Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-06

Michał Bajer
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000-0002-2880-8189

Metamorfozy *Pigmaliona*: przekład w serii transformacji tekstu archetypu (Rousseau, Baudouin, Węgierski)

Na pozór nic nie wyróżnia osiemnastowiecznych spolszczeń *Pigmaliona* Jean-Jacquesa Rousseau z tłumu podobnych zjawisk. Nie każdy oświeceniowy przekład zasługuje na odrębną analizę, chociażby z tego względu, że lektura wielu z nich nie pozwala na sformułowanie wniosków wykraczających poza prawdy ogólne, dowiedzione już wielokrotnie na podstawie innego materiału badawczego. Ponadto historia sztuki Rousseau na scenach polskich doczekała się wielu omówień i można ją uznać za dobrze opracowane zagadnienie[1]. Pomysł podjęcia wspomnianego problemu w nowej perspektywie komparatystycznej uzasadniają trzy okoliczności.

Po pierwsze – dotychczasowe prace o polskim *Pigmalionie* poświęcone są niemal wyłącznie przekładowi Tomasza Kajetana Węgierskiego, wystawionemu w roku 1777 w Teatrze Narodowym i wydanemu w wieku XVIII dwukrotnie (ok. roku 1777 i w roku 1799). Koncentrację na tym tekście uzasadnia jego wysoka ocena przez historię literatury i teatru. Chwalebny wysiłek kultywowania pamięci o „młodym gniewnym" polskiego oświecenia skutecznie przesłonił jednak fakt, że niemal w tym samym czasie warszawskie środowisko literackie

[1] Dość bogatą literaturę przedmiotu przywołuję w dalszej części artykułu.

zrodziło inną adaptację tego samego oryginału. Wyszła ona spod pióra Jana Baudouina, autora mniejszej rangi, jednak niezwykle aktywnego w stołecznym życiu teatralnym końca XVIII stulecia. Przechowywana w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu edycja przekładu Jana Baudouina – długo uchodzącego za zaginiony[2] – datowana jest, jak dzieło Węgierskiego, na okolice roku 1777. Stawia nas to w obliczu sytuacji interesującej w kontekście współczesnych studiów nad przekładem, przywiązujących wielką wagę do zjawiska serii translatorskiej. Proponują one pogłębiony namysł nad przyczynami, skłaniającymi dwóch tłumaczy z jednego kręgu językowego do sięgnięcia po ten sam tekst obcojęzyczny (Skibińska: 5, Deane-Cox: 17). Wydaje się to obiecujące w przypadku *Pigmaliona*, który w przekładzie Węgierskiego poprzedzony został przedmową niepozbawioną ambicji teoretycznych:

> […] tłómaczyć wierszami […] nie jest to łatwa rzecz […] co jest w narodzie jednym pięknością, wadą się o kilkaset mil staje. Malarz Chińczyk, któryby Mithologji Greckiej cokolwiek zasłyszawszy, Wenerę odmalować przedsięwziął, wziąłby sobie zapewne za model piękność Chińską z małemi oczkami […]. Strzegłem się Najjaśniejszy Panie w tłómaczeniu mojem tej szydności jak najbardziej. Żywość myśli, moc wyrazów, chciałem oddać jak najwierniej, alem się nigdy dla słowa nie więził: starałem się być równym Russowi; jego duszę, jego ogień przejąć w siebie usiłowałem.
>
> (Węgierski, 1974: 189–190)

Uderza tu głęboka świadomość zasadniczej wariantywności strategii tłumaczeniowych i związana z nią potrzeba usprawiedliwienia własnego wyboru technik przekładu literackiego (zob. Ziętarska: 203–204). Wszystko to uzasadnia użycie elementów translatologii w badaniu nie tylko jednego, a obu polskich *Pigmalionów*.

Po drugie – prowadzone aktualnie prace edytorskie nad ogólniej pojętymi francuskimi kontekstami literatury polskiego oświecenia i, bardziej szczegółowo, kwerenda biblioteczna nad przekładami *Pigmaliona* pozwalają sformułować

[2] Marian Szyjkowski omawia przekład z drugiej ręki, na podstawie opisu Estreichera (Szyjkowski: 116), Pawłowiczowa określa go jako zgubiony (Pawłowiczowa: 51), ale już w *Nowym Korbucie* pojawia się opis druku (*Bibliografia Literatury Polskiej*: 225). Co ciekawe, wbrew konwencji edytorskiej *Korbuta*, *Pigmalion*, podobnie jak i inne tłumaczenia teatralne Baudouina, nie został umieszczony w kategorii „Przekłady".

kilka tez i hipotez natury źródłowej, stawiających w nieco zmienionym świetle omawiane tu utwory. W pierwszej kolejności odnotować należy, pomijaną przez badaczy, obecność rodzimej edycji francuskojęzycznego utworu. Ukazała się ona w oficynie Piotra Dufoura – a więc u tego samego wydawcy, który wydał przekład Baudouina – około roku 1777. Edycja obcojęzyczna, dokonana w bliskim sąsiedztwie domniemanej daty wydania obu przekładów, uzupełnia serię translatorską o jeszcze jedno ogniwo, należące do porządku zjawiska pokrewnego, określanego w literaturze przedmiotu mianem serii komparatystycznej (Skwara: 44). Zestawienie trzech tekstów należących do tego zespołu nie zostało zaproponowane w istniejących opracowaniach i jako element nowy dać może ciekawe rezultaty (o badaniach edycji dawnych por. Chachulski). W dalszej kolejności jako punkt odniesienia dla omówienia przekładów *Pigmaliona* posłużą też informacje na temat innych wierszowanych przeróbek prozy francuskiej (w tym dzieła Rousseau), zidentyfikowanych w toku pracy nad edycją krytyczną *Erotyków* Franciszka Dionizego Kniaźnina. Ostatnie – i być może najistotniejsze dla omawianego tu tematu – zagadnienie źródłowe to sprawa podstawy przekładu Węgierskiego. Problem jako pierwszy zasygnalizował Juliusz Wiktor Gomulicki, pisząc autorytatywnie: „Otóż Węgierski […] za podstawę swojej przeróbki wziął nie tylko tekst Rousseau'a, ale przede wszystkim jego wierszowaną parafrazę pióra Berquina (1777) […]" (Gomulicki: 39).

Wyrażony tu pogląd sprawia, że w dalszej części swojego omówienia Gomulicki nazywa *Pigmaliona* Węgierskiego tłumaczeniem Rousseau i Arnauda Berquina. Z opinią tą polemizuje w swojej książce Piotr Stasiewicz, czyniąc to w sposób równie kategoryczny:

> […] nie wydaje się, by istnienie tego tekstu [tj. przeróbki pióra autorstwa Berquina – dop. M.B.] miało decydujące znaczenie dla sposobu spolszczenia przez Węgierskiego *Pigmaliona*. Związek polskiego tłumaczenia z prozatorskim oryginałem Rousseau jest miejscami bardzo silny, a wszelkie odstępstwa od niego podyktowane są, jak postaram się udowodnić poniżej, indywidualnymi przekonaniami Węgierskiego, zarówno natury estetycznej, jak światopoglądowej.
>
> (Stasiewicz: 237)

Mimo swojej ogólności[3] przywołane wypowiedzi stawiają nas zatem przed istotnym problemem historycznoliterackim, który warto podjąć na nowo, na podstawie szczegółowej analizy omawianych tekstów.

Trzecią okolicznością uzasadniającą namysł nad polskimi *Pigmalionami* jest zaznaczająca się w literaturze przedmiotu rozbieżność stanowisk na temat gatunkowego statusu tekstu Rousseau i, co za tym idzie, jego miejsca w rodzimej tradycji melodramatycznej oraz szerzej – teatralnej. Jak podkreślają wszyscy historycy pochylający się nad tym zagadnieniem, sam Rousseau nazwał swój utwór sceną liryczną i takie określenie gatunkowe figuruje na stronach tytułowych oryginału oraz osiemnastowiecznych przekładów polskich. Krytyka jednak natychmiast powiązała tekst z tradycją melodramatu (zob. np. Berquin: *Préface*) i w ten właśnie sposób utwór określony został przez Georga Antona Bendę, autora jego najpopularniejszego opracowania muzycznego. W Polsce *Pigmalion* wpisuje się w tradycję ilustrowaną m.in. przez *Medeę i Jazona* Friedricha Wilhelma Gottera w przekładzie Franciszka Zabłockiego. Problem terminologicznej kwalifikacji monologów z towarzyszeniem muzyki tak omówiła Iga Sobina, powołując się na ustalenia Jerzego Gota:

> […] owe monologi nazywane były melodramatami, właśnie przez związek z muzyką, która do tej pory należała wyłącznie do domeny operowej. Dopiero z czasem termin ten zastąpiono bardziej odpowiednim – scena liryczna.
>
> (Sobina: 42)

Autorka oddziela zatem reprezentowaną przez *Pigmaliona* formę melodramatu od innych przykładów gatunku, w którym dominują sztuki pełnospektaklowe przeznaczone do wykonania przez większe zespoły aktorskie i ukazujące

