

MARIANNA MALISZEWSKA I JEJ *SEJM WALNY CYTERSKI* Z FRANCESCA ALGAROTTIEGO

Celem niniejszego artykułu¹ jest naświetlenie udziału jednej z osiemnastowiecznych tłumaczek w udostępnianiu polskim odbiorcom dorobku włoskiego oświecenia. Centralnym elementem tej refleksji sytuującej się w komparatystycznej przestrzeni italianizmu, przekładoznawstwa i imagologii – tak systematycznie i wielostronnie przedstawionej ostatnio w imponującej rozprawie Olgi Płaszczewskiej (2010) – będzie pytanie, czy i jak analizowany przekład odzwierciedla kobiecość autorki.

Przedstawiciele polskiego oświecenia właściwie nie znali twórczości takich pisarzy jak Giuseppe Parini: ich znajomość literatury włoskiej, generalnie rzecz biorąc, zatrzymała się na Arkadii (Miszańska et al. 2007: 15). Jednym z rzadkich przykładów polskiej recepcji włoskiego wkładu w europejskie oświecenie jest – obok tłumaczenia za pośrednictwem przekładu francuskiego *O przestępstwach i karach* Cesarego Beccarii (1772, *Dei delitti e delle pene*, 1764) – *Sejm walny cyterski*, jedyny utwór Francesca Algarottiego opublikowany po polsku w XVIII wieku (Rudnicka 1964: 33): *Il congresso di Citera* (1745 – wyd. I, 1763 – ostatnia wersja autorska)².

¹ Francuska wersja tego artykułu („Mariana Maliszewska, traductrice du Congrès de Cythère, féministe avant la lettre”) ukazała się w 58 numerze serii „Romanica Wratislaviensis”: *Exclusion/Inclusion au féminin*”, red. M. Pawłowska, Wrocław 2011, s. 59–70.

² Jadwiga Rudnicka odnotowuje cztery egzemplarze w polskich bibliotekach, ale pomija wykorzystany na potrzeby niniejszej pracy egzemplarz ossoliński (XVIII-8135) z następującą informacją na karcie tytułowej: „*Sejm walny cyterski* p. hrabiego Algarotti z włoskiego przetłumaczony przez Maryannę Maliszewską S.M. [b.m.dr. i r.]” i z błędną numeracją stron (liczba stron 143, numery 49–72 figurują zamiast 73–96, ponadto trzykrotnie dwie pojedyncze strony mają ten sam numer: 67 figuruje zamiast 69, 70 zamiast 72, 122 zamiast 123). Cytaty z polskiej wersji oznaczam literą S i numerem strony, w razie potrzeby w nawiasie kwadratowym podając numer, jaki powinien się pojawić.

Algarotti (1712–1765) to znakomity przedstawiciel europejskiej kultury pierwszej połowy XVIII wieku, autor słynnego, cenionego przez Woltera *Il Newtonianismo per le dame* (1737), w którym naukowe teorie zostały przedstawione w formie błyskotliwej salonowej konwersacji, podróżnik, który poznał Paryż, Londyn i Sankt Petersburg, a na dworach w Dreźnie i Berlinie spędził ponad dziesięć lat, agent pośredniczący w sprawach sztuki, myśliciel i pisarz zainteresowany najróżniejszymi dziedzinami, od kwestii dotyczących języka po zagadnienia polityczne, gospodarcze i militarne. Polska wersja parodystycznego dziełka o miłosnych obyczajach panujących w trzech znanych autorowi krajach europejskich została opublikowana w Warszawie w drukarni Dufoura w przekładzie Marianny Maliszewskiej, bez daty, którą na podstawie zachowanych katalogów wydawniczych można jednak ustalić na rok 1788.

Informację o tym przekładzie podaje Feliks Bentkowski w swej *Historii literatury polskiej* (Bentkowski 1814: 461), nie wspomina o nim natomiast Jan Sowiński w opublikowanej kilka lat później książce *O uczonych Polkach*, dedykowanej „Jaśnie Wielmożnej Anieli z Błędowskich Kropińskiej, generałowej byłych wojsk polskich”, a zainspirowanej pracą *De l’Influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs, ou Précis de l’histoire des femmes françaises les plus célèbres* (1811) Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de Genlis (1746–1830), z mottem zaczerpniętym z Woltera, zawierającym pochwałę naturalnego wdzięku, dowcipu i sztuki konwersacji kobiet³. Jednak wśród informacji o polskich tłumaczkach z drugiej połowy XVIII wieku, w tym hrabiance Kunegundzie Komorowskiej i jej przekładzie *Temistoklesa Me-tastasia*, znajduje się wzmianka o autorce kryjącej się pod inicjałami M.M., a przez badaczy zidentyfikowanej z Marianną Maliszewską⁴:

³ W *Notach* na końcu książki Sowiński cytuje kilka fragmentów z innego dzieła „o kobietach”, które po nazwisku autora można zidentyfikować jako *Les femmes, leur condition et leur influence dans l’ordre social* (1803) Josepha-Alexandre’a de Ségur (1756–1805). Wybrane zostały pochlebne cytaty dotyczące Polek, „które mówią bardzo dobrze po francuzku, ich obyczaje, smak do towarzystwa, do pięknych płodów dowcipu, zbliża ich więcej do Francuzek”, a „roznowy ich nie są tak wymuszone, jak dam francuzkich, lecz są więcej uderzające przez swą oryginalność”. Polki są wprawdzie „powodowane żądzą rozsądniejszą i żywszą niż we Włoszech” i niejako zniewolone „uważać męszczyzn za cel swego podbićcia”, ale bardziej niezależne niż niewiasty w innych krajach, ponadto mają „w powszechności wdzięki i imaginację; wdzięki zniewalają; imaginacja pociąga umysł (...)” (Sowiński 1821: 187–192).

