

MICHAŁ BAJER Uniwersytet Szczeciński

PROBLEM SPÓJNOŚCI TEKSTU W STAROPOLSKIM PRZEKŁADZIE TRAGEDII STANISŁAW MORSZTYN I „ANDROMACHA” Z RACINE’A

Dotychczasowe prace o *Andromasze* Stanisława Morsztyna¹ – pierwszym polskim tłumaczeniu tragedii Jeana Racine’a, pochodzącym prawdopodobnie z lat dziewięćdziesiątych XVII wieku – dotyczą stylistycznych aspektów utworu, poświęcają też wiele miejsca jego ocenie². Celem niniejszego artykułu będzie uzupełnienie starszych badań o próbę innego ujęcia, odnoszącego się do współwystępowania w przekładzie

- ¹ Zob. W. Weintraub: *Les Débuts de l'influence de Racine en Pologne*. „Revue de Littérature Comparée” 1939, nr 19; *Racine w barokowej Polsce*. W: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977. – J. Chołuj, „*Andromacha*” Stanisława Morsztyna i „*Andromaque*” Racine’a. *Problemy stylu i słownictwa*. „Barok” 1999, nr 2. Zob. też M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzny. 1661–1831*. Kraków 1920. Tekst *Andromachy* ukazał się po raz pierwszy w tomie zatytułowanym *Psyche z Lucjana, Apuleiusza, Marina [...]*. *Andromacha, tragedia z francuskiego przetłumaczona* (b.m.r.) (można go znaleźć na stronie: <http://polona.pl/item/228816/1/>), datowanym na ostatnie lata XVII wieku. Dzieło to będzie podstawą cytowań. Wspólnie z R. Rusnakiem dokonaliśmy modernizacji ortografii i interpunkcji w trakcie prac nad planowaną edycją krytyczną przekładów dramatycznych Morsztyna w ramach grantu: „*Biblioteka Pisarzy Staropolskich*”, „*Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia*” – kontynuacja serii wydawniczej i poszukiwanie nowych modeli edycji naukowej, pod kierunkiem T. Chachulskiego. Kształt transkrypcji tekstu Morsztyna w cytatach stanowi owoc moich konsultacji ze współredaktorem tomu, R. Rusnakiem, a także z T. Chachulskim i A. Masłowską-Nowak. Dalej do przekładu Morsztyna odsyłam skrótem M. Ponadto stosuję skróty: A = *Arystoteles, Poetyka*. W: *Retoryka. – Retoryka dla Aleksandra. – Poetyka*. Przeł., wstęp, komentarz H. Podbielski. Warszawa 2004. – H = F. Hédelin d’Aubignac, *Praktyka teatru*. W zb.: *Trzy poetyki z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie*. Wstęp, przekł., oprac. M. Bajer. Gdańsk 2010. – R = J. Racine, *Andromaque*. W: *Œuvres complètes*. T. 1: *Poésis*. Éd. R. Picard. Paris 1966. Liczby po skrótach w przypadku utworów Morsztyna i Racine’a oznaczają numery wersów, w pozostałych przypadkach – stronie. Starsze wypowiedzi o przekładzie zob. *Dramat staropolski. Od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*. T. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Red. nauk. A. Kawecka-Gryczowa. Konsultacja nauk. J. Lewański. Oprac. zespół pod kier. W. Korotaja. Wrocław 1965, s. 298–300. Zob. też B. Sosień, *Mistrz Racine po polsku. Pułapki przekładu*. W zb.: *Mistrzostwo słowa. Studia i szkice*. Red. Z. Cygał-Krupa. Tarnów 2012. Wydaje się, że polscy historycy literatury więcej uwagi poświęcają jednak przekładowi francuskich komedii – zob. J. Łukaszewicz, *Franciszek Zabłocki – prymus w polskiej XVIII-wiecznej szkole swobodnego przekładu*. „Między Oryginałem a Przekładem” 9 (2004): Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?
- ² W. Weintraub (*Les Débuts de l'influence de Racine en Pologne*, s. 599) formułuje w swoim omówieniu stwierdzenie: „Stanisław Morsztyn nie był wielkim poetą”. Zdanem Chołuj (*op. cit.*, s. 94), polski tłumacz „nie potrafi [...] uchwycić w pełni istoty dzieła Racine’a ani przekazać w polskim języku całej nowości jego idei dramatycznych”.

dwóch strategii tekstowych. Pierwsza polega na uwypukleniu spójnego zarysu całości, a więc dramatycznej struktury tragedii; druga z kolei podkreśla jednostki składowe – zwłaszcza tyradę, rozumianą jako mowa popisowa, ale też nawiązanie literackie, sentencję czy pointę. Te dwie strategie wchodzą w liczne interakcje, a niekiedy w konflikty, których formotwórcze znaczenie dla omawianego dzieła będzie tu przedmiotem rozważań. Sądzę, że podobna analiza może stać się punktem wyjścia ponownego i bardziej wielostronnego podjęcia kwestii oceny przekładu Morsztyna oraz zbadania jego pozycji wobec podstawowych nurtów estetycznych epoki: baroku i klasycyzmu.

Arystoteles spójną konstrukcję *mythos* uznaje za większe osiągnięcie od powiązania ze sobą poprawnych mów wyrażających charakter postaci (A 326). Idąc tropem filozofa, w swojej *Praktyce teatru* (1657) ksiądz François Hédelin d'Aubignac przestrzegał przyszłych pisarzy przed utratą kontroli nad całością dramatu, rozumianą jako harmonijne złożenie części:

widzieliśmy w naszym teatrze kapitana, poetę i kochanka fantastę, przy czym jedni nie mieli nic do czynienia z drugimi, a ich opowiadania przypominały jako żywo przemówienia trzech uczniów wступających kolejno na jedną katedrę w celu wygłoszenia trzech mów pozbawionych związków, powiązania ani relacji współzależności. [H 208]

W rozważaniach francuskiego teoretyka pośród kilku metafor określających wymaganą relację różnych elementów jest obraz linii, które zmierzają ku wspólnemu centrum. Włączenie³ tragedii albo komedii w tę geometryczną jedność stanowi dla pisarza wyzwanie. Dramat wprowadza wiele instancji dyskursu i pozbawiony jest scalającego głosu narratora albo podmiotu lirycznego⁴. Swoista fragmentaryzacja to jego naturalna właściwość, ku której tekst ciąży niejako inercyjnie i w sposób niekontrolowany. Nadanie mu znamion całości stanowi zatem wynik wysiłków artysty. Opisane zagadnienie dotyka klasycystycznej koncepcji natury, koncepcji w istocie paradoksalnej. O ile pozostawienie tekstu jego własnej inercji odciska na nim piętno sztuczności, o tyle jego kunsztowne ukształtowanie w perspektywie jedności dramatycznej pozwoli mu dopiero zabrzmieć naturalnie: „najpiękniejsze rzeczy, powiedziane i czynione nie w czas, tracą wszelki swój wdzięk” – pisze d'Aubignac (H 233), co pokrywa się z opinią jego rówieśnika, Hippolyte'a-Jules'a Pileta de La Mesnardière'a, autora *Poetyki* wydanej w 1639 roku⁵.

³ Ruch ku jednolitości widoczny jest w XVII w. w porzuceniu zróżnicowania metrów stosowanych w dramacie czasów P. Corneille'a (urozmaicany stancami w stylu tych wygłaszanych przez Rodryga w scenie 5 aktu I *Cyda*) na rzecz jednorodnego wzorca wyznaczonego przez aleksandryn. Należy zauważyć, że gest ten (uzasadniany troską o zachowanie prawdopodobieństwa) stanowi odejście od wskazań Arystotelesa, który w definicji tragedii pisze o „języku ozdobnym”, „odmiennym w różnych częściach dzieła” (A 324).

⁴ Podejmując temat najogólniejszych wyznaczników rodzaju dramatycznego, autorzy czasów klasycyzmu nawiązują do rozważań Arystotelesa (A 318–321) o sposobie przedstawiania. Na tym zrębie teoretycznym autor *Praktyki teatru* buduje rozróżnienie między dramatem, który „pokazuje”, a poezją epicką, która „opowiada” (zob. H 158).

⁵ Zob. J. Pilet de La Mesnardière, *Poetyka*. W zb.: *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, s. 89: „(te piękności) nie przybywają w swoje miejsce z tą – czyniącą je przyjemnymi – łatwością, lecz zostają w nie przywleczone z wielkim użyciem przemocy”. Podobnie jak Arystoteles (A 326), przypisujący młodym poetom nieumiejętność kształtowania doskonałych fabuł, teoretycy klasycy-

Postulat linearnej spójności dramatu nie może jednak reprezentować klasycystycznej poetyki, jeśli nie skoreluje się go z kolejnym założeniem:

Różnorodność podoba nam się wedle natury i we wszystkich rzeczach przedkładamy mierną piękność, gdy różnaitość czyni ją cenniejszą, nad wielką znakomitość, jednolitą i we wszystkim równą. Oko nasze z pewnością czerpie więcej przyjemności z patrzenia na tęczę, łączącą tyle rozmaitych kolorów, niż na obszerną rozległość nieba, gdyż posiada ono tylko jeden wygląd. [H 204]

Na potrzeby opisu dramatu wykorzystane tu zostały kategorie zaczerpnięte z retoryki, według której reguł jedność mowy i jej różnorodność (*varietas*) pozwalają wybrzmieć zamierzonemu przez oratora planowi wystąpienia, bez wywołania znużenia u słuchacza⁶.

Zaprezentowane twierdzenia dotyczą procesu oryginalnej twórczości dramatycznej, a nie przekładów, lecz można je chyba odnieść do XVII-wiecznych tłumaczeń z powodu intertekstualnego osadzenia ówczesnej literatury. Nowy dramat – zwłaszcza tragedia – to najczęściej ogniwo długiego łańcucha opracowań danego tematu, który za każdym razem należało dostosować do wymagań publiczności. Sam zarys fabuły nierzadko pisarzowi narzucano, co wiązało się z uwarunkowaniami społecznymi sztuki teatru⁷. Tym samym, w perspektywie normatywnej, autora oceniano jako adaptatora mitu, historii, legendy albo już istniejącej literatury⁸. Inny czynnik określający relację między pisanem dramatu a jego tłumaczeniem stanowi stereotypowość sytuacji ukazywanych w ramach teatralnych gatunków epoki. Nawet tragedia o nie znanej wcześniej fabule przybierała w związku z tym kształt serii ustalonych zwyczajem obrazów. Dawne tematy były więc dostosowywane do aktualnej wrażliwości, a nowe – wpisywane w utarte schematy sytuacyjne. Tworzenie łączyło się z przekształcaniem jednego w drugie. Ten transformacyjny aspekt klasycystycznej poetyki uwydatniony został we fragmencie *Praktyki teatru* dotyczącym przedstawiania w dramacie zdarzeń historycznych:

Żeby je tam [tj. na scenę dramatyczną] wprowadzić, należy usunąć lub odmienić wszelkie okoliczności tej cechy [tj. prawdopodobieństwa] pozbawione oraz odcisnąć ją na wszystkim, co pragnie się tam przedstawić. [H 140]⁹

zmu łączą niedoskonałe powiązanie części dramatu z młodym wiekiem twórców. Zob. H 31: „Wkłada tam [autor] wszystkie elegie, stances i piosenki, które napisał dla Klorydy. A kiedy ułoży trzysta do czterystu wersów, ogłasza, że to już jeden akt”.

⁶ Zob. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przekł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 149.

⁷ W wieku XVII we Francji wzrosło znaczenie mecenatu państwowego.

⁸ Za przykład może posłużyć recepcja *Edypa* P. Corneille'a, któremu zarzucono zbyt uleganie greckiej krytyce monarchii, niestosowne na scenie francuskiej. Zob. F. Hédelin d'Aubignac, *Troisième dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée „Œdipe” [...] – Quatrième dissertation concernant le poème dramatique. Servant de réponse aux calomnies de M. Corneille*. Paris 1663.

⁹ Podobną tezę formuluje J. Chapelain (*Poglądy Akademii na temat „Cyda”*. Przeł. S. Świątek. W zb.: *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*. T. 1: *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki, manifesty, komentarze*. Red. E. Udańska. Warszawa 1989, s. 313 (cytat zawiera poprawki autora niniejszego artykułu)): „Jeśli [poeta] musi traktować o tej natury wydarzeniach historycznych [tj. niezgodnych z prawdopodobieństwem – M. B.], to winien je podporządkować

Tym samym przekład znajduje swoje miejsce w serii transformacyjnych przedsięwzięć, jakie połączyły wcześniej twórczość oryginalną ze źródłami, z których korzystała. Rozziew między dwoma sposobami kształtowania tekstu – pisanie nowego dramatu i tłumaczeniem już istniejącego – jest mniejszy niż np. w późniejszych koncepcjach twórczości opartych na idei geniuszu powołującego byty do istnienia *ex nihilo*.

Jak dotąd zagadnienie jedności struktury i wielości części dramatu zarysowane zostało z perspektywy pisarza i tłumacza. To ujęcie wymaga dodania jeszcze innego punktu widzenia – decydującego dla pracy obu artystów, lecz usytuowanego po stronie publiczności patrzącej na gotowy już dramat lub na jego przekład. Trafiając do obiegu społecznego, dzieła teatralne powstałe we Francji w kręgu oddziaływania estetyki klasycyzmu ulegały atomizacji, zaznaczającej się w modzie na tworzenie centonów z najcenniejszych zwrotów, podtrzymywanej przez praktykę szkolną XVIII i XIX wieku¹⁰. Sceny agonów, tyrady i gnomy wyizolowane z ciała sztuki funkcjonowały jako *exempla* doskonałości artystycznej, apelujące do *memoria* uczniów, poddane retorycznym i poetyckim ćwiczeniom trawestacji, parodii oraz komentarza. To samo dotyczy tłumaczeń. Dzięki polskim edycjom *Cyda*, *Hippolita* i *Andromachy* z końca XVII wieku czytelnik otrzymywał całości dramatyczne. Równocześnie obracał się Morsztyn w kosmopolitycznym środowisku obeznanym z oryginałami (czy – tak jak dwór Marii Kazimiery¹¹ – pamiętającym inscenizacje wersji francuskiej). Wolno mu więc było spodziewać się porównań swojej pracy z pierwowzorem, nie mógł jednak oczekiwać od odbiorców systematycznej analizy tego zagadnienia. Dla przygodnej publiczności poety naturalnym punktem odniesienia był zapis pamięci, zachowujący najbardziej efektowne miejsca tekstu. Rozpoznawalność kluczowych fragmentów dialogu, monologu, tyrady albo sentencji stawała się automatycznie jednym z probierzy sukcesu przedsięwzięcia translatorskiego.