[3] Zaznaczyć należy, że Gomulicki nie podjął się wskazania w polskim tekście miejsc zapożyczonych u Berquina, podczas gdy Stasiewicz polemizuje z tezą poprzednika za pomocą jednego argumentu, jakim jest zapowiedź wykazania związków *Pigmaliona* Węgierskiego z oryginałem Rousseau. To ostatnie budzi zdumienie, można by bowiem oczekiwać raczej procedury odwrotnej (tj. wykluczenia związków polskiej wersji z francuską przeróbką wierszem). Ponadto zauważyć trzeba, że Gomulicki nie kwestionuje zależności dzieła Węgierskiego od tekstu Rousseau, ale pisze o wykorzystaniu „przede wszystkim" parafrazy Berquina. I choć, wobec braku przykładów tekstowych ilustrujących ten sąd, trudno precyzyjnie określić, co właściwie kryje się za słowami wielkiego edytora, użyte przez niego sformułowanie dodatkowo osłabia siłę polemiki Stasiewicza.

widzom fabułę o znacznie wyższym stopniu złożoności. Jest to pogląd dość rozpowszechniony i niewątpliwie uzasadniony. Nieco w kontrze do tej opinii pozostaje zdanie Piotra Stasiewicza, który – rozpoznając wprawdzie odrębność monologu muzyczno-literackiego jako formy melodramatu o historii „niezbyt bogatej i niezbyt obfitującej w arcydzieła" (Stasiewicz: 235) – włącza jednak poniekąd *Pigmaliona* w znacznie szerszą i żywotną tradycję teatralną. Wybór sceny lirycznej przez Węgierskiego „[…] usprawiedliwia być może charakter przedstawień granych w latach siedemdziesiątych XVIII wieku na scenie Teatru Narodowego, gdzie zdecydowanie królowały sztuki o zabarwieniu sentymentalnym" (Stasiewicz: 236).

O ile dobrze rozumiem tok wywodu Stasiewicza, utwór Rousseau wpisywałby się w krąg zainteresowań standardowego melodramatu za sprawą koncentracji na emocjach. Sprawa ta wymagać będzie rozpatrzenia. Casus *Pigmaliona* prowokuje bowiem do postawienia serii pytań: czy jest to scena liryczna, melodramat, czy jedno i drugie (i jakie ściślejsze sensy przypisać tym pojęciom)? Czy, jako ewentualny melodramat, *Pigmalion* stanowi część niezwykle żywej i trwałej tradycji gatunku w szerokim ujęciu, czy reprezentuje wyłącznie jego zdecydowanie mniejszościowy, efemeryczny wariant? I wreszcie: czy melodramat Rousseau egzemplifikuje „teatr do patrzenia" (w której to kategorii, nieco przekornie, umieścił *Pigmaliona* Marek Dębowski), czy „teatr do słuchania" (Dębowski: 292)? Wszystkie te zagadnienia pojawią się w moim artykule[4].

Melodramat na papierze

Zestawienie druków translacji Węgierskiego i Baudouina z przekazami tekstu oryginalnego pokazuje istnienie dość wyraźnych pokrewieństw, pozwalających – przynajmniej częściowo – odtworzyć drogę, jaką pokonał utwór Rousseau w polskiej tradycji przyswojenia. Liczbę europejskich wydań *Pigmaliona* w latach

[4] Choć *Pigmalion* ukazał się w wydaniu współczesnym w przywołanym już tomie *Wierszy wybranych* Węgierskiego pod redakcją J.W. Gomulickiego, z uwagi na dużą rolę, jaką w moim artykule odgrywają zagadnienia edytorskie, w częściach analitycznych oprę się na wydaniach historycznych. Cytaty opatrzę skrótami (zob. bibliografia na końcu artykułu).

1772–1777 trudno oszacować[5] i na potrzeby tego artykułu nie udało mi się przeprowadzić wyczerpującej kwerendy, pozwalającej na przeanalizowanie wszystkich możliwych źródeł druków polskich. Na podstawie dostępnych materiałów zauważyć można, że publikacje z zakładu Piotra Dufoura wpisują się wyraźnie w konserwatywną i pozbawioną indywidualnych rysów konwencję wydawniczą, egzemplifikowaną przez jedną z pierwszych edycji tekstu francuskiego, dokonaną w Brukseli w roku 1772 w oficynie J. van den Berghena (co nie znaczy, że konkretnie ona stanowiła wzór dla Dufoura). Polskie wydania francuskojęzycznego *Pigmaliona* oraz przekładów Baudouina i Węgierskiego (u Grölla) stanowią więc druki skromne w warstwie opracowania edytorskiego, pozbawione bogatej oprawy graficznej. Poza odzwierciedleniem ogólnych możliwości materialnych warszawskich zakładów, druki świadczą o przyjęciu takiej strategii konstruowania przekazu, w której tekst dominuje nad innymi elementami książki. Mimo niepozornego kształtu, jeden element Dufourowskich wydań *Pigmaliona* zasługuje na uwagę: druk przekładu Baudouina stanowi niemal idealne odwzorowanie przekazu tekstu oryginalnego. Przy niewielkim przesunięciu, treści na stronach obu edycji odpowiadają sobie. Dostrzec w tym można troskę o czytelnika, pragnącego dokonywać porównawczej lektury oryginału i przekładu. Dufour w sposób widoczny postanawia zdyskontować zjawisko, jakim jest nie tylko dwujęzyczność części warszawskich czytelników, ale też pojawienie się u nich wzrostu świadomości specyfiki przekładu[6]. Postawić nawet można pytanie, czy nie planował edycji dwujęzycznej, podobnej do tych, jakie ważnym tekstom literatury francuskiej poświęcali np. wydawcy niemieccy (Bajer: 584).

Odrębnym zagadnieniem jest sprawa kształtu, jaki przybierają w drukach polskich didaskalia, stanowiące istotny składnik sceny lirycznej Rousseau. Pod tym względem wyróżnić można dwie sytuacje. Pierwsze, najbardziej radykalne

[5] Worldcat podaje ich ponad 60.

[6] W oświeceniowej Polsce praktyka lektury francuskojęzycznej obrosła siecią kulturowych konotacji, których echo przeniknęło do satyrycznej twórczości Węgierskiego, który pisze we wstępie do *Organów*: „Nie pochlebiam sobie, żeby to dzieło moje damy czytały: niemasz w nim ani miłości, ani lekkości, a do tego jest napisane po polsku, a ten język nie ma u nich łaski. To prawda, że wielka ich część innego żadnego nie umie, ale ich z sekretu wydawać nie trzeba (Węgierski, 2007: 26).

rozwiązanie, odnajdujemy w dwóch wydaniach *Pigmaliona* zaproponowanych przez oficynę Dufoura. Poza argumentem (tj. streszczeniem) didaskalia zniknęły z tekstu niemal zupełnie. Jest to zmiana doniosła, gdyż przynosi daleko idącą redukcję utworu. Tekst Rousseau zawiera dwa istotne typy wskazówek scenicznych. Do pierwszego z nich należy otwierający utwór, dość szczegółowy opis miejsca działań ukazanych w scenie postaci (Rousseau: 3). Jak pokazał Marek Dębowski, tekst ten nie jest obojętny w kontekście praktyk dramatopisarskich epoki, gdyż nawiązuje do tradycji dramy mieszczańskiej, a więc – z grubsza rzecz ujmując – do teatru nowoczesnego, sytuowanego w opozycji do dramatu klasycystycznego (Dębowski: 293).

W dalszej kolejności Rousseau zamieszcza, wyróżnione kursywą, sekwencje opisujące ruchy i gesty Pigmaliona oraz (na dwóch ostatnich stronach) ożywionej Galatei. W drukach Dufoura wszystkie te didaskalia znikają, zastąpione lakoniczną formułą:

(Symfonia) (Rousseau, Dufour: 3 i nast.)

Redukcja mogła być owocem inwencji edytora, kierującego się oszczędnością miejsca, mogła też stanowić odzwierciedlenie kształtu jakiegoś francuskojęzycznego przekazu, stosującego podobny zabieg. Ważne są jednak jej konsekwencje. Druki Doufoura wyraźnie odteatralizowują scenę liryczną Rousseau. Przez wyizolowanie wypowiedzi postaci na pierwszy plan wysuwa się retoryczno-liryczna warstwa utworu. Tej redukcji towarzyszy jednak uwypuklenie czegoś innego, co nie zostało z kolei zaznaczone w brukselskiej edycji tekstu. W miejsce usuniętych opisów gestów i ruchów postaci pojawia się mianowicie nawiązanie do muzyki. Słowo *Symfonia* odsyła tu do segmentów muzycznych, określanych w języku francuskim terminem *ritournelles* (Waeber: 35). Tym samym odteatralizowaniu tekstu towarzyszy podkreślenie jego związków z muzyką. Polskie edycje unaoczniają zatem w utworze cechy właściwe dla melodramatu, przynosząc widoczny znak związków poetyckiej mowy z muzyką (co koresponduje silnie z opiniami Rousseau na temat pochodzenia języka, Waeber: 26).

