



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Franciszka Zabłockiego pieśń na cześć Bachusa

Author: Bożena Mazurkowa

Citation style: Mazurkowa Bożena. (2009). Franciszka Zabłockiego pieśń na cześć Bachusa. W: R. Ocieczek, M. Jarczykowa (red.), "Studia o literaturze i książce dawnej" (s. 155-175). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bożena Mazurkova

Franciszka Zabłockiego pieśń na cześć Bachusa

Problematyka przekładowa cieszyła się w polskim piśmiennictwie doby oświecenia dużym zainteresowaniem. Wyrazem tego były bardzo liczne teksty przyswojone ówczesnie rodzimej literaturze, a także bogaty zespół refleksji autorów tego czasu nad sztuką translacji, wśród których odnajdujemy zarówno uwagi i przemyślenia tłumaczy-praktyków, jak i teoretyzujące rozprawki. „Najczęściej formułowano reguły, jakie obowiązywać powinny przekładających, bądź też zasady przyjęte przez tłumacza w prezentowanym czytelnikowi utworze”¹. W drugiej połowie XVIII wieku, jak zauważa Jadwiga Ziętarska, tego typu refleksje miały głównie utylitarny charakter, ponieważ związani z dydaktyką szkolną autorzy ważniejszych wypowiedzi — między innymi Franciszek Bohomolec, Ignacy Nagurczewski, Onufry Kopczyński — eksponowali przede wszystkim narodowy i społeczny aspekt pracy przekładowej, nie podejmowali natomiast szerzej rozważań nad stylem tłumaczeń. W zgodzie z zasadą imitacji, łączącą się z doktryną klasycyzmu, wysoko ceniono ówczesnie autorów, którzy przyswajali naszej literaturze wybitne dzieła. Tłumaczy uznawano za współtwórców polskiej literatury w przekonaniu, iż dzięki ich dokonaniom szybciej nadrobi ona opóźnienia w rozwoju kultury. Ponadto akcentowano nieoczoną rolę przekładów w rozwoju i wzbogacaniu rodzimego języka.

W pisarstwie drugiej połowy XVIII wieku powszechna była u nas praktyka swobodnego przekładu. Tłumacz miał prawo do znacznego ingerowania w tekst

¹ J. Ziętarska: *Przekład — adaptacja*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wyd. 2 poszerzone i poprawione Wrocław 1991, s. 478. Teoretyczne rozważania polskich autorów wieku XVIII nad sztuką przekładu oraz realizowane w praktyce zasady translacji badaczka szeroko omówiła w książce: *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław 1969.

oryginału. Mógł przekształcać, skracać, a nawet usuwać poszczególne fragmenty pierwowzoru, informując odbiorców o poczynionych zmianach. Innym sposobem asymilacji obcojęzycznych dzieł była w tym czasie unarodowiona adaptacja. W najszerszym zakresie wykorzystywano ją w ukierunkowanym dydaktycznie piśmiarstwie komediowym, zgodnie z literackim programem, przedstawionym przez Adama Kazimierza Czartoryskiego w *Przedmowie*, jaką poprzedził *Pannę na wydaniu* (1771). Translator winien ukazywać sytuacje, sceny i postaci, które polscy odbiorcy łatwo skojarzą z rodzimą rzeczywistością. By przeróbka obcojęzycznego tekstu zyskała status dzieła rodzimego, wymagano „przystosowania” pierwowzoru do obyczajów krajowych, to znaczy wprowadzania zmian w obrębie tych elementów, które dotyczą kolorytu lokalnego, realiów życia codziennego, obyczajowości. Tę metodę przyswajania rodzimej literaturze obcojęzycznych utworów stosowano również w tłumaczeniach-przeróbkach innych tekstów — utworów lirycznych, bajek, satyr, poematów. Metodą adaptacji posługiwali się między innymi poeci współpracujący z „Zabawami Przyjemnymi i Pożytecznymi”, którzy przekładali francuską poezję².

Do grona twórców doby stanisławowskiej, którzy w znaczący sposób wzbogacili rodzimą literaturę, przyswajając jej dzieła obce, bez wątpienia należy Franciszek Zabłocki. Tłumacząc i adaptując obcojęzyczne utwory, osiągnął mistrzowskie rezultaty i odniósł największe sukcesy jako autor tekstów dramatycznych³. Ta część jego dorobku ma już bogatą literaturę przedmiotu oraz nieocenione dokonania edytorskie⁴. Na konieczność pilnego wczytania się w teksty sztuk Zabłockiego i określenia ich stosunku do obcojęzycznych pierwowzorów, wiążącego

² Zob. J. Platt: *Wstęp*. W: „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” (1770—1777). *Wybór*. Wybór i oprac. J. Platt. Wrocław 1968, s. LXXVIII—LXXX.

³ Znamienny jest tytuł rozprawy poświęconej charakterystycznym cechom translatorskiej warsztatu Zabłockiego, zaobserwowanym w wybranych tekstach dramatycznych tego pisarza. Zob. J. Łukaszewicz: *Franciszek Zabłocki — prymus w polskiej XVIII-wiecznej szkole swobodnego przekładu*. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 9: *Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?* Red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 2004, s. 127—141.

⁴ Ludwik Bernacki jako pierwszy ustalił obcojęzyczne pierwowzory większości sztuk Zabłockiego (*Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów 1925 — pierwodruk 1907) i wydał opatrzone własnym wstępem *Sarmatyzm* (wyd. 2 i 3 uzupełnił T. Mikułski. Wrocław 1951). Później studia nad dramatyczną spuścizną tego pisarza prowadziła Janina Pawłowiczowa. W serii Biblioteki Narodowej wydała opracowane, opatrzone własnym wstępem dwie sztuki F. Zabłockiego: *Fircyk w zalotach*. (wyd. 2 uzupełnione Wrocław 1969; wyd. 3. Wrocław 1986) i *Król w kraju rozkoszy* (Wrocław 1973). Ponadto opublikowała *Bruliony Franciszka Zabłockiego*, obejmujące sporządzony ręką pisarza spis komedii oraz trzy teksty dramatyczne (*Miscellanea z doby Oświecenia*. T. 3. Wrocław 1969, s. 37—273. *Archiwum Literackie*. T. 13) i zarysowała sylwetkę pisarza w pierwszym tomie zbiorowej publikacji *Pisarze polskiego oświecenia* (Warszawa 1992). Zwieńczeniem jej wieloletnich badań jest krytyczne wydanie liczącego pięć tomów *Teatru Franciszka Zabłockiego* (Wrocław 1994—1996), który prócz aparatu krytycznego zawiera również liczne dodatki — m.in. *Bibliografię utworów dramatycznych* oraz *Kalendarium życia i twórczości pisarza*, *Słownik autorów źródeł*, *Indeks postaci komediowych*.

się z takimi pojęciami jak: adaptacja, przeróbka, przekład, przetworzenie, przepolszczenie, przed kilku laty zwróciła uwagę Teresa Kostkiewiczowa we wprowadzeniu do tomu obejmującego między innymi komparatystyczne studia poświęcone wybranym utworom teatralnym tego pisarza⁵. W sposób wnikliwy problemami tymi zajęła się Justyna Łukaszewicz w książce traktującej o przekładach i adaptacjach w scenicznym dorobku autora *Fircyka w zalotach*⁶. Należy jednak pamiętać, że talent, jakim XVIII-wieczny literat wykazał się „przystosowując” na potrzeby narodowej sceny kilkadziesiąt obcych sztuk, najpierw kształtował się i dojrzewał na terenie poezji, a w literackich biografjach, jak zauważa Janina Pawłowiczowa, „porządek taki wydaje się prawidłowy”⁷. A zatem należałoby się również bliżej przyjrzeć wczesnym, poetyckim tekstom owego twórcy, mającym obcojęzyczne pierwowzory i w nich poszukiwać charakterystycznych cech jego translatorskiego warsztatu, które później pisarz rozwinął i udoskonalił w dziełach dramatycznych.

Kiedy młody twórca przybył do Warszawy około 1773 roku, miał już za sobą debiut poetycki (panegiryczny wiersz okolicznościowy dla Antoniego Górskiego, napisany prawdopodobnie w 1769 roku), a literackim śladem poszukiwania przez niego w stolicy możnego protektora jest imienninowa oda dla Andrzeja Młodziejowskiego (prawdopodobnie z 1773 roku). Pozostałą twórczość poetycką, powstałą wcześniej i tworzoną na bieżąco, Zabłocki drukował w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” w latach 1774—1777. W piśmie tym opublikował drobne teksty oryginalne (między innymi *Pasterki I—III*, dialogowe sielanki *Chloe i Likas*, oraz *Syloret i Mirtyl*, *Portret. Pieśń*, *Kupido więzień*, *Duma ubogiego literata*), a także translacje z języka francuskiego (*Pieśń bachiczna*, *Rady młodej Dorotce dane*, *Nieśmiertelność duszy*, przekład fragmentu z *Mizantropa* Moliera, pięciu bajek Isaaca de Benserade’a, utworu *Piękność, rozum, cnota* Madelaine de Scudéry oraz listów i ód Fryderyka II). Ponadto w drugim tomie *Pieśni wszystkich Horacjusza przekładania różnych* (1775) znalazły się jego tłumaczenia utworów rzymskiego liryka.

