

Justyna Łukaszewicz

Drama mieszczańska w twórczości Franciszka Zabłockiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 60, 85-100

2005

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Justyna Łukaszewicz

DRAMA MIESZCZAŃSKA
W TWÓRCZOŚCI FRANCISZKA ZABŁOCKIEGO*

Dictionnaire de l'Académie zarejestrował termin *drame* w 1762 roku, czyli w okresie, kiedy oświeceniowy z ducha *genre* odnosił pierwsze sukcesy na francuskich scenach¹. Gatunek, który stanowił odpowiedź na aspiracje klasy mieszczańskiej, rozwinął się we Francji na skutek wewnętrznej potrzeby odnowy teatru i obserwowanych już od lat 30. XVIII wieku przemian zachodzących w komedii i tragedii², a także pod wpływem obcych modeli, zwłaszcza angielskich tragedii domowych, na przykład *The London Merchant* George'a Lillo (1731). Félix Gaiffe podaje francuskie adaptacje tej sztuki (operę komiczną Anseaume'a i dramę Merciera) jako przykład złagodzeń i innych deformacji typowych

Justyna Łukaszewicz (ur. 1961) – adiunkt, kierownik Zakładu Italinistyki w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka monografii *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu* (1997), artykułów o tematyce przekładoznawczej (włosko-polskiej, polsko-włoskiej, francusko-polskiej i polsko-francuskiej), dotyczących literatury XVIII–XX wieku, a także przekładów z francuskiego i włoskiego. Organizator konferencji i redaktor materiałów konferencyjnych *Il viaggio come realtà e come metafora* (2004).

* Przedstawiono na spotkaniu naukowym „Z warsztatów badaczy Oświecenia”, zorganizowanym przez Pracownię Literatury Oświecenia Instytutu Badań Literackich w dniach 16–17 maja 2005 roku w Warszawie.

¹ M. Lioure, *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris 1973, s. 11.

² Zob. m.in. F. Gaiffe, *Le drame en France au XVIII^e siècle*, Paris 1971, s. 15–34.

dla ówczesnych francuskich tłumaczy; w tym wypadku usunięto morderstwo i karę śmierci³.

Oświeceniowy dramat był zjawiskiem ogólnoeuropejskim, które w każdym kraju przyjmowało inną formę. Jak ocenia Janina Pawłowiczowa, „w Polsce [drama mieszczańska] pojawiła się niemal współcześnie w stosunku do Paryża i przez prawie 50 lat cieszyła się ogromnym powodzeniem w teatrze warszawskim – głównie w tłumaczeniach i przeróbkach dzieł obcych”⁴. Za pierwszą dramę na scenie polskiej Mieczysław Klimowicz uznał *Nadgrode cnoty* wystawioną 2 lutego 1767 roku, przeróbkę *Le Café ou l'Écossaise* Woltera z roku 1760, pierwszej francuskiej dramy mieszczańskiej realizującej zalecenia Diderota z *Rozmów o „Synu naturalnym”*⁵. Sztuka została istotnie skrócona i gruntownie „przepolszczona”; obraz kondycji żurnalisty zmienił się w dramę ze szlacheckim bohaterem, wręcz dramę „szlachecką” [*ib.*, 290–294]. Jak pisze Klimowicz:

występuje [tam] wprawdzie jako postać epizodyczna szlachetny kupiec, ale główni bohaterowie, na których losach są wypróbowane mieszczańskie cnoty, okazują się w końcu szlachetnie urodzonymi i służą jakby nobilitacji nowego systemu wartości, nowej oświeceniowej etyki.⁶

Także opublikowana w 1768 roku adaptacja *L'Humanité, ou le Tableau de l'indigence* Randon de Boisset, czyli *Obraz nędzy ludzkiej* pióra Józefa Andrzeja Załuskiego, przenosi akcję do Polski⁷.

³ *Ibidem*, s. 71, 73–74.

⁴ J. Pawłowiczowa, *Drama*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 71, 73.

⁵ M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, Warszawa 1965, s. 287–288.

⁶ *Idem*, *Kilka uwag o kondycji dramy mieszczańskiej w teatrze polskiego oświecenia*, [w:] *Między teatrem a literaturą*. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Deglerowi w 65. rocznicę urodzin, pod red. A. Juzwenki i J. Miodka, Wrocław 2004, s. 143.

⁷ J. Pawłowiczowa, *Wstęp*, [w:] *Drama mieszczańska*, Warszawa 1955, s. 33, 47.