Omówiony tu zabieg miejscami znacznie ogranicza możliwość pełnego zrozumienia tekstu. Zaznacza się to zwłaszcza w ostatniej partii utworu. Redukcja oryginalnych didaskaliów zupełnie zmienia wymowę wypowiedzi Galatei,

zawieszając je w sytuacyjnej próżni[7]. Nieco inaczej przestawia się sprawa didaskaliów w obu osiemnastowiecznych wydaniach *Pigmaliona* w przekładzie Węgierskiego. Didaskalia uległy i tu znaczącej redukcji, jednak nie zniknęły całkowicie. Polski poeta przekłada połowę tekstu poświęconego opisowi sceny (Węgierski: 3). Również w dalszych partiach mamy do czynienia z wyborem najbardziej charakterystycznych sformułowań. Tym razem wskazać można domniemane źródło zmian. Wydaje się mianowicie, że przy opracowaniu tekstu pobocznego w dziele Rousseau Węgierski podąża tropem – wspominanej przez Juliusza Wiktora Gomulickiego – wierszowanej przeróbki pióra Arnauda Berquina z 1775 roku. Skróty dotyczą analogicznych partii (np. w opisie Pigmaliona unoszącego zasłonę Węgierski i Berquin pomijają uwagę „[…] puis se retire, va, vient et s'arrête quelquefois", Rousseau: 6). Inaczej niż Berquin, Węgierski łączy skondensowane didaskalia ze słowem „Symfonia", wybitym majuskułą:

> *SYMFONIA*
> *Przybliża się do zasłony i, wzdychając, patrzy na nią* (Węgierski: 7).

Ta zmiana w stosunku do Berquina przynosi echo wersji Dufoura. Połączenie opisu gestów z terminologią muzyczną ponownie podkreśla melodramatyczny wymiar tekstu i świadczy o tym, że w polskiej recepcji tekst Rousseau od początku postrzegany był jako utwór słowno-muzyczny.

Różne strategie translatorskie, ten sam projekt teatralny

Przemilczany w większości opracowań przekład Baudouina doczekał się zwięzłego omówienia w artykule Wacława Olszewicza z 1936 roku. Jest ono przykładem charakterystycznego dla czasów przedwojennych recenzenckiego podejścia do tekstów dawnych, zaznaczającego się bodaj szczególnie wyraźnie w badaniach nad przekładem: „Tłumacz-prozaik Jan Baudouin dał przekład suchy, upstrzony wielu neologizmami (np. jestwo = Etre, błagalnia = świątynia), nic nie mający z polotu, z muzykalności dzieła Russa" (Olszewicz: 467).

[7] Zdanie „Już to nie jestem, com niegdyś była" (Baudouin: 16) jest tylko częściowo zrozumiałe wobec braku zawartej w oryginale informacji, że wypowiadając je, Galatea dotyka bryły marmuru, z którego została wykuta (Rousseau: 13).

Krytyczną opinię Olszewicza na temat nadmiaru neologizmów w przekładzie Baudouina uzasadnia już powierzchowny ogląd przekazu, w którym tekst ten zachował się do naszych czasów. W edycji Piotra Dufoura utwór opatrzony został pięcioma przypisami u dołu strony (co stanowi liczbę niemałą wobec niewielkich rozmiarów druku). Wyjaśniają one decyzje translatorskie odbiegające od zasobu słownictwa polszczyzny, zarówno tej potocznej, jak i literackiej. Poza cytowanymi przez Olszewicza *jestwem* i *błagalnią*, przypisy dotyczą słów: *oduszyć* jako odpowiednika *animer* (Baudouin: 6), *obażać* jako odpowiednika *adorer* (Baudouin: 7), *obożalny* jako odpowiednika *adorable* (Baudouin: 10). Obecność wspomnianych notatek potraktować można jako komunikat dla czytelnika, zwracający uwagę na twórczy wysiłek tłumacza w zakresie leksyki. To zarazem sygnał wskazujący na swoiście naukowy wymiar przekładu. Wszystko to pozwala nam uznać chyba poszukiwanie precyzji terminologicznej za jeden z ważnych elementów strategii translatorskiej Baudouina i uzasadnia próbę przyjrzenia się temu zjawisku bez normatywnych założeń, widocznych w przedwojennej miniaturze recenzenckiej Olszewicza (bo trudno tu mówić o analizie czy nawet o pełnym omówieniu tekstu).

Wyczerpująca analiza leksyki przekładu Baudouina wymagałaby zastosowania innych niż literaturoznawcze metod badań. Z uwagi na brak szczegółowych omówień tego utworu w dotychczasowych pracach polonistycznych i romanistycznych, sądzę, że – oprócz komparatystycznych wniosków bardziej ogólnej natury – warto przytoczyć choć próbkę wyborów językowych oświeceniowego tłumacza. Wydaje się mianowicie, że w swojej pracy nad Roussowskim *Pigmalionem* Baudouin poświęcił szczególną uwagę słownictwu należącemu do dwóch kręgów znaczeniowych: psychologii (w stosunku do oświecenia stosowniejszą nazwą jest antropologia filozoficzna) i sztuki. Przykład tego zjawiska przynosi już drugie zdanie utworu:

Ô mon **génie**, où es-tu ? Mon **talent** qu'es-tu devenu? Tout mon feu s'est éteint, mon **imagination** s'est glacée (Rousseau: 3)	O, mój **dowcipie**, gdzie jesteś? mój **talencie**, gdzie się podziałeś?… ogień żywości mojej wygasł zupełnie… **wynalezienie** moje obumarło… (Baudouin: 3)

Zaznaczone boldem pojęcia należą do podstawowych kategorii służących ludziom oświecenia dla precyzyjnego określania działań umysłu, władz

poznawczych i twórczych. Na uwagę zasługuje też rozwinięcie wieloznacznego sformułowania „mon feu" w bardziej precyzyjne „ogień żywości mojej", co – pozostając adekwatne w stosunku do tekstu francuskiego – stanowi jego interpretację (francuski „ogień" odczytany jest tu ogólnie jako przejaw życia).

Podsumowując krótkie omówienie mało znanego przekładu, uwypuklić można kilka wątków. Po pierwsze – przekład sceny Rousseau stanowi wczesną próbę literacką Baudouina i, z racji chronologicznej bliskości, wpisuje się w serię przekładów z literatury francuskiej, na którą składają się dokonane przez tego pisarza spolszczenia m.in. sztuk Moliera i Regnarda. W tym samym okresie Baudouin napisał też wiele librett operowych. Dokładniejsza lektura przekładu *Pigmaliona* pokazuje zarazem pozorne podobieństwo tego tekstu do innych, pochodzących z tego czasu. Choć – jak w przypadku komedii Moliera i innych – mamy do czynienia z tłumaczeniem francuskiego utworu scenicznego, na tle pozostałych przeróbek *Pigmalion* wyróżnia się tym, że troska o terminologiczną precyzję przeważa tu nad tendencją do uwypuklenia scenicznych walorów tekstu. Odnieść można wrażenie, że Baudouin – świadomy z pewnością sławy Rousseau jako filozofa – nie przyjął tej samej strategii, którą posłużył się w spolszczeniu pozostałych utworów o teatralnym przeznaczeniu. Owoc jego pracy postrzegać można jako swego rodzaju teatralno-filozoficzny kompromis. Jest to kompromis innej natury niż tzw. oświeceniowa drama filozoficzna, gdyż w tej ostatniej zdecydowanie dominuje tematyka moralna, podczas gdy Baudouin akcentuje w *Pigmalionie* słownictwo odnoszące się do bardziej podstawowych zjawisk określanych współcześnie zbitką *body-mind problem*. Być może to właśnie kompromisowa postać tekstu odpowiedzialna jest za jego surową ocenę wystawioną przez historię literatury.

Choć zarówno krytyka uniwersytecka, jak i żywa polszczyzna obeszły się niełaskawie z Baudouinowskimi *błagalniami*, *obażaniem* itp., z prozatorskiego przekładu *Pigmaliona* wyłania się pewien szerszy projekt literacki, współbrzmiący z wysiłkami podejmowanymi w tym samym czasie przez innych uczestników życia kulturalnego stanisławowskiej Polski. Mam zwłaszcza na myśli prace (w tym translacje) Jacka Idziego Przybylskiego. Jak podkreślają badacze XX-wieczni, potępiony przez część współczesnych za skłonność do ekscentrycznego słownictwa pisarz ten został w późniejszym czasie zrehabilitowany przez historyków (Snopek, 1994: 207). Jego działalność wpisywała

się w późnooświeceniowe zainteresowanie tworzeniem polskiej terminologii nauk humanistycznych (Kloch: 53). Wydaje się, że rehabilitacja Przybylskiego rozciągnięta być może na szerszą formację autorów, a także na pojedyncze utwory, w tym – do pewnego przynajmniej stopnia – na zapomniany przekład *Pigmaliona* pióra Baudouina.

W przeciwieństwie do utworu Baudouina, przekład Węgierskiego doczekał się nie tylko wzmianek – jak już wspominałem, niezwykle pochlebnych – ale stał się też przedmiotem pogłębionych analiz. Lektura uwzględniająca szerszy kontekst komparatystyczny, czy ogólnie, historycznoliteracki, pozwala zweryfikować część tez sformułowanych przez wcześniejszych badaczy w związku z tym przekładem. Wyodrębnić tu można kilka zasadniczych grup problemów.