Próbując zbadać ścieranie się w przekładzie Morsztyna dwóch sygnalizowanych tu już strategii tekstowych – ruchu ku jedności i akcentowania detalu – skoncentruję się na trzech głównych problemach: zastosowaniu literackiego przywołania, użyciu zasad retoryki i wszczęciu w tkanę dramatu większych form wypowiedzi (takich jak dialog czy narracyjna tyrada). Monograficzny charakter studium łączyć się ma, w zamyśle, z wymiarem metodologicznym. Chciałbym, by tekst *Andromachy* Morsztyna pozwolił na egzemplifikację pewnego sposobu opisywania i analizowania staropolskiego przekładu tragedii.

zasadom przyzwitości, i to bez względu na prawdę, i winien raczej zmienić je w całości, niż pozostawić w nich cokolwiek niezgodnego z regułami sztuki [...]”.

¹⁰ Zob. M. Rosellini, *Aux origines du classique scolaire: la lecture poétique de Racine par l'abbé Batteux*. W zb.: *La Réception de Racine à l'âge classique. De la scène au monument*. Éd. A. Viala, N. Cronk. Oxford 2005.

¹¹ Zob. W. Roszkowska, *Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III. Próba rekonstrukcji*. „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 4, s. 573. – K. Targosz: *Dwór królowej Marysieńki Sobieskiej ogniskiem recepcji teatru francuskiego*. „Barok” 1995, nr 1; *Krakowskie premiery Moliera i Racine’a w 1676 r. oraz nieznane fakty z teatru Sobieskich*. „Pamiętnik Teatralny” 1990, z. 3/4.

Strategia cytatów

Odziedziczony po antyku i rozwinęty w renesansie prestiż intertekstualnej konstrukcji dzieła literackiego¹² przybrał specyficzne formy w okresie klasycyzmu francuskiego, w którym przetrwał mimo często niechętnego nastawienia twórców tej formacji do estetyki honorowanej przez humanistów. Zagadnienie cytatu nabrało szczególnego znaczenia zwłaszcza w dramacie. Z jednej strony – jak już wspomniałem – posługiwanie się przez tragediopisarzy opracowanymi wcześniej tematami uchodziło za naturalne, wszakże w tej perspektywie intertekstualność postrzegano nie jako twórczą matrycę efektów, ale jako oczywistość, niekiedy zaś jako zagrożenie. O niebezpieczeństwie konstrukcji intertekstualnej mówić można wtedy, gdy transformacje istniejących fabuł wywoływały u odbiorcy dysonans poznawczy, doprowadzając do odrzucenia artefaktu¹³. Z drugiej strony, kwestia rozmieszczania w dialogach i monologach nawiązań do literackiego dziedzictwa nie była w ogóle

¹² W dziedzinie polskiego dramatu – o intertekstualnej konstrukcji tekstów pisze J. Okoń (*Na scenach jezuickich w dawnej Polsce. (Rodzimość i europejskość)*. Warszawa 2006, s. 36) w odniesieniu do praktyki szkolonej jezuitów, w której widzi rezultat metody uczenia łaciny „poprzez opanowywanie całych zdań i zwrotów”. Ta nowa koncepcja humanizmu ma swoje praktyczne konsekwencje: „Na gruncie poezji, w tym również poezji dramatycznej, nowy sposób podejścia do tekstów antycznych rozluźnił konwencje stylistyczne: jeden i ten sam utwór mógł czerpać zarówno z tragedii Seneki, jak z Terencjusza, Horacego i Owidiusza, z Homera i z Biblii, nawet z Erazma” (*ibidem*, s. 36–37).

¹³ Oba elementy – konieczność reutilizacji znanych fabuł i problemy z tym związane – zostały wymienione w rozdziałach IX (A 330) i XIV *Poetyki* Arystotelesa: „Nie wolno [...] poecie dowolnie przekształcać przekazanych przez tradycję mitów, jak np. faktu, że Klitajmestra została zabita przez Orestesa lub Eryfila przez Alkmeona” (A 337). To opracowanie spowodowało liczne dyskusje w poetyce europejskiej od czasów renesansu. Zob. G. Giralaldi Cinzio, *Rozprawa, czyli list do Giulia Ponzio Ponzoniego o układaniu komedii i tragedii (1554)*. W zb.: *O dramacie*, s. 238–239. Problem komentowali również autorzy francuscy: „Poeta winien wynajdywać fabuły bądź zatrzymywać się na ogólnie przyjętych. I łatwiej – jak się zdaje – zezwolić można na zacerpienie pięknego zdarzenia z prawdziwej historii oraz umieszczenie go w sposób zreczny w wynalezionym przez siebie temacie (któremu by nadano nową nazwę) niż na zachowanie nazw z fabuł, które się popsulo, albo z historii, które przestały być sobą” (Pilet de La Mesnardière, *op. cit.*, s. 63). W *Praktyce teatru* (H 135) czytamy z kolei: „Nie oznacza to, by do historii znanej – bądź to z racji tego, że wydarzyła się niedawno, bądź dlatego, że od zawsze powtarzana jest przez ogół – można było, bez daleko idącej ostrożności, wnieść wielkie zmiany. Jednakże w tych razach doradzałbym raczej pocie porzucenie podobnego tematu niż ułożenie złego utworu przez pragnienie zachowania prawdy (do której nie jest zobowiązany) lub, w każdym razie, tak zrecznie postępowanie, by nie zrazić odczuć ludu”. Jeszcze inną strategię gry z kompetencją kulturową odbiorców proponuje P. Corneille (*Rozprawa o tragedii i sposobach podporządkowania jej prawdopodobieństwu lub konieczności*. W: R. Brandwajn, *Corneille i jego „Cyd”. Szkice literackie i materiały. – Rozprawy P. Corneille’a*. Warszawa 1968, s. 224 (przeł. R. Brandwajn)), wprowadzając rozróżnienie na „główną akcję” (którą poeta musi zachować bez zmian) i „środki, które do niej prowadzą”. Co do tych ostatnich: „Historia przemilcza je częstokroć, względnie mówi o nich tak mało, że trzeba ją – celem uniknięcia luk – uzupełnić; nie bez racji można też przyjąć, że czytelnik, który kiedyś te fabuły czytał, nie pamięta treści aż tak dokładnie, by spostrzec zmiany poczynione przez dramaturga i zarzucić mu nieścisłość; czego, rzecz jasna, nie omieszkalby zrobić, gdyby zauważył, że przeinaczono główną akcję. To fałszerstwo mogłoby podważyć jego zaufanie do całej sztuki; reszta natomiast nie wzbudzi w nim żadnych oporów, szczególnie jeśli ułatwia ona rozstrzygnięcie autentyczne, znane mu i mocno utrwalone w świadomości”.

podejmowana przez teoretyków epoki. Działo się tak chyba z powodu nadania wielkiej rangi pojęciu iluzji w estetyce teatralnej klasycyzmu. Jeśli – jak postulowali jej kodyfikatorzy – widz powinien żywić przekonanie o prawdziwości scenicznych działań¹⁴, to wpisanie kwestii postaci w porządek lekturowych powtórzeń stało w jaskrawej (czy wręcz zabawnej) sprzeczności z wymogiem prawdopodobieństwa. Równocześnie jednak, jak pokazuje lektura konkretnych tekstów, strategia kryptocyttatu stosowana była powszechnie w praktyce dramatopisarskiej. Dotyczy to bardzo wyraźnie twórczości autora *Fedry*. Fakt ten należy wiązać z nowatorskim, ale i silnie osadzonym w antycznej tradycji literackiej wykształceniem, odebrany przez Racine'a w jansenistycznym opactwie Port-Royal¹⁵. *Andromacha* – ze względu na oczywiste homeryckie odwołanie – stanowić może wzorzec klasycystycznej koncepcji intertekstualności dramatycznej. Jak stwierdza Georges Forestier, tytułowa postać dostarczyła dramatopisarzowi materiału do „szczegółowego naśladowania wyrazu poetów epickich, tragicznych i elegijnych starożytności”¹⁶. Ciekawie przedstawia się sposób potraktowania przez polskiego tłumacza intertekstualności Racine'a¹⁷. Chciałbym omówić to zagadnienie na kilku wybranych przykładach¹⁸.

Tłumacz wobec antyku

Porównanie tekstu polskiego z oryginałem, z jednej, i ze źródłami Racine'a, z drugiej strony, pokazuje, że Morsztyn był wrażliwy na intertekstualny wymiar tłumaczonego utworu i wychwytywał cytaty z literatury antycznej. Niezbitym dowodem tej literackiej świadomości jest przekład fragmentu monologu Hermiony z II aktu:

O, nie zmyślałam ci ja, nieszczęsna w tej mierze,
Że tak prędko w mym sercu afekt górę bierze,
Że oczy żadnej w sobie srogości nie miały,
Że nazbyt szczere usta zaraz się przyznały.
Ale któż kiedy, w takim razie, nie pobłądzi?

¹⁴ Zob. J. Chapelain, *La Poésie représentative*. W: *Opusculs critiques*. Éd. A. Hunter. Paris 1936, s. 115–116: „Jako podstawowe założenie stawiam, iż naśladowanie we wszystkich utworach poetyckich winno być tak doskonałe, by nie objawiała się żadna różnica między rzeczą naśladowaną a naśladowcą”.

¹⁵ Zob. G. Declercq, *Le Lieu commun dans les tragédies de Racine: topique, poétique et mémoire à l'âge classique*. „XVII^e siècle” 1986, nr 150.

¹⁶ G. Forestier, *Jean Racine*. Paris 1999, s. 303–304. Zob. też G. Forestier, *Écrire Andromaque. Quelques hypothèses génétiques*. „Revue d'histoire littéraire de la France” 1998, nr 1.

¹⁷ Ustalenia dotyczące intertekstualności J. Racine'a odnaleźć można w licznych edycjach krytycznych jego dzieł, wśród których wymienić należy zwłaszcza: *Andromaque*. Éd. R. C. Knight, H. T. Barnwell. Genève 1977; *Œuvres*. Éd. P. Mesnard. Paris 1929–1932; *Œuvres complètes*. Zagadnieniu poświęcone są też fundamentalne prace monograficzne, których tytuły warto przypomnieć po to, by nie zniknęły w gąszczu mnożących się interpretacji: G. May, *D'Ovide à Racine*. Paris – New Haven 1949. – G. May, R. C. Knight, *Emprunts et souvenirs dans „Andromaque”*. „Jeunesse de Racine” 1962 (avril–juin). – R. Tobin, *Racine and Seneca*. Chape Hill 1971. – R. C. Knight, *Racine et la Grèce*. Paris 1974. – *Autour de Racine: Studies in Intertextuality*. „Yale French Studies” 1989, nr 76.

¹⁸ Pełniejszy opis powinien znaleźć się w planowanej edycji krytycznej utworu.

*Nietrudno się omylić, kędy miłość sądzi!*¹⁹
 Zda się, że prawda, samę uważywszy minę –
nałtaczniej kochającą oszukać dziewczynę. [M 501–508]²⁰

Jak zgadzają się wszyscy komentatorzy źródeł Racine'a, omawiany fragment w wersji francuskiej zawiera nawiązanie do drugiej *Heroidy* Owidiusza²¹ – skarg Fyllis wygłaszanych do Demofona, a konkretnie do zdań „*Dic mihi, quid feci, nisi non sapienter amavi?* [Jedynym mym błędem, żem Ciebie, niegodziwcze, przyjął]” (w. 27) i „*Iura, fides ubi nunc* [Przysięgi, wierność, gdzie one dzisiaj?]” (w. 31)²². Morsztyn inkrustuje tekst oryginalny wyrażeniami o charakterze sentencjonalnym, wyróżnionymi w druku kursywą. Żadna z sentencji nie ma ekwiwalentu w sztuce Racine'a, a jednak przynajmniej druga z nich nie znalazła się w przekładzie przypadkowo. Jest to mianowicie tłumaczenie innego wersu drugiej *Heroidy*, który nie wszedł do francuskiego dramatu: „*Fallere credentem non est operosa puellam / gloria. Simplicitas digna favore fuit* [Nietrudno zdobyć sobie sławę uwodziciela ufającej bez granic dziewczyny. Raczej niewinność godna jest łaski]” (R 63–64)²³. Morsztyn latynizuje więc w tym fragmencie poezję Racine'a, co nie pociąga za sobą zdrady oryginału: Owidiusz stanowił istotny trop dla francuskiego poety, Morsztyn przedłuża w przekładzie strategię francuskiego dramatopisarza.

Podobne nawiązanie do łacińskiego pierwowzoru zauważyć można w tłumaczeniu wypowiedzi Andromachy z aktu I:

*A de moindres faveurs des malheureux prétendent,
 Seigneur: c'est un exil que mes pleurs vous demandent.
 Souffrez que, loin des Grecs, et même loin de vous,
 J'aïlle cacher mon fils et pleurer mon époux.* [R 337–340]²⁴

Wersja Morsztyna brzmi:

Mniejszej nasze nieszczęście potrzebuje rzeczy,
 bo utrapionym, myślić o państwach nie g'rzeczy.
 Daj nam wolną ucieczkę, niech gdzie w kacie żyje
 i tam to lichy dziecko przed Grekami skryje. [M 375–378]

Wydaje się, że – nie mająca odpowiednika w oryginale – uwaga z w. 376, „bo

¹⁹ Wyodrębnianie sentencji kursywą za pierwodrukiem.

²⁰ Zob. R 455–462: „*Hélas! Pour mon malheur, je l'ai trop écouté. / Je n'ai point du silence affecté le mystère. / Je croyais sans péril pouvoir être sincère. / Et, sans armer mes yeux d'un moment de rigueur, / Je n'ai pour lui parler consulté que mon coeur. / Et qui ne se serait comme moi déclarée, / Sur la foi d'une amour si saintement jurée?*”

²¹ To ważne dla Racine'a źródło przywoływane jest w *Andromasze* jeszcze kilkakrotnie (R 510–516, 1555–1556).

²² Owidiusz, *Heroidy*. Przekł., wstęp, komentarz, przypisy W. Markowska. Kraków–Wrocław 1986, s. 24.

²³ *Ibidem*, s. 26.

²⁴ Fragment nawiązuje do *Troades* Seneki (w: *Tragedies*. T. 1. Ed. F. J. Miller. Cambridge, Mass.–London 1960, s. 162): „*sed mei fati memor, / Tam magna timeo vota: quod captis sat est, / Vivamus. Heu me, quis locus fidus meo / Erit timori? quave te sede occulam?* [ale pamiętna na swój własny los, lękam się tak pysznych modlitw; jeńcom wystarczy, że żyjemy. O, ja nieszczęsna, jakie miejsce dochowa wierności przedmiotowi moich lęków? Gdzie cię ukryję?]” (w. 475–478).

utrapionym myśleć o państwach nie g'rzeczy", odsyła do wcześniejszej partii wykorzystanego przez Racine'a monologu Seneki, w której Andromacha ludzi się myśla o wskrzeszeniu Troi przez Astyanaksa²⁵. W formie aluzji Morsztyn sięgnął więc do rzymskiego źródła niezależnie od tropów znalezionych we francuskiej sztuce. Również i tutaj nie jest to zdrada, ale zastosowanie tego samego mechanizmu intertekstualnego, którym konsekwentnie posługiwał się twórca oryginału.