Dramy, jakie pojawiły się w repertuarze sceny narodowej parę lat później, wydają się w większym stopniu spełniać wymogi przekładu *sensu stricto*. W latach 1779–1787 było ich około dwadzieścia, głównie przekłady dram niemieckich, takich jak *Minna von Barnhelm* Lessinga, ale i francuskich. Przekładem (a nie przystosowaniem do obyczajów narodowych) jest według Pawłowiczowej tragedia *Bewerley, czyli gracz angielski* warszawskiego mieszczanina Franciszka Barssa⁸, tłumaczenie prozą jednej z najlepszych angielskich tragedii mieszczańskich, z francuskiej przeróbki, wydane i wystawione w roku 1777⁹. W późniejszych latach na polskiej scenie grano między innymi *Fabrykanta londyńskiego, czyli rozpacz szczęśliwą* – dramę Fenouillot de Falbaire „przełożon[ą] na polski język, z ostawioną sceną w Londynie, przez J. Baudouin”, jak czytamy na druku z roku 1784¹⁰. Wojciech Bogusławski był z kolei autorem *Taczki occiarza* (1790), tłumaczenia *La Brouette du vinaigrier* niezmiernie popularnego w ówczesnej Polsce Merciera, którego utwory były, jak pisze Pawłowiczowa, „z wielką swobodą przerabiane i przystosowywane do obyczajów narodowych”¹¹. Miejscem akcji *Taczki occiarza* pozostał jednak Paryż, a głównym dodatkiem tłumacza jest wprowadzenie – na modłę francuskiego XVIII-wiecznego teatru jarmarcznego – śpiewanych na znaną wówczas melodię kupletów zawierających credo centralnej postaci, *porte-parole* Bogusławskiego w dyskusji na temat kwestii mieszczańskiej¹².

Dysponujemy tekstami dwóch sztuk Zabłockiego reprezentujących omawiany gatunek: *Oćcem dobrym* (wyd. 1780, wyst. 1782), przekładem sztuki Diderota *Le Père de famille* (druk 1758, wyst. Paryż 1761) i *Szkołą ojców* (1788), tłumaczeniem *L'École des pères* Pierre-Alexandre'a Pieyre'a (1787). Dwie inne dramy mieszczańskie z dorobku Zabłockiego zachowały się jedynie w ułamkach: *Człowiek dobrze myślący* (1786), przekład *Le Philosophe sans le savoir* Michel-Jeana Sedaine'a (1765), sztuki bardzo cenio-

⁸ *Eadem, Drama* [hasło], *op. cit.*, s. 73.

⁹ *Eadem, Wstęp*, *op. cit.*, s. 35–36.

¹⁰ L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 2, Lwów 1925, s. 235.

¹¹ J. Pawłowiczowa, *Drama* [hasło], *op. cit.*, s. 71.

¹² Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972, s. 182–184.

nej przez Encyklopedystów, oraz *Żona zazdrośna* (1788), przekład *La Femme jalouse* Pierre-Jeana Desforges'a (1785).

W teoretycznym tekście towarzyszącym *Le Père de famille* Diderot uznał, że „komedia poważna” powinna przedstawiać cnotę i obowiązki człowieka¹³. Przypomnijmy, jak te założenia zostały zrealizowane.

Powracający do domu nad ranem Saint-Albin wyznaje oczekującemu go ojcu, panu d'Orbesson, że zakochał się w biednej, ale pięknej i dobrej dziewczynie Sophie, którą opiekuje się niejaka pani Hébert. Żeby się zbliżyć do ukochanej, młodzieniec zostaje jej sąsiadem i pod przybranym imieniem Sergi udaje człowieka zbliżonej kondycji. Pan d'Orbesson ukazany jest jako dobroczyńca robotników, dłużników i żebraków¹⁴. Jednak jego córka Cécile myśli – niesłusznie – że ojciec nie zaakceptuje jej małżeństwa ze swym wychowankiem Germeuilem. Pan d'Orbesson sprowadza Sophie, wyjawia dziewczynie, kim jest Sergi, i wymusza na niej obietnicę zerwania kontaktu z młodzieńcem. Sercem jest z synem, ale poddaje się prawom rządzącym światem, choć nazywa je okrutnymi uprzedzeniami.

Złym duchem rodziny pana d'Orbesson jest komandor d'Auvilé, majątny brat jego nieżyjącej żony. Zdobywa on nakaz uwięzienia Sophie, a wykonanie niecnego zadania powierza Germeuilem, obiecując majątek oraz rękę swej siostrzenicy. Kiedy Germeuil dowiaduje się od Saint-Albina, że ten ma zamiar porwać Sophie, postanawia uratować zarazem biedną dziewczynę i honor przyjaciela, sprowadza więc Sophie do domu pana d'Orbesson i powierza ją opiece Cécile. Komandor robi użytek z nakazu aresztowania oddanego mu wcześniej przez Germeuila, ale pan d'Orbesson bierze w opiekę Sophie, która okazuje się krewną Komandora. Saint-Albin i Sophie upadają ojcu do nóg i ten zgadza się na oba małżeństwa swoich dzieci z ich wybrankami.

¹³ D. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, Paris 1975, s. 25.