Pierwsza z nich dotyczy kwestii źródeł translacji Węgierskiego. Jak sygnalizowałem we wstępie – i co potwierdziła omówiona już zbieżność w traktowaniu didaskaliów – poza prozatorskim melodramatem w jego różnych edycjach francuskojęzycznych, pracę Węgierskiego zestawia się z poetycką adaptacją Berquina. Podobieństwo formalne tego tekstu z polskim *Pigmalionem* (w obu wypadkach mamy do czynienia z adaptacją z prozy na wiersz nieregularny) przy jednoczesnej łatwej dostępności druków francuskich w stanisławowskiej Warszawie każą potraktować z pełną powagą intuicję Juliusza Wiktora Gomulickiego dotyczącą udziału utworu Berquina w powstawaniu wersji Węgierskiego.

Szczegółowe porównanie pozwala wskazać w tekście Węgierskiego fragmenty stanowiące przekład charakterystycznych passusów tekstu Berquina, a nieobecnych w wersji Rousseau:

Tyrze, **ojczyzno kochana!** (Węgierski: 4)	[…] o Tyr, **o ma patrie!** (Rousseau, Berquin: 2)	Tyr, ville opulente et superbe… (Rousseau: 4)
I wy, młodziuchne piękności, / Wy, **życia mego rozkosze** (Węgierski: 4).	Et vous, jeunes beautés, **le charme de ma vie** […] (Rousseau, Berquin: 3)	Et vous, jeunes objets, chefs-d'œuvres de la nature, que mon art osait imiter et sur les pas desquels les plaisirs m'attiraient sans cesse (Rousseau: 4)

Lecz **gdzie mię** tak okrutne **szaleństwo unosi…** / O co Pigmalion prosi… (Węgierski: 9)	Malheureux, **où m'emporte un** aveugle **délire**? / Qu'osai-je désirer? (Rousseau, Berquin: 10)	Quels désirs… osais-je former… quels vœux insensés… (Rousseau: 8)

Przedstawionych wyżej, najbardziej charakterystycznych zbieżności między dwoma tekstami nie można, moim zdaniem, tłumaczyć zwykłym przypadkiem. Dokonane zestawienie jednoznacznie potwierdza tezę Gomulickiego o wyzyskaniu przez Węgierskiego wersji Berquina. Co więcej, w świetle przeprowadzonego porównania nie można wykluczyć (choć będzie to wyłącznie hipoteza), że to właśnie forma tekstu francuskiego stać się mogła impulsem dla wierszowanego opracowania oryginalnego melodramatu prozą. Kwestia związków między Węgierskim a Berquinem nie powinna być jednakże formułowana zbyt radykalnie. Czegokolwiek nie miał na myśli Gomulicki, pisząc o wykorzystaniu przez polskiego poetę „przede wszystkim" wierszowanej przeróbki francuskiej, stwierdzić należy jednoznacznie, że wpływ Berquina na pracę Węgierskiego nie był decydujący. Co więcej, przesadą jest dokonana przez Gomulickiego zmiana atrybucji źródła polskiej adaptacji. Używając tradycyjnych kategorii, zamiast o spolszczeniu tekstów Rousseau *oraz* Berquina, w przypadku *Pigmaliona* Węgierskiego mówić można o przekładzie tekstu Rousseau inkrustowanym tłumaczeniem i fragmentami inspirowanymi wersją Berquina (do kwestii nowego ujęcia relacji między tekstami należącymi do zarysowanej tu serii komparatystycznej wrócę w konkluzji artykułu).

Kolejnym istotnym zagadnieniem jest zaproponowana przez Piotra Stasiewicza klasyfikacja typologiczna przekładu Węgierskiego (Stasiewicz: 234). Jak sądzę, przy dzisiejszym stanie badań translatorskich powinna ona zostać poddana pogłębionej dyskusji, podobnie zresztą jak – zakładana przez badacza jako coś oczywistego – sama konieczność podobnej typologizacji. W punkcie wyjścia, posługując się rozróżnieniem wypracowanym przez Jadwigę Ziętarską w odniesieniu do oświeceniowej teorii tłumaczeń, Stasiewicz uznaje polskiego *Pigmaliona* za przekład utworu Rousseau, by następnie zaproponować jego szczegółowe omówienie, dokonane z użyciem kategorii „wierności" (Stasiewicz: 237). Kategoria ta odnosi się w jego ujęciu do dwóch elementów: stylu i treści. W tym pierwszym zakresie Stasiewicz stwierdza zasadniczą tożsamość między

ideałem stylistycznym realizowanym przez oryginał oraz przekład, w drugim – odnotowuje liczne zbieżności i sygnalizuje zachodzenie istotnych różnic, które określić dają się jako transformacje kulturowe, związane z przeniesieniem tekstu obcego w świat myśli bliski tłumaczowi. Przekład określony zostaje zatem jako ogólnie „wierny" (co poczytane zostaje Węgierskiemu jako zaleta), zawierający jednak elementy obce horyzontowi intelektualnemu twórcy oryginału (w czym autor opracowania widzi wadę tekstu). Mimo odmiennej oceny omawianych zjawisk, Stasiewicz posługuje się tymi samymi kategoriami analizy, co Wiktor Gomulicki, piszący w zakończeniu cytowanej już częściowo opinii:

> Węgierski […] za podstawę […] wziął […] parafrazę pióra Berquina (1777), którego zresztą wyraźnie prześcignął, wzbogacając jego opracowanie o wiele dodatków własnych, tam zwłaszcza, gdzie czuł jakieś wewnętrzne powinowactwo z bohaterem.
>
> (Gomulicki: 39)

Obaj badacze posługują się opozycją „wierności" i pierwiastków oryginalnych, te ostatnie są jednak odmiennie waloryzowane przez każdego z nich. U Gomulickiego tezę o oryginalności dodatków Węgierskiego uwypukla ponadto ich powiązanie z subiektywną ekspresją poety: przekład jawi się wręcz po części jako intelektualna autobiografia swego twórcy.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że przywołane analizy *Pigmaliona* egzemplifikują założenia określonej tradycji analizy przekładu literackiego. Uderza tu mianowicie skłonność do stosowania kategorii, których nieostrość i zasadnicza niedefiniowalność nie tylko nie sprawiają badaczom problemu ani nie skłaniają ich do głębszego namysłu (czy próby uściślenia), ale co więcej – uznane zostają za naturalną cechę pojęć oczywistych same przez się i stanowią dominujący element analiz, powracając jako podstawowe kryterium przy formułowaniu wniosków końcowych. Pisanie o przekładzie staje się, z jednej strony, szacowaniem stopnia „wierności" pierwowzorowi, z drugiej tropieniem „oryginalności twórczej", co – wobec sygnalizowanych niedostatków tego instrumentarium intelektualnego – zbliża posługujący się nim dyskurs do ostentacyjnie subiektywnej krytyki literackiej. Ze względu na semantyczną pojemność i liczne konotacje użytych terminów, wpisane w nie wartościowanie prowadzi do skrajnie odmiennych ocen. Zarówno podkreślenie „wierności" przekładu, jak i dostrzeżenie w nim

treści „oryginalnych" w stosunku do pierwowzoru stanowić może formę wyrazu podziwu badacza dla przedmiotu jego badań.

Ponadto – co dodatkowo komplikuje naukowy status przywołanych analiz – oceny te uwikłane są w hierarchię rządzącą kanonem tradycyjnej historii literatury. Widać to najpierw w cytowanej opinii Gomulickiego: Węgierski czerpie inspirację z oryginału, ale go prześciga, co sprawia, że jego przekład zyskuje nobilitację twórczej, osobistej wypowiedzi artystycznej. Zdaniem Stasiewicza ten sam Węgierski prześciga też niekiedy pierwowzór, co – w ogólnym rozrachunku – nie przeszkadza mu zarazem wiernie go tłumaczyć (Stasiewicz: 247–248). Choć na pierwszy rzut oka nie wydaje się to oczywiste, sądzę, że ta rozbieżność w ocenie analogicznych zjawisk związana jest z omówioną wcześniej kwestią atrybucji podstawy spolszczenia. Rousseau i Węgierski to autorzy kanoniczni, jeden w skali światowej, drugi w skali lokalnej. Nazwiska Berquina nie spotkał podobny zaszczyt. W ramach strategii właściwych krytyce normatywnej, taka dysproporcja uzasadnia stworzenie dwóch odrębnych modeli relacji Węgierskiego z tłumaczonym przezeń tekstem. Rola edytora *Wierszy wybranych* narzuca Gomulickiemu ogólną tendencję do uwypuklania historycznej roli Węgierskiego w dziejach literatury polskiej. W tym kontekście pożądane jest ukazanie dysproporcji między osiągnięciami bohatera edycji a znacznie mniej znanym francuskim poetą. Odmawiając tekstowi Berquina współudziału w powstaniu spolszczenia, Stasiewicz jako monografista Węgierskiego zestawia polskiego poetę z samym tylko Rousseau, jednym z kilku najważniejszych twórców oświecenia. O ile bycie wiernym tłumaczem Berquina deprecjonuje (stąd konieczność uwypuklenia oryginalności Węgierskiego), o tyle bycie wiernym tłumaczem Rousseau nobilituje (stąd próba wpisania innowacji wprowadzonych przez polskiego poetę w model przekładu „ogólnie wiernego"). Obaj badacze milcząco utożsamiają bycie autorem tłumaczonym z faktem sprawowania swoistego duchowego patronatu nad działaniami twórcy przekładu. Używając innej terminologii, stosunek Węgierskiego do Rousseau jest „alegatywny", podczas gdy jego podejście do Berquina cechuje się „niealegatywnością" (Balbus: 117). Ekonomią tak opisanej sieci filiacji intelektualnych steruje – z ukrycia – hierarchizująca historia literatury.