W obu wypadkach nawiązanie wpisane zostało w porządek dramatu. Oznacza to, że nie utrudnia ono w żaden sposób zrozumienia tragedii; uchwycenie sensu sytuacji, w jakiej się pojawia, nie wydaje się bowiem uzależnione od znajomości antycznego intertekstu. Równocześnie nie jest to nieplanowany zabieg, gdyż prawidłowe odczytanie aluzji literackiej przez świadomego rzeczy odbiorcę wzbogaca lekturę, odsłaniając nowe wymiary ukazanej historii. Potwierdza to mimochodem tezę, że w zakresie literatury łacińskojęzycznej kultura wykształconego Polaka nie odbiegała od tej właściwej ówczesnym Francuzom. Ponadto przeprowadzony przegląd stanowi dowód na sumienność *otium otiosum* Morsztyna; unaocznia uwagę, a także pozwala oszacować czas poświęcony na dogłębne poznanie przekładanego tekstu wraz z kontekstem. Wreszcie – ujawnia, podobną Racine'owskiej, koncepcję dramatu jako swoistej summy literackiej, dostępnej wszystkim, ale przemawiającej w pełni jedynie do nielicznych, świadomych jej erudycyjnych filiacji.

Rodzima kultura literacka jako krąg odniesień tłumacza

Na oddzielną uwagę zasługują reminiscencje literatury polskiej poprzedzającej Morsztyna. W pierwszej kolejności chciałbym skomentować na dwóch przykładach echa twórczości Jana Kochanowskiego (choć w polskim tłumaczeniu znajduje się więcej nawiązań do jego poezji²⁶). Na początek proponuję przyrzeć się wersom z kwestii Hermiony:

²⁵ Zob. też *ibidem*: „O nate sero Phrygibus, at matri cito, / Eritne tempus illud, ac felix dies, / Quo Troici defensor et vindex soli, / Recidiva ponas Pergama, et sparsoso fuga / Cives reducas? nomen et patriae suum, / Phrygibusque reddas? [O, synu, urodzony zbyt późno dla Frygijczyków, dla matki zbyt wcześnie; czy nadejdzie kiedyś ów czas i ów szczęśliwy dzień, gdy – jako obrońca i mściciel trojańskiego kraju – postawisz odbudowany Pergamon, zawrócisz jego wystraszonych obywateli z drogi ucieczki i zwrócisz ich imiona ojczyźnie oraz Frygijczykom?]” (w. 469–474).

²⁶ Ich pełniejsza lista znajduje się w objaśnieniach do planowanej edycji krytycznej tekstów dramatycznych Morsztyna w opracowaniu Rusnaka i autora tego studium. J. Pełc (*Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej. (Od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 178, 188) – w zakresie wspominania twórczości Kochanowskiego przez Morsztyna – wymienia *Smutne żale po utraconych dzieciach* jako przedłużenie tradycji *Trenów*. Wątek ten rozwinięty jest również w edycji krytycznej tekstu (S. Morsztyn, *Smutne żale po utraconych dzieciach*. Oprac. D. Chemperek, R. Krzywy. Warszawa 2007). Przywołując twórczość „preceptora liryków polskich” (Pełc, *op. cit.*, s. 101), Morsztyn wpisywał się w ogólną tendencję, przedstawianą w ten sposób: „Poezja Kochanowskiego była wzorem i wzorcem dla współczesnych mu i potomnych [...]. Wiersze swe inkrustowali słowami poety czarnolaskiego, naśladowali jego kompozycje i konstrukcje poeci pierwszorzędni i trzeciorzędni [...]” (P. Buchwald-Pelcowa, *Epigoni i nowatorzy, czyli o stosunku do spuścizny Jana Kochanowskiego w czasach baroku*. W zb.: *Jan Kochanowski. 1584–1984*.

na wzgardę w oczach moich odprawi wesele,
a ja raczej sto razy umrzeć bym woląa,
niżbym kiedy lekkości takiej doczekała. [M 1386–1388]

Tekst Morsztyna powstał dzięki rozwinięciu dystychu oryginalnego: „*Dans le temple déjà le trône est élevé / Ma honte est confirmée, et son crime achevé* [W świątyni wzniesiono już tron / Mój wstyd jest potwierdzony, jego zbrodnia – dokonana]” (R 1215–1216). Fragment tłumaczenia – odbiegając znacznie od oryginału – stanowi równocześnie prawdziwy palimpsest, ponieważ kontaminuje dwa polskie interteksty. Wers 1387 powtarza dosłownie wers 329 z *Cyda* w przekładzie Morsztyna²⁷, ale także nawiązuje do *Pieśni* Kochanowskiego: „Bodajbych piérwéj ostáttnie skonála, / Niżli nowiny tákiéj doczekała!” (w. 39–40)²⁸. Kolejne przywołanie tej samej pieśni umieszczone zostało jako fragment długiej inwektywy wygłaszanej przez Hermionę pod adresem Orestesa:

Niezdarzone poselstwo upadek przyniosło,
z niego ostatnie moje nieszczęście urosło.
Przekłety pośle – bodaj na morzu zaginał! –
bodajes do Epiru nigdy nie przypłynął,
jeszcze by się był Pyrrus na to nie odważył,
jeszcze by był Trojance pewnie nie pobrażył!
Nie kochał Hermijony – przynamniej się wstydził.
Tyś tamtę zasmakował, a mnieś mu obrzydził. [M 1787–1794]

Tekst rozwija oryginalny Racine’owski czterowiersz:

*C’est toi dont l’Ambassade, à tous les deux fatale,
L’a fait pour son malheur pencher vers ma rivale;
Nous le verrions encor nous partager ses soins;
Il m’aimerait peut-être, il le feindrait du moins.*

[To twoje poselstwo, fatalne dla obojga / sprawiło, że – na własne nieszczęście – skłonił się ku rywalce. / Wciąż dzieliliby między nas swoje łaski; / nie jest pewnym, czy by mnie kochał, ale przynajmniej by udawał.] [R 1557–1560]

Jak widać, tłumacz wprowadził znaczące zmiany, wśród których wyróżniają się złożeńca słowa z wersów 1789–1790 („Przekłety pośle – bodaj [...]”), odpowiadające ściśle dwuwierszowi Kochanowskiego: „Bodaj był w ten czas, gdy do Sparty płynął, / Ten cudzołóznik ná morzu záginał!” (w. 13–14)²⁹. Poza analogią rymów występuje tu wyraźna zbieżność sytuacji. W pierwszym passusie relacja okazuje się dość prosta: zazdrość zdradzanej Hermiony odpowiada zazdrości Penelopy podejrzewającej Ulisse’a o niewierność. W drugim przypadku sytuacja ulega kompli-

Epoka, twórczość, recepcja. Red. nauk. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska. T. 2. Lublin 1989, s. 253).

²⁷ A. Karpiński, A. Stepnowski, objaśnienia w: P. Corneille, *Cyd, albo Roderyk*. Przeł. J. A. Morsztyn. Warszawa 1999, s. 149.

²⁸ J. Kochanowski, *Księgi pierwsze: Pieśń XVII*. W: *Dzieła wszystkie*. Wyd. Sejmowe. T. 4: *Pieśni*. Oprac. M. R. Mayenowa, K. Wilczewska, B. Otwinowska, M. Cytowska. Wrocław 1992. BPP, B 26.

²⁹ *Ibidem*.

kacji, gdyż Hermionie przypisane zostały słowa, które Penelopa (zarówno u Kochanowskiego, jak i u Owidiusza) kieruje do Parysa. Zaryzykowałbym tezę, iż mamy tu do czynienia z prawdziwie dramatycznym użyciem aluzji, dowodzącym całościowego oglądu fabuły przez tłumacza. Racine'owska scena pokazuje moment gwałtownego przewartościowania relacji Orestesa i Hermiony, którzy ze sprzymierzeńców stają się przeciwnikami. Wypowiedzenie tego konfliktu słowami Greczynki mówiącej o Trojaninie podkreśla tragizm i nieodwołalność tej przemiany³⁰.

Na uwagę też zasługuje umieszczenie w tekście przekładu *Andromachy* wyrażnego nawiązania do dwóch dystychów z *Troas* Łukasza Górnickiego. Dotyczy to, po pierwsze, tego fragmentu Morsztynowego tłumaczenia: „Szukałem jej³¹ po świecie i gdzie naród srogi / błaga niemiłosierne ludzkim życiem bogi” (M 543–544), co odpowiada u Górnickiego słowom: „Nie ja bronię, ale ten, co nam wszystkim srogi, / Kalchas, który krwią ludzką nasze błaga bogi” (w. 1122–1123)³². Dalej wersy 685–686: „Własnejem krwi ojczyźnie nigdy nie żałował, / dopiero cudzej pewnie nie będę szanował”, odpowiadają fragmentowi: „I siebie dla ojczyzny nigdy nie żałował. / Nierzkąc, żebym córki miał ojczyźnie żałować” (w. 504–505)³³. Reminiscencje są tym ciekawsze, że cytowane zdania stanowią u Górnickiego dodatki do tragedii Seneki³⁴, w związku z czym ich przywołanie przez Morsztyna nie może zostać położone na karb samej tylko lektury utworu łacińskiego. XVII-wieczny tłumacz z pewnością znał spolszczoną wersję autorstwa Górnickiego. Otrzymujemy taki oto łańcuch nawiązań: Morsztyn czytając tragedię Racine'a sięga do jego antycznych źródeł, ale nie zatrzymuje się na nich, włączając w obręb swojego tekstu już istniejące polskie opracowania prototypów.

Podobnie jak w przypadku odwołań do twórczości Kochanowskiego, wspomniane nawiązania do Górnickiego nie są obojętne z punktu widzenia dramatycznej spójności tekstu, przynosząc też przykład odtworzenia Racine'owskiej strategii w wykorzystaniu źródeł. W pierwszym z omawianych fragmentów Orestes relacjonuje swoją podróż do Taurydy, gdzie omal nie zginął z ręki własnej siostry, Ifigenii. Wykształconemu staropolskiemu czytelnikowi nie mógł umknąć fakt, że – dokonane w zapośredniczony sposób, ale jednak czytelne – scharakteryzowanie Ifigenii za pomocą sformułowań odniesionych przez Górnickiego do Kalchasa inicjuje wielowymiarową relację z antyczną tradycją literacką uobecnianą przez rodzimą literaturę renesansową. Kalchas domagał się przecież ofiarowania córki Agamemnona bogini Artemidzie. Intertekstualny zabieg Morsztyna zdaje się więc ilustrować ideę tragicznej powtarzalności ról: cudem uratowanej Ifigenii przychodzi powtórzyć gest swojego niedosłego oprawcy. W drugim z omawianych przykładów mamy do czy-

³⁰ Jak widać, Morsztyn – świadom swojej materii – jest odległy od podtrzymywania zwyczaju „poetów trzeciorzędnych”, traktujących twórczość Kochanowskiego jako protezę „nie zawsze szczęśliwie dopasowaną” (Buchwald-Pelcowa, *op. cit.*, s. 253).

³¹ Tj. śmierci.

³² Ł. Górnicki, *Troas. Tragedyja z Seneki*. Oprac. A. Chojowska. Kraków 2003, s. 47.

³³ *Ibidem*, s. 26.

³⁴ Rozwijają mianowicie dużo zwieźlejsze sformułowania: „*Praeferre patriam liberis regem decet* [Królom przystoi przedkładanie ojczyzny nad własne potomstwo]” (Seneca, *op. cit.*, s. 148, w. 332), i „*Non hoc Vlixes, sed negat Calchas tibi* [To nie Ulisses, to Kalchas ci tego zakazuje]” (*ibidem*, s. 188, w. 749).

nienia z podjęciem przez Morsztyna, typowej dla Racine'a, ironicznej relacji z literackim źródłem. Charakterystyczną cechą tekstu francuskiego jest bowiem wypowiedzenie przez Pyrrusa, broniącego Astyanaksa przed Orestesem, słów i argumentów, które w *Troades* Seneki padają z ust Agamemnona podczas jego próby ocalenia Polikseny przed... tym samym Pyrrusem³⁵. Punkt wyjścia obu tragedii pozostaje zatem w relacji: schemat – jego odwrócenie, co w sposób niezwykle zgryźliwy obnaża kruchość kreacji etycznej Pyrrusa w przypisywanej mu roli samozwańczego obrońcy niewinnych. Identycznie postępuje Morsztyn w przywołaniu polskiego źródła, co dowodzi jego zdumiewającego wyczucia Racine'owskiego stylu oraz dramaturgii. Tłumacz nie ogranicza się do zrozumienia tekstu, ale, przy równoczesnej zmianie kontekstu, powtarza przyświecającą mu strategię literacką. Tak jak *mimesis* w ujęciu Arystotelesa nie jest kopiowaniem, ale odzwierciedlaniem twórczej mocy natury, tak dynamicznie pojmowany przekład zasługuje na określenie: „pisanie dramatu na nowo”, choć według wskazanego wzorca. W konsekwencji – w oryginalnym zastosowaniu przez Morsztyna strategii cytatu ujawnia się jego myślenie o przekładzie w kontekście całości formy tragedii.

Środki retoryczne

Ostatnia ćwierć XX wieku aż do dzisiaj stanowi okres intensywnego zainteresowania historyków klasycyzmu zagadnieniem retoryki w ogólności, a w planie szczegółowym – aspektami jej funkcjonowania w dramacie Racine'a³⁶. Na tle rozmaitych tendencji przedstawiania tych zjawisk warto sięgnąć do źródeł, przywołując ponownie *Praktykę teatru* księdza d'Aubignaca. Teoretyk przypomina w niej o konieczności wielostronnego używania retoryki (opisującej „wszystkie afekty, sprężyny ich działania, a także sposób wyrażania ich wedle porządku, z energią i rozsądkiem” (H 240)), nie tylko zaś jej okrojonej wersji (sprowadzonej „do kilku zmyślnych konceptów [...] źle uzasadnionych antytez [...]” (H 240)). Ta preambuła ukazuje klasyczny obraz sztuki, która – za sprawą biegłości autora – ukrywa się przed umysłem widza oraz czytelnika, unikając też naturalnego chaosu:

³⁵ Zwraca na to uwagę G. Forestier (w: Racine, *Œuvres complètes*, s. 1351–1352) w swoim komentarzu edytorskim.