⁴ Autorstwo *Miłości żołnierskiej* przypisał jej Karol Estreicher (1899: 215).

Przez nieznaną Autorkę dwiema głoskami oznaczoną Pannę M.M. mamy wytłumaczoną z Włoskiego Komediją we 3 Aktach *Miłość Żołnierska*, w Warszawie w drukarni Dufour 1781 na drugiej karcie zmieniony jest tytuł na *Żołnierz na wyprawie*, pierwszy zdaje się być stosowniejszy. Sztuka ta nie jest napisaną według prawideł dramatycznych, w Akcie pierwszym trzy razy zmienia się scena, trzy zawiązują się węzły, przy końcu też trzy jest rozwiązań, a tak w jednej Komedji są trzy Komedyje; rozmowy w niej są przewlokłe a wiele niepotrzebnych, pokazanie się w Akcie trzecim Jenerała jest przeciwko wszelkim prawidłom. Są to wady oryginału nie tłumaczącej. Wyjawszy z kilka wyrazów nie polskich, tudzież niektórych sposobów mówienia nieużywanych, jako to: *do domu ugęszczać, twarz ochapia*, przekład prawie wszędzie jest gładki i lepszy od stu innych przekładów któremi od połowy ośmnastego wieku zarzucono teatr narodowy (Sowiński 1821: 75–76).

Niepochelebna opinia o autorze oryginału współgra z surową krytyką Goldoniego zawartą w recenzji teatralnej Towarzystwa Iksów z *Łgarza* (1815) i negatywnymi uwagami (obok pochwał) w omówieniu *Zakochanych* (1817) (zob. Łukaszewicz 1997: 119). Natomiast pozytywną opinię o adaptacji podzielają także dzisiejsi badacze – przede wszystkim dlatego, że przekładając komedię Goldoniego, tłumaczka wykazała się znajomością tradycji komediowej *dell'arte*: nie przeniosła akcji do Polski, zachowała oryginalne włoskie antroponimy lub tylko nieco je spolszczyła, a Arlekina zastąpiła bardziej naiwnym i tchórzliwszym od pierwowzoru Trufaldynem (Żaboklicki 1984: 131–132). Jej autorski wkład w opracowanie włoskiej sztuki z 1751 roku polegał na coraz większym odchodzeniu od oryginału w kolejnych aktach (trzeci napisany jest właściwie na nowo): w akcie pierwszym wzbogaciła tekst żołnierskimi przyspiewkami, a w trzecim pojawiają się nawet dodane sceny. Porucznik Brawura (Don Garzia) jest wyrazistszym od pierwowzoru, bardziej rubasznym wcieleniem żołnierza samochwała, „wyraźniej zarysowany jest proces nad wadami stanu żołnierskiego, z oskarżycielami i obrońcami”, wreszcie trochę inną wymowę ma powtórzone w zakończeniu oryginału i przeróbki sformułowanie figurujące jako tytuł: u Goldoniego szlachetny bohater Don Alonso w podniosłych słowach określa się jako idealny „żołnierz kochanek” (*amante militare*), „który dla miłości nie poświęca honoru i służy przede wszystkim sławie oraz ojczyźnie”, natomiast u Maliszewskiej rubasznym Brawura określeniem „miłość żołnierska” obejmuje również „własne, a także innych żołnierzy liczne i łatwe miłosne podboje” (Łukaszewicz 1997: 60–63).

Temperament amplifikacyjny, specyficzna równowaga między wiernością oryginałowi a autorską swobodą, wzmacnianie elementów typo-

wych dla tradycji komedii *dell'arte*, wypuklenie wybranych cech niektórych postaci, przydawanie rubaszości, włączanie do tekstu przyśpiewek – to cechy warsztatu adaptatorskiego Franciszka Zabłockiego (zob. Łukasiewicz 2006). Dorobek Maliszewskiej w dziedzinie teatralnej, chociaż szczupły, można zatem postawić obok obfitej twórczości przekładowej jej wybitnego kolegi po translatorsko-adaptatorskim piórze, który w 1780 roku – kiedy Teatr Narodowy wystawił po raz pierwszy *Miłość żołnierską* – rozpoczął karierę jako dostawca repertuaru dla tej sceny. Istotnie wszakże różni Maliszewską od Zabłockiego wstrzemięźliwość we wprowadzaniu polskich realiów.