Wydaje się, że wobec złożoności omawianych zjawisk bezużyteczne, a wręcz niemożliwe (a okazjonalnie szkodliwe) jest przyporządkowanie przekładu

Węgierskiego jakiemuś z góry zdefiniowanemu, jednemu typowi translacji. Obiecująca wydaje się za to próba charakterystyki opisowej, pozwalającej na bardziej szczegółowe omówienie. W tym kontekście w pierwszej kolejności podkreślić należy użycie przez Węgierskiego wiersza i to wiersza nieregularnego. Znaczenie tego wyboru dla kształtu utworu trafnie uchwycił Piotr Stasiewicz, używając nośnej metafory „pulsowania emocji". Badacz kładzie nacisk na:

> […] nieregularny tok wiersza, zwalniający go [tj. Węgierskiego] z obowiązku utrzymywania rytmu kosztem skrótów i dodatków, co jest częstą praktyką nawet w przekładach najwyższej próby. Tekst Rousseau […] nie ginie więc pod sztywną strukturą wiersza sylabicznego, umożliwiając jednocześnie tłumaczowi umiejętne stopniowanie pulsowania emocji w tekście poprzez skracanie lub wydłużanie wersu […].
>
> (Stasiewicz: 237)

Dodać można, że wybór wzorca metrycznego pozwala Węgierskiemu odciąć *Pigmaliona* od asocjacji ze światem tragedii i komedii, nawiązując do gatunków niższych i lżejszych (jak bajka), a nawet nieregularnych (jak opera czy kantata). Ponieważ to te ostatnie związane są szczególnie z literaturą oświecenia – której kojarzenie z klasycyzmem stanowi przedmiot uzasadnionych dyskusji (Kostkiewiczowa: 15–16) – uznać można, że podobna decyzja translatorska pozwala wpisać przekład w przestrzeń poezji w czasach Węgierskiego nowoczesnej.

Kolejnym elementem strategii translatorskiej przyjętej w poetyckim spolszczeniu *Pigmaliona* jest jej swoiście polemiczny charakter, widoczny w zestawieniu z wariantywną w swoim ogólnym zarysie teorią przekładu, wyłożoną przez Węgierskiego w dedykacji *Do Króla*. W tym krótkim, ale wielowątkowym wywodzie pojawia się mimochodem rozróżnienie skrajnej adaptacji kulturowej („chińska piękność"), przekazania ducha tekstu i przekładu słowo w słowo („dla słowa […] [się] więził"). Nie wiemy, czy w czasie tworzenia *Pigmaliona* Węgierski znał wersję Baudouina, założenie takie przyjąć można jednak na zasadzie hipotezy. Nie tak często w literaturze polskiej mamy bowiem do czynienia z niemal równoczesnym pojawieniem się dwóch wyraźnie odmiennych translacji tego samego utworu, a fakt, że jedna z nich zaopatrzona została w przedmowę, proponującą teoretyczne ujęcie owej odmienności, otwiera możliwość spekulacji nad rolą przypadku w zaistnieniu tego stanu rzeczy. Przy całym swym

zakorzenieniu we francuskiej tradycji rozważań nad przekładem (zob. Zuber), uwaga „alem się nigdy dla słowa nie więził" postrzegana być może jako refleksja czytelnika, komentującego wspomnianą wyżej ekwiwalencję między układem tekstu w edycji Baudouina i w wydaniu francuskiego pierwowzoru. Chociaż w skłonności Baudouina do tworzenia neologizmów dopatrzeć się można przejawów wolności twórczej, również i ten zabieg nosi cechy „więzienia się dla słowa", gdyż stoi za nim pragnienie zamknięcia w jednym wyrazie treści, które w standardowej polszczyźnie wyraziłoby się za pomocą dłuższego sformułowania. Zgodnie z deklaracją, wyrażoną w przedmowie, w swoim przekładzie Węgierski konsekwentnie podąża odmienną drogą, choć szanowanie przezeń „ducha Russa" zakłada też dostosowanie utworu do oczekiwań lokalnych odbiorców.

To, że przekład młodego poety jest też adaptacją oryginału, nie dotyczy wyłącznie zastosowania wiersza w miejsce prozy, czy – omówionych przekonująco przez Stasiewicza – zmian prowadzących do ograniczenia wątków religijnych (Stasiewicz: 245–247). Różnicę wobec strategii Baudouina widać m.in. w pierwszych zdaniach monologu, to jest w miejscu, które wskazałem wcześniej jako znamienne dla spolszczenia prozą. Inaczej niż Baudouin, Węgierski nie dąży do precyzyjnego odtworzenia rozróżnień terminologicznych z zakresu antropologii filozoficznej o pochodzeniu scholastycznym: triada „génie – talent – imagination" zredukowana zostaje do pary „talent – geniusz". Podobne zjawisko widać w przekładzie pytania „Peut-être cet objet ranimera-t-il mon imagination languissante" (Rousseau: 6). W parafrazie Berquina czytamy „Peut-être il me rendra mon âme aliénée?" (Rousseau, Berquin: 6), a u Węgierskiego: „Może też to mój dowcip zgaszony zapali?" (Węgierski: 7). Słowo określające „wyobraźnię" oddane zostało jako „dowcip". Poglądu o swobodzie Węgierskiego w traktowaniu filozoficznego słownictwa oryginału nie należy jednak formułować zbyt radykalnie. W całości swojego przekładu młody poeta dowodzi zainteresowania precyzją słowną i myślową oryginału (być może tak rozumieć należy uwagę Jerzego Snopka, dostrzegającego w *Pigmalionie* umiejętność zniuansowanego wyrazu, zob. Snopek, 1992: 671). Cechy te uderzają w przekładzie analizowanej szczegółowo przez Piotra Stasiewicza apostrofy do Wenus/Natury (Rousseau: 10–11; Węgierski: 11–13). Węgierski zachowuje filozoficzne subtelności tekstu Rousseau, odbiegając wyraźnie od interpretacji Berquina, który znacząco skrócił i uprościł tę sekwencję, podążając tropem poetyckości rozumianej

w stereotypowy sposób (Rousseau, Berquin: 13–14). Podobny, znamienny powrót do Rousseau (Rousseau: 10) niejako nad głową Berquina, widoczny jest w długiej apostrofie o charakterze *ennumeratio*:

> Męki srogie! pomieszania!
> Chęci! niemoc! szaleństwo! gniew! próżne żądania!
> Miłości straszna! miłości burzliwa!
> (Węgierski: 11)

Na koniec warto zauważyć, że wbrew informacjom badaczy, u Węgierskiego znaleźć można redundantne treściowo fragmenty, wprowadzone w celu poradzenia sobie z trudnością znalezienia rymów. Oto one:

> Co widzę! ciało żywe! **czy mię też kto drażni?**
> […]
> O! niepotrzebna bojaźni.
> (Węgierski: 8)

> Ale ci na duszy zbywa,
> Postać jej twoja wymaga **koniecznie**.
> […]
> Ach! jak piękna ta dusza, **i jak jest szczęśliwa,**
> Która twe ciało ożywi **skutecznie**.
> (Węgierski: 9)

Są to wypadki nieliczne. Warto jednak zaznaczyć kolejną – poza wspomnianą już ogólnikowością – cechę omawianej tu wielokrotnie i egzemplifikowanej przez liczne opisy *Pigmaliona* tradycji wysoce normatywnej krytyki przekładu: jej nieliczenie się z faktami. Ogólnie wysoka ocena translacji Węgierskiego uzasadnia *per saldo* pochwalenie poety za uniknięcie pułapki, której w rzeczywistości nie uniknął.

Przedstawione wyżej uwagi o strategiach translatorskich zastosowanych przez obu tłumaczy *Pigmaliona* Rousseau ilustrować mogą próbę odmiennego od dotychczasowego podejścia do badań przekładów literackich doby oświecenia. Starałem się unikać przekraczania granicy między historycznoliterackim opisem a krytyką. Rezygnując z ogólnych ocen, chciałem pokazać tłumaczenie Węgierskiego jako owoc procesu twórczego o wysokim stopniu złożoności. Wykorzystanie trzech punktów odniesienia (tekstu Rousseau, wersji Berquina

i – hipotetycznie – przekładu Baudouina) czynią z próby translatorskiej młodego Węgierskiego dzieło bardziej skomplikowane, niż ukazywała to dotychczasowa krytyka. Również w przekładzie Baudouina, niezależnie od miażdżących ocen sformułowanych przez Olszewicza, znaleźć można nawiązanie do ważnych dla oświecenia wątków refleksji o języku. W bardziej stonowanej formie filozoficzny wymiar tekstu zachowany został też u Węgierskiego.

Prowadzi to do ostatniego wniosku, jakim jest stwierdzenie, że mimo przynależności do skontrastowanych typów przekładu, w obu oświeceniowych spolszczeniach *Pigmaliona* Rousseau zanotowany został pokrewny model spektaklu. Inscenizacja sceny lirycznej uobecnia w polskim teatrze zasadniczo nowy typ bohatera, sposobu wyrażania uczuć i – do pewnego stopnia – tematu oraz, ogólnie, sytuacji scenicznej. Artystyczna forma monologu mitycznego rzeźbiarza kształtuje się równolegle na dwóch płaszczyznach – emocjonalnej i intelektualnej. Spójnej reprezentacji zróżnicowanych namiętności towarzyszy rozwijanie dyskursu filozoficznego, nawiązującego do podstawowych kategorii oświeceniowej myśli.

Przekład Baudouina, z jego ekscentrycznym i pedantycznym słownictwem, stanowił dla teatru oświecenia wyzwanie tak wielkie, że po prostu nie miał w nim racji bytu. Z perspektywy odbiorcy współczesnego wizja spektaklu, w którym takie zdania jak „[…] *obażam* siebie w tym, com sam zrobił" (Baudouin: 7), wypowiadane są z odpowiednim namaszczeniem i z użyciem zasobu aktorskich środków ekspresji, wydaje się bardziej zrozumiała niż dla osiemnastowiecznych czytelników. Jest to oczywiście wizja ahistoryczna – współbrzmi ona z późniejszymi eksperymentami teatralnymi romantyków czy Norwida, a kandydatem do roli Pigmaliona w podobnym teatrze wyobraźni byłby np. Gustaw Holoubek… I chociaż w bardziej urozmaiconym przekładzie Węgierskiego zjawisko to jest nieco mniej wyczuwalne, również i w tej adaptacji *Pigmalion* nosi cechy teatru myśli. Oświeceniowa proza (u Rousseau i Baudouina) oraz poezja (u Berquina i Węgierskiego) jawią się jako język filozoficznej eksploracji umysłu i serca, nie jako pedantyczne *dictum* barokowych tragedii szkolnych czy imitacja codziennej mowy rodem z dramy mieszczańskiej Diderota. Sąsiadując w czasie z koncepcjami estetycznymi tego ostatniego, model sytuacji scenicznej zapisany w *Pigmalionie* różni się od idei teatru bez czwartej ściany akcentowaniem pewnego rodzaju sztuczności i umowności wpisanych

w jego istotę. Zdolność bohatera do precyzyjnego i jasnego nazywania własnych uczuć w samym momencie ich przeżywania sprawia, że kreowana na scenie rzeczywistość funkcjonuje w trybie nieco ironicznym.

Pigmalion *obecny* i *uobecniający*

Opisane dotąd zjawiska przygotowują grunt dla nieco ogólniejszych rozważań natury komparatystycznej. Dotyczyć one będą miejsca omawianych utworów w procesie komunikacji literackiej oświeceniowej Europy.

Pojawiając się w Polsce, *Pigmalion* Rousseau wpisał się niewątpliwie w aktualne życie literackie kraju. Dotyczy to zarówno francuskojęzycznej publikacji u Dufoura, możliwej i najwyraźniej potrzebnej wobec dwujęzyczności ówczesnych elit, jak i przekładów. Rola translacji Węgierskiego w historii literatury polskiej została dobitnie i wyczerpująco ukazana przez badaczy należących do kilku pokoleń. Jak pisze Gomulicki, utwór wprowadził nieznane formy ekspresji poetyckiej, jego karierę teatralną odtworzyli częściowo Michał Witkowski (Witkowski: 277, 306), Jan Ciechowicz (Ciechowicz: 20) i Marek Dębowski (Dębowski: 293). Przywołane omówienia odnoszą się przede wszystkim do poetyckiego kunsztu Węgierskiego oraz jego wyczucia teatru. Polski *Pigmalion* postrzegany jest w tej perspektywie jako szczególnie udane dzieło literatury krajowej, wyróżniające się na tle przeciętnej produkcji epoki. To perspektywa utworu obecnego w kulturze docelowej. I choć podobne spojrzenie uzasadniają zarówno osiemnastowieczne źródła odnoszące się do samego Węgierskiego, jak i (znana m.in. dzięki pracom Jadwigi Ziętarskiej) oświeceniowa koncepcja przekładu literackiego, odrębne i warte postawienia zagadnienie badawcze stanowi pytanie o wartości, jakie wynikać mogły z postrzegania tekstów Baudouina i Węgierskiego jako przekładów dzieła obcego. Przyjęcie podobnej perspektywy wymaga uwzględnienia szerszego kontekstu tradycji przyswajania literatury francuskiej w Polsce i, bardziej szczegółowo, rodzimych odczytań twórczości Jeana-Jacquesa Rousseau. Naszkicowanie pełnego obrazu tych zjawisk jest tutaj niemożliwe (o kwestiach dotyczących ogólniej relacji historii literatury i komparatystyki, zob. Cieński: 14), dlatego ograniczę się do zasygnalizowania kilku wątków ukazujących polskiego *Pigmaliona* jako utwór uobecniający literackie wartości z obcego horyzontu kulturowego.

W pierwszej kolejności podkreślić należy, że pochylając się nad *Pigmalionem*, polscy wydawcy i tłumacze przyczyniają się do przyswojenia tekstu nowatorskiego nie tylko na planie literatury i teatru polskiego, ale i w skali francuskiej oraz, szerzej, europejskiej. Informacji na ten temat dostarcza przedmowa do parafrazy Berquina, gdzie czytamy: „[…] pomysłowy autor *Traktatu o melodramacie*[8] zaproponował podjęcie reformy Opery[9] poprzez wykonanie sceny lirycznej pana J.J. Rousseau". W optyce europejskiej *Pigmalion* wpisał się w kontekst intensywnych dyskusji nad ekspresją wokalną i dramatyczną, prowadzonych we Francji i we Włoszech. Przyciągnął tym większą uwagę, że jego autor należał, jak wiadomo, do najważniejszych teoretyków teatru muzycznego i poezji (Waeber: 21).

To właśnie na zbiegu teatralnej praktyki i refleksji teoretycznej Rousseau osadzić można, zapowiedzianą we wstępie, refleksję nad miejscem *Pigmaliona* w historii melodramatu. Choć to prawda, że mitologiczne monologi z muzyką odbiegają w swoim kształcie, tematyce i formacie od późniejszych melodramatów z przełomu XVIII i XIX wieku, francuska badaczka gatunku, Jacqueline Waeber, przestrzega przed zbyt radykalnym izolowaniem tego typu sztuk z historii rozwoju form dramatycznych w literaturze i teatrze Europy:

> *Pigmalion* nie odgrywa wyłącznie kluczowej roli w nadejściu melodramatu muzycznego, jest również tekstem znamiennym dla decydujących przemian, zachodzących na przestrzeni ostatniego trzydziestolecia XVIII w., tak na planie wrażliwości, jak i w dziedzinie estetyki dramatu – niezależnie od tego, czy będzie on muzyczny, czy też nie. To rozkwit poezji domagającej się inflacji wyrazowości, „poezji pragnącej czegoś ogromnego, barbarzyńskiego i dzikiego". Za sprawą *Pigmaliona* Rousseau stworzył gatunek muzyczno-teatralny, zdolny udźwignąć i ponieść dalej (*supporter*) nową estetykę przesady.
>
> (Waeber: 39–40)

Zdolność do egzemplifikowania „nowej estetyki przesady" czyni z *Pigmaliona* Rousseau zarazem prototyp, zaczyn i formę kadłubową późniejszych melodramatów XIX i XX wieku, które – pod inną, choć równie skąpą i prześwitującą,

[8] Mowa o Laurencie Garcinie, autorze *Traité du mélo-drame, ou Réflexions sur la musique dramatique* (Paris 1772).

[9] Chodzi o instytucję – Królewską Akademię Muzyki, najważniejszy teatr muzyczny w Paryżu.

szatą – też skrywać będą pogardę dla klasycystycznych *bienséances* i zainteresowanie dla emocji spoza skali elitarnego dobrego smaku. Punkty wspólne między monologami z muzyką a późniejszym melodramatem sygnalizuje też Dobrochna Ratajczakowa, pisząc:

> Żaden ze środków czy chwytów używanych w melodramatach nie zajmował pozycji dominującej. Przedstawiając człowieka w akcji, która była spektaklem, konstruując ją jako prezentację swoistej lekcji moralnej, budował tę akcję z wielu tworzyw.
>
> (Ratajczakowa: 8)

Choć słowa te nie odnoszą się do sztuki Rousseau, pasują do niej znakomicie, ukazując eklektyczną teatralność jako cechę podstawową gatunku w szerokim rozumieniu. Podobne rozumienie melodramatu ukazuje go jako teatr przeznaczony zarazem „do oglądania", jak i „do słuchania".

Pod tym względem przekłady *Pigmaliona* nie stanowiły *novum* wyłącznie wobec uprawianych już w Polsce form ekspresji, ale pozwoliły na uobecnienie istotnego i bardzo aktualnego wątku europejskiej myśli literackiej i teatralnej. Ich roli nie da się więc porównać z funkcją innych przekładów literatury francuskiej – ani tych z zakresu literatury klasycystycznej (tragedie, komedie, poezja epicka), ani tych należących do gatunków popularnych (piosenki, powieści, dramy). Zarazem, mimo dominacji tematyki miłosnej i apelowania do zmysłów widza, *Pigmalion* Rousseau jest dziełem wyjątkowym, m.in. dzięki uwypukleniu wątku autotematycznego, opracowanego w formie specyficznego teatru idei. W tym sensie uzasadnione jest nazywanie *Pigmaliona* prekursorem czwartej części *Dziadów* (Witkowski: 147), można też wskazać na związek tego utworu z Wielką Improwizacją.