³⁶ Wśród podstawowych francuskich prac poświęconych m.in. retoryce dramatu wymienić należy: M. Fumaroli, *Héros et orateurs. La rhétorique et dramaturgie cornélienne*. Wyd. 2, przejr. i popr. Genève 1996. – A. Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*. Paris 2002 (wyd. 1: 1970). W odniesieniu do retoryki tragedii Racine'a przywołajmy: P. France, *Racine's Rhetoric*. Oxford 1965. – M. Hawcroft, *Word as Action. Racine, Rhetoric, and Theatrical Language*. Oxford 1992. – G. Declercq, *Poéticité versus Rhétoricité: pathos et logos dans les tragédies de Racine*. W zb.: *Racine et/ou le classicisme. Actes du colloque [...]* University of California, Santa Barbara, 14–16 octobre 1999. Éd. R. Tobin. Tübingen 2001. – D. Reguig-Naya, *Le Corps des idées: pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal: Arnauld, Nicole, Pascal, Mme de La Fayette, Racine*. Paris 2007. W zakresie polskich badań nad retorycznymi aspektami dramatu zob. A. Chojowska, *Retoryka w renesansowej tragedii humanistycznej*. W zb.: *Retoryka a tekst literacki*. Red. M. Hanczakowski, J. Niedźwiedz. T. 2. Kraków 2003. – K. Płachcińska, *Oracje z „Odprawy posłów greckich” w świetle mów sejmowych z czasów Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.

miejsca pozornie pozbawione figury winny zostać ułożone z taką zręcznością, aby był w nich kunszt niewidzialny i, pozostając bez figur jawnych, posiadać tajemne i wielce wyszukane. [...] [Natomiast] poprzez porządek mówionych rzeczy przekształca się to, co wadliwego ma w swoich poruszeniach natura, a poprzez widoczną różnorodność figur – zachowuje podobieństwo z nieporządkiem natury. [H 255, 253]

Klasycystyczna teoria literatury, stawiając – jak wiadomo – na przeciwległych biegunach surowy naturalizm i ostentacyjne deklamatorstwo, postulowała subtelne wtopienie środków retorycznych w tkanę dramatu. Owocowało to swoistym dla literatury tego okresu pięknem naturalnym, gdyż kunsztownym, i kunsztownym – bo naturalnym³⁷. Różne realizacje sztuki dramatopisarskiej w XVII wieku w różny sposób radziły sobie z tym wyzwaniem. Rozwiązania zaproponowane przez Racine'a nie uniknęły krytyki i chociaż w oczach odbiorców współczesnych pocie nie osiągnęły jeszcze wzorcowego statusu, jakim cieszyć się będą później (począwszy od XVIII wieku³⁸), zostały uznane za oryginalne i godne uwagi³⁹.

W przekładzie dramatu praktyczne użycie retoryki ulega znaczącym transformacjom, których logika odtwarza napięcia właściwe dziełu oryginalnemu. O ile wymowa powiązana z akcją dramatu jawi się jako cel pracy pisarza, podczas gdy naturalizm i deklamatorstwo stanowią dla niej najpoważniejsze zagrożenia, o tyle w drodze między różnymi językowymi i kulturowymi kręgami tłumaczona tragedia może łatwo obciążyć się obiema wadami, nawet jeśli – w punkcie wyjścia – były one obce oryginałowi. Mimo zachowania ogólnych zarysów fabuły czy nawet treści poszczególnych wypowiedzi praca artysty wpisującego utwór w przestrzeń kunsztownej naturalności może ulec zaprzepaszczeniu.

Zagadnienie wiąże się z centralnym problemem poruszonym w niniejszym studium, dotyczącym spójności struktury dramatu. Klasycystyczny ideał retoryki rozproszonej i naturalnej nie może bowiem zostać opisany inaczej niż w kontekście ogólnego kształtu fabuły, podczas gdy jej wymiar deklamatorski prowadzi nieuchronnie do wyizolowania jednostek składowych, takich jak tyrada czy sentencja. Deklamatorstwo rozbija więc trudną do osiągnięcia jedność tkanki dramatu.

Ornatus

Poetyka klasyczna poświęca wiele miejsca dramaturgicznemu użyciu ozdób dyskursu. Wprowadza przy tym sobie właściwą hierarchię (jak pokazywał zacytowany wcześniej fragment z *Praktyki teatru* księdza d'Aubignaca, w którym teoretyk odwołuje pisarzy do użycia antytez). Pod tym względem jako pilne zadanie jawi się

³⁷ O paradoksach klasycystycznej koncepcji naturalności zob. A. Kibédi-Varga, *Les Poétiques du classicisme*. Paris 1990, s. 22.

³⁸ Zob. G. Siouffi, *Les Tragédies comme représentation de la langue française*. W zb.: Jean Racine, 1699–1999. *Actes du colloque, Île-de-France – La Ferté-Milon, 25–30 mai 1999*. Réunis par G. Declercq, M. Rosellini. Paris 2003, s. 415–416.

³⁹ O recepcji i ocenie Racine'a w XVII i XVIII w. zob. E. P. Kostoroski, *The Eagle and the Dove. Corneille and Racine in the Literary Criticism of Eighteenth-century France*. Oxford 1972. – R. Picard, *Nouveau Corpus Racinianum. Recueil-inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*. Paris 1976. – *La Réception de Racine à l'âge classique*.

uzupełnienie istniejących już stylistycznych analiz *Andromachy* Morsztyna, które – w pracach Weintrauba i Chołuj – koncentrują się niemal wyłącznie na metaforyce i leksyce. Można odnieść wrażenie, że przypisując staropolskiemu tłumaczowi mechaniczną barokizację i konceptualizację dyskursu⁴⁰, autorzy wspomnianych tu artykułów odwołują się do wizji stylu Racine'a jako oszczędnego, chłodnego języka w funkcji dramatycznej (do czego z pewnością przyczyniły się analizy Leo Spitzera oraz inspirująca, choć metodologicznie więcej niż kontrowersyjna, książka Rolanda Barthes'a *O Racinie*⁴¹). Nie ulega wątpliwości, iż zasługą francuskiego autora była również wyraźna dramatyzacja stylu i jego przyporządkowanie sensom tragicznym; nie oznacza to bynajmniej, że stosował on język pozbawiony tradycyjnych ornamentów.

Pełniejszy ogląd ozdób retorycznych w Morsztynowym przekładzie *Andromachy* wymaga uwzględnienia szerokiego repertuaru figur użytych w polskiej wersji tekstu i ich relacji z oryginałem. Pozwala to na osadzenie w pełniejszym kontekście znanych dobrze zjawisk związanych z metaforą i leksyką przekładu. Pierwszym wnioskiem z próby podobnego ujęcia jest stwierdzenie bogactwa figur, za których pomocą tłumacz usiłuje odzwierciedlić w polszczyźnie analogiczne bogactwo oryginału⁴². Drugi wniosek częściowo potwierdza tezę Weintrauba o Morsztynowej tendencji do barokizacji francuskiego stylu przy równoczesnym ograniczeniu jej zasięgu. W pewnych – dość licznych zresztą – sytuacjach można stwierdzić, że poeta zbliża ton tekstu do obowiązującego w jego środowisku wyobrażenia o poetyckości bez troski o dramaturgiczną tkanę utworu; w najlepszym wypadku dzieje się to w zgodzie z metaforą oryginału. To jednak tylko część zjawiska.

Przykładem swoistego zredukowania ozdobności Racine'owskiej jest scena 3 aktu II, w której Morsztyn pomija rozbudowaną apostrofę występującą w oryginale w szczególnie formotwórczej funkcji, albowiem stanowi ona centralną figurę tego monologu, sytuując się w jego kulminacyjnym punkcie:

*Sauve tout ce qui reste et de Troie, et d'Hector,
Garde son fils, sa veuve, et mille autres encor,*

⁴⁰ Zob. np. Weintraub, *Racine w barokowej Polsce*, s. 152: „elementy barokowe wybijają się w niej na czoło”, oraz Chołuj, *op. cit.*, s. 95: „Czytając przekład *Andromachy*, wiemy, że pisał ją szlachcic polski i poeta epoki baroku. Substytucje, konkretyzacje, spolszczenia obecne są na całej przestrzeni tekstu”.

⁴¹ R. Barthes, *O Racinie*. W: *Mit i znak*. Wybór, wstęp J. Błoński. Warszawa 1970 (przeł. W. Błońska). – L. Spitzer, *L'Effet de sourdine dans le style classique: Racine*. W: *Études de style*. Précédé de L. Spitzer et la lecture stylistique par J. Starobinski. Paris 1970 (trad. A. Coulon).

⁴² Ograniczając się do reprezentatywnej, mam nadzieję, choć, oczywiście, niepełnej grupy przykładów, stwierdzimy, iż Morsztyn odwzajemnia większość zabiegów polegających na repetycji czy to w zakresie częstych anafor, czy innych figur, takich jak słynna anadiploza „*Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle*” (R 997), w przekładzie: „Wspomnij, Cefizo, wspomnij, jakąś noc miały, / gdy w niepamięć, niestetyż, nasz naród szedł cały” (M 1131–1132), paralelizmy składniowe (R 220 / M 248). W zakresie tropów: poza metaforami i metonimiami liczne synekdochy (M 337 n.). Morsztyn systematycznie poszukuje polskich odpowiedników figur myśli, takich jak (poza apostrofą, o której będzie mowa) prozopopeje (M 439–442 / R 397–400; M 1725–1730 / R 1507–1512), ironie (M 195, 222, 300), *correctio* (M 762–763); wielu figur konstrukcji (elipsa m.in.: M 598 / R 538, hyperbatony: M 304, 544, 1819).

*Épire: c'est assez qu'Hermione rendue
Perde à jamais tes bords et ton prince de vue.* [R 599–602]

Polski tłumacz podążył w kierunku dosłowności, uznając najwyraźniej apostrofę za zbędną:

Dosyć to, że mi Epir wyda panią moje,
choćby Hektora, choćby całą tu miał Troję;
niech Andromacha, jak chce, jego będzie żoną,
byłe się dziś pożegnał Pyrrus z Hermioną. [M 665–668]

Pokazuje to – sprzeczną z twierdzeniem Weintrauba – próbę ograniczenia deklamatorskiej warstwy oryginału oraz skłonność tłumacza do oddawania realizmu sytuacji dramatycznej.

Tezie Weintrauba o inercyjnej barokizacji⁴³ przeczy również widoczna w przekładzie tendencja do używania figur w celu uwydatnienia konfliktu tragicznego. Przejawia się to np. w szczególnej uwadze poświęconej dwóm bardzo charakterystycznym i słynnym syllepsom Racine'owskiego tekstu. Pierwsza z nich pochodzi z dialogu Andromachy z Pyrrusem i przynosi opis erotycznego cierpienia widzianego z perspektywy krwawej historii bohatera. Dystych „*Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé, / Brûlé de plus de feux que je n'en allumai* [Zwyciężony, zakuty w żelazo, trawiony żalami, / Palony większym ogniem, niż te, które sam rozpalilem]” (R 319–320), oddany został jako: „zwyciężony, związany, żalu mając więcej / i daleko niż Troja pałac się gorecej” (M 355–356). Kolejna syllepsa pojawia się pełnym gniewu wersie z wypowiedzią Hermiony, „*Je percerai le coeur que je n'ai pu toucher*” (R 1244), oddanym jako: „tam swego przeciwnika z gniewu i z rozpacz / pchnę w serce, kiedyś go tknąć nie mogła inaczej” (M 1419–1420). Co właściwe dla omawianej figury, czasownik „palić się” w pierwszym przykładzie i rzeczownik „serce” w drugim występują równocześnie w znaczeniu dosłownym i metaforycznym. W obu przywołanych fragmentach na uwagę zasługuje wirtuozerska próba znalezienia ekwiwalencji dla figur występujących w oryginale.

Inny przykład Morsztynowej strategii przekładu ozdób dyskursu widoczny jest we fragmencie:

Jego sama śmierć, twemu do nieśmiertelności
ojcu pomogła, jego zabój nielaskawy
obudwu was nabawił nieśmiertelnej sławy. [M 400–402]⁴⁴

Zdanie to nosi cechy rozbudowanego paradoksu, rozwijając zwięzły wers oryginału „*Sa mort seule a rendu votre père immortel*” (R 360). Jak można dostrzec,

⁴³ Zob. Weintraub, *Racine w barokowej Polsce*, s. 148: „Trudno przypuścić, aby była to świadoma stylizacja. Po prostu zwroty, które najnaturalniej cisnęły mu się pod pióro, były tradycyjnymi tropami barokowej poezji”.

⁴⁴ Zob. R 360–361: „*Sa mort seule a rendu votre père immortel. / Il doit au sang d'Hector tout l'éclat de ses armes*”. Jak widać, Morsztyn zmienił drugi wers dystychu, rozwijając antytezę: śmierć–nieśmiertelność. Koncept Morsztyna przypomina ten, na którego podstawie powstał sonet CXLIV z *Setnika rymów duchownych wtórego S. Grochowieckiego* (w zb.: *Poeci polscy od średnio-wiecza do baroku*. Oprac. K. Żukowska. Warszawa 1977, s. 297): „Z Twej śmierci, Jezu, dochodzimy żywota”.

Morsztyn rozbudowuje tekst (co zdaje się potwierdzać tezę o jego skłonności do barokowego deklamatorstwa), jednak ten gest wplata się w strukturę dramatyczną utworu, trafnie odsłaniając w tekście napięcia fabularne. Niezależnie od swobody stylistycznej inwencja tłumacza wpisuje się silnie w sytuację bohaterów tragedii, toczących swoje spory niejako na grobach poprzedników. Ozdoba, niczym soczewka, skupia i potęguje w formie językowej centralny konflikt dramatu.

Jak widać, chociaż użytek figur spycha niekiedy tłumaczenie w przestrzeń barokowego deklamatorstwa (na co trafnie wskazali Weintraub i Chołuj), część zabiegów stylistycznych polskiego tłumacza wpisuje się w strategię tekstową dążącą do uwypuklenia sytuacji dramatycznej, postrzeganej całościowo.

Argumenty logiczne, etyczne i patetyczne

Morsztyn wyraźnie wzmacnia logiczną architekturę niektórych partii o charakterze argumentacyjnym, co dobrze ilustruje przykład sceny 2 aktu I⁴⁵. Replika Pyrrusa na tyradę Orestesa została nasycona formami wypowiedzi i uwagami zdradzającymi polityczną mądrość władcy. Polski tekst rozwija w cztery wersy dystych poświęcony wzajemnemu szacunkowi równych sobie stanem:

Czym ja nimi, czy-li też – niech przyznają sami –
pozwolił sobie rządzić ich niewolnicami,
czyli – wiedząc, żeby to było z pośmiewiskiem –
wazył się dysponować ich wygranej zyskiem? [M 213–216]⁴⁶

Mowa wzmocniona jest ponadto przywołaniem sankcji zewnętrznego obserwatora – *vox populi* – stygmatyzującego zachowanie sprzeczne z ideałem równości szlacheckiej i wolności, na którego obrońcę wykreowany został tutaj bohater („wiedząc, żeby to było z pośmiewiskiem”); podobny zabieg w analogicznej funkcji pojawił się nieco wcześniej: „i przyznają, którzy z nami byli” (M 207). W innej części tyrady oryginalny materiał z wersów 203–204 (porównanie minionej wielkości Troi z jej aktualnym upadkiem) wlny został z kolei w solidną formę argumentu *a fortiori*⁴⁷: „Bo gdy stojącej Troje nie zdołały siły, / któż ma wierzyć upadłej że by się pomściły?” (M 229–230), a obraz mordu na niewiniątku (R 215–216: „*Que, malgré la pitié dont je me sens saisir, / Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir?*”) wzbogaciło nawiązanie do dialogu Seneki *O gniewie*⁴⁸, które wspiera argumenta-

⁴⁵ Zob. M. Bajer, „*Andromacha*” de Stanisław Morsztyn: pour une analyse dramaturgique d'une traduction baroque de Racine. „Kwartalnik Neofilologiczny” 2013, z. 4.

