

Wojciech Bogusławski

T

Taczka occiarza

opracowała i wstępem opatrzyła
Agnieszka Kozyra



LITERATUROZNAWSTWO

EDYCJE KRYTYCZNE

Taczka occiarza



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Wojciech Bogusławski

Taczka occiarza

opracowała i wstępem opatrzyła
Agnieszka Kozyra

Agnieszka Kozyra – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Pracownia Edytorstwa
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Krystyna Maksimowicz

REDAKTOR NAUKOWY

Barbara Wolska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Ilustracja na okładce: Stanisław Langer, *Taczka oćciarza*, współtwórca: Michał Stachowicz
Warszawa 1820, [w:] W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 8, Warszawa 1823
źródło: Biblioteka Narodowa, II 64.709 A; <http://polona.pl/item/372309>

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

© Copyright by Agnieszka Kozyra, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.09114.19.0.M

Ark. wyd. 6,3; ark. druk. 9,625

ISBN 978-83-8142-496-7

e-ISBN 978-83-8142-497-4

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 665 58 63

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	7
Wprowadzenie do lektury	9
„Taczka” w lamusie	9
Świadomość translatorska w oświeceniu. Wybrane zagadnienia	10
Louis-Sébastien Mercier – skandalista, szaleniec, wizjoner	15
<i>La Brouette du vinaigrier</i> a <i>Taczka occiarza</i>	20
Postaci sztuki	24
Echa poglądów Benjamina Franklina w <i>Taczce occiarza</i> . Kwestia mieszczańska w Polsce czasu Sejmu Wielkiego	30
Komedia – dramat mieszczański – melodramat	40
„Niezwyczajna piosneczka” i jej metamorfozy	50
„Z taczką i na taczce” – osiemnastowieczna i współczesna recepcja utworu	60
<i>Taczka occiarza – komedia w trzech aktach z francuskiej pana Merciera przełożona (1790)</i>	67
Komentarz edytorski	143
Wykaz znaków i skrótów	143
Zasady transkrypcji	144
Aparat krytyczny	146
Bibliografia	147
Spis ilustracji	151
Indeks nazwisk	153



Portret Wojciecha Bogusławskiego – drzeworyt

SŁOWO WSTĘPNE

Książka „*Taczka occiarza*” Wojciecha Bogusławskiego w opracowaniu i ze wstępem Agnieszki Kozyry pozwoli szerszemu gronu odbiorców: badaczom, studentom, sympatykom polskiego teatru i epoki oświecenia zapoznać się z jednym z najpopularniejszych dramatów w historii Teatru Narodowego. Brak współczesnego wydania tekstu sztuki, a także niedostateczne opracowania na jej temat skazały dramę, zbierającą niegdyś rekordową widownię, niemal na zapomnienie. Niedawny cykl wykładów Piotra Morawskiego z Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego pt. *Oświecenie. Przedstawienia* wskazuje jednak na ciągle zainteresowanie nie tylko teatrem oświecenia w ogóle, ale również wspomnianym dziełem Bogusławskiego. Utwór ten został bowiem wybrany na reprezentanta dramatu mieszczańskiego w części zatytułowanej *TACZKA OCCIARZA, czyli mieszczaństwo*. Potrzeba pojawienia się pierwszej edycji krytycznej jest więc nieodzowna.

Sztuka, zgodnie z założeniami teoretycznymi Louisa-Sébastien Merciera – autora oryginału, stanowi wierne odbicie czasów, w których powstała. Translatorski kunszt Bogusławskiego, jak również jego wycucie rangi i aktualności tematu sprawiły, że stosunki francuskie ukazane w *La Brouette du vinaigrier* zostały w kreatywny i aluzyjny sposób przeniesione do jego sztuki. Tym samym mogły być interpretowane jako odbicie lub nawiązanie do polskich realiów społeczno-politycznych. Po raz kolejny ojciec polskiego teatru wykazał się odwagą i postępowym myśleniem, co nie tylko zostało docenione przez publiczność, ale i znalazło oddźwięk w nastrojach emancypacyjnych rodzimego mieszczaństwa. Wydaje się, że warto przypomnieć czytelnikom zarówno historyczny kontekst, jak i podkreślić aktualność poruszanej problematyki we współczesnej nam epoce kultu pieniądza i sukcesu.

Opracowany według zasad nowoczesnego edytorstwa tekstów literackich dramat Wojciecha Bogusławskiego, dzięki zastosowaniu reguł współczesnej polskiej grafii, ortografii i fonetyki, jest łatwiejszy w odbiorze dla dzisiejszego czytelnika. Wprowadzone zostały tylko zmiany dokładnie przemyślane, dramat nie utracił więc specyficznego kolorytu epoki i pozostał możliwie wiernym odbiciem języka samego autora, przygotowującego do druku w latach 1820–1823 kolejne tomy swoich *Dzieł dramatycznych*. Każdą interwencję uzasadniono, edytorska część wydania stanowi więc nie tylko świadectwo kompetencji Autorki opracowania, ale może być również okazją do śledzenia zmian, które zaszły w polszczyźnie. Rzeczowe i językowe objaśnienia skierowane są również

do osób nieobeznanych z realiami epoki, istotną kwestią była zatem ich rzetelność, a zarazem jasność i przystępność.

Wstęp historyczno-literacki obejmuje problematykę ściśle związaną z *Taczką occiarza*, a więc zawiera m.in. analizę i interpretację sztuki (z uwzględnieniem porównania oryginału z polskim tłumaczeniem) oraz rozważania dotyczące problemów gatunkowych. Zbiera również informacje odwołujące się do szerszego spektrum zagadnień – sytuacji społeczno-kulturalnej i politycznej okresu oświecenia stanisławowskiego, kwestii muzyczności, a także sztuki translatorskiej, zwłaszcza w kontekście poglądów wybranych przedstawicieli rodzimej myśli teoretycznej o przekładzie.