Po drugie – przyswojenie *Pigmaliona* pozwala uzupełnić znany w Polsce obraz jego autora, znanego szeroko zwłaszcza ze swoich teorii ustrojowych (Grześkowiak-Krwawicz: 13). Rousseau jako twórca dramatu muzycznego pokazuje się też jako stylista. Zaistnienie *Pigmaliona* w kulturze literackiej polskiego oświecenia zwracało uwagę na ten element warsztatu intelektualnego Genewczyka.

W perspektywie komparatystycznej samo zjawisko dysproporcji w przyswajaniu dorobku pisarza obcojęzycznego stanowi fakt istotny i często znaczący, gdyż ukazuje stopień otwarcia jednej kultury na inną oraz sygnalizuje istnienie

filtrów pozwalających na selekcję jednych treści kosztem innych. Zagadnienie uzupełniania obrazu Rousseau w polskiej recepcji wytycza kontekst, w jakim zaistniał przekład *Pigmaliona*. Choć trudno uznać, by pierwsi rodzimi odbiorcy byli świadomi tego faktu, za sprawą uwypuklenia refleksji nad społeczną rolą artysty oraz akceptowalnymi i nieakceptowalnymi namiętnościami, melodramat w mitologicznym kostiumie wpisuje się w zainteresowania polityczne Rousseau. Teatr, obarczony bagażem refleksji komunikowanej za sprawą deklamacji, muzyki i gestu, oddziałuje na emocje zbiorowości, stając się istotnym elementem myślenia francuskiego filozofa o sprawach publicznych. W tym sensie przyswojenie przez przekład i wystawienie *Pigmaliona* w oświeceniowej Polsce pozwala na uobecnienie ważnego wątku w refleksji Rousseau nad społeczną funkcją sztuki (choć jego teoretyczny potencjał nie został raczej odczytany *expressis verbis*).

Kolejna istotna kwestia dotyczy omawianego już szeroko wykorzystania przez Węgierskiego wierszowanej przeróbki Berquina. Jest to zjawisko wykraczające poza zakres badań strategii i technik tłumaczeniowych. Po pierwsze uzmysławia ono wagę szerszej grupy tekstów pośredników, sytuujących się między pierwowzorem a przekładem i wpływających na działalność translatora. Po drugie wydaje się egzemplifikować bliżej nieopisany, a ponadjednostkowy model pracy oświeceniowego tłumacza. Jako przykład przywołać można inne spolszczenie tekstu Rousseau, dokonane przez Franciszka Dionizego Kniaźnina. Również w tym wypadku prowadzone aktualnie badania pozwalają zmienić ustalony w tradycji badawczej opis źródeł przekładu. Według Wacława Olszewicza zamieszczony w zbiorze *Erotyki* wiersz Kniaźnina *Do kobiet* to przekład wiersza Jeana-Jacquesa Rousseau *Contre les femmes*. Sytuację zmienia jednak wzięcie pod uwagę dodatkowej okoliczności, pominiętej przez Olszewicza milczeniem: wspomniany utwór francuski stanowi autorską adaptację wierszem fragmentu listu Saint Preux z *Nowej Heloizy*. Staranne porównanie trzech tekstów dowodzi, że *Do kobiet* Kniaźnina – podobnie jak *Pigmalion* Węgierskiego – opiera się nie na jednym, ale na dwóch tekstach francuskich. W pierwszej części poeta zdaje się iść za wierszem Rousseau, odtwarzając obecny w nim podział na strofy, w zakończeniu zaś zamieszcza fragmenty zaczerpnięte z tekstu prozą, a pominięte we francuskim epigramacie. Podobne zjawiska widoczne są również w wykorzystaniu przez Kniaźnina francuskich przekładów wierszy Anakreonta i Safony. Polski adaptator podąża nie tylko za prozatorskimi tłumaczeniami Juliena Jacquesa

Moutonnet de Clairfons (co wskazał przedwojenny badacz Ludwik Kalisz, zob. Kalisz), ale i za wierszowaną adaptacją Hilaire-Bernarda de Longepierre'a[10]. Inną ilustracją tego mechanizmu jest wykorzystanie wierszowanej przeróbki *Le temple de Gnide* Monteskiusza przez Józefa Szymanowskiego (Ziętarska: 219). Wszystko to skłania nas do wniosku natury ogólnej: o ile znakomicie opisanym zjawiskiem jest korzystanie przez europejskich tłumaczy z francuskich przeróbek utworów niefrancuskojęzycznych (praktyka tzw. *traduction-relais*), o tyle słabiej rozpoznanym, a godnym systematycznego opisania faktem jest wykorzystywanie wierszowanych przeróbek jako elementu pracy nad tekstem tłumaczonym zasadniczo z prozatorskiego źródła.

Kwestię „upoetycznienia" prozatorskiego pierwowzoru Rousseau osadzić można na europejskim tle również w kontekście toczonych ówcześnie sporów na temat roli wiersza i rymu w literaturze. Prowadzi to do ponownego podjęcia wspominanej już wielokrotnie kwestii gatunkowego określenia *Pigmaliona*. O ile – co omówiłem – ten ostatni jest melodramatem, nie powinniśmy zapominać o jego odautorskiej klasyfikacji: *Pigmalion* to melodramat w formie sceny lirycznej. Użyte w przywołanej formule określenie zastanawiać może wobec prozatorskiego kształtu tekstu oryginalnego. Wyjaśnienie tej terminologicznej decyzji przynosi odwołanie do sławnego traktatu *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) Charles'a Batteux, jednego z najważniejszych pism teoretycznoliterackich oświecenia. W dziele tym francuski pisarz boryka się z wielowiekowym dziedzictwem Arystotelesa, który – jak wiemy – nie uwzględnił liryki w swojej definicji poezji, opartej na naśladowaniu działań. Batteux podejmuje to zagadnienie w sposób systematyczny, proponując wpisać lirykę w krąg sztuk mimetycznych, dzięki subtelnemu założeniu, w ramach którego emocje wyrażone przez poetę lirycznego uznane zostają za uczucia podmiotu fikcyjnego. Rozwiązanie to oraz polemika, którą poświęcił mu niemiecki tłumacz Batteux, Johan Adolf Schlegel (ojciec braci Schleglów), postrzegane są tradycyjnie jako otwarcie się poetyki oświeceniowej na tendencje rozwinięte później w romantyzmie (Rodriguez: 21). Wydaje się, że właśnie to myślenie pozwala Rousseau włączyć *Pigmaliona* – rozbudowany monolog podmiotu

[10] Informację tę podaję za zgodą Bożeny Mazurkowej, z którą współpracuję przy przygotowywaniu edycji krytycznej *Erotyków* Kniaźnina.

eksplorującego swoje uczucia – do kategorii utworów lirycznych. Na uwagę zasługuje fakt, że w kształcie nadanym mu przez Węgierskiego *Pigmalion* łączy opisane, „naukowe" i głęboko systemowe rozumienie liryzmu z cechą potocznie i powierzchownie wiązaną z tym rodzajem twórczości literackiej: strukturą wersową i rymami. Prowadzi to niejako do zdublowania lirycznego potencjału tekstu, nadając mu rys tautologiczny, typowy skądinąd dla melodramatu.

Ostatni z zaproponowanych tu wniosków dotyczy kwestii metodologicznej. Charakteryzując w przedmowie do króla własną strategię translatorską, Węgierski przemilczał pośrednictwo wersji Berquina. Retoryczna biegłość, z jaką młody poeta opisuje swoją koncepcję przekładu, sprawia, że czytelnikowi trudno rozróżnić elementy stanowiące wynik adaptowania „ducha" utworu Rousseau do oczekiwań lokalnej publiczności od tych, które pojawiły się już w przeróbce powstałej nad Sekwaną. Nie chodzi tu jednak tylko o przywłaszczanie sobie cudzej własności intelektualnej (co w omawianej epoce stanowiło działanie nagminne), ale o zjawisko głębsze i ważniejsze. Złożoność procesów składających się na polskie przyswojenie *Pigmaliona* ukazuje nam iluzoryczny charakter granicy między dwoma – wyróżnionymi niegdyś przez Jadwigę Ziętarską i podtrzymanymi przez Piotra Stasiewicza – typami adaptacji: tzw. estetyczną i kulturową. W istocie, kształt artystyczny i językowy tłumaczenia od początku dyktowany jest kryteriami kulturowymi, dlatego – jak sądzę – rozróżnienie to należy odstawić do lamusa badań nad historią przekładu, lub przynajmniej gruntownie przemyśleć jego przydatność.