¹⁴ Pokazującej to sceny nie uwzględnił Bogusławski w swoim przekładzie z 1819 roku, zatytułowanym *Ojciec familji*, co zauważył Leon Galle (*Wojciech Bogusławski i repertuar teatru polskiego w pierwszym okresie jego działalności [do roku 1794]*, Warszawa 1925, s. 83), zwracając uwagę na większą dokładność i wierność przekładu Zabłockiego.

Przedstawienie kondycji miało w nowym gatunku zastąpić dominujące w klasycznej komedii charaktery. Zgodnie z teoretycznymi założeniami Diderota jego dramat ukazuje środowisko domowe, a w nim kondycję ojca: jego troskę o całą rodzinę, relacje z dziećmi, wzajemne obowiązki jednych i drugich, a także rozważania na temat małżeństwa i celibatu. Patetyczność i ckliwość francuskiej dramy i polskiego przekładu budowane są między innymi bardzo dużą frekwencją przymiotnika *cruel* (*okrutny*) oraz słów dotyczących szczęścia lub jego braku, tworzących opozycje *bon-heur–malheur* (*szczęście–nieszczęście*), *heureux–malheureux* (*szczęśliwy–nieszczęśliwy*). Akcja rozgrywa się w ciągu jednego dnia, ale sztuka oddala się od klasycznej komedii absolutnym brakiem efektów komicznych oraz mało aktywną rolą służących.

„*Ociec dobry* jest jedynym utworem z wczesnego okresu twórczości Zabłockiego, o którym można powiedzieć, że był przez autora programowo wprowadzony w obieg czytelniczy jako dzieło obcego autora” – zauważa Pawłowiczowa¹⁵. „Tłumaczenie w polskim języku, ściśle podług oryginału, w czytaniu z przyjemnością przyjęte było” – czytamy w notatce w „*Annonces et avis divers*” na temat wystawienia „komedii w pięciu aktach pana Diderot” na gali z okazji urodzin króla w 1782¹⁶. Przekład istotnie charakteryzuje się niewielkimi zmianami w stosunku do oryginału, co pozwala na dogodną ich obserwację.

Miejsce akcji tłumacz określa dwoma zdaniami: „Scena, gdzie są ludzie. Kładę ją w Warszawie, w domu ojca dobrego”¹⁷. Pierwszy człon jest amplifikacją w stosunku do oryginału i świadectwem uniwersalnego odczytania utworu (co nie umknęło uwadze badaczy)¹⁸, drugie stanowi konkretną lokalizację. Tam, gdzie w orygina-

¹⁵ *Teatr Franciszka Zabłockiego*, oprac. J. Pawłowiczowa, t. 2: *W stronę dramatu mieszczańskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 513.

¹⁶ Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794*, pod red. J. Kotta, Warszawa 1967, s. 231.

¹⁷ Wszystkie cytaty z obu omawianych dramatów Zabłockiego pochodzą z wydania *Teatr Franciszka Zabłockiego*, t. 2.

¹⁸ Por. *Teatr Franciszka Zabłockiego*, t. 2, s. 513, oraz M. Cieński, „*Ociec dobry*”: *Diderot i Zabłocki*, [w:] *Dramaty Franciszka Zabłockiego*:

le wzmiankowany jest Paryż, w przekładzie pojawia się zatem Warszawa lub stolica, natomiast dobra ojca rodziny zostały „przeniesione” z Limeuil do Dobrowiny. Ta nazwa znacząca sprawia, że tytułowy przymiotnik staje się jakby nazwiskiem. W polskim tekście zamiast dzierżawcy wspomniany jest karczmarsz, brakuje natomiast lokalizacji innego domu ojca (II 1). Dalsze peryferie wzmiankowane są tylko w oryginale, w przekładzie znikła bowiem aluzja do francuskiej akcji na Minorce z czasu wojny siedmioletniej. Przywołując w dramacie opublikowanym w 1758 roku obraz walki w forcie Saint-Philippe, Diderot przypomina epizod z roku 1756, kiedy francuskie wojsko pod dowództwem księcia de Richelieu, ze sztabem generalnym złożonym z przedstawicieli śmietanki francuskiej arystokracji, przeprowadziło zwycięski atak na Anglików na Minorce, która pozostała w rękach francuskich do 1763 roku. W przekładzie pozostało okrutne życzenie Komandora, który wolałby śmierć swego siostrzeńca od jego małżeństwa z panną niższego stanu i bez posagu, ale nie ma historycznego kontekstu i realistycznych szczegółów wizji tej śmierci.