Niniejsza publikacja powstała pierwotnie jako praca magisterska pt. „*Taczka occiarza*” *Wojciecha Bogusławskiego – edycja krytyczna ze wstępem* napisana przez Agnieszkę Kozyrę w Pracowni Edytorstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego. W ramach realizacji projektu Studenckich Grantów Badawczych UŁ ta monografia źródłowa została przez Autorkę poszerzona i uzupełniona.

Jako promotor pracy magisterskiej, a jednocześnie opiekun naukowy grantu, polecam książkę „*Taczka occiarza*” *Wojciecha Bogusławskiego* w opracowaniu i ze wstępem Agnieszki Kozyry – ze względu tak na jej walory literaturoznawcze oraz edytorskie, jak i dydaktyczne – z nadzieją na spopularyzowanie sztuki dziś obecnej jedynie w kanonie oświeceniowych lektur, znanych specjalistom.

prof. dr hab. Barbara Wolska

WPROWADZENIE DO LEKTURY

„Taczka” w lamusie

Wojciech Bogusławski w powszechnej świadomości funkcjonuje przede wszystkim jako autor libretta wodewilu pt. *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, określanego mianem pierwszej polskiej opery narodowej¹. Dzieło to zostało omówione w dziesiątkach publikacji, w których niejednokrotnie pojawiają się interpretacje nie tylko coraz bardziej oddalające się od domniemanej autorskiej intencji, ale i eksploatujące zgoła nieistotne motywy i rekwizyty². Przyczyniły się do tego większa swoboda w rozszyfrowywaniu ukrytych znaczeń tekstu czy inscenizacji należy szukać w politycznym i wywrotowym odbiorze sztuki, zakładającym możliwość niedosłownego odczytania przedstawienia. Wielowarstwowość *Cudu mniemanego*, jego ideologiczny wydźwięk, żywa reakcja publiczności i nowatorstwo zapewniły utworowi obecność w kanonie narodowym, a tym samym – pamięć również współczesnych uczestników kultury.

Odmienne losy spotkał dramę mieszczańską pt. *Taczka occiarza*, nawet pomimo ogromnej popularności, jaką cieszyła się w latach 1790–1793 (aż 23 przedstawienia). Ważna i aktualna społeczno-polityczna problematyka sztuki nie została odebrana tak rewolucyjnie jak opera z 1794 roku, w której – ze względu na trudną sytuację Polski przed III rozbiorem – doszukiwać się można licznych aluzji patriotycznych i wolnościowych. Inaczej było w przypadku *Taczki occiarza*, bowiem kwestie w niej podejmowane wydawały się z pewnością mniej palące, a i radykalna wymowa francuskiego oryginału została przez Wojciecha Bogusławskiego złagodzona. Nie należy jednak zapominać o zakulisowej – społecznej roli, jaką odgrywały widowiska teatralne, upowszechniające ideę emancypacji mieszczaństwa. Chociaż wspomniany dramat nie był ani najodważniejszym, ani jedynym utworem z tego nurtu, to okazał się dziełem postępowym³, a dzięki wyjątkowemu powodzeniu – dostępnym licznej publiczności.

¹ Określenie Leona Schillera.

² O tym zjawisku pisał Ryszard Wierzbowski w swojej książce; zob. tenże, *O „Cudzie, czyli Krakowiakach i Góralach” Wojciecha Bogusławskiego. Studia historycznoliterackie i historycznoteatralne*, Łódź 1984, s. 58–77.

³ Premiera *Taczki occiarza* odbyła się jeszcze przed przyjęciem przez Sejm Czteroletni prawa o miastach i zanim uchwalono Konstytucję 3 Maja, do której ustawa została

Wyciągnięcie *Taczki occiarza* z lamusa i przywrócenie jej szerszemu gronu odbiorców może być nie tylko oddaniem sprawiedliwości Wojciechowi Bogusławskiemu czy przypomnieniem sytuacji stanu trzeciego pod koniec XVIII wieku. Również Mercierowski postulat ukazania w dramacie obyczajów danego narodu i odtworzenia charakteru epoki⁴, a także przekazania tego obrazu przyszłym pokoleniom realizuje się w przywołanej sztuce. Subtelne zabiegi polskiego tłumacza, dzięki którym dostosował on *La Brouette du vinaigrier* do rodzimych realiów i ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej, dają nam możliwość poznania poglądów i nastrojów panujących w Rzeczypospolitej czasu Sejmu Wielkiego. W odmalowywaniu osiemnastowiecznego kolorytu istotną funkcję pełni też specyficzny język pisarza. Niestety podczas pracy edytorskiej dysponowano jedynie drukiem, a nie autografem (zatem przekaz nie stanowił bezpośredniego odbicia mowy Bogusławskiego), jednak przygotowywane przez samego autora wydanie z początków XIX wieku odzwierciedla stan ówczesnej polszczyzny. Starając się zachować ten obraz możliwie wiernie, przy opracowywaniu tekstu wprowadzono tylko uzasadnione zmiany – jeśli za modernizacją przemawiał rozwój grafii, ortografii i fonetyki. Również objaśnienia merytoryczne i językowe, którymi dramat został opatrzony, pozwolą czytelnikowi na bliższe zapoznanie się z tłem historycznym, stanowiąc jednocześnie pomoc w świadomej lekturze.