⁴⁶ W wersach odpowiadających temu fragmentowi w oryginale czytamy: „*Sur eux, sur leurs captifs, ai-je étendu mes droits? / Ai-je enfin disposé du fruit de leurs exploits?* [Czy rozciągnąłem swoje prawa na nich, na ich jeńców? / Czy, wreszcie, rozporządzałem owocem ich czynów?]” (R 191–192).

⁴⁷ Również omawiany wcześniej dystych: „Własnejem krwie ojczyźnie nigdy nie żałował, / dopieroż cudzej pewnie nie będę szanował” (M 685–686), opiera się na strukturze argumentu *a fortiori*.

⁴⁸ Zob. np. L. A. Seneca, *O gniewie*. W: *Pisma filozoficzne*. T. 1. Przekł., wstęp, komentarz, układ treści, indeks L. Joachimowicz. Wyd. 2, popr., z nowym wstępem i komentarzem. Warszawa 1965, s. 249–250: „Ale też zaznaczyć należy, że dzikie bestie i wszelkie zwierzęta, z wyjątkiem człowieka, są pozbawione gniewu [...]. Tylko popędy mają dzikie zwierzęta, wściekłość, krwiożerczość, furie napaści, gniewu natomiast nie mają, podobnie jak nie znają rozpusty [...]”.

cyjny topos porównania: „Musiałcibym umyślnie, przykładem zwierzęcia, / bez gniewu niewinnego krew toczyć dziecięcia” (M 243–244).

Zainteresowanie Morsztyna logiczną stroną argumentacji ujawniają nie tylko zmiany wprowadzone do oryginału, ale również pieczołowitość, z jaką oddane zostały istniejące w tekście francuskim struktury argumentacyjne. Widać to w potraktowaniu dwuwiersu 1307–1308 w oryginale („*Et mon coeur, soulevant mille secrets témoins, / M'en dira d'autant plus que vous m'en direz moins* [A moje serce, powołując tysięczną rzeszę tajemnych świadków, / wypowie mi ich <tj. obelg> o tyle więcej, o ile pani wypowie ich mniej]”), spolszczonego tak oto: „*Im skromniej znosić będziesz krzywdę swą okrutną, / tym większą konfuzję napętnisz myśl smutną*” (M 1489–1490). Jak widać, mimo znaczących zmian treści, Morsztyn zachował charakterystyczny w tym miejscu argumentacyjny topos porównania więcej do mniej. Oznacza to, że nawet wobec daleko idących modyfikacji zarówno litery, jak i ducha tekstu struktura argumentu stanowi ważny czynnik pracy nad przekładem.

Analogicznie tłumacz wzmacnia wymiar etyczny mów postaci przez wyraźne nasycenie ich sentencjami. W kontekście tendencji dotyczącej rozwoju tragedii klasycystycznej zarówno sama konstrukcja dyskursu, jak i towarzyszące jej typograficzne rozwiązanie są krokiem wstecz: lata sześćdziesiąte XVII wieku i późniejsze stanowią we Francji okres widocznego schyłku mody na inkrustowanie dramatu wyróżnionymi kursywą sformułowaniami o charakterze gnomicznym⁴⁹. Zaznacza się to w tekście Racine'a, który wyraźnie unika tego rodzaju konstrukcji. Jak trafnie stwierdza w swojej klasycznej monografii Peter France, bohaterowie *Andromachy*, nie żywiąc złudzeń co do natury swoich wzajemnych motywacji, rzadko uciekają się do zabiegów mających na celu autoprezentację w lepszym świetle⁵⁰; tym samym gest Morsztyna sytuuje się niejako wbrew fabularnej i retorycznej dynamice oryginału.

W kwestii wyrażania uczuć należy z kolei podkreślić wyraźną skłonność tłumacza do lekceważenia patetycznej funkcji konstrukcji opartych na zaburzeniu poprawnego szyku zdania. W okresie bliskim Racine'owi – stanowiącym czasy istotnych przełomów w historii europejskiej sztuki wymowy – ten ostatni zabieg opisany został w gramatyce Port-Royal, która redukuje figury emocji do perturbacji składni⁵¹. Przekład świadczy jasno o pragnieniu odzwierciedlenia oryginalnej treści w szeregu domkniętych, możliwie harmonijnych zdań. Ilustruje to dobitnie dystych Andromachy ze sceny 4 aktu I: „*Captive, toujours triste, importune à moi-même, / Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?* [W niewoli, zawsze smutna, niemiła samej sobie, / Może pan sobie życzyć, żeby Andromacha go kochała?]” (R 301–302), oddany tak: „Ty chcesz, żebym się w twojej kochała osobie,

⁴⁹ Zob. J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*. Paris 1959, s. 316–333.

⁵⁰ France, *op. cit.*, s. 127.

⁵¹ A. Arnauld, C. Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée [...]*. Paris 1660. Autorzy ograniczają do czterech figury konstrukcji w funkcji ekspresywnej: pleonazmu, elipsy, syllepsy (chodzi tu o składniową odmianę tej figury) i hyperbatonu. Zob. analiza *Grammaire générale de Port Royal* autorstwa G. Declercq'a (*La Rhétorique classique entre évidence et sublime*. W zb.: *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450–1950*. Publiée sous la direction de M. Fumaroli. Paris 1999, s. 681).

/ a jam w smutnej niewoli, obrzydła i sobie" (M 335–336). Tłumaczenie anuluje to, co znawca retoryki Racine'a nazywa „syntaktyczną izolacją” pierwszego wersu⁵². Podobnie dzieje się w kilku innych przypadkach.

Morsztynowa praca nad logicznym, etycznym i patetycznym wymiarem dyskursów postaci może zostać uznana do pewnego stopnia za krok szkodzący dramaturgicznej jedności tekstu, kierując go nieznacznie ku obszarowi deklamatorstwa. Retusze wprowadzone do mów ze sceny I czynią bardziej przekonującymi poszczególne tyrady rozpatrywane z osobna; podkreślenie sentencji pozwala włączyć jednostkowe wypowiedzi w uniwersalny porządek, a zacieśnienie związków składniowych zwiększa jasność wypowiedzi. Zbliża to wybrane fragmenty tekstu do ideału wzorców retorycznych, choć równocześnie osłabia też charakterystyczny zarys sylwetek moralnych bohaterów Racine'a, prowadząc do przypisania im większego stopnia roztropności (*prudencia*) niż w oryginale⁵³. Wychłodzeniu ulega emocjonalna intensywność relacji, ich tragiczna dynamika kierująca protagonistów od pierwszych scen do finałowej katastrofy.

Docere

Chociaż *Andromacha* Morsztyna słusznie uważana jest za przekład, a nie za swobodną imitację, właściwa epoce formuła „pięknych niewiernych”⁵⁴ pociąga za sobą – jak już widzieliśmy – liczne odstępstwa od litery pierwowzoru. Należy do nich zagadnienie zaburzonego porządku przekazywania niektórych, istotnych dla fabuły, informacji. Wiąże się to silnie z problemem napięcia między jednością dramatyczną a waloryzacją detali.

Językowy wymiar dramatu jest postulowany przez poetykę klasycyzmu, która podkreśla, że wszystkie dane konieczne do mentalnego zrekonstruowania świata przedstawionego powinny być zakodowane w dyskursie⁵⁵. Podobne założenie utrudnia w znacznym stopniu pracę nad tekstem: popisowy wymiar tragediowych wypowiedzi musi pogodzić się z funkcją przekazu informacji. W konsekwencji tyrady zostają obciążone dużą liczbą konkretnych i często skomplikowanych detali, których ciężar – w przypadku braków w warsztacie poetyckim autora – prowadzi do ich

⁵² P. France, *Racine: „Andromaque”*. London 1977, s. 17–18.

⁵³ Ponieważ stojąca na szczycie dawnej hierarchii moralnej roztropność (łac. *prudencia*) stanowi cechę rządzących, przez gest Morsztyna przebiega intencjonalna próba korekty obrazu króla zaproponowanego przez Racine'a. Dotykamy tu chyba punktu, w którym domyslać się można, że tłumacz krytycznie ocenił pewne aspekty sztuki oryginalnej; pozostawałoby to w zgodzie z oceną francuskiej *Andromachy* przez ówczesnych czytelników, zarzucających Racine'owi m.in. uchybienia dostojństwu monarszych portretów. W zakresie postrzegania bohatera tragedii w kategorii moralnego *exemplum* istotne są osiągnięcia teatru jezuickiego. Na uwagę zasługują tu ogólniejsze badania nad nim: J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970. – I. Kadulską, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia. 1746–1765*. Wrocław 1974. – M. Mieszek, *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim w XVIII wieku*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 3.

⁵⁴ R. Zuber, *Les „Belles infidèles” et la formation du goût classique*. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac. Paris 1968.

⁵⁵ W przeciwieństwie do nasycania gry aktorów i innych materialnych składników spektaklu elementami znaczącymi.

swoistej implozji jako bytów estetycznych (czy to z punktu widzenia poetyki, czy retoryki w jej wymiarze *delectare*). Z kolei pominięcie ważnych informacji zawiesi w dramaturgicznej próżni poetycko dopracowane segmenty tekstu⁵⁶.

Omówione napięcie dotyczy w tym samym stopniu działania dramaturga, co tłumacza. Ten ostatni ma do czynienia z zamkniętym już utworem wskazującym jasno proporcje między informacją a poetyckim lub retorycznym popisem. Równocześnie, skoro samo przejście między dwoma systemami językowymi, artystycznymi i kulturowymi piętrzy nieoczekiwane trudności, ta oryginalna proporcja jawi się często tłumaczowi nie tyle jako stała, wymagająca biernego przeniesienia w nowy porządek znaków, ile jako wskazówka wspierająca proces przekładu, który jednakże nie może zamknąć się w obszarze przez nią wytyczonym. Dlatego też ten – wydawałoby się – rudymmentarny aspekt tekstu dramatycznego, jakim jest sposób wprowadzania i rozkładania kwantum podstawowych informacji koniecznych, by pojąć intrygę, ulega w Morsztynowym tłumaczeniu subtelnym, choć istotnym modyfikacjom.

Wśród tych ostatnich można wymienić stałą tendencję do uzupełniania luk informacyjnych w tyradzie Pyladesa z pierwszej sceny dramatu. Tekst oryginalny obfituje w przestrzenie celowo niedookreślone, których treść wyjaśni dopiero dalszy bieg akcji. Należą do nich wzmianki o podskórnych niepokojach na dworze Pyrrusa, odwołującego się do Hermionę. Racine w żadnym momencie tego dialogu nie wspomina jednoznacznie o miłości króla do Andromachy, w przeciwieństwie do przekładu, informującego o tej okoliczności nader wyczerpująco⁵⁷. W takiej i w podobnych sytuacjach mamy do czynienia z ruchem służącym retorycznej jasności tekstu w zakresie *docere*, osiąganey jednak kosztem ściśle dramaturgicznych jakości, jakimi są *suspens* i zaskoczenie.

Ten podręcznikowy retoryczny ton słyszalny jest wreszcie w niewielkich, ale istotnych korektach, zmierzających do uporządkowania materii Racine'owskich dyskursów. Widać to w potraktowaniu wersów z oryginału opisujących relacje między Orestesem a Hermioną:

*Tel est de mon amour l'aveuglement funeste.
Vous le savez, Madame, et le destin d'Oreste*

⁵⁶ Stąd bierze się postulat, by jako temat tragedii wybrać małą liczbę wydarzeń. Zob. H 145–146.

⁵⁷ Zob. M 84–88:

i (jakby jeszcze było nie dosyć faworu)
z matką się chce ożenić, w której intencji
węża chowa w zanadru na zgubę Grecyi,
choć wie, że temu dziecku, gdyby dorósł miało,
Troję wzbudzić z popiołów niebo obiecało

I dalej:

a teraz gwałtem Pyrrus chce ją wziąć za żonę,
nie dbając o przyslaną sobie Hermionę [M 95–96]

– ostatnie zdanie odpowiada enigmatycznemu sformułowaniu z oryginału:

*On dit que, peu sensible aux charmes d'Hermione,
Mon rival porte ailleurs son cœur et sa couronne*

[Mówi się, że niewrażliwy na urok Hermiony / mój rywal składa gdzie indziej serce i koronę.]
[R 77–78]

*Est de venir sans cesse adorer vos attraits,
Et de jurer toujours qu'il n'y viendra jamais*

[Takie jest posępne zaślepienie mojej miłości. / Wie to pani. A przeznaczeniem Orestesa / Jest nieustanne przychodzenie, by wielbić jej wdzięki, / I wieczne przysięganie, że już nigdy nie przyjdzie.] [R 481–484]

Francuski tekst opiera się na zaburzeniu logicznego i chronologicznego porządku zdarzeń – wspominając o ślubowanym zerwaniu z Hermioną, Orestes zaznacza najpierw niemożność dochowania wiary przysiędze, dopiero później samo jej składowanie. Podobnie jak w przypadku Racine'owskich anakolutów, wolno dopatrzeć się tu struktury służącej podkreśleniu wzburzenia podmiotu wypowiedzi. Morsztyn rezygnuje z tego elementu, porządkując domniemany chaos materii oryginału:

Niewidome miłości mojej przeznaczenie
ustawicznie mię, pani, do twoich nóg żenie.
Obiecując ja, że się nie wrócę jak żywo,
ale spełnić nie zdołam i przysięgam krzywo. [M 533–536]

Podobnie dzieje się w dalszej części tekstu:

*O dieux! Tant de respects, une amitié si tendre...
Que de raisons pour moi, si vous pouvez m'entendre!* [R 545–546]

Tłumacząc ten dystych jako:

O Boże, jakoż siła racji z mojej strony!
Ta najpierwsza, w miłości że trwam niewzruszony [M 605–606]

– Morsztyn wpisuje tekst w scholastyczny porządek dyskursu, w którym wzmianka o ogólnej klasie jakiegoś zjawiska („racje”) poprzedza ekspozycję szczegółowych elementów zbioru („Ta najpierwsza...”).