Wśród usuniętych lub zneutralizowanych informacji odsyłających do kultury oryginału znalazła się także przyczyna małego majątku, jaki przypada Saint-Albinowi po zmarłej matce. W miejscie uwagi odnoszącej się do regionalnego zróżnicowania kwestii dziedziczenia, Zabłocki wprowadza informację, że szóste dziecko urodziło się z drugiej żony, którą ojciec „pojął ubogą”. Wreszcie odgrywający istotną rolę w intrydze nakaz aresztowania bez procesu, z rozkazu królewskiego, czyli słynny za *ancien régime*’u dokument zwany *lettre de cachet*, w polskim tekście oddany został jako „ordynans” (II, 12). Znikło przy tym wyrażenie: „De par le roi” (V, 12)¹⁹ oraz inne drobne aluzje do władzy królewskiej. Francję ewokuje jednak w polskim tekście przeniesiona z oryginału ze swym francuskim tytułem i znaczącym nazwiskiem Madame Papillon. Rozkłada ona w mieszkaniu polskiego ojca rodziny „róż-

interpretacje, pod red. M. Cieńskiego i T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2000, s. 26.

¹⁹ Wszystkie cytaty z francuskiego pierwowzoru z wydania: D. Diderot, *Le père de famille*, Montpellier 1997.

ne towary”, podczas gdy w oryginale pokazywała konkretne modne tkaniny („des perses, des indiennes, des satins de Hollande, etc.”). Jest to jeden z rzadkich w adaptatorskiej praktyce Zabłockiego przypadków, gdy ogólnik zastępuje listę; na ogół dzieje się odwrotnie. Zapewne gatunek utworu wpłynął na to, że tłumacz nie wykorzystał również okazji, by wprowadzić element komizmu językowego, jak w *Żądaniu nieprzewidzianym*, adaptacji *La Demande imprévue* Merciera, gdzie pojawia się Traktier mówiący z „akcentem niemieckim”.

W zasadniczo wiernym przekładzie oprócz kilku wspomnianych punktowych adaptacji elementów kulturowych znalazły się także drobne opuszczenia kwestii najwyraźniej uznanych przez tłumacza za zbędne lub nie do końca jasne. Brakuje między innymi dwóch replik w rozmowie Saint-Albina z Komandorem, w których ścierają się ich koncepcje szczęścia:

Saint-Albin: Je mangeais du pain, je buvais de l'eau à côté d'elle, et j'étais heureux.

Le Commandeur: Tu cours à ton malheur. (II, 8)

Decyzję opuszczenia może tłumaczyć fakt, że Saint-Albin także w innych miejscach mówi o szczęściu związanym z przebywaniem u boku ukochanej, a i Komandor to samo zdanie: „Tu cours à ton malheur” wypowiada dwukrotnie. Zabłocki tłumaczy tę replikę tylko raz, jako: „Ubiegasz się za swym nieszczęściem?”. To pytanie brzmi mniej dobitnie od zdania twierdzącego z oryginału: u Diderota wuj potępia postępowanie siostrzeńca, w przekładzie sprawia wrażenie zatroskanego.

W kierunku „ocieplenia” postaci idą też niektóre drobne amplifikacje Zabłockiego. Polski Komandor wydaje się mniej okrutny od pierwowzoru także dlatego, że życząc siostrzeńcowi śmierci, mówi do niego „mój kochany”. Z kolei pan Dobrucki odprawia Karczmarza, który bezskutecznie szukał u niego pracy, słowami „niech ci Bóg gdzie indziej szczęści”, a służącego Marcina, który go zawiódł, żegna: „Idź z Bogiem” (II, 1). Dobroć ojca uzyskała więc na poziomie retoryki dodatkowy, religijny odcień. Nie jest to

w twórczości Zabłockiego rzecz wyjątkowa: wprowadzenie lub rozszerzenie semantyczno-leksykalnego pola religii charakteryzuje także inne jego adaptacje.

Omawiając różnice między francuskim oryginałem a polskim przekładem oraz czytelnictwem i scenicznym odbiorem obu wersji językowych dramatu, Marcin Cieński powtarza opinię Leona Gallego na temat przeniesienia akcji komedii do środowiska polsko-szlacheckiego, precyzując: Zabłocki „wyraźnie zaznaczał [...], że ojciec [...] jest szlachcicem, bariera zaś oddzielająca Albina i Zofię ma charakter stanowy, podczas gdy u Diderota chodziło o różnice pozycji w obrębie stanu”²⁰. Tak jednoznaczne postawienie kwestii przynależności stanowej postaci dramatu w obu wersjach językowych budzi jednak pewne wątpliwości, bowiem partykuła przed nazwiskiem pana d’Orbesson oraz dodatek *święty* przed imieniem jego syna (Saint-Albin) mogą (choć nie muszą) świadczyć o ich przynależności do stanu szlacheckiego. We wstępie do wydania *Le Père de famille* z roku 1997 Gerhardt Stenger twierdzi, że miejsce, jakie pan d’Orbesson i jego dzieci zajmują w hierarchii społecznej, nie jest sprecyzowane, ale można przypuszczać, że należą oni do „noblesse commerçante” bliskiej „grande bourgeoisie”²¹.

Tematem sztuki jest zatem konflikt pokoleń na tle relacji z osobami niższymi stanem, ale sama kwestia tej „niższości” pozostaje – także w tłumaczeniu – niedopowiedziana, choć główny element rozwiązania konfliktu (odkrycie, że Sophie jest siostrzenicą Komandora) wskazuje na zasadniczą rolę pochodzenia. W sztuce Diderota nie padają słowa *noble/noblesse* i *bourgeois/bourgeoisie*; postaci dramatu używają bardziej relatywnych określeń, jak *état*, *rang*, *condition*, *naissance*, dla których odpowiednikami w polskim tekście są *sytuacja* czy *stan*. Jednak przekład zdań z czasownikiem *naître* (‘/u/rodzić się’) odnosi się raczej do przymiotów moralnych niż do wysokiego urodzenia. I tak, sformułowanie pana d’Orbesson „les âmes bien nées”, Zabłocki tłumaczy jako „dusze szlachetne” (I, 8). Pozytywne wrażenie, jakie sprawiła na nim

²⁰ M. Cieński, *op. cit.*, s. 26.

²¹ G. Stenger, *Wstęp*, [w:] D. Diderot, *Le père de famille*, Montpellier 1997, s. 15.

Sophie, d'Orbesson wyraża słowami „vous paraissez bien née” (II 4) i „un enfant bien né” (III 7), co po polsku oddane zostało jako: „okazujesz się przez to być szlachetną” i „dziecko szlachetne”. Kiedy wreszcie sama Sophie mówi o tym, co przystoi „une fille bien née”, w przekładzie czytamy: „panna uczciwa” (II 9).²²

Zakochany młodzieniec planujący małżeństwo lub żeniący się bez woli ojca to typowy temat komediowy, w dramie Diderota zrealizowany w tonacji serio, z akcentem na wydźwięk moralny. „Nauki przedmażeńskie udzielane przez pana d'Orbesson [...] córce Cecylii, nie pozostawiają żadnych wątpliwości, iż mamy do czynienia z załążkowym stadium «ideologizacji mieszczańskiej moralności seksualnej», która rozwinie się w odpowiedni artykuł *Jouissance* w *Encyklopedii*”²³. Jak twierdzi Marek Dębowski, Zabłocki wyciągnął konsekwencje z powiązania i następstwa czasowego sztuki Diderota z 1758 roku i zredagowanego przez niego w 1762 hasła, które „odcisnęło w sposób znaczący swe piętno na sposobie prezentowania problematyki intymnej i rodzinnej w komedii oświeceniowej” [*ib.*, 89]. Według badacza polski tłumacz jest odważniejszy od francuskiego autora, wprowadzając w swoim przekładzie słowo *łóże*, tam gdzie w oryginale jest mowa o udawaniu się na spoczynek kobiety, „która strawi dzień cały na pełnieniu obowiązków żony baczonej, czulej matki, pani łaskawej...” [*ib.*, 100]. Warto jednak uzupełnić ten wywód przypomnieniem ogólnej tendencji Zabłockiego tłumacza do konkretyzacji i nazywania rzeczy po imieniu.

Druga drama mieszczańska, jaka trafiła na warsztat Zabłockiego, czyli *L'École des pères* Pieyre'a, w hambursko-brunszwickim wydaniu z 1798 roku²⁴, prezentowana jest jako sztuka napisana

²² „Szlachcic, albo nie, niech będzie szlachetnym” – pisał Zabłocki w wierszu *Do Ignacego*, zgodnie żywą w oświeceniu długą tradycją gry słów szlachetny/szlachecki (M. Inglot, *Nad artykułem Cypriana Norwida „Żydy” i „Mechesy”*, „Prace Polonistyczne”, 2003, s. 176).

²³ M. Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Kraków 2001, s. 100.

²⁴ *L'École des pères*, comédie en cinq actes et en vers par Mr. Pieyre de l'Académie Royale de Nîmes, représentée pour la première fois par les Comédiens Français, le 1er juin 1787, [w:] *Nouveau Théâtre ou*