Świadomość translatorska w oświeceniu. Wybrane zagadnienia

Rozważania dotyczące tłumaczeń powstałych w czasach stanisławowskich nie mogą być oderwane od osiemnastowiecznych teorii translatorskich. Jeżeli przeniesiemy współczesne powszechne rozumienie pojęcia przekładu na rzeczywistość epoki oświecenia, istnieje realne ryzyko nieuznania Wojciecha Bogusławskiego za autora *Taczki occiarza*⁵. Teoretyczna refleksja na temat tłu-

włączona. Doskonałym przykładem innego dramatu propagującego ideę emancypacji stanu trzeciego jest *Szlachcic mieszczanin* Józefa Wybickiego, w którym Sędzic postanawia dobrowolnie dokonać „konwersji” ze szlachcica w mieszczanina, odwracając tym samym sytuację z Molierowskiej komedii pt. *Mieszczanin szlachcicem*. Tak otwarte i jednoznaczne wyrażenie promieszczańskich poglądów przez polskiego autora z pewnością budziło ówczasem kontrowersje, jednak zasadniczą różnicę między dziełem Wybickiego i Bogusławskiego stanowi fakt wystawienia przez dramaturgów owych sztuk w określonym momencie historycznym. Dramat Wybickiego – w przeciwieństwie do *Taczki occiarza* – został zaprezentowany już po wydarzeniach majowych (po raz pierwszy w Warszawie 25 listopada 1791 r.).

⁴ L.S. Mercier, *O teatrze, czyli nowa próba sztuki dramatycznej (wybór)*, [w:] E. Rządowska, *Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*, Wrocław 1958, s. 191.

⁵ W taką pułapkę wpadł np. jeden z recenzentów łódzkiego przedstawienia pt. *Taczka octciarza* z 1991 r. (w reżyserii Marka Okopińskiego): „Jako autor *Taczki octciarza*

maczenia tekstów literackich ma długą tradycję, pojawia się bowiem już u starożytnych – podejmowali ją w swoich pismach m.in. Kwintyliusz czy Seneka, chociaż późniejsi twórcy najchętniej powoływali się na poglądy Cyserona, Horacego i św. Hieronima⁶. Antyczna dyskusja inspirowała szczególnie pisarzy oświeceniowych⁷. Z pewnością przenikanie się wielu narodowych literatur, rozpowszechnianych dzięki rozwojowi sztuki translacji, miało wpływ na tworzenie się europejskiej kulturowej i naukowej wspólnoty (*respublica litteraria*)⁸:

Zdaniem *l'abbé* Prévosta nie ma większego znaczenia, gdzie powstało udane dzieło, szybki przekład udostępnia je bowiem sąsiadom, a w rezultacie tworzy się dobro niejako ponadnarodowe [...]. Znacznie wcześniej Du Bos pisał o „bibliotece rodzaju ludzkiego” (*bibliothèque du genre humain*), mając na myśli zbiór cennych dzieł wszystkich narodów. [...] Publikacje z pogranicza rozumowanej bibliografii i krytyki lansowały uniwersalistyczny model kultury czytelniczej, zalecając książki z różnych literatur, które *un homme de goût* powinien mieć w swojej bibliotece. Nie pominięto również sprawy tłumaczeń. Tak np. autor jednego z kompendiów tego typu stwierdził z zadowoleniem, że przełożone przez La Place'a dramaty angielskie staną się dla francuskich pisarzy obfitym źródłem pomysłów: sytuacji, charakteru czy nawet tematów⁹.

Tradycja klasyczna była zatem nie tylko źródłem uniwersalnych motywów narodowych literatur, ale i punktem wyjścia nowożytnej myśli o tłumaczeniu. W Polsce świadomość translatorska z pewnością znacząco wzrosła w XVII i XVIII wieku, o czym świadczą rozważania podejmowane niejako na marginesie przekładów dzieł. O tego rodzaju przemyśleniach samych adaptatorów pisze Edward Balcerzan:

W ogólnym schemacie życia literackiego wypowiedzi tłumaczy o tłumaczeniu (można by je nazwać *wy-tłumaczeniami*) powstają po to właśnie, żeby czytelnikom pism przekładanych z języków obcych przywracać pamięć o istnieniu medium przekładowcy. Niezależnie od poglądów każdorazowego nadawcy, siłą faktu, iż nadawcą jest tłumacz, a więc sprawca *drugiej egzystencji tekstu*, wypowiedzi te – jeżeli tak wolno powiedzieć (posługując się wyrażeniem Juliana Przybosa) – *odpominają*

figuruje Wojciech Bogusławski, ale tak naprawdę jest to sztuka Francuza Sebastiana Merciera, którą nasz ojciec teatru – korzystając z liberalnych praw autorskich – pod swoim nazwiskiem wystawił”. Zob. J. Bąbol, *Z taczka czy na taczce?*, „Odgłosy” 1991, nr 22, s. 9.

⁶ J. Ziętarska, *Pod wezwaniem Cyserona i Horacego*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 1 (25), s. 105–116.

⁷ J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 19.

⁸ Tamże, s. 231–233; 238.

⁹ Tamże, s. 233.

*obcojęzyczny rodowód utworu, a co za tym idzie, dążą do ustabilizowania norm odbioru literatury tłumaczonej jako literatury tłumaczonej*¹⁰.

To, że w epoce oświecenia wspomniane uwagi najczęściej potrzebowały pretekstu w postaci przetłumaczonego dzieła, powodowało skupianie się raczej na praktycznych wskazówkach niż czysto teoretycznej stronie zagadnienia. Stąd chwiejność terminologiczna i nieprecyzyjność stosowanych w ówczesnych tekstach wyrażeń, takich jak przekład, parafraza, przeróbka czy adaptacja¹¹.

