
■ RADOSŁAW RUSNAK

KONSTANTYNOWEJ SOBIESKIEJ NA POŻEGNANIE Z ŻÓŁKWIĄ, CZYLI O PRZEKŁADZIE ŁACIŃSKIEJ OKTAWII

Kierując się od strony przejścia granicznego w Hrebennem ku Lwowowi, mijamy po prawej stronie okazałą sylwetkę Żółkwi (Nesterowa). Przyciągające starodawną kolegiatą i zamkiem miasteczko związane było w pierwszych latach osiemnastego stulecia z postacią Marii Józefy Wesslówny. Znają ją miłośnicy pamiętników¹ i biografowie rodu Sobieskich, znają wierni odwiedzający kościół sakramentek w Warszawie, gdzie spoczęły jej doczesne szczątki. Ale nie powinni o niej zapominać i badacze antycznej spuścizny w polskim baroku, jako że nieoczekiwanym zrzędzeniem losu w otoczeniu owdowiałej królewiczówny powstaje wyjątkowy przekład łacińskiej *Oktawii*. Przypisywana swego czasu Senece, a powstała najpewniej w epoce Flawiuszy, jedyna w całości zachowana *tragoedia praetexta* stawia w centrum uwagi konflikt pomiędzy despotycznym Neronem a porzuconą przez niego i pogrążoną w bólu żoną na krótko przed wygnaniem jej na Pandaterię. Pobieźna nawet lektura żółkiewskiej adaptacji skłania do wniosku, iż o jej powstaniu zdecydował właśnie ten tak silnie zaznaczony antagonizm, dołączona natomiast do tekstu prefacja utwierdza w przekonaniu, że nie bez związku z genezą

¹ Na perypetiach królewiczówny Sobieskiej osnuty jest *Pamiętnik o Maryi Wesslównie* Sabiny z Gostkowskich Grzegorzewskiej (Warszawa, 1965), stanowiący barwną, choć nierzadko nazbyt zbeletryzowaną, adaptację wspomnień jednej z wychowanek tytułowej bohaterki, Marii Klementyny Wesslówny.

utworu była życiowa sytuacja Wesslówny pod koniec jej pobytu w ruskiej posiadłości.

Unikatowy egzemplarz dramatu opatrzonego tytułem *Historia albo tragedia Oktawii cesarzówny rzymskiej, córki Klaudiusza cesarza rzymskiego, a potem małżonki Nerona* [...] wchodzi w skład księgozbioru Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (sygn. 4.22.5.22). Uszkodzenie pierwszej strony druku uniemożliwia odczytanie zarówno dalszej części tytułu, jak i wiersza na herby Rogala i Janina. Poprzedzony trzema lirykami *Na imiona Najjaśniejszej Pani* oraz obszerną dedykacją utwór zajmuje kolejne dwadzieścia cztery karty woluminu, a datę jego wydania bibliografowie ustalają na rok 1728 (prawdopodobnie w drukarni warszawskiego kolegium pijarów)². Brak wyraźnego wskazania nieoryginalności oraz równoległego przytaczania wersji łacińskiej odpowiada swobodzie, z jaką daleko idącym przekształceniom poddano pierwowzór. Nie chodzi tu jedynie o odmienne nazywanie poszczególnych postaci – Praefectus figuruje jako Rotmistrz, Nuntius jako Strażnik – czy o nierzadkie zabiegi aktualizujące³. Z polskiej wersji bowiem, inaczej niż u „ortodoksyjnego” Bardzińskiego⁴, znikają całkowicie partie chóralne, a finalny lament tytułowej Oktawii zastąpiony zostaje obcą oryginałowi sceną ucieczki tyrana. Pomimo tych znaczących opuszczeń skłonność tłumacza do rozbudowywania poszczególnych wypowiedzi sprawia, że *Historia*

² *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, tom 1, oprac. zespół pod red. W. Korotaja (Wrocław, 1965). Warto by jednak przy okazji zastanowić się nad pochodzącą z roku 1781 adnotacją Krasickiego: „WOLIŃSKI (Josef), jest **w druku** jego tragedia Oktawii cesarzowej rzymskiej z łacińskiego przetłumaczona R. 1728” (podkreślenie moje – R. R.) – I. Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*, tom 2 (Warszawa, 1781) [reprint] 580.

³ Woliński, nie oddalając się bynajmniej od ogólnych tendencji ówczesnych translacji, wprowadza wzmiankę o hetmanie (*Żołnierze jak powinni orderu hetmana! Przestrzegać*, w. 1004–1005) i artylerii (*Ni dział, ni strzelby srogiej i armat gromistych*, w. 328), każe Oktawii wołać: *o mój mocny Boże* (w. 196), a Seneca mówić o *boskiej wszechmocności* (w. 656). Z kolei fragment wywodu o wieku brązowym przywodzi tłumaczowi przed oczy sceny znane z sarmackiej prowincji, stąd decyduje się na samodzielne uzupełnienia:

decipere volucres crate vel tenere laqueo	albo sztuką zwodzić lotne ptaszki, kuropatwy, przepiórki chwytać, zbierać w taszki.
(w. 412–413)	(w. 245–246)

⁴ Inny, wcześniejszy o ponad trzydzieści lat przekład *Oktawii* zamyka tom *Smutne starożytności teatrum* Jana Alana Bardzińskiego (Toruń 1696). Nie da się stwierdzić, czy Woliński w jakiegokolwiek mierze korzystał z wersji dominikanina.

albo tragedia liczy prawie sto wersów więcej (1066) od swego pierwszego wzoru (983).

Wiele niewiadomych wiąże się z postacią tłumacza, który jako Józef Jan Woliński⁵ podpisuje się pod dedykacją utworu. Nieznany skądinąd poeta amator określa sam siebie jako starego sługę najpierw ojca Marii Józefy, Stanisława, później samej królewiczówny, który „lata na usługach wyższy”, korzysta z gościny w żółkiewskim majątku. Łatwo wyobrazić go sobie w gronie licznych klientów zgromadzonych w tym czasie wokół Wessłówny i czerpiących z jej szczodrości⁶, spośród których Wolińskiego wyróżniają zainteresowania literackie. Jak sam przyznaje, „chcąc się przy wolnej rezydencji nikczemnego uchronić próżnowania”, sięga po dostępny mu księgozbiór, w tym po rzymską tragedię o Oktawii, i rodzi się w nim myśl o przełożeniu jej na język polski. Zważywszy na wysoki poziom kulturalny dworu Sobieskich, trudno się dziwić, że w ręce starego rezydenta wpadł egzemplarz *praetexty*, ówczesnie wydawanej wspólnie z dziewięcioma dramataми Seneki. Zaskakuje to jeszcze mniej, jeśli wziąć pod uwagę działalność teatru królewskiego w Żółkwi, który otwierał swe podwoje przy każdej wizycie zwycięzcy spod Wiednia⁷.