Tłumacz nadaje tragedii kompletność właściwą dobrze skonstruowanemu przemówieniu. Wyjściowa opozycja między organiczną jednością tekstu teatralnego a atomizacją zostaje tu zastąpiona raczej przeciwstawieniem dwóch rodzajów spójności. Nie wychodzimy wszakże poza ten sam krąg problemów, gdyż tylko jeden ze sposobów unifikacji tekstu przynależy do świata dramatu, podczas gdy drugi spycha dyskursy postaci w przestrzeń szkolnego deklamatorstwa. Nie przyczynia się on zatem do dynamicznej jedności fabuły, o której pisałem na wstępie, gdyż ukonstytuowanie deklamatorskiej jasności pociąga za sobą właśnie zamazanie konturu intrygi w istotnym dla klasyków wymiarze gry z oczekiwaniami odbiorców⁵⁸.

⁵⁸ Równocześnie opozycja między przebiegiem informacji w strukturze oryginału i w przekładzie nie musi odsyłać koniecznie do opozycji: poetyka–retoryka; także ta ostatnia zakłada możliwość intencjonalnie osiąganego niejasności. W tym kontekście różnica między oryginałem a przekładem sprowadzałaby się do następującego faktu: Racine czyni dramaturgiczny użytek z podobnej, przewrotnej koncepcji retoryki, podczas gdy Morsztyn pozostaje w kręgu bezpiecznej wersji tej sztuki.

Formy tyrady

Tragedia klasyczna opiera się nie na realistycznym, bardziej czy mniej ożywionym dialogu, ale na następstwie rozbudowanych tyrad. Według Stendhala tyrada stanowi kryterium przynależności tekstu do estetyki klasycznej⁵⁹. Taką opinię, choć wyrażoną w pamflecie, potwierdza lektura traktatów z XVII wieku. Otóż pisząc o sposobie komunikowania się bohaterów tragediowych, poetyki tego okresu nie posługują się w ogóle pojęciami zakładającymi wymianę myśli czy poglądów (takimi jak dialog albo rozmowa). Jediną rozważaną formą jest tutaj mowa (*discours*), w której rozpoznać należy w większości przypadków mniej lub bardziej zamkniętą, najczęściej oficjalną i zawsze ozdobną wypowiedź, skonstruowaną rygorystycznie wedle zasad sztuki oratorskiej. Zarazem też poetyka niejednokrotnie postuluje ograniczenie tego oratorskiego wymiaru słowa przez wzgląd na wymogi właściwe tekstowi dramatycznemu. Tak więc ksiądz d'Aubignac uzależnia długość narracji od ich miejsca w strukturze sztuki⁶⁰, domaga się uzgodnienia ich z naturą sytuacji, stanem umysłu bohatera itp. Czysto dramatyczne elementy, takie jak retardacja i zaskoczenie, wyznaczają więc zakres użycia narzędzi retorycznych.

Stwierdzona przez Stendhala „tyrania tyrady” bez wątpienia wpływała na pracę tłumacza. Dlatego analizując ścieranie się w Morsztynowym przekładzie żywiołów dramatycznej spójności i różnorodności, warto zwrócić uwagę na potraktowanie przez polskiego poetę większych partii dyskursu.

Spójność kwestii

Istotny czynnik spójności struktury dramatycznej to modelowanie sposobu połączenia następujących po sobie kwestii przypisanych dialogującym postaciom. W statycznej estetyce klasycznej był to niewrażliwy moment tekstu dramatycznego. Zlekceważenie tego zabiegu spowoduje odcisnięcie na utworze piętna niezborności, a błędne połączenie kwestii wypowiedzianych przez bohaterów wprowadzi z kolei chaos do zespołu najbardziej dopracowanych fragmentów sztuki. Dynamika poszczególnych porcji scenicznego dyskursu wymknie się wówczas nieodwołalnie spod kontroli, nie pozwalając zaistnieć klasycystycznemu myśleniu w kategoriach architektonicznych, waloryzującemu harmonię i czystość proporcji. W konsekwencji – sens całości nie będzie funkcją zaprogramowanego działania kompozycyjnego, ale narodzi się inercyjnie z przypadkowych relacji źle dobranych elementów. Równocześnie u dramatopisarza takiego jak Racine – łączącego troskę o szczegóły

⁵⁹ Zob. wypowiedź Stendhala (*Racine i Szekspir*. Przeł. W. Natanson. Wstęp, przypisy A. Kotuła. Warszawa 1956, s. 193) na temat tyrady: „gardzę spiskami w aleksandrynach i pożądam tragedii prozą [...]. Przyznaje, iż bardziej by mnie to interesowało niż Klitemestra i Regulus z ich osiemdziesięciowerszowymi tyradami w duchu oficjalnym. Tyrada jest zapewne najbardziej antyromantycznym elementem w poetyce Racine'a. Gdyby koniecznie trzeba było dokonać wyboru, wolałbym zachować dwie jedności niż tyradę”.

⁶⁰ Te umieszczone na początku mogą być dłuższe (gdyż publiczność przychodzi do teatru życzliwie nastawiona i chce poznać szczegółowo punkt wyjścia fabuły), później – kiedy akcja toczy się coraz żwawiej – dłuższe opowiadania drażnią, gdyż wprowadzają bezruch.

z rygorystyczną kontrolą całości struktury – niepozorne na pierwszy rzut oka przejścia między kwestiami stanowią ogniwa bardzo silnie nasycone bogactwem sensów.

W każdym miejscu przekładu Morsztyn wykazuje się uwagą wobec tego elementu Racine'owskiej techniki. Dzieje się tak zwłaszcza tam, gdzie oryginalny tekst wyraźnie podkreśla związek między zakończeniem jednej a początkiem kolejnej wypowiedzi. Świadczyć o tym może użycie takiego słowa w klauzuli pierwszej i w ataku następnej kwestii⁶¹, słowa pokrewnego⁶² albo stojącego w jawnym znaczeniowym kontraście z tym, co przedtem⁶³. W przytoczonych sytuacjach połączenie dwóch kwestii dokonuje się na zasadzie zbliżonej do konceptu, przy czym Morsztyn zachowuje wiernie strukturę oryginału.

Na uwagę zasługują przypadki, w których polski tłumacz projektuje to formalne rozwiązanie w kontekście, w jakim nie pojawiło się ono w oryginale. Mamy wówczas do czynienia ze swoistym wewnętrznym transferem analogicznych rozwiązań między odmiennymi częściami tłumaczonego tekstu. Dzieje się tak w akcie IV, gdzie wypowiedzi Hermiony i Orestesa łączą się w następujący sposób: Orestes – „*Souvenez-vous qu'il règne, et qu'un front couronné...*” (R 11866); Hermiona – „*Ne vous suffit-il pas que je l'ai condamné?*” (R 1187), co Morsztyn tłumaczy następująco: Orestes – „Król jest. Trzeba go, prawda, sądzić, ale nie tu. / Dopieroż nie brać z niego pomsty, bez dekretu” (M 1357–1358); Hermiona – „Nie dosyć tobie, że już przez mnie osądzony, / że dekret śmierci bierzesz nań od Hermijony?” (M 1359–1360). Powtórzenie słowa „dekret” upodabnia ten fragment do wcześniej przywołanych, mimo że w oryginale kwestie nie opierają się na tak silnej ekwiwalencji.

Warto przywołać jeszcze jeden ustęp, w którym Morsztyn stosuje zasadę paralelizmu między wypowiedziami w miejscu, które w oryginale nie tylko jest tej cechy pozbawione, ale – co więcej – jej brak ma wyraźne dramaturgiczne uzasadnienie. W scenie 1 aktu II pojawia się dialog: Kleona – „*Contre un amant qui plaît pour quoi tant de fierté?*” (R 455); Hermiona – „*Hélas! Pour mon malheur, je l'ai trop écouté*” (R 456). W przekładzie: Kleona – „albo jeśli jej jego komplementy smaczne, / czemuż zmyśla, niesmaki pokazując znaczne?” (M 499–500); Hermiona – „O, nie zmyślałam ci ja, nieszczęsna w tej mierze [...]” (M 501). Nadanie tekstowi językowej ciągłości dokonuje się kosztem szczególnej sytuacji dramatycznej, polegającej – przeciwnie – na zerwaniu logicznego następstwa. Wypowiadając się bez widocznego związku ze słowami przedmówczyni, Hermiona ukazuje przypisaną jej przez Racine'a monomanię. Tłumaczenie gubi ten efekt.

Zobaczyć można, że Morsztyn nie tylko odtwarza, ale i przyswaja sobie element klasycystycznej techniki dramatopisarskiej polegający na starannym łączeniu kwestii dialogujących ze sobą postaci. Nawet jeśli rozwiązanie to zostaje użyte

⁶¹ Np. we fragmencie z aktu IV: Pyrrus – „*Rien ne vous engageait à m'aimer en effet*” (R 1355); Hermiona – „*Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai-je donc fait?*” (R 1356), co Morsztyn tłumaczy tak: Pyrrus – „Nie wiem, dlaczego byś się we mnie kochać miała” (M 1541); Hermiona – „Cóżem robiła, zdrajco, jeśli-m nie kochała?” (M 1542).

⁶² Zob. M 294: Andromacha – „raz na dzień daję obrok smutnej duszy mojej”; M 297: Pyrrus – „O, jako lży słuszniejsze gotują-ć się, pani”.

⁶³ Zob. M 1331: Orestes – „Wsiadajmy! Jam już gotów”; M 1332: Hermiona – „Nie, zostańmy, proszę”.

nieco mechanicznie, dowodzi troski tłumacza o organiczną jedność tekstu dramatycznego.

Przygody narracji

Jak w wielu klasycystycznych tragediach, ekspozycja *Andromachy* opiera się na rozległych narracjach wprowadzających odbiorców w sprawy postaci. Proponuję w tej części przyjrzeć się opowiadaniu Orestesa z pierwszej sceny sztuki pod kątem potraktowania go przez Morsztyna.

Podobnie jak w kilku innych dużych wypowiedziach (zwłaszcza w scenach 1 oraz 2 aktu I), polski tłumacz wyraźnie respektuje delimitacje retoryczne tekstu. W tyradzie Orestesa zwróconej do przyjaciela odnaleźć można *captatio benevolentiae* właściwe dla pierwszej części mowy (*exordium*). Zawiera się ono w reakcji na wysunięte przez Pyladesa oskarżenie o nieszczerłość: Pylades – „czyś mię to zdradzał, panie?” (M 37); Orestes – „Siebiem zdradzał bardziej: / trudno przymusić, kiedy serce się zatwardzi. / Wszak wiesz, że odtąd, jakom w miłość wpadł mizerny, / szczerzem zawsze szedł z tobą, przyjacielu wierny” (M 37–40). Replika Morsztynowego Orestesa odpowiada u Racine’a następującemu tekstowi:

Je me trompais moi-même.

Ami, n'insulte point un malheureux qui t'aime.

T'ai-je jamais caché mon coeur et mes désirs? [R 37–39]

Jak widać, przeniesione do polszczyzny są wszystkie oryginalne zwroty służące odparciu podejrzenia o nieszczerłość. Sformułowanie „Siebiem zdradzał bardziej” stawia – tak jak oryginał – znak równości między oszukiwaniem siebie i innego; odbija więc echo koncepcji przyjaciela jako drugiego samego siebie z eseju *O przyjaźni* Michela de Montaigne’a. Podobnie działa wspomnienie dotychczasowej szczerości (M 39–40). Usuwając wzmiankę o miłości Orestesa do Pyladesa, Morsztyn zastępuje ją sentencją o silnej funkcji perswazyjnej. Przywołana reguła moralna ma uzasadniać – a zatem i usprawiedliwiać – nielogiczne zachowanie bohatera zaślepionego przez emocje.

Utrwalona w retoryce relacja między *proemium* a następującą po nim narracją zostaje wyzyskana przez Racine’a w sposób niezwykle oryginalny w kontekście XVII-wiecznej sztuki poetyckiej. Jak pisze w *Praktyce teatru* ksiądz d’Aubignac, długie sprawozdania z minionych zdarzeń mogą osłabiać prawdopodobieństwo fikcji. Dzieje się tak, gdy słuchają ich postaci, którym opowiadane fakty powinny być znane⁶⁴. Podobnie jest, gdy Orestes wspomina część akcji sprzed rozstania przyjaciół. A jednak jego narracja nabiera wiarygodności w zestawieniu z poprzedzającym ją *proemium*, które nie tylko wprowadza, ale i uzasadnia dalsze opowiadanie. Wyrażona w wersach 37–40 troska o uczucia rozmówcy sprawia, że przypomnienie wspólnych doświadczeń jawi się jako próba zażegnania mylnego wrażenia nieszczerłości Orestesa. To nie *proemium* przygotowuje narrację (jak dzieje się to w sztuce retorycznej), lecz narracja stanowi kolejny, rozwinięty argument *captatio benevolentiae*. Taki psychologiczny porządek można uznać za swoisty dla dramatu.

⁶⁴ Zob. F. Hédelin d’Aubignac, *La Pratique du théâtre*. Éd. H. Baby. Paris 2001, s. 413–428.

Racine realizuje ten zamysł konsekwentnie. Początkowa część narracji zawiera zwroty do Pyladesa:

*Tu vis naître ma flamme et mes premiers soupirs.
Enfin, quand Ménélas disposa de sa Fille
En faveur de Pyrrhus, vengeur de sa Famille,
Tu vis mon désespoir; et tu m'as vu depuis,
Traîner de Mers en Mers ma chaîne et mes ennuis.* [R 40–44]

Nieustanne – w oryginale – nawiązania do Pyladesa nie są mechanicznym zabiegiem pozwalającym na osadzenie opowiadania w kontekście komunikacyjnym. W zacytowanych wersach Pylades jest podmiotem zdań („*Tu vis [...] [Widziałeś [...]]*”; „*Tu vis [...] et tu m'as vu depuis [...] [Widziałeś [...]]* i *widziałeś mnie później [...]]*”), co zapewnia mu stałą obecność w przywoływanych zdarzeniach, mimo że dotyczą one przecież Orestesa. To również ma jednoznaczną funkcję perswazyjną: podobnie jak w wersach 37–40 słowa skierowane do Pyladesa pozwalają oddalić niepokój słuchacza powątpiewającego w lojalność rozmówcy.

Morsztyn oddaje opisany fragment w sposób następujący:

Kochałem, lecz gdy nazbyt Menelaus szczerze
z Pyrrusem począł wkraczać w małżeńskie przymierze,
zasługi ojca płacąc córką poślubioną,
ja (widząc już nadzieję o ziemię rzuconą
i że się Hermijona nic tym nie brzydziła,
gdy Pyrrusowi, nie mnie, poślubiona była)
wpadłem w desperacyję, a dni moich końca
szukając, raz na zachód, drugi na wschód słońca
żeglowałem [...]. [M 41–49]

Już na planie konstrukcji zdań postać Pyladesa znika w cytowanym fragmencie tłumaczenia. Zmiana jest nie tylko syntaktyczna (a więc stylistyczna); co ważniejsze, w przekładzie gubi się efekt narracji jako płynnego rozwinięcia wyjściowego *captatio benevolentiae*; jej relacja z *proemium* nie zostaje podbudowana. Wskazuje to na niepełne wykorzystanie przedstawionego elementu zdumiewającej techniki dramatopisarskiej Racine'a.