w celu naprawy obyczajów. Autor wstępu gani niedostatek głębi i komizmu, ale chwali odmalowanie z natury intryganta Dorsiniego, jakich mnóstwo w Paryżu i innych dużych miastach. W wiernie odwzorowanej przez Zabłockiego akcji francuskiego dramatu ów Dorsini (Erast), fałszywy przyjaciel, stoi za rzekomym długiem ukochanej Saint-Fonsa (Walerego) i zasiewa w nim myśl, że mógłby „pożyczyć” pieniądze ojca pod jego nieobecność, ale pan Courval (Dorwal) wraca wcześniej z podróży w interesach. Stary służący wypomina panu, że nie reaguje na rozrzutny i mało przystojny tryb życia, jaki prowadzą jego syn i młoda żona, modna dama pod urokiem Dorsiniego. Courval wyjaśnia, że postanowił być cierpliwy, by sprawa nie nabrała niepotrzebnego rozgłosu: najważniejsza jest reputacja rodziny. W scenie rozgrywającej się między dwoma godnymi przedstawicielami mieszczaństwa pojawiają się dwie kwestie związane z moralnością tej warstwy społecznej, zwłaszcza aluzja do spekulacji w dziedzinie finansów publicznych: Courval i Dermont zgodnie potępiają żądzę szybkiego zysku, jaka ogarnęła szerokie kręgi francuskiego społeczeństwa. Dermont pragnie, aby jego majątek był „czysty, poza wszelkim podejrzeniem”, a Courval w uniesieniu wygłasza patriotyczne przesłanie, w którym wartość systematycznej pracy i sukcesu osiąganego w pocie czoła przeciwstawia ryzykownym spekulacjom nastawionym na szybki zysk, demoralizującym ludzi, rujnującym handel, rolnictwo i cały kraj. Te odniesienia do realiów francuskich uznano za stosowne wyjaśnić zagranicznym czytelnikom wspomnianego wydania w jednym z ośmiu przeznaczonych dla nich przypisów do tekstu komedii. Natomiast w polskiej wersji fragment ten został pominięty, w przeciwieństwie do drugiej części sceny poświęconej młodemu Dermontowi i jego niechęci do jakiegokolwiek kariery proponowanej przez ojca (handlowej, wojskowej czy prawniczej) na tle powszechnej mody życia wyłącznie dla siebie. Kiedy bowiem Courval przedstawia drugą diagnozę społeczną z punktu widzenia mieszczańskiej moralności, Zabłocki

Choix des meilleures pièces qui ont paru depuis douze ans, t. 2, Hambourg et Brunswick, chez P. F. Fauche et Comp., 1798. Stąd pochodzą wszystkie cytaty z tego dramatu.

wkłada w usta jego odpowiednika Dorwala wierny przekład prozą tyrady francuskiego *bourgeois* z niepokojem obserwującego powszechną u męskiej młodzieży egoistyczną ucieczkę od obowiązków, więzi rodzinnych, tradycyjnych ról męża i ojca, oraz oplakane skutki tej tendencji tak dla kraju, jak dla szczęścia jednostki:

Żyć tylko dla siebie, unikać obowiązku, skoro cokolwiek ciąży jest to panujące polerowanych ludzi systema, nieszczęściem, rozciągnięte daleko! Te piękne ich prawidła dały klucz do nierządu, do zbrodni. Człowieka z towarzyskiego zrobili osobnym, przerwane zostały związki, które układają dobrych synów, dobrych obywatelów. [...] [Dorwał, II 3]

Pocieszywszy przyjaciela propozycją oddania młodemu człowiekowi za żonę swojej córki Rosalie, Courval przypomina Hortense, czego od niej oczekiwał, biorąc ją za żonę. W wiernym przekładzie Zabłockiego brzmi to:

żeby ci służył za prawidło honor, skromność, żebyś nie wpadała w zbytek, nie lgnęła do blasku, słowem, żebyś się nad stan swój nie wynosiła. [Dorwał, II 5]

Mąż udziela zatem żonie przestroóg, krytykując jej nadmierne uleganie modom i otaczanie się nieodpowiednim towarzystwem, natomiast ludzi pokroju Dorsiniego opisuje celną, dwuwierszową formułą:

Libertins déclarés, joueurs peu délicats,
Publiants ce qu'ils font... et ce qu'ils ne font pas.

W mniej zwięzłym przekładzie tego fragmentu:

Rozpustnicy jawni, kawalery industrialne, samochwały próżne, przyznające się do złego, które ich samo przez się znieważa, a częstokroć i do tego nawet, które choć ich honorowi przepuściło jeszcze, chlubią się nim przecie. [Dorwał, II 5]

Zabłocki rozwija dowcipną charakterystykę modnych libertynów, nadając jej bardziej moralizatorski wydźwięk. Wprowadza przy tym dosłowne zapożyczenie z francuskiego, *kawalery industrialne*, choć w tym miejscu tekstu wyjściowego nie ma wyrażenia *chevalier d'industrie* oznaczającego 'krętacza, niebieskiego ptaka' (słowa *chevalier* i *industrie* znajdziemy jednak w opisie życia osób pokroju Dorsiniego w innej scenie).

Podobnie jak ojciec z dramatu Diderota, Courval dobrze wie, kto zakłóca spokój rodziny, postanawia więc pozbyć się niepożądanego bywalca domu. Dowiadując się o planie „pożyczenia” jego pieniędzy przez Saint-Fonsa, Courval decyduje się wystawić swego syna na próbę. Ścierają się dwie koncepcje ojcostwa: Dermont ojciec opowiada się za surowością i przymusem, Courval za łagodnością. Ponieważ Dermont dostrzega obok wad młodości uczciwość młodego człowieka, przyjaciele dochodzą do porozumienia także co do małżeństwa Saint-Fonsa z córką Dermonta. Aby wyrwać młodzieńca z potępianego przez ojców związku z niejaką Julią, Courval wysyła do niej Dermonta z pieniędzmi w zamian za natychmiastowe opuszczenie miasta i zerwanie kontaktów z Saint-Fonsem.