Do przywołanych wyżej spostrzeżeń wynikających z porównania polskiej wersji komedii z pierwowzorem Jadwiga Miszalska dodała kilka lat temu hipotezy pogłębiające interpretację adaptacyjnych zabiegów Maliszewskiej, którą umieściła wśród innych niedocenianych, a niepozabawionych zalet osiemnastowiecznych autorek-tłumaczek, jak Barbara Radziwiłłowa, Maria Beata Zawiszanka czy Antonina Niemiryczowa (Miszalska 2007: 569–576). Niektóre z tych propozycji kierują uwagę na – może nadmiernie podkreślany przez krakowską uczoną – kobiecy punkt widzenia tłumaczki. I tak „sprytną wdówkę” Beatrice mogła Maliszewska przemianować na Dati (nazwisko włosko brzmiące) w obawie, że imię nadane jej przez Goldoniego byłoby przez polską publiczność kojarzone z kobietą opiewaną przez Dantego i nie pasowałoby do postaci, której wulgarność i niestosowność zachowania zostały w procesie przekładu podkreślone⁵. Może nawet Maliszewska, modyfikując tę postać, chciała pokazać antyprzykład kobiecości. Natomiast w usta Pantalona, nazwanego przez tłumaczkę Bizoniozym, włożone zostały wypowiedzi o charakterze umoralniającym⁶. Zaostrzenie krytyki w stosunku do żołnierzy, ich trybu życia i stosunku do miłości może – jak twierdzi dalej Miszalska – dziwić, jeśli się weźmie pod uwagę, że komedia Goldoniego została przeniesiona ze środowiska mieszczańskiej Wenecji do zasadniczo szlacheckiej kultury osiemnastowiecznej Polski. Przecież szlachecka kultura charakteryzuje się wielką estymą dla cnót żołnierskich i stworzona przez włoskiego komediodpisarza figura szlachetnego żołnierza Don Alonsa znakomicie do niej pasu-

⁵ Warto jednak zaznaczyć, że polska recepcja Dantego była w oświeceniu skromna, a pierwszy pełny polski przekład *Boskiej komedii* powstał dopiero na początku XIX wieku (por. Litwornia 2005).

⁶ Nota bene zgodnie z ewolucją tej postaci w reformie komedii przeprowadzonej przez Goldoniego.

je, a jednak tłumaczka przesuwa ją na drugi plan, na pierwszym stawiając karykaturalnego Brawurę. Zdaniem krakowskiej uczoney motywacją takiego zabiegu mogło być nie tylko wzmocnienie komediowości, ale także dążenie do tego, aby – zgodnie z oświeceniowymi wymogami – komedia stała się zwierciadłem narodowych polskich wad, jak kłótność, chępliwść czy rozrzutność. Dystans wobec armii może też wynikać z obaw, jakie wobec wojny żywią na ogół kobiety.

Co wiadomo o Maliszewskiej? W dotychczasowych publikacjach pisano, że nic poza dorobkiem składającym się z dwóch przekładów z włoskiego. W tej sytuacji warto się zastanowić, czy jakiejś wskazówki nie dostarczają litery „S.M.” umieszczone na stronie tytułowej *Sejmu walnego cyterskiego* po nazwisku autorki. Takim skrótem zakonnym mogła posłużyć się członkini Zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia św. Wincentego à Paulo (szarytek), które powstało we Francji w 1633 roku, a do Polski zostało sprowadzone w 1652 roku (zob. Borkowska 2010: 362). Z uwagi na tematykę tłumaczonego tekstu jest jednak bardziej prawdopodobne, że chodzi o osobę świecką, która mogła być członkinią Sodalicji Mariańskiej, brać udział w akademiach mariańskich (przeniesionych na grunt polski przez Józefa Andrzeja Załuskiego, czerpiącego wzorce z rzymskiej, pijarskiej Accademii degl’Infecondi) albo też pod wpływem tłumaczonego utworu dowcipnie nazwać się Służebnicą Miłości. Może w dalszych badaniach trop skrótu doprowadzi nas do pewniejszego źródła wiadomości. Tymczasem warto skorzystać z tego, że w mniej enigmatyczny sposób Maliszewska mówi o sobie w innych paratekstach.

Pierwszym z nich jest wstęp, w którym autorka podkreśliła swój kobiecy punkt widzenia, zarazem wyrażając się niepochlebnie o mężczyznach. „Feministycznym” nazywa ów tekst Zofia Sinko (1968: 264) w krótkiej wzmiance o przekładzie „alegorycznego romansu (...) napisanego pod wpływem *Le Temple de Gnide* Monteskiusza”⁷. Tłumaczka wypowiada się jako przedstawicielka kobiet piętnująca ironicznym tonem stosunek mężczyzn do płci pięknej. Zarzuca mężczyznom złośliwość wobec niewiast i sama taką bronią się posługuje. Pojawia się idea wspólnoty kobiet i kobiecej solidarności. Niewiasty nie mogą liczyć na mężczyzn, muszą więc brać własne sprawy w swoje ręce. Prezentowane dziełko zasługuje na przekład jako wychwalające płęć piękną (z tą opinią autorki można by polemizować), nic więc dziwnego, że żaden mężczyzna nie dokonał tłumaczenia:

⁷ W polskim, bardzo chwalonym przez współczesnych przekładzie Józefa Szymanowskiego pt. *Świątynia Wenery w Knidos*.

„Tym czasem nam samym myśleć potrzeba było, aby też i naród Polski wiedział, iż są kraje gdzie o najważniejszych interesach kobiety radzą, gdzie one same z wyłączeniem Męszczyznów Poselskie sprawują urzędy” (S, 5–6) – pisze tłumaczka, beztrąsko zacierając granice między powieściową fikcją a polityczno-społeczną rzeczywistością, a zarazem traktując zdumiewająco serio utwór przeciw parodystyczny.

Świadoma niedoskonałości swego warsztatu autorka przekładu apeluje do „towarzyszek” o wyrozumiałość, licząc, że „pokryi[a] grzecznie niedokładności, które się przytrafią w [iej] tłumaczeniu”. Skromna pośredniczka chwali za to tłumaczony utwór i jego autora. O jego wielkości świadczą „wytworny smak w pięknych naukach, i głębokość w najzawilszych umiejętnościach”, które zjednały mu poważanie uczonych, oraz znakomite oświeceniowe referencje: szacunek Woltera i przyjaźń Fryderyka Wielkiego, który mu „wspaniały nagrobek wystawić kazał z tym napisem: *Discipulo Newtonis, Æmulo Ovidii*” (S, 7).