Wczesny, poetycki dorobek translatorski Zabłockiego nie spotkał się dotąd z bliższym zainteresowaniem badaczy. Przed laty bardzo zwięzłe o przekładach

⁵ T. Kostkiewiczowa: *Odkrywanie Zabłockiego. Uwagi na marginesie interpretacji dramatów*. W: *Dramaty Franciszka Zabłockiego: interpretacje*. Red. M. Cieński, T. Kostkiewiczowa. Wrocław 2000, s. 7.

⁶ Zob. J. Łukaszewicz: *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*. Wrocław 2006. W końcowej części tej publikacji w sposób esencjonalny autorka scharakteryzowała językowe aspekty działań translatorskich i adaptacyjnych, podejmowanych przez XVIII-wiecznego tłumacza (s. 275—356). Skupiła uwagę na różnych formach amplifikacji stosowanych przez Zabłockiego, a ponadto na przejawach konkretyzacji, obecności w jego tekstach scenicznych: liczebników, potocznych, przewisk i przekleństw, zdrobnień, nazw zwierząt oraz idiomów i przysłów. Do tych sprostżeń będą się odwoływała w dalszych partiach rozprawy.

⁷ J. Pawłowiczowa: *Świat jest teatrem*. W: *Teatr Franciszka Zabłockiego*. T. 1: *Pogranicze farsy i komedii obyczajowej*. Oprac. J. Pawłowiczowa. Wrocław 1994, s. 8.

tego autora wypowiedział się Waclaw Borowy⁸, a współcześnie Janina Pawłowiczowa zwróciła uwagę na zróżnicowaną tematykę oraz filozoficzne podłoże wczesnych wierszy poety, wśród których znalazły się również przekłady z francuskiego⁹. Zanim sygnalizowany problem uzyska szersze, monograficzne ujęcie, warto przyjrzeć się bliżej konkretnym tekstom Zablockiego, które mają obcojęzyczny pierwowzór. Przedmiotem obecnych rozważań będzie niewielka rozmiarami *Pieśń bachiczna, z francuskiego*, zawierająca realia zaczerpnięte z „historii bajecznej”.

Warto nadmienić, iż odwołania do sfery mitologicznej, obecne we wczesnej twórczości Zablockiego, najczęściej miały charakter zabawowy, żartobliwy. Występowały w tekstach o tematyce miłosnej, akcentujących urodę życia, a zaliczanych do anakreontycznego nurtu poezji drugiej połowy XVIII wieku. W drobnych utworach głównymi elementami świadczącymi o aktualizacji realiów zaczerpniętych z opowieści mitycznych były postaci Wenery, Kupidyna, Charyt, Fawoniego, Zefira, pojawiające się imiona nimf, a także poetycko wystylizowana sceneria łąk Knidos i Pafos lub rodzime realia upodobnione do mitologicznych obrazów przez zabieg naturalizacji. Przykładem mogą być wiersze: *Kupido więzień*, *Portret*, *Róża*, *Skoropism na wesele przyjacielskie*. Bogini miłości poświęcony był też przekład jednej z ód Horacego (*Do Wenery*). O mitologicznych historiach miłosnych Zablocki pisał w rokokowym poemacie *Cztery żywioły*. Motywy zaczerpnięte z „historii bajecznej” pisarz wprowadzał również później do tekstów scenicznych (między innymi do wodewilu *Żółta szlafmyca albo Kolęda na Nowy Rok*¹⁰). Najpełniejszy, dramatyczny wyraz nawiązania te uzyskały w jednym z jego ostatnich dzieł — w przejmującej melodramie *Medea i Jazon*, „w której ukazał człowieka będącego igraszką okrutnego losu i skazanego na samotność”¹¹.

Tekstem, który sytuuje XVIII-wiecznego autora w biesiadnym nurcie ówczesnej poezji, jest utrzymana w żartobliwej konwencji *Pieśń bachiczna*, sławiąca moc i dary jednego ze starożytnych bogów patronujących twórczości anakreontycznej¹². Utwór ten znalazł się w grupie najwcześniejszych przekładów Zablockiego, opublikowanych w roku 1774 w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”. Jak wynika z ustaleń Elżbiety Aleksandrowskiej, poeta zaczerpnął pierwowzór (*La chanson bachique*) z pierwszego numeru „Journal Polonais” (1770), francusko-

⁸ Zob. W. Borowy: *Zablocki*. W: Idem: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978, s. 264—265.

⁹ Zob. J. Pawłowiczowa: *Franciszek Zablocki (1752—1821)*. W: *Pisarze polskiego oświecenia*. T. 1. Red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1992, s. 684—688.

¹⁰ Zob. T. Chachulski: „*Żółta szlafmyca albo Kolęda na Nowy Rok*”. W: *Dramaty Franciszka Zablockiego: interpretacje...*, s. 105—109.

¹¹ J. Pawłowiczowa: *Franciszek Zablocki...*, s. 695. Szerzej o tym dziele autorka pisze w rozprawie: *Tragizm i trywialność w świetle melodramy Gottera-Zablockiego „Medea i Jazon”*. „Wiek Oświecenia” 1989, T. 6: *Antyk w kulturze oświecenia*, s. 77—99.

¹² Zob. uwagi na temat nurtów poezji anakreontycznej w rodzimej literaturze czasów oświecenia: A.M. Komornicka, A. Siomkajłówna: *Anakreontyk*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia...*, s. 12—13.

języcznego magazynu literackiego, którego redaktorem był Mikołaj Dussert (profesor Szkoły Rycerskiej), a wydawcą Michał Gröll¹³. Analiza porównawcza obu tekstów będzie zmierzała do wskazania głównych cech poetyckiego warsztatu, jaki zastosował Zabłocki, tłumacząc francuski utwór osnuty na kanwie tworzywa mitologicznego. W kręgu obserwacji znajdą się również nadrzędne zasady patrolujące zastosowanej przez poetę metodzie translacji. Jak zauważył Edward Balcerzan, istnienie wielu odmian przekładów artystycznych wiąże się z faktem, iż różny może być stopień zależności tłumaczenia od oryginału, wynikający z typu innowacji wprowadzonych przez translatora. A zatem, „im bardziej precyzyjnym zespołem pojęć poetyki dysponuje historyk literatury, tym wyraźniej może określić charakter danego dzieła” przyswojonego w procesie przekładu. Przy czym, trzeba oddać sprawiedliwość zarówno oryginałowi, jak i tłumaczeniu¹⁴.

W *La chanson bachique* każda z siedmiu strof została opatrzona numerem, wskutek czego w zewnętrznym kształcie utwór upodobił się do mini cyklu poetyckiego lub też niewielkiego poematu, złożonego z ośmiowersowych epigramatów. Na taką właśnie, luźną kompozycję tekstu pośrednio zwracał uwagę komentarz, jaki w piśmie poświęcono genologicznym powiązaniom dzieł określanych mianem „chansons”, odmiennych jednak od drobnych utworów lirycznych i pieśni, które w starożytności śpiewano w czasie uczt:

Nous observerons que les *chansons* sont une espèce de poème qui tient de l'*Épigramme* et du *Madrigal*; qui a même quelque chose de l'*Ode*, sans être précisément ni l'un ni l'autre¹⁵.

Elementem łączącym kolejne części anonimowego utworu jest postać Bachusa oraz dobrodziejstwo trunku objęte jego patronatem. Pochwała boga wina wiąże się z żartobliwym dowodzeniem jego wyższości nad przywołanymi w kolejnych strofach postaciami, zajmującymi najbardziej zaszczytne miejsca w rzymskim pantonie i otaczanymi przez starożytnych szczególną czcią. Ze sferą mityczną łączą się też zwięzłe, aluzyjne odwołania do antycznej obrzędowości i poezji. Ujęta w ramy wiersza wypowiedź zachwalająca dobrodziejstwo wina niemal w całości sprowadza się do pomysłowego, dowcipnego operowania realiami zaczerpniętymi z „historii bajecznej”, miejscami przyjmującego formę aluzji i niedopowiedzeń. Sposób ujęcia motywów mitologicznych oraz kompozycja poszczególnych strof pod-

¹³ Zob. E. Aleksandrowska: „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” 1770—1777 *Monografia bibliograficzna*. Wrocław 1959, s. 180. Pośrednio na zaczerpnięcie utworu właśnie z „*Journal Polonais*” wskazuje fakt, iż Zabłocki przełożył również poetycki tryptyk *La Beauté, l'Esprit, la Vertu* autorstwa Madelaine de Scudéry (przedstawicielki francuskiego nurtu kunsztownej poezji *préciosité*), zamieszczony w tymże styczniowym numerze pisma.