W kontekście tematu artykułu istotna jest tu konkluzja metodologiczna dotycząca zastosowania przez tłumacza zasad konstrukcji dyskursu. Specyfika Racine'owskiej narracji zawiera się w ogólnym obrazie, jaki wyłonił się już w opisie Morsztynowego użycia różnych typów argumentów i zjawisk z zakresu *docere*. Tutaj również polski tekst jest poprawny w kontekście podręcznikowych reguł: *proemium* wyposażone w tropy *captatio benevolentiae* poprzedza narrację, która w sposób adekwatny do sytuacji odnosi się do przebiegu zdarzeń. Opowiadanie nie zostało więc zepsute, a jednak znacznie się zredukowało. W tłumaczeniu narracji Orestesa – choć pozornie dość wiernym – zagubieniu nie uległy same zasady retoryki, ale ich specyficzne zastosowanie przez Racine'a. W rezultacie stwierdzić można, że sposób potraktowania elementu tekstu francuskiego w przekładzie każe osunąć mu się z przestrzeni dramatu w obszar mniej wyspecjalizowanego użytku sztuki wymowy. Zamiast dać próbę prawdziwie dramaturgicznej elokwencji (będącej syntezą retoryki i poetyki) Morsztyn po raz kolejny wpada nieznacznie w ton szkolnej deklamacji.

Formy liryczne

Kształt klasycystycznej tyrazy u Morsztyna skłania do podsumowania, w którym weźmie się pod uwagę rozpiętość tekstualnych strategii użytych w przekładzie tej wypowiedzi. Jest to problem piętrowy, gdyż już w tekście oryginalnym tyrazy (i inne większe partie dyskursu, takie jak monologi) stanowią byty niejednorodne, odzwierciedlające liryczne, retoryczne i – rzecz jasna – dramaturgiczne zainteresowania Racine'a; podobnie – na wyższym poziomie złożoności – dzieje się w przypadku tłumaczenia, którego autor (tak jak twórca pierwowzoru) uprawiał różne rodzaje literatury i piśmiennictwa. Ta wszechstronność była prawdopodobnie istotna dla ostatecznego rezultatu jego translatorskich wysiłków.

Uchwycenie sygnalizowanego problemu wymaga rozpatrywania *Andromachy* na szerszym tle recepcji dramatu obcego w literaturze staropolskiej. Porównanie z przekładami teatru Seneki (autorstwa Górnickiego, Bardzińskiego i S. Morsztyna⁶⁵) oraz z przyswojeniem ówczesnej francuskiej dramaturgii (*Sylwia* S. H. Lubomirskiego według J. de Maireta, *Cyd* J. A. Morsztyna według Corneille'a) ukazują wyjątkowość Racine'owskiego dzieła. *Andromacha* jest najmłodszym z adaptowanych tekstów i – co warto tu przypomnieć – w momencie paryskiej prapremiery została uznana za tragedię nowatorską, głos nowego pokolenia twórców teatralnych⁶⁶. Ta cecha silnie wpłynęła na przekład, odróżniając go od poprzednich. W największym skrócie można stwierdzić, że w obu wcześniejszych modelach dramatu (w wydaniu Seneki i Corneille'a) zachodzi swego rodzaju oddzielenie momentu literackiego opisu od rozwoju akcji. Jest to dobrze widoczne w polskich imitacjach Seneki, gdzie – za łacińskim wzorcem – najsilniejsze efekty estetyczne przypisane zostają fragmentom o charakterze otwarcie lirycznym: pieśniom chóru, modlitwie, kłatwie, elegijnym lamentom. Tym tropem idzie Stanisław Morsztyn w *Hippolicie*. O ile koncepcja dramaturgiczna *Cyda* Corneille'a odcina się wyraźnie od wzorca Senekiańskiego, o tyle również tu mówić możemy o słabszej, ale jednak dostrzegalnej tendencji do wyodrębniania pierwiastków lirycznych z przebiegu dramatu.

Widać to w konstrukcji charakterów tragicznych, które – jakkolwiek złożone – nie ewoluują. Ich dynamika (gdyż są to bezwzględnie postaci o wielkim potencjale dramatycznym) rozwija się w porządku niejako wertykalnym, ponieważ kolejne kwestie i sceny prowadzą widza do coraz głębszego poznania napięć, utrzymujących się na skrajnym, ale i stałym pułapie. Teatralny czas służy zatem możliwie szczegółowemu i obrazowemu wypowiedzeniu tego, co w umyśle postaci rozgrywa się niejako w jednej sekundzie. W ramach tej konstrukcji kierunek rozwoju akcji wytyczają z kolei zdarzenia zewnętrzne wobec protagonistów: po konflikcie ojców – wojna i decyzja króla. Tekstowym symbolem podobnie zaprojektowanej psychologii bohaterów są stances Rodryga i stychomytia⁶⁷, wynoszące dramatyczny język uczuć na wyżyny niedostępne dramatowi polskiemu przed *Cydem* w wersji Jana Andrzeja Morsztyna, a jednak czerpiące swoje piękno z bezruchu. To momenty wyjęte

⁶⁵ O polskich imitacjach tragedii Seneki zob. R. Rusnak, *Seneca noster*. Cz. 1: *Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodszego*. Warszawa 2009.

⁶⁶ Zob. Forestier, *Jean Racine*, s. 299.

⁶⁷ Corneille, *Cyd, albo Roderyk*, s. 31–32, 36–37, 68–69.

z biegu akcji, w których deklamatorsko-konceptualny tryb oryginału znajduje w polskim liryku tłumacza uznawanego za genialnego.

Na takim tle nowatorstwo *Andromachy* jawi się jako wyzwanie dla adaptatora w dużej mierze za sprawą odmiennej koncepcji akcji. Racine'owska prezentacja postaci dokonuje się w porządku linearnym i to czasowe następstwo stanów psychologicznych (nie tylko skrajnych, jak u Corneille'a, ale przede wszystkim sprzecznych) napędza intrygę. Fabularna dynamika aktów I, II i scen 1–7 aktu III bierze swój początek w wahaniach Pyrrusa i w oczekiwaniu na jego decyzję w odniesieniu do greckich postulatów; w aktach III–IV dalszy ciąg akcji zależy w całości od postanowień *Andromachy*, a później źródłem suspense jest *Orestes*, który – w toku trudnej misji rozgrywającej się poza sceną – może zabić Pyrrusa lub, z różnych względów, w ostatniej chwili odstąpić od tego zamiaru. Tylko powierzchowne odczytanie tragedii klasycznej lekceważy taką kompozycyjną wirtuozerie, widząc w niej zjawisko mniej istotne od filozoficznego czy ideologicznego przekazu tekstu. W rzeczywistości – nieoczekiwany rozwój wypadków był ceniony przecież i przez *Arystotelesa*, i przez autorów późniejszych poetyk⁶⁸, a równie klarownie prowadzona ekonomia oczekiwania i zaskoczenia stanowi efekt tak samo niedostępny miernym poetom jak styl Racine'a.

Przyjęcie tej koncepcji dramatu owocuje koniecznością zastosowania odmiennej techniki przekładu niż ta, jaką posłużyli się Górnicki, Bardziński, Jan Andrzej Morsztyn czy sam Stanisław Morsztyn w *Hippolicie*. Polski tłumacz musiał znaleźć formułę odpowiadającą językowej tkance dramatu, w której popis retoryczny i poetycki nie jest nigdy wyizolowany z przebiegu akcji. To dynamika zdarzeń – zmiennych, trudnych do przewidzenia – wytycza ramy efektem stylistycznym. W podobnie pomyślanej tragedii nie ma miejsca (ani czasu) na celebrowanie kunsztownych wypowiedzi zastygłych w bezruchu. Postaci ciągle rozważają swoje położenie względem innych, snują plany albo ustosunkowują się do zaistniałych kryzysów. Ich wypowiedzi wypełnione są informacjami niezbędnymi do zrozumienia przebiegu intrygi i dopiero na tle tej prymarnej materii – w kunsztownie wykreowanym chaosie⁶⁹ – połyskują nieustannie elementy popisu retorycznego i poetyckiego, którym jednak nigdy nie jest dane zajęcie eksponowanego miejsca w centrum sytuacji teatralnej. Nadwyżka informacji wymaga od tłumacza nieprzerwanej i bezwzględnej precyzji, gdyż w przeciwnym razie zepsuciu ulegnie architektura Racine'owskiej intrygi. Swoiste rozproszenie i jednolite rozprawienie efektów stylistycznych odwołuje się z kolei do umiejętności syntezy⁷⁰.

⁶⁸ Według *Arystotelesa* (A 331) wydarzenia wzbudzają tym skuteczniej litość i trwogę, „gdy przebiegają wbrew oczekiwaniu, wynikając jedne z drugich. Dzięki temu [...] wywołują większe zaskoczenie, niż gdyby wydarzyły się spontanicznie lub przez przypadek [...]”. O zaskoczeniu jako warunku doskonałości tragedii piszą też autorzy z kręgu francuskiego klasycyzmu: „w piątym [akcie], przy dalszym braku nadziei, węzeł rozwiązuje się w sposób niespodziewany i wywołuje zadziwienie” (J. Chapelain, *Przemowa o poezji przedstawiającej*. W zb.: *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, s. 44) „zdarzenia odnawiają swe wdzięki poprzez podtrzymujące je afekty, a te ostatnie zdają się odradzać poprzez zdarzenia ze swej natury niespodziane [...]” (H 137).

⁶⁹ O tym była tu już mowa w cytowanym fragmencie *Praktyki teatru* d'Aubignaca.

⁷⁰ Różnice między Corneille'em a Racine'em amplifikuje w polskiej recepcji rozbieżność pokoleniowa między tłumaczami. W samym wyborze sztuki można dopatrzeć się manifestu pokoleniowego –

Czy jednak brak stanc, stychomytii, lamentów i pieśni oznacza automatycznie, że *Andromacha* nie odwołuje się do techniki lirycznego modelowania tekstu przez tłumacza? Dzieje się inaczej, gdyż już we francuskim oryginale popisowość wtopiona w akcję właściwa Racine'owskiej koncepcji dramatu ewidentnie żywi się osiągnięciami współczesnej liryki. Polski tłumacz bezbłędnie identyfikuje to zjawisko, wyciągając z niego wnioski. Postaram się wykazać to przez porównanie przekładu z oryginałem. Zacytowany fragment pochodzi z pierwszego dialogu Orestesa z Herminą:

W tych oczach mię czeka
550 pewna śmierć, co gdzie indziej przede mną
ucieka:
nie trzeba mi nic więcej, tylko pojrzeć szpetnie –
zaraz utrapionego ta surowość zetnie;
jakby mię też śmiertelnym dekretem zabiły,
kiedy mi to powiedzą, co zawsze mówiły.

555 Jednoż jest nie kochać się albo mnie
umorzyć,
jednoż stracić nadzieje albo grób otworzyć:
te są rezolucyje moje przez rok cały
odtąd, jako mię oczy twe na śmierć skazały.
Więc już teraz za miłość i stateczną wiarę
560 bierz ostatnią żywota mego ofiarę;
tak – czego nie zrobiła tatarska kraina –
dziś mnie sroższa niż oni zabije dziewczyna

495 *Enfin je viens à vous, et je me vois réduit*
A chercher dans vos yeux une mort, qui me
fuit.
Mon désespoir n'attend que leur indifférence,
Ils n'ont qu'à m'interdire un reste d'espérance;
Ils n'ont, pour avancer cette mort où je cours,
500 *Qu'à me dire une fois ce qu'ils m'ont dit*
toujours.

Voilà, depuis un an, le seul soin qui m'anime.

Madame, c'est à vous de prendre une Victime

Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
*Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que Vous*⁷¹.

Tekst pojawia się krótko po wspomnieniu podróży do kraju Scytów (którzy, mimo legendarnej krwiożerczości, darowali Orestesowi życie). Nawiązanie do mitu, umieszczone w otocze erotycznej, służy konstrukcji tekstu opartego na koncepcie (zrównanie okrucieństwa ludu surowego w swoich obyczajach z kobiecą nieczułością). Osadza to oryginał (R 495–502) w polu napięcia prowadzącego do pointy, która przynosi ostateczne uzasadnienie zestawienia. Zacytowany fragment – zarówno w pierwowzorze, jak i w przekładzie – opisać można w kategoriach klasycznej poetyki pointy, gdzie ta ostatnia definiowana jest jako „mowa, w której zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego”⁷². W oryginale wersy 497–500 rozwijają myśl wyrażoną wcześniej w wersach 495–496. Pozostają z nią w stosunku wariacji wobec tematu. Do serii opracowań tego samego konceptu, przetłumaczonych wiernie w wersach 551–554, Morsztyn dodaje

najpierw Maria Kazimiera podkreśla odrębność kulturową wobec Marii Ludwiki, następnie Stanisław wyraża to samo wobec stryja.

⁷¹ Puste linie w drugiej kolumnie odpowiadają wersom dodanym przez Morsztyna w przekładzie.

⁷² M. K. Sarbiewski, *De acuto et de arguto* [...]. W: *Wykłady poetyki. (Praecepta poetica)*. Przel., oprac. S. Skimina. Wrocław 1958, s. 11. BPP, B 5. Analogię do koncepcji Sarbiewskiego wzmacnia fakt, że tekst *Andromachy* odwołuje się do – porównywalnego pod pewnymi względami – epigramatu Marcjalisa, służącego za przykład wywodów autora *De acuto et arguto*: „Skąd się bierze łagodność w krwiożerczym potworze? / Co za dziw? Lew twój, panie; więc oszczędzać może” (*ibidem*, s. 13). Wypowiedź Orestesa odwraca schemat: bohater został oszczędzony przez Scytów, a śmierć zada mu kobieta; to znaczy, że jest ona okrutniejsza od najbardziej krwiożerczego ludu świata.

kolejne ogniwo (M 555–556). Przekład przedłuża więc oryginalną, wariacyjną strategię tekstową, przynosząc tylko amplifikację i ornament, co podkreślone jest jeszcze użyciem anafory.

Pozwała to uzupełnić i rozszerzyć wnioski wysunięte przez Weintrauba i Chołuj badających *elocutio* Morsztynowego przekładu⁷³. Zauważone przez nich zjawiska w zakresie zastosowania metafor i metonimii ujawniają się też w profilowaniu większych partii dyskursu, w nadawaniu im formy i funkcji. Równocześnie, w analizowanym fragmencie trudno mówić o swoście inercyjnej i odzewnej barokizacji francuskiego tekstu (co Morsztynowi zarzuca Weintraub). Wręcz przeciwnie, tendencja do barokowych konceptów cechuje Racine'owską podstawę, a styl *Andromachy* wiele zawdzięcza reprezentantom poezji wykwiintnej⁷⁴.