Do porównania z przekładem wykorzystuję paryskie wydanie oryginału jedynie o rok wcześniejsze od polskiej wersji⁸. Obfituje ono w przypisy wyjaśniające kwestie językowe, podające źródła licznych w tym utworze cytatów z literatury włoskiej oraz dostarczające wiadomości z dziedziny geografii czy mitologii (np. *Creta, isola del mediterraneo, adjacente alla Grecia, famosa, nella favola, per la educazione di Giove. Oggidi è posseduta dai Turchi* [„Kreta, wyspa na Morzu Śródziemnym, sąsiadująca z Grecją, słynna jako legendarne miejsce wychowania Jowisza. Obecnie w rękach tureckich”] C, 5), co świadczy o dydaktycznych intencjach publikacji. „Przypisy jako swoista forma edukacji odbiorcy”, w zgodzie z „użytecznym[em] obecnym[em] w oświeceniowym dyskursie metaprzekładowym”, są w wydaniach polskich przekładów w drugiej połowie XVIII wieku zjawiskiem powszechnym (zob. Skibińska 2009: 23–48). Tymczasem polska wersja analizowanego romansu opatrzona została dość skromnym aparatem przypisów istotnie różniących się od wspomnianego wydania oryginału. Większość z nich to włoskie wersje przetłumaczonych na polski cytatów z literatury, co można uznać za wyraz skrupulatności tłumaczki. Natomiast fakt, że nie pokusiła się ona o dostarczenie polskie-

⁸ *Il congresso di Citera* del conte Algarotti. Nuova edizione, corretta, e accresciuta, e di opportune note illustrata, Parigi, presso G. C. Molini, librajo, rue Mignon vis-a-vis l'Imprimeur du Parlement, 1787. W tym wydaniu tekst tytułowej powieści uzupełniony został tekstem *Giudizio di amore sopra il Congresso di Citera*, nieuwzględnionym w wydaniu polskim. Cytaty z włoskiej wersji oznaczam literą C i numerem strony.

mu odbiorcy informacji na temat cytowanych utworów, najczęściej Petrarki (ale także Dantego, Ariosta i Tassa) – informacji, których według wszelkiego prawdopodobieństwa polscy czytelnicy nie mieli, wiąże się zapewne z tym, że i sama autorka tych cytatów nie rozpoznała lub też nie przywiązywała do tego aspektu utworu większej wagi. Jeden przypis kieruje natomiast uwagę czytelnika na nawiązanie do literatury angielskiej, podając nazwisko czołowego poety angielskiego oświecenia (którego Algarotti miał okazję poznać osobiście), autora głośnego poematu heroikomicznego *Pukiel włosów ucięty* (*The Rape of the Lock*, 1712–1714, pol. wyd. 1796):

il riccio rapito a Belinda (C, 33–34)

a włosy (a) porwane Belindzie

(a) Dziełko tak nazwane, Pana Pope (S, 54).

Jeden – najdłuższy – przypis mówi wreszcie coś konkretnego także o samej tłumaczce, jednocześnie nie pozostawiając wątpliwości co do autorstwa tego paratekstu. Otóż jego autorka zdradza, że kilka lat wcześniej była „w Rzymie na posiedzeniu Arkadów”, i na poparcie swojej krytycznej opinii o włoskich poetach cytuje anegdotę będącą przywołaniem dialogu z owego spotkania, wskazując zarazem kompetencje projektowanego odbiorcy swego przekładu: „Nie potrzeba przestrzegać czytelnika, a tym bardziej znającego wierszopisów Włoskich, iakim duchem daie im tę pochwałę autor” (S, 65).

Jeśli uznamy, że chodzi o rzeczywiste zdarzenie z życia tłumaczki, a nie autokreację, to umieścimy Maliszewską w dość licznej, ale jednak elitarnej grupie Polaków (kilkuset rocznie) podróżujących do Włoch w XVIII wieku, dla których głównym celem był Rzym (zob. Kowalczyk 2005: 109–110). Warto odnotować ironiczny ton tłumaczki, podkreślający satyryczny obraz włoskiej kultury obecny w tekście Algarottiego. Ironia wpisana w tekst oryginalny nie zawsze jednak uchowała się w przekładzie. W poniższym fragmencie uległa zatarciu w wyniku zastosowania modulacji, czyli strategii polegającej na zmianie sposobu spojrzenia na dany aspekt rzeczywistości (nie będzie bezowocny → przyniesie korzyści), przy jednoczesnym usunięciu z tekstu opinii, że dyskusje na zwoływanych zgromadzeniach często nie przynoszą owoców:

Dall'authorità di chi avea convocato quel congresso potersi presentire, che non avea, **come tanti altri**, ad essere **infruttuoso** (C, 23).

[Autorytet postaci, która ten sejm zwołała, pozwalała się spodziewać, że **nie będzie on, jak tyle innych, bezowocny**].

Moc i powaga Bostwa, które ten sejm zwołało **zaręczają nam nieomylnie jego korzyści** (S, 37).

Przekład ogólnie sprawia wrażenie wiernego, widać też, że tłumaczka umie oderwać się od litery oryginału. Zdarzają się jednak niezręczności, jak *przebiegłość rozsądku* (S, 38) jako odpowiednik *finezza del giudizio* („przenikliwość”, „bystrość”) (C, 23). Amplifikacją w tej pracy (w przeciwieństwie do przekładu komedii) Maliszewska posługuje się rzadko, choć np. sens czasownika *languire* („marnieć”, „usychać”, „słabnąć”) został oddany, ze wzmocnieniem i konkretyzacją, barokowym obrazem malowanym sześcioma wyrazami:

Ogni cosa languiva (C, 4).