¹⁴ E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: Idem: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 19.

¹⁵ „Zauważamy, że pieśni są rodzajem poematu, który ma coś z epigramatu i madrygału, a nawet coś z ody, nie będąc ściśle ani jednym, ani drugim”. „*Journal Polonais*” 1770 (janvier), s. 48.

porządkowane są w *La chanson bachique* kategorii delikatności i wdzięku. Dowcipne, dwuwersowe pointy zamykające każdą strofę w sposób żartobliwy rekapitulują rozważania na temat powodów, dla których Bachus zyskał pochlebna ocenę, a nie inni, wskazani bogowie.

Tematyka utworu („C'est Bachus que je veux dire"¹⁶), a także żartobliwe intencje patronujące poetyckim wizerunkom, jakie bogowie z rzymskiego panteonu uzyskali pod piórem autora francuskiego tekstu, zostały przedstawione w pierwszej strofie, pełniącej funkcję wprowadzenia do dalszej części wiersza. Począwszy od strofy drugiej, przedmiotem dowcipnych ujęć literackich są utrwalone w mitach wyobrażenia o przymiotach bogów oraz dziedzinach, które podlegały ich władzy. Trudno natomiast jednoznacznie stwierdzić, czy autor, czy też redaktor literackiego magazynu sporządził opatrzoną gwiazdką adnotację, dotyczącą greckiego źródłosłowu i znaczenia wyrazu „panteon”, przywołanego w pierwszej strofie — nazwy, którą nosiła sławna świątynia rzymska:

Panthéon: ce mot est formé de deux mots grecs *Pan* et *Theos*, qui veut dire *tous les dieux*. Le Panthéon étoit jadis un temple fameux à Rome; c'est aujourd'hui l'Eglise de la Rotonde¹⁷.

Zabłocki nie podał nazwiska autora pierwowzoru wiersza, lecz jego tłumaczenie, jak się wydaje, nie ma formy utajonej polemiki translatorskiej, z góry zakładającej rozpoznanie przez czytelników powiązań tekstu z konkretnym utworem obcojęzycznym¹⁸. Zastosował formułę, jaką posłużył się także w innych przekładach, powszechną w poezji przyswajanej naszej literaturze w drugiej połowie XVIII wieku — po tytule zamieścił dopisek z *francuskiego*.

Wziąwszy utwór francuski na translatorski warsztat, Zabłocki urozmaicił i uatrakcyjnił pierwowzór, co ujawniło się nie tylko w stylistyczno-językowej warstwie *Pieśni bachicznej*. Przede wszystkim dokonał bardzo prostego, ale znaczącego zabiegu kompozycyjnego, rezygnując z wyrazistej, zewnętrznej segmentacji utworu. Podział tekstu francuskiego na siedem strof opatrzonych numerami prowadził do powstania monotonnej nieco galerii portretów mitologicznych postaci, z którymi każdorazowo kontrastowała pochlebna ocena boga wina. Natomiast Zabłocki, utrzymując stroficzny kształt utworu, zrezygnował z numeracji kolejnych zwrotek, dzięki czemu zachował ciągłość wypowiedzi poetyckiej. Widoczne są również zmiany w wersyfikacyjnym kształcie przekładu. Dotyczą one zarówno

¹⁶ Tekst *La chanson bachique* wraz z komentarzem i przypisem przytaczam za: „Journal Polonais” 1770 (janvier), s. 46—48.

¹⁷ „Panteon: to słowo utworzone z dwóch słów greckich *pan* i *theos* oznacza wszystkich bogów. Panteon był niegdyś sławną świątynią w Rzymie; dziś jest to kościół Rotundy”. Druga część objaśnienia dotyczyła świątyni wzniesionej w Rzymie za cesarza Hadriana (117—138) na miejscu budowl z drugiej połowy I wieku p.n.e. Od 609 roku kościół Santa Maria ad Martyres zwano też Santa Maria Rotonda.

¹⁸ Zob. E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego...*, s. 30.

ekwilinarności, jak i ekwirytmiczności¹⁹. Tekst francuski cechuje zmienność sylabiczna — od sześciu do ośmiu zgłosek w poszczególnych zwrotkach, przy zdecydowanej przewadze siedmiozglaszowca. Natomiast translator posłużył się regularnym jedenastozglaszowcem (5+6) i dzięki temu zabiegowi, mimo licznych dopełnień i poszerzeń francuskiego pierwowzoru, *Pieśń bachiczna* posiada taką samą liczbę strof i wersów w ich obrębie, jak to ma miejsce w *La chanson bachique*. Jednolita budowa wersyfikacyjna z wyraźnym, stałym działem średniówkowym zapewnia polskiemu utworowi regularny, harmonijny, stały i łatwo wyczuwalny rytm współgrający z narracyjnym charakterem wiersza. W tekście francuskim natomiast pewne nieregularności wersyfikacyjne powiązane były, jak się wydaje, z „katalogowym” charakterem owego tekstu. W obu językowych wariantach utworu zachowana została natomiast jedność wypowiedzianego się podmiotu.

W obrębie wstępnej części wiersza Zabłocki wspominał, nie tylko jak autor tekstu francuskiego, o „bogach” rzymskiego panteonu, z którymi w dalszej części utworu porównywany jest Bachus, ale także szerzej o „gronie bożków” starożytności. W adnotacji do nazwy panteon, która pojawiła się w pierwszym wersie *Pieśni bachicznej*, tłumacz przekształcił nieco pierwotną informację dotyczącą starożytności: „Ten niegdyś sławny w Rzymie kościół jest teraz na honor wszystkich świętych poświęcony”²⁰. Ponadto z własnej inwencji poszerzył o blisko dwa wersy uwagi dotyczące w oryginale „innych nieśmiertelnych”, którym w dalszych częściach utworu przeciwstawiany jest bóg winnej latorośli — „łaskawy” w tekście francuskim, „wart uczczenia” w przekładzie. To dopełnienie sprawia, iż tekst polski nie tylko staje się bardziej zrozumiały, nabiera też pewnej swobody i potoczności narracyjnej, ale także silniej akcentuje ludzką wspólnotę, której perspektywa określa sposób postrzegania postaci ze starożytnego panteonu:

Car des autres immortels
Je crois qu'un buveur peut rire
Jusqu'aux piés de leurs autels.

Innymi bogi, co niebem władają,
Albo się z nami po ziemi tułają,
Każdy opilec może gardzić śmieie,
I u przystołu, nie tylko w kościele.

Tekst francuski odwołuje się do starożytnej obrzędowości religijnej. Jest ona wiązana z oddawaniem bogom czci „u stóp” ołtarzy budowanych na ich cześć i zwykle stojących na wolnym powietrzu. Dokonując w przekładzie kulturowej transformacji, Zabłocki wprowadził do utworu nazwę konkretnej, chrześcijańskiej budowli sakralnej i konsekwentnie jeden z jej wewnętrznych elementów. Włączając do przekładu określenie dotyczące w oryginale „stóp ołtarzy”, dla jasności opatrzył je w przypisie komentarzem umożliwiającym pełne zrozumienie tekstu: „Przystół, słowiańskie słowo, znaczy spód, czyli mense ołtarza”. Warto zauwa-

¹⁹ Ibidem, s. 27.

²⁰ Utwór Zabłockiego *Pieśń bachiczna*, z francuskiego wraz z przypisami cytuję według edycji: *Pisma Franciszka Zabłockiego*. Zebrał i wydał B. Erzepki. Poznań 1903, s. 284—286.

żyć, że w utworze francuskim granicą dla kpiny z antycznych bogów są podstawy poświęconych im ołtarzy. Tymczasem w polskim wierszu taka cezura nie została wyznaczona.

Żartobliwy, a miejscami nawet kpiarski charakter wypowiedzi odbierającej mieszkańcom Olimpu wzniosłość i powagę silniej doszedł do głosu w przekładzie. W żadnej mierze nie oznacza to jednak, iż Zablocki pogardzał religią starożytnych, że podważał cześć okazywaną bogom w antycznych obrzędach. W odmiennych realiach historycznych i kulturowych nie znajdował jednak podstaw dla analogicznego kultu o charakterze sakralnym. W swych tekstach mitologię traktował bowiem wyłącznie jako tworzywo literackie — źródło inspiracji twórczej, a nie przeżyć duchowych czy religijnych. W podjętej ówczesnie, a rozpoczętej już w XVI wieku dyskusji na temat wprowadzania mitologii do poezji²¹, przyjął zatem postawę, której Franciszek Maurycy Karp, polemizujący z Ignacym Krasickim, dał wyraz w *Obronie mitologii* (1773)²². Kilka lat później w adresowanym do Adama Kazimierza Czartoryskiego wierszu dedykacyjnym, poprzedzającym osobne wydanie poematu *Cztery żywioły* (1778), Zablocki powoływał się na antyczne wzorce nobilitujące realia mitologiczne jako tworzywo poetyckie, między innymi na twórczość Owidiusza. Wyraźnie oddzielił literackie walory bajecznych historii od religijno-obrzędowego aspektu mitów. Upatrywał w nich bowiem nie „tajemnicy wiary”, lecz źródła twórczej inspiracji, a równocześnie ważnego „klucza”, który pozwala ocenić zalety dzieł stworzonych przez artystów dłuta, pędzla i pióra²³.