Stosunek oświeceniowej krytyki wobec przekładów był ambiwalentny. Z jednej strony wielu autorów nie doceniało pracy tłumaczy (jak twierdzono – odtwórczej względem oryginału), z drugiej zaś często podkreślano prestiżową, bo opiniotwórczą rolę adaptatora. Niejednokrotnie bowiem on sam decydował, które dzieło przełoży nad inne, a więc jaki utwór stanie się medium społecznego oświecania¹². Przed niebezpieczeństwem nadmiernej, bałwochwalczej czci wobec pisarskich autorytetów ostrzegał Ignacy Krasicki. Biskup zwrócił uwagę na konieczność krytycznej oceny także tych tekstów, które opatrzone są znanym, a więc wiele obiecującym nazwiskiem:

Tłumacze tak się powinni przeistaczać w tłumaczonych, iżby ich dzieła przyswajali sobie, ich błędy poznawali, a zatem nie uznawali to za dobre, co jest złym albo mierzalnym. Są starożytnych pisarzy takowe dzieła, które innym wcale nie wyrównują: obejść się bez nich gdy można, nie ma użytku silenia się na ich wykład. Toż samo zaś, co o starożytnych, i o świeższych pismach mówić można.

Mieli tak jak nasi teraz i dawniej przedtem pisaną chorobę; w zbytnim działaniu nie podobna, iżby się niekiedy niedołążność zmordowanego działacza nie wydała. To więc w przekładaniu wybierać należy, co godne ciekawości, co zdatne do nauki, co do obyczajności służy, a resztę jako plód czczy zbytniej plenności mimo brzmiające pisarza nazwisko zostawić w niepamięci¹³.

Spierano się oczywiście o to, czy tłumaczenie może dorównać, albo nawet prześcignąć oryginał. Franciszek Bohomolec, powołując się na wielkie nazwiska

¹⁰ E. Balcerzan, *Dokończenie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 6 (24), s. 26; zob. też: tenże, *Wstęp do pierwszego wydania*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wyb. i oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007.

¹¹ J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 86–87.

¹² E. Balcerzan, *Wstęp do pierwszego wydania*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wyb. i oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007, s. 8.

¹³ I. Krasicki, *O tłumaczeniu ksiąg*, [w:] E. Balcerzan, dz. cyt., s. 58; pierw.: *Dzieła wierszem i prozą*, 1803; wg: *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*, oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowska, t. 1, Warszawa 1958. Zob. też Z. Sinko, *Ignacy Krasicki tłumaczem Osjana*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 2, s. 43–100.

wspólnej tradycji literackiej, podkreślał, że zdolny translator ma szansę przerosnąć autora pierwotnego dzieła:

To sztuka, to chwalebne tłumaczenie, kiedy ja myśl autora gładko i żywo wyrażę, choć innymi daleko słowy. Gdzie mi trzeba, tam rozszerzę, a gdzie widzę, że się autor niepotrzebnie rozszerza, tam krócej też samą rzecz wyrażę, to zawsze mając na oku, żebym nie tylko zrównał, ale i przesadził żywością mojego wyrażenia wyrażenie tego autora, którego tłumaczę. Tak czynił Cyzero, tak Wirgiliusz, tak Horacjusz, Terencyjusz i inni, którzy niemało z greckiego na łaciński język przenieśli. Tak i późniejszych wieków ludzie uczeni w tłumaczeniu postępowali, między którymi, jakem słyszał, pierwsze miejsce dają Wolterowi. Ten albowiem, tłumacząc tragedye i inne angielskich poetów wiersze, ich niskie myśli podniósł, nadęte zniżył, niepotrzebne poodcinał i tego dokazał, że tych, których tłumaczył, wysokością myśli i gładkością wymowy swojej całe przewyższy¹⁴.

Wojciech Bogusławski pamiętał o kierowaniu się własnym osądem twórczości uznanego autora, a także o konieczności poprawienia w tłumaczeniu tego, co nie było – według niego – wystarczająco dobre w pierwowzorze. W *Taczce occiarza* wielokrotnie skraca przydługie wypowiedzi poszczególnych bohaterów, starając się możliwie najlepiej przystosować sztukę Louisa-Sébastiena Merciera do wymogów sceny. Ojciec teatru polskiego uzasadnia te zmiany powszechnym przekonaniem, że francuski pisarz nie zawsze potrafił ująć szlachetne idee w zgrabną, dramatyczną formę: „Współcześni autorowie zarzucają Mercierowi twardość stylu, mordującą długość dialogu i częstokroć dziwaczne myśli”¹⁵.

Jadwiga Ziętarska zwraca uwagę na to, że translatorskie zabiegi Bogusławskiego – mające na celu zdynamizowanie fabuły czy wykreowanie bardziej realistycznych charakterów, uwiarygadniających wybory postaci – są szczególnie widoczne w przetłumaczonej z Moliera *Szkole kobiet*¹⁶. Warto dodać, że polski adaptator w *Uwagach nad komedią „Szkoła kobiet”* deklaruje szacunek dla dorobku

¹⁴ F. Bohomolec, [*Nec verbum verbo...*], [w:] E. Balcerzan, dz. cyt., s. 53; pierw.: *Rozmowa o języku polskim*, Warszawa 1758; wg *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*, oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowska, t. 1, Warszawa 1958.

¹⁵ W. Bogusławski, *Mercier*, [w:] „*Taczka occiarza*” Wojciecha Bogusławskiego, wstęp i oprac. A. Kozyra. Wszystkie cytowane fragmenty sztuki, a także elementów ramowych publikacji (*Mercier* oraz *Uwagi nad „Taczką occiarza”*) pochodzą z niniejszego opracowania i podawane są bez lokalizacji.

¹⁶ J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 85–86.