* * *

To, czy *Historia albo tragedia* powstała z myślą o inscenizacji na miejscowej scenie, pozostanie tajemnicą. Z pewnością jednak wybór opracowywanego tekstu, jak też moment złożenia go na ręce Wessłówny, trudno uznać za przypadkowe. Zasadnicze dominanty utworu Wolińskiego, a w konsekwencji i jego zasadniczy zamysł, odsłania już wstępna monodia *Oktawii*, zdecydowanie odmienna (i krótsza) od swego łacińskiego pierwszego wzoru.

⁵ Monografista rodu Wessłów odnotowuje niejakiego Jana Wolińskiego administrującego z początkiem XVIII stulecia dobrami w Kikołach i Wólce Kikolskiej, ale trudno bez wątpliwości utożsamiać go z autorem *Historii albo tragedii*. Zob. A. Sikorski, *Rodzina Wessłów herbu Rogala w XV–XX wieku* [w przygotowaniu].

⁶ „Zamek w Żółkwi stał się przytułkiem szlachty zubożałej, starych wojowników i podupadłych rodzin” – pisze w swojej pracy Aleksander Czołowski; tegoż, *Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej*, w: *Teka Konserwatorska*, Lwów 1892. Cyt. za: M. Osiński, *Zamek w Żółkwi* (Lwów, 1933) 211.

⁷ Roszkowska notuje cztery takie inscenizacje: z maja 1675, lipca 1684, lutego 1686 i z okazji rozpoczęcia pontyfikatu przez Aleksandra VIII; W. Roszkowska, *Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III. Próba rekonstrukcji*, „Pamiętnik Teatralny” 18 (1969), z. 4 (72), 562–84.

Nasycony mitologizmami lament znękaney bohaterki, którego rytm wyznaczają kolejne żalodne apostrofy, ustępuje miejsca drobiazgowemu wykazowi nieszczęść, jakie spadają na nią i na cały ród. Wyłącznym sprawcą jej niedoli jest Neron, w oryginale wspomniany jako *tyranno* (w. 33) dopiero na samym końcu, tu zaś wypełniający swą ponurą obecnością całość „teatru zbrodni”. To do niego odnosi się większość użytych form czasownikowych: *wyrzuca z pokojów moich* (w. 8), *na wygnanie zdaje* (w. 9), *zmyśla zdrady i jadem napelniony laje* (w. 10), to na nim spoczywa odpowiedzialność za wszelkie zło w państwie. Wbrew historycznym przekazom obciąża go śmierć nie tylko Brytanika (*brata zabija okrutnie*: w. 13), ale i poprzedniego władcy, Klaudiusza (*ojca truje*, w. 13)⁸. Tym samym niweluje się, kosztem despoty, winę przypisaną w Tacytowych *Rocznikach* Agrypinie⁹, dla której mężobójstwo stało się drogą do zapewnienia tronu ukochanemu synowi¹⁰. Tłumacz czyni tak dla konkretnego celu, któremu w dalszych partiach utworu podporządkowuje postać zgładzonej cesarzowej. Symptomatyczna dla tego całkowicie przereklamowanego prologu jest jeszcze jedna zmiana. Za najodpowiedniejszą porę dla rozpoczęcia akcji dramatu uznaje Woliński nie – uzasadniony względami pozatekstowymi – poranek (*surgit Titan*, w. 3)¹¹, lecz zmierzch (*nastąpiła noc gruba*, w. 2).

Sam protagonista zjawia się na scenie dopiero w wersie 437, podejmując dysputę ze swoim stoickim nauczycielem¹² na temat najwłaściw-

⁸ Udział Nerona w morderstwie Klaudiusza zaznacza Oktawia także w swoich późniejszych wypowiedziach: *I ojca Klaudyjusza ruinować mego! Zamyślił* (w. 38–39), *ojca zamordował* (w. 51).

⁹ Jasno wynika to z *Annales* XII, 66–68; Tacyt, *Wybór pism*, przeł. S. Hammer (Wrocław, 1956) 155–157.

¹⁰ Analogiczne postępowanie tłumacza odnotowujemy w odniesieniu do Klaudiusza, któremu wiele gorzkich uwag w pierwotnej wersji utworu poświęca Ochmistrzyni. W *Historii albo tragedii* nie wspomina się ani o przedkładaniu pasierba nad własnego syna, ani o poślubieniu bratanicy. Winą za śmierć Lucjusza Syllanusa również obarcza się nie jego, lecz obecnego cesarza. Wycofany zostaje wreszcie zarzut pośmiernej indyferencji (*nulla prolis suae! manet inter umbras cura*, w. 138–139). Zamiast tego czytamy o zażywaniu spokoju z dala od okrucieństw doczesności.

¹¹ Anonimowy autor *praetexty* rozpoczyna akcję utworu wraz z pierwszymi promieniami słońca, wyraźnie nawiązując do dramaturgicznych zabiegów Seneki, znanych choćby z *Herkulesa szalejącego* i *Edypa*. Nie bez znaczenia jednak jest i to, że silnie utożsamiano ze Słońcem samego Nerona. To między innymi dlatego widok poranka wywołuje u Oktawii odczucia tak negatywne – L. Castagna, *La „meditatio mortis” di Ottavia nella pretesta attribuita a Seneca*, w: *Il potere e il furore: giornate di studio sulla tragedia di Seneca: Brescia, febbraio 1998*, red. R. Grazich (Brescia, 2000) 36.

¹² Na nadejście wychowanka Seneka reaguje mało licującą z jego przekonaniami trwożą: *horreo* (w. 437), której jednak Woliński nie zamierza dodatkowo uwypuklać. Inaczej

szych metod rządzenia. Na długo przedtem jednak każda z wypowiadających się person dokłada starań, by wejście to we właściwy sposób przygotować. Oktawia, jej Ochmistrzyni, Seneka, objawiający się nieco później Duch Agrypiny określają panującego słowami odpowiednio dobitnymi: począwszy od szaleńca *dobrej radzie, niewinnym srodze przeciwnemu* (w. 738), a skończywszy na *okrutniejszym od kata* (w. 142) *złym tyranie* (w. 265) zasługującym na zapadnięcie się w otchłań i pogrążenie w siarczystym ogniu (w. 233–4). Utożsamiany *z zjadłym wężem* (w. 140) i *niedźwiedziem wściekłym* (w. 223) władca budzi przerażenie samym swym wyglądem. Wzgardzona przez niego żona z odrazą wspomina *twarz straszną, od Marsa sroższego, / Jadem napelnionego, od smoka gorszego* (w. 61–62, w oryginale: *videre tumidos et truces / vultus tyranni*, w. 109–10).

Animalistyczny rys w sposobie przedstawiania Nerona uwidacznia również senna wizja Oktawii z aktu pierwszego, w której wyjątkowemu udramatyzowaniu podlega scena śmierci Brytanika:

modo trepidus idem refugit in		jak na jawi
thalamos meos;	Ucieka do pokojów, a tyran go dawi,	
persequitur hostis atque inhaerenti	Goniąc onego skoro po mojej łóżnicy,	
mihi	Mieczem błyskając ostrym, i szuka	
violentus ensem per latus nostrum		zdobyczy
rapit	Krwi mojej. On się tuż tuż około mnie	
(w. 120–122)		kręci,
	A tyran z mieczem strasznym do boku	
	mu leci,	
	Gwałtem go w serce już już, widzę,	
	przebijając.	
	(w. 73–79)	

Neron zachowuje się jak polujące zwierzę: już nie tylko śledzi (*persequitur*), ale *dawi, szuka zdobyczy*, okrąża ofiarę i *do boku leci*. O raptowności jego ruchów świadczą powtórzenia monosylab (*tuż tuż, już już*), a grozę potęguje błyskanie miecza niczym ślepiów w ciemności.