Jak pokazała analiza fragmentu mowy Orestesa, Morsztyn rozwija i niejako stabilizuje w umyśle odbiorców liryczne ukształtowanie tekstu. Obrazuje to, nieco wsteczną, skłonność poety do myślenia o tragedii jako katalogu ustępów lirycznych. Nie można jednak uogólniać tego wniosku w prostym odniesieniu do całości przekładu. Morsztyn nie należy do tłumaczy dramatu niezdolnych do okiełznania swojej lirycznej muzy. O jego świadomym użyciu języka poetyckiego w służbie struktury dramatu świadczy oczyszczenie i zwieżłość, które tłumacz narzuca swojemu stylowi w momentach szczególnego, tragicznego napięcia, jak np. w scenie 5 aktu III (M 1000–1010) czy 3 aktu IV (M 1339–1342), gdzie postaci komunikują się ze sobą za pomocą krótkich, niemal urywanych zdań. Równowaga całości formy została więc tylko nieznacznie zaburzona na rzecz lirycznej konstrukcji tekstu.

W kontekście dokonanej lektury *Andromachy* Morsztyna staropolski przekład tragedii jawi się jako byt dynamiczny. Jak starałem się pokazać, tłumaczenie – usytuowane na styku tragediowości, retoryczności i liryczności – stanowi próbę zapanowania nad tymi siłami o różnych wektorach, zneutralizowania ich inercji, ustabilizowania dyskursu artystycznego w punkcie, w którym napięcie między rozmaitymi konwencjami komunikacji wzbogaca jego sensy, zamiast je zniekształcać. Każdy wysiłek podjęty w tej dziedzinie jest zarazem sobie właściwy (bo niemożliwe okazuje się osiągnięcie identycznego bilansu tylu odmiennych czynników) i typowy (bo wiele tragedii czy ich tłumaczeń powstaje ze współdziałania tych samych elementów).

Podobne dynamiczne ujęcie pozwala nam usystematyzować rozsiane w toku dotychczasowej analizy wnioski dotyczące umiejscowienia *Andromachy* Morsztyna w szerszej panoramie stylów i nurtów estetycznych Europy czasów, w których tragedia została przełożona. Mimo obcych oryginałowi naleciałości trudno utrzymać tezę o jednoznacznej zdradzie literackiego tonu tłumaczonego dzieła, jego drastycznej barokizacji, o której pisali Wiktor Weintraub i Joanna Chołuj. Jak wykazuje analiza rozmaitych aspektów utworu, Stanisław Morsztyn podjął próbę dostarczenia odpowiednika pewnych elementów innowacyjnego języka literackiego oryginału, który sam w sobie nie stanowił też bytu jednorodnego, ale w którym nakładały się na siebie rozmaite tendencje. Polski tekst można więc chyba uznać za – odpowiadający momentowi historycznemu, w jakim powstał – wczesny przejaw rodzi-

⁷³ Chołuj, *op. cit.*, *passim*. – Weintraub, *Racine w barokowej Polsce*, s. 152.

⁷⁴ Zob. Chołuj, *op. cit.*, s. 97.

me go stylu klasycyzującego, zajmujący miejsce w tym, co Krzysztof Mrowcewicz nazywa „wielostylową kulturą XVII wieku”⁷⁵.

Na rzecz tej tezy przemawia fakt, iż przekład *Andromachy* Morsztyna, jak sta- rałem się pokazać, jest pierwszą próbą przyswojenia nowoczesnej koncepcji dra- matu klasycystycznego stworzonej przez Racine’a, co odróżnia to dzieło od istnie- jących przekładów Seneki, *Sylwii* Lubomirskiego, a nawet od *Cyda* w tłumaczeniu Jana Andrzeja Morsztyna. Pod tym względem wybór *Andromachy* – ogłoszonej w tym samym tomie co dzieło stryja Stanisława Morsztyna – jawi się wręcz jako swego rodzaju manifest pokoleniowy, podkreślający związek z klasycyzmem europejskim w jego najdojrzalszym kształcie. Warto też pamiętać, po pierwsze, że próba Stani- sława Morsztyna stała się (na pewno bez woli autora) izolowanym przypadkiem spolszczenia klasycystycznej tragedii francuskiej – jedynym znanym aż do połowy XVIII wieku. Po drugie, klasycyzujący trop potwierdzają nawiązania lekturowe do literatury renesansowej inspirowanej antykiem: dzieł Kochanowskiego⁷⁶ i *Troas* Górnickiego. Wreszcie, proponowane odczytanie zyskuje wsparcie w późniejszej recepcji tekstu. Łączona z rozwojem rodzimego klasycyzmu, XVIII-wieczna apoteoza literatury renesansowej⁷⁷ korespondowała, jak pisze Irena Kadulśka, ze wzrostem zainteresowania przekładem staropolskim⁷⁸. Nie należy też zapomnieć, że u progu oświecenia supraski tom doczekał się dwóch reedycji.

Podjmując – na zakończenie – kwestię wartości estetycznej polskiej *Andro- machy*, nie chciałbym obierać perspektywy normatywnej, ale pozostać przy zapro- ponowanym i rozwiniętym wcześniej ujęciu systemowym. W ramach dynamicznej koncepcji przekładu tragedii swego rodzaju rozchwianie równowagi stylistycznej i dramatycznej między jednością a różnorodnością części, między barokiem a kla- sycyzmem, tradycją a nowatorstwem itp. zdaje się stanowić element wpisany w każdą próbę artystyczną tego typu. Wymaga to z kolei przypomnienia, że – jak-

⁷⁵ K. Mrowcewicz, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm, manieryzm, barok. Studia nad poezją XVII stulecia*. Warszawa 2005, s. 206. Autor cytowanej pracy podkreśla problematycz- ną pozycję klasycyzmu w kontekście estetyki badanej epoki, umieszczając poświęcone mu rozwa- żania pod znakiem znamiennej pytania: „Klasycyzm końca XVII stulecia. Schyłek czy nowy po- czątek?” Z kolei dalej Mrowcewicz (*ibidem*) pisze: „rzecz zastanawiająca, że badacze poszuku- ją początków klasycyzmu osiemnastowiecznego głęboko w wieku XVII”.

⁷⁶ Poza przywołaniem *Pieśni I 17* w tekście S. Morsztyna znajdujemy też dystych wyraźnie inspiro- wany wersami *Monomachii Parysowej z Menelausem* J. Kochanowskiego (w: *Odprawa posłów greckich*. Oprac. T. Ulewicz. Wyd. 12, przejr. i uzup. Wrocław 1974. BN I 3) (u Morsztyna: M 843–844, u Kochanowskiego: w. 41–42). Nie zastanawia brak nawiązań do *Odprawy posłów greckich*, gdyż – jak wskazują prace poświęcone recepcji Kochanowskiego – oddziaływanie tego tekstu było mniejsze niż innych. Jak pisze Pelc (*op. cit.*, s. 293–294): „Wzorzec renesansowej tragedii, jaką była *Odprawa posłów greckich*, pominięty przez teatr dworski XVII wieku, okazał się dla potrzeb teatru szkolnego XVII wieku zbyt trudny do podjęcia”.

⁷⁷ Renesans pisarstwa Kochanowskiego wiele zawdzięcza aktywności F. Bohomolca. Zob. S. Pie- traszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 243. Jako wzór tragedii w języku polskim S. Jaworski przywołuje *Odprawę posłów greckich* w przedmowie do *Jonata- sa [...]* (Kalisz 1746), J. Bielski zaś w książce *Ćwiczenie krasomowsko-prawne [...]* (Poznań 1758) nawiązuje do Górnickiego (zob. Kadulśka, *op. cit.*, s. 16–18).

⁷⁸ Zob. Kadulśka, *op. cit.*, s. 18–19. Zaznaczyć też należy, że I. Krasicki (*Dzieła. 10 tomów w jednym*. Paryż 1833, s. 219) przywołuje Morsztynowskie przekłady *Hippolita* i *Andromachy*, oceniając je jako „godne szacunku”.

kolwiek normatywna – klasycystyczna teoria literatury nie potępiała wszelkiego odchylenia od doskonałości. Głosząc ideał, autorzy poetyk dość sceptycznie patrzyli na szanse jego realizacji w sferze faktów: podobnie jak doskonały mówca (którego władza byłaby równa Bogu)⁷⁹, doskonały poeta czy doskonała tragedia są bytami utopijnymi, w rzeczywistości zaś zarówno dzieła nieudane, jak i arcydzieła oscylują często wokół granicy dzielącej piękno od jego braku. Jeśli te pierwsze pogrążają się zdecydowanie częściej w brzydocie, drugie – wielkie klasycystyczne utwory – również nie unikają kontrowersji. Wystarczy przytoczyć przykład *Cyda*, znanego z towarzyszących mu sporów; podobnie było z *Fedrą* czy wcześniej z *Andromachą*⁸⁰. Tym właśnie jest uzasadniony brak kompleksów polskiego tłumacza przy próbie zmierzenia się z Racine'owskim tekstem. Nie uchodził on w epoce Stanisława Morsztyna za niedościgły wzór, jakim okrzyknięto to dzieło później. Wprost przeciwnie – niektóre z decyzji translatorskich polskiego poety wyjaśnić wręcz można pragnieniem poprawienia defektów znanego, choć kontrowersyjnego utworu. Skłania to tym samym do zaznaczenia, że przyjęta w dotychczasowych publikacjach perspektywa oceny Morsztynowej pracy jako konfrontacji z paradygmatycznym arcydziełem europejskiego dramatu nosi cechy wyraźnego anachronizmu. Przykładając do tekstów miarę doskonałości i pamiętając o jej – z gruntu idealistycznym – charakterze, oceny klasycystycznych krytyków i tłumaczy są więc na swój sposób łagodniejsze od wyroków ferowanych niekiedy w świetle współczesnego rozróżnienia historycznej (ustalanej przez specjalistów i na ich użytek) oraz artystycznej (odczuwanej przez większą grupę czytelników i określanej zwykle dość swobodnie) wartości tekstu. Ponieważ wyznaczanie tej ostatniej nie wchodzi, moim zdaniem, w zakres kompetencji historyka literatury, ograniczę się do stwierdzenia, że przekład Morsztyna zajmuje miejsce w serii europejskich dzieł mierzących się z tym, co Dobrochna Ratajczakowa nazwała „drogocennym mitem tragedii”⁸¹. Rozwijając to sformułowanie, dodałbym, iż staropolska *Andromacha* egzemplanuje wyzwanie rzucone „drogocennemu mitowi” klasycystycznej tragedii francuskiej, stanowiącemu specyficzny wariant tego pierwszego. Bezprecedensowy w nowożytności rozwój gatunku we Francji Wielkiego Wieku położył się cieniem na poszukiwaniu jego innojęzycznych wersji⁸². Również i w Polsce myślenie o tej tragedii naznaczone było i jest piętnem braku czy wręcz kulturowej niższości⁸³. Promowana przez Charles'a Perraulta, Woltera czy (później) Rolanda Barthes'a tragedia francuska stanowi ponadczasowy i zawsze nieuchwytny przedmiot poszuki-

⁷⁹ Zob. F. Hédelin d'Aubignac, *Discours académique sur l'éloquence*. Paris 1668, s. 42: „Mówca doskonały [...] to oryginał, który nigdy nie miał kopii”.

⁸⁰ Spór – przez analogię do *Cyda* określany „la Querelle d'Andromaque” – znalazł swój wyraz w licznych pamfletach oraz w sztuce A.-Th. Perdou de Subligny'ego *La Folle querelle ou La critique d'Andromaque* (Paris 1668). Zob. Picard, *op. cit.*

⁸¹ D. Ratajczakowa, *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*. T. 1. Wybór, oprac. B. Konciewicz. Wrocław 2006, s. 135–154.

⁸² Dużą rolę odgrywa tutaj kulturowa propaganda francuska, która – począwszy od końca XVII w. – podejmuje zdecydowane działania promocyjne, dążące do wykreowania obrazu Francji jako kulturowego odpowiednika Aten i Rzymu w oparciu o połączone idee *translatio imperii* i *translatio studii*.

⁸³ Wskazuje na to chociażby *Typograf do czytelnika* (w: Corneille, *Cyd, albo Roderyk*, s. 198).

wań⁸⁴. Pod tym względem praca Stanisława Morsztyna sytuuje się w szeregu rodzimych prób uchwycenia godnego jej języka, poczynawszy od baroku, poprzez utwory Ludwika Osińskiego, po dzieło Tadeusza Żeleńskiego-Boya czy Antoniego Libery. To nieodmiennie próby trudne, często ryzykowne, nierzadko podejmowane od zera. Pewien potencjał budzenia frustracji tkwi w nich niejako organicznie.

Abstract

MICHAŁ BAJER University of Szczecin

**THE PROBLEM OF TEXT COHERENCE IN THE OLD POLISH TRANSLATION OF RACINE'S
"ANDROMAQUE" BY STANISŁAW MORSZTYN**

Andromaque by Stanisław Morsztyn is the first Polish translation of the tragedy by Jean Racine, which dates back to the 1690s. The study describes a clash of two artistic strategies present in the text: the first strategy aims at highlighting the whole tragedy outlined by the translator while the second one emphasizes smaller text units. The first part of the article concerns Morsztyn's application of intertextual strategies. The translator aptly interprets Racine's references to ancient literature and adds some of his own (he quotes, for example, verses 63–64 from the second *Heroid* by Ovid – omitted by the author in his rendering of this fragment in verses 455–462). Within the scope of Polish literature, he introduces references to the works of Jan Kochanowski (*Songs*, I 17) and Łukasz Górnicki (*Troas*, II 281–282, 515–516) among many others. Moreover, Morsztyn imparts a dramatic sense to intertextual references, which is in accordance with the strategy employed in the original text. The second part of the text is devoted to the translator's use of rhetorical devices. One may note here the reinforcement of a logical and ethical dimension of the character's dialogues, which sometimes takes place at the cost of pathetic dimension (omission of syntactic disorders as a marker of strong emotions). The last part addresses the problem of dramatic insertion of oratorical and lyrical passages, such as tirades and monologues. A slight tendency to emphasize the autonomy of declamatory parts is noticeable – at the cost of organic unity of the drama. In the whole of the translation, one may identify moments of the translator's weakening control over tragedy structure looked at as a whole. However, this can be regarded as internally conditioned by the literary system of classicism.

Translated into English by Rafał Kozłowski

⁸⁴ Dotyczy to również życia literackiego w samej Francji, której późniejsza, XVIII- i XIX-wieczna tradycja tragediowa zwykle (a niekiedy niesłusznie) postrzegana jest jako nieinteresująca i epigońska względem wielkich poprzedników. Zob. J. P. Perchellet, *L'Héritage classique: la tragédie entre 1680 et 1814*. Paris 2004. – A. C. Montoya, *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*. Paris 2007.