Konkluzja

Sądzę, że najważniejsze z zaproponowanych tu ustaleń wpisuje się w zakres tzw. krytyki genetycznej. Translacja Węgierskiego ilustruje pewien model tworzenia wierszowanego tekstu polskiego na podstawie prozy francuskiej, opartego na źródle drugiego rzędu, jakim jest obcojęzyczna przeróbka o charakterze poetyckim. Casus ten pozwala na wprowadzenie pewnego uściślenia terminologicznego, przydatnego dla opisu serii komparatystycznej o podobnym stopniu złożoności. O konieczności takiego uściślenia świadczy trudność, z jaką borykał się Juliusz Wiktor Gomulicki w próbie sprowadzenia do jednej formuły kwestii źródeł pracy Węgierskiego: „za podstawę swojej przeróbki wziął

nie tylko tekst Rousseau, ale przede wszystkim jego wierszowaną parafrazę pióra Berquina" (Gomulicki: 39). Cytowane już „nie tylko […], ale przede wszystkim" nie rozjaśnia bynajmniej omawianej sprawy. Czy mamy zatem do czynienia z przekładem tekstu Rousseau, czy z przekładem tekstu Rousseau i Berquina? Trudno o satysfakcjonujące rozwiązanie, tak długo, jak kwestię tę ujmujemy w dualistycznych kategoriach opozycji między francuskojęzycznymi tekstami-źródłami (Rousseau i Berqin) i spolszczeniem. Z kolei myślenie o pracy polskiego tłumacza w kategoriach dynamicznie rozwijającej się (i potencjalnie otwartej) serii przeróbek pozwala na bardziej precyzyjne i prostsze ujęcie tej sprawy. Prozatorski *Pigmalion* Rousseau stanowi tu byt uwikłany w serię ewolucji zarówno w ramach kultury i języka francuskiego, jak i na styku z innymi kulturami. W tej perspektywie spolszczenie Węgierskiego uznać można za przekład dzieła Rousseau, pod warunkiem, że w tym ostatnim dostrzeżemy tekst archetyp, generujący różne typy tekstów derywatów: zarówno we Francji (przeróbka Berqina), jak i za granicą (przekłady na inne języki).

Dzieje europejskiej recepcji *Pigmaliona* dają się opisać tylko wtedy, gdy tłumaczenie postrzegać będziemy jako jedno z wielu ogniw w procesie metamorfoz tekstu archetypu.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa i skróty bibliograficzne odsyłające do tekstów źródłowych

Baudouin: Rousseau, Jean-Jacques. *Pigmalion w posągu Galatei zakochany. Scena liryczna przekładania Jana Baudouin*. Warszawa: Piotr Dufour [nie przed 1777]. Egzemplarz: Biblioteka Ossolineum, sygn. XVIII-13423.

Rousseau: Rousseau, Jean-Jacques. *Pygmalion. Scène lyrique.* Bruxelles: J. Vanden Berghen, 1772.

Rousseau, Berquin: Rousseau, Jean-Jacques. *Pygmalion. Scène lyrique mise en vers par M.* [Arnaud] *Berquin*, Paris: [bez nazwiska drukarza], 1775.

Rousseau, Dufour: Rousseau, Jean-Jacques. *Pygmalion. Scène lyrique.* Varsovie: Piotr Dufour [ok. 1777]. Egzemplarz: Biblioteka Ossolineum, sygn. XVIII-8105.

Węgierski: Rousseau, Jean-Jacques. *Pigmalion. Scena liryczna wierszem przełożona przez T.K. Węgierskiego.* Warszawa: [Michał Gröl, ok. 1777]. Biblioteka Ossolineum, sygn. XVIII-8088.

Bibliografia przedmiotowa

Bajer, Michał. „De la librairie à la traduction dramatique: le livre de théâtre français en Prusse royale et en Pologne (1680–1730)". *„A qui lira": Littérature, livre et librairie en France au XVIIe siècle.* Red. Mathilde Bombart, Sylvain Cornick, Hedwige Keller-Rahbé, Michèle Rosellini. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2020. 573–584.

Balbus, Stanisław. *Między stylami*. Kraków: Universitas, 1993.

Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut". Oświecenie. T. 4. Red. Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.

Chachulski, Tomasz. *Edytorstwo jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*. Warszawa: IBL PAN, 2019.

Ciechowicz, Jan. „*Pigmalion* J.J. Rousseau i jego obecność w polskim teatrze". Tegoż. *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*. Wrocław: Ossolineum, 1984. 36–64.

Cieński, Marcin. *Literatura polskiego oświecenia wobec tradycji i Europy. Studia*. Kraków: Universitas, 2013.

Deane-Cox, Sharon. *Retranslation: translation, literature and reinterpretation*. London: Bloomsbury, 2014.

Dębowski, Marek. „Teatr do słuchania i teatr do patrzenia w XVIII wieku. Kilka ustaleń". *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu.* Red. Agnieszka Ziołowicz, Roman Dąbrowski. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2014. 283–298.

Gomulicki, Juliusz Wiktor. „Młody »gniewny« polskiego oświecenia". Tomasz Kajetan Węgierski, *Wiersze wybrane*. Wyd. Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974. 5–54.

Grześkowiak-Krwawicz, Anna. *Publicystyka stanisławowska o modelu rządów monarchii francuskiej*. Wrocław: Ossolineum, 1990.

Kalisz, Ludwik. „Liryka Kniaźnina a poezja klasyczna". *Pamiętnik Literacki* 21.1/4 (1924/25): 42–60.

Kloch, Zbigniew. *Spory o język*. Warszawa, IBL PAN, 1995.

Kostkiewiczowa, Teresa. „Co to jest klasycyzm? Wprowadzenie do (kolejnej) dyskusji". *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*. Red. Bogusław Dopart, Roman Dąbrowski. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2011. 7–19.

Olszewicz, Wacław. „O polskich przekładach Jana Jakóba Russa: notatka bibljograficzna". *Pamiętnik Literacki* 33.1/4 (1936): 465–483.

Pawłowiczowa, Janina. „Jan Baudouin (1735–1822)". *Pisarze Polskiego Oświecenia*. T. 2. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: IBL PAN, 1994. 49–73.

Ratajczakowa, Dobrochna. „Muzyka melodramatu". *Muzykalia* 1 (2008): 1–8.

Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.

Skibińska, Elżbieta. „La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur". *Doletiana. Revista de traducció literatura i arts* 7/2.1 2007): 1–10.

Skwara, Marta. „Translatologia a komparatystyka. Serie przekładowe jako problem komparatystyczny". *Rocznik Komparatystyczny* 1 (2010): 7–51.

Snopek, Jerzy. „Tomasz Kajetan Węgierski (1756–1787)". *Pisarze Polskiego Oświecenia*. T. 1. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: IBL PAN, 1992. 658–680.

------. „Jacek Idzi Przybylski (1795–1819)". *Pisarze Polskiego Oświecenia*. T. 2. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: IBL PAN, 1994. 207–229.

Sobina, Iga. *Potwory sztuki scenicznej. Poetyka melodramatu doby polskiego Oświecenia lat 1790–1815*. Kraków: Collegium Columbinum, 2012.

Stasiewicz, Piotr. *Poezja Tomasza Kajetana Węgierskiego*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012.

Szyjkowski, Marian. *Myśl Jana Jakóba Rousseau w Polsce XVIII wieku*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1913.

Witkowski, Michał. *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 1971.

Waeber, Jacqueline. *En musique dans le texte: le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*. Paris: Van Dieren, 2005.

Węgierski, Tomasz Kajetan. „Do czytelnika". Tegoż. *Organy. Poema heroiczne*. Wyd. Aleksandra Norkowska. Warszawa: IBL PAN, 2007. 26..

------. „Do Króla". Tegoż. *Wiersze wybrane*. Wyd. Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974. 189–190

Ziętarska, Jadwiga. *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław: Ossolineum, IBL PAN, 1969.

Zuber, Roger. *Les Belles infidèles et la formation du goût classique, Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*. Paris: A. Colin, 1968.

Pygmalion's Metamorphoses: Translation and the Transformations of the Text-Archetype (Rousseau, Baudouin, Węgierski)

Summary

The article touches upon new threads as regards the Polish reception of J.J. Rousseau's melodrama *Pygmalion* so as to settle a few debatable issues. For that purpose, the author ventures to study a broader array of source texts: apart from the well-known translation by T.K. Węgierski, J. Baudouin's prose rendering and the French edition of the work published by Piotr Dufour are also discussed. This allows both for the formulation of a number of hypotheses on the influence of particular French editions on the translated versions of Rousseau's work (e.g. making redundant a number of stage directions, planning to create a prospective bilingual edition) and ascertaining the exact sources of Węgierski's adaptation; a difficult task, given the traditional dichotomy between the original and its translation. Approaching the translation as but a hub on the way towards the target text seems promising though, the more so that such an approach has already been tested with regard to the French culture. Considering the above, Rousseau's *Pygmalion* should not be viewed merely as a source text, but rather a textual archetype evolving in course of its reception, both in France and in Europe.

Keywords: *Pigmalion*, *Pygmalion*, translation, bilingual edition, stage directions, intertextuality, intermediary text, archetext, retlanslations, rewritings, melodrama, Tomasz Kajetan Węgierski, Jan Baudouin, Piotr Dufour, Arnaud Berquin, Jean-Jacques Rousseau

Słowa klucze: *Pigmalion*, *Pygmalion*, przekład, edycja dwujęzyczna, didaskalia, intertekstualność, tekst pośrednik, archetekst, seria translatorska, seria komparatystyczna, melodramat, Tomasz Kajetan Węgierski, Jan Baudouin, Piotr Dufour, Arnaud Berquin, Jean-Jacques Rousseau