Wszystko posępną iakąś mdłością pokryte smutnie grzybiało (S, 10).

Wyraźniejsze i częstsze od amplifikacji są jednak w tym przekładzie opuszczenia; znikła między innymi część licznych w oryginale cytatów z literatury włoskiej. Zanim przejdziemy do szczególnie interesujących w tym tekście stereotypów etnicznych i obrazu Włoch, zobaczmy, czy w przekładzie widnieją ślady rywalizacji płci, która zarysowała się we wstępie.

Tytułowy sejm (*congresso*) zwołuje na Cyterze Bóg miłości (*il Dio d'amore*), a więc postać męska, która w przekładzie uległa metamorfozie. Otóż włoski rzeczownik *Amore*, używany tu jako nazwa własna, jest rodzaju męskiego, natomiast *Miłość* jest rodzaju żeńskiego. Tę radykalną zmianę – która zapewne odpowiada „feministycznemu” nastawieniu tłumaczki – wymusza zatem różnica gramatyczna między językiem oryginału a językiem przekładu. Na początku nie ma w polskim przekładzie konsekwencji, gdyż na pierwszych stronach tekstu mowa jest o zniknięciu *Bóstwa Miłości* (rodzaj nijaki), zaraz potem nazwanego *Kupidem* (rodzaj męski):

Głębsze zaś głowy wnosily, iż Kupido nową sobie znalazłszy Psychę i w ustronnym iakim świata kąciku z nią osiadłszy, poił się obficie tym nektarem, którego po kropli śmiertelnikom udziela (S, 11).

Dalej jednak postać ta nazywana jest na zmianę *Miłością* lub *Boginią*. Zastąpienie boga boginią zmusiło Maliszewską do opuszczenia w polskiej wersji aluzji do utworu Anakreonta, w którym użądłony przez pszczołę

Kupido szuka pociechy na kolanach matki: skoro Kupido przemienił się w boginię, sam kojarzy się z Wenus.

Ograniczeniami językowymi nie można jednak tłumaczyć innych drobnych zabiegów translatorki dbającej o wizerunek kobiet, zgodnie z jej rozumieniem utworu przedstawionym we wstępie. I tak ocenzone zostały charakterystyczny rys w opisie przedstawicielek kongresowych, które błyskawicznie się otaksowały i każda z nich natychmiast dostrzegła wady pozostałych:

E ciascuna in un istante ebbe notato ogni particolarità del vestito, del portamento, del viso, **ogni difetto** delle altre (C, 21).

[I każda z nich w jednej chwili zauważyła wszystkie szczegóły stroju, postawy, twarzy, **wszystkie wady** innych.]

i w krótkim tym oka mgnieniu, każda z nich dokładnie drugich widziała postawę ciała, twarz, trzymanie się i wszystkie szczególności stroju (S, 35).

W tym samym duchu w wersji polskiej usunięta została ostatnia część akapitu, w której Madama Jasy przyznaje, że niewielka wada braku dyskrecji u kochanków nie jest domeną mężczyzn:

picciole colpe de' nostri amanti, che convien perdonare a noi medesime (C, 44).
[drobne wady naszych kochanków, które wypada wybaczyć nam samym].

W innym miejscu, przeciwnie, dodatek tłumaczki – wbrew oryginałowi – sprawia, że pożądana poprawa dotyczy tylko mężczyzn:

fa di illuminar le menti (C, 34)

oświeć umysły i **zmiękczyć twarde serca naszych mężczyzn** (...) (S, 55).

Jedną z uczestniczek zwołanej przez Miłość rady (w wyniku której na Cyterę będą zaproszone przedstawicielki najważniejszych krajów Europy) jest Rozkosz. Opis tej postaci w przekładzie różni się od jej opisu w oryginale kolorem włosów: brunetka z tekstu włoskiego zmieniła się w blondynkę, zapewne pod wpływem stereotypu urody słowiańskiej. W tym samym fragmencie można też zauważyć usunięcie informacji o cienkiej, prześwitującej szacie: *sottile era il suo vestimento, che lasciava alquanto vedere della persona* (C, 8), brak ten jednak kompensuje rozwinięty opis włosów, które *spadając po białej piersi igrają* (S, 15), erotyczny akcent w polskiej wersji jest więc nawet śmielszy. Pod tym względem utwór nie został przez tłumaczkę „ocenzone”.

Tekst Algarottiego utkany jest w dużej mierze ze stereotypów etnicznych. W tym aspekcie przekładu nie widać ingerencji, które można by tłumaczyć feminizującą optyką przyjętą we wstępie. Nie można z nią wiązać ani opuszczeń wynikających z dopasowania tekstu do nowego odbiorcy, ani błędów spowodowanych niedostatkiem kompetencji (językowych czy encyklopedycznych).

Na Cyterę zostały zaproszone przedstawicielki trzech krajów: Francję reprezentuje Pani de Jasy (*madama di Jasy*), Anglię – Milada Grawely (*milady Gravelly*), Włochy – Madonna Beatryce (*Madonna Beatrice*). Gdyby chodziło o komedię (jak w przypadku *Panny rozumnej*, oświeceniowego przekładu *Sprytnej wdówki* Goldoniego), można by się spodziewać (zgodnie z panującą tendencją) zastąpienia Włoch Polską i Włoszki Polką, tyle że Maliszewska, nawet przekładając komedię, nie przeniosła akcji do Polski i takiej adaptacji nie ma też w jej przekładzie romansu. Jednak wiernie oddany w tłumaczeniu opis sytuacji włoskiej bardzo przypomina polskie realia (skłócone stronnictwa, z których jedno hołduje cudzoziemskemu, a drugie jest ślepo przywiązane do rodzimych tradycji):

We Włoszech różne czyniono kabały. Dwie tam strony nadzwyczajną ku sobie tchnące nienawiścią przemagały. Jedna uganiała się zapamiętałe za cudzoziemską, we wszystkim postać zagraniczną przybierając, z zrzeczeniem się nawet Oczystego języka. Druga wszystkim tym co nie było Włoskie, pogardzała, usiłując chwałę Ojczyzny nieodstępny starych zwyczajów naślądowaniem utrzymywać (S, 27–28).

Trzy reprezentowane na cyterskim kongresie kraje opisywane są za pośrednictwem emblematycznych elementów ich geografii. Madama Jasy zastępuje nazwę swego kraju określeniem *le rive della Senna* (46) – *nadbrzeża Sekwańskie* (67) [69], a charakteryzując Anglików, przypomina, że Anglia jest wyspą:

Quella nazione che non sa nè servire, nè esser libera, e che è sempre agitata come il mare che la circonda (C, 44–45).

Ow zaś naród, który ani wolnym byź, ani podległym nieumie, a który zawsze iak morze, które go otacza, nawałności kołącą (...) (S, 67).

W przeciwieństwie do tych wyróżników Francji i Anglii informacja o tym, że z francuskiego punktu widzenia Włosi mieszkają w kraju leżącym za górami (a więc mogą zostać określani jako *oltramontani*), nie została w przekładzie oddana:

e qual vero diletto gustar possono quei **raffinatori oltramontani**, vittime della fantasia (C, 45).

Jaką także mieć mogą rozkosz ci zagorzni **wytwornicy** [*raffinatori*], kiedy dla dogodzenia zagorzały fantazyi (...) (S, 67).

Madonna Beatryce definiuje jednak Włochy jako piękny kraj, *który częścią Appenin otacza, resztę morze i Alpy* (S, 70) [94]. Polski czytelnik najprawdopodobniej nie domyśli się, że *ch'Appennin parte, e 'l mar circonda, e l'Alpe* (C, 64) to cytat z sonetu Petrarcki (XCVI), ale może go nieco zdziwić obraz otaczających Włochy Apeninów. Otóż u Petrarcki i Algarottiego *parte* to 3. osoba liczby pojedynczej czasownika *partire* („dzielić”), a nie, jak to najwyraźniej zrozumiała tłumaczka, rzeczownik oznaczający „część”.

Pozostając przy geografii Włoch, warto zauważyć, że w przekładzie opuszczone zostały szczegóły usytuowania *świątynnego dworu, który w Urbinie sławni Montferratu Xsiażęta trzymali* (S, 70 [94]), a mianowicie nazwy pobliskich rzek: *specchiatissima corte, che tenevano in Urbino là tra la Foglia, e il Metauro quei valorosi da Montefeltro* (C, 62–63). Powody wprowadzenia takiego uproszczenia są oczywiste, szkoda jednak, że towarzyszy temu błąd: w polskiej wersji zamiast Montefeltro (nazwa historycznego regionu w północno-środkowej części Półwyspu Apenińskiego, w którym leży Urbino) pojawia się Montferrat (region Piemontu, w północnych Włoszech).

Także z myślą o nowym odbiorcy tekstu tłumaczka zastosowała adaptację dotyczącą ogólniejszego spojrzenia na geografę Europy:

Con quei medesimi riti che sacrificavasi ad Amore nel Campidoglio, con que' medesimi, sacrificavasi in Grecia, nella fredda Germania, nelle Spagne, nell'**ultima Tile** (C, 9–10).

Jaką iey [Miłości] czyniono ofiarę w Kapitolium; taką czyniono w Grecyi, w Hiszpanii, zimnych Niemcach, i w ostatnich **Sarmacyi** kraiach (...) (S, 17).

Jako określenie krańców Europy pojawiła się zamiast mitycznej krainy Ultima Thule, utożsamianej m.in. z Islandią, emocjonalnie bliższa Polakom, a równie mityczna Sarmacja. Dodatkowo, zgodnie z logiką klimatyczną, Hiszpania umieszczona została zaraz po Grecji.

Włochy są przedstawione jako kraj zachwycająco piękny, a Anglia jako kraj o nieciekawym klimacie. Jednak nie wszystkie fragmenty zawierające *clichés* są przez Maliszewską tak samo potraktowane. Londyn pozostaje

miastem pełnym kałuż i zadymionym, ale w innym miejscu stereotypowe spojrzenie na angielski klimat (niewielkie nasłonecznienie) zostało opuszczone:

O isola, veramente infelice! **non tanto perchè poco ella è consolata da' raggi del Sole** (C, 24).

[O prawdziwie nieszczęsna wyspo! Nie tyle nawet dlatego, że małego pocieszenia doznaje od słonecznych promieni].

Z drugiej strony wybrane elementy kolorytu lokalnego zostały uwypuklone zapożyczeniami, jak słowo *cicisbeiowie* (S, 33) utworzone od włoskiego *cicisbei* (C, 20): kryjący się za nim fakt kulturowy – instytucja kawalera do towarzystwa, oddanego sercem i majątkiem damie za pozwoleniem jej męża – fascynował obcokrajowców podróżujących do Włoch, także Polaków (zob. Kowalczyk 2005: 269–270).