Wizerunek despoty dopełnia się za sprawą jego własnych słów i czynów. A z wygłaszanych przez niego tez, z reakcji, jakie budzi w nim wieść o buncie, oraz z wydawanych pretorianom rozkazów wynika ewidentna,

Bardziński, u którego pada wyznaczenie: *boję się struchlały*, czy siedemnastowieczny sienięczek Hettore Nini, rozwijający to sformułowanie w całą frazę: *io mi sgomento, e tremo nè sò quai cose ne la mente volga* („lękam się, drzę i nie wiem, jakie rzeczy mieszają się w mojej głowie”).

a typowa i dla innych ziemskich autokratów, wewnętrzna sprzeczność, polegająca na współwystępowaniu przekonania o swojej absolutnej wszechwładzy z uporczywymi maniami prześladowczymi i lękiem o własne życie.

Rzucane nierządno w dużym napięciu emocjonalnym deklaracje potwierdzają wcześniejsze słowa Oktawii, że Neron nie zważa na *żaden stan rzymski/ Ani na bogów samych* (w. 39–40; *spernit superos hominesque simul* – w. 90). Gardzi ludem, który wyniósł go na tron imperium (*Każdemu tu dokuczę panujący srogo*, w. 538), a wszelkim wrogom poprzysięga okrutną śmierć (*Miecz obosieczny żwawy małego z wielkiego, Niech traci tych obecnych, jako i zbiegłego*, w. 523–524). Na nic zdają się żarliwe nawoływania starego preceptora i stawianie za wzór łagodnego wobec swych przeciwników Oktawiana Augusta. Cesarz chełpi się swoją rzekomą omnipotencją (*Nie mam obligacyi, nie dbam o nikogo*, w. 537; *To prawo u mnie, co chcę*, w. 667), z pogardą odrzuca słowa napomnienia (*Właśnie uczyć staremu nierozumne dziecka/ Należy, co u piersi zażywają mleczka*, w. 417–418), zapowiada bezwzględne zniszczenie opornych (*Godzi się i mam umysł wszystkich tak wytracić*, w. 408), a nawet ośmiela się rzucić wyzwanie bogom (*Przez moc moję i onym rozkazać będę*, w. 429). Przy tym nie myśli wcale o powoływaniu się na dobro ojczyzny. Jego rozprawa z politycznymi przeciwnikami ma prowadzić do powszechnego kataklizmu rujnującego Rzeczpospolitą, *tak wyniosłą i dumną* (w. 540):

i co jest w Rzymie, to ryczałem
Najwyższego niech ginie i o ziemię padnie,
Na samo dno piekielne niech wszystko przepadnie
(w. 478–480)

Kataklizmem takim mógłby z pewnością być wielki pożar, którego wizja rozpala w pewnym momencie wyobraźnię despoty, wyzwalając przy tym wiele niepohamowanej euforii. Z typową dla siebie bezdusznością Neron pragnie kontemplować ów pożar jak specyficzne dzieło sztuki i delektować się nim niczym bachaniami:

Z mecenaryi wieze dobrze się przypatrzę
Różnym kolorom ognia, co ich prochem zatrze.
Niechaj różna muzyka wydaje swe głosy.
Śmiać się będę i wesół. Niechaj pod niebiosy
Echo idzie i z armat potężnie niech biją,
A Rzymianie buntowni niech jako psi wyją

(w. 989–994)

W pierwowzorze brak nie tylko tej wypowiedzi, ale i jakiegokolwiek innej wzmianki o mającym strawić Wieczne Miasto pożarze. Niemniej trudno się dziwić, że nie bacząc na popełniany anachronizm, pragnął Woliński posłużyć się tak nośnym przykładem Neronowego zwyrodnienia.

Do szczytu irytacji postać o tak wybujałym egocentryzmie doprowadzić może sprzeciw wobec jej poczynań. Taka właśnie jest geneza nienawiści, jaką cesarz żywi względem Oktawii. Podczas gdy wersja pierwotna kładzie nacisk na niechęć okazywaną mężowi przez samą bohaterkę (*vultuque signa proderent odium mei*, w. 542) oraz na obciążające Oktawię pokrewieństwo z wiarołomną Messaliną (*Incesta genetrix detrahit generi fidem*, w. 536), polski tłumacz dopisuje jeszcze jeden powód: nienawiść do żony wkrada się w serce władcy, kiedy Oktawia wypominać mu zaczyna śmierć swych bliskich (*Bo dla krewnych pobitych tak mię uraziła./ Stąd nienawiść do siebie w serce me wraziła*, w. 601–602). Nic więc zaskakującego w tym, że to ją w pierwszym rządzie Neron obarcza odpowiedzialnością za wybuchające w pewnym momencie rozruchy i to jej bezpośrednim zabiegom przypisuje rolę inicjującą (*I ta, która swą sztuką miasto poburzyła,/ Skryte fakcye teraz na wierzch wynurzyła*, w. 971–972). Zupełnie odmiennie sprawę tę przedstawia występujący w funkcji posła Strażnik. Nie szczędząc Neronowi zarzutów niegodziwego traktowania cesarzowej, stara się podkreślić całkowicie spontaniczny charakter rebelii (w. 921–930).

Na dochodzące do pałacu odgłosy buntu władca reaguje ogromnym wzburzeniem, z jednej strony hiperbolizując dokonywane przez plebs gwałty (w. 1014–1020), z drugiej pomstując na opieszałość pretorianów (w. 1004–1008). Ale tej pozorowanej srogości w momencie realnego zagrożenia towarzyszy przede wszystkim strach i narastająca panika. Związane z własnym bezpieczeństwem fobie, które wcześniej kazały Neronowi poumieszczać szpiegów w otoczeniu Oktawii (w. 45–46), a pałac *osadzić wartami zbrojnemi* (w. 763–765), w obliczu nadciągającego tłumu przegradzają się w stany bliskie hysterii:

quod non cruor civilis accensas	Jak tu ufać i komu? Niebeśpieczność
faces	wielka.
extinguit in nos, caede nec populi	Gdybym się był nie postrzegł, byłaby
madet	omełka.
funerea Roma quae viros tales tulit	Zuchwałość sroga gminu na moje
(w. 822–824)	zgubienie
	Pałace, miłą ze mną, w ogniste
	plómienie
	Chcieli przywieść
	(w. 963–967)

Jednak nawet wówczas nie opuszcza go chroniczna podejrzliwość i nieufność. O ile w tekście wyjściowym na widok zbliżającego się Prefekta cesarz zdobywa się na docenienie jego lojalności (*rara pietas*, w. 844, *fides nota*, w. 845), o tyle w *Historii albo tragedii* konstatuje: *Ale w tym mało wiary* (w. 996), a jeszcze surowiej podsumowuje mających bronić go żołnierzy: *Tylko fałsze, kolory i nic przyjemnego* (w. 998).

