

Julian Platt

Inspiracje literackie Naruszewicza i innych poetów "Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/2, 241-280

1970

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki LXI, 1970, z. 2

JULIAN PLATT

INSPIRACJE LITERACKIE NARUSZEWICZA I INNYCH POETÓW „ZABAW PRZYJEMNYCH I POŻYTECZNYCH”

Zródła utworów i sposób ich adaptacji

Artykuł jest szkicem do większego studium o twórczości Adama Naruszewicza. Ukazanie tej poezji na tle pojęć estetycznych epoki oraz ówczesnej praktyki literackiej — to cel, do którego zmierza. Niewątpliwie tło porównawcze stanowi przede wszystkim twórczość publikowana w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”. Naruszewicz był ich redaktorem i równocześnie najbardziej reprezentatywnym poetą. Niniejsze rozważania dotyczą na razie tylko jednego problemu: mianowicie związków poezji „Zabaw” z literaturami zachodnimi, głównie francuską. Autor chciałby przedstawić poglądowo złożoność zagadnienia, a równocześnie jego typowość dla tego okresu naszego piśmiennictwa. Materiał, jaki tu prezentuje, nie był dotąd uwzględniany w badaniach historycznoliterackich, jest on zresztą ciągle niekompletny, dalsze poszukiwania i przemyślenia wprowadzą na pewno wiele uzupełnień i korektur¹.

Powinowactwa, a nawet wtórność poezji stanisławowskiej wobec literatury francuskiej były przedmiotem studiów kolejnych generacji badaczy. Ale od czasu negatywnych ocen romantyków, widzących w tej poezji tylko płaskie naśladownictwo, możliwe jedynie w atmosferze dworu ostatniego monarchy², zmieniły się metody badań. Subiektywny idealizm został zastąpiony przez krytykę, która zalecała „dążenie do wykrycia praw rozwoju myśli, uczuć i ideałów”, nie zaniedbując równocześnie badań nad formą utworu oraz określeniem i oceną jego oryginalności³.

¹ Już obecnie autor posiada wiele dalszych ustaleń, które wykorzysta w książce pt. *Twórczość Naruszewicza i innych poetów „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” na tle swoich czasów*.

² M. Mochnacki, *Myśli o literaturze polskiej*. W: *Pisma wybrane*. Wybór i przypisy: R. Janiec. Wstęp: J. Szacki. Warszawa 1957, s. 115. — J. I. Kraszewski, *Naruszewicz jako poeta*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa b. r., s. 429.

³ P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*. Warszawa 1899.

Nie byłoby tu celowe przytaczanie kolejnych zmian i fluktuacji sądów, ale wydaje się wskazane przypomnieć spostrzeżenia Romana Piłata. W swej lapidarności ukazują one istotę zagadnienia i zarazem domagają się szerszego ujęcia.

Pilat uznaje szczególną rolę literatury francuskiej w polskim Oświeceniu i widzi jej pozytywny wpływ na przemiany zachodzące po okresie stagnacji w epoce saskiej. Uważa on, że przeobrażenie poezji polskiej

odbyło się [...] pod wpływem poezji francuskiej z drugiej połowy XVII i XVIII wieku. Tak jak poezja nasza dramatyczna wzięła sobie za wzór poezję dramatyczną francuską, tak liryka i epika poszła drogą wskazaną przez poetów francuskich. Związek ten jest znowu bardzo ścisły i zaraz na pierwszy rzut oka objawia się w tym, że właśnie te poszczególne rodzaje poezji zaczęły się u nas odradzać i rozwijać, które panowały w owym czasie w poezji francuskiej.

Stwierdza dalej przemożny wpływ pisarzy francuskich na odrodzenie się poezji polskiej i zaznacza, że

dopiero w r. 1770 ruch na polu liryki i epiki zwiększa się i przybiera cechę produkcji samoistniejszej. Ważną rolę w tej zmianie odgrywa czasopismo pt. „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”.

Natomiast wybitną zasługę w procesie odnowy przypisuje Pilat Naruszewiczowi. Naruszewicz — według niego — wpłynął na podniesienie się niektórych działów poezji w stopniu rzadko spotykanym u późniejszych twórców.

Jest to pisarz bardzo ważny i ciekawy, bo stoi jakby na pograniczu dwóch okresów i będąc reprezentantem nowszego kierunku na polu poezji, ulega jeszcze poniekąd dawniejszym wyobrażeniom, od których stanowczo nie mógł się wyemancypować⁴.

Uznając oddziaływanie poezji francuskiej za zjawisko typowe dla całej Europy w. XVIII i wyjątkową rolę Naruszewicza oraz „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” w przyswojeniu tej twórczości na naszym terenie, należy także ukazać źródła, do których sięgali nasi pisarze korzystający z obcych wzorów, wreszcie zbadać na nowo metodę, którą się posługiwali.

Kwerenda wśród wydawnictw francuskich epoki ujawnia wyjątkową rolę rozmaitych druczków popularyzatorskich: przeważnie nie edycje klasyków, lecz wszelkiego rodzaju antologie, śpiewniki czy zbiorki poezji lekkiej, wreszcie czasopisma — rozpowszechniały u nas wiersze poetów znad Sekwany i ich przekłady z innych literatur zachodnich. Czytała je

Cyt. za: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1960, s. 113 n.

⁴ R. Pilat, *Historia poezji polskiej XVIII wieku. Czasy Stanisława Augusta (1764—1795)*. Lwów 1908, s. 88—90.

szeroka publiczność znająca język francuski, o czym świadczy duża ilość tych publikacji w bibliotekach polskich, ale, co ważniejsze, posłużyły one także do zaznajomienia się z poezją francuską kręgom oświeconych⁵.

Z wydawnictw tych wymienimy kilka, szczególnie popularnych, które odegrały także rolę w środowisku poetów „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”: mianowicie wydaną przez Jean Monneta *Anthologie française ou chansons choisies depuis le 13^e siècle jusqu'à présent*, dalej Jean de La Porte'a *Le Porte-Feuille d'un homme de goût ou l'esprit de nos meilleurs poètes*, następnie wyjątkowo popularne: Blin de Sainmore i Luneau de Boisjermaina *Élite de poésies fugitives*, wreszcie wydany przez Martina Couret de Villeneuve i Louis Paul Bérengera *Le Trésor du Parnasse ou le plus joli des recueils*⁶.

Musiały to być edycje znane europejskiej publiczności. Podawała je bowiem i zalecała *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût ou tableau de littérature ancienne et moderne, étrangère et nationale* (1777) pióra wymienionego już La Porte'a, pełniąca wówczas funkcję poradnika czytelniczego.

Zaznaczając poczytność tych wydawnictw, należy także wskazać zasady estetyczne, według których zostały sporządzone. La Porte układał swój *Le Porte-Feuille* kierując się gustami klasycystycznymi, co znalazło odbicie w gatunkowym układzie antologii. Natomiast edytorzy *Élite* posługiwali się kryteriami właściwymi dla poezji rokoka. W *Avis des éditeurs* oprócz uwagi, że

ze zbioru wyłączono utwory zachwycające wprawdzie ze względu na treść i talent, gdyż styl gotycki i przestarzały zbyt przypominał barbarzyństwo pierwszych wieków literatury.

⁵ Pod tym względem wymowna jest korespondencja S. Trembeckiego (*Listy*. T. 1. Wrocław 1954, s. 58, 69, 128, 195), „człowieka w europejskich wychowanego obyczajach”, jak sam pisze. W rachunku dla W. Korna zaznacza dług 115 dukatów za książki. Wyliczając pod koniec r. 1779 swe namiętności, mówi: „Byłem potem jeden z najpiękniejszych (jak zowią) graczy, potem jeden z najobszerniejszych czytelników, a potem stałem się jeden z najgorliwszych sług WKMcI”. W *Ekspensie rocznej warszawskiej* z 1781 wymienia 8 florenów za „*Journal*, aby wiedzieć, jaki gust panuje w literaturze”.

⁶ J. Monnet, *Anthologie française ou chansons choisies depuis le 13^e siècle jusqu'à présent*. T. 1—3. Paris 1765 [= *Anthologie*]. — J. de La Porte, *Le Porte-Feuille d'un homme de goût ou l'esprit de nos meilleurs poètes*. T. 1—2. Amsterdam 1765 (wyd. 2: t. 1—3. Amsterdam 1770) [= *Le Porte-Feuille*]. — A. M. H. Blin de Sainmore, J.-P. F. Luneau de Boisjermain, *Élite de poésies fugitives*. T. 1—5. London 1764—1770 [= *Élite*]. M. Couret de Villeneuve, L. P. Bérenger, *Le Trésor du Parnasse ou le plus joli des recueils*. T. 1—6. London—Paris 1762—1770 [= *Le Trésor*].

— czytamy:

Aby doskonale ocenić poezję, nie wystarczy posiadać wiedzę i rozum, potrzeba ponadto dużo czułości i smaku, zalet bardziej rzadkich, według nas, niż sam rozum.

Wymienione publikacje oddawały więc gusta epoki i służyły w licznych wypadkach Naruszewiczowi i jego współpracownikom. Natrafiamy tu na wiele utworów, o których obcym pochodzeniu od dawna było wiadomo, tu także znajduje się najwięcej wierszy odsłaniających wzór lub źródło pomysłu dla utworów uchodzących dotąd za całkowicie oryginalne. Należy również zaznaczyć, że szereg wierszy można odszukać jeszcze w innych współczesnych antologiach, co świadczy o popularności utworu i tematu. Tak jest w wypadku wskazanego już przez Mieczysława Klimowicza wierszyka Patrixa pt. *L'Égalité après la mort*⁷, którego przekład został związany również na naszym terenie z dyskusją o pochodzeniu szlachectwa, czy jeszcze bardziej popularnej piosenki De Coulange'a, zaczynającej się od słów: *D'Adam nous sommes tous enfans*⁸, kontynuującej ten sam temat. Oba utwory, tłumaczone przez Naruszewicza, razem z innymi wierszami mającymi za źródło piosenkę o znanej melodii musiały być w swej epoce śpiewane. Podobnie uczniowie szkół Komisji Edukacji Narodowej nucili jego marsz z *Kantaty* (1788), o czym wspomina wychowanek tych szkół, Kajetan Koźmian⁹.

Sposób wykorzystywania obcych tekstów był wyjątkowo różnorodny. W jednym wypadku cudzy wiersz służył za schemat, który poeta wypełniał własną treścią. Innym razem stanowił podstawę do przeróbki lub „przystosowania” (adaptacji). Niekiedy zaś polski twórca zapożyczał sam

⁷ *Równość po śmierci*. „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” [=ZPP], 1770, t. 3, cz. 1, s. 57—58; *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1778, s. 228 (*Epigrammata* IV). — M. Klimowicz („*Sen Patrixa*” w *poezji polskiego Oświecenia*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 4, s. 544—545) jako źródło wiersza wskazuje antologię *Recueil des plus belles pièces des poètes françois, depuis Villon jusqu'à Benserade* (t. 1—5. Paris 1692). Zob. też E. Aleksandrowska, „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*”. 1770—1777. *Monografia bibliograficzna*. Wrocław 1959, s. 110. Następnym znanym mi źródłem jest: C. Jordan, *Le choix des bons mots ou les pensées des gens d'esprit sur toutes sortes de sujets, tirées des ouvrages des meilleurs auteurs*. Wyd. 2. Amsterdam 1716, s. 321—323. Epigramat Patrixa poprzedzony tu jest rozważaniami na temat pochodzenia nierówności. Podaje go także *Le Porte-Feuille* (t. 3, s. 279—280).

⁸ *Różność za życia*. ZPP 1770, t. 2, cz. 1, s. 57; *Dzieła*, t. 2 (jako *Oda XXIV* pt. *Różność nasza*). Tekst francuski podają za: Jordan (*op. cit.*, s. 333—335) i *Anthologie* (t. 1, s. 108). Utwór śpiewano na nutę *De Joconde*. Podaje go większość ówczesnych antologii i śpiewników.

⁹ K. Koźmian, *Pamiętniki*. Cz. 1. Warszawa 1907, s. 24. Wspomniany *Marsz* powstał zapewne znacznie wcześniej, a dopiero w r. 1788 włączył go poeta do *Kantaty w dzień inauguracji statuy króla Jana III*.

pomysł albo dobierał dla własnego utworu tylko pewne fragmenty, w których widział trafne ujęcie poruszonych przez siebie problemów. Przykładu takiego zabiegu dostarcza wiersz *Do Stanisława Augusta Króla Polskiego, W. Książęcia Litewskiego. O pożytku nauk z nadgroda w kraju rozkrzewionych [...]*, napisany, jak głosi dalsza część tytułu, z okazji odebranego numizma z rąk Jego Królewskiej Mości i ogłoszony z początkiem roku 1772¹⁰. Owo „numizma” to medal przedstawiający Naruszewicza obok Sarbiewskiego. Na tak zaszczytne wyróżnienie wypadało poecie odpowiedzieć wierszem pochwalnym i dziękczynnym.

Konwencję utworu określa motto zaczerpnięte z Claudiana *De laudibus Stilichonis* (II, 124—131). Autor motto, przedstawiciel srebrnego wieku literatury łacińskiej, uchodził bowiem za doskonałego twórcę utworów pochwalnych, które były po prostu naśladownictwem panegiryków wygłaszanych prozą na cześć wielkich tego świata przez retorów greckich i rzymskich. Od panegiryków w mowie niewiązanej odróżniało je metrum i częste stosowanie ozdobnych figur. Poza tym układano je według tego samego schematu. Utwór taki, bez względu na to, czy to była proza czy poezja, posługiwał się stylem wzniosłym, pełnym hiperbol i wyszukanych przenośni. Na Claudiana właśnie jako utalentowanego poetę w tym gatunku powoływał się Sarbiewski przytaczając liczne odmiany utworów pochwalnych (tzw. *silvae*), a spośród nich wyodrębniał właściwe panegiryki, które

składają się z rozmaitych motywów i pochwał czerpanych z różnych punktów widzenia. Są to zaś pieśni wygłaszane przed licznym gronem słuchaczy lub przynajmniej odpowiednio do wygłaszania przed nim. Zawierają one najczęściej pochwały książąt lub bohaterów za ich całe dotychczasowe życie bądź też za jakąś jego część, np. czwarty, piąty konsulat itp.