Tekst Algarottiego eksploatuje stereotypy dotyczące trzech nacji, najwięcej miejsca poświęcając rodzimej kulturze autora, w dużej mierze za pośrednictwem odniesień do literatury. W przejściu od oryginału do przekładu nastąpiło przesunięcie perspektywy: wszystkie wykorzystane w romansie stereotypy narodowościowe dotyczą obcych. Część cytatów opuszczono, a część przetłumaczono w tekście głównym z podaniem wersji oryginalnej w przypisie. Jednak w polskiej wersji, inaczej niż w analizowanym wydaniu oryginału, cytaty nie są wyróżnione graficznie i brakuje informacji o ich źródłach. Gina więc zwykle w przekładzie, jak parafraza wersu *Czyśćca* (VIII, 55):

nullo bel salutar tra lor si tacque⁹ (C, 21).

oddana jako:

Złożyły potym Bostwu głęboki ukłon, i przykrasiwszy go miłym uśmiechem stały w milczeniu (S, 35).

Wśród opuszczeń dotyczących rodzimej kultury autora oryginału znalazła się nazwa stulecia Dantego i Petrarcki (*nel più bel fiore del **trecento**, C, 62*), zastąpiona opisowym uogólnieniem: *w złotym owym dla kwitnących nauk wieku* (S, 69–70 [93–94]). Opuszczenie zastosowano także w przypadku odniesienia do kultury angielskiej: brat Milady Grawely *zabawiał*

⁹ *Nullo bel salutar tra noi si tacque* – „Żadnych nie brakło witań między nami” (Dante Alighieri 1959: 208).

się czytaniem Tacyta (S, 32), w pierwowzorze chodzi o renomowany angielski przekład: *il Tacito di Gordon* (C, 18). Maliszewska skraca też fragment, w którym autor utworu zawarł może nawet dwie aluzje do własnej twórczości:

E che? vorremmo noi ingombrare di difficoltà e di spine le pratiche amorose in un secolo, che facili sono divenute le scienze più astruse ; **che la stessa mano maneggia francamente il compasso, e la lira**, e Cartesio, e Newtono **leggonsi alla toletta** filosofando con una marchesa? (3) (C, 39–41).

I w samej rzeczy przystałoż płatać trudnościami, i cierniem zawałać drogę miłości w tym wieku, w którym naysławiańsze umiejętności łatwemi się stały, i kiedy Kartezjusz i Newton z damami filozofują (S, 61–62).

Usunięto informację, że chodzi o wiek, „w którym ta sama ręka sprawnie posługuje się cyrklem i lirą”, oraz że Kartezjusza i Newtona „czyta się przy toalecie”. Autor przypisów do cytowanego wydania wersji włoskiej wyjaśnia, że pisząc o jednakowej kompetencji zarówno w nauce, jak i poezji, Algarotti mógł mieć na myśli samego siebie, a w ostatniej części zdania umieścił czytelną aluzję do własnego dzieła, o którym polska tłumaczka wspomina we wstępie.

Warto także zauważyć ironiczne dodatki, które pojawiły się w polskiej wersji opisu reakcji włoskiej opinii publicznej na wyjazd z Włoch przedstawicielki tego kraju (w tym nieobecne w oryginale wspomnienie Arkadii):

(...) in Italia si diede alle stampe, per la partenza di madonna Beatrice una raccolta di sonetti (C,17).

We Włoszech wydrukowano **kilka tomów** prawionych z okoliczności wyjazdu Madonny Beatryki **po wszystkich Arkadyach** Sonettów. **Coż tam niebyło dowcipnych wyrażeń?** [...] **ptaki zapomniały świergoczeć** (...) (S, 29).

Obok skróconych, uogólnionych lub wyeliminowanych w przekładzie aluzji literackich znajdujemy też u Maliszewskiej wyjątkową konkretyzację:

A giustificicar poi, anzi ad esaltare le loro valentie, allegano **non so quali da essi chiamate divine** sentenze di Catone (C, 31).

[A potem dla usprawiedliwienia, a właściwie popisując się, przytaczają **nie wiem jakie zdania Katona nazywane przez nich boskimi**]

Nie tylko zaś za złe sobie takowego życia nie mają, ale owszem popisują się nim, przytaczając, to zdania Katona, **które kościołem nazywają burdel** (...) (S, 51).

Trzeba wreszcie na koniec podkreślić, że przykrawając nieco tekst do swego wyobrażenia o nowym odbiorcy oraz wprowadzając gdzieś własny punkt widzenia, jak w tym przykładzie:

vinto dal sonno, alla **rappresentazione di un dramma**, o alla solennità di un'accademia, non se ne fosse risentito per ancora (C, 4)

[bogini miłości] zmorzona snem na iakimś **prawniczym** lub uczonym posiedzeniu ieszcze się nieprzebudziła (...) (S, 10)

w którym wywody prawników zastąpiły – jako źródło nudy – teatralne spektakle (może z uwagi na doświadczenia z komedią Goldoniego wystawioną w Teatrze Narodowym), tłumaczka powstrzymała się od polonizacji. Do polskiej kultury odsyłają w jakimś stopniu jedynie *Sarmacja, sejm*¹⁰ i nazwa polskiego urzędu w zdaniu o służebnej roli kobiet przy posiłku w Anglii:

a noi tocca farla **da scalco** (C, 26)

[nam pozostaje krojenie potraw]

Nam **Cześnika** urząd sprawować przychodzi (...) (S, 43).