W *Pieśni bachicznej* na uwagę zasługuje przede wszystkim wzmocnienie ekspresji wypowiedzi poetyckiej za pomocą wyrazistego, dosadnego, a zatem nacechowanego stylistycznie słownictwa. Na tę właściwość translatorskiego warsz-

²¹ Dyskusje nad mitologią podejmowane w XVI i XVII wieku były częścią toczonych w Europie, potrydenckich sporów o antyk. Zob. E. Sarnowska-Temierusz: *Mitologia*. W: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — renesans — barok*. Red. T. Michałowska przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temierusz. Wrocław 1990, s. 484—485. Warto podkreślić, iż nasilenie dyskusji nad rolą mitologii w literaturze i sztuce wystąpiło w XVII stuleciu we Francji. W Polsce problem ten podjął m.in. Maciej Kazimierz Sarbiewski w dwóch dziełach: *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer* i *Charaktery liryczne, czyli Horacjusz i Pindar*, a także Walerian Otwinowski w przedmowie do swego przekładu *Metamorfoz Owidiusza*. Zob. T. Bieńkowski: *Z badań nad recepcją antyku w Polsce*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 36—37; E. Sarnowska-Temierusz: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969; R. Ociecek: *O przedmowach w polskich książkach barokowych*. W: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*. Red. R. Ociecek przy współudziale R. Ryby. Katowice 2002, s. 112—113.

²² Zob. B. Gubrynowicz: *Walka o mitologię. Epizod z dziejów krytyki literackiej w Polsce z XVIII wieku*. „Prace Filologiczne” 1927. T. 13, s. 488—500; S. Pietraszko: *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Warszawa 1966, s. 581—594; E. Sarnowska-Temierusz: *Mitologia*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia...*, s. 292—293.

²³ Zob. B. Mazurkova: *Obywatel, literat i przyjaciel. O dedykacjach Franciszka Zablockiego*. W: *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*. Red. R. Ociecek i A. Sitkova. Katowice 2006, s. 99—100.

tatu Zabłockiego zwrócił już uwagę Wacław Borowy, pisząc, iż jego przekłady z Horacego „indywidualnego wyrazu nabierają w tych ustępach, gdzie są przyćmiki albo wymyślenia”. Tendencji do „zrubaszniania” utworów rzymskiego liryka badacz upatrywał w inspirującym oddziaływaniu translacji Adama Naruszewicza oraz stylu jego satyr²⁴. Zabłocki posłużył się jędrnym, kolokwialnym słownictwem, oddając w *Pieśni bachicznej* przymioty, atrybuty i umiejętności przysługujące bogom w mitycznym świecie, a także znacznie silniej niż w pierwowzorze eksponując bezpośrednio lub pośrednio (poprzez nakreślony wizerunek Bachusa) ludyczne realia przywołane w tekście. Zabieg ten dotyczy zarówno pojedynczych, polskich odpowiedników słownictwa występującego w *La chanson bachique*, jak i znaczeniowych ekwiwalentów nieco dłuższych konstrukcji.

Osiemnastowieczny tłumacz już w pierwszym ustępie utworu znacznie dosadniej nazwał miłośnika trunków, który sławi w utworze boga winnej latorośli — „pijaka” zastąpił bowiem „opilec”, a zatem nazwa potoczna, a nawet grubiańska i obelżywa. Bardziej negatywne nacechowanie ma też w przekładzie tej części francuskiego pierwowzoru postawa wobec „innych bogów”, na jaką uzyskali przyzwolenie admiratorzy Bachusa: zamiast śmiechu — śmiała pogarda. Wprawdzie, charakteryzując Jowisza w kolejnym fragmencie *Pieśni bachicznej*, oświeceniowy twórca posłużył się epitetem „ponury”, mniej ekspresywnym od francuskiego określenia „redoutable” (strasliwy, przerażający), lecz w zamian za to bardziej unaoczniał przejawy boskiego gniewu. W jednym zaledwie wersie zarysował plastyczny obraz, w którym odwołał się do ludzkiego doświadczenia, związanego z realnym zjawiskiem natury. Zdanie: „Jupin [...] / Tonne incessâment sur nous”, mówiące o nieustannym zsyłaniu gromów przez Jowisza, w sposób ogólny nawiązywało do działań, jakie starożytni przypisywali temu bogu. W polskim tekście zostało zastąpione przez peryfrastyczną konstrukcję, mającą znamiona onomatopei: „Warkliwym co dzień praży ogniem z chmury”. Posługując się ekspresywnym słownictwem, Zabłocki skonkretyzował słuchowe i wzrokowe efekty towarzyszące piorunom, a także siłę ognistego żaru. Bezpośrednio oddał również sens owej peryfrazy, z własnej inwencji wprowadzając do tekstu wyrażenie „srogie Jowisza pioruny”, zawierające w sobie efekty dźwiękonaśladowcze.

Tłumacz pomysłowo ujął również żartobliwą ocenę, jaką w oryginale zyskał daremnie grzmiący czy też wrzący ze złości Jowisz uznany za pyszałka („Ce fanfaron gronde en vain”). W *Pieśni bachicznej* bardziej humorystyczny wydźwięk ma nazwanie oznak boskiego gniewu „grzmotaniem”, a samego władcy Olimpu „przewładnym Jupinem” — żartobliwy aspekt tego wyrażenia wiąże się z zastosowaniem galicyzmu przy określeniu imienia rzymskiego boga. Dowcipnie i obrazowo skonkretyzowana została ponadto nieskuteczność działań Jowisza poprzez odwołanie się tłumacza do metaforycznego ujęcia, jakie w odniesieniu do ludzkiego

²⁴ W. Borowy: *Zabłocki...*, s. 264—265. Podobną ocenę uzyskał wczesny (1774) przekład monologu Elianty z *Mizantropa* Moliera.

strachu występuje we frazeologii rodzimego języka. Zabłocki zastąpił francuski przysłówek „en vain” (na próżno, nadaremnie) rozbudowaną konstrukcją składniową o charakterze idiomu: „Ja nie zblednięję ze strachu”. Dzięki temu uzyskał obraz bardziej sugestywny, a tym samym silniej przemawiający do wyobraźni oraz językowych przyzwyczajęń polskiego odbiorcy. Ponadto w większym stopniu zaakcentował żartobliwe aspekty oceny rzymskiego boga w utworze wpisującym się w nurt kultury ludycznej.

Dosadne rysy uzyskały także pod piórem Zabłockiego: wizerunek Apollina oraz natchniona poezja, której patronował. Autor tekstu francuskiego w sposób zwięzły, nienacechowany stylistycznie nadmienił o przesadzie, z jaką Rzymianie opiewali boga Helikonu, a także o ekstazie, w którą wpadali, gdy jego lira podejmowała ton. Zachowując sens oryginału, tłumacz silniej zaakcentował myśl immanentnie zawartą w *La chanson bachique* i mocniej wyeksponował wysoką rangę przyznaną Apollinowi w starożytności. Wspomniał bowiem o postaci „sławnych Rzymian”, którzy wznosili „aż do nieba / Po Helikonie władającego Feba”. Ponadto bardziej rozbudowaną konstrukcją stylistyczną niż miało to miejsce w oryginale oddane zostało wrażenie, jakie sprawiała na starożytnych poezja objęta patronatem Apollina: „Właśnie bywali na kształt zachwyconych”. Te dopełnienia służyły wzmocnieniu w wierszu karykaturalnego wizerunku opiekuna muz, a tym samym zabiegu jego deheroizacji oraz przewartościowania wysokiej rangi poezji natchnionej. Twórczość płynąca z daru Apollina, wzbudzająca w starożytnych zachwyty i ekstazę, zyskała bowiem w przekładzie rubaszne, grubiańskie miano „jęków lutni pieszczonych”. Dzięki wprowadzeniu tego deprecjonującego określenia, nie mającego swego odpowiednika w oryginale, w polskim tekście bardziej zasadne wydaje się preferowanie poezji zrodzonej z innego źródła natchnienia niż apollińska wena. Wyrazem połączenia z Bachusem twórczych zamiarów jest w tekście francuskim inspirująca moc jego „boskiego napoju”. Zachowując sens oryginału, Zabłocki wprowadził bardziej przekorne i kpiarzkie rozwiązanie:

Si parfois je veux écrire,
Bachus est mon Apollon;
Et son divin jus m'inspire
Mieux que le Sacré Vallon.

Mnie, kiedy lechce do wierszy ochota,
Bach jest Apollo, a Febus hołota;
On jak podsunie w głowę dziwy troje,
Za nic są mądre Permessu dziewoje.