O ośmiu polskich przekładach *L'École des femmes* Moliera i różnicach między poszczególnymi wersjami, a także o innowacjach, które zawierało tłumaczenie Wojciecha Bogusławskiego pisała Dobrochna Ratajczakowa w szkicu *Polskie „Szkoly żon”* w „Pamiętniku Literackim” 1980, z. 1, s. 81–122.

wybitnego komediopisarza, przedstawiając jednocześnie argumenty na rzecz wprowadzonych przez siebie zmian:

Sprawiedliwszymi były uwagi nieuprzedzonych, że brak działalności (a) niezmiernie długie i często te same myśli powtarzające monologi, wstrzymywały bieg rzeczy i oziębially niektóre sceny; a nienaturalne rozwiązanie osnowy, czyniło ją mniej do wiary podobną. [...]

Te były powody, dla których ośmieliłem się w przywiedzionych wyżej niedokładnościach niektóre uczynić odmiany, nie nadwężając bynajmniej istoty najdowcipniejszej osnowy, bo któżby odważył się być komiczniejszym nad Moliera? Ażeby dać więcej ruchu pochodowi, dodałem dwie osoby [...].

Nazbyt długie z samym sobą rozmowy Anzelma, przewlekłe opowiadania Porucznika, dwie sceny pierwszego i czwartego aktu [...] skróciwszy, opuściłem nadto w całym dziele dwie całkowite sceny [...]. Opowiadanie także o wybicu Porucznika zamieniłem w akcję [...].

Te są odmiany, które w komedii *Szkoła kobiet* poważylem się uczynić. Jeżeli przewiniłem, biję się w piersi i przepraszam cienie Moliera, ale sztukę zostawiam Czytelnikowi taką, jaką przez lat czterdzieści ciągle wystawianą była¹⁷.

W dyskusji o tłumaczeniu pisarze poświęcali wiele uwagi problemowi przekładu dosłownego i wolnego, starając się wskazać okoliczności uzasadniające wybór któregoś z nich. Przeważał pogląd, iż pierwszy sposób traktowania pierwowzoru powinien mieć zastosowanie przede wszystkim w nauczaniu danego języka. Drugi natomiast pełnił funkcję dydaktyczną innego rodzaju. Swobodna adaptacja pozwalała pisarzowi wprowadzać zmiany umożliwiające odbiorcy identyfikowanie się z bohaterami, a w świecie przedstawionym pozwalające odnaleźć elementy charakterystyczne dla rzeczywistości, w której żyje. Zabieg ten ułatwiał więc wyciągnięcie wniosków i przyswojenie zawartej w dziele nauki moralnej. Adam Kazimierz Czartoryski przekonywał, że:

Są rodzaje poezji te mianowicie, co karca obyczaje, co wady, przywary i śmieszności narodu jakiego wystawują, co za cel mają pożytek z poprawy: w tych stosować się tłumaczącemu należy do obyczajów tego narodu, tej społeczności, w której sam żyje¹⁸.

¹⁷ W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 7, Warszawa 1823, s. 234–235.

Dobrochna Ratajczakowa zaznacza, że istnieją dwie wersje *Szkoły kobiet* Bogusławskiego (z 1781 i 1823 r.); ta późniejsza – opublikowana w *Dzielałach dramatycznych* – różni się od pierwszej, nieprawdziwe jest więc stwierdzenie z *Uwag*, że sztuka właśnie w takiej formie była „przez lat czterdzieści” wystawiana. Zob. D. Ratajczak, *Polskie „Szkoły żon”*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1, s. 86.

¹⁸ A.K. Czartoryski, [*Dosłownictwo i rozpusta w tłumaczeniu*], [w:] E. Balcerzan, dz. cyt., s. 71; wg *Myśli o pismach polskich, z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materiach*, Wilno 1801.

Sam Wojciech Bogusławski pisał w *Uwagach nad „Szkolą obmowy”*:

Wszystkie obyczajowe komedie powinny mieć za cel poprawę obyczajów własnego narodu. Cóż nas mają obchodzić obcych nałogi i wady? [...]

Tak doskonale wystawiona *Szkola obmowy*, sprawiła powszechne publiczności zadowolenie, autorowi zaś zjednała ten nieoceniony zaszczyt, że w rękopiśmie jego, własną dobrotliwego Króla ręką poprawianą była. Dowód wspaniałości duszy, z jaką mądry Monarcha słabe nawet zdolności zachęcał do rozszerzenia oświaty narodu swego¹⁹.

W *Taczce occiarza* polski autor nie dokonał oczywistej adaptacji, która miałaby miejsce, gdyby przeniósł historię Dominika z Paryża do Warszawy. Wziął natomiast pod uwagę przede wszystkim ówczesną sytuację społeczno-polityczną w kraju, a także gust i poczucie scenicznej przyzwoitości rodzimego widza. Cel jednak pozostał ten sam – oświecanie i poprawa obyczajów narodu.

Praca translatorska Wojciecha Bogusławskiego zasługuje na tym większe uznanie, że swoje opracowania obcych dzieł przygotowywał z troską i pieczołowitością. Świadczą o tym chociażby elementy ramy wydawniczej, w jakie po latach – jako wydawca *Dzieł dramatycznych* – wyposażał swoje sztuki. Zwykle części zawierające informacje o życiu autora pierwowzoru tytułował jego nazwiskiem; po tekście właściwym zamieszczał również *Uwagi...* dotyczące zarówno recepcji oryginałów, jak i polskich przedstawień dramatów i oper. W ten sposób nie tylko oddawał sprawiedliwość twórcom, którzy go zainspirowali, ale i wpisywał się w popularną wówczas pisarską praktykę dodawania do tekstu głównego elementów wprowadzających lub zamykających dany utwór²⁰.