Dorsini domyśla się, że za listem podpisanym jakoby przez intendenta chorego wuja z Martyniki stoi Courval, który jednak wprowadza Dorsiniego w pole, odmawiając mu pieniędzy na podróż, a na koniec wręcz zarzucając mu, że list jest jego własnym podstępem. Courval stara się nakłonić syna, żeby zmienił rujnujący zdrowie tryb życia pełnego ekscesów, krytykuje nieodpowiedni ubiór i zachęca do zwierzeń, ofiarowując pomoc finansową. Saint-Fons nie ośmiela się wyznać ojcu prawdy ani poprosić o dużą sumę bez podawania przyczyny, ale ojcowska dobroć skłania go do wejścia na drogę cnoty. Jednak wieść, że dom Julii został zajęty, a jej samej grozi więzienie, nie pozwala mu wytrwać w dobrych postanowieniach. Tymczasem pani Courval wreszcie rozumiała, jakim człowiekiem jest Dorsini, dowiadując się, że to on poznał Saint-Fonsa z Julią. Jej nawrócenie dokonuje się ostatecznie w rozmowie ze zrozpaczonym pasierbem, który szukając ojcowskich pieniędzy, znalazł jego bilet z informacją, że ojciec o wszystkim wie i pieniądze mu ofiarowuje.

Pogardliwa reakcja ukochanej na informację o jego skrupułach uleczyła Saint-Fonsa z niewczesnej miłości, i ten pada ojcu do nóg. Po udzieleniu przebaczenia ojciec głosi wykład na temat moralności: by wytrwać w cnotie, należy otaczać się ludźmi uczciwymi, a najpewniejszym zabezpieczeniem i jednocześnie źródłem prawdziwego szczęścia dla Saint-Fonsa będzie małżeństwo z majątną, piękną, miłą dziewczyną z dobrej rodziny. Zjawia się Dermont ojciec z wiadomością o pozytywnym załatwieniu sprawy z Julią, a następnie pani Courval z nowiną o ucieczce Dorsiniego z Julią. Sztukę kończą słowa państwa Courval na temat szczęścia, jakie można znaleźć tylko na łonie rodziny.

Akcja napisanej rok po oryginale *Szkoły ojców* przeniesiona została z Bordeaux do Warszawy. W konsekwencji Dorwał wysyła swego lokaja Andrzeja nie do kapitana Alberta na dziewięte nabrzeże, ale do kupca ryskiego (określonego także jako Niemiec w scenie 2 aktu IV) „stojącego” w pawilonie wielkiego domu po prawej stronie cuhauzu, czyli więzienia (III 2). Pozascenicznym miejscem odległym stały się – w miejsce Martyniki (w Fort Saint-Pierre mieszka wuj Dorsiniego) – Inflanty, więc nie planuje się podróży statkiem, ale pojazdem, bryczką lub koczem (IV 4). W innych miejscach wzmianka o stolicy Francji została w adaptacji wyeliminowana: dawna znajomość Dorwala datuje się po prostu z konwiktu zamiast z „collège à Paris” (IV 4), a Dorwał wysyła list nie do Paryża, jak jego odpowiednik Courval, ale do Gdańska (IV 10). Okoliczności akcji tylko we francuskiej wersji uzupełnione są wzmianką o wojnie (IV 4). Podobnie jak w *Oczu dobrym* zachowany jest także jeden akcent łączący kulturę oryginału z kulturą przekładu: tak na francuską prowincję, jak do polskiej stolicy modne kapelusze przybywają z Paryża (I 7).

Co do kondycji społecznej głównych postaci, w oryginale obaj ojcowie zajmują się handlem, a o Courvalu dodatkowo dowiadujemy się, że posiada dobra ziemskie (II 5) i stać go na duży posag dla córki (II 3). W polskim tekście, bez oparcia w oryginale, Dorwał został nazwany bankierem (IV 2). Ojcowie w obu wersjach dramatu wysoko cenią typowe wartości mieszczańskie: rodzinę, pracę, uczciwość, dyskrecję, ale sztywne zasady mieszczańskiej moralności denerwują u jej męża panią Courval/Dorwał, przy czym pogar-

dliwe *esprit bourgeois* Zabłocki niezbyt zręcznie przełożył jako „miejski sposób myślenia” (I, 7)²⁵.

Dorsini, nazywany *Chevalier*, próbuje nakłonić panią Courval do zaproszenia na kolację pewnej markizy. Tytuły hrabiego i markiza wspomniane są – tylko w oryginale – również w portrecie reprezentowanego przez Dorsiniego typu intryganta chwającego się znakomitym jakoby urodzeniem, natomiast w przekładzie wiedza o jego rodzinie ulega konkretyzacji i zaadaptowaniu do polskich realiów:

Ja znam rodziców jego, poczciwi, dobrze urodzeni, zacni szlachta, ale nieszczęściem dla dumy syna nie dość znakomici, bo nawet bez urzędu. [III 7]

Mogłaby to być pośrednia aluzja do szlachectwa także głównych bohaterów, a wtedy należałoby ich uznać za przedstawicieli polskiej wersji *noblesse commerçante*. W Polsce handel był uznawany za profesję hańbiącą szlachtę, ale w 1774 roku sejm orzekł, że „szlachcic wszelkiego rodzaju kupiectwem się bawiący, szlachectwa swego utracać nie będzie”²⁶, a niektórzy bankierzy otrzymali nobilitację²⁷. Wydaje się jednak, że – podobnie jak w przypadku *Occa rodziny* – Zabłocki większy akcent kładzie na szlachetność postaci niż ich przynależność stanową. Świadczą o tym na przykład amplifikacje w monologach Saint-Fonsa/Walerego na temat cnoty (IV 12) oraz pani Dorwal na temat przymiotów męża, które skłoniły ją do prowadzenia godniejszego życia (IV 17).

²⁵ *Nouveau dictionnaire français, allemand et polonais [...]* M. A. Trotza (t. 1, Leipzig 1744) podaje dwa znaczenia słowa *bourgeois*: „1. miejski, 2. prostacki, gruby, niepolityczny, prosty”.

²⁶ E. Balcerzak. „Organizacja handlu”, [w:] *Historia kultury materialnej Polski w zarysie*, t. 4: *Od połowy XVII do końca XVIII w.*, pod red. Z. Kamieńskiej i B. Baranowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 186.

²⁷ A. Berdecka, I. Turnau, *Życie codzienne w Warszawie okresu Oświecenia*, Warszawa 1969, s. 56.

Podsumowując, trzeba stwierdzić, że wprawdzie nazwy własne odsyłają do nowej rzeczywistości, ale w przejściu od oryginału do przekładu wymowa obu sztuk nie uległa istotnej zmianie: zgodnie z tytułami, przedstawiają przede wszystkim kondycję ojca zatroskanego o *établissement* swoich dzieci. Na przynależność postaci *Ojca dobrego* do szlachty mogą wskazywać nazwiska, posiadane ziemie czy karczmarz w rodzinnych dobrach, ale poza tym niewiele tu polsko-szlacheckich realiów, w jakie obfituje większość dramatów tego autora, przekład nie stał się więc dramą szlachecką. W *Szkole ojców* mieszczańska kwestia moralności została potraktowana szerzej i dobitniej niż w *Ojcu dobrym*, choć w tłumaczeniu wypadł jeden nie poddający się naturalizacji wątek. Druga sztuka jest generalnie przekładem mniej dosłownym także ze względu na liczne drobne amplifikacje, ale obie, w przeciwieństwie do większości dramatów Zabłockiego, nie zostały wzbogacone w odniesienia do rzeczywistości pozateatralnej, natomiast zastąpienie w *Szkole ojców* wiersza prozą można uznać za jeden z przejawów wierności gatunkowi²⁸.

²⁸ *Teatr Franciszka Zabłockiego*, t. 1: *Pogranicze farsy i komedii obyczajowej*, oprac. J. Pawłowiczowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, s. 571; t. 2, *op. cit.*, s. 540.

Justyna Łukaszewicz

DRAMA MIESZCZAŃSKA W TWÓRCZOŚCI FRANCISZKA ZABŁOCKIEGO

A MIDDLE-CLASS DRAMA IN THE WORK OF FRANCISZEK ZABŁOCKI

(summary)

The article is a shortened chapter of the author's post PhD research work under the tentative title *Franciszek Zablocki's Dramas as Translations and Adaptations*, in which she attempts to answer what elements account for originality of a writer representative of the Enlightenment period. In order to arrive at the right conclusion, she analyses those aspects of his dramas which, in the light of comparative study of the French and Polish texts made against the background of the differences between the two languages and cultures, come out either as adaptative strategies often characteristic of the genre and the epoch or as individual features of his writing.

In the first part of her paper, where the dramatic legacy of Zablocki is treated as a global text, the author overviews the presented reality (places, characters, truthfulness of the plot). The second part is devoted to research on a number of genres and theatrical traditions employed by the Polish playwright, which greatly influence the degree and type of adaptations involved; six text categories are singled out (starting with *comedy dell'arte* and finishing with lyrical plays) including the middle-class drama. The third part is concerned with Zablocki's linguistic techniques, while the fourth one gives a brief presentation of the translatory nature of other areas of his work.