W utworze tego typu, tj. sylwie, Sarbiewski za Scaligerem zalecał:

postępować sposobem krasomówczym raczej niż poetyckim, gdyż wszystkie sylwy należą raczej do dziedziny krasomówstwa niż poezji, bo można w nich wyczerpać wszystkie motywy znamienne dla wymowy popisowej i doradczej jeszcze swobodniej niż w utworze prozaicznym [...].

[...] w sylwach swobodniej posługujemy się takimi osobliwymi i efektownymi figurami myśli, jak hipotypozy, plazmaty i prozopopeje¹¹.

Dzięki prozopopei i plazmatom „przedmioty oderwane lub nieożywione coś mówią albo czynią”¹². Stosowanie hipotypozy w wypadku pane-

¹⁰ ZPP 1772, t. 5, cz. 1, s. 169—190.

¹¹ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Vergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Przełożył M. Plezia. Opracował S. Skimina. Wrocław 1954, s. 246—248.

¹² *Ibidem*, s. 19.

giryku dozwalało poecie, podobnie jak mówcy, przestanie na „konkretnym zagadnieniu”, gdy we właściwej poezji obowiązywało traktowanie ogólne¹³. Piszący musiał też mieć na uwadze stosowną tu zasadę: „*laus est expositio et amplificatio bonorum*”, z którą wiązała się typowa dla pochwały retoryka.

Powołujący się na Claudiana i czytany w rozprawach teoretycznych Sarbiewskiego — z pewnością znał Naruszewicz poetykę panegiryku. Zresztą warto przypomnieć, że musiał tę wiedzę wynieść już ze szkół jezuickich, które dając swym elewom przygotowanie do życia publicznego, wpajało w nich „ogładę panegiryczną” poprzez wykłady i ćwiczenia z retoryki oraz inscenizacje teatralne. Niemniej Naruszewicz, jak świadczy wymowa *Satyr*, był zdecydowanym przeciwnikiem taniego pochlebstwa. Przedmiot jego pochwały mogła stanowić postać naprawdę na to zasługująca lub też wyjątkowo ważny problem społeczny¹⁴.

Oświecenie nie odrzucając pochwały jako tematu wypowiedzi literackiej stawiało przed nią zadania wychowawcze. Pisał o tym Golański w oparciu o *Essais sur les éloges*:

Pochwała albo będzie pożyteczną, albo szkodliwą, albo wspaniałą, albo podłą robotą. Jeśli się stanie narzędziem, którego używa chęć zysku dla dostania majątku, należy nią gardzić. Jeżeli ma być pochlebstwem w uszach podłego niewolnika, który tym sposobem możnego mami, bać się jej trzeba. Ale też niekiedy będzie szlachetnym hołdem, który podziwienie lub wdzięczność cnocie albo rozumowi oddaje. A w tym wyobrażeniu pochwała najważniejsze rzeczy zamyka [...]. I można to mówić, że pochwałą rozum się podnosi, dusza ożywia, człowiek się cały w siłach swoich pomnaża. Z niej prace aż do zmordowania, z niej uwagi filozofa, wyobrażenia prawodawcy pochodzą [...]¹⁵.

Wspomniane już okoliczności nasunęły zatem Naruszewiczowi pochwałę mecenatu monarchy. Taką wymowę miała początkowa apostrofa do króla, opiekuna uczonych, sławionego nie tylko z powodu obdarzenia poety medalem, lecz dlatego że podobne postępowanie pobudza cały naród do twórczej pracy:

By swych przymiotów kopał zarosłe odłogi,
A czego obcym krajom dziwiąc się zazdrości,
Nadgodą zachecony z własnej szukał włości.

¹³ *Ibidem*, s. 13.

¹⁴ Por. Naruszewicza *Satyrę I. Sekret* (w. 29—30) oraz *Satyrę II. Szlachetność* (w. 60—63). Ironiczną aluzję do barokowych panegiryków zawierają także w. 135—140 tej ostatniej satyry. — Zaszczytą funkcję poezji i potępienie panegiryzmu określa *Oda VIII. Do Ignacego Witostawskiego, Oboźnego Polnego Koronnego. O złym używaniu poetyki* (w: *Dzieła*, t. 2, s. 34—38).

¹⁵ F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Powtórne wydanie. Wilno 1788, s. 274—275. — Zob. Jaucourt, *Éloge*. W: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Wyd. 2. T. 5. Lucca 1759, s. 441—442.

Rozwój nauki, a za nią sztuk i rzemiosł spowoduje, że zaniedbany kraj osiągnie to, co mają inni. Przykładem są Batawy — Holandia, i dawna Hellada, zaś współczesna Grecja jest dla poety obrazem skutków zaniedbania i gnuśności. Utwór reprezentował wyjątkowo szerokie spojrzenie na rolę mecenatu, nie ograniczał się do kwestii cywilizacyjnej i kulturotwórczej, ale dotykał także jego funkcji politycznej. Zalecone przez Sarbiewskiego czerpanie pochwał „z różnych punktów widzenia” pozwalało przejść od pochwały mecenatu do wyrażenia uznania dla jego efektów. Z perspektywy szeroko pojętej koncepcji panegiryku sformułowanej przez Sarbiewskiego należy zatem spojrzeć i na pochwałę człowieka uzbrojonego w wiedzę.

Entuzjastyczne uznanie dla wiedzy stanowi tu swego rodzaju wyznacznik wiary człowieka Oświecenia w rozum. Jest ono całkiem przeciwstawne poglądom ludzi epoki poprzedniej, którzy traktowali wrogo wszelką naukę nie prowadzącą do cnoty w pojęciu religijnym. Np. Stanisław Herakliusz Lubomirski ganił naukę za to, że wiedzie do próżnej chwały. Z pozycji religijnych występował także około r. 1740 Antoni Poniński: wiedza oparta na „świadczeniu zmysłów, kierująca się fałszywym i zawodnym poznaniem rzeczywistości przez niedoskonałe ludzkie zmysły” szkodzi religii.

Podobnie z krytyką nauki i uczonych wystąpił jeszcze w r. 1754 Adam Kempski w poemacie *Myśli o Bogu*, twierdząc, że szczęście może dać ludziom tylko Bóg po ich śmierci. Fragment dotyczący nicości człowieka:

Jakoż cóż człowiek? Ułomności plemię,
Robak toczący i żyjący z ziemię,
Sługa Fortuny, a władzy poddanym
Ni być nad sobą może, że pan zwanym¹⁶.

— jest antytezą nowoczesnego i oświeconego stanowiska Naruszewicza, wyrażonego w pochwałę wiedzy.

Stwierdzenie źródła fragmentu reprezentującego zasadniczą treść utworu poety-historyka posiada więc duży walor historycznoliteracki. Kwerenda wśród ówczesnych antologii francuskich pozwala mianowicie ustalić, że Naruszewicz posłużył się listem poetyckim Jacques Delille'a pt. *Épître à M. Laurent à l'occasion d'un bras artificiel qu'il a fait pour un soldat invalide*¹⁷. Poeta francuski adresował swój utwór w r. 1760 do

¹⁶ Cyt. za: T. Bieńkowski, *Problematyka nauki w literaturze staropolskiej od XVI do XVIII wieku*. Wrocław 1968, s. 71, 76—77. Por. tegoż Kempskiego słowa o nauce bezbożnej:

Czci ta bałwany różne zamiast Ciebie,
Bóg jej — natura, konieczna potrzeba,
Przypadek, skutki planetów i nieba.

¹⁷ Naruszewicz być może posłużył się skróconą wersją podaną w *Le Porte-*

znanego konstruktora-mechanika, sławiąc wykonanie przez niego protezy ręki dla okaleczonego żołnierza. Wypadkiem zainteresował się także Ludwik XV, w którego obecności inwalida podpisał podanie do monarchy za pomocą świeżo sporządzonej protezy. Zdarzenie natchnęło Delille'a do wygłoszenia pochwały francuskich konstruktorów, rzeźbiarzy, malarzy i budowniczych, przedstawicieli *arts et métiers*, w znacznej zaś części dało asumpt do apologii rozwoju nauki i cywilizacji oraz ich roli w życiu ludzkim¹⁸.

Wykorzystując fragment tego utworu, Naruszewicz zmienił w pewnym stopniu jego wymowę. W konkretnej polskiej sytuacji pochwała rozumu wymagała w pierwszym rzędzie wyrażenia uznania dla mecenatu Stanisława Augusta. Stąd pytanie Delille'a dotyczące potęgi sztuki, podniety ludzkiej działalności:

Que ne peut point de l'art l'activité féconde?

— w ujęciu Naruszewicza przybrało postać:

Wszystko może złączona z nauką zapłata.

Teraz dopiero następuje dokładne oparcie się na obcym tekście.

C'est par elle que l'homme est souverain du monde.

Przez nie się słusznie zowie człowiek panem świata.

Konwencja utworu pochwalnego skierowanego do króla narzuca także nieco inną poetykę, określoną zasadami panegiryku. Przede wszystkim uwidoczni się skłonność do amplifikacji, w myśl reguły: „*laus est expositio et amplificatio bonorum*”. Stąd klasycystyczna, zwięzła retoryka Delille'a w niektórych miejscach otrzymuje pod piórem Naruszewicza znamię stylu kaznodziejskiego.

Ce globe n'est soumis à ta vaste puissance

Qu'à titre de conquête et non pas de naissance;

Dał Bóg nam wszystko w ręce wyrokiem łaskawym,

Ale dał nie natury, lecz zwycięstwa prawem.

A oto inny jeszcze sposób dostosowania tekstu do własnych celów. Zobaczmy, jak wygląda porównanie człowieka ze zwierzęcym olbrzymem — słoniem.

Et tu n'es distingué, parmi les animaux,

Que par ton noble orgueil, ton génie et tes maux.

-*Feuille* (t. 3, s. 147—152), gdzie wiersz został pozbawiony właściwej dla gatunku apostrofy do adresata i opatrzony tytułem *La Puissance des arts. Poème*. Całość pod właściwym tytułem podaje *Élite* (t. 1, s. 83—93).

¹⁸ Zob. L. G. Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*. T. 22. Paris b. r., s. 368 („Laurent Pierre Joseph”).

*Vois l'énorme éléphant, dont la masse effrayante
Fait trembler les forêts dans sa course pesante.
Près de ce mont vivant, que sont tes foibles bras?
Mais sa force n'est rien; il ne la connaît pas.
Tu peux bien plus que lui; connaissant ta foiblesse
Tu sens ton indigence et voilà ta richesse.*

Ani nam w czym zwierzęta ustępują liche,
Chyba tylko przez rozum i słabość, i pychę.
Patrz, jako słoń, okryty gałęzistym domem,
Gnie ziemię, co go dźwiga, niezmiernym ogromem.
Cóż jest tej góry żywej moc z twymi ramiony?
Lecz mało czego warta, bo zwierz nie zna onej.
Ty masz więcej nad niego, masz powab zapłaty,
Masz rozum, znasz potrzebę, jużś pan bogaty.

Motorem działalności, oprócz rozumu i potrzeby, jest u autora polskiego także „powab zapłaty”, niewątpliwie aluzja podkreślająca znaczenie mecenatu.

W Naruszewiczowskim opisie potęgi ujawnia się nie tylko amplifikacja: zamiast zwięzłości Delille'a — skłonność do wskazanych przez Sarbiewskiego plazmatów i prozopopei, polegających na personifikacji pojęć oderwanych i przedmiotów nieożywionych. Najlepiej zobaczymy to na przykładzie relacji o posługiwaniu się teleskopem.

*Le verre aide ta vue; il découvre à tes yeux
Des mondes sous tes pieds, des mondes dans les cieux.*

Natęża rozum siły i przez szkła misterne
Ściąga na dół niechętnych gwiazd koła niezmierne;
Najskrytsze ich manowce pewnym trybem śledzi;
Wie, kędy która biega, co czyni, gdzie siedzi.
Czemu ta bystro mruga, tamta nie tak jaśnie;
Kiedy która ma błysnąć i kiedy zagaśnie.

Niewątpliwie nie jest to zwykły przekład. Obcy tekst służy tylko za schemat dla własnych przedstawień poetyckich. Ale powyższe porównanie daje także obraz dwu całkiem odmiennych wyobraźni twórczych: zwięzłej, aż skąpej, Delille'a i wybujałej Naruszewicza. U Francuza „szkło pomaga twemu wzrokowi, odkrywa dla twoich oczu światy pod twymi stopami i światy w niebiosach”. Dla poety polskiego patrzenie przez teleskop staje się szeregiem potężnych i skonkretyzowanych czynności. Rozbudowanie, plastyczne ukonkretnienie obrazu spełniają tu szczególną i zamierzoną funkcję. Rozum, pojęcie abstrakcyjne, obdarzony zostaje siłą fizyczną i przy pomocy teleskopu „ściąga na dół gwiazdy”, „śledzi ich manowce”. Wyliczenie (*enumeratio*) czynności wzmacnia jeszcze efekt retorycznej wypowiedzi poetyckiej.

Wyzyskując w ten sposób pochwałę rozumu w utworze Delille'a, Na-

ruszewicz za Francuzem wymienia osiągnięcia mechaniki, żeglarstwa, sztuki budowania kanałów i gmachów, etc., etc., opisuje wreszcie dziedzinę własnej działalności twórczej, nie uwzględnionej przez Delille'a, mianowicie historię i poezję. Celem pierwszej jest głosić prawdę oraz bronić niewinności i cnoty. Poezja natomiast, uzbrojona w wyobraźnię —

Tam dąży, gdzie się wieczna słońca toczy sfera,
Wziąwszy z byстрыm Horacym za przewód Homera.
A brzękiem wdzięcznej harfy lub trąby złotistej
Podaje Stanisława sławie wiekuistej.

Apologia potęgi rozumu zostaje zatem ujęta w klamry pochwał Stanisława Augusta, do którego utwór jest adresowany. Dalsza część wiersza poświęcona jest bezpośrednio królowi. Rozbudowany fragment klasycystycznego listu poetyckiego¹⁹ pełni tu więc po prostu jedną z funkcji w wierszu pochwalnym przeznaczonym dla monarchy i jest poddany nakazom innych norm estetycznych.

Francuski wodewil w poezji stanisławowskiej

*Pieśń ciarlatańska na jarmarku*²⁰ na tle liryków poety zdumiewa swoją konstrukcją nasuwającą przypuszczenie o związkach jej z pieśnią ludową. Sugestię taką sprawia stale powtarzający się refren oraz motyw magicznego pudełka — „maluśkiej skrzyneczki”, w której można wszystko zobaczyć. Nie znajdujemy jednak odpowiedniego dla tej pieśni wzorca w zbiorach polskich pieśni ludowych.

Tymczasem utwór o podobnej treści i budowie odkrywamy w antologii pieśni francuskich XVIII wieku. Wierszem, na którym oparł się Naruszewicz, jest wodewil jezuita J. A. Du Cerceau (1670—1730) pt. *La curiosité merveilleuse*²¹. Pod piórem polskiego poety uzyskuje on nieco wyraźniejsze cechy satyryczne oraz większą regularność wersyfikacyjną, oddalając się w ten sposób od właściwości gatunkowych pierwowzoru.

¹⁹ Por. wiersz Naruszewicza *Do poezji* (ZPP 1771, t. 3, cz. 2, s. 383—393; *Dziela*, t. 3, s. 87—93 (Sielanka XV)), określający jej pochodzenie i funkcję społeczną, szczególnie wersy dotyczące porównania historii z poezją. — Rękopis Ossolineum pt. *Zabawki* (sygn. 33341, t. 1, k. 92—99) przypisuje także Naruszewiczowi wiersz pt. *List syna, który przez uczciwe sposoby dorobił się fortuny w mieście, do ojca kmiotka* (ZPP 1773, t. 8, cz. 2, s. 255—264). Zob. Aleksandrowska, *op. cit.*, s. 91. Utwór utrzymany jest w innej tonacji niż klasycystyczny *épître* i stanowi przekład wiersza francuskiego abbé de Langeac pt. *Lettre d'un fils parvenu à son père, laboureur* (w: *Le Trésor*, t. 5, s. 1—5).

²⁰ ZPP 1770, t. 1, s. 321—330; *Dziela*, t. 1 (Oda XIII).

²¹ *Chansons choisies avec les airs notés*. T. 3. London 1783, s. 197—199 (wśród innych utworów tego gatunku z podaniem nazwiska autora).

Wodewil bowiem w pojęciu epoki stanowił rodzaj pieśni ułożonej na znanej melodii. Był to gatunek uznany przez poetykę klasycystyczną. Poświęcił mu kilka wersów Boileau w swej *Sztuce poetyckiej* po uprzednim omówieniu satyry:

Z rysu tego utworu w dowcipy płodnego
 Francuz, znany złośliwiec, utworzył wodewil,
 Wdzięczny, ciekawski, który w towarzystwie pieśni
 Od ust do ust przechodzi i w biegu pęcznieje.
 W jego wierszach się mieści francuska swoboda:
 To dziecko uciech winno w radości się rodzić²².

Według hasła w *Encyclopédie [...]* ²³ w wodewilu dozwolona była pewna różnorodność wersyfikacji, dostosowująca go do wykonania wokalnego. Miało to także uczynić utwór naturalnym i dowcipnym.

Naruszewicz wykorzystał schemat francuskiego wiersza, w którym narrator przy pomocy magicznego pudełka ukazywał satyryczne obrazki z życia, każdą scenkę kończąc wykrzyknikiem-refrenem:

*O la merveille
 Sans pareille!*

O zależności *Pieśni ciarlatańskiej* od francuskiego wodewilu świadczy nie tylko motyw magicznego pudełka i refren, ale większość kolejnych scenek-obrazków. I tu okazuje się oryginalność Naruszewicza. Francuskie sylwetki, a właściwie ledwo oznaczone kontury, zostają zastąpione w polskiej wersji mocno zarysowanymi obrazkami rodzajowymi.

*J'y fais voir un Grand sans caprice,
 La rareté!
 Un courtisan sans artifice,
 La curiosité!
 Une cour où dame Fortune
 Ne trouble pas les plus beaux jours,
 Et n'aît pas, ainsi que la lune,
 Et son croissant et son décours.
 O la merveille
 Sans pareille!*

U Naruszewicza dzięki amplifikacjom wszystko się rozrasta i ukonkretnia, a zarazem zostaje pozbawione właściwej rokokowemu oryginałowi migotliwości i bajkowości. Polski autor usuwa większość wykrzykników, odrzuca też porównanie dworskiego życia do atmosfery wieczorów ze wschodami i zachodami księżyca.

²² Boileau, *Sztuka poetycka*. II, w. 182—187. Przekład J. Kozłowskiego. „Zeszyty Wrocławskie” 1952, nr 2.

²³ *Encyclopédie [...]*, t. 6, s. 738—739.

Przystąp... oto pan siedzi w złotogłowie strojny,
Pan nie dziwak, nie hardy, miły i spokojny;
Obok przy nim dworzanin, lecz nie wiercipięta,
Nie zna, co to pochlebstwo, co zazdrość przekłeta.

O cuda, cuda! o śliczne cuda!
Kto ma pieniążki, niechaj je tu da!

Widzisz ten dwór wspaniały: czyliż to nie cudna,
Że w nim nigdy nie gości Fortuna obłudna.
Nie ma tu miejsca chciwość ni utrata marna,
Słudzy płatni, czeladka pocziwa i karna.

O cuda, cuda! [...]

„Przystosowanie” obejmuje cały utwór i gdyby nie wykorzystanie kolejnych sylwetek, moglibyśmy mieć wątpliwości, czy rzeczywiście autor *Pieśni ciarlatańskiej* posługiwał się tym francuskim wodewilem. Przecież wszystko tu się rozrasta do rozmiarów barokowego obrazu, specyficznie polskiego, np. ów „pan [...] w złotogłowie strojny”. Ta cecha zresztą występuje we wszystkich przeróbkach Naruszewiczowskich. Zobaczmy dalej:

Un seigneur sans faste et sans dettes,

Ten zaś, co mu sobole wiszą u kołnierza,
Pan to wielki, a długu nie ma i halerza.

Uwidocznia się więc tendencja właściwa poezji i prozie barokowej — „utrwalanie jak największej ilości żywych realiów epoki”, przy czym autor „kieruje swą uwagę ku wszystkim jej osobliwościom i ciekawostkom”²⁴. W dalszym ciągu otrzymujemy (odpowiednio adaptowanych): uczciwego krezusa, szczęśliwego gracza, wiernego przyjaciela, dobrane małżeństwo otoczone dziećmi, mądrego fircyka, rzetelnego patrona. Natomiast pominięci zostają nienużący gaduła i surowy wobec siebie świętoszek. Pojawiają się zaś obrazki: statecznej damy, znośnego młokosa, dobrego polityka, żołnierza niebłuzniercy, oraz uwagi o pomyślnym ożenku i zasługach bez zazdrości.

Zakończenie, u Du Cerceau zgodne z żartobliwą i lekką treścią wodewilu, u Naruszewicza zostaje ujęte, jak całość, w ramy moralizatorskie.

*Chanson badine et satyrique,
Dont les couplets soient d'un goût fin,
Dont chaque mot, sans blesser, pique,
Et prépare un heureux refrain.*

O la merveille
Sans pareille!

Pieśń moja tak ucieszna, tak skromna, tak miła,
By ganiąc obyczaje, osób nie ganiła;

²⁴ Zob. P. Matuszewska, *Proza Jędrzeja Kitowicza*. Wrocław 1965, s. 86. — Z. Libera, *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*. Warszawa 1969, s. 117.

Gdy ją każdy pochwali ani okiem krzywym
 Rzuciwszy na nią, rzeknie tonem urażliwym:
 Kto pisał, wielki musiał być duda!
 O cuda, cuda! [...]

Zmiany są charakterystyczne i dostosowane do praktyki polskiej satyry. We francuskim wodewilu: „*chaque mot, sans blesser, pique*”. U Naruszewicza chodzi o to, by „Pieśń [...] ganiąc obyczaje, osób nie ganiła”²⁵.

Zwróćmy jeszcze uwagę na ogólne cechy polskiej adaptacji. Autor jej posługuje się szeroko amplifikacją, która odbierając utworowi cechy rokokowe wypełnia go obrazami typowo barokowymi. Ale pełni ona także w *Pieśni ciarlatańskiej* dodatkową rolę. Już wiersz francuski posiadał funkcję pozornego panegiryku — częstego w satyrze i bajce XVIII-wiecznej chwaleń postaci za ich nieistniejące cnoty. Wyrazy uznania były oczywiście złudne. Właśnie dzięki amplifikacjom Naruszewicz zwiększa efekt satyrycznej pozornej pochwały, nadając sylwetkom, zaledwie zarysowanym w oryginale, cechy przedstawicieli społeczności sarmackiej. Refren bowiem stale przypomina, że ukazany świat jest tylko iluzją uzyskaną przy pomocy magicznego pudełka. Ten „niby-panegiryk” określa również postawę poety wobec twórczości panegirycznej, jego stosunek do jaśnie wielmożnych, pań modnych i zgrai fircyków²⁶.

Wyzyskiwanie francuskich tekstów wodewilowych w „Zabawach” nie ogranicza się do *Pieśni ciarlatańskiej*. Innym znanym mi przykładem jest

²⁵ Por. ostatnie wersy *Satyry I. Sekret* oraz w. 169—172 *Satyry II. Szlachetność*:

Strach teraz prawdę mówić, poeto ubogi,
 Nie wiesz, co są nahajki, pięści i batogi.
 Lubo ja w szczególności nikomu nie łąję,
 Czołem biję osobom, ganię obyczaje.

Podobną praktykę satyryków polskich, przyjętą jako zasadę, określała sytuacja pisarza w okresie feudalizmu. *Bibliothèque des gens de cour ou mélange curieux des bons mots de Henri IV, de Louis XIV, de plusieurs princes et seigneurs de la cour* (Amsterdam 1726, s. 126) podaje:

Remède contre la satire

Il est triste que la poésie ait été souvent deshonorée dans plusieurs poètes satyriques par maints coups de bâton dont on a salué leur dos.

*Un célèbre auteur satyrique,
 Grâce à la vertu du bâton,
 A changé de note et de ton.
 Ce remède quand on l'applique,
 Mille fois mieux qu'une réplique
 Range la rime à la raison.*

²⁶ Zob. J. Kleiner, *Pierwszy cykl satyr Krasickiego*. W: *O Krasickim i o Fre-drze. Dziesięć rozpraw*. Wrocław 1956, s. 60.

Krzysztofa Urbanowskiego *Auro conciliatur Amor*²⁷. Tytuł utworu pochodzi z Owidiusza, podobnie całość oparta jest na fragmentach *Ars amatoriae*. Ale Urbanowski, o którym zresztą nic bliższego nie wiemy, nie posługiwał się tekstem antycznym. Jeśli chodzi o część pierwszą, skorzystał z wodewilu Charles François Panarda (1674—1765), autora licznych wodewilów i kupletów. Tekst francuski był powszechnie znany. Tylko we wrocławskim Ossolineum znalazłem go aż w czterech antologiach, zaczynając od *Anthologie* (t. 2, s. 51—53). O popularności utworu na jego macierzystym terenie świadczy także przypisywanie go niekiedy Marivau²⁸. Stanowił obiegową piosenkę, śpiewaną na nutę: *Un jour en fait l'affaire*, przy której nuceniu nie pamiętano wcale o autorstwie tekstu.

Polska wersja pierwszej części jest względnie wiernym przekładem oryginału francuskiego, w stosunku do którego tłumacz dokonał przestawień całych zwrotek. Zresztą tak, być może, wyglądał tekst podstawowy. W znanych mi drukach można jedynie stwierdzić, że każdemu wersowi francuskiemu pierwszej części odpowiada wers polski i że zachowana została strofika pierwowzoru. Co ważniejsze, Urbanowski, niewątpliwie człowiek młodszej generacji, w zestawieniu z poważnym Naruszewiczem poruszającym często temat fircyka, nie zmienił żartobliwej tonacji utworu. Bohaterem jest tu młody panicz (fircyk), który pod wpływem kultury rokoka został w swoisty sposób zrehabilitowany.

*Sans dépenser, c'est en vain qu'on espère
De s'avancer au pays de Cythère:*

*Mari jaloux,
Femme en courroux,
Ferment sur nous
Grille et verroux;*

*Le chien nous poursuit comme loups;
Le temps n'y peut rien faire.
Mais si Plutus entre dans le mystère,*

*Grille et ressort
S'ouvrent d'abord;
Le mari sort,
Le chien s'endort,*

²⁷ ZPP 1774, t. 9, s. 95—98. Zob. przypisy w: „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”. 1770—1777. Wybór. Opracował i wstępem poprzedził J. Platt. Wrocław 1968, s. 496. BN I, 195.

²⁸ Jako tekst Marivau pt. *Le pouvoir de la richesse* podaje go zbiorek wierszy *Anacréon en belle humeur ou les caprices de l'Amour. Sixième partie du plus joli chansonnier français*. B. m. i r., s. 63—66 (Bibl. Jagiellońska, sygn. Lit. Franc. 111).

Darmo się pniemy do kraju Cytery,
 Jeśli nie trząśniem złotkiem i talery:
 Pełen zazdrości
 Mąż, żona złości;
 Okrutni z nami
 Jako z wilkami,
 Stawiają kraty,
 Podwoją czaty
 I kundel lada
 Na nas ujada.

I samże nawet czas w takowej chwili
 Nic nie wysili.

Lecz kiedy Plutus do roboty wchodzi,
 A złotkiem ręce i oczko osłodzi:
 Stal się pokruszy,
 Zapor się wzruszy,
 Mąż według mody
 Wyńdzie z gospody
 I warta chrapie,
 I kundel sapie.

Wierszykiem zbliżonym satyrycznym ujęciem do wodewilów, ale różniącym się od nich regularnością budowy, jest *Filis pasterka*²⁹. Wbrew tytułowi nie mamy tu do czynienia z utworem sielskim, pasterski kostium ukrywa sprzedającą damę dworską. Oryginał, którego polska wersja stanowi względnie wierny przekład, był popularną piosenką, przypisywaną w niektórych wydawnictwach Antoine Ferrandowi (1678—1719)³⁰, znanemu twórcy epigramów i „poezji lekkich”. Natomiast w większości antologii jako autor jej figuruje Charles Rivière Du Fresny (1648—1724), autor komedii. Wierszyk nucono na melodię piosenek: *Réveillez-vous belle endormie* lub *Avec les jeux dans le village*. Wydawcy określali też rozmaicie jego cechy gatunkowe i ukazywał się pod rozmaitymi tytułami. Raz podano go jako epigramat; La Porte³¹ umieścił utwór, zapewne ze względu na regularność budowy zwrotek, pomiędzy stancami (*stances*); inni uznali ów wiersz za odę anakreontyczną. Niewątpliwie taka odmienność klasyfikacji jest wyrazem coraz bardziej uwadoczniającego się niesprecyzowania cech gatunkowych, czego odbicie dostrzegamy także na naszym terenie.

²⁹ ZPP 1775, t. 12, cz. 2, s. 313—314 (pod kryptonimem: N. N.).

³⁰ A. A. Bruzen de La Martinière w *Nouveau recueil des épigrammatistes françois anciens et modernes* (Amsterdam 1720, t. 2, s. 36—37) podaje jako utwór Ferranda pt. *Les quatre âges des femmes*. — *Anthologie* (t. 1, s. 143) wskazuje jako utwór Du Fresny'ego.

³¹ *Le Porte-Feuille*, t. 2, s. 12. — Por. hasło „Stance” w *Encyclopédie [...]* (t. 15, s. 416—417). — *Élite* (t. 2, s. 244—245) podaje jako „ode anacréontique”.

Satyra „Wiek zepsuty”

Widzieliśmy już, jak francuskie wiersze służyły Naruszewiczowi i innym poetom „Zabaw” za schematy lub podstawę pomysłów własnych utworów. Dlatego chyba nikogo nie zdziwi ukazanie źródła satyry *Wiek zepsuty*³².

Pochodzenie pomysłu polskiej satyry było swego czasu przedmiotem badań Ignacego Chrzanowskiego³³. Dopatrzył się on w wierszu pogłosów dwóch utworów Boileau, mianowicie listu IX: *À M. Le Marquis Le Ségnelay, secrétaire d'état*, oraz satyry XII: *Sur Équivoque*. Podobieństwa — być może nieprzypadkowe, gdyż Naruszewicz korzystał niejednokrotnie z Boileau — nie przeszkodzą przytoczyć bezpośredniego i zasadniczego źródła, którym jest wiersz pt. *La corruption du siècle*, umieszczony w antologii La Porte'a wśród *Poésies morales*³⁴. Lektura francuskiego utworu moralnego potwierdza, że posłużył on za podstawę opracowania satyry Naruszewicza.

Poszczególne fragmenty, bogato amplifikowane w polskiej wersji, nie wykluczają innych zapożyczeń, ale one niewątpliwie stanowią szkielet całego utworu, a co ważniejsze, wiersz francuski nasunął także pomysł, jak świadczy tytuł, i narzucił konstrukcję przemówienia:

Crains tout de ton ami; crains tout de ta maîtresse;

Bój się od żony własnej i od przyjaciela.

Il n'est plus de sincérité.

Le siècle est corrompu: l'on n'y voit que bassesse;

L'on n'y voit qu'infidélité.

Prawdziwie nie masz teraz szczerości na świecie:

Każdy ma cukier w uściech, a jad w sercu gniece.

Un scélérat, qui voit que tout cède à ses vœux,

Croit que les loix ne sont que pour les misérables;

Que le malheur fait les coupables.

Istny łotr, że mu żaden nie śmie utrzcć buty,

Mniema, że są dla słabych pisane statuty;

Że nędza czyni winnym [...]

Selon le rang qu'on tient, le crime se mesure;

Il change, chez les Grands, de nom et de nature;

³² ZPP 1771, t. 4, cz. 1, s. 129—135.

³³ I. Chrzanowski, *Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku*. Warszawa 1909, s. 164.

³⁴ *Le Porte-Feuille*, t. 3, s. 283—285, bez podania autora. Nie spotkałem się z tym utworem w innych antologiach.

Wszystko mu wolno broić, byle wlaź na górę,
U możnych mieni zbrodnia imię i naturę.

*La justice, chez eux, n'est que raison d'état.
Les crimes sont permis en bonne politique;
Et toute leur noirceur disparaît à l'éclat
Que la Fortune communique.*

Wierutny szalbierz nosi imię polityka,
Potwarca się gorliwym nazywa bezwstydnie;
Gnuśny leniuch spokojnym, że w ospalstwie brzydnie.
Wszystkie zgoła występki czystą u nich cnotą,
Że ich nieco przykрасił los zwierzchnią poźlotą.

*Chacun n'a pour objet qu'une indigne avarice;
Si votre ami vous sert, il vous vend son service;*

Każdy myśli, żeby się tylko ubogacił.
Masz przyjaciela, boś mu sownie zapłacił.

Przytoczone wersy, a nawet całe frazy z obu tekstów świadczą bezspornie o zależności kośćca i konstrukcji polskiej satyry od wiersza francuskiego — chociaż liczne amplifikacje, operujące realiami polskimi, oraz język i dobitne wyrażenia tworzą obraz pełen oryginalności. Amplifikacje wskazują także zasadniczy kierunek satyry³⁵. W wersji Naruszewicza jest to utwór zdecydowanie antymagnacki, pisany z pozycji drobnego szlachcica. Pozorna równość okazuje się tu fikcją nie mającą żadnego pokrycia w kontaktach między bracią szlachtą i potentatami. W efekcie dezintegracji stanowej zburzone zostały tradycyjne normy moralne oraz zachwiała się działalność instytucji społecznych. Po przytoczonym na początku wersie, zapożyczonym u Francuza, następuje wielka tyrada o strapieniach szlachetki zależnego od jaśnie wielmożnych:

Czyń dobrze, a wdzięczności nie odbieraj za to.
Służ długo, a żegnaj się na wieki z zapłatą.
Nikommu, co masz w sercu, nie otwieraj cale.
Pożyczaj, a potem się prawuj w trybunale.
Kochaj bez wzajemności, pracuj bez nagrody.
Czekaj sądu do śmierci, nim swej dojdiesz szkody.

Utwór posiada także wydźwięk polityczny, dotyka powszechnie panującej sprzedajności, anarchii, upadku obyczajów i patriotyzmu. Po uwadze: „nie masz teraz szczerości na świecie [...]”, Naruszewicz dodaje:

Podłość umysł osiadła, zysk nikczemny żądze.
Fraszka Bóg, król, ojczyzna, byleś miał pieniądze.

³⁵ Por. interpretację A. Aleksandrowicz w pracy *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza* (Wrocław 1964, s. 199—203).

Przyjrzyjmy się wreszcie zakończeniom. Odsłaniają one poetykę obu autorów: zwięzłość i tendencję do uogólnienia u Francuza, właściwą wierszowi moralnemu, oraz nieco rozwlekłe gawędziarstwo Naruszewicza.

*On croit de son devoir s'être bien acquitté
En montrant seulement un air de probité;
Le reste est inutile, et n'entre plus en compte.
Tout roule sous un beau dehors;
Et pour mettre le coeur à couvert des remords,
On ne met que le front à couvert de la honte.*

Nie masz, powtórnie mówię, szczerości na ziemi:
Znakami się ludzimy tylko powierzchwnemi.
Przyjaźń na oświadczeniach zasadza się licha:
Święty, co składa ręce, a ustawnie wzdycha;
Pokorny, co się kłania; uczony, co śmieie
Gada aż nadto między nieukami wiele.
A w tym wszystkim, byś nie miał sumnienia gryzoty,
Dosyć jest nie mieć tylko na czele sromoty.

Wykorzystano tu myśl oryginału, że zepsucie tkwi w posługiwaniu się maską obłudy. Podobnie jak w całym utworze — dostrzegalne jest wyraźnie piętno francuskiego utworu oraz przyjęcie całych zwrotów. „*Le beau dehors*” to u Naruszewicza „znaki powierzchne”; dalej

*pour mettre le coeur à couvert des remords,
On ne met que le front à couvert de la honte.*

byś nie miał sumnienia zgryzoty,
Dosyć jest nie mieć tylko na czele sromoty.

Poza amplifikacjami o wymowie obyczajowej, a nawet politycznej, związanymi mocno z polską rzeczywistością, tekst Naruszewicza został ponadto uzupełniony kilkoma przykładami nieobecnych we francuskim wierszu: „świętego”, „pokornego”, „uczonego”. W ten sposób zwięzła retoryka utworu moralnego zmieniła się w wersji polskiej w satyryczną gawędę. Zabieg był niewątpliwie świadomy, polski autor nazwał bowiem swój utwór satyrą, w której chodziło „o obrazowe napiętnowanie i wydrwienie zwalczanych objawów życia obyczajowego czy, szerzej: społecznego, o ośmieszenie i skompromitowanie w oczach czytelnika postaci reprezentujących pewne typowe wady, przez ukazanie ich nicości i upodlenia”. Amplifikacje zaktualizowały utwór i dały charakterystyczny dla satyry „obraz świata o rysach wykrzywionych i przejęskrawionych, zaostrzonych jednostronnie barwach, pozmienianych tendencyjnie proporcjach, akcentujący jego strony śmieszne oraz godne pogardy i potępienia przejawy działalności i postępowania ludzi”³⁶.

³⁶ S. Grzeszczuk, wstęp do: A. S. Naruszewicz, *Satyry*. Wrocław 1962, s. XXXI, BN I, 179.

Stanisławowska oda moralna

Wielokrotnie podkreślało się zależność stanisławowskich ód filozoficznych i moralnych od twórczości poetów francuskich. Załuski, Naruszewicz i Albertrandi tłumaczyli ody Jean Baptiste Rousseau, uważanego za niedościgniony wzór w tej odmianie poezji lirycznej. Podobne wiersze wypełniają liczne antologie, z których korzystali nasi poeci. Sięgnijmy teraz do utworu drugorzędnego pisarza: ody *Les Passions* pióra Antoine de Chalamond de La Visclède'a (1692—1760).

Wskazane chyba będzie przytoczenie nieco danych o tym autorze i jego utworach. Już same tytuły mogą wzbudzić zainteresowanie badacza poezji Naruszewicza i innych autorów „Zabaw”. La Visclède należał do mało znanych pisarzy swojej epoki. Jego *Oeuvres diverses* (Paris 1727) zawierały mowy, poematy, ody, kantaty i kilka wierszy ulotnych (*fugitives*). *Biographie universelle* Michauda mówiąc o nim stwierdza:

*Sa prose et ses vers annoncent l'honnête homme, le bon citoyen; mais on y cherche en vain le poète, l'homme de génie*³⁷.

Ale wśród wierszy napisanych później, ukazujących się w rozmaitych zbiorach, wymienia się nie odszukaną przeze mnie *Éloge du secret*, której tytuł może sugerować przypuszczalne powinowactwa z Naruszewicza *Satyra I. Sekret*.

Do najbardziej słynnych utworów La Visclède'a należały *Les Passions*³⁸, nagrodzone przez Académie des Jeux Floraux w Tuluzie. Spotyka się je w licznych antologiach XVIII-wiecznych. Ukazały się też w całości w przeróbce poety-historyka w tomie 5 „Zabaw” w roku 1772.

Oda *Les Passions* jest przykładem utworu o konstrukcji retorycznego przemówienia. Polska wersja oddaje dość wiernie tekst francuski, chociaż Naruszewicz zastąpił różnosylabiczną, 10-wersową zwrotkę (składają-

³⁷ Michaud, *op. cit.*, t. 43, s. 612.

³⁸ Pierwszy znany mi przedruk utworu pochodzi z antologii: *Le Parnasse chrétien, divisé en deux parties jusqu'à nous*. Nouvelle édition revue et corrigée. Cz. 1. Paris 1760, s. 114—117 (wyd. 1: 1748). Tekst cyt. za: *Le Porte-Feuille*, t. 2, s. 281—285. — Por. podobną retoryczną konstrukcją w *Ode à la Bienfaisance (de Lille)* (*Élite*, t. 1, s. 133):

*Déesse, Idole du Vulgaire,
Toi qui, Reine de l'Univers,
Toujours redoutable et légère.*

— oraz przekład A. Nagłowskiego (*Oda do dobroczynności*. ZPP 1777, t. 15, cz. 2, s. 323):

Slepa bogini! gminu bałwanie!
Ty za królową świata przyjęta:
Zawsze straszliwa, płocha w swym stanie:

cą się z wersów 9- i 12-zgłoskowych) zwrotką 4-wersową o wierszu 13-zgłoskowym (7+6). Zmiana ta niewątpliwie nadała polskiej przeróbce pewien odcień monotonii. Nie zapobiegają temu amplifikacje, polegające m. in. na zastępowaniu pojęć oderwanych — obrazami. Retorykę oryginalną, styl i konstrukcję w formie przemówienia odtwarzają chyba dobrze mocne epitety, wykrzykniki, zapytania. Zauważony przez Teresę Kostkiewiczową³⁹ zanik tak silnie akcentowanego w dziełach Sarbiewskiego rozgraniczenia poezji i wymowy ma więc swe źródło nie tylko w tym, że funkcje obu sztuk pokrywają się w praktyce społecznej Oświecenia, ale i w przyjętym przez epokę modelu literackim. Podobnie jak inne tego typu utwory, np. przekłady z Jean Baptiste Rousseau lub Thomasa, *Namiętności* wskazują na francuski wzorzec stanisławowskiej poezji retorycznej.

*Quel essaim d'ennemis terribles
Nourris-tu dans ton sein, Mortel infortuné?
Sous quel joug accablant ces tyrans inflexibles
Tiennent-ils ton coeur enchaîné?
Tantôt de ces liens il sent le poids funeste;
Il en gémit; il le déteste;
Il fait pour les briser mille efforts généreux.
Tantôt esclave infâme et digne de ses peines,
Plus il sent aggraver ses chaînes,
Plus il ose se croire heureux.*

Co za poczet, przepadszy grób Ereba ciemny,
Wije w twej duszy gniazdo, człowiecze nikczemny?
Pod jak srogimi, przebóg, spętane tyrany
Brząka niewolniczymi serce twe kajdany?

Już okrutnego jarzma znieść nie mogąc dalej,
Płacze rzewnie i na swą niedolę się żali;
Jęczy, tęskni, ostatnich sił prawie dobywa,
Aza gwałtem okrutne potarga ogniwa?

Już w swych pętach spokojne, sroższej kaźni godne,
Mniema w gnuśnym niewolstwie pędzić dni swobodne
I smakując w nieczuciu, coraz bardziej nowem
Zmamione ślepo zmysły oparcza okowem.

Poezja dworska

Ukazane przykłady dotyczyły wysokiej ody, wierszy moralnych i satyry. Sięgnijmy teraz do utworów lekkich, których zależność od poezji francuskiej jest chyba najbardziej widoczna. Wynikało to z przyjęcia w życiu dworskim francuskiego modelu obyczajowego, panującego w ca-

³⁹ T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*. Wrocław 1964, s. 19 n.

lej ówczesnej oświeconej Europie. Z łatwością odkrywamy lub odczuwamy francuskie wzory licznych wierszy-komplementów, portretów, epigramatów czy innych drobnych wierszy okolicznościowych.

Naruszewicza *Obraz miłości*⁴⁰ napisany został według schematu francuskiego anonimowego utworu epigramatycznego pt. *La Peinture de l'amour*⁴¹, jednego z wielu wierszy o podobnej tematyce. Konstrukcja utworu polegała na nagromadzeniu szeregu paralel semantycznych określających cechy miłości, ujętych przeważnie w formę antytez — popularnego środka wyrazu w poezji dworskiej i erotycznej. Polski autor wykorzystał przede wszystkim początek i koniec obcego wiersza, tworząc swój *Obraz miłości* ze zdań o podobnej budowie. Ujął przy tym całość w 4-wersowe zwrotki. Oto początek obu utworów:

*D'une autre recevoir la loi;
Jamais n'être maître de soi;
Promettre ce qu'on ne peut faire;
Craindre beaucoup plus qu'on n'espère;*

Być zawsze panu cudzemu poddanem:
Nigdy swych myśli, nigdy chęci panem;
To obiecywać, co wykonać trudno,
Zawsze się karmić nadzieją obłudną;

Naruszewicz odstąpił od francuskiego wzoru w zwrotce drugiej, by nawiązać do niego w trzeciej:

*Se pardonner, pour s'offenser;
Se rappeler, pour se chasser;
Raccommodemens, puis injures;
Nouveaux sermens, nouveaux parjures;*

Ustawicznie się przeproszać i zwadzać,
Często przysięgać i przysięgi zdradzać,
Na przyjacielskie dąsać się przestrogi,
Przypinać sobie i drugiemu rogi;

Podobnie jak w innych utworach Naruszewicza tworzonych na podstawie obcych schematów — widzimy stałą tendencję do amplifikacji, która niszczy epigramatyczną zwięzłość oryginału. Klasycystyczny krytyk niewątpliwie dopatrzyłby się trywialności w zastąpieniu „*parjures*” ‘krzywoprzysięstwa, zdrady’ przez „przypinanie sobie i drugiemu rogów”.

Cechę gatunkową epigramatu stanowiło ograniczenie się do jednej

⁴⁰ ZPP 1771, t. 4, cz. 1, s. 120—121; *Dzieła*, t. 2, ks. 4 (jako *Oda VII*).

⁴¹ Utwór anonimowy, *Le Porte-Feuille* (t. 3, s. 23) podaje go wśród tzw. *Pièces diverses*.

myśli zamkniętej zwięzłą pointą⁴². Temu prawidłu wierny był francuski autor, ujmujący w ostatnim dwuwierszu zasadniczą treść utworu:

*La paix, la guerre tour-à-tour;
En raccourci, voilà l'Amour.*

W polskiej wersji ten koncept rozrasta się w 4-wersową zwrotkę. Pointa oryginału zostaje poprzedzona obrazkiem o charakterze moralizatorskim z życia warszawskich paniczów. Przy tym jej sens rozplywa się i traci swą ciętość:

Tłuc niepotrzebnie w dzień i w nocy bruki;
Morzyć snem, głodem konie i pajuki;
Wieczną koleją wieść wojnę z pokojem:
Takim ktoś miłość odmalował strojem.

Wierszem przyznanym niedawno Naruszewiczowi przez Juliusza Wiktora Gomulickiego na podstawie zapisu rękopiśmiennego jest *Suplika poetów do Apollina, który wraz jest Febem, czyli słońcem, i bożkiem przelozonym nad wierszami*⁴³. Według wydawcy *Liryków wybranych* utwór został skierowany do „samego Stanisława Augusta, żartobliwie wyrażonego pod postacią Apollina”⁴⁴. Nie jest to jednak wiersz oryginalny. Za piórem Naruszewicza przemawiałoby także źródło, w którym znajdujemy pierwowzór, mianowicie antologia La Porte'a⁴⁵, skąd czerpane były materiały do licznych przekładów i adaptacji poety-historyka oraz jego współpracowników w „Zabawach”. Drugim znanym zbiorem poezji przytaczającym ten utwór jest *Le Trésor*⁴⁶, znacznie mniej popularny na naszym terenie. Dyskusyjny wydaje się przypuszczalny polski adresat. Wierszyk należy bowiem do serii wypowiedzi „chudych literatów”, od których odbiega tonem żartobliwym — ale czy właściwym w myśl klasykistycznej poetyki w utworze skierowanym do monarchy?

W obu wymienionych antologiach francuski wiersz został podany anonimowo pt. *Reprochès à Apollon*. Polska przeróbka jest stosunkowo wierna. Autor jej posłużył się tą samą 4-wersową zwrotką, zastąpił jednak 8-zgłoskowiec 13-zgłoskowcem (7+6), chyba nieprzypadkowo. Widoczną tendencją jest amplifikacja polegająca na peryfrazie, wzmocnieniu lub zdrobnieniu epitetów czy też ich uzupełnieniu.

*Père cruel, injuste Dieu,
Qui produis l'or par ta puissance,*

⁴² Por. hasło „Épigramme” w *Encyclopédie* [...] (t. 5, s. 676).

⁴³ ZPP 1773, t. 8, cz. 2, s. 252—254.

⁴⁴ J. W. Gomulicki, *Krzywda Naruszewicza*. W: A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*. Warszawa 1964, s. 16.

⁴⁵ *Le Porte-Feuille*, t. 2, s. 6.

⁴⁶ *Le Trésor*, t. 5, s. 271—272.

*Pourquoi, toujours dans l'indigence,
Tes enfans en ont-ils si peu?*

Bożku niesprawiedliwy! Ojciez nader srog!i
Twoja moc tworzy w górach złota kruszec drogi;
Za cóz my, twoje dzieci, zawsze żyjąc w nędzy,
Ani nawet miedzianych nie mamy pieniędzy?

Przytoczmy jeszcze ostatnią zwrotkę w obu wersjach:

*Uses-en donc plus tendrement;
Traite tes enfans en vrai père;
Et, pour qu'il ne t'en coûte guère,
Enrichis les bons seulement.*

Ej, bądź przecie na dzieci tve bardziej łaskawym,
Spraw to, niechaj cię znamy naszym ojcem prawym,
Ażebv zaś niewiele to cię kosztowało,
Dobrych tylko ubogać, a wyjdzie ci mało.

Utwór można chyba uznać za jeden z bardziej zgrabnych wierszy poezji stanisławowskiej podejmujących temat „chudych literatów”. Zdrobnienia albo zgrubienia nadają mu charakter żartobliwy, podobną funkcję pełnią również peryfrazy. Usunięcie zwrotki o pałacu bożka pełnym skarbów odbiera mu wydzźwięk personalny, który w tej sytuacji byłby nieakttem.

Wierszem cieszącym się wyjątkowym powodzeniem w drugiej połowie XVIII w. była idylla Kleista *Amynt*, napisana w roku 1751. Przerobił ją Marmontel i w jego wersji, pt. *L'Absence de Thémire*⁴⁷, umieszczona została w licznych antologiach epoki. Współcześni nucili wierszyk na melodię innej znanej piosenki: *Vous qui toujours suivez mes traces*.

Naśladownictwo Marmontela dało z kolei podstawę przeróbce polskiej, która ukazała się w „Zabawach”. Opatrzono ją tytułem *Odjazd pasterki*⁴⁸ oraz używanym, jak stwierdziła Elżbieta Aleksandrowska, przez Naruszewicza kryptonimem polskiego adaptatora: F. S. P. P. *Odjazd* posiadał jedną zwrotkę więcej niż tekst francuski, bliską w tym wypadku wersji Kleista.

Polska przeróbka została pominięta w *Dzielaeh* Naruszewicza z r. 1778, ale za to w innej wersji, bo wzbogaconej w porównaniu z wierszem z „Zabaw” o dalsze trzy zwrotki, wprowadził ją do spuścizny poety Tadeusz Mostowski i umieścił pomiędzy odami, pod zmienionym tytułem:

⁴⁷ *Le Porte-Feuille*, t. 2, s. 229. — *Élite* (t. 2, s. 287—288) wskazuje także Ch. E. Kleista jako autora oryginału. — De Lusse w *Recueil de romances* (t. 2. Paris 1774, s. 223—224) podaje tekst z melodią.

⁴⁸ ZPP 1771, t. 3, cz. 2, s. 411—412. — Zob. Aleksandrowska, *op. cit.*, s. 116.

Po rozstaniu się⁴⁹. Ten szerszy tekst powtórzył ostatnio Gomulicki w *Lirykach wybranych*, dając jednak tytuł z „Zabaw”.

Geneza polskiej przeróbki wiąże się, być może, z wyjazdem Izabeli Czartoryskiej — Temiry, w którąś z jej licznych podróży⁵⁰. To imię posiada także pasterka Marmontela. Przejęcie go przez Francuza potwierdza raczej tradycję francuskich *précieuses*, obcą Kleistowi, tkwiącemu w reminiscencjach horacjańskich (stąd imię: Lalage)⁵¹.

Znów można zauważyć, że dla polskiego adaptatora istotną rolę odgrywał głównie schemat obcego utworu. Ale i poza tym zależność od tekstu Marmontela jest niewątpliwa, gdyż Kleist, oprócz innego imienia pasterki, już w drugiej zwrotce wprowadził nie istniejącego w wersji francuskiej narratora-pasterza, zniekształcając w ten sposób liryczną konstrukcję wiersza.

Pierwsza strofa wersji z „Zabaw” jest tylko oddaniem myśli francuskiego wzoru. Dowiadujemy się z niej o polskiej adresatce utworu — osobie wysoko umieszczonej w hierarchii społecznej, co „gdzieś w obcej dziedzinie wdziękiem gładkiej twarzy / I okiem dobroczynnym lud szczęśliwy darzy”. Większość innych strof z „Zabaw” pokrywa się w zasadzie z tekstem Marmontela. Adaptator wyzyskuje całe jego zwroty; uzupełniając je amplifikacjami.

Viens-tu d'auprès d'elle, ô Zéphire!
Oui, sans doute; elle t'attiroit...
Viens, approche, et que je respire
Le souffle qu'elle respiroit.

Zefirku! nie z tejże to przelatujesz ziemi,
Gdzie Temira ustami oddycha ślicznemi?
Czekaj, jeśli nie widzę, jeśli jej nie słyszę,
Niechaj przynajmniej jednym z nią powietrzem dyszę.

Ruisseau, sur les pas de Thémire,
Coulez à flots précipités;
Et dites-lui que tout soupire
Dans les vallons qu'elle a quittés.

Strumyczku! co do morza toczysz kryształ szczyry,
Jeśli kędy twarz ujrzysz kochanej Temiry,
Powiedz jej, że z tą wodą, co twe źródła sączą,
Razem się jej przyjaciół iży obfite łączą.

Dites-lui que, de la prairie,
Son absence a séché les fleurs;

⁴⁹ A. Naruszewicz, *Wiersze różne*. T. 1. Warszawa 1804, s. 420—421.

⁵⁰ Zob. J. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*. Wrocław 1967, s. 157—158.

⁵¹ Lalage — imię jednej z kochanek Horacego, o której mówi w swoich odach (I, 23; II, 5), było pochodzenia greckiego.

Powiedz jej, że uwiedłeś z tak żalosej straty
Opadły z pięknej krasy różnowzore kwiaty;

Od siebie Polak wstawia zwrotkę, bardzo konwencjonalną, o jęczących gołąbkach, zaś następne dwie Marmontela zostają sprowadzone do jednej. Wyróżnia się ona charakterystycznymi zestawieniami paralel: skojarzeń przyrody z postacią Temiry kroczącej przez łąki i gaje.

*Quel heureux vallon ma Bergère
Orne-t-elle de ses pas?
Foulé, par sa danse légère,
Quel gazon fleurit sous ses pas?*

*Quel est le fortuné bocage
Que ses accens font retentir?
Quelle fontaine a le plaisir
De lui retracer son image?*

Szczęśliwe łąki, kędy ona się przechodzi,
Szczęśliwa jabłoń, która owoc dla niej rodzi,
Szczęśliwy gaj, gdzie sobie nuci, pasąc trzody,
Szczęśliwy zdrój, skąd śnieżną dłońią czerpa wody.

Zakończenie utworu w „Zabawach” bliskie jest wersji Kleista, utrzymującego całość w konstrukcji narracyjnej.

*So klagt Amynt, die Augen voll von Thränen,
Den Gegenden die Flucht der Lalage;
Sie schienen sich mit ihm nach ihr zu sehnen
Und seufzten: „Lalage!”⁵²*

Tak swe żalości, tak swe Tytyr śpiewał bole,
Siadszy, smutny z odjazdu, u suchej topole,
A Echo, głos za jego powtarzając lirą,
Po górach i po lasach wołało: „Temiro!”

W tekście Marmontela zwrotka ta nie istnieje. Być może Naruszewicz korzystał z obszerniejszego tekstu, na razie dla mnie niedostępnego. Ale bardziej prawdopodobne jest inne rozwiązanie. Narrator-pasterz należy do konwencji bukolicznej poezji antycznej, głównie Wergiliusza, od którego wzięto imię pasterskie: Tytyr, nadawane także przez Naruszewicza jego mecenasom, Czartoryskiemu i królowi. Zbieżność ostatnich zwrotek byłaby więc wynikiem przejścia przez obu autorów, Kleista i Naruszewicza, tej samej konwencji antycznej.

Podobnie popularna jak *L’Absence de Thémire* była piosenka Panarda *Le Ruisseau*⁵³, śpiewana na melodię: *Dans un bois solitaire et sombre.*

⁵² Ch. E. Kleist, *Sämtliche Werke*. Cz. 1. Wien [około 1760], s. 73–74.

⁵³ *Le Porte-Feuille*, t. 2, s. 226–227. Melodię podaje: *Le Petit Chansonnier ou choix des meilleures chansons sur des airs connus*. T. 2. Paris 1780, s. 129–131.

Przeróbka Naruszewicza, umieszczona w „Zabawach”, otrzymała ten sam tytuł: *Strumień*⁵⁴, zaś w wydaniu *Dzieł* z 1778 podano ją między odami pod nieco zmienionym nagłówkiem: *Do strumienia*. Uzasadnienie kwalifikacji gatunkowej stanowiła chyba konstrukcja, właściwa anakreontykowi. Jako anakreontyk traktował także La Porte utwór francuski, umieszczając go wśród *Pièces anacréontiques*.

Liryczna wypowiedź oparta jest tu na paraleli wynurzeń osobistych podmiotu literackiego i cech strumyka. Paralela stanowi zasadniczy środek kompozycji. W polskiej przeróbce, pokrywającej się na ogół z francuskim oryginałem, Naruszewicz zmienił jednak sentymentalną konwencję liryku na arkadyjską: zastąpił w ostatnich zwrotkach pasterkę Temirę pasterzem Dafnitem, pod którym to imieniem przedstawiał Czartoryskiego lub króla. W ten sposób utwór liryczny wyrażając wdzięczność dla mecenasa otrzymał znamiona panegiryku. Przypatrzmy się temu zabiegowi, w wyjątkowo charakterystyczny sposób ukazującemu metodę wykorzystywania francuskich utworów lirycznych.

*Quand Thémire est sur ton rivage,
Dans tes eaux, on voit son portrait.
Je conserve aussi son image;
Dans mon coeur, elle est trait pour trait.*

Twojego Dafnis brzegu stojąc podłe,
Cudnej się we śkle przygląda urodzie:
I w moim sercu jako w czystym źródle
Cały się ujrzy, lecz trwalej niż w wodzie.

Od piosenki-panegiryku przejdźmy do epigramatu. W etykiecie dworu Stanisława Augusta czy rezydencji magnackiej. XVIII w. szczególną rolę odgrywał komplement albo żart, tłumaczony lub tworzony według wzorca francuskiego. Jednym z komplementów kierowanych do osób wysoko postawionych w hierarchii społecznej, królów czy ministrów, był częsty typ epigramatu, którego pierwszą część stanowiła paralela składniowa — wyliczenie nawiązujące przeważnie do postaci z historii Rzymu w okresie jego świetności. Wyliczenie to zamykał koncept porównujący mężów starożytnych i adresata.

Przykładem takiego panegirycznego komplementu jest Antoniego Nagłowskiego *Serdeczne przemówienie się królowi dnia 8 maja 1777 r.*⁵⁵ Trudno tu mówić o jakimś konkretnym odpowiedniku francuskim. Jednakże zestawienie wiersza D'Alemberta *Quatrain mis sous le Buste du Maréchal de Saxe*⁵⁶ z epigramatem Nagłowskiego wydaje się dość wymowne:

⁵⁴ ZPP 1771, t. 4, cz. 1, s. 121—122; *Dzieła*, t. 2, ks. IV (jako *Oda VII*).

⁵⁵ ZPP 1777, t. 15, cz. 2, s. 319—320.

⁵⁶ *Élite*, t. 1, s. 17.

*Rome eut dans Fabius un guerrier politique,
 Dans Hannibal Carthage eut un chef héroïque;
 La France, plus heureuse, a dans ce fier Saxon
 La tête du premier et le bras du second!*

Miał Trajan Plinijusza, Ludwik Pelissona;
 Tych koron sława piórem dwóch mężów zwieczniona.
 Królu! gdy Trembeckiego masz z Naruszewiczem,
 Inny duch nie śmie nucić przed twych cnót obliczem.

Sonet i erotyk

Jest rzeczą zastanawiającą, dlaczego na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” nie spotykamy żadnego sonetu. Przecież pokolenie poetów publikujących tam swe utwory znało dobrze Kochanowskiego, a większość musiała czytać przekłady sonetów Benserade’a, Voiture’a i Włochów, tłumaczone przez Józefa Andrzeja Załuskiego, Minasowicza i innych — umieścił je biskup kijowski w tomach *Zebrania rytmów przez pisarzy żyjących lub naszego wieku zeszytych* (1752—1756).

Zadziwia to tym bardziej, że gatunkowi temu przyznał wyjątkowe walory kodyfikator poezji klasycystycznej, sam Boileau, przypominając:

Dobry sonet długiego wart jest poematu.
 Próżno tysiąc autorów pragnie doń dosięgnąć,
 Bo takiego feniksa najpierw znaleźć trzeba⁵⁷.

Abominację do tej konstrukcji okazywaną przez poetów stanisławowskich wyraził także pośrednio autor *Sztuki rymotwórczej* — Dmochowski⁵⁸, pomijając przytoczone wersy Boileau. Podobnie brak hasła o sonecie w Krasickiego *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości*. Niemniej autorzy „Zabaw” posługując się obcymi tekstami stale się z tym gatunkiem stykali, a co ważniejsze — przekładali lub przerabiali, nie zachowując jednak jego rygorów.

Pierwszym dostrzeżonym przykładem tego rodzaju praktyki jest Kluczewskiego wierszyk *Do lulki*⁵⁹, przedrukowywany przez wielu wydawców poezji stanisławowskiej ze względu na swą niepowtarzalną refleksyjność. W polskiej wersji jest to utwór składający się z trzech zwrotek 4-wersowych o naprzemianległych wersach 11- i 12-zgłoskowych. Porównanie z francuskim oryginałem⁶⁰ odtwarza metodę postępowania polskie-

⁵⁷ Boileau, *op. cit.*, II, w. 91—96.

⁵⁸ S. Pietraszko, przypisy do: F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1956, s. 48. BN I, 158.

⁵⁹ ZPP 1774, t. 4, cz. 2, s. 301—302.

⁶⁰ Tekst francuskiego sonetu bez wskazania autora podaje Jordan (*op. cit.*, s. 436—437).

go poety. Sparafrazował on względnie wiernie dwie pierwsze zwrotki opisowe sonetu, natomiast refleksyjne tercyny ściągnął do jednej 4-wersowej, znacznie odbiegającej od swego wzoru.

Z podobną praktyką nieprzestrzegania poetyki sonetu spotykamy się także u Naruszewicza. W jednym wypadku chodzi o tłumaczenie z włoskiego autora Antonia Giuseppe Rezzonica de la Torre, opatrzone w „Zabawach” tytułem: *Do Katarzyny carowej moskiewskiej przy spuszczeniu na morze floty*⁶¹. Polskiemu autorowi chodziło przede wszystkim o treści polityczne, aktualne w związku z przygotowaniem do wojny z Turcją. Dopiero przy powtórnym wydaniu wiersza poeta wskazał gatunek oryginału: „Z włoskiego sonetu”.

Z zupełnie inną sytuacją mamy do czynienia w erotyku, a raczej zabawce-komplementach, również Naruszewicza, pt. *Wyraz sytuacji nieszcześliwego*⁶², który jest względnie ścisłą parafrazą sonetu CIII Petrarcki⁶³, nie utrzymaną jednak w normach gatunkowych oryginału. Mogłoby to świadczyć o lekceważeniu konstrukcji tego gatunku, ale bardziej prawdopodobna jest po prostu nieumiejętność podolania jego kunsztownej formie.

Charakter przeróbek i tłumaczeń pozwala wnioskować, że polskiego autora pociągała petrarkistowska konwencja, znana u nas od czasów Kochanowskiego, a szczególnie rozpowszechniona przez Jana Andrzeja Morsztyna. Poeta-historyk dał w wielu wypadkach dowody zamiłowania do zgrabnego konceptu, antytezy, paraleli czy ikonu⁶⁴. Sonet Petrarcki, a jeszcze bardziej parafraza Naruszewicza są przykładem konstrukcji opartej na antytezie:

*Pace non trovo, e non ho da far guerra;
E temo, e spero, ed ardo, e son'un ghiaccio;
E volo sopra'l cielo, e giaccio in terra:
E nulla stringo, e tutto'l mondo abbraccio.*

Nie mam pokoju, a nie toczę wojny;
Pod niebo latam, a leżę spokojny.
Boję się, śmiały-m; pałam, jestem z lodu;
Cały świat trzymam, usycham od głodu.

⁶¹ ZPP 1777, t. 15, cz. 2, s. 402—403; *Dzieła*, t. 1, ks. I (jako *Oda XXVIII*). — Zob. J. Platt, *Trembeciana*. „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 3, s. 171—174. Podobnie nie zachowując rygorów sonetu sparafrazował utwór Trembecki.

⁶² ZPP 1774, t. 10, cz. 2, s. 317.

⁶³ F. Petrarca, *Sonetto CIII*. W zbiorze: *Parnasso Italiano ovvero Raccolta de Poeti Classici Italiani*. T. 1. Venezia 1797, s. 203. Na Petrarce jako autora pierwszego wzoru wskazała E. Stankowska (*Prawdziwy portret literacki Naruszewicza*. „Polonistyka” 1965, nr 1, s. 40—41).

⁶⁴ Zob. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*, s. 132—133.

Przykładów wyrażania uczuć szukano u francuskich *précieux*, z których szczególnym powodzeniem cieszyła się pani Deshoulières. Oprócz idylli, tłumaczonych przez Naruszewicza i Koblańskiego, oraz jednej elegii. znajdujemy także w „Zabawach” naśladownictwo jej sentymentalnej *Ballady*⁶⁵, gatunku poezji — jak twierdzi autor hasła w *Encyclopédie* [...] — wymagającego kunsztownej budowy formalnej, szczerości wypowiedzi, dowcipu i swobody rymowania.

Ballada pani Deshoulières, marzącej o prawdziwej miłości, zasadniczym problemie środowiska literackiego, do którego należała, kończyła się charakterystycznym refrenem:

On n'aime plus comme on aimoit jadis.

Zyskała też w kręgu *précieux* dużą sławę i spotkała się z kilku poetyckimi replikami, m. in. księcia De Saint-Aignan i poety Etienne Pavillona⁶⁶. Polski autor podążając swobodnie za myślą przewodnią pani Deshoulières przełożył pieczołowicie za każdą zwrotką jej refren:

Już nikt nie kocha, jak kochano wprzódy.

Innym wzorem poezji czulej był twórca melodramatów i kanconet — Metastasio, którego wpływ na poezję stanisławowską zauważył już kiedyś Wacław Kubacki⁶⁷. Dalsza kwerenda dorzuca nowe spostrzeżenia. W kręgu jego sposobów wypowiedzi poetyckiej pozostaje kilka utworów w „Zabawach” oznaczonych enigmatycznie: *Wiersze z pewnego manuskryptu wyjęte*, i przyznanych przez Aleksandrowską na podstawie kryptonimu: G. P., Grzegorzowi Piramowiczowi. Przynajmniej jeden z nich, mianowicie *Wolność przywrócona*⁶⁸, jest swobodnym przekładem lub naśladownictwem z Metastasia *La Liberta a Nice. Canzonetta III, scritta in Vienna l'anno 1733*⁶⁹, przełożonej także na francuski przez Jean Jacques

⁶⁵ ZPP 1776, t. 14, cz. 2, s. 382—383. O przekładach innych utworów pani Deshoulières w ZPP zob. Platt, jw., s. 137—149.

⁶⁶ A. Deshoulières, *Oeuvres*. T. 1. Paris 1803, s. 156—157. — *Réponse de M. le duc De Saint-Aignan „Ballade”*. W: jw., s. 158—159. — *Réponse de M. Pavillon*. W: jw., s. 172—175.

⁶⁷ W. Kubacki (*Pierwiosnki polskiego romantyzmu*. Kraków 1949, s. 46) dopatrywał się wpływu Metastasiańskiego wiersza logaedycznego w Naruszewicza *Oczekiwaniu pasterza na towarzyszków*.

⁶⁸ ZPP 1776, t. 14, cz. 1, s. 110—116. — Zob. Aleksandrowska, op. cit., s. 143.

⁶⁹ *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*. T. 11. Venezia 1781, s. 300—304. Por. tekst J. J. Rousseau (*Le Porte-Feuille*, t. 2, s. 211—212. Przekład ten podają także inne antologie francuskie):

La liberté rendue

*Grâce à tant de tromperies
Grâce à tes coquetteries,*

Rousseau. Polski poeta zachowując 8-wersową zwrotkę oryginału nie potrafił utrzymać zwięzłości kanconety Włocha i zastąpił 8-zgłoskowiec wersami 11- i 12-zgłoskowymi.

*Grazie agl'inganni tuoi,
Al fin respiro, o Nice,
Al fin d'un infelice
Egger gli dei pietà:
Sento da'lacci suoi,
Sento che l'alma è sciolta;
Non sogno questa volta,
Non sogno libertà.*

Dziękując, żeś mi twą chytrą odkryła,
Filli; dopiero wolne odetchnienie
Mam, jak mię bogów litość uwolniła
Z nieszczęścia, łamiąc okrutne więzienie.
Czuję, że miłość sidła swe skruszyła;
Czuję, że wolne wszędzie mam stąpienie
I już nie przez sen, lecz jestem na jawie
Wolny zupełnie w każdej mojej sprawie.

Motyw litości bogów, pominięty przez Rousseau, świadczy, że Piramowicz korzystał z oryginału włoskiego. Obok nieumiejętności oddania Metastasiańskiego wiersza uwagę zwraca język polskiej przeróbki, dość wyraźnie grawitujący ku barokowi (skłonność do rzeczowników odczasownikowych, nadmiar epitetów oraz zwroty w rodzaju „okrutne więzienie”). W porównaniu z wersją francuską przekład Piramowicza nosi cechy „archaiczności” literackiej.

Sięgnijmy wreszcie do wierszy należących do liryki osobistej, siłą rzeczy najbardziej oryginalnych. I tu w wielu wypadkach możemy ukazać jeśli nie konkretny wzór, to prawdopodobne źródło pomysłu, z którego powstał utwór ściśle związany z biografią autora. Przykładem będzie przyznany Naruszewiczowi przez Gomulickiego wiersz *Do astronoma*, napisany najprawdopodobniej około roku 1777. Należy on, jak sądzi wydawca *Liryków wybranych*⁷⁰, do grupy erotyków stworzonych pod wpływem uczucia do „poleskiej Korynny”, Magdaleny z Eysymontów Jezierskiej. Autorstwo Naruszewicza jest chyba bezsporne. On bowiem tylko

*Nice, je respire enfin.
Mon coeur, libre de sa chaîne,
Ne déguise plus sa peine;
Ce n'est point un songe vain.*

⁷⁰ Gomulicki, *op. cit.*, s. 27, 150—151 (tekst), 211 (przypuszczalna data napisania).

posiadał taką siłę wypowiedzi i języka. Za nim też przemawiałaby metoda w'yzyskania francuskiego utworu. Pozostawiając jednak na uboczu kwestię autorstwa, ograniczymy się do ukazania przypuszczalnego źródła pomysłu i sposobu realizacji w wersji polskiej. Podkreślam, iż chodzi tylko o źródło przypuszczalne, gdyż, jak świadczy dotychczasowa kwerenda, dalsze poszukiwania mogą dać rezultaty bardziej konkretne, jako że twórcy francuskiej poezji lekkiej opracowywali często identyczne pomysły.

Utwarem, z którego może pochodzić pomysł wiersza *Do astronoma*, jest anonimowa piosenka pt. *L'Astronome de Vénus*⁷¹, śpiewana na melodię *Lison dort*. Rozwija ona stary motyw uczonego, który nie dostrzega otaczającego go świata. Motyw ten za Antologią Grecką wykorzystał kiedyś Jan Kochanowski we fraszce *Na matematyka*, a w stuleciu następnym nadał mu nieco inną wymowę Jan Andrzej Morsztyn (*Na bieglego*). Ewentualny model francuski i jego polska realizacja odrzucają stary schemat, a celem utworu, obcym poprzednim rozwiązaniom, jest pochwała wdzięku kobiety.

Francuski wiersz należy do charakterystycznych dla epoki *chansons libres et joyeuses*, wydawanych zazwyczaj anonimowo. Cechą ich była lubieżność i frywolność, podane zazwyczaj aluzyjnie, półśłówkiem. Aluzyjność stanowiła też jeden z wykładników sztuki *précieuse* i rokoka. Innym rysem utworu wiążącym go z poezją rokokową jest szkicowa miniaturowość ukazywanych obrazów.

Przypuszczalny pierwowzór, podobnie jak polski utwór, skonstruowano jako przemówienie do uczonych pedantów nie dostrzegających piękna kobiety.

*Livrez-vous à l'astronomie:
Clairaut, La Caille et d'Alembert;
Dans les beaux yeux de ma Sophie
Je vois toujours le ciel ouvert.*

Autor zadawał ponadto pytanie, czy któraś posiada doskonalsze wdzięki niż Sophie (w polskiej wersji Korynna), i kolejno wyrażał swe zachwyty dla jej powabów:

*Est-il beauté plus accomplie
Qu'Hébé, Vénus? Tiens, la voilà.
On voit sur sa gorge polie
Beauté par-ci, beauté par-là.
Sa taille est fine et légère:
Mais plus bas, plus bas alte-là!
On ne voit pas ci, on ne voit pas ça,*

⁷¹ *Chansons choisies avec les airs notés*, t. 4, s. 101—102. Tom ten zawiera *Choix de chansons libres et joyeuses*.

*C'est la cachette de Cythère,
L'Amour jaloux défend ce lieu;
Un mortel y seroit un dieu.*

Znamienny efekt stanowi nagle urwanie wyliczenia i aluzja do miejsca, którego broni zazdrosny Amor. Krótka piosenka znacznie się rozrasta w polskiej wersji. Kolejno opiewa włosy, czoło, oczy, wesołe lica, piersi, rozbudowując kilkuwyrazowe kontury do całych strof, przy czym, rzecz charakterystyczna, posługuje się tradycyjnym modelem urody kobiecej, ustanowionym jeszcze w okresie renesansu. W obrazach o barokowej bujności wypowiada swój zachwyt porównując cechy kochanki z wdziękami postaci mitologicznych. Końcowa aluzja z piosenki francuskiej także rozrasta się do dwóch zwrotek.

Poezje sielskie i marzenie o szczęściu

Wyjątkowo popularnym gatunkiem w „Zabawach” były eklogi, idylle i rozmaite odmiany poezji sielskich, które za Szymonowicem określano wspólnym mianem sielanki. Łączył je ten sam temat rozkoszowania się życiem na tle natury, chociaż różniły się między sobą sposobem przedstawiania rzeczywistości i konstrukcją. W ramach eklogi mieścił się bowiem dialog pasterski oraz utwór narracyjny, gdzie swe żale czy opis widzianego świata podawał określony narrator-pasterz. Zupełnie inną odmianę reprezentowała idylla, utwór wypowiedziany z pozycji „ja lirycznego”. Ponadto twórczość sielska, tak bogata w XVIII stuleciu, nawiązywała do rozmaitych tradycji, od starożytnych: teokrytejskiej czy wergiliańskiej, począwszy.

Ogłaszane w „Zabawach” sielanki prezentowały wiele odmian gatunku i konwencji literackich. Możemy spotkać na łamach periodyku utwory nawiązujące do typu wergiliańskiego, przekłady pisarzy *précieux*, eklogi wzorowane na twórczości arkadyjskiej, idylle rokokowe, wreszcie sielanki gessnerowskie, być może najlepiej oddające marzenie człowieka XVIII w. o szczęściu. W tym gatunku wyrażali swe tęsknoty prawie wszyscy autorzy „Zabaw”, począwszy od samego redaktora, Naruszewicza, który tłumaczył i adaptował Gessnera oraz pisał własne sielanki moralne⁷².

Do sporej listy pisarzy tłumaczonych i przerabianych w „Zabawach” dorzucimy tu parę nowych nazwisk. Zgodnie z chronologią ukazywania się wersji polskiej na pierwszym miejscu wymienimy „przekładanie wolne” alegorycznego wiersza *Cloe et Papillon*, którego autorem był Charles de Borde (1711—1781), członek Akademii w Lyonie i Królewskiego Towarzystwa Literackiego w Nancy. Utwór przełożył Julian Sosiński pod

⁷² Zob. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*.

niewo zmienionym tytułem *Motyl i Chloe*⁷³. W niektórych antologiach francuskich posiada on określenie gatunkowe „*fable*”⁷⁴ i ze względu na morał należy do tej samej odmiany, co tłumaczone przez Naruszewicza z Lemmoniera *Dziecię poprawione*. Ale od sentymentalnego wiersza poety-historyka różni go inna konwencja, anakreontyczno-rokokowa. Jest to moralna powiastka, której bohaterkę, pastereczkę Chloe, morał końcowy przestrzega przed zwodniczymi urokami życia.

Polski przekład, już w założeniu swobodny, odsłania braki i nawyki pióra Sosińskiego: nieumiejętność oddania bajkowego kolorytu wiejskiego czy finezyjnie zarysowanej postaci pasterki, tak charakterystycznych dla utworów rokokowych, wreszcie, podobnie jak u większości poetów „Zabaw”, skłonność do „mitologizmów”.

Do kręgu tłumaczy francuskich utworów sielskich należał wielbiciel Gessnera, pijar Urban Szostowicz. Jego sielanka pt. *Umowa pasterska. Filis i Tyrsys*⁷⁵ jest przekładem utworu *Tircis et Philis. Églogue*⁷⁶ pióra *abbé* Louis Mangelot (1694—1768), twórcy kilku sielanek, które przyniosły mu sławę i zostały umieszczone w ówczesnych antologiach. Wersję Szostowicza można zaliczyć do przekładów względnie wiernych, co uwiidocznia już początkowy fragment utworu:

*Au déclin d'un beau jour, une jeune bergère,
Échappée à la fin aux regards de sa mère,
Pressoit les pas tardifs de son nombreux troupeau
Vers un bocage épais, éloigné du hameau;*

Gdy się już dzień z południa schylił ku wieczoru,
Pasterka wymknąwszy się spod matki dozoru,
Niosła krok za leniwą trzodą przysporzony
W gaik gęsty, od chaty nieco oddalony.

Bardziej interesująca jest przeróbka z Nicolas Germain Léonarda (1744—1793) wiersza pt. *Le Bonheur*⁷⁷, w wersji Szostowicza — *Szczęśliwość osobności*⁷⁸. Léonard uchodził w swojej epoce za sławnego twórcę idylli, w których dostrzegano naśladownictwo Tibulla, Propercjusza, a przede wszystkim Gessnera.

Spośród kilku idylli Léonarda chyba najbardziej typowym wyrazem marzeń człowieka XVIII w. jest *Le Bonheur*. Utwór podejmuje ten sam problem, co Gessnerowski *Der Wunsch* (w przekładzie francuskim Hu-

⁷³ ZPP 1773, t. 7, cz. 2, s. 285—289.

⁷⁴ Np. *Élite*, t. 2, s. 102—106.

⁷⁵ ZPP 1775, t. 12, cz. 2, s. 390—397.

⁷⁶ *Élite*, t. 2, s. 165—169.

⁷⁷ Tekst podaję za: jw., t. 5, s. 245—250.

⁷⁸ ZPP 1775, t. 12, cz. 2, s. 369—381.

bera *Le Souhait*), znany u nas z adaptacji Naruszewicza pt. *Folwark*. Podmiot liryczny nie jest tu przebrany pasterzem, ale człowiekiem autentycznym swojej epoki, zmęczonym życiem w mieście i tęskniącym za ustroniem wiejskim, gdzie mógłby prowadzić życie spokojne, z dala od hałasu i intryg. Nie jest on jednak prymitywem i przyznaje wartość wiedzy, która wyrwała ludzkość z ciemnoty, ale nade wszystko ceni wolność na tle natury.

Szostowicz postępował zgodnie z zasadą oddania przede wszystkim myśli oryginału — tłumacząc niektóre partie, inne opuszczając albo amplifikując. Wskazane jest przytoczenie takiej amplifikacji, która, po fragmencie wiernie przełożonym, znacznie rozszerza ledwo zarysowaną myśl Léonarda:

*Mais puissé-je oublier les héros destructeurs,
Dont le malheur public a fait toute la gloire!*

Lecz bym i te nie minął sławne bohatory,
Co dziką zemstą zbrojni i srogimi zbiry,
W rozlaniu krwi szukają dla siebie zabawy;
Co tylko z nędzy ludzkiej nabywają sławy.
Zawołałbym westchnawszy nad onych dziełami:
Ludzie, przestańcie ludziom stawać się zwierzami.

Ujawnia się tu skłonność Szostowicza do moralizowania, tak typowa dla większości tłumaczeń czy adaptacji epoki stanisławowskiej.

W kręgu staropolskiej zasady naśladownictwa

Omówione utwory, tak jak duża część dotąd znanych, ukazały się w „Zabawach” bez podania autora, z którego je zaczerpnięto. Porównując te teksty z ich obcymi wzorami, można by się niejednokrotnie zastanawiać, czy mamy do czynienia z twórczością oryginalną — czy plagiatem?

Zupełnie inaczej niż dziś rozumiano ten problem w epoce „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”, chociaż od dawna istniało zagadnienie plagiatu, dokładnie omówione w pracy lipskiego profesora, Jakuba Thomasiusa, pt. *Dissertatio philosophica de plagio litterario* (1678), który z całą pedanterią określił normy postępowania pisarza.

Swoboda posługiwania się obcym tekstem zależna była od kultury literackiej środowiska. Inne obyczaje obowiązywały w tym czasie we Francji, a inne w Polsce. Nad Sekwaną normowały je liczne periodyki, które uważnie śledziły współczesną produkcję piśmienniczą. Najbardziej zasłużony i zbliżony w swej codziennej praktyce do nowoczesnego czasopisma krytycznego był „L'Année Littéraire” założony przez Eliasza Frérona, istniejący od r. 1754 do 1790. Jego współpracownicy starali się

omawiać wszystkie ukazujące się utwory literackie, szczególną zaś uwagę zwracali na przekłady.

Sam Fréron, odznaczający się dużą erudycją, wytykał każde zauważone naruszenie praw autorskich, tępił także przekłady, które nie posiadały walorów literackich. Zwalczał np. Jean Baptiste Antoine Suarda wypuszczającego anonimowe tłumaczenia z angielskiego, ale, co więcej, przypominał mu, że ta działalność nie jest właściwą drogą do fotela akademika. Redakcja poświęcała dużo miejsca metodom przekładu, zalecając początkowo tłumaczenia swobodne („rien n'est plus aisé qu'une fidélité scrupuleuse”⁷⁹). Pierwotnie też pozyskała uznanie adaptacja do gustów francuskich.

Dużo wcześniej od problematyki przekładu: adaptacja czy wierność dla oryginału, podjęto zagadnienie plagiatu. Była to kwestia bardzo ważna, bo istniała niejako równolegle do problemu naśladownictwa. Przecież każdy z pisarzy epoki klasycyzmu mógł powtórzyć jako własne zdanie François La Mothe Le Vayer określające stosunek do pisarzy uznanych za klasyków:

*Il faut imiter ces grands hommes et les imiter soigneusement, si l'on veut devenir inimitable*⁸⁰.

Ten pisarz i pedagog zalecał umiejętnie wybierać właściwych autorów oraz unikać tego, co jest w nich najmniej godne uwagi. Naśladowca powinien przewyższyć wzór, przerabiając go w jakiś sposób. Właśnie ta metoda — według La Mothe Le Vayer — mogła dać pozytywne wyniki. Jako przykład wskazywał malarza Andrea del Sarto, który sporządził kopię dzieła Rafaela bardziej doskonałą niż oryginał. Takie naśladownictwo pochwalał („*Une belle imitation est louable*”), za zbrodnię natomiast uważał plagiat, tj. kradzież fragmentów lub całych dzieł w ich pierwotnym stanie⁸¹.

W efekcie La Mothe Le Vayer i jego współcześni oraz następcy skrupulatnie piętnowali plagiatorów. Stwierdzali np., że Grecy okradali swych rodaków, podobnie czynili Ojcowie Kościoła. Bayle dochodził do wniosku, że lepiej dopuszczać się plagiatu na pisarzach antycznych niż nowożytnych, zaś wśród ostatnich należy oszczędzać swych ziomeków kosztem cudzoziemców. Przytaczał też sąd Georges'a de Scudéry z przedmowy do poematu *Alaric ou Rome vaincue*, który za Marinim powtarzał: „brać

⁷⁹ „L'Année Littéraire” 1770. Cyt. za: P. Van Tieghem, „L'Année Littéraire” (1754—1790) *comme intermédiaire en France des littératures étrangères*. Paris 1917, s. 17.

⁸⁰ F. La Mothe Le Vayer, *Oeuvres*. T. 12. *Contenant une nouvelle suite des petits traités en forme de lettres*. Paris 1669, s. 254.

⁸¹ *Ibidem*, s. 259—260.

po kryjomu u swoich jest haniebnie, natomiast korzystanie z tekstów obcych należy uważać za osiągnięcie”⁸².

Panowało przekonanie, że nie ma żadnego sławnego pisarza, który by nie wyzyskiwał pomysłów drugich. Podobno Szekspir na zarzuty, że czerpie z twórczości innych dramaturgów, odpowiadał: „Biorę dziewczę znajdujące się w złym towarzystwie, aby je wprowadzić do dobrego”. Cytowano także zdanie Moliера, który mawiał: „*Je prends mon bien où je le trouve*”⁸³. Jednak tego rodzaju postępowanie w okresie działalności Frérona nie uszłoby nie dostrzeżone. Francja połowy XVIII w. miała pojęcia na temat korzystania z tekstów obcych znacznie surowsze.

W zupełnie innym położeniu znajdowała się literatura polska pierwszych dziesięcioleci naszego Oświecenia. Po okresie stagnacji saskiej należało wskrzęsić i rozwinąć piśmiennictwo w języku narodowym. Ponadto w okresie rodzącego się zagrożenia utraty państwowości trzeba było ukazać dawne świetne tradycje i nadać polszczyźnie cechy języka nowoczesnego, zdolnego podolać właściwej swoim czasom problematyce. Sytuacja ta kieruje pisarzy ku innej epoce, mianowicie ku czasom odrodzenia.

Postępowanie pisarzy renesansu jako przykład nowej literatury wysunęli sami oświeceni. Bohomolec w swej *Rozmowie o języku polskim* postaciami dialogu uczynił Jana Kochanowskiego, „książęcia poetów polskich, w językach greckim, łacińskim i francuskim biegłego”, Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, „także poetę sławnego, ale w polskim języku nie tak jak pierwszy mocnego”, oraz Makarońskiego — przedstawiciela współczesnej przeciętnej szlachty. Właśnie Kochanowski, postępujący zgodnie z renesansową zasadą „rabowania bez skrupułów świętych skarbów” starożytności, zaleca Makarońskiemu, by naśladować obce księgi francuskie „i sam co pięknego wydał albo przynajmniej polskim językiem przełożył”⁸⁴.

Rozmowa o języku polskim podając przykład postępowania Kochanowskiego wskazywała na możliwości mowy polskiej, egzemplifikowane pięknnością jego poezji. Ustami także mistrza z Czarnolasu wypowiedział Bohomolec swą teorię przekładu. Stanowiła ona równocześnie pochwałę dzieła translatora, wznoszącą je do poziomu twórczości oryginalnej. Główną myślą dialogu była Horacjańska zasada przeróbki:

⁸² P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique* [...]. T. 2. Amsterdam 1740, s. 383 („Ephore”). — Por. „Plagiarisme” w *Encyclopédie* [...], t. 12, s. 546—547.

⁸³ Cyt. za: J. M. Querard, *Les Supercheries littéraires dévoilées*. T. 1. Paris 1847, s. CX.

⁸⁴ F. Bohomolec, *Rozmowa o języku polskim* [...]. Warszawa 1758. Cyt. za: *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*. Opracowały Z. Florczak i L. Pszczółowska pod redakcją M. R. Mayenowej. T. 1. Warszawa 1958, s. 294, 298.

Słowa są Horacyjusa: „*Nec verbum verbo curabis reddere*”. Tych zaś, co się do słów w tłumaczeniu przywiązują [...], Horacyjusz nazywa: „*O imitatores servum pecus!*”. [...] Tak czynił Cycero, tak Wirgiliusz, tak Horacyjusz, Terencyjusz i inni⁸⁵.

Dla literatury dramatycznej zasadę postępowania wyłożył Czartoryski, radząc, by pisarze nie tłumaczyli cudzoziemskich dzieł całkowicie, „bo obce charaktery wielości nie będą znajome”⁸⁶. Dzięki tej metodzie powstały przeróbki (naśladownictwa) zgodne z myślą La Mothe Le Vayer.

Twórczości poetów „Zabaw” nie należy więc rozpatrywać tylko z pozycji współczesnej im teorii przekładu czy też zarzucać im plagiat. Mimo że zależność od obcego tekstu jest niewątpliwa, rozmaicie układa się wzajemny stosunek oryginału i przeróbki. Większość „przystosowanych” utworów tkwi mocno w kontekście współczesnego życia kulturalnego, towarzyskiego i literackiego. Amplifikacje i język bogaty w staropolską frazeologię dają im swoistą oryginalność i wiążą je ściśle z nowym środowiskiem. Właśnie na łamach „Zabaw” najplastyczniej uwidoczniła się zauważony przez Borowego proces: „wpływy obce zaznaczają się obok tradycji swojskiej” — zjawisko właściwe wszystkim rozwiniętym literaturom nowożytnym⁸⁷. Przejawem tego jest dostosowywanie nie znanych jeszcze na naszym terenie sposobów wypowiedzi i gatunków do rodzimych potrzeb.

Podobna praktyka jest realizacją zamierzeń pierwszego okresu naszego Oświecenia. Sytuację literacką odzwierciedla znane zdanie „Monitora”, który w r. 1765 zalecał: „Trzeba by to ośmielić się i na tok własnego języka kształtować cudze oryginały”⁸⁸. Obce utwory adaptowane służyły jako zaczyn dla własnej literatury. Mówił o tym Czartoryski, jeden z XVIII-wiecznych inicjatorów koncepcji adaptacji.

Te owoce zagraniczne powinny być wszczepione w stary pień narodowy dla ulepszenia soków, bez zatracenia ich narodowości⁸⁹.

W czasach renesansu i w. XVII trzeba szukać teoretycznego umotywowania oraz przykładu posługiwania się obcymi pomysłami czy całymi tekstami dla realizowania postulatów literatury narodowej. Naśladowano wówczas dzieła uznane za klasyczne. Z pisarzy nowożytnych najczęściej

⁸⁵ *Ibidem*, s. 316.

⁸⁶ A. K. Czartoryski, przedmowa do: *Panna na wydaniu*. W: *Komedie*. Opracowała Z. Zahrajówna. Warszawa 1955, s. 32.

⁸⁷ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków 1921, s. 18.

⁸⁸ „Monitor” 1765, nr 10, s. 80. Cyt. za: S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 365.

⁸⁹ Cyt. za: M. Miterzanka, *Działalność pedagogiczna Adama ks. Czartoryskiego, Generała Ziemi Podolskich*. Warszawa 1931, s. 9.

sięgano do Petrarcki, z którego sonetów korzystali liczni pisarze rozmaitych narodowości. Postępowanie to sankcjonowały wypowiedzi teoretyków, począwszy od starożytności. Oprócz Horacego i Cyserona spośród dzieł znanych Naruszewiczowi wymienić tu można: *Marci Vidae Poeticarum libri tres*, Scaligera *Poetics libri VII*, z późniejszych — Pontana i Sarbiewskiego.

Korzystanie z obcego tekstu w okresie „Zabaw”, podobnie jak widzieliśmy to na przykładzie literatury francuskiej w. XVII, ciągle nie uchodziło za przestępstwo. Mamy tu więc do czynienia ze zwyczajem stosowanym nad Sekwaną w wieku poprzednim, a u nas w piśmiennictwie staropolskim.

Oczywiście poeci ambitniejsi starali się w zapożyczeniach stosować jakiś umiar. Materiał pożyczony przerabiano dodając coś od siebie. Przy tym to „coś” przybierało w różnych utworach rozmaite kształty w zależności od ambicji i talentu poszczególnych twórców.

Ogólnie stosowaną praktykę okresu staropolskiego uchwycił Wespazjan Kochowski w znanym dwuwierszu:

Tak i ja, jak z jakiego autora wiersz zarwę,
Za swój go już mam własny, jeno mu dam barwę⁹⁰.

Zdanie Kochowskiego powtarzano w kręgu pisarzy „Zabaw”, przerabiając francuskie utwory sceniczne oraz liryki. Niewątpliwy związek z jego receptą mają słowa Antoniego Tadeusza Michniewskiego, tłumacza kilku komedii i autora ody *Do czwartku*⁹¹. We wstępie do jednej ze swych komedii pisał:

Nie wstydzę się, że moje dzieła z cudzych składam,
Ze z Woltera wyborne myśli rad wykradam,
Ze z Racina, Boila piękne zbieram sztuki,
Ze z Molijerem mieszam z żartami nauki.
Ja się o to nie pytam: skąd zarwę, to zarwę,
Wszystko to jest już moje, kiedy ja dam barwę⁹².

Omówiona metoda dawała także sposobność wykazania indywidualnych cech i talentów, umożliwiała również twórczość nawet przy braku własnej inwencji. Tę stronę zagadnienia miał na uwadze dostawca licz-

⁹⁰ J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 95—96 (cytat z Kochowskiego), oraz cały rozdz. *Zasady naśladownictwa w poezji XVI i XVII wieku*.

⁹¹ ZPP 1775, t. 12, cz. 1, s. 82—86.

⁹² A. T. Michniewski, wstęp do: *Teresa albo tryumf cnoty*. Warszawa 1775. Jest to pastisz fraszki W. Kochowskiego pt. *O tych wierszach*, z której pochodzi cytowany wyżej dwuwiersz.

nych tekstów do periodyku, Minasowicz, pisząc wierszyk *Nugae bullatae* („brednie nadęte”)⁹³.

Odzywające się tu i ówdzie głosy za oryginalnością pozostawały przez całe prawie stulecie XVIII postulatami realizowanymi tylko częściowo. Posługiwanie się cudzym tekstem sankcjonowała także krytyka nowsza, aprobował je związany z praktyką i teorią polskiego Oświecenia Du Bos. W wypadku współpracowników „Zabaw”, a głównie Naruszewicza, autora z pogranicza dwóch epok, rodzime tradycje przyswajania obcych utworów miały chyba wpływ decydujący. Dokonując tłumaczeń z Horacego i Anakreonta, zawsze przytaczał, niedoścignione jego zdaniem, przeróbki Kochanowskiego. Wykorzystywał też czasami pomysły poety czarnoleskiego, rozwijając je na swój sposób (z *Czterech części roku: Wiosna i Lato*)⁹⁴. Podobnie wyzyskiwał motywy Horacjańskie.

Wiersze Naruszewicza i niektórych jego kolegów są też przykładem ścierania się rozmaitych tradycji i szkół literackich. Niejednokrotnie mamy w tych utworach do czynienia ze świadomym sięganiem po nowe sposoby wypowiedzi. W innych wypadkach wylaniają się z nich stare nawyki posługiwania się słownictwem i frazeologią staropolską. Istnieją też liczne próby naginania klasycystycznych gatunków do wypowiedzi tradycyjnych, np. wprowadzenie listu poetyckiego w ramy panegiryku czy zamiana wodewilu na satyrę.

Zestawienie tych wierszy z ich pierwowzorami odsłania skłonność polskich autorów, głównie Naruszewicza, do barokowych środków wyrazu: tendencję do utrwalania w utworach satyrycznych jak największej ilości żywych realiów epoki, lubowanie się w obrazach bujnych, w zgrubieniach; w erotykach czy wierszach dworskich widoczne jest upodobanie do konceptu, paraleli, antytezy, ikonu. Tło komparatystyczne ujawnia złożoność tendencji estetycznych, przeplatanie się rozmaitych dążeń,

⁹³ J. E. Minasowicz, *Zbiór mniejszy poezji polskich drobniejszych*. Warszawa 1782, s. 22:

Czyliż dla próżnej chluby, bym między autory
 Był policzon, dziwackie mam pisać potwory?
 Wolę ja sensem prostym i polszczyzną czystą
 Rzecz przełożyć, choć w reszcie nazwą mię kopistą,
 Żem cudze zebrał myśli i udał za swoje,
 Przybrawszy je w przystojne mych wyrazów stroje,
 A nie raczej wysnował myśl cudacką z głowy,
 Wprowadzając myślenia sposób jakiś nowy
 W słowach, wyrazach dzikich; bym brał czeze pochwały,
 Że myśli i słów stwarzam ja oryginały.

⁹⁴ ZPP 1770, t. 1, cz. 2, s. 406—409. — Zob. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*, s. 163—165.

które uwidoczniają się w twórczości poetyckiej „Zabaw”. Można chyba mówić, że poezja ta jest doskonałym zwierciadłem zachodzących przeobrażeń, a jej główny przedstawiciel, Naruszewicz, to poeta przełomu.

Rozważone tu przykłady posługiwania się wierszami francuskimi i włoskimi oczywiście nie wystarczają do pełnej charakterystyki zjawiska. Dopiero zbadanie całego warsztatu poetyckiego owej grupy twórców, z bogactwem jego powiązań i tradycji, oraz gruntowna analiza języka może dać właściwe pojęcie o tej działalności literackiej.