Louis-Sébastien Mercier – skandalista, szaleniec, wizjoner

Nawet wtedy, gdy przekład jakiegoś utworu literackiego różni się od oryginału w znacznym stopniu, pierwotne dzieło stanowi jeśli nie podstawę, to przynajmniej inspirację dla tłumacza. Pisząc o translacji i jej autorze nie można zatem zapomnieć o źródle, z którego czerpał adaptator. W przypadku *Taczki occiarza* Wojciecha Bogusławskiego jest to szczególnie ważne, bowiem teoria dramatyczna Louisa-Sébastiena Merciera oraz jego poglądy na kwestie społeczne wpływają na kształt i tematykę wspomnianej sztuki. Już sam wybór tak kontrowersyjnej postaci przez polskiego autora świadczy o odwadze antreprenera, który nie wahał się za patrona obrać tego francuskiego pisarza – proroka niemile widzianego nawet we własnej ojczyźnie.

¹⁹ W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, Warszawa 1820, s. 270, 272.

²⁰ R. Ociecek, *O różnych aspektach literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. taż, Katowice 1990.

Większość współczesnych Mercierowi miała go za żadnego rozgłosu skandalistę, niektórzy imputowali mu chorobę psychiczną²¹, a tylko nieliczni krytycy widzieli w nim wizjonera. Wśród swoich rodaków nie cieszył się dobrą opinią, określano go nawet ironicznym przezwiskiem *le grand dramaturge M. Mercier* („wielki dramaturg pan Mercier”)²². Powodem tego pogardliwego stosunku do dramatopisarza były nie tylko jego rewolucyjne poglądy, ale i kontrowersyjny sposób ich wyrażania. Zuchwały Francuz nie miał większego szacunku zarówno dla autorytetów starożytności, jak i zasłużonych twórców rodzimej kultury oraz ojczystego teatralnego dziedzictwa, co nie przysparzało mu zwolenników. Bezkompromisowe i często niesprawiedliwe oceny sprawiły, że również jego nowoczesne i uzasadnione postulaty nie znajdowały poparcia. Nowatorskie teorie, wyprzedzające niejednokrotnie propozycje romantyków, uważano wielokrotnie za wytwory umysłu chorego człowieka.

„Wielki dramaturg”, podobnie jak Denis Diderot, był głosicielem teatru dla mas. W swoich koncepcjach Mercier poszedł jednak dalej, twierdząc, że zadaniem sztuki jest docieranie również do najniższych warstw społeczeństwa, a nie tylko bogatego mieszczaństwa. On – syn paryskiego płatnerza – zdawał sobie sprawę z konieczności emancypowania drobnomieszczan i chłopów także na scenie. Z kolei widowiska teatralne mogą pomóc w usunięciu patologii i zbrodni, o którą najbiedniejszych się oskarża. Radykał twierdził wręcz, że winę za degenerację ludu ponoszą bogatsi i bardziej świadomi obywatele:

Pyszny i skąpy narodzie, dlaczego zamykasz teatr przed ludem? Jeśli uważasz widowisko za rzecz pożyteczną, to jakim prawem pozbawiasz jej najliczniejszą część narodu? Dlaczego wypędzasz ludzi na bulwary, gdzie ogląda rozwiazłe sztuki, pełne występków i grubiaństwa? Czyżby tak dużo kosztowało zabezpieczenie go przed tą niebezpieczną trucizną? Robisz wszystko, aby zepsuć i zohydzić jego obyczaj, a potem oburzasz się na nie, choć są twoim dziełem²³.

Louis-Sébastien Mercier przekonywał, że sama perswazja ma moc naprawiania świata, a umiejętne korzystanie ze zdobyczy dramatu może podnosić moralność ludu, a tym samym zapobiegać złu i zgorzeniu:

Postępujmy tak jak starożytni i bądźmy przekonani, że moralność można wszczepić tylko dzięki istniejącemu w nas instynktowi dobra i zła. [...] Polityka spełniłaby wzniosłą misję, wykorzystując rozrywki i dostarczając niezamierzonym klasom tanich,

²¹ E. Rządowska, *Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*, Wrocław 1958, s. 69.

²² J. Prokop, „Taczka occiarza” Merciera i jej recepcja w teatrze Bogusławskiego, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 179.

²³ L.S. Mercier, *O teatrze, czyli nowa próba sztuki dramatycznej (wybór)*, [w:] E. Rządowska, dz. cyt., s. 18–219.

niewinnych i zabawnych widowisk, które by podniosły obyczajność, złagodziły troski, nie dopuściły do zaniku szlachetnych porywów serca i, być może, pozwoliły utworzyć z wolna społeczeństwo bardziej harmonijne, spokojniejsze i szczęśliwsze²⁴.

Chociaż to biedota uważana była za wylęgarnię złych instynktów i źródło przestępstw, publicysta nie bał się przeciwstawić pracowitego obywatela, nawet z najniższych klas społecznych, salonowym próżniakom – arystokracji. Ponadto uznawał jego prawo do decydowania o losach ojczyzny:

Nie ma zagadnienia polityki, którego nie można ujawnić i skutecznie przedyskutować; nie ma człowieka na tyle miernego, aby go wykluczać ze spraw publicznych. Każdy obywatel jest ożywiony tym samym duchem, projektami, myślą²⁵.

Mercier uważał, że sprawy narodowe na scenie mogą zostać omówione naturalniej i przystępniej przez postaci biedaków, stanowiących fundament ojczyzny, a nie kolejne wcielenia władców. Jak twierdził, skuteczność oddziaływania sztuki zależy nie od kondycji bohatera, a od umiejętności twórczych jej autora:

Przecież to właśnie pod strzechą objawiają się święte i wzniosłe prawdy, stroniące od królewskich pałaców. Choroba drzewa ukrywa się w korzeniach, nie w koronie, na pozór wspanialej, a ta niewątpliwa prawda zostaje śmiało, prosto, naturalnie wypowiedziana ustami chłopca, rolnika, biedaka. Poeta, o ile nie zabraknie mu zręczności, będzie mógł omawiać sprawy narodowe lepiej i skuteczniej w ten sposób niż na tle sal pałacowych²⁶.