Również mało chwalebny zachowaniem tyran kończy swoją bytność na scenie. W przeciwieństwie do Anonima, który porzuca swojego bohatera, gdy ten, wciąż jeszcze pełen buty i przekonania o własnej potędze, odkomenderowuje Prefekta z wyrokiem śmierci dla Oktawii, polskiemu tłumaczowi wyraźnie zależy na dopełnieniu wątku cesarza tak, by jego zbrodnicze rządy doczekały się słusznej kary. Dlatego kosztem żałobnego kommosu cesarzówny wprowadza w formie epilogu miniscenę z udziałem przynoszącego hiobową wieść Kuriera. Niebaczny na możliwości dramaturgiczne, jakie przy tej okazji zaprzepaszcza, Woliński uniemożliwia niespodziewanemu przybyszowi przemówienie własnym głosem, streszczając jego wypowiedź w didaskaliach¹³, a następnie wkładając jej parafrazę w usta wylęknionego Nerona:

Nowa trwoga dopiero już na mnie napadła.
Wszystkie radości i myśl dobra mi odpadła.
Mam wiadomość, sam widzę, iż wojska prowadzą,
Z wieże wysokiej patrząc. Siedzieć tu nie dadzą.
Rzymianie, chytrzy zdrajcy z prowincyj postronnych,
Podstępują tuż pod Rzym w pułkach swych ogromnych
Na sukkurs buntownikom

¹³ *W tym Kurier przybiega z przeciwną nowiną, iż na sukkurs Rzymowi liczne Rzeczypospolitej wojska podstępują.*

(w. 1059–65)

Analogicznie do rozwiązań przyjętych wiele lat później przez Henryka Sienkiewicza, tłumacz dąży do zdecydowanego przyspieszenia akcji i – ignorując wymogi historyczne – sprowadza na występne władcę zasłużoną pomstę. I, podobnie jak w *Quo vadis*, jej egzekutorem stanie się Serwiusz Sulpicjusz Galba, który wraz z oddziałami dokonuje udanego marszu na Rzym i w wyniku przewrotu zajmuje miejsce Nerona na tronie imperium. Pomsta ta, dodajmy, następuje zaraz po tym, jak Neron skazuje na wygnanie i samotną śmierć swoją byłą żonę. Mechanizm nieuchronnie dopełniającej się sprawiedliwości, która żadnemu okrutnikowi nie pozwala długo cieszyć się bezkarnością, działa tu nadzwyczaj sprawnie, a bezwzględny despotą może namacalnie przekonać się, jak niewiele dzieli szczyty powodzenia od dna upadku.

Choć tłumacz oszczędza czytelnikowi widoku samobójczej śmierci bohatera, cel swój w pełni osiąga. Rozpacзлиwa ucieczka, którą w ostatniej chwili salwuje się cesarz (*Darmo ich tu czekać! Dodaj mi konia prędko. Muszę stąd uciekać*, w. 1065–66), dostatecznie kompromituje tak otwarcie manifestowaną przez Nerona wszechmoc; zgodnie z moralitową logiką utworu role oprawcy i ofiary odwracają się. Zamiast Oktawii, której szczęśliwy obrót zdarzeń ratuje życie, do opuszczenia Rzymu zmuszony jest Neron i to jego już wkrótce spotka gwałtowna śmierć¹⁴.

Taki zresztą rozwój wypadków sugerują wcześniejsze partie tekstu, w których zapowiedź rychłego końca Neronowej potęgi pobrzmiwa całkiem klarownie. Wyraźne ostrzeżenie kieruje do swego podopiecznego Seneka: urąganie świętościom sprowadzi na władcę gniew nieba (w. 431–432). Imperator, zamiast bogom, wierzy przychylniej sobie Fortunie, ale filozof pozostaje nieustępliwy: *Jest ktoś większy nad nią* (w. 438). O nieuchronnie zbliżającej się karze wspomina również pomstująca Agrypina. A nie poprzestaje ona w swym czarnowidztwie na stwierdzeniach ogólnych (*Poznasz, jak ci to oddadzą! Krzywda, żal i mściwość dla ciebie się zwadzą*, w. 709–710, *Przyplacisz okrutności ty krwią swoją drogą*, w. 720), lecz woli wyobrazić sobie, jak jej zabójca przechodzi z jednej opresji w drugą. Prognozy te są tym bardziej godne wiary, że

¹⁴ Podobną zależność odnotowuje przekaz Swetoniusza: zgodnie z nim śmierć cesarza następuje w tym samym dniu, w którym Neron nakazuje zamordować Oktawię – G. Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska (Wrocław, 1987) 268.

wypowiada je przybysz z zaświatów, a zatem ktoś, kto ma pewniejszą od żyjących wiedzę o przyszłości:

veniet dies tempusque quo		Jednak przyjdzie ten dzień
reddat suis		I czas go opuści, i sprośnie zginie weń.
animam nocentem sceleribus,		Od wszystkiego bogactwa i mienia
iugulum hostibus		dobrego
desertus ac destructus et cunctis		Odstąpić razem musisz i w lochach
egens		głodnego
(w. 629–31)		Zażywać wczasu będziesz, dekokt
		wodny pijąc,
		Głodu przymierać dobrze i jako pies
		wyjąc,
		Narzekać na nieszczęście. Już się nie
		powrócisz
		Do pałaców rozkosznych, zmysłów
		nie nawrócisz.
		Uciekać sprośnie będziesz, jesteś
		osądzony
		I na widok Rzymowi będziesz
		przywleczony
		Od żołnierzy, którzy cię szukać pilnie
		będą
		I tak cię okrutnego tyrana pozbędą
		(w. 765–76)

Scena haniebnej ucieczki i śmierci cesarza jest zatem tak czy owak obecna w polskim przekładzie *Oktawii*. Nie bezpośrednio zainscenizowana, lecz kilkakrotnie zapowiedziana przez obdarzone autorytetem postaci, a w formie znaku wieszczego pojawia się w nocnym koszmarze Poppei, w którym Neron, zamiast jej małemu synkowi (*ensemque iugulo condidit saevum Nero*, w. 732), przebija gardło samemu sobie (*Wtym widzę i Nerona srodze zranionego, / Mieczem własnym po gardle wcale przebitego*, w. 861–862)¹⁵.

* * *

Na przeciwległej względem tyrana pozycji lokuje się poniżona, odrzucona i oczekująca na wyrok Oktawia. Zarysowana w pierwszej scenie

¹⁵ Polski autor musiał opacznie odczytać sens oryginału, w którym brak, prawdę mówiąc, wyraźnie wskazanego patiensu owej czynności. Tym bardziej, że śmierć Kryspina nastąpiła przecież – jak przypomina się w Prologu – na morzu.

jednoznaczność, z jaką polski tłumacz pragnie traktować jej postać, znajduje swoją kontynuację na dalszych kartach dramatu. Niemającym końca wyrzekaniom na zbrodniczość Nerona towarzyszą świadectwa krzywd doznawanych przez tytułową bohaterkę. Konsekwentnemu kształtowaniu wizerunku *mulier dolorosa*¹⁶ służy również unaocznienie poniesionej przez nią straty: rozdźwięk pomiędzy szczęściem, jakiego Oktawia zażywała niegdyś, a upokorzeniem, jakie spotyka ją obecnie. W rodzimym przekładzie nagły odwrót Fortuny ujęty został w przejrzyste antytezy: *Co się dzieje! Wesele w smutek przemienione* (w. 23), *Com była panią sobie, w niewolę-m oddana/ Być niewolnicą* (w. 56–57).