Cechy waloryzowanej w obu tekstach, żartobliwej, biesiadnej poezji objętej patronatem Bachusa bardziej sugestywnie zostały ujęte w *Pieśni bachicznej*. Jak stwierdziła Janina Pawłowiczowa, przywołując ten właśnie fragment utworu: „Jest to pieśń pełna werwy i animuszu, ale również przekory i kpiny [poety-tłumacza — B.M.] z samego siebie”²⁵. Oświeceniowy twórca dowcipnie odebrał wskazanym w wierszu zamysłem twórczym znamiona powagi, włączając do peryfrastycznej

²⁵ J. Pawłowiczowa: *Franciszek Zabłocki...*, s. 685.

konstrukcji osobową formę czasownika „lechtać”²⁶. Ponadto, posługując się językiem kolokwialnym, znacznie dosadniej określił natchnioną i uczoną poezję, której uosobieniem są muzy, w wierszu pospolicie nazwane „mądrymi Permessu [tzn. Parnasu — B.M.] dziewczojami”, a także Apollo obdarzony obelżywym dla niego jako rzymskiego boga mianem „holoty” w dodanym przez tłumacza, ekspresywnym i dobitnym wyrażeniu grubiańskim, dalekim od pokory wobec dawcy mocy twórczej²⁷.

Warto do tego zwrócić uwagę na widoczną także w innych partiach *Pieśni bachicznej* tendencję do precyzowania ogólnych nazw oraz wyrażen lub połączeń składniowych występujących w oryginale. W *Chanson bachique* autor wspomniał o chęci pisania, o boskim napoju dającym natchnienie i w sposób ogólny o siedzibie muz. Natomiast w *Pieśni bachicznej* tłumacz uściślił poetycką wypowiedź, nadmieniając o zamiarze tworzenia wierszy i o naznaczonych komizmem sytuacyjnym efektach spożywania wina. Przywołał również panny związane w mitologii z górą poświęconą Apollinowi, obdarzając je z sarmacka brzmiącą nazwą.

Zabłocki z dużą swobodą potraktował piątą część *La chanson bachique*, w której mowa o mitologicznej patronce nauki i wiedzy. Zachował w utworze główne rysy poetyckiego wizerunku Minerwy, lecz znacznie wzbogacił oraz ubarwił i ożywił francuski pierwowzór. W przypadku tej części *Pieśni bachicznej* można mówić o poetyckiej parafrazie oryginału:

Minerve qui se fit prude,	Parysa sądem zelżona Pallada,
Après l'arrê de Pâris,	Bidne chudactwo odtąd w kruchcie siada,
Par la science et l'étude	A mniej ufając powabom piękności,
Cherche à gagner nos esprits.	Chee mieć kochanków z nauk i mądrości.
Tous ces grands dons de sagesse	Ja jej nie będę, ręczę, zalotnikiem,
Sont un dangereux poison.	Drzę przed mądrością, jak przed arszenikiem.

Zabłocki przede wszystkim w większym zakresie przypomniał w utworze epizod z mitu trojańskiego, do którego bardzo lakonicznie odwołał się autor francuskiego tekstu. Ogólną, aluzyjną uwagę dotyczącą wyroku Parysa dopełnił dosadnym epitetem „zelżona”, jednoznacznie mówiącym o porażce, której doświadczyła bogini pretendująca do miana najpiękniejszej, a także o zniewadze, jaką była dla niej decyzja podjęta przez trojańskiego królewicza. Włączając do polskiego tekstu fragment nie mający odpowiednika w wersji francuskiej, poeta wspominał też

²⁶ Zob. rozważania, jakie metaforycznym kontekstom tego czasownika w cyklu *Erotyków* Franciszka Dionizego Książczyna poświęcił Waclaw Borowy: *W cypryjskim powiecie*. W: Idem: *Studia i rozprawy*. T. 1. Przygotowanie do druku T. Mikulski, S. Sandler, J. Ziomek. Wrocław 1952, s. 87—88.

²⁷ Na skłonność Zabłockiego do posługiwania się w komediach językiem potocznym i charakterystycznymi dla jego stylistyki rubasznymi nazwami oraz wyzwickami zwróciła już uwagę Janina Węgiel (*Język komediopisarzy Oświecenia: słowotwórstwo, słownictwo, frazeologia*. Warszawa—Poznań 1973, s. 228—247).

o nieufności Pallady wobec „powabów piękności”. Tym samym wskazał konkretny powód, dla którego w przypominanej historii mitologicznej jabłko rzucone przez Eris nie zostało przyznane bogini ceniącej nade wszystko naukę i mądrość, a nie (jak Parys) miłość, urodę i wdzięk²⁸.

W tej części utworu Zablockiego silniej doszły też do głosu akcenty humorystyczne, wzmocnione przez nawiązanie w poetyckiej wypowiedzi do elementów realnej, pozaliterackiej rzeczywistości. Pospolite, a nawet ośmieszające miano „bidne chudactwo”, nie licujące z wysokim statusem Minerwy w rzymskim pantheonie, jest w wierszu Zablockiego jednym z elementów komizmu owej postaci — wyrazem dowcipnego dystansowania się w ludycznym tekście wobec tej dziedziny ludzkich doświadczeń, którym patronuje owa bogini. Dosadna, rubaszna nazwa bezpośrednio motywowana jest porażką, jaką dla mitologicznej opiekunki nauki i wiedzy zakończył się sąd Parysa. Odwołując się do rodzimych realiów, poeta usytuował pokonaną boginię w kościelnej kruchcie, a zatem w przedśionku świątyni, zajmowanym zwykle przez pośledniejszą, uboższą część wiernych. Pomysł był o tyle trafny, iż korespondował z przegraną Minerwy, a pośrednio z zawartą w oryginale uwagą na temat świętoszkowatej natury bogini („qui se fit prude”).

Bardziej dowcipnie niż francuski autor Zablocki ujął także w pieśni na cześć boga wina wzbranianie się amatora trunków przed zgłębianiem wiedzy. Wielkie dary mądrości objęte patronatem Minerwy, usiłującej przez wiedzę i naukę pozyskać ludzkie umysły, zostały w pierwotnej wersji określone mianem niebezpiecznej trucizny. Natomiast polski twórca, oddając sens oryginału, osiągnął efekt komizmu, którego brak w pierwowzorze *Pieśni bachicznej*. W wypowiedzi poświęconej zgłębianiu wiedzy posłużył się bowiem konwencjami gry miłosnej. Ponadto zastąpił ogólne określenie „un dangereux poison” nazwą powszechnie znanej, śmiertelnej trucizny, a humorystyczny wydzźwięk tego pomysłu dodatkowo wzmocnił rymem: „zalotnikiem : arsenikiem”. W dwuwersie zamykającym strofę Zablocki pośrednio, jak w oryginale, przywołał postać Bachusa, lecz wzmocnił chęć, a przede wszystkim wydłużył czas podlegania jego władzy, podwyższając liczebnik pierwotnie występujący w tekście. Zastosował więc rozwiązanie, którym później wielokrotnie posługiwał się w przekładach utworów scenicznych²⁹. W *La chanson bachique* wspomniany został „jeden dzień spędzony w upojeniu”. Ekwiwalentem znaczeniowym tego wyrażenia jest w polskim wierszu „jeden w bluszczu tydzień przepędzony” [podkr. — B.M.].

Warto również zwrócić uwagę, że jednoznaczny francuski rzeczownik „l'ivresse” Zablocki zastąpił formą peryfrastyczną, nie tak dosłownie mówiącą o podleganiu obezwładniającej mocy trunków. Polski autor odwołując się do konkretnych realiów, z którymi kojarzony był Bachus, wspomniawszy o spędzaniu czasu

²⁸ Por. spostrzeżenia Justyny Łukaszewicz na temat rozszerzania przez polskiego tłumacza odniesień mitologicznych w komediach (*Zablocki jako tłumacz Destouches'a i Chaussé'ego*. W: *Dramaty Franciszka Zablockiego: interpretacje...*, s. 150—151).

²⁹ Por. J. Łukaszewicz: *Dramaty Franciszka Zablockiego...*, s. 296—297.

w bluszczu, czyli krzewach winnej latorośli. W ogólnych zarysach nakreślił więc scenkę rodzajową, wzbogacając mało konkretny obraz zawarty w pierwowzorze utworu. Podobnie jednak jak w tekście pierwotnym dobrodziejstwo wina i związana z nim postawa ludyczna uzyskały wyższą rangę niż wartości, którym patronuje Minerwa — „wiek rozumu” w *La chanson bachique*, a w *Pieśni bachicznej* „wiek oświecony”. Na uwagę zasługuje fakt, iż określenie, jakim posłużył się autor obcego tekstu, a później polski tłumacz zgodne jest z tendencjami nazewniczymi właściwymi dla wieku XVIII, występującymi w kręgach kulturowych i narodowych, z którymi obaj byli związani. Wydaje się, że nazwa, którą wprowadził do wiersza francuski poeta, może być pośrednią wskazówką, iż zarówno oryginalny tekst, jak i jego przekład powstały w tym samym stuleciu. Oba utwory wykazują również wyraźne związki z poezją rokoka — tekst francuski z nurtem anakreontycznym, a polski z biesiadnym.