Podsumowując, można powiedzieć, że Maliszewska – o której nadal niewiele wiadomo, choć w paratekstach do *Sejmu walnego cyterskiego* uchyliła nieco rąbka skrywającej ją tajemnicy – wniosła istotny wkład w polską recepcję dwóch włoskich autorów sławnych w całej oświeceniowej Europie. W obu przekładach, które trafiły do polskich odbiorców w latach osiemdziesiątych XVIII wieku, zaznaczyła swoją osobowość jako aktywna uczestniczka życia kulturalnego, dobrze znająca język włoski i włoską kulturę (zauważone błędy nie przekreślają jej kompetencji, jeśli się weźmie pod uwagę całość jej pracy na tle ówczesnej polskiej recepcji tej kultury). Tłumacząc Goldoniego, wykazała solidną znajomość tradycji *dell'arte*, a przy Algarottim – krytyczny stosunek do Arkadii. Twórczo podchodząca do przekładanych tekstów Polka daje przykład świadomego pośrednictwa kulturowego opartego na bezpośrednim doświadczeniu Italii, z myślą o nowym odbiorcy opuszczając niektóre realia. Jednak – inaczej niż w wielu ówczesnie wydawanych w Polsce przekładach i w cytowanym wydaniu oryginału – polski czytelnik nie otrzymuje w paratekstach infor-

¹⁰ Oznaczający dowolne zgromadzenie, zebranie czy zjazd, ale i „zgromadzenie trzech stanów, całą Rzeczpospolitą reprezentujących” (Linde 1859: 236–237).

macji o zachowanych odniesieniach do kultury oryginału, zrozumiałych tylko dla wytrawnych znawców literatury włoskiej. Publikację tego przekładu, w którym – podobnie jak we wcześniejszym tłumaczeniu komedii – nie zastosowała zabiegów polonizacyjnych, Maliszewska wykorzystała natomiast do wyrażenia przekonania o trudnej pozycji kobiet na rynku kultury. Z tym stanowiskiem współgrają niektóre modyfikacje w tłumaczo-
nym przez nią tekście.

Bibliografia

- Alighieri Dante. 1959. *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa.
- Bentkowski F. 1814. *Historia literatury polskiej*, t. I, Warszawa–Wilno.
- Borkowska M. OSB. 2010. *Zakony żeńskie w Polsce w epoce nowożytnej*, Lublin.
- Estreicher K. 1899. *Bibliografia polska*, t. XVII, Kraków.
- Kowalczyk M.E. 2005. *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróźniczym osiemnastego wieku*, Toruń.
- Linde S.B. 1859. *Słownik Języka Polskiego*, t. 5, wyd. 2, Lwów.
- Litwornia A. 2005. „*Dantego któż się odważy tłumaczyć?*” *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa.
- Łukaszewicz J. 1997. *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wrocław.
- 2006. *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*, Wrocław.
- Miszalska J. 2007. *Identità e diversità: La traduzione polacca del „L'Amante militare” di Goldoni fatta da Maria Maliszewska (1781)*, w: *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del XVIII Congresso dell’A.I.S.L.L.I. (Lovanio, Louvain-la-Neuve, Anversa, Bruxelles, 16–19 lipca 2003), t. I, *Linguistica*, S. Vanvolsen, M. Caniato, S. Marzo, G. Mavolo (red.), Firenze.
- Miszalska J., Gurgul M., Surma-Gawłowska M. 2007, Woźniak M. *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramaty w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Kraków.
- Płaszczewska O. 2010. *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków.
- Rudnicka J. 1964. *Bibliografia powieści polskiej 1601–1800*, Wrocław.
- Sinko Z. 1968. *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Skibińska E. 2009. *Przypisy tłumacza w osiemnastowiecznych polskich przekładach francuskich powieści*, w: E. Skibińska (red.), *Przypisy tłumacza*, Wrocław–Kraków.
- Sowiński J. 1821. *O uczonych Polkach*, Warszawa–Krzemieniec.
- Żaboklicki K. 1984. *Le prime traduzioni polacche delle commedie goldoniane*, w: *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, oprac. M. Bristiger, J. Kowalczyk, J. Lipiński, Warszawa.

Słowa kluczowe: Francesco Algarotti, *Il congresso di Citera*; Marianna Maliszewska; przekład; wiek osiemnasty

Marianna Maliszewska and Her *Sejm walny cyterski* after Francesco Algarotti

Comme traductrice dell'*Amante militare* de Carlo Goldoni et du *Congrès de Cythère* de Francesco Algarotti, deux œuvres de deux grands auteurs italiens de l'époque des lumières, publiées en polonais dans les années 1780, Marianna Maliszewska s'est révélée être une médiatrice culturelle pourvue d'une bonne connaissance de la langue et de la culture italiennes (malgré quelques défaillances). Dans sa traduction du roman d'Algarotti, elle a effectué des coupures et des adaptations ponctuelles en pensant aux nouveaux lecteurs, sans toutefois poloniser le texte et sans fournir, dans les paratextes, d'informations qui pourraient niveler la différence des compétences entre les lecteurs de l'original et ceux de la version polonaise, en ce qui concerne la connaissance de la littérature italienne. Par contre, elle y fait part de son expérience directe de l'Italie, de son opinion critique de l'Arcadie et de sa conviction que les femmes sont défavorisées sur le marché de la culture. Certaines modifications apportées dans le texte même de la traduction correspondent avec ce point de vue «féministe».

Key words: Francesco Algarotti, eighteenth century, *Il congresso di Citera*, Marianna Maliszewska, translation