Odmiana losu wydaje się tym dotkliwsza, że Oktawia cierpi jako córka zasłużonego dla Rzymu Klaudiusza i potomkini rodu wywodzącego swe pochodzenie od bogów. Na świętokradczy w swej istocie czyn Nerona niebiosa odpowiadają z całym zdecydowaniem, zsyłając miazdzący cesarza bunt. W ten providencjalistyczny sposób bieżące wydarzenia interpretuje Strażnik (w. 933–938), który w polskiej wersji nie kryje sympatii dla rebeliantów, czego dowodzi jego stronniczość w relacjonowaniu burzliwych wypadków w mieście. Zupełnie inaczej rzecz ma się z jego łacińskim odpowiednikiem, który występuje w utworze Anonima raczej jako przerażony obserwator dokonywanych przez tłuszcę gwałtów.

Nieoczekiwanego oponenta Strażnik z utworu Wolińskiego znajduje w postaci Kommendy. Ten na aprobatywny względem rebeliantów ton reaguje powątpiewaniem w skuteczność jakiegokolwiek oporu (*Daremna chciwość ludu mścić się na potężnym/ Monarsze, opatrzonym wojskiem swym porządnym*, w. 951–952). Co ciekawe, odpowiadający mu w oryginalnym Chór *Oktawii* podsumowuje rewelacje Nuntiusa w istic senecjański sposób: przyczynę spodziewanej klęski plebsu upatruje nie w militarnej przewadze despoty, lecz w potędze Amora, w którego imieniu działać ma wiarołomny Neron. Rodzimego Kommendę nie interesują osobliwe, wspierane mitologicznymi przykładami kwalifikacje moralne. Dyskusję o bieżących wydarzeniach woli sprowadzić do kwestii realnych szans każdej ze stron na zwycięstwo i raz jeszcze uwydatnić bezwzględność

¹⁶ Badacze przedmiotu uznają niemal jednomyślnie, że autor przedstawia Oktawię przede wszystkim jako postać cierpiącą. Najdalej w rozważaniach na ten temat posuwa się Köhm, proponując interpretację *stricte* chrześcijańską: Neron to wcielenie Antychrysta, Oktawia – cierpiącego Odkupiciela. Odnośne opinie badaczy gromadzi i przedstawia: Castagna 42–43.

cesarza (*Umysł jego co myśli, strach aż o tym mówić./ Dla miłości, którą ma, wszystkich chce wygubić*, w. 955–956).

Pielęgnowana przez Oktawię więź z własnym odchodzącym w przeszłość rodem wyraża się między innymi w zażyłości, jaka łączy ją ze zmarłym bratem. Nazywany *braciszkiem kochanym* (w. 71) i *bratem najmiłszym* (w. 146), Brytanik, który za życia *świadczył zawsze swą asystencyją* (w. 65) i *powagę czynił miłą* (w. 66), nie traci czulego kontaktu z siostrą i w zaświatach. A krwiożerczy Neron nie tylko ściga go do upadłego w sennych omamach, lecz staje się dla rodzeństwa zawadą i na jawie (*z bratem słowa nie da rozmawiać*, w. 64)¹⁷.

Postaci Brytanika zresztą Woliński przydziela szczególną rolę. Znaczenie jego gwałtownej śmierci dla opowieści o uratowanej cnotce i pokaranym występku ujawniana scena kremacji jego zwłok, przypomniana przez Ochmistrzynię:

Britannice, heu me, nunc levis	Już z jego ciała lekki popioł leci
tantum cinis	I smutna umbra ducha w obłok nęci,
et tristis umbra; saeva cui lacrimas	Gdzie i macocha krwawe łzy wylewa,
dedit	Kiedy stus ognia członki dopalewa.
etiam noverca, cum rogis artus tuos	Taki mu pogrzeb sprawiła niechętna,
dedit cremandos membraque	Przedtym okrutna, teraz po nim smętna.
et vultus deo	A przez płomienie widzi, jak by z bogi
similes volanti funebris flamma	Zasiadać będzie, a ona też w nogi
abstulit	Od stosa: i tak przysługę skończyła,
(w. 169–173)	Jad i złość swoją w smutek obróciła
	(w. 123–132).

Stwierdzenie *deo similes*, lokujące ten ustęp *praetexty* w kontekście typowo senecjańskich refleksji nad kruchością młodzieńczego powabu, dla tłumacza staje się punktem zaczepienia dla obrazu – rodem z Cycerona – pośmiertnej chwały zmarłego, a ogień z płonącego stosu nie tyle dopełnia dzieła destrukcji, ile, ujawniając swą oczyszczająco-sublimującą funkcję, okazuje się kotarą, zza której przeziiera znacznie doskonalsza od ziemskiej rzeczywistość. W przeciwieństwie do Oktawii ofiara jej brata znalazła swoje tragiczne dopełnienie i jeżeli męczeństwo cesarzówny ma jedynie charakter hipotetyczny, heroizm Brytanika zarysowuje się tu aż

¹⁷ Motywu komunikacji transcendentnej brak nie tylko w pierwowzorze, ale i u Jana Alana Bardzińskiego, który wszak z większym zdecydowaniem przekonuje o odpowiedzialności cesarza za śmierć młodzieńca.

nazbyt przejrzyscie, podobnie jak wizja jego niebiańskiej nagrody. W tym też kontekście los Klaudiuszowego syna uznać można za projekcję przyszłości samej Oktawii.

Słuszność tego przypuszczenia potwierdza również reakcja, jaką widok triumfującego młodzieńca wywołuje u jego prześladowczyni – Agrypiny. To drugi godny uwagi element powyższego opisu. Należy bowiem domniemywać, że nagła przemiana macochy, tego wcielenia okrucieństwa, jadu i złości, w osłupiałą z bólu żalobnicę nie jest niczym innym jak załączkiem ostatecznego odwrotu zła. Nie da się ukryć, że Woliński z dużą lubością obudowuje wybrane fragmenty dramatu implikacjami chrześcijańskimi lub przynajmniej takimi, które zgadzają się z przyjętą przez niego strategią twórczą.

Byłoby jednak błędem sądzić, że – wobec dynamizmu, z jakim ujawnia się zło – zależy Wolińskiemu na sprowadzeniu tytułowej bohaterki do roli całkowicie pasywnej i bezwolnej ofiary. Przeciwnie, rys pewnej gwałtowności, którego nie da się nie dostrzec w oryginale¹⁸, tłumacz wzmacnia i wyzyskuje dla osiągnięcia własnych celów. To z ust Oktawii bowiem padają najsurowsze obelgi pod adresem prześladowców i to ona najdobitniej domaga się ukarania winnych. Pyszną mężowską kochankę Poppeę (*superbam paelicem*, w. 125) nazywa brzydką, nadętą, *świecącą cudzymi darami* (w. 85), dla której najwłaściwszym miejscem byłyby mury. Nienawistnemu Neronowi życzy już nie tylko spłócenia w ogniu (*obruere flammis*, w. 228), ale i *rozbitcia głowy grzmotem* (w. 209), zapadnięcia się w przepaść i przygniecenia górami. Oszczędzony nie zostaje nawet lud rzymski, który w ocenie bohaterki zbyt długo milczeniem i biernością, niegodną jego walecznych przodków, odpowiada na niesprawiedliwość (*Każdy tu milczy nie myśląc o niczym, / Jakoby w złotym pokoju siedzieli / Albo nieszczęścia swego nie widzieli*, w. 242–244). Wszystkie te gorączkowe anatemy, choć nie realizują się inaczej niż w sferze werbalnej (a Oktawia nie ma dość siły, by faktycznie zagrozić potędze swego męża) służą dodatkowej stygmatyzacji wrogiemu jej sprzysiężeniu.

Protagonistka, impulsywna i nieprzebierająca w słowach wobec przeciwników, swym najbliższym potrafi okazać wiele czułości i szczerego

¹⁸ Sygnały powodującej Oktawię gwałtowności dostrzega Giancotti, który pisze o szczególnym połączeniu w tej postaci pierwiastków słabości i zapału: *L' anima dell' eroina e intuita come un misto di debolezza e di violenza e la debolezza e la violenza non sono lontane fra loro* („Dusza bohaterki pomyślana została jako mieszanina słabości i gwałtowności, a słabość i gwałtowność wcale nie są od siebie odległe”; cyt. za: Castagna 43). Podobne zdanie niemal sto lat wcześniej wyraził Fabia (Castagna 44).

przywiązania. Obie te dyspozycje osobowościowe na równych prawach współtworzą psychologiczny wizerunek Oktawii, a Woliński, uwydatniając tak jedną, jak i drugą, jeszcze silniej antagonizuje wyróżniające się w tekście „obozy” i jeszcze dobitniej stosuje wobec nich własną ocenę moralną. Z jednej strony znajdują się ci zniechęceni, na myśl o których nawet uosobienie niewinności płonie z oburzenia, z drugiej – pokrzywdzeni, górujący nad tamtymi umiejętnością kochania i tworzenia między sobą głębokich i trwałych więzi.

Więzi takie łączą cesarzównę nie tylko z jej nieżyjącym bratem¹⁹, ale i z Ochmistrzynią. Świadczy o tym w pierwszym rzędzie sposób, w jaki Ochmistrzyni reaguje na udręki podopiecznej. Nie tylko nie skąpi jej słów pocieszenia, ale – jak się wydaje – znacznie częściej niż w oryginale o niej myśli. Gdy słysząc o *cieniach Styksu* (*Qui me Stygias mittet ad umbras*, w. 79), Nutrix z łacińskiego pierwowzoru stara się wyłącznie odegnać zły omen (*Omina quaeso sint ista procul*, w. 80), Ochmistrzyni z polskiego przekładu doszukuje się w tej wypowiedzi oznak desperacji i to jej próbuje z wszystkich sił zaradzić, aplikując niczym antidotum cały ciąg pokrzepiających wskazówek, a nie obywa się i bez perspektywy opatrnościowej: *Te rozpaczy, proszę cię, niech idą na stronę./ Miej myśl dobrą, nie trwóż się, masz bogów obronę* (w. 25–26).

Mniej istotna jest zasadność formułowanych porad, byle odpędzić ponure myśli. Zaskakiwać może zwłaszcza bujność mirażu, jaki Ochmistrzyni roztacza przed wychowanicą, pełna pozornej ufności w dobroć Nerona:

tu modo blando vince obsequio placata virum (w. 84–85)	Tylko wesołą miną staw się w twojej mowie Neronowi, a uznasz: będzie cię szanować, Cesarzową cię stwierdzi i pięknie panować Będziesz kontenta z sławy, żyjący szczęśliwie. Toć radzę, jako stara sługa, niefałszywie (w. 30–34)
--	---

¹⁹ Brytanik, dzięki swej niewinności i zbliżonemu do Oktawii wiekowi, lepiej mógł się nadawać na tak bliskiego jej powiernika niż na przykład Messalina, uosobienie rozpusty, czy Klaudiusz, w utworze oceniany niejednoznacznie, a przez Wolińskiego wyraźnie zaniechany: z przekładu znika początkowa kwestia Mamki, w której przypomniane zostają polityczne zasługi poprzedniego cesarza (w. 34–56).

Raz jeszcze podkreśla realność wizji powrotu do dawnych zaszczytów, gdy rozważania na temat płochych amatorów cesarza kończy zdecydowanym zapewnieniem: *Bo wkrótce przyjdiesz do swojej godności* (w. 194). Nie traci przy tym ufności w opiekę nieba, które nie pozwoli – w jej mniemaniu – aby obecna sytuacja trwała długo. Wyrażając to przekonanie, Ochmistrzyni całkowicie wyzbywa się zwątpienia, od którego nie jest wolna bohaterka *praetexty*. Mściciel już czeka, a dzień radości nadejdzie, i to *w krótkim czasie*:

forsitan vindex deus	Bo kara od którego boga jego czeka.
existet aliquis, laetus et veniet dies	Zemści się w krótkim czasie i przyjdzie
(w. 255–256)	dzień jasny.
	Tobie z pociechą, jemu będzie ciasny
	(w. 254–256)

Końcowe rozróżnienie z perswazyjną mocą, jaką daje elipsa, nie pozostawia większych wątpliwości co do rychłego odwrócenia ról.

Dla jasnego wskazania relacji pomiędzy Oktawią a jej Ochmistrzynią Woliński decyduje się nawet na naruszenie fabuły pierwowzoru. Tak jak pozwala sobie w zasadniczy sposób przekształcić finał tragedii, tak modyfikuje zakończenie obszernego aktu pierwszego, w przeważającej mierze wypełnionego rozmową obu postaci. Zatrokana nieskutecznością swych nalegań piastunka przerywa bolesne reminiscencje z przeszłości i raz jeszcze apeluje o zachowanie miary w żalu i kierowanie się „zdrową radą” (*Lepiej co byś ty o się sama dbała, / I zdrową zawsze przed się radę brała*, w. 277–278).

Dopisany dziesięciowersowy fragment kończy się nader zaskakująco. Licząc na poruszenie wrażliwości swej rozmówczyni, piastunka zapowiada, że wkrótce sama popadnie w rozpacz, a następnie grozi odebraniem sobie życia (*Ja też w rozpacz wpadnę. / Pójdę się topić, od sztyleta padnę*, w. 272). Reakcja cesarzówny jest gwałtowna, a zarazem spodziewana. Na widok odchodzącej w pośpiechu Ochmistrzyni Oktawia gorliwie przekonuje ją o swym posłuszeństwie, przetykając te zapewnienia familiarnymi w tonie zdrobnieniami:

Babusiu, mamusiu, hej! Naniusieńku, wróc się!
 Stój! Zmiłuj się! A teraz nie zabijajże się!
 Już cię będę słuchała: podaj mi sposoby
 Rady swej! Cobym miała czynić i czego by
 Strzec się, już więcej żalów moich poprzeszanę,

Bo z tobą żyć pospołu i umierać pragnę.
Przecie baba ucieka! Muszę onę gonić
I prośbą błagać swoją, od śmierci ubronić
(w. 283–290)

Statyczny charakter tego przedłużającego się dialogu najwyraźniej nie odpowiada tłumaczowi, dlatego Woliński dramatyzuje jego finał, doprowadzając obie rozmówczynie do wielce gwałtownych zachowań. Pospiesznym krokiem Ochmistrzyni i jej radykalnym deklaracjom odpowiadają słowa przerażonej Oktawii. Perspektywa utraty ukochanej powiernicy uwalnia skrywane dotąd uczucia, jakie Oktawia żywi wobec swojej piastunki, i każe nazywać ją matką i babką. Odsłania się przy tym znaczenie, jakie dla pozbawionej rodziców i brata bohaterki ma stara piastunka: Ochmistrzyni należy do nieistniejącej już rodziny Oktawii i za wszelką cenę należy uchronić ją od śmierci. Więcej, Oktawia pragnie jak najściślej z nią zespolenia, tak w życiu, jak i w umieraniu. Jawi nam się zatem jako postać wytrwale poszukująca oparcia w bliskich. Największa szkoda, jakiej doznała, wydaje się związana właśnie ze sferą emocjonalną. Osierocona, srodze doświadczana przez los, nieznajdująca oparcia w mężu, który gardzi nią i porzuca ją dla innej, Oktawia gorąco pragnie bliskości z wiernymi jej nadal osobami.

Melodramatyczne rozwiązanie aktu pierwszego, dramatyzmem niemal dorównujące finałowi całej tragedii, mogło być podyktowane gustami pierwszych spodziewanych czytelników utworu Wolińskiego. Inspiracji jednak do takiego a nie innego chwytu fabularnego autor nie musiał wcale szukać daleko. Groźbami śmierci obliczonymi na wzbudzenie litości, a w konsekwencji na zmianę nieprzejednanego stanowiska drugiej strony, posługują się również bohaterowie tragedii Seneki. W momencie zdobycia miecza przez Amfitriona łagodnieje serce Herkulesa, który porzuca myśl o wymierzeniu sobie kary. Torturami i śmiercią grozi piastunce Tezeusz, czym przełamuje opór Fedry i skłania ją do wyjawienia imienia jej rzekomego gwałciciela.

Dodajmy, że wybiegając za wzburzoną Ochmistrzynią, Oktawia opuszcza scenę już na dobre. Tłumacz usuwa z tekstu ostatnią scenę, rodzaj kommosu, w którym bohaterka żegna się z Rzymem, by odpłynąć na Pandaterię ku niepewnej przyszłości. W zmienionym układzie fabularnym polskiego przekładu scena ta częściowo traci rację bytu, gdyż – jak pamiętamy – wydarzenia przybierają naraz niespodziewany obrót, a władza Nerona zaczyna trząść się w posiadach, zanim ten zdąży

wydać wyrok skazujący. Ale finałowa scena traci uzasadnienie i z innego powodu: cesarzównie udaje się wytrwać w podjętym postanowieniu i, zgodnie ze wskazówkami Mamki, nie wylewa na próżno łez, odnajdując w swojej powiernicy ostoję i źródło wytchnienia. Tak przynajmniej każe domniemywać ostatnia z wypowiedzi bohaterki. W tym sensie uchodzić może Oktawia za tę, która „sprzeniewierza się” modelowi ofiary znanemu z *praetexty*. Woliński wykorzystuje wprawdzie słowa cesarzówny tak dla efektu wzruszeniowego, jak i dla podbudowania wizerunku despoty, ale czyni to z umiarem i tylko do pewnego momentu, woli bowiem przedstawiać Nerona i jego poczynania w sposób bezpośredni.

Aż nazbyt widoczny zamysł twórczy Wolińskiego, wyrażający się w sposobie ukazywania cesarza tyrana, jak i znękaney przeciwnościami Oktawii, każe poszukiwać odpowiedzi na pytanie o powód tak daleko sięgających ingerencji w tekst pierwowzoru, czy też szerzej: o genezę samej translacji. A trudno twierdzić, że powód ten nie miał nic wspólnego z najbliższym otoczeniem pisarza, nieznanego zresztą z żadnego innego dzieła. Tym bardziej, że sam Woliński niedwuznacznie zależność taką sygnalizuje w liście dedykacyjnym, utożsamiając osobę adresatki z postacią odmalowanej w utworze Rzymianki:

W tym przykładzie, jako w brudnej wodzie najjaśniejszy luminarz reprezentujące się słońce, Waszej Królewicowskiej Mci widząc stateczność, okropne fortuny alternaty wytrzymującą, płci delikatniejszej prawie niepodobną, bo więcej niż męską, prawdziwie chrześcijańską, bo codziennym nabożeństwem wspartą, kontemplacją i nadzieją niebieskich rozkoszy osłodzoną, umyśliłem i odważyłem się pomienionej cesarzówny i cesarzowy rzymskiej na potomną pamięć dedykować i przypisać tragedią, którą to lichą pracą moją miłościwie jako Pani Miłościwa racz przyjąć²⁰.

Konsolacyjna rola utworu, mającego podtrzymać na duchu królewiczównę wśród „fortuny alternat”, ukaże się z większą wyrazistością, jeśli wspomnimy osobliwe zakończenie aktu pierwszego. Nakłoniona do porzucenia łez Oktawia staje się dla Marii Józefy Wesslówny, swojego nowożytnego *alter ego*, przewodniczką w dzielnym znoszeniu nieprzychylnego losu i nauczycielką odnajdywania pociechy w bliskości z innymi. Nadzieją dla obu kobiet, mającą zrealizować się dużo szybciej, niż którakolwiek z nich mogłaby podejrzewać, jest bankructwo i definitywny upadek ich głównego prześladowcy.

²⁰ Woliński k. 3r–4v.

Nieprzejednanym gnębicielem antycznej heroiny jest oczywiście Nerón. Możemy jedynie spekulować, w sposób mniej lub bardziej prawomocny, kogo w planie rzeczywistym reprezentuje tak bujnie nakreślona postać rzymskiego imperatora.

Pierwszą z nasuwających się możliwości należałoby po dłuższym namyśle odrzucić. Panujący wówczas w Rzeczypospolitej August II mimo początkowych zatargów z Sobieskimi nie szczędził Wesslównie dowodów swojej życzliwości, nie tyle nawet z autentycznej dla niej sympatii, ile ze względu na powszechną estymę, jaka otaczała synową jego wielkiego poprzednika. Dlatego też Maria Józefa liczyć mogła na orszak, który towarzyszył jej w drodze do Żółkwi w 1720 roku²¹, i na godne przyjęcie przy każdorazowej wizycie w stolicy²².

O ból głowy – zwłaszcza w okresie, w którym powstaje *Historia albo tragedia* – przyprawia Wesslównę coś zupełnie innego. Zatarg z wyraźnie nieprzychylnym jej szwagrem, Jakubem Sobieskim, zmusza Konstantynową do opuszczenia tak drogiej jej posiadłości pod Lwowem i przenosin wraz z uszczuplonym po śmierci męża dworem na Pomorze. Dążącemu do unieważnienia dożywotnich zapisów na rzecz bratowej Jakubowi udaje się wiosną 1727 roku doprowadzić do korzystnego dla siebie porozumienia, w myśl którego w zamian za odziedziczone po mężu Żółkwię, Pomorzany i Tarnopol Wesslówna otrzymuje Tygenhof (dzisiejszy Nowy Dwór Gdański) w województwie malborskim²³.

Jeśli ufać przekazom Sabiny Grzegorzewskiej, okres ten królewiczówna przeżyła wyjątkowo boleśnie, a spór prawny z nieprzejednanym Jakubem całe jej otoczenie napęłnił ponurą niepewnością. Sam zaś Jakub

²¹ J. Bartoszewicz, *Wesslówna*, hasło w: *Encyklopedia Orgelbranda*, tom 26 (Warszawa, 1867) 714.

²² U Bartoszewicza czytamy: „Na publicznych zabawach król pierwsze miejsce oddawał wdowie po królewiczu Konstantym Sobieskim, Wesslównie z domu, która na przyjazd monarchy zawsze z dóbr swoich Pilicy przybywała do Warszawy. Czy wdziękami, czy stopniem swoim, ale bardzo ta kobieta zajęła Augusta. Jej oddawał pierwszeństwo przed wszystkimi, nawet przed Anną Orzelską. Z nią tańcem rozpoczynał bale. Ale dla królewiczowej Konstancy (tak ją nazywano powszechnie) był zimny szacunek, dla Anny miłość Augusta” – J. Bartoszewicz, *Dzieła*, tom 7: *Szkice z czasów saskich* (Warszawa, 1880) 60–61.

²³ A. Sikorski, *Maria-Józefa z Wesslów, żona królewicza Konstantego Sobieskiego*, *Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego*, tom 4 (1999) 197. Tekst owej ugody miał się znajdować w Bibliotece Krasieńskich (rkps 4009, k. 86) – K. Piwarski, *Królewicz Jakób Sobieski w Olawie* (Kraków, 1939) 102, przypis 2.

zasłużył na takie opinie jak: „on sam już nie wie, co czyni, i tym go nikt oświecić nie potrafi, bo to podobno dopust jest samego nieba”²⁴.

Scena odjazdu z Żółkwi przybiera na kartach pamiętnika Grzegorzewskiej postać rozdzierającej serce ceremonii. Pośród gremialnych lamentów, łez i wybuchów żalu Konstancyńska żegna się z tłumnie przybyłymi poddanymi z różnych stanów, podstawiła dłoń do ucałowania przedstawicielom duchowieństwa, a laudację na cześć dziedziczki wygłasza miejscowy proboszcz. Jeżeli fabularyzacja autorki nie odbiega daleko od faktów, w ciszy wokół szykującej się do drogi karocy dostrzec moglibyśmy pewnie i podeszłego w latach rymopisa, trzymającego w ręku jedyny w swym rodzaju dowód przywiązania do odjeżdżającej: własną translację starodawnego dramatu, dzięki której osobiste problemy rodu Sobieskich prawzór swój odnajdują w historii cesarskiego Rzymu, a stosowne dla siebie opracowanie – w formie klasycznej tragedii.

Bibliografia

- Bardziński J.A. 1696. *Smutne starożytności teatrum*, Toruń.
- Bartoszewicz J. 1867. *Wessłówna*, hasło w: *Encyklopedia Orgelbranda*, tom 26, Warszawa.
- Bartoszewicz J. 1880. *Dziela*, tom 7: *Szkice z czasów saskich*, Warszawa.
- Castagna L. 2000. *La „meditatio mortis” di Ottavia nella pretesta attribuita a Seneca, w: Il potere e il furore: giornate di studio sulla tragedia di Seneca: Brescia, febbraio 1998*, red. R. Grazich, Brescia.
- Czołowski A. 1892. *Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej*, w: *Teka Konserwatorska*, Lwów.
- Grzegorzewska z Gostkowskich S. 1965. *Pamiętnik o Maryi Wessłównie*, Warszawa.
- Korotaj W. (red.). 1965. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, tom 1, Wrocław.
- Krasicki I. 1781. *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*, tom 2, Warszawa (reprint).
- Osiński M. 1933. *Zamek w Żółkwi*, Lwów.

²⁴ Cytat ten, jak najbardziej autentyczny, pochodzi z listu Marii Józefy Wessłówny do Anny Radziwiłłowej i wraz z nim opublikowany został w „Gazecie Warszawskiej” w 1860 roku. Cyt. za: Z. Lewinówna, *Wstęp*, do: Grzegorzewska 36.

- Piawski K. 1939. *Królewicz Jakób Sobieski w Oławie*, Kraków.
- Roszkowska W. 1969. *Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III. Próba rekonstrukcji*, „Pamiętnik Teatralny” 18, z. 4 (72).
- Sikorski A. 1999. *Maria-Józefa z Wessłów, żona królewicza Konstantego Sobieskiego*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego”, tom 4.
- Sikorski A. *Rodzina Wessłów herbu Rogala w XV–XX wieku*, w przygotowaniu.
- Swetoniusz. 1987. *Żywoty cesarzy*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław.
- Tacyt. 1956. *Wybór pism*, przeł. S. Hammer, Wrocław.

To Konstantynowa Sobieska leaving Żółkiew

The paper discusses a translation of the Roman tragedy *Historia albo tragedia Oktawii cesarzówny rzymskiej* by Józef Jan Woliński, published in 1728 and finished shortly before. Its author presents himself as a faithful servant of the Wessels' and dedicates his adaptation of the 1st-century praetexta *Octavia* to Maria Józefa Wessel, Konstanty Sobieski's widow. The translator adapts the Latin text, on the one hand emphasising Nero's ferocity and despotism, on the other employing the stereotype of the abandoned wife. The cruel emperor is charged with all the responsibility for the evil which consumes Rome and his relatives, while Octavia is depicted as a fragile and passive victim of his malice. However, the translator does not disregard the protagonist's intimacy with her brother and nanny. Woliński underlines the moral aspect of the drama, hinting at the eminent collapse of Nero's strength and his violent suicidal death, which does not feature in the original. Crossing out Octavia's final lamentation, the Polish translator makes her obey her nanny's advice and stop crying. Given Woliński's closeness to his benefactors as well as the doleful circumstances in which Maria Józefa Wessel found herself around the time of creating *Historia albo tragedia*, it seems plausible to suggest a personal assignment of the drama, conceived as a remedy for Wessel's concerns when handing over her beloved property at Żółkiew to her odious brother-in-law, Jakub Sobieski.