Największą inwencją wykazał się Zabłocki w odniesieniu do tych partii pierwowzoru *Pieśni bachicznej*, które zostały poświęcone Bachusowi. Pod jego piórem nieco blade, metaforyczne ujęcia zawarte w tekście francuskim uległy humorystycznej konkretyzacji. W drugiej strofie *Chanson bachique* mowa o łaskawym Bachusie, który (w odróżnieniu od daremnie srożącego się Jowisza) w korzyść obraca swój gniew („Met à profit son courroux”). Wskazał w utworze konkretne przejawy owego pożytku, a raczej skutki, jakie pociąga za sobą korzystanie z darów Bachusa. Odchodząc od metaforycznego pierwowzoru, oświeceniowy tłumacz zastąpił ogólne ujęcie skonkretyzowanym, plastycznym obrazem, w którym zastosował zwrot frazeologiczny o charakterze idiomu:

Łaskawszy Bachus, jak w głowie zaszumi,
Srogie Jowisza pioruny zatłumi.

Własnym pomysłem Zabłocki zastąpił też dwuwiers dotyczący wewnętrznego ognia Bachusa, który sprawia, że dojrzewają winne grona („Bachus au feu du tonnerre, / Fait mûrir notre raisin”). Wypowiedź skierowaną do „przewładnego Jupi-na” oświeceniowy poeta osadził w realiach świadczących już o korzystaniu z dobrodziejstwa wina. Dzięki temu wzmocnił humorystyczną tonację utworu elementami komizmu sytuacyjnego i słownego, wynikającego z nakreślenia konkretnej scenki oraz inscenizacji potyczki, w której każda ze stron (podobnie jak później w *Monachomachii* Ignacego Krasickiego) walczy innym, dostępnym i sobie właściwym orężem — jedna „beltem”, druga „kuflem”.

A gdy się z Bachem za beczką położę,
Choć zmierzysz beltem, to się kuflem złożę.

Beczka i kufel nie są jedynymi rekwizytami, które polski tłumacz przywołał w biesiadnym utworze, konkretyzując i odmierzając korzyści, jakie zapewnia bóg dzierżący „berło na winnym Parnasie”. W trzeciej strofie, poświęconej Neptuno-

wi, autor *La chanson bachique* wielkiej mocy upatrywał w przyjemnym napoju, którym Bachus ucisza, uśmierza najcięższe zmartwienia ludzkie. W przekładzie francuskiego tekstu Zabłocki posłużył się metonimią, pisząc o walorach „cudownej czaszy”, a zatem skupił uwagę nie tyle na łagodności czy słodocy trunku, ile raczej na obfitym korzystaniu z owego daru. Ponadto bardziej dosadnym, pospolitym językiem ujął w *Pieśni bachicznej* moc oraz pożytki napoju pitego z pojemnego naczynia. Dodatkowo wzmacnił własną propozycję, sytuując w pozycji rymowej dwa kluczowe słowa:

Bachus ta liqueur aimable	Cudowna Bacha ma to w sobie czasza,
Calme les plus noirs chagrins.	Że wszystkie ze łba kłopoty wystrasza.

O uśmierzaniu ludzkich trosk za pomocą wina autor *La chanson bachique* pisał także w szóstej strofie, w której pokpiwał z Eskulapa. Chwalil ów trunek za moc przywracania radości strapionym myślom, toteż za lepszego opiekuna zdrowia uznał właśnie Bachusa, a nie mitycznego medyka. Z tą samą, żartobliwą intencją, choć w odmiennym ujęciu poetyckim, Zabłocki, wykazujący zamiłowanie do liczbowej konkretyzacji zjawisk, pisał o rozpędzaniu kłopotów „kwarteczką wina” i o łatwiejszym przyswajaniu leku odmierzanego kroplami. Mimo zachowania pozorów powagi przy tym ostatnim wskazaniu, którego brak we francuskim pierwotnym utworze, przywołana w *Pieśni bachicznej* uczenie brzmiąca, łacińska nazwa „rubarbarum” (środek na przeczyszczenie) stała się, podobnie jak uprzednio arsenik, elementem komizmu słownego:

I, jak słyszałem, lżejsze w kroplach leki,
Niż rubarbarum z Chirona apteki.

W żartobliwej konwencji utrzymane są także w końcowej partii francuskiego i polskiego tekstu odwołania do mitologicznych wyobrażeń o świecie podziemnym, pozostającym we władaniu Plutona i Prozerpiny. Perspektywa nawiedzenia najciemniejszej części owej krainy wiąże się w obu pieśniach wyłącznie z obawą przed powtórzeniem losu Tantala. Autor *La chanson bachique* nie dopełnił tego aluzyjnego odwołania, natomiast Zabłocki wspomniął w przekładzie o męskach przywołanego z imienia nieszczęśnika, który na wieki miał znosić udrękę pragnienia.

Cher Bachus, sois mon soutien!	Bachusie z garcem postępuj do mety.
Sauve-moi d'être Tantale,	Wszystkie wytrzymać męki jestem gotów,
Du resie je ne crains rien.	Tylko zachowaj Tantala suchotów.

W zgodzie z nadrzędną konwencją, która patronuje obu utworom, lęk przed doświadczeniem cierpień Tantala ma, oczywiście, znamiona poetyckiego żartu, wynika bowiem z pomysłowego przekształcenia znanych już realiów mitologicznych

i wyzyskania ich do celów zabawowych. We francuskim utworze do boga wina skierowana jest ogólna prośba o wsparcie, a pośrednio na rodzaj oczekiwanej pomocy wskazuje deklarowany lęk przed niedojrzałym winem. Natomiast polski tłumacz skonkretyzował prośbę skierowaną do Bachusa, wzywając go do przybycia na krańce podziemnego świata z garncem, który ugasi pragnienie — dosadnie nazwane suchotami.

W dotychczasowych rozważaniach kilkakrotnie sygnalizowany był problem zmian, jakim Zabłocki poddał metaforyczną warstwę *La chanson bachique*. Warto dopełnić owe spostrzeżenia refleksją nad artystycznym kształtem obu tekstów, do jakiej skłania porównawcza analiza nieomawianych dotąd fragmentów obu utworów. Stała tendencja, którą można zaobserwować w translatorskich zabiegach oświeceniowego twórcy, wiąże się ze skłonnością do zastępowania upoetyzowanych obrazów konstrukcjami odwołującymi się do elementów realnego świata (starożytnego oraz współczesnego) i operowania nośnymi znaczeniowo, a przy tym sugestywnymi epitetami, silnie nacechowanymi stylistycznie.

Dla francuskiego tekstu charakterystyczne są aluzyjne nawiązania do realiów mitologicznych, w dużej mierze odwołujące się do czytelniczych kompetencji i erudycji odbiorców. Natomiast w *Pieśni bachicznej* wyraźnie ujawnia się zamiłowanie Zabłockiego do konkretności i skłonność do włączania w obręb przekładu interpretacji lub dopełnień motywów zaczerpniętych z „historii bajecznej”. Prócz wskazanych dotąd przykładów wymownie świadczy o tym ujęcie realiów mitologicznych, w jakich osadzone zostały postaci Neptuna, Eskulapa oraz Plutona i Prozerpiny.

By podkreślić ogrom władzy pierwszego z bogów, autor *La chanson bachique* zwrócił uwagę na rozległość krainy, która mu podlegała w mitycznym świecie. Takie właśnie intencje wyraził, mówiąc o niezmiernym imperium (królestwie) wód („L'empire immense des eaux”), jakie Neptun otrzymał w dziedzictwie („pour héritage”). Tymczasem Zabłocki ukonkretnił i uprościł ten obraz, pisząc o morzach, z których powstało jego państwo. Bardziej sugestywny jest również w polskim tekście wizerunek boga grożącego trójzębem niż zawarty we francuskim pierwowzorze opis właściwości owego insygnium władzy:

[...] le trident secourable	Neptun, trójzębem gdy pogrozi z wody,
Appaise les vents mutins.	Ucisza wiatry i zwabia pogody.

Ujmując w poetycki kształt refleksję nad dziedzictwem Neptuna, a także nad dziedzizną, która przypadła Bachusowi („Bachus eut pour apanage / Les vignes de nos côteaux”), autor *La chanson bachique* nie zagłębiał się w szczegóły podziału władzy w mitycznym świecie. Tymczasem Zabłocki, włączając do przekładu własne dopełnienia, uściślił aluzje pierwowzoru i przybliżył rozłożenie w czasie decyzji powziętych przez bogów — podkreślił w ten sposób narracyjną ciągłość owej historii:

Kiedy szedł bogom na rozdział świat cały,
Morza się w państwo Neptuna dostały.
Bach wtenczas nie był; aż po długim czasie
Dano mu berło na winnym Parnasie.

Dzięki dodatkowym uwagom i temporalnym sygnałom („kiedy”, „wtenczas”, „po długim czasie”) poetycka wypowiedź zyskała na wewnętrznej spójności, a tym samym stała się bardziej naturalna i pełniejsza w treści. W kręgu jednoznacznych skojarzeń z władzą mitologicznych bogów pozostaje również insygnium, jakie zostało przyznane Bachusowi w polskim tekście. Wydaje się ponadto, że metaforyczna konstrukcja, określająca w przekładzie jego domenę, w większym stopniu akcentuje żartobliwy charakter utworu niż rozwiązanie zastosowane w pierwowzorze pieśni. Tym samym w tekście Zablockiego, w zgodzie z charakterem owego przekładu, bóg wina uzyskał zaszczytne miano patrona ludycznej, biesiadnej poezji.

Polski autor znacznie ułatwił też czytelnikom rozpoznanie postaci, którą francuski poeta określił ogólnym mianem „syna Apollina”. Imię Eskulapa, w *La chanson bachique* przywołane dopiero w obrębie pointy zamykającej szóstą strofę, Zablocki wprowadził już do początkowych wersów przekładu tejże części utworu:

A Rome et dans Epidaure,	W Rzymie łacinnik, greczyn w Epidarze,
On sert le fils d'Apollon;	Eskulapiemu budują ołtarze,
De ce Dieu je ris encore;	Kładąc w nim zdrowia snadź swego nadzieję.
Je n'en connais que le nom.	Ja się z nich tylko do woli naśmieję.

Francuski twórca pokpiwał z mocy boga, któremu służono w Rzymie i Epidauros. Wyrażając podobne intencje, Zablocki przybliżył w przekładzie charakterystyczne dla starożytnej obrzędowości religijnej przejawy owego kultu (budowanie ołtarzy). Sprecyzował także intencje przyświecające oddawaniu czci bogu lekarzy (nadzieja na zachowanie zdrowia), przez co bardziej czytelny stał się żartobliwy wydźwięk późniejszych uwag na temat metod leczenia trosk objętych patronatem Bachusa. Warto też wspomnieć, iż w dalszej części tekstu Zablocki przywołał imię centaury, któremu Eskulap zawdzięczał medyczną wiedzę. Za pewną modyfikację francuskiego pierwowzoru można by również uznać fakt, iż w *Pieśni bachicznej* przedmiotem kpiny nie jest moc pojętego ucznia Chirona, lecz ludzka wiara w skuteczność tradycyjnych medykamentów.

Także w ostatniej strofie Zablocki zmodyfikował poetycki, nieco abstrakcyjny obraz Hadesu, wyposażając go w rysy sugestywnie oddziałujące na wyobraźnię. Przede wszystkim włączył do przekładu informację o lokalizacji państwa Plutona i Prozerpiny, zastępując metaforyczne, posępne i mroczne brzegi („les sombres bords”) okropną krainą usytuowaną gdzieś „w głąb ziemi”. Z własnej inicjatywy włączył do *Pieśni bachicznej* epitety silnie oddające emocje, jakie wywołuje przynębiająca sceneria podziemnego świata — w utworze mowa o „okrop-

nej krainie” i „brudnych ciemnicach”, które wzmagają „tęsknicę” w zmarłych. U Plutona podkreślił groźny wygląd („srogi”), a u mieszkańców podziemnego świata nie rozczarowane, zawiedzione miny, jak to ma miejsce w *La chanson bachique*, lecz (oddając sens słowa „l’ennui” i literalnie, dosłownie tłumacząc zdanie „ils font triste mine”) przede wszystkim smutek — dodatkowo wyeksponowany przez czasownik „zbledził”. Ponadto zastąpił „siedzibę piekielną” („la demeure infernale”), do której trafił nieszczęsny Tantal, kroczeniem do podziemnej krainy z woli śmierci³⁰.

Spośród czterech podstawowych zabiegów transformacyjnych stosowanych w translacji, znanych już w antycznych retorykach i omawianych we współczesnych publikacjach słownikowych poświęconych sztuce przekładu³¹ — tzn. redukcji, inwersji, substytucji i amplifikacji — Zabłocki najczęściej stosował w *Pieśni bachicznej* i w przypisach do utworu tę ostatnią metodę, podobnie jak w tekstach scenicznych³². Porównanie dwu wersji językowych i poetyckich pieśni sławiącej Bachusa i jego dary skłania do refleksji, że dla francuskiego tekstu charakterystyczne są metaforyczne odwołania do realiów mitologicznej sfery. *La chanson bachique* reprezentuje poezję o charakterze intelektualnym z elementami literackiej zabawy, w której świat przedstawiony nie wychodzi — z jednym wyjątkiem („un siècle de raison”) — poza ramy starożytnego świata bogów. Aluzyjne odwołania do pewnych obrazów i epizodów mitologicznych były, jak się wydaje, w znacznej części obliczone na wyobraźnię i estetyczną wrażliwość odbiorcy, a także jego erudycję i znajomość przywoływanych w wierszu postaci oraz ich dziejów. Polski tłumacz, wzbogacając treściowo utwór niewielkimi objętościowo dopełnieniami, dotyczącymi mitologicznych motywów i historii lakonicznie przywołanych w oryginale, w większym stopniu przybliżył te nawiązania, a tym samym umożliwił pełną lekturę tekstu. Jego wiersz opublikowany został w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, a zatem w piśmie przeznaczonym dla ówczesnej elity intelektualnej i literackiej. Wskazane uprzednio zabiegi translatorskie wiązały się więc nie tyle z zaniżoną oceną możliwości czytelników w recepcji *Pieśni bachicznej*, ile raczej ze znaną dla tego twórcy skłonnością do poszerzania tłumaczonych tekstów w związku z zamilowaniem do konkretnego.

Pieśń bachiczna wymownie świadczy również o preferowaniu przez polskiego tłumacza dosadnego, ekspresywnego wyrażania wszelkich emocji oraz opinii i ocen. Takie upodobania prowadziły do swobodnego przekształcania stylistyczno-językowej warstwy oryginału. Efektem owych preferencji są w wierszu wyraziste, plastyczne, a przy tym naznaczone ludycznością wizerunki bogów z rzym-

³⁰ Słowa „Tret, tryt”, oznaczające stąpanie, kroczenie lub krok, Samuel Bogumił Linde zilustrował przykładami zaczerpniętymi z rodzimej literatury od XVI do XVIII wieku (*Słownik języka polskiego*. T. 5. Warszawa 1985, s. 703—704).

³¹ Zob. *Tezaurus terminologii translatorskiej*. Red. J. Lukszyn. Warszawa 1998; *Mala encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. Dąmbaska-Prokop. Częstochowa 2000.

³² Por. J. Łukaszewicz: *Dramaty Franciszka Zabłockiego...*, s. 277—284.

skiego panteonu oraz skonkretyzowane, pozostające w zasięgu ludzkiego doświadczenia oraz możliwości percepcyjnych realia, w jakich tłumacz osadził postaci charakteryzowane w tekście. Tego rodzaju obrazy sugestywniej oddziałują na wyobraźnię i emocje czytelnika. Wydaje się, iż w odniesieniu do wskazanych efektów translatorskich zabiegów Zablockiego można z powodzeniem przywołać opinię Wacława Borowego na temat *Sarmatyizmu* oraz spostrzeżenia Janiny Pawłowiczowej dotyczące *Fircyka w zalotach*. Mając na uwadze styl, jakim posłużył się Zablocki w adaptacji komedii Noëla le Breton de Hauteroche'a *Les nobles de province* pierwszy badacz pisał: „wszystko jest tam jędrniejsze i jaskrawsze, wszystko wystawione dosadniej niż w oryginale”³³. Podobne refleksje sformułowała Janina Pawłowiczowa, charakteryzując słownictwo, którym polski autor posłużył się w mistrzowskiej adaptacji sztuki Jean-Antoine'a Romagnesiego: „postać językowa komedii Zablockiego wykazuje jeszcze większą niezależność od obcego tekstu. Tutaj Zablocki nie postępuje jak tłumacz, ale z całą swobodą zmienia, przekształca, dopisuje to, co mu nasunie wyobraźnia”³⁴.

W związku z rezygnacją z „katalogowego” charakteru utworu i przyjęciu w wierszu narracyjnej formy wypowiedzi Zablocki znacznie częściej posługiwał się formą 1 os. liczby pojedynczej, odpowiadającymi jej zaimkami osobowymi i dzierżawczymi, a także innymi, analogicznymi formami językowymi. Dzięki temu zabiegowi poetycka relacja stała się bardziej spójna wewnętrznie, a w sądach i opiniach formułowanych w utworze w większym stopniu wyeksponowany został indywidualny punkt widzenia oraz osobista ocena.

Warto podkreślić, że Zablocki znacznie wzmocnił humorystyczny, ludyczny aspekt pierwowzoru oraz zawarte w nim realia biesiadne. Jego tekst świadczy o znakomitym wyczuciu komizmu słownego, sytuacyjnego oraz komizmu postaci, przejawiającego się w operowaniu plastycznym, emocjonalnie nacechowanym, sugestywnym, jowialnym, nierzadko rubasznym, a miejscami nawet grubiańskim językiem. W kpiarskiej stylistyce poetyckiej wypowiedzi oraz dosadności zarysowanych obrazów wyczuwa się sarmacką zamaszystość w duchu Wacława Potockiego i Jana Chryzostoma Paska. Uwagę zwraca także umiejętność kreślenia kilkoma pociągnięciami pióra humorystycznych scenek i portretów. Do metody translacji, zastosowanej przez Zablockiego można zatem z powodzeniem odnieść spostrzeżenia Justyny Łukaszewicz poświęcone formom amplifikacji, które badaczka dostrzegła w powstałych później sztukach tego pisarza: „w procesie polszczenia francuskich dramatów autor wzbogacał swoje teksty o odwołania do realiów bliskich odbiorcy tekstu docelowego, a także o elementy satyry obyczajowej czy dodatki czysto komiczne”³⁵. W *Pieśni bachicznej* translator ujawnił również te same skłonności do konkretyzacji obrazów oraz tendencje związane z wprowa-

³³ W. Borowy: *Zablocki...*, s. 275.

³⁴ J. Pawłowiczowa: *Wstęp*. W: F. Zablocki: *Fircyk w zalotach*. Oprac. J. Pawłowiczowa. Wyd. 3 Wrocław 1986, s. XXXVII.

³⁵ J. Łukaszewicz: *Dramaty Franciszka Zablockiego...*, s. 275.

dzaniem do przekładu liczebników, potocznych, przezwisk oraz idiomów, które badaczka dostrzegła w analizowanym scenicznym dorobku tego twórcy.

Analityczne partie rozważań uprawniają, jak się wydaje, do złożonej charakterystyki translatorskiego warsztatu Zablockiego jako autora *Pieśni bachicznej* — do charakterystyki świadczącej o oscylowaniu tłumacza między adaptacją a swobodnym przekładem. Zdaniem Edwarda Balcerzana: „Rozmaitość transformacji, jakim dzieło podlega w akcie tłumaczenia prowadzi do mniej lub bardziej widocznych zmian pierwotnego sensu”³⁶. Jeśli w ocenie relacji między polskim a francuskim utworem uwzględnimy kryterium treści, to możemy mówić o w miarę wiernym oddaniu sensu poszczególnych części utworu, przy równoczesnym wzbogaceniu tekstu o dodatkowe odwołania do mitologicznej sfery oraz do realnej, pozaliterackiej rzeczywistości. Zmiany, których dokonał tłumacz, wiążą się między innymi z wprowadzeniem do polskiej wersji licznych amplifikacji, dopowiedzeń i uzupełnień, w celu konkretyzacji pewnych ogólnych nazw lub aluzyjnych, ujętych w formę metafor odwołań do mitologicznej sfery we francuskim utworze, mającym znamiona anakreontycznego wiersza, charakterystycznego dla kultury rokoka. Tylko w przypadku jednej strofy (poświęconej Minerwie) można mówić o większej swobodzie tłumacza, która znalazła wyraz nie tyle w przekładzie, ile raczej parafrazie obcojęzycznego oryginału. Dzięki włączeniu do poetyckiej wypowiedzi dodatkowych elementów nawiązujących do realnej rzeczywistości mitologiczne postaci oraz ich działania uzyskały pod piórem tłumacza bardziej realistyczne, a nawet dosadne rysy. W efekcie tych dopełnień Zablocki w większym stopniu wyeksponował żartobliwy, a miejscami kpiarski charakter pieśni na cześć Bachusa, w polskiej wersji wyraźnie przynależącej do biesiadnego nurtu ówczesnej poezji.

Jeżeli natomiast weźmiemy pod uwagę sposób ujęcia analogicznych treści, determinujący językowo-stylistyczny i poetycki kształt tekstu, to można zaliczyć *Pieśń bachiczną* do swobodnych tłumaczeń artystycznych, w jednej typologii oscylujących między przekładem adekwatnym a wolnym, natomiast w drugiej między przekładem właściwym a adaptacją, która zawiera elementy translatorskiej interpretacji³⁷. Polski tłumacz, obdarzony niewątpliwym talentem pisarskim, a także zmysłem obserwacji i komizmu, nadał utworowi w pełni oryginalny kształt — literacko, jak się wydaje, doskonalszy i bardziej atrakcyjny od francuskiego pierwowzoru. Miernikiem rodzimości *Pieśni bachicznej* (podobnie jak wielu ówczesnych tekstów komediowych, do których odnoszą się kryteria wskazane przez Zofię Wołoszyńską) jest przede wszystkim „sposób językowego opracowania” oraz silne wtopienie owego przekładu „w żywy nurt polszczyzny”³⁸. Większość spośród wspólnych cech, jakie Justyna Łukaszewicz w swoich publikacjach wyodrębniła w komediowych przekładach i adaptacjach Zablockiego, moż-

³⁶ E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego...*, s. 19.

³⁷ Ibidem, s. 28—29.

³⁸ Z. Wołoszyńska: *Komedia. W: Słownik literatury polskiego oświecenia...*, s. 232.

na wskazać już w *Pieśni bachicznej*. Wypada zatem podkreślić, że już u początków twórczości Zablocki ujawniał swą osobowość twórczą *prymus[a] w polskiej XVIII-wiecznej szkole swobodnego przekładu*. Jako młody adept pióra posiadał już te cechy translatorskiego warsztatu, które do perfekcji doprowadził w późniejszym okresie, gdy przyswajał obcojęzyczne dzieła rodzimej scenie³⁹.

³⁹ Zob. uwagi na temat językowej i stylistycznej warstwy komedii Zablockiego: W. Borowy: *Zablocki...*, s. 268—275. Por. także spostrzeżenia J. Łukaszewicz: *Franciszek Zablocki — prymus...*, s. 137—140; *Zablocki jako tłumacz Destouches'a i La Chausséeego...*, s. 128—163; *Dramaty Franciszka Zablockiego...*, s. 275—356.

Bożena Mazurkova

Chant en l'honneur de Bacchus de Franciszek Zablocki

Résumé

L'objet de l'article est une analyse comparative de *Pieśń bachiczna* de Franciszek Zablocki, publié en l'an 1774 dans „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” avec l'oeuvre qui l'a inspiré, *Chanson bachique*, un texte édité dans le premier numéro de la revue littéraire en français „Journal Polonais” (1770). L'étude mène à discerner des traits généraux de l'art poétique de l'auteur polonais, impliqué à traduire le texte français, composé à partir d'un canevas mythologique. Dans le cercle d'observation se trouvent également des règles primordiales de translation propres à la méthode traductologique, employée par Zablocki. La caractéristique, qui comprend la forme de versification et la couche stylistique et linguistique des deux oeuvres, mène à démontrer le degré de corrélation entre l'oeuvre polonaise et son prototype littéraire, de même que distinguer des solutions originales du traducteur qui résultent des traits spécifiques de son art poétique et des préférences artistiques. Le résultat de l'analyse comparative montre que le poème de Zablocki est une traduction qui rend fidèlement le sens des parties consécutives de l'oeuvre française et, en plus, il enrichit le prototype littéraire des allusions supplémentaires au sphère mythologique et à la réalité extra-littéraire. Le critère de la méthode traductologique des contenus analogues, qui prend en considération la forme stylistique, linguistique et poétique du texte, permet de placer *Pieśń bachiczna* parmi des traductions artistiques libres, qui oscillent entre une traduction précise et une adaptation, comprenant des éléments d'interprétation traductologique.

Bożena Mazurkova

Franciszek Zablocki's song in honour of Bachus

Summary

The subject of the dissertation comparative in nature is a comparative analysis of a drinking *Pieśń bachiczna* by Franciszek Zablocki, published in “Zabawy przyjemne i pożyteczne” (1774), with an original version of this text, *Chanson bachique*, introduced in the first edition of the French-

speaking literary magazine "Journal Polonais" (1770). The considerations lead to the emphasis of the main features of a poetic workshop the Polish author used, translating the French work based on a mythological material. The circle of observation also covers the major principles providing patronage for the method of translation used by Zabłocki. A characteristic involving a versification shape and a stylistic-linguistic layer of both texts leads to the indication of the extent of the dependence of the Polish text from the original version, as well as the distinction of original author's solutions of a translator, deriving from specific features of his /her creative workshop and artistic preferences. The effect of comparative investigations is the recognition of the poem by Zabłocki as the translation fairly faithfully reflecting the meaning of particular parts of the French work, at the same time, with the enrichment of the original work with additional references to the mythological sphere and the real extra-literary reality. The criterion of the means of the treatment of analogical contents by the translator, as well as a linguistic-stylistic and poetic shape of the text allow for considering *Pieśń bachiczna* as a free artistic translation, oscillating between the translation proper and adaptation which contains the elements of a translatory interpretation.