Pisarz podkreślał też konieczność stworzenia dramatu aktualnego i będącego możliwie wiernym odbiciem współczesnego czasu i rzeczywistości, a więc zrzucającego antyczny sztafaż i obce wzorce. Dzieło takie powinno przedstawiać obyczaje narodu i przemówić głosem jego faktycznych przedstawicieli. Zamiast wprowadzać na scenę kolejne postaci królów z ich patetycznymi perorami, warto docenić cnotę kryjącą się w cieniu – mniej spektakularną, ale prawdziwszą i bliższą widzowi, bo spotykaną przez niego na co dzień. Ukazywanie w teatrze „cnoty w łachmanach” ma nie tylko wymiar emancypacyjny, ale przede wszystkim dydaktyczny:

Tak więc dramat może być widowiskiem ciekawym, bo znajdziemy w nim wszystkie kondycje ludzkie; widowiskiem etycznym, gdyż uczciwość winna tutaj stanowczo dyktować swe prawa; widowiskiem pokazującym głupotę, a tym dla nas korzystniejszym, że tylko występkę obdarzy jej rysami; widowiskiem pogodnym, dającym

²⁴ Tamże, s. 214–215.

²⁵ Tamże, s. 209.

²⁶ Tamże.

po przejściowych niepowodzeniach pełne zwycięstwo cnotcie; wreszcie widowiskiem aktualnym, ponieważ charaktery i ich wady będą wiernym odbiciem swego czasu i kraju²⁷.

Louis-Sébastien Mercier zajął się również – niezwykle istotną dla klasycyzmu – zasadą trzech jedności. Przekraczania dwudziestu czterech godzin nie uznaje on w swoich pismach za „wielkie przestępstwo”²⁸. Niejednokrotnie postulat ten jest rozwiązaniem wręcz niedorzecznym, uniemożliwia bowiem prowadzenie interesującej i niedłużącej się akcji, wymagającej jednak więcej niż jednej doby. Poza tym, jeśli widz jest zadowolony i nie spogląda na zegarek, nic nie uzasadnia niepotrzebnej kompresji fabuły. Z kolei jedność miejsca – według reformatora – w ogóle „nie zasługuje na większe względy”²⁹, powiększa jedynie wrażenie sztuczności przebiegu wydarzeń. Zdaniem publicysty tylko jednej reguły należy ściśle przestrzegać – twórca nazywa ją „jednością zainteresowania”³⁰:

Reguła ta przykuwa widzów do miejsca, absorbuje całą uwagę, nie pozwala na najmniejsze roztertowanie, koncentruje w jednym punkcie wszystkie myśli. Podobnie zogniskowane promienie słońca nabierają mocy rozpuszczania metali i kruszenia skał. W takim wypadku wszystko pomaga stworzeniu iluzji, podtrzymuje ją i utrwała. Oto dlaczego ta prosta i płodna reguła zostanie uznana przez każdy naród pragnący posiadać stały teatr. A wreszcie jest to jedyny naprawdę istotny przepis, niezależny od ludzkich kaprysów. Każdy dramat, który rozprasza zainteresowanie, będzie dziełem niedoskonałym; natomiast dramat o jednej akcji, gdzie wszystko służy jednemu i wspólnemu celowi, wzruszy nas, przemówi do najskrytszych tajników duszy i mimo woli wyciśnie nam łzy z oczu³¹.

Ważną kwestię stanowili oczywiście bohaterowie – wspomniani już wcześniej mieszczańscy, którzy nie chcieli być już tylko zabawnymi i pocziwymi postaciami trzeciego planu; mieli dość towarzyszącego im zawsze śmiechu – domagali się dostrzeżenia, a także zrozumienia ich własnych zmartwień i tragedii oraz przejęcia się ich dramatycznym losem. Co więcej Mercier jako głosiciel potrzeby większego realizmu postulował, aby charaktery były skomplikowane, poeci zapominają bowiem, że są one „złożone, a zbyt kontrastowe kolory – ostre i fałszywe”³². Przypominał, jak ważne jest odpowiednie cieniowanie: nie

²⁷ Tamże, s. 192.

²⁸ Tamże, s. 205.

²⁹ Tamże.

³⁰ Termin ten (*unité d'intérêt*) stworzył Pierre Corneille, Mercier nie precyzuje jednak, czy tak samo rozumie tę zasadę.

³¹ L.S. Mercier, *O teatrze, czyli nowa próba sztuki dramatycznej (wybór)*, [w:] E. Rządowska, dz. cyt. s. 206–207.

³² Tamże, s. 186.

ma człowieka dobrego nieulegającego czasem złu, tak jak nie ma złego, który nigdy nie czyni dobra: „Cóż to za wspaniała okazja dla umiejętnego kolorysty, który wie, co daje małoduszność i wielkość, okrucieństwo i współczucie połączone w jednym człowieku”³³.

Warto w tym miejscu przypomnieć, co o molierowskim typie charakterów, utrwalonym w tradycji scenicznej, pisał Diderot:

Nie charaktery należy wprowadzać na scenę, ale kondycje. Dotychczas w komedii charakter był głównym przedmiotem, a kondycja dopełnieniem; trzeba teraz, aby kondycja stała się przedmiotem głównym, a charakter tylko jej dopełnieniem. Z charakteru wydobywano całą intrygę. Szukano wydarzeń, które by pozwoliły pokazać charakter i wiązano ze sobą te wydarzenia. Kondycja, jej obowiązki, jej korzyści, jej kłopoty, musi stać się osnową sztuki. Wydaje mi się, że jest to temat żyźniejszy, szerszy, pożyteczniejszy od charakterów³⁴.

Autor *Zoe* poparł ten postulat swojego wielkiego poprzednika, podkreślając, że skąpcy, rozrzutnicy i dewotki różnią się między sobą w zależności od warunków i czasów.

Niestety w dramatopisarskim dorobku Louisa-Sébastiena Merciera zabrakło genialnych realizacji jego myśli teoretycznej. Sztuki eseisty nie znalazły się w repertuarze Komedii Francuskiej³⁵, zostały jednak przyjęte z ogromnym entuzjazmem w teatrach bulwarowych³⁶ i prowincjonalnych. Szczególnym powodzeniem cieszyła się m.in. właśnie *La Brouette du vinaigrier*, czyli *Taczka occiarza*, ale nadal nie było to widowisko przyszłości, którego autor oczekiwał, pisząc rozprawę pt. *O teatrze, czyli nowa próba sztuki dramatycznej*. Nowatorską myśl stłumiła ciągle żywa potrzeba przyzwoitości scenicznej i tradycja – na podstawie śmiałych idei powstały zdecydowanie mniej rewolucyjne ich realizacje. Jako dramatopisarz Mercier wpadł w pułapkę moralizatorstwa. Głosząc potrzebę większego realizmu, sam przyprawiał swoje dramaty sporą dawką niestrawnego dydaktyzmu. Wśród ckliwych, rezonerskich tekstów, pełnych patetycznych monologów i tyrad, nie znalazło się żadne arcydzieło. Chociaż autor podkreślał, że teoria powstaje w oparciu o genialne utwory, na próżno czekał na dzieło, które stanowiłby podstawę uszlachetnienia nowego gatunku.

³³ Tamże, s. 194.

³⁴ D. Diderot, *Entretiens sur le „Fils naturel”*, tłum. J. Kott, wstęp do: D. Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, Warszawa 1950, s. 10.

³⁵ Komedia Francuska (*Comédie-Française*) – istniejący od 1680 r. narodowy teatr francuski w Paryżu.

³⁶ Teatry bulwarowe – teatry oferujące niewyszukany, lekki repertuar; nazwa pochodzi od XIX wiecznych teatrzyków działających przy ulicy Boulevard du Temple, która właśnie ze względu na wystawiane tam sztuki zyskała miano *Boulevard du Crime* ('Ulica Złoczyńców').

La Brouette du vinaigrier a Taczka occiarza

Fenomen polskiego tłumaczenia *La Brouette du vinaigrier* polega nie tylko na popularności, jaką przedstawienie zdobyło wśród osób ze społecznych nizin. Taki stan rzeczy jest bowiem zrozumiały, jeśli pamiętamy, że Louis-Sébastien Mercier napisał sztukę mającą być apoteozą drobnomieszczactwa. Zastanawia raczej poparcie dla tego widowiska ze strony bogatych mieszczan oraz akceptacja króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Chociaż postacie dramatu nie są czarno-białe i w prawie każdej z nich znajdujemy zarówno cechy pozytywne, jak i negatywne, to za wzór do naśladowania służą ubożsi bohaterowie – przede wszystkim occiarz, ale również jego syn Dominik. Natomiast zamożni przedstawiciele trzeciego stanu zostali tu ukazani na ogół w złym świetle.

Julifort, liczący na ożenek z dobrze sytuowaną panną, to klasyczny kome-diowy łowca posagów: wyrachowany, chciwy i fałszywy; ocena tej postaci jest jednoznaczna. Większy kłopot mamy w przypadku pana Delomera. Troszczący się o dziecko kochający ojciec z jednej strony deklaruje, jakoby jego jedynym celem było uszczęśliwienie córki, z drugiej jednak nie chce słuchać samej zainteresowanej. Stanowczo twierdzi, że on sam doskonale wie, co jej da szczęście – a mianowicie zamożne małżeństwo. Wprawdzie szanuje occiarza i jego pracę, dba o to, aby zawsze na czas regulować z nim rachunki, ale nie przestaje traktować go lekceważąco, z nutą pobłażliwej wyższości, o czym świadczy m.in. zwrot: „mój tatulu”. Niejednoznaczny stosunek ma Delomer również do młodego Dominika, którego uważa za swoją prawą rękę i nieocenioną pomoc; nie jest do niego uprzedzony, mimo pochodzenia chłopca. Twierdzi też, że nie kieruje się przesądami klasowymi, nie chcąc jednocześnie pozwolić na związek syna wytwórcy octu ze swoją córką. Za wszelką cenę pragnie ratować swój majątek, wizja bankructwa doprowadza go do rozpacz i wzbudza chęć oszustwa.

Ambiwalentne uczucia budzi również sama panna Delomer. Przedstawiona jest wprawdzie jako dziewczyna cnotliwa, strzegąca się obmowy i gadulstwa, dobrze wychowana, darząca ojca miłością i szacunkiem, ale jej pokora i podanie się woli rodzica nie znajdują zrozumienia nawet u zakochanego w niej mężczyzny: „Gdybyś się waćpanna odważnie oświadczyła... [...] Gdybym był na waćpanny miejscu, umiałbym się oprzeć”. Młoda i nieco naiwna kobieta, mimo iż szczerze kocha swego wybranka, gotowa jest zrezygnować ze wspólnego szczęścia, aby uczynić zadość swej powinności i nie urazić rodziciela.

Intencja Merciera była jasna: kreując postacie w ten sposób, walczył o emancypację właśnie rzemieślników i drobnych kupców; nie ilość posiadanego złota świadczy bowiem o godności człowieka, ale jego cnoty i przymioty. Teatr powinien tę prawdę głosić. W przedmowie do *La Brouette du vinaigrier* autor pisze słowa, które w polskim przekładzie Jana Prokopa brzmią następująco: