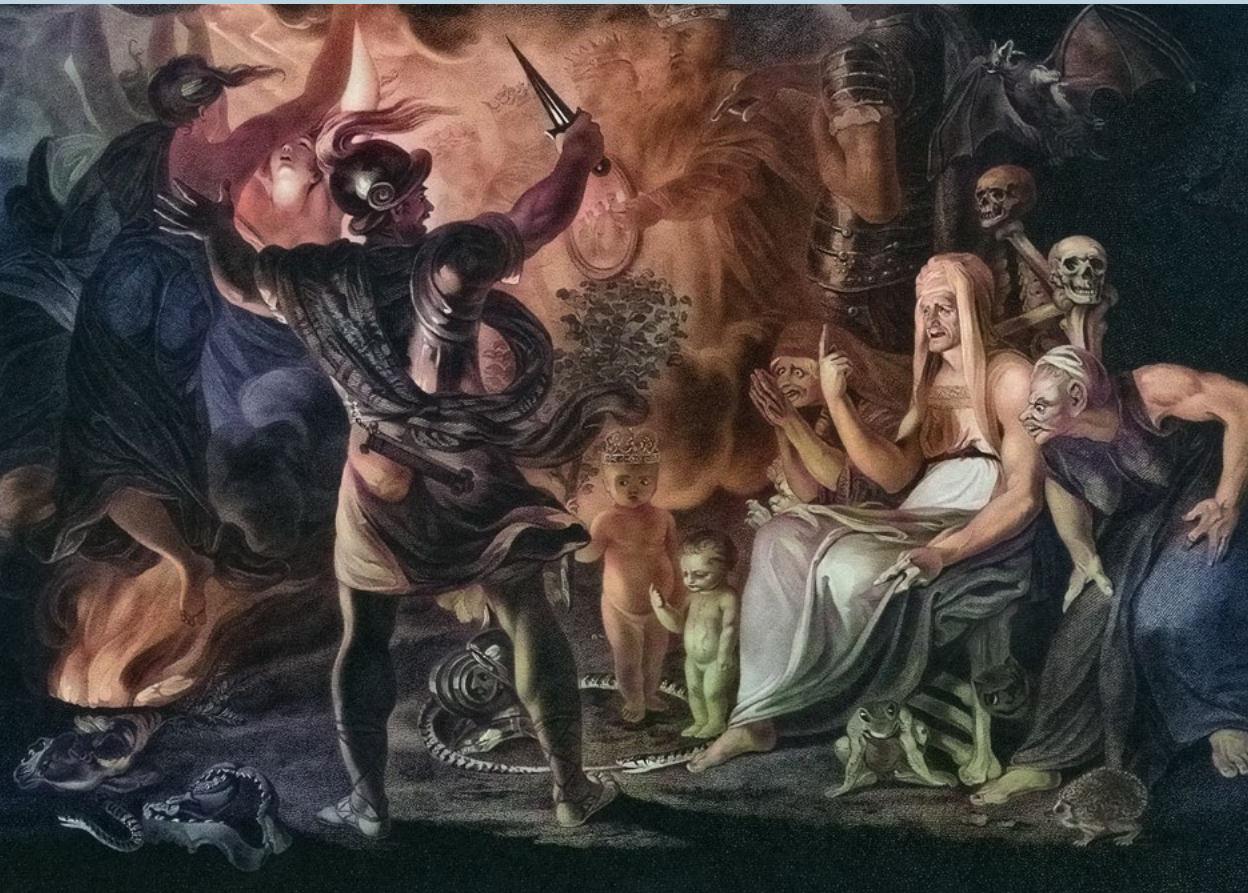
ANNA CETERA-WŁODARCZYK

przy współudziale
MATEUSZA GODLEWSKIEGO
PRZEMYSŁAWA POŻARA

Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku

Zasoby, strategie, recepcja

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW



Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku

Zasoby, strategie, recepcja

ANNA CETERA-WŁODARCZYK
przy współudziale
MATEUSZA GODLEWSKIEGO
PRZEMYSŁAWA POŻARA

Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku

Zasoby, strategie, recepcja

WUW

Współautorstwo
Mateusz Godlewski (rozdz. 9, 11, 14, aneks)
Przemysław Pożar (rozdz. 1, 3, 5–6, 8, 10, 15–19, 22, 25)

Współpraca
Anna Jaworska (rozdz. 2, 4, 7, 12, 20–21, 23–24)

Recenzentki
Marta Gibińska-Marzec
Joanna Walaszek

Redaktor prowadzący
Jakub Ozimek

Redakcja, korekta, indeks
Kamil Dźwinel

Projekt okładki i stron tytułowych
Mateusz Kowalski

Ilustracja na okładce
Shakespeare. Macbeth, Act IV, Scene I, obraz – Joshua Reynolds, rycina – Robert Thew, 1802 r.

Skład i łamanie
Mateusz Kowalski

Publikacja została sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na realizację projektu pt. *Repozytorium polskich przekładów dramatów Williama Shakespeare'a w XX i XXI wieku: zasoby, strategia i recepcja* (2017/27/B/HS2/00853).

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY 3.0 PL) (pełna treść wzorca dostępna pod adresem: http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode).

Anna Cetera-Włodarczyk, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0001-5711-4867
Mateusz Godlewski, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0001-7135-7742
Przemysław Pożar, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0003-2437-4480

ISBN 978-83-235-6587-1 (pdf online)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2024

Spis treści

Wstęp 11

Podziękowania 21

I. Stanisław Barańczak (1946–2014) 23

Romeo i Julia (1990), *Hamlet* (1990), *Burza* (1991), *Zimowa opowieść* (1991), *Król Lear* (1991), *Makbet* (1992), *Poskromienie złośnicy* (1992), *Dwaj panowie z Werony* (1992), *Sen nocy letniej* (1992), *Kupiec wenecki* (1992), *Juliusz Cezar* (1993), *Otello, Maur wenecki* (1993), *Jak wam się podoba* (1993), *Wiele hałasu o nic* (1994), *Wieczór Trzech Króli albo co chcecie* (1994), *Komedia omyłek* (1994), *Stracone zachody miłości* (1994), *Koriolan* (1995), *Król Ryszard III* (1996), *Tymon Ateńczyk* (1997), *Wesołe kumoszki z Windsoru* (1998), *Henryk IV cz. 1 i 2* (1998), *Henryk V* (1999), *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* (2001)

II. Krystyna Berwińska (1919–2016) 101

Wesołe Kumoszki z Windsoru (1954), *Otello* (1956), *Makbet* (1959), *Perykles* (1983), *Król Ryszard II* (1988)

III. Roman Brandstaetter (1906–1987) 122

Hamlet (1952), *Król Ryszard III* (1953), *Kupiec wenecki* (1953), *Antoniusz i Kleopatra* (1958), *Król Henryk IV. Część 1* (1962)

IV. Witold Chwalewik (1900–1985) 180

Miarka za miarkę (1958), *Hamlet* (1963), *Król Lear* (1964)

V. Ryszard Długołęcki (1933–) 197

Hamlet (2013), *Makbet* (2018), *Król Lear* (2019), *Ryszard III* (2020), *Sen nocy letniej* (2022)

VI. Bohdan Drozdowski (1931–2013) 209
Życie i śmierć Króla Jana (1975), *Ballada zimowa* (1978), *Antoniusz i Kleopatra* (1983), *Henryk VI. Kroniki Królewskie. Trylogia* (1983), *Król Henryk IV. Część 1 i 2* (2004)

VII. Stanisław Dygat (1914–1978) 259
Wieczór Trzech Króli (1951)

VIII. Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953) 271
Sen nocy letniej (1952), *Henryk IV. Część I* (1954)

IX. Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) 301
Romeo i Julia (1954), *Hamlet* (1954)

X. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski (1894–1956) 328
Tymon Ateńczyk (1954), *Burza* (1999)

XI. Piotr Kamiński (1949–) 340
Ryszard II (2009), *Makbet* (2011), *Wieczór Trzech Króli* (2012), *Burza* (2012), *Opowieść zimowa* (2014), *Kupiec wenecki* (2015)

XII. Jan Kasprowicz (1860–1926) 357
Hamlet (1890), *Henryk V* (1895), *Henryk VI* (części 1–3) (1895), *Komedia omyłek* (1895), *Wiele hałasu o nic* (1895), *Miarka za miarkę* (1895), *Król Lir* (1922), *Makbet* (1924), *Juliusz Cezar* (1924), *Romeo i Julia* (1929)

XIII. Zygmunt Kubiak (1929–2004) 378
Dwaj panowie z Werony (1958)

XIV. Juliusz Kydryński (1921–1994) 394
Hamlet (Quarto 1603) (1987)

XV. Włodzimierz Lewik (1905–1962) 414
Opowieść zimowa (1961)

XVI. Antoni Libera (1949–) 426
Makbet (2002), *Juliusz Cezar* (2021), *Antoniusz i Kleopatra* (2021), *Koriolan* (2022), *Tytus Andronikus* (2022), *Troilus i Kresyda* (2023), *Tymon z Aten* (2023)

XVII. Jerzy Limon (1950–2021) 442
Trojlus i Kressyda (1990), *Antoniusz i Kleopatra* (1992)

XVIII. Czesław Miłosz (1911–2004) 453
Jak wam się podoba (1999)

XIX. Jerzy S. Sito (1934–2011) 490
Juliusz Cezar (1967), *Hamlet* (1968), *Ryszard III* (1971), *Poskromienie złośnicy* (1972), *Makbet* (1972), *Romeo i Julia* (1975), *Burza* (1976), *Koriolan* (1979), *Otello* (1985), *Wieczór Trzech Króli* (2002), *Król Lear* (2004)

XX. Zofia Siwicka (1894–1982) 545
Makbet (1950), *Otello* (1951), *Król Lir* (1951), *Juliusz Cezar* (1953), *Koriolan* (1955), *Burza* (1956), *Romeo i Julia* (1956), *Troilus i Kressyda* (1957), *Cymbelin* (1960), *Poskromienie złośnicy* (1969), *Wiele hałasu o nic* (1972), *Król Henryk Ósmy* (1973), *Stracone zachody miłości* (1976), *Król Henryk Piąty* (1978), *Komedia omyłek* (1980)

XXI. Zdzisław Skłodowski (1841–1914) 567
Hamlet (1935)

XXII. Maciej Słomczyński (1922–1998) 576
Wszystko dobre, co się dobrze kończy (1966), *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii* (1978), *Komedia omyłek* (1979), *Wiernie spisane dzieje żywota i śmierci króla Leara i jego trzech córek* (1979), *Dwaj szlachcice z Werony* (1979), *Najwyborniejsza opowieść o kupcu weneckim wraz z niezwykłym okrucieństwem Żyda Shylocka okazanym owemu kupcowi, gdy przyszło do dokładnego odcięcia funta ciała, a także zdobycia Porcji, gdy wybór padł na jedną z trzech szkatuł* (1979), *Burza* (1980), *Tragedia Macbetha* (1980), *Sławna historia żywota króla Henryka VIII* (1980), *Żywot i śmierć Juliusza Cezara* (1980), *Zimowa opowieść* (1981), *Sen nocy letniej* (1982), *Tragedia Othella Maura weneckiego* (1982), *Ucieszna i wybornie ułożona komedia o sir Johnie Falstaffie i wesołych niewiastach z Windsoru* (1983), *Jak wam się podoba* (1983), *Poskromienie złośnicy* (1983), *Tragedia Romea i Julii* (1983), *Miarka za miarkę* (1983), *Cymbeline król Brytanii* (1983), *Perykles władca Tyru* (1983), *Wieczór Trzech Króli lub co chcecie* (1983), *Ucieszna i krotochwilna komedia zwana Serc starania stracone* (1984), *Żywot i śmierć Ryszarda Trzeciego* (1984), *Dzieje żywota Henryka Piątego* (1984), *Tragedia Coriolanusa* (1984), *Tragedia Ryszarda Drugiego* (1984), *Wiele hałasu o nic* (1985), *Troilus i Cressida* (1985), *Najżałośniejsza rzymska tragedia Titusa Andronicusa* (1986), *Żywot Timona z Aten* (1986), *Tragedia Antoniusza*

i Kleopatry (1986), *Król Henryk VI, cz. I* (1987), *Król Henryk VI, cz. II* (1987), *Pierwsza część dziejów króla Henryka IV* (1987), *Druga część dziejów króla Henryka IV* (1987), *Żywot i śmierć króla Jana* (1987), *Król Henryk Szósty, cz. III* (1988)

XXIII. Władysław Tarnawski (1885–1951) 661

Antoniusz i Kleopatra (1921), *Romeo i Julia* (1924), *Juliusz Cezar* (1925), *Hamlet* (1953), *Ryszard II* (1956), *Król Lear* (1957), *Burza* (1958), *Sen nocy letniej* (1970)

XXIV. Andrzej Tretiak (1886–1944) 692

Hamlet (1922), *Król Lir* (1923)

XXV. Władysław Zawistowski (1954–) 709

Trojlus i Kressyda (1990), *Antoniusz i Kleopatra* (1992)

Bibliografia 718

Aneks 737

Noty o nowych przekładach

Indeks osób 739

Wstęp

Kiedy w 1986 r. Macieja Słomczyńskiego, wówczas już tłumacza prawie-całego-Shakespeare'a, odwiedził reporter, zdziwił go widok stojącego w ogrodzie stołu do ping-ponga: „Nie wyobraża Pan sobie, ile trzeba mieć zwykłej siły fizycznej, żeby non stop przez trzydzieści lat pisać po kilkanaście godzin dziennie", wyjaśnił gospodarz[1]. Pomijając kwestię kondycji fizycznej, uwaga ta wskazywała na inny aspekt pracy tłumacza: samotność, długie godziny spędzane nad cudzym tekstem, tuż obok, lecz jednak w oderwaniu od własnego świata. Gdy na zajęcie to spojrzeć z perspektywy historii recepcji przekładów, obraz niespodziewanie się brutalizuje. Oto w miarę jak rozszerza się punkt widzenia, w miejsce intymnej zażyłości z autorem pojawiają się parcie ideologii i polityki, gorączka teatru, chłód komercji. Ten sam tłumacz – jak by się nie chował – wchodzi, jak powiada Hamlet, między ostrza potężnych szermierzy. Możliwe jest też odmienne ujęcie: oto drobiazgowe rekonstrukcje zdarzeń podsuwają surrealistyczne obrazy przeszłości, w których tłumacze Shakespeare'a, jak duchy, przemykają w tych samych przestrzeniach geograficznych. Tak właśnie dzieje się w podwarszawskim Stawisku, gdzie mieszka Jarosław Iwaszkiewicz, którego w trakcie okupacji odwiedza Czesław Miłosz, by dla hecy i zapomnienia recytować fragmenty przekładu *Jak wam się podoba*. Gościem Stawiska bywa także Stanisław Dygat, być może już wtedy rozmyślający o przekładzie *Wieczoru Trzech Króli*. Tymczasem kilkanaście kilometrów dalej, w Milanówku, w dorosłe życie wkracza Maciej Słomczyński, równie zaś blisko – lecz w innym kierunku – ukrywa się Andrzej Tretiak, kiedy z obawy przed aresztowaniem wyjeżdża z Warszawy, do której, na swe nieszczęście, wróci. Po upadku powstania schroni się w Stawisku jeszcze Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, aby miesiąc później zabrać się do przekładania *Burzy*. Drogi tłumaczy przecinają się i czasem trudno oprzeć się wrażeniu, że pasja ta jest dziwnie zaraźliwa. I choć potrzeba emulacji tkwi niewątpliwie u podstaw każdego z nowych przedsięwzięć, spory o przekłady Shakespeare'a są czymś

[1] Paweł Konic, *Pan na Szekspirze*, „Teatr" 1986, nr 3, s. 10–12, tu: 10.

więcej niż polem rywalizacji tłumaczy. Historia Shakespeare'a w przekładzie jest opowieścią o potrzebie i autorytecie literatury w ogóle: bo jeśli nie Shakespeare'a, to co grać i kogo czytać?

Monografia *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku. Zasoby, strategie, recepcja* jest integralną częścią elektronicznego repozytorium *Polski Szekspir* UW (https://polskiszekspir.uw.edu.pl), w którym od 2019 r. dostępny jest bliźniaczy moduł poświęcony polskim przekładom Shakespeare'a w XIX stuleciu[2]. Celem kolejnego projektu, realizowanego w latach 2017–2024 ze środków Narodowego Centrum Nauki, było stworzenie kolekcji, która z jednej strony oferowałaby elektroniczny dostęp do przekładów Shakespeare'a powstałych w XX i XXI w., z drugiej zaś służyła opracowaniami rekonstruującymi okoliczności genezy i recepcję zgromadzonych tekstów. Interesowały nas więc głównie szeroko pojęte procesy asymilacji literatury obcej w przekładzie, w całym ich skomplikowaniu i dynamice, z uwzględnieniem zmiennych mód, konwencji, upodobań literackich i potrzeb scenicznych, a także dramatycznych kryzysów, wojen i przełomów ideologicznych.

Niewątpliwie zestawienie tego typu informacji jest tylko następnym krokiem na drodze do poszerzonych, interdyscyplinarnych badań nad polskimi tłumaczeniami Shakespeare'a i dalej – nad specyfiką odbioru dramatu w przekładzie, a przede wszystkim nad długofalową recepcją literatury kanonicznej i związanymi z nią strategiami retranslacji[3]. Powstaniu projektu towarzyszyło głębokie przekonanie, że nasza wiedza o zjawiskach, które

[2] Pierwsza część repozytorium powstała w ramach projektu *Repozytorium polskich przekładów dramatów Williama Shakespeare'a w XIX wieku. Zasoby, strategie tłumaczenia i recepcja* (UMO-2015/17/B/HS2/01784) realizowanego w latach 2016–2019. Oba projekty opierają się na tych samych założeniach metodologicznych, stąd też podobne tezy i obserwacje w moim wstępie do monografii Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. 1: *Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 9–15. Aparat pojęciowy i metody wnioskowania opierają się w największej mierze na koncepcjach Gideona Toury'ego przedstawionych w *Descriptive Translation Studies – and Beyond. Revised Edition*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2012.

[3] Por. Anna Cetera-Włodarczyk, *Gdy retranslacja jest normą. Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Teatralny", w druku.

zdominowały kolejne, po XIX w., stulecia recepcji Shakespeare'a w przekładzie, ma istotne luki, a co za tym idzie – wiarygodne budowanie syntezy wypada rozpocząć od skrupulatnego przebadania materiałów źródłowych i ustalenia przebiegu procesów składowych, które złożą się na obraz tych trudnych, niespokojnych dekad.

Punktem wyjścia projektu była refleksja przekładoznawcza, zwłaszcza zaś opisowe studia nad przekładem, z metodologicznym naciskiem na relację między tłumaczeniem i kulturą docelową, a zatem – świadomość zmienności czy nawet ulotności ocen krytycznych wyprowadzonych z nietrwałych zaleceń normatywnych odnośnie do tego, jaki jest, czy też powinien być, idealny przekład Shakespeare'a. Z tych samych przesłanek wynikało zainteresowanie uwarunkowaniami estetycznymi i ideologicznymi, które w tak wielkim stopniu zdecydowały o przyjęciu, stłumieniu lub odrzuceniu poszczególnych przedsięwzięć translatorskich. Charakterystyczna nieciągłość procesów literackich oraz zmiany w strukturze mecenatu państwa, spowodowane pierwszą i drugą wojną światową, przyjęciem i odrzuceniem komunizmu, transformacją ustrojową oraz zmianami na rynku wydawniczym – wszystko to przynosi niejednoznaczny obraz epoki, o zróżnicowanych i nietrwałych wyznacznikach sukcesu tłumaczeń.

Polskie zasoby przekładów Shakespeare'a z XX i początku XXI w. to duży i niejednorodny zbiór. Nie licząc egzemplarzy teatralnych, tłumaczeń cząstkowych i tych pozostawionych w maszynopisach, pełnowartościowe przekłady z oryginału to blisko sto czterdzieści tekstów wydanych w formie książkowej, w pojedynczych tomach lub, co znacznie rzadsze, w edycjach zbiorowych. Usystematyzowanie takiego korpusu pod względem chronologii i przestrzeni nie jest łatwe. Miejsca powstania tłumaczeń często nie są miejscami ich publikacji, z kolei daty ukończenia poprzedzają nieraz o wiele lat daty wydania. Zróżnicowane jest też tempo prac tłumaczy: jedni poświęcają Shakespeare'owi kilka lub kilkanaście miesięcy pracy, inni wracają do swych tekstów i poprawiają je w kolejnych edycjach.

Spośród dwudziestu pięciu omawianych tłumaczy sześciu przełożyło tylko po jednej sztuce. Te pojedyncze tłumaczenia cieszyły się niekiedy

udaną recepcją teatralną – tak stało się w przypadku *Jak wam się podoba* w przekładzie Czesława Miłosza i *Wieczoru trzech króli* w przekładzie Stanisława Dygata. Tłumaczenia wszystkich, jak wówczas zakładano: trzydziestu ośmiu, dramatów Shakespeare'a dokonał Maciej Słomczyński, dwadzieścia pięć sztuk przełożył Stanisław Barańczak, po kilkanaście dramatów – Jan Kasprowicz (szesnaście), Zofia Siwicka (piętnaście) i Jerzy Sito (jedenaście). Osiem dramatów przełożył Bohdan Drozdowski, a wcześniej Władysław Tarnawski (pozostawił on wszystkie tłumaczenia w rękopisie), rośnie też liczba przekładów trzech aktywnych dziś tłumaczy: Antoniego Libery (do 2023 r. wydał siedem sztuk), Piotra Kamińskiego (sześć tomów do 2023 r.) i Ryszarda Długołęckiego (pięć tomów do 2023 r.). Dane ilościowe nie zawsze jednak miarodajnie odzwierciedlają losy przekładów: zarzewiem burzliwych sporów krytycznych bywały pojedyncze tłumaczenia, natomiast niektóre teksty, choć długo niedrukowane lub niewznawiane, cieszyły się dobrym przyjęciem przez teatr i krytykę. Z jednej strony liczba premier nie wpływa bezpośrednio na liczbę edycji, z drugiej zaś częstotliwość inscenizacji nie odzwierciedla rangi spektakli, ich przyjęcia przez krytykę i widzów.

Rekonstrukcja indywidualnych przedsięwzięć przekładowych przynosi wiele, dotąd niezestawianych, informacji o socjologicznych i psychologicznych uwarunkowaniach aktywności tłumaczy, a także o ich wzajemnych powiązaniach. Praca nad dramatami Shakespeare'a zwykle współistnieje z innymi zajęciami literackimi i znacznie rzadziej niż w XIX w. bywa przeciwwagą dla wykonywanego zawodu. Z grona dwudziestu pięciu tłumaczy tylko Zdzisław Skłodowski jest prawnikiem, a Ryszard Długołęcki – lekarzem. Znakomita większość pozostałych tłumaczy ma wykształcenie filologiczne (z zakresu filologii polskiej lub obcej) i przynajmniej przez część swej kariery pracowała naukowo: autorami rozpraw doktorskich są Zofia Siwicka, Stanisław Barańczak, Roman Brandstaetter, Zygmunt Kubiak, Włodzimierz Lewik i Antoni Libera, Witold Chwalewik uzyskał habilitację, profesorami zaś – i to szekspirologami – są Jerzy Limon, Władysław Tarnawski i Andrzej Tretiak, komparatystą – Jan Kasprowicz. Niektóre z karier rozwijały się za granicą: Czesław Miłosz zajmował stanowisko profesora w Katedrze

Języków i Literatur Słowiańskich na Uniwersytecie w Berkeley, podobnie Stanisław Barańczak w Katedrze Języka i Literatury Polskiej im. Alfreda Jurzykowskiego na Uniwersytecie Harvarda. Bardzo wielu spośród tłumaczy łączyło pracę nad Shakespeare'em z twórczością własną, wyjątkiem jest tu Zofia Siwicka skupiona w pełni i wyłącznie na dramatach Stratfordczyka. Różne są też okoliczności życiowe, w których tłumacze sięgają po Shakespeare'a: dla części było to kolejne wyzwanie na drodze kariery literackiej lub akademickiej; taki wybór dotyczył przede wszystkim tłumaczy przedwojennych, angażujących się w nowe przedsięwzięcia wydawnicze lub teatralne. Natomiast tuż po wojnie przekłady Shakespeare'a – dobrze i szybko płatne – kusiły twórców, którzy oprócz fascynacji uznanymi arcydziełami, szukali bezpiecznej przestrzeni, niszy wolnej od bezpośredniej presji socrealizmu. To właśnie w tych warunkach i z tych motywacji rodzą się przekłady Romana Brandstaettera, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Czesława Miłosza oraz, jak można przypuszczać, Zygmunta Kubiaka.

Kolejne dekady przynoszą polskie wersje powstające zwłaszcza z myślą o teatrze: bezpośrednio na scenę tłumaczą Jerzy Sito, Krystyna Berwińska i Bohdan Drozdowski. Teatr staje się siłą napędową, koneserem i głównym odbiorcą nowych przekładów. Jednocześnie, po raz pierwszy w historii polskiego Shakespeare'a, argumentem w ocenie tłumaczeń stają się przesłanki biograficzne, a dokładnie – dwujęzyczność, która ma predysponować do przekładu i uwiarygadniać wybory tłumacza. U progu lat siedemdziesiątych rynek wydawniczy jest już mocno nasycony, a wielkie powojenne potrzeby edukacyjne i biblioteczne zaspokojone przez wznowienia dziewiętnastowiecznych tłumaczeń kanonicznych. Rozproszone wydania nowych przekładów są przede wszystkim pokłosiem, a nie zapowiedzią recepcji teatralnej. Wydarzeniem przełomowym okazuje się inicjatywa Wydawnictwa Literackiego, które z powodzeniem promuje drukowaną w latach 1977–1988 serię przekładów Macieja Słomczyńskiego, tym samym wyhamowując i odsuwając w cień równoległe przedsięwzięcia translatorskie.

Przełom ustrojowy przynosi falę przewartościowań: wracają postaci i utwory wypchnięte poza oficjalny nurt literacki, znane z drugiego

obiegu lub wydawnictw emigracyjnych. Rozrachunki te dotyczą w pewnej mierze również przekładów Shakespeare'a: Stanisław Barańczak, poeta objęty cenzurą i poniekąd zmuszony do opuszczenia kraju, powraca jako tłumacz i krytyk przekładu, w krótkim czasie nadaje niespotykany dotąd ton i impet dyskusjom o (nie)właściwych strategiach przekładu Stratfordczyka. Kolejne retranslacje szukają swego miejsca w przestrzeni literackiej i teatralnej gęsto już obsadzonej przez poprzedników. Podobnie jak w XIX w., znaczna część przekładów powstaje za granicą – dotyczy to wszystkich tłumaczeń Stanisława Barańczaka i Piotra Kamińskiego, po części zaś tych Bohdana Drozdowskiego i Władysława Zawistowskiego.

Zgromadzona w publikacji wiedza o polskich przekładach Shakespeare'a została uporządkowana wedle postaci dwudziestu pięciu tłumaczy, których prace ukazały się w XX lub na początku XXI w.[4] Rozdziały oferują pogłębione studia wszystkich przedsięwzięć przekładowych uwieńczonych wydaniem przynajmniej jednego kompletnego tłumaczenia. Przekłady te (wraz z towarzyszącymi im paratekstami) dostępne są w elektronicznym repozytorium, które – przy wszystkich zastrzeżeniach odnośnie do hipotetycznej natury ustaleń – umożliwia przeszukiwanie zasobów według zadanych kryteriów, takich jak tytuł, data oraz miejsce powstania itp.[5] Te stosunkowo liczne warianty przeszukiwania zasobów przywracają historyczno-geograficzno-wartościujący porządek zdarzeń i procesów, który ze zrozumiałych względów zaciera się nieco w publikacji zorganizowanej wedle zasad alfabetycznych. Rozwiązanie to jednak najlepiej służy spójności monografii, przy czym informacje o charakterze syntezy zawarte są w strukturze repozytorium, stają się one również przedmiotem osobnych opracowań (w druku lub w przygotowaniu), które swoim zakresem i metodologią wychodzą

[4] Ponadto w aneksie znajdują się noty o debiutach – pojedynczych przekładach, które ukazały się w ostatniej dekadzie, po 2014 r., i ich recepcja jest tymczasem ograniczona, a opis należy do przyszłości.

[5] Dostęp do wszystkich przekładów, od XIX do XXI w., w celach badawczych, możliwy jest po zalogowaniu, natomiast wolny dostęp obejmuje tylko te przekłady, które już znajdują się w domenie publicznej lub co do których otrzymaliśmy stosowne zgody tłumaczy bądź ich spadkobierców. Obecnie dotyczy to ponad 80% autorów.

poza obręb badań związanych z konstrukcją cyfrowego repozytorium. Każdy z rozdziałów podzielono na trzy części, w których omawia się kolejno sylwetkę tłumacza, strategię przekładu oraz jego recepcję. Dołączamy także bibliografię tłumaczeń, z uwzględnieniem informacji o wszystkich edycjach.

Podrozdziały poświęcone sylwetkom tłumaczy zawierają podstawowe dane biograficzne, ze szczególnym zaakcentowaniem kwestii wykształcenia, znajomości języków obcych i wiedzy literackiej. Opis kariery zawodowej służy głównie ukazaniu jej relacji wobec projektu przekładowego. Uwzględniane jest również zaangażowanie tłumaczy w inne przedsięwzięcia literackie, takie jak twórczość własna, przekłady innych autorów lub z innych języków, praca dla teatru, praca naukowa bądź krytyka literacka. Przytaczane są różnorodne opinie współczesnych, zwłaszcza w kontekście związków tłumaczy z dokonaniami Shakespeare'a. W przypadku postaci szeroko omawianych w opracowaniach przeglądowych, biografiach lub studiach krytycznych zestawiane fakty są opatrzone odwołaniami do stosownej literatury przedmiotu, bez drobiazgowych analiz zachowanych materiałów. Z kolei w przypadku mniej znanych tłumaczy bądź też postaci, których aktywność przekładowa nigdy nie była przedmiotem badań, podrozdziały zawierają szczegółowe odniesienia, a niekiedy także obszerne cytaty ze wszystkich materiałów źródłowych, rękopiśmiennych i drukowanych, do jakich udało się dotrzeć w ramach kwerend, a które nie były analizowane przez innych badaczy.

Podrozdziały poświęcone strategii tłumaczenia odwołują się do dwóch rodzajów źródeł. Po pierwsze, referowane są poglądy każdego z tłumaczy na strategię przekładu Shakespeare'a, ich opinie o innych tłumaczeniach, jak również refleksje na temat własnego projektu, związane z szeroko pojętą motywacją, doświadczeniem pracy nad tekstem, reakcjami na krytykę i recepcję teatralną, uwarunkowaniami materialnymi, wreszcie przyczynami przerwania lub zaniechania przedsięwzięcia. Przedstawiane są ponadto ustalenia dotyczące miejsca, kontekstu i chronologii powstawania przekładów. Drugi rodzaj źródeł stanowią tłumaczenia, opisywane pod kątem rozwiązań prozodycznych, technik przekładu, modyfikacji strategii tłumaczenia

oraz decyzji o włączeniu do edycji przypisów i objaśnień. Należy podkreślić, że wszystkie prezentowane przekłady są retranslacjami, a zatem tłumaczeniami powstającymi już po ustabilizowaniu się zestawu przekładów kanonicznych, motywowanymi potrzebą aktualizacji języka, konwencji literackich lub teatralnych. Charakterystyczną cechą retranslacji jest ich polemiczny stosunek do wcześniejszych przekładów. Co do zasady różnią się one od innych dostępnych i cieszących się uznaniem tłumaczeń: w tym kontekście drugorzędne pozostaje, czy różnica ta polega na rygorystycznym odwzorowywaniu cech oryginałów, czy też przeciwnie – na silnym (lub silniejszym) udomowieniu tekstów.

Podrozdziały poświęcone recepcji zestawiają w miarę możliwości wszystkie opinie na temat przekładu, formułowane na poszczególnych etapach istnienia tekstu, w tym często osób, których poparcie zdecydowało o kontynuacji przedsięwzięcia, opinie krytyków literackich, innych tłumaczy, recenzentów teatralnych, reżyserów i aktorów. Zestawienie takie pozwala na wychwycenie zmian w ocenie projektu translatorskiego, uwarunkowanych doraźnymi preferencjami estetycznymi i metodologicznymi, a niekiedy przesłankami osobistymi lub politycznymi. Podrozdziały informują o wszystkich reedycjach, zmianach w tekstach przekładu, jak również zwięźle komentują recepcję sceniczną, szczególnie w aspekcie odbioru tłumaczenia. W tym ostatnim przypadku podawane są dane o premierach z wykorzystaniem przekładu oraz opinie o przekładzie w recenzjach przedstawień[6].

Uzupełniając wiedzę o przedsięwzięciach tłumaczeniowych, posiłkowaliśmy się istniejącymi opracowaniami biograficznymi i bibliograficznymi, skrupulatnie sprawdzając wszystkie tropy szekspirowskie rozsiane w rozmaitych rodzajach źródeł, drukowanych i rękopiśmiennych, zgromadzonych w archiwach państwowych i prywatnych, a także w miarę

[6] Bibliografia wybranych źródeł została zestawiona oddzielenie, natomiast wszystkie cytowane źródła wymieniane są w treści rozdziałów. Z uwagi na strukturę repozytorium, gdzie poszczególne rozdziały dostępne są na stronach tłumaczy, w przypisach do każdego z rozdziałów podajemy zawsze pełne dane bibliograficzne, również te przywoływane już we wcześniejszych rozdziałach. Z tych samych względów niektóre informacje powtarzają się, jeśli dotyczą przecięcia się dróg dwóch lub więcej tłumaczy.

możliwości dodając informacje o recenzjach i polemikach prasowych. Obrazy przeszłości, jakie wyłaniają się z tych opracowań, różnią się niekiedy w sposobie referowania zdarzeń, postaw i motywacji. Historie z dekad odległych, a zwłaszcza tych odgrodzonych od teraźniejszości cezurą siedemdziesięciu lat, wydają się nieraz bardziej nasycone szczegółem, również w tym, co dotyczy emocji, ciężaru wydarzeń politycznych i osobistych uwikłań. Pełniejszy opis tych uwarunkowań wynika z dostępności źródeł, o których przetrwaniu zdecydowali ich autorzy i adresaci bądź też instytucje będące dysponentami dokumentów. O czasach bliższych tylko na pozór możemy dowiedzieć się więcej, z jednej strony odwołując się do pamięci świadków, z drugiej zaś zachowując konieczny dystans i wstrzemięźliwość w ocenie biegu historii. Ufamy jednak, że zebrane przez nas informacje przyczynią się do powstania pokrewnych projektów badaczy z innych dziedzin, a także iż rozwój humanistyki cyfrowej znacząco przyspieszy kompleksową analizę prasy i zasobów internetowych, gdzie – jak łatwo zauważyć, śledząc przypisy w biogramach najbliższych naszym czasom tłumaczy – zaczyna toczyć się życie nowych przekładów Shakespeare'a w XXI w. Z tych samych względów można oczekiwać pojawienia się nowych metody analizy najnowszej historii, której opisy przemykają dziś w światłowodach, nie pozostawiając materialnych śladów komunikacji typowych nieodległym jeszcze epokom.

Repozytorium *Polski Szekspir* UW, wraz z tą monografią, aktualizuje wiedzę o polskiej recepcji Shakespeare'a w przekładzie w XX i pierwszych dekadach XXI w., a także ułatwia analizy porównawcze tłumaczeń w ujęciu synchronicznym i diachronicznym, nie zachęca jednak do ferowania ocen. Przeciwnie, wiedza o postrzeganiu tych samych przedsięwzięć przekładowych na przestrzeni lat, dekad, a nawet wieków, skłania do ostrożności. Przy bliższym poznaniu, obrazy postaci i projektów komplikują się, ukazując wpływy przeciwstawnych procesów literackich, labilność ocen krytycznych, gęstość materii historycznej i wagę rozpalonych emocji. Zgromadzone w jednym miejscu przekłady ulegają elektronicznej kompresji epok i stylów, stają się też swoistymi beneficjentami wirtualnej demokratyzacji zasobów. Bez względu na indywidualną historię, liczbę zachowanych egzemplarzy

i (nie)życzliwość recenzentów, wszystkie odpowiadają w ten sam sposób na przywołanie z klawiatury. To cyfrowe życie po życiu archiwów nadaje nowy sens wysiłkom tłumaczy, których prace stają się unikatowym lustrem czasów i środowisk, słowem „naszym kulturowym stanem posiadania", o który z mocą upominał się Andrzej Żurowski, pisząc o historii przekładów jako o „boleśnie zapomnianym dziale polskiej szekspirologii".

Anna Cetera-Włodarczyk

Podziękowania

Realizacja przedsięwzięcia była możliwa dzięki pozyskaniu grantu Narodowego Centrum Nauki *Repozytorium polskich przekładów dramatów Williama Shakespeare'a w XX i XXI wieku: zasoby, strategia i recepcja* (UMO-2017/27/B/HS2/00853).

Gorąco dziękuję Ewie Serafin-Prusator, Wojciechowi Karpińskiemu, Dominikowi Purchale, Marcinowi Wierzchowskiemu oraz całemu Zespołowi Centrum Kompetencji Cyfrowych Uniwersytetu Warszawskiego za wspaniałą współpracę i ogromne wsparcie podczas realizacji projektu.

Wyrazy wdzięczności kieruję do Marii Dworakowskiej z Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, która pomogła nam w kwerendach w trudnym czasie epidemii, Ewy Szwagrzyk-Krupy z Państwowego Instytutu Wydawniczego w Warszawie za cierpliwą pomoc w dotarciu do materiałów archiwalnych, jak również Marka Pawelca z Archiwum Uniwersyteckiego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, który znalazł to, czego już nie spodziewaliśmy się zobaczyć.

Bardzo dziękuję prof. Magdalenie Heydel i dr Zofii Ziemann z Uniwersytetu Jagiellońskiego za hojne i wielkoduszne podzielenie się materiałami z amerykańskich kwerend. Słowa wdzięczności kieruję też do prof. prof. Kazimierza Brauna i Józefa Opalskiego za błyskawiczne wydobycie szczegółów z otchłani pamięci.

Serdeczne słowa podziękowania należą się również recenzentkom monografii: prof. prof. Marcie Gibińskiej i Joannie Walaszek. Ich wnikliwa, czujna lektura nielitościwie obszernego tekstu ustrzegła przed wieloma błędami i nakierowała na cenne uzupełnienia.

Szczególne podziękowania kieruję do Anny Jaworskiej, która jako współwykonawczyni grantu uczestniczyła we wstępnych kwerendach dotyczących biografii wybranych tłumaczy, oraz do dr. Piotra Szymczaka i Jonathana Baine'a za tłumaczenie skróconych wersji opisów wszystkich XX- i XXI-wiecznych przedsięwzięć przekładowych do angielskiej wersji językowej repozytorium *Polski Szekspir* UW.

Last but not least, jestem niezmiernie wdzięczna Tłumaczom i Spadkobiercom Tłumaczy, którzy podzielili się z nami rodzinnymi archiwami, wiedzą i wspomnieniami o przedsięwzięciach przekładowych z ostatnich dwóch wieków.

Anna Cetera-Włodarczyk

I. Stanisław Barańczak (1946–2014)

Romeo i Julia **(1990),** ***Hamlet*** **(1990),** ***Burza*** **(1991),** ***Zimowa opowieść*** **(1991),** ***Król Lear*** **(1991),** ***Makbet*** **(1992),** ***Poskromienie złośnicy*** **(1992),** ***Dwaj panowie z Werony*** **(1992),** ***Sen nocy letniej*** **(1992),** ***Kupiec wenecki*** **(1992),** ***Juliusz Cezar*** **(1993),** ***Otello, Maur wenecki*** **(1993),** ***Jak wam się podoba*** **(1993),** ***Wiele hałasu o nic*** **(1994),** ***Wieczór Trzech Króli albo co chcecie*** **(1994),** ***Komedia omyłek*** **(1994),** ***Stracone zachody miłości*** **(1994),** ***Koriolan*** **(1995),** ***Król Ryszard III*** **(1996),** ***Tymon Ateńczyk*** **(1997),** ***Wesołe kumoszki z Windsoru*** **(1998),** ***Henryk IV cz. 1 i 2*** **(1998),** ***Henryk V*** **(1999),** ***Wszystko dobre, co się dobrze kończy*** **(2001)**

Sylwetka tłumacza

Stanisław Barańczak był poetą, krytykiem literackim i tłumaczem, dysydentem objętym w 1976 r. zakazem druku. W 1981 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie przełożył dwadzieścia pięć dramatów Shakespeare'a, jak również znaczną część kanonu angielskiej i amerykańskiej poezji. Shakespeare w przekładzie Barańczaka wkrótce zdominował repertuary polskich teatrów, i to w sposób, w jaki nie udało się to żadnemu innemu polskiemu tłumaczowi w dwustuletniej recepcji tych dramatów. Zarówno tłumaczenia, jak i ogłoszony przez Barańczaka zbiór esejów *Ocalone w tłumaczeniu* przyczyniły się do radykalnej i trwałej zmiany myślenia o sztuce przekładu, powinnościach i talencie tłumacza.

Urodził się 13 listopada 1946 r. w Poznaniu, gdzie ukończył Liceum Ogólnokształcące im. Karola Marcinkowskiego, a następnie studia polonistyczne na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza[1]. Oboje rodzice, Jan i Zo-

[1] Por. Ewa Kołodziejczyk i Alicja Szałagan, *Stanisław Barańczak* [w:] *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku,* https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/record_view/870 (4.07.2024); Alicja Szałagan, *Barańczak Stanisław* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 1, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997, s. 98–104; Paweł ▸

fia z d. Konopińska, byli lekarzami. Pierwszy wiersz, *Przyczyny zgonu*, opublikował już na początku studiów, w 1965 r.[2] Należał do poetów Nowej Fali, których debiut przypadł na drugą połowę lat sześćdziesiątych, zaś poglądy ukształtowały się pod wpływem wydarzeń politycznych w latach 1968 i 1970. Charakterystyczną cechą tej formacji było skupienie się na bieżącej rzeczywistości, w tym krytyczny stosunek do języka propagandy PRL-u, której fałsz można obnażyć, ukazując w wierszach mechanizmy manipulacji językowej. Rozbijając oficjalny przekaz, poeci pokolenia 68 wykorzystywali chwyty typowe dla poezji lingwistycznej, szczególnie bliskiej Barańczakowi z uwagi na obronioną w 1973 r. rozprawę doktorską *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. W 1968 r. ukazał się zbiór wierszy *Korekta twarzy*, a następnie tomiki *Jednym tchem* (1970) oraz *Dziennik poranny. Wiersze 1967–1971* (1972). W 1972 r. Barańczak otrzymał Nagrodę Fundacji im. Kościelskich w Genewie. Równolegle do twórczości poetyckiej publikował prace z zakresu krytyki literackiej: *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych* (1971), *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej* (1973), *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (1974, wydanie książkowe doktoratu) oraz cykl esejów *Odbiorca ubezwłasnowolniony*[3]. Do 1976 r., a zatem do czasu objęcia zapisem cenzorskim, jego eseje ukazywały się m.in. w czasopismach „Nurt", „Odra" i „Twórczość". W latach 1970–1978 oraz 1980–1984 był zatrudniony w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu[4].

— Kozioł, *Stanisław Barańczak*, Culture.pl. Twórcy, https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-baranczak (25.02.2024); Agnieszka Rogulska-Kołodziejska, *Przypadek Stanisława Barańczaka* [w:] *Kariera pisarza w PRL-u*, red. Magdalena Budnik i in., Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 387–408.

[2] Stanisław Barańczak, *Przyczyny zgonu*, „Odra" 1965, nr 1, s. 49.

[3] Cykl był publikowany w „Nurcie", co miesiąc, od nr 9 w 1971 r. do nr 8 w 1973 r. W 2017 r. Ossolineum wydało go w tomie *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*.

[4] Po magisterium Barańczak odbył staż asystencki, a następnie pracował jako asystent (1970–1972), starszy asystent (1972–1974) i adiunkt (1974–1978). W 1976 r. został odsunięty od prowadzenia zajęć, skazany w sfingowanym procesie i zwolniony dyscyplinarnie. Po odwołaniu przywrócony na stanowisko adiunkta (do stycznia 1978 r.), jednak bez możliwości nauczania. Ponownie zatrudniony w 1980 r., zaś w 1984 r. – po odmowie przyznania urlopu (gdy pracował na Uniwersytecie Harvarda) – ponownie zwolniony, por. E. Kołodziejczyk i A. Szałagan, *Stanisław Barańczak…*

Od 1964 r. był związany – jako współzałożyciel, a także kierownik literacki – ze studenckim Teatrem Ósmego Dnia, pisząc scenariusze, a także tłumacząc i adaptując wiersze, m.in. Anny Achmatowej i Osipa Mandelsztama[5]. W 1971 r. teatr ten przedstawił uhonorowaną licznymi nagrodami inscenizację cyklu jego wierszy *Jednym tchem*[6].

Debiut przekładowy Barańczaka – tom poezji Dylana Thomasa *Wiersze wybrane* – ukazał się w 1974 r.[7] Autor publikował też na temat teorii przekładu. Pisząc z perspektywy wielu lat, wspominał: „z całą pewnością nie zajmowałbym się tłumaczeniem poezji od tak dawna, z taką intensywnością i z takim zamiłowaniem, gdyby nie szczęśliwe wypadki losowe", do których zaliczał rozwój, pod kierunkiem swego promotora Jerzego Ziomka, „znakomitej i oryginalnej" poznańskiej szkoły przekładoznawstwa, a także świadomość wielowiekowych tradycji przekładowych, których wyeksponowanie – „do zazdrosnego podziwiania i zuchwałych prób naśladowania" – związane było również z pracami innego poznańskiego badacza, Edwarda Balcerzana[8].

Kluczowe dla przebiegu kariery Barańczaka pozostawało jego przekonanie o potrzebie bezpośredniego zaangażowania w życie społeczne. W latach 1967–1972 należał do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, lecz jego postawa okazała się przeciwstawna wobec oficjalnej linii władz[9]. Już w 1974 r. nazwisko Barańczaka pojawiło się na sporządzonej przez

[5] Por. Stanisław Barańczak, *Czego doświadczyłem jako autor w Teatrze Ósmego Dnia?*, „Dialog" 1975, nr 6, s. 122–123.

[6] Por. Teatr Ósmego Dnia. Kalendarium, http://teatrosmegodnia.pl/kalendarium.html (29.02.2024).

[7] Dylan Thomas, *Wiersze wybrane*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974. Por. recenzje: Jerzy Paszek, *O przekładaniu Dylana Thomasa*, „Nurt" 1975, nr 8; Artur Międzyrzecki, *Swój człowiek w poezji: Dylan Thomas*, „Twórczość" 1975, nr 7. Pierwsze (niepublikowane) przekłady – wśród nich *Sonet XXII* Shakespeare'a – powstały, kiedy Barańczak był jeszcze uczniem, por. Sebastian Walczak, *„Szekspir to był nawet zdolny gość". Początek kariery tłumaczeniowej Stanisława Barańczaka*, „Przekładaniec" 2018, nr 37, s. 34–47, tu: 35.

[8] Stanisław Barańczak, *Podziękowania* [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007 [2004], s. 503–507, tu: 506–507. Chodzi o antologię pod redakcją Edwarda Balcerzana, *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977.

[9] E. Kołodziejczyk i A. Szałagan, *Stanisław Barańczak*…

Ministerstwo Spraw Wewnętrznych liście „kontestatorów w polskiej poezji (…) pokolenia 1970", których cechują „czarnowidztwo, protest, bunt"[10]. W grudniu 1975 r. Barańczak podpisał List 59, protestując przeciwko proponowanym zmianom w Konstytucji PRL[11], w 1976 r. znalazł się w grupie założycieli Komitetu Obrony Robotników, za co został objęty zapisem cenzorskim[12]. Wkrótce potem został fałszywie oskarżony o próbę przekupstwa urzędnika państwowego i w lutym 1977 r. skazany na rok pozbawienia wolności w zawieszeniu na trzy lata, zwolniony dyscyplinarnie z uczelni oraz pozbawiony prawa wykonywania zawodu nauczyciela[13]. Sytuację tę opisywał w liście do Wisławy Szymborskiej:

> **dziękuję Pani ogromnie za kartkę, która przyszła w samą porę, aby mnie uweselić i podtrzymać na duchu. Pisze bowiem do Pani wyrzutek społeczeństwa, kryminalista, którego dnia 14. II. skazano na rok z zawieszeniem i na grzywnę. Byłoby to nawet zabawne, gdyby nie było takie wyreżyserowane i pozbawione wszelkich elementów prawdopodobieństwa[14].**

[10] Robert Klementowski, *Obserwować i zapobiegać. Wrocławskie środowisko literackie pierwszej połowy lat siedemdziesiątych w świetle materiałów aparatu bezpieczeństwa* [w:] *Artyści a Służba Bezpieczeństwa. Aparat bezpieczeństwa wobec środowisk twórczych*, red. Robert Klementowski i Sebastian Ligarski, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Wrocław 2008, s. 79–101, tu: 92. Jak zauważał jeden z konsultantów służb, „kontestacja wzmogła się z powodu niedrukowalności liderów nowej fali. (…) Stali się oni bohaterami młodych", ibidem, s. 94. W latach 1975–1989 Barańczak był rozpracowywany przez poznański oddział służby wywiadowczej, por. E. Kołodziejczyk i A. Szałagan, *Stanisław Barańczak…*

[11] Protestowano przeciwko wpisaniu do konstytucji kierowniczej roli PZPR i wieczystego sojuszu z ZSRR.

[12] O pracy w KOR opowiadał Barańczak na antenie Radia Wolna Europa, w wywiadzie przeprowadzonym przez Józefa Wiśniewskiego 16 maja 1981 r., https://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/330805 (29.02.20024).

[13] Por. E. Kołodziejczyk i A. Szałagan, *Stanisław Barańczak…*

[14] List Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 4 marca 1977 r. [w:] Wisława Szymborska i Stanisław Barańczak, *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972–2011*, oprac. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2019, s. 10. Mimo lekkiego tonu listu, sytuacja ta niewątpliwie była źródłem trudnych doświadczeń. Por. opis wykładu Tomasza Burka o poezji Stanisława Barańczaka, w Warszawie, w styczniu 1979 r. (w ramach tzw. Towarzystwa Kursów Naukowych, niezależnego i nielegalnego kształcenia), na którym prawie połowę z 48 słuchaczy ▸

Od tej pory publikował w drugim obiegu, m.in. w czasopiśmie „Zapis" (którego był współzałożycielem), „Krytyce", „Biuletynie Informacyjnym" i wydawanym w Londynie „Pulsie". W oficjalnym obiegu drukował pod kilkoma pseudonimami[15].

Zagrożenia płynące z działalności opozycyjnej, a z czasem zakaz druku, pchnęły Barańczaka w kierunku przekładu[16]. W ocenie Tadeusza Nyczka tłumaczenia zaspakajały potrzebę metafizyki, „bez której życie między obowiązkami pedagogiki uniwersyteckiej a kolejnym zatrzymaniem przez SB podczas podróży z pomocnymi pieniędzmi dla rodzin aresztowanych byłoby uboższe, płytsze"[17]. W podobnym tonie pisał Barańczak do Szymborskiej „w ostatni dzień lat 70-tych":

> **Za kilka tygodni będę mógł przysłać Pani moje opus magnum przekładowe, tym razem z angielskiego – *Antologię angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku*, którą zaprzyjaźniona młodzież odbija właśnie w małym nakładzie i domorosłą techniką. Bardzo to będzie duża porcja lektury, ale nie będę miał pretensji, jeśli zapozna się Pani z nią wyrywkowo! W gruncie rzeczy był to dla mnie po prostu sposób przeczekania nieciekawych czasów przy ciekawej robocie[18].**

— stanowili podstawieni przedstawiciele „aktywu". Osoby te już na początku zarzuciły „członkom TKN antypolski charakter" oraz zadały „pytanie o wartość pozycji Barańczaka, oficjalnie odsuniętego od pracy akademickiej za łapówkarstwo", jego wiersze oceniono jako „tendencyjne, monotematyczne, wrogie i szkalujące", a całą twórczość za „bezwartościowe politykierstwo", na zamówienie „ośrodków dywersyjnych", Grzegorz Waligóra, *Literaci w Towarzystwie Kursów Naukowych* [w:] *Artyści a Służba Bezpieczeństwa…*, s. 138–145, tu: 143.

[15] Barańczak publikował m.in. jako Barbara Stawiczak, Paweł Ustrzykowski, Sabina Trwałczańska i Hieronim Bryłka.

[16] Debiutem przekładowym w drugim obiegu był tomik: Osip Mandelsztam, *Późne wiersze*, tłum. Stanisław Barańczak, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1977. Później ukazały się *Wiersze i poematy* Josifa Brodskiego (Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1979).

[17] Tadeusz Nyczek, *Ocalone w tłumaczeniu*, „Zeszyty Literackie" 1991, nr 34, s. 118–126, tu: 120.

[18] List Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 31 stycznia 1979 r. [w:] W. Szymborska i S. Barańczak, *Inne pozytywne uczucia…*, s. 18. Wspomniana *Antologia* ukazała się w oficjalnym obiegu w 1982 r., nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego. Z kolei wydanie bezdebitowe, o którym pisze tutaj Barańczak, ukazało się w 1979 r. w poznańskiej Witrynce Literatów i Krytyków (dziękujemy dr. Kamilowi Dźwinelowi za uzupełnienie tej ostatniej informacji).

We wspomnieniach wielu osób Barańczak na wszystkich etapach życia, łącząc różne rodzaje zobowiązań i pasji, odznaczał się niebywałą pracowitością:

> **Jeśli przyjrzymy się pozaliterackiej działalności poety, biorąc pod uwagę zarówno jego zaangażowanie polityczne, jak i społeczne w przeciągu, powiedzmy, 30 lat, a przede wszystkim jego udział w tworzeniu opozycji demokratycznej oraz niezależnego ruchu wydawniczego w Polsce lat 70. i 80., zarysuje się przed nami portret człowieka niezwykle aktywnego twórczo i organizacyjnie, wybitnego intelektualisty, dysydenta, obdarzonego kilkoma talentami i bardzo (bardzo!) pracowitego[19].**

Już w 1978 r., za sprawą Wiktora Weintrauba, Barańczak otrzymał propozycję objęcia Katedry Języka i Literatury Polskiej Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego na Wydziale Slawistyki Uniwersytetu Harvarda, jednak władze siedmiokrotnie odmawiały wydania paszportu. Okoliczności te następująco opisywała Renata Gorczyńska:

> **Wkrótce się okazało, że Staszek został zakładnikiem PRL-u – nie chciano mu dać paszportu. Profesor Weintraub wciągnął nas do nagłośnienia sprawy w mediach oraz pisania listów otwartych. „Nowy Dziennik" poszedł na pierwszy ogień, podobnie jak wydawany**

[19] A. Rogulska-Kołodziejska, *Przypadek Stanisława Barańczaka…*, s. 388. Por. relację Adama Zagajewskiego o zaangażowaniu Barańczaka w Stanach: „Spotkaliśmy się kiedyś w Nowym Jorku – to było wtedy, gdy już prawie się skończył okres gorączkowej działalności publicznej Stanisława, który w latach stanu wojennego niestrudzenie jeździł po Ameryce Północnej (bo chyba i Kanada wchodziła w grę) i występował, nieraz wspólnie z gwiazdami w rodzaju Susan Sontag, czytając wiersze, mówiąc o sytuacji w kraju. Musiało to być dla niego bardzo uciążliwe, nie był przecież typem estradowym, nie lubił tego rodzaju imprez – nie miał w sobie, jak wiemy, nic teatralnego. Uważał jednak, że musi to robić jako obywatel, jako członek KOR-u. Jego rzetelność, jego odwaga i poświęcenie sprawiły, że – będąc z natury człowiekiem prywatnym, kameralnym, domowym i niezwykle pracowitym – podejmował się »dla dobra« obowiązków trudnych, sprzecznych z jego substancją", idem, *Zimowa podróż*, „Zeszyty Literackie" 2015, nr 129, s. 97–103, tu: 100.

> **również przez Bolesława Wierzbiańskiego anglojęzyczny miesięcznik „New Horizon". Najważniejsza w sprawie okazała się m.in. publikacja w wielonakładowym piśmie w Bostonie, sporządzona na podstawie danych, które przekazała Helena Szmunessówna. Z pewnością były i inne naciski, przede wszystkim samego Uniwersytetu Harvarda, jak również Polskiego Instytutu Naukowego, którego honorowym prezesem był wtedy Zbigniew Brzeziński, amerykańskiego oddziału PEN Clubu[20].**

W marcu 1981 r. Barańczak wraz z żoną Anną (od 1968 r.) i dwójką dzieci (urodzonych w 1970 i 1977 r.) otrzymali zgodę na wyjazd do Stanów Zjednoczonych. Za pomoc w tym przedsięwzięciu poeta dziękował też Czesławowi Miłoszowi:

> **Wielce Szanowny i Drogi Panie,**
> **już od 10 dni jesteśmy na amerykańskiej ziemi, a dopiero teraz zbieram się na śmiałość, aby napisać parę słów do Pana. Chciałem po prostu najserdeczniej podziękować Panu za wszystkie starania i naciski, które złożyły się na to, że po trzech latach borykania się z PRL-owskimi władzami mimo wszystko jesteśmy wraz z żoną i dziećmi tutaj. Wiem, że udział Pana w tych staraniach był bardzo znaczny i ogromnie to sobie cenię[21].**

Oprócz posady na uczelni Barańczak przyjął również obowiązki redaktora w założonych przez Barbarę Toruńczyk „Zeszytach Literackich" oraz w nowojorskim kwartalniku „The Polish Review". Ukazywały się też

[20] Renata Gorczyńska, *Staszek*, „Zeszyty Literackie" 2015, nr 129, s. 110–112, tu: 111.

[21] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 8 kwietnia 1981 r., Beinecke Library, Archiwum Czesława Miłosza, GEN MSS 661, t. 8.148. Por. Magda Heydel, *„Wybacz, że znowu zawracam Ci głowę". Rzut oka na wybrane listy Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza* [w:] *Ameryka Barańczaka*, red. Sylwia Karolak i Ewa Rajewska, Universitas, Kraków 2018, s. 31–54. Gorąco dziękujemy prof. Magdzie Heydel za udostępnienie nam skanów korespondencji Czesława Miłosza w zbiorach Beinecke Library.

kolejne tomiki jego poezji: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985* (1986) oraz *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (1988). W Stanach nadal tłumaczył, w tym z języka polskiego na angielski. W 1987 r. ukazało się tłumaczenie jego książki o poezji Zbigniewa Herberta *Uciekinier z Utopii*[22], a w latach dziewięćdziesiątych kilka tomów przekładów poezji Wisławy Szymborskiej, powstających we współpracy z Clare Cavanagh, m.in. *View with a Grain of Sand* (1995) czy *Poems New and Collected 1957–1997* (1998)[23].

W 1995 r., wspólnie z Seamusem Heaneyem, Barańczak przetłumaczył *Treny* Jana Kochanowskiego[24], przekładał też Josifa Brodskiego i Tomasa Venclovę. Od 1989 r. redagował serię Biblioteczka Poetów Języka Angielskiego, w której łącznie ukazało się siedemnaście tomów. W 1989 r. Barańczak został członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Stowarzyszenia Autorów ZAiKS oraz odnowił członkostwo w Polskim PEN Clubie[25].

Tłumaczenia Shakespeare'a są tylko częścią ogromnego dorobku przekładowego Barańczaka, stanowią jednak ważny etap w jego karierze, z uwagi na intensywność pracy nad twórczością dramaturga i związaną z nią skalę wyzwań, lecz również doświadczenie teatru i możliwość usłyszenia swego przekładu ze sceny, wypowiadanego przez wybitnych artystów. Możliwość ta była dla Barańczaka, twórcy objętego wieloletnią cenzurą, szczególnie cenna.

[22] Stanisław Barańczak, *A Fugitive from Utopia. The Poetry of Zbigniew Herbert*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 1987. Por. Zbigniew Herbert i Stanisław Barańczak, *Korespondencja (1972–1996). Z faksymiliami listów, zapisków, wierszy dla przyjaciół oraz aneksem*, red. Barbara Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2005.

[23] O tłumaczeniach poezji polskiej przez Barańczaka, tuż po ukazaniu się przekładów, pisali Adam Dziadek, *Strategia przekładu literackiego*, „Opcje" 1995, nr 1/2, s. 116–118 i Tadeusz Pióro, *Wisława Szymborska po amerykańsku* [w:] idem, *Szkice o sztuce przekładu i sztuce czytania*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 131–142 (pierwodruk w „Literaturze na Świecie" 1996, nr 7, pod tytułem *Może być bez tytułu*). Por. późniejsze analizy: Ewa Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007; Jerzy Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

[24] Jan Kochanowski, *Laments*, tłum. Seamus Heaney i Stanisław Barańczak, Faber and Faber, London 1995; Farrar, Straus and Giroux, New York 1995.

[25] Od 1971 do 1980 r. Barańczak był członkiem Związku Literatów Polskich, od 1975 r. członkiem Polskiego PEN Clubu.

Już w przedemigracyjnej działalności Barańczaka można odnaleźć ślad zainteresowania przekładami Shakespeare'a oraz zapowiedź późniejszej ostrej polemiki z Bohdanem Drozdowskim. W 1979 r. Barańczak ogłosił (pod pseudonimem) recenzję tomu poezji Drozdowskiego, w którym znalazły się przekłady *Sonetów* Shakespeare'a i inspirowane nimi wiersze[26]. Opinia była bezlitosna:

> **Nawet zamieszczone w *Oporze* liczne przekłady z Szekspira cechują się tą samą zgubną wiarą w poezjotwórczą potęgę archaizowania i pompatyzowania: wynik jest tylko ten, że nie bardzo rozumiemy, o co właściwie temu Szekspirowi chodziło i dlaczego, u diabła, uważa się go powszechnie za wielkiego poetę[27].**

Z kolei Tadeusz Nyczek, ciesząc się w 1986 r. ze scenicznego debiutu przekładu Barańczaka, wspominał zaniechany pomysł zlecenia mu przekładu *Burzy* w połowie lat siedemdziesiątych:

> **Nie umiem powiedzieć, czy Barańczak nadąża tylko za Szekspirem, czy też miejscami wyręcza go w językowej inwencji. Ale trafił wreszcie swój na swego. Kto jak kto, ale poeta języka właśnie (...) powinien był wreszcie zmierzyć się z Szekspirem. Nie udało się dziesięć lat temu, gdy Barańczak był jeszcze w Polsce, a pewna grupa entuzjastów, łącznie z piszącym te słowa, zamierzając wystawić *Burzę* w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu wpadła na pomysł zamówienia przekładu właśnie u niego. Ale czasy były inne: Barańczakowi z Poznania trudniej było dotrzeć na scenę niż Barańczakowi z Cambridge. No ale jest pierwszy Szekspir Barańczaka. Olśniewający. Niechby dał początek serii, może całości[28].**

[26] Bohdan Drozdowski, *Opór. Wybór poezji z lat 1950–1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

[27] Barbara Stawiczak [Stanisław Barańczak], *Szósty, jeśli liczyć Brylla*, „Tygodnik Powszechny" 1979, nr 3, s. 6.

[28] Tadeusz Nyczek, *Szekspir mniejszy*, „Przegląd Powszechny" 1987, nr 4, s. 153–156, tu: 154. Nyczek wspomina, że z pomysłu zrezygnowano z uwagi na obawy przed interwencją cenzury (kwerenda ▸

Teatralna historia przekładów Barańczaka zaczęła się jednak dekadę później, od sztuki mało znanej i rzadko wystawianej: *Dwóch panów z Werony*. Jeśli wierzyć listom Tadeusza Łomnickiego, akuszerami przedsięwzięcia byli Antoni Libera i Adam Michnik, lecz pomysł zwrócenia się do Barańczaka chodził po głowie aktora, jak sam przyznawał, od dawna i barwny opis debaty w szerszym gronie posłużył zapewne podkolorowaniu opowieści. Łomnicki zamierzał wystawić tę sztukę już w latach siedemdziesiątych: niezadowolony z istniejących tłumaczeń, zamówił przekład u Macieja Słomczyńskiego, a kiedy i ten tekst go rozczarował, odstąpił od inscenizacji komedii. W lipcu 1985 r. Łomnicki napisał do Barańczaka, zachęcony przez Liberę i Michnika, którzy na wieść o jego kłopocie „prawie równocześnie, jak na komendę, krzyknęli":

> **„Poproś o przekład Staszka! On to zrobi fantastycznie!" (...) Michnik powiedział jeszcze: „Jeśli Miłosz mógł przetłumaczyć *Jak wam się podoba*, dlaczego Barańczak nie mógłby przetłumaczyć *Dwóch panów z Werony*?". Antek zaś zaczął mnie wręcz naciskać: „Zrób to koniecznie, z takich propozycji powstają czasem arcydzieła, wiem coś na ten temat, więc jeśli ci leży na sercu dobro polskiej kultury i literatury, to pisz do niego i tak go jakoś zaczaruj, żeby się zgodził. Przypomnij sobie, co było z *Makbetem* w XIX wieku: Mickiewicz już już miał to zrobić, lecz z jakichś głupich powodów nie zrobił, i teraz wszyscy biadają, że nie ma tego przekładu. A może, jak mu wyjdą ci**

— mailowa z 28 września 2020 r., Przemysław Pożar). Na ten sam okres datuje się historia związana z wystawieniem *Pierrot lunaire* Arnolda Schönberga w Krakowskim Teatrze Muzycznym (obecnie Opera Krakowska). W 1975 r. Józef Opalski, kierownik literacki teatru, poprosił Barańczaka o przekład z niemieckiego wierszy Alberta Girauda, z których (w przekładzie na niemiecki) korzystał Schönberg. Tłumaczenie było świetne, jednak przed premierą Barańczak podpisał List 59 i wprowadzono zapis cenzorski na jego twórczość: „posłano na przemiał większość wydrukowanych programów, w których zamieszczono wiersze, ale spektakl wystawiono", Anna Woźniakowska, *Wielcy nieobecni*, „Kraków" 2015, nr 2 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/209280/wielcy-nieobecni (27.02.2024). Opalski był również kierownikiem literackim w Starym Teatrze w Krakowie, kiedy w 1986 r. wystawiono *Dwóch panów z Werony* – pierwszy przekład Shakespeare'a Barańczaka (kwerenda mailowa z 27 lutego 2024 r., Anna Cetera-Włodarczyk).

> ***Panowie***, **może zrobi jeszcze i inne sztuki, może wypełni właśnie tę zaległość?"**[29].

Barańczak nie odmówił i wkrótce przesłał próbkę tłumaczenia (scenę 1 I). Łomnicki był zachwycony i sypiąc wymyślne pochwały (pełne aluzji do wierszy Barańczaka), nalegał na kontynuację przedsięwzięcia:

> **Szczerze: przekład zachwycił mnie!**
> **Klarowny. Współczesny. Dowcipny.**
> **(...) Bardzo Pana proszę, niech Pan tak tłumaczy całego Szekspira. W Polsce będzie to miało głęboki sens. Tak. Ponad kontrolą duchowych zomowców, ukaże się publiczności, a i samym wykonawcom, „jednym tchem" „korekta twarzy" nieznanego dotąd portretu Szekspira. Będzie to Pana dzieło.**

Szczególną uwagę zwracał na komunikatywny język przekładu:

> **Czysty. Logiczny. Wprowadzający mnie w nowy stan reżyserskiej świadomości.**
> **Obrazowo: przekłady, które znam, to matowa szyba – Pan ją przeciera.**
> **Widzę! Rozróżniam rysunek postaci. (...)**
> **Uprzejmie proszę zróżnicować język służby. (...)**
> **To się mówi. To jest język teatru. Zmusza do akcji. To Pański język i Pański słuch, którym przenika Pan Szekspira**[30].

[29] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 7 lipca 1985 r. [w:] Tadeusz Łomnicki, *Listy do Stanisława Barańczaka 1985–1992*, do druku podała Maria Bojarska, „Notatnik Teatralny" 1993, numer specjalny: *Tadeusz Łomnicki*, s. 18–43, tu: 19. Jak pisze Łomnicki, było to jego pierwsze spotkanie z Michnikiem, „wątki się rwały, chcieliśmy sobie wszystko powiedzieć" (list z 8 sierpnia 1985 r., ibidem, s. 21). Przywołując argumenty, Łomnicki myli Mickiewicza ze Słowackim (Mickiewicz przetłumaczył fragment *Romea i Julii*, Słowacki – *Makbeta*). O jeszcze innej genezie fascynacji przekładami Barańczaka (zwłaszcza angielskiej poezji metafizycznej) opowiadał Łomnicki w marcu 1988 r. na spotkaniu zorganizowanym z inicjatywy Sekcji Tłumaczy Literatury Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich, *O przekładaniu Shakespeare'a*, http://tadeuszlomnicki.pl/o-nas/spotkania-teatralne/ostatnie-lata/o-przekladaniu-shakespearea/ (7.07.2024).

[30] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 3 września 1985 r., ibidem, s. 24–25.

W pochwalnych uwagach Łomnickiego tkwił jednak zalążek zastrzeżeń do przekładów Barańczaka: jego tłumaczenia skrzyły się językowymi dowcipami, których efektowność wykraczała niekiedy poza mizerny stan postaci wygłaszających te kwestie, przekształcając niewybredne dowcipy w perełki poezji lingwistycznej[31]. Jesienią 1985 r. praca translatorska szła pełną parą[32], w styczniu 1986 r. Łomnicki dziękował za tekst:

> **Jestem zachwycony Pańskim przekładem i pełen podziwu dla ogromu Pańskiej pracy. To dopiero jest Szekspir, to są *Dwaj panowie z Werony*! Jestem szczęśliwy. Dziękuję. Gdybyż Pan nie chciał rozstawać się z Szekspirem…**[33]

W maju zapewniał o wspaniałym przyjęciu tłumaczenia przez „ekspertów":

> **piszę, żeby przede wszystkim powiadomić Pana o wrażeniu, jakie wywarł i wywiera Pański przekład. (…) teatr poprosił ekspertów o opinię (na wszelki wypadek, gdyby trzeba było uzasadnić konieczność grania *Dwóch panów z Werony* w Pana tłumaczeniu), no i praca, która zazwyczaj zabiera ekspertom ze 3 miesiące, tu trwała kilka dni!! Przeczytali jednym tchem, zaraz napisali bardzo, bardzo pochwalne recenzje i krótko mówiąc, nikt sobie odtąd nie wyobraża *Dwóch panów z Werony* w innym brzmieniu. Nie muszę chyba dodawać, jak bardzo jestem dumny i szczęśliwy**[34].

[31] Potwierdzeniem tego wrażenia jest późniejszy opis odbioru tekstu przez widzów: „Pański przekład pięknie brzmi w ustach aktorów, a nawet słyszałem opinie, że jest to wręcz jakby rodzaj improwizacji (to znaczy przywodzi ją na myśl, oczywiście), bo tak potoczyście, swobodnie i naturalnie brzmi ze sceny", list Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 11 grudnia 1986 r., ibidem, s. 30.

[32] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 7 listopada 1985 r., ibidem, s. 26. W tym samym liście Łomnicki prosił o potwierdzenie odbioru przesyłki z przekładem Słomczyńskiego (Barańczak nie miał tego tekstu w Stanach).

[33] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 18 stycznia 1986 r., ibidem, s. 27.

[34] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 31 maja 1986 r., ibidem, s. 28. W Archiwum Starego Teatru nie zachowały się recenzje, o których pisze Łomnicki. Józef Opalski, ówczesny kierownik literacki teatru, wspomina, że były to prawdopodobnie opinie Jana Błońskiego i Jana Kotta (kwerenda mailowa z 27 lutego 2024 r., Anna Cetera-Włodarczyk).

Niezwłocznie też wskazywał nowy cel:

> **À propos „innego" Szekspira; nie mogę nie napisać Panu, że Stary Teatr planuje również *Burzę*, którą bym reżyserował i zagrał Prospera. Myślę o tym poważnie, ale istniejące przekłady...**
> **Drogi i Kochany Panie Stanisławie, a może by Pan pomyślał o *Burzy*? Marzę o nowym Pańskim przekładzie, właśnie o *Burzy*. Bardzo proszę, niech Pan napisze słówko, co Pan o tym sądzi? Czekam na wiadomość niecierpliwie... i pełen nadziei[35].**

Jak wynika z korespondencji, Barańczak już w sierpniu 1986 r. pracował nad *Burzą*[36], a rok później Łomnicki wysyłał telegram: „PRZEKŁAD WSPANIAŁY"[37]. Zaraz też postanowił wziąć w swoje ręce sprawy publikacji:

> **Tymczasem po przeczytaniu Pańskiego przekładu byłem tak szczęśliwy i przejęty, że zadzwoniłem do pani redaktor [Anny] Staniewskiej i poinformowałem ją o nowym świetnym tytule w literaturze przekładu. Dałem jej tekst do przeczytania – i w rezultacie redakcja angielska PIW-u poinformowała mnie, że jest ogromnie zainteresowana publikacją Pańskich przekładów. Chyba nie ma mi Pan za złe?[38]**

I jeszcze w tym samym liście składał kolejne zamówienie – na *Króla Leara*[39]. W październiku wpisywał *Burzę* do repertuaru Starego Teatru w Krakowie, nie bacząc na potencjalny sprzeciw środowiska:

[35] Ibidem.

[36] Por. „Jeśli zatem ma Pan wolne chwile w tłumaczeniu *Burzy*, proszę wtedy trzymać palce za *Dwóch panów z Werony*", list Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 30 sierpnia 1986 r., ibidem, s. 29.

[37] Telegram Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 18 sierpnia 1987 r., ibidem, s. 32.

[38] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 2 września 1987 r., ibidem, s. 33.

[39] Por. „Panie Stanisławie drogi, ja sam bardzo bym chciał do Pana zadzwonić. Po prostu wolałbym Panu powiedzieć osobiście to, o czym ledwo śmiem pisać: Zapasiewicz planuje *Lira*, w moim wykonaniu, w reżyserii Lindsaya Andersona, początek prób – wrzesień przyszłego roku. Był tu Brook i po obejrzeniu *Ostatniej taśmy Krappa* wmówił ludziom (mnie również), że natychmiast powinienem grać Lira. Ale ja nie wyobrażam sobie tej roli w »obcym« tłumaczeniu! I dlatego chciałbym do Pana zadzwonić…", ibidem, s. 33.

> **Nie mam wprost słów, żeby wyrazić swoją radość. Oczywiście, że już przedtem zgłaszałem tę pozycję do repertuaru Starego Teatru (zastrzegając dyskrecję do czasu Pańskiej decyzji) (...), właśnie w Krakowie mieszka Schlegel i Tieck w jednej osobie niejakiego pana S. [Słomczyńskiego] Wydawca [Andrzej Kurz] pewnie dostanie „tika", ale nie przejmujmy się. Szekspira nie oddamy nikomu, nie damy pogrześć mowy, słowem – zrobimy coś dla naszej biednej, zaniedbanej polszczyzny-ojczyzny![40]**

Do wystawienia *Burzy* w Krakowie jednak nie doszło, ani w tym sezonie, ani w następnych[41]. Natomiast w maju 1988 r. Łomnicki donosił Barańczakowi o rosnącym poparciu dla jego przekładów:

> **Co do innych rzeczy: w marcu odbyło się w sekcji tłumaczy spotkanie poświęcone Szekspirowi i jego przekładom. Byłem proszony na to spotkanie. Referat wprowadzający wygłosiła pani red. Staniewska. Ja mówiłem o Pana przekładach, wspomniałem też o *Królu Lirze*. Cały materiał będzie do przeczytania w „Dialogu". Ogólnie można powiedzieć, że spotkanie się udało (był to jakby pogrzeb Macieja S.); Pana z pewnością zainteresuje między innymi to, że przedstawiciel redakcji anglosaskiej PIW-u zapewnił wydawanie drukiem nowych przekładów. Obydwa Pańskie tytuły złożyłem w tej redakcji i pani Staniewska bardzo popiera wydanie tych dwóch tomików. Czekamy na *Lira*![42]**

[40] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 3 października 1986 r., ibidem, s. 30.

[41] W lecie 1990 r. Łomnicki był zmuszony zrezygnować z prawa do pierwszego wystawienia *Burzy* w przekładzie Barańczaka (list Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 3 lipca 1990 r., ibidem, s. 42). Do premiery przekładu doszło w maju 1991 r., w warszawskim Teatrze Ateneum, w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego, z Gustawem Holoubkiem w roli Prospera, por. s. 78.

[42] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 19 maja 1988 r., ibidem, s. 35. Łomnicki pisze o spotkaniu zorganizowanym przez krakowską Sekcję Tłumaczy Literatury Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich. Por. Jan Kulczyński, Stefan Treugutt i Tadeusz Łomnicki, *O przekładaniu Shakespeare'a*, „Dialog" 1988, nr 8, s. 99–107.

Państwowy Instytut Wydawniczy nie wydał jednak przekładów Barańczaka[43], natomiast tłumaczenie *Króla Leara* było gotowe już latem 1988 r.[44] Na tym etapie Barańczak podjął decyzję o pracy nad innymi sztukami (przyjmując m.in. zlecenia od Andrzeja Wajdy) i Łomnicki wydłużał listę życzeń:

> **Ogromnie dziękuję za (...) to ważne stwierdzenie, że chce Pan tłumaczyć Szekspira, z czasem może całego. Jeśli chodzi o mnie, chciałbym przeczytać po polsku i nareszcie zrozumieć – *Sen nocy letniej*, *Wieczór trzech króli*, *Cymbelina* i *Miarkę za miarkę* – co nie oznacza, że mógłbym te sztuki grać, chodzi po prostu o zwyczajną ludzką przyjemność. I satysfakcję. I radość[45].**

W kolejnych listach Łomnicki relacjonuje piętrzące się trudności ze znalezieniem sceny dla planowanych przedstawień *Burzy* i *Króla Leara*, dopiero jesienią 1991 r. rozpoczyna próby *Króla Leara* w Teatrze Nowym w Poznaniu[46]. Niewątpliwie ze wszystkich premierowych wystawień przekładów Barańczaka to właśnie poznański *Król Lear*, spektakl, do którego nigdy nie doszło, odbił się najgłośniejszym echem i najsilniej zapadł w pamięć współczesnych z uwagi na śmierć Łomnickiego podczas prób w lutym 1992 r. Wstrząs związany z przebiegiem zdarzeń, wkrótce upublicznione listy Łomnickiego do Barańczaka, zapis filmowy z prób, rozmów

[43] Jesienią 1989 r. Łomnicki ponownie zapewniał o włączeniu przekładów *Burzy* i *Leara* w plan wydawniczy Państwowego Instytutu Wydawniczego: „mimo niechęci kilku tłumaczy (no, ale to normalne) tłumaczenia Pańskie podbiły serca ludzi, szekspirologów, widzów, jeden zachwyt. Gratuluję!", list Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 3 września 1989 r., [w:] T. Łomnicki, *Listy do Stanisława Barańczaka…*, s. 40. Tłumaczeń jednak nie wydano, w archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego brak materiałów na ten temat.

[44] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 30 sierpnia 1988 r., ibidem, s. 37.

[45] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 19 września 1990 r., ibidem, s. 42.

[46] Łomnicki planował wystawić *Króla Leara* m.in. w Teatrze Powszechnym w Warszawie, w reżyserii Zygmunta Hübnera (na przeszkodzie stanęła choroba i śmierć Hübnera w styczniu 1989 r.), w Teatrze Studio w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego („Z wielkim szacunkiem mówi o Pańskim przekładzie, a ja się cieszę, bo nareszcie artysta tworzący z rytmem współczesności, wielki artysta zajął się Pańskim dziełem", ibidem). Ostatecznie w listopadzie 1991 r. Łomnicki powiadomił Barańczaka o rozpoczęciu prób w Teatrze Nowym w Poznaniu, w reżyserii Eugeniusza Korina.

i przedpremierowej konferencji prasowej, a także przejmujące, czarno-białe fotografie z prób spektaklu autorstwa Mariusza Stachowiaka[47], wszystko to wydobyło szczególną łączność koncepcji przedstawienia, a zwłaszcza roli Leara, z ekspresywnym przekładem. O związku tym mówił też Barańczak, kiedy korzystając z krótkiego pobytu w Polsce, przyjechał do Poznania, aby zobaczyć próby:

> **miałem taką... niesłychanie jasną wizję, prawda, tego Leara w wykonaniu pana Tadeusza... Widząc pana, jako tego Leara – tłumaczyłem nawet pana twarz, pana grę w oczach[48].**

Śmierć Łomnickiego wstrząsnęła również tłumaczem, o czym pisał do Czesława Miłosza:

> **dokładnie trzy dni temu doszła do mnie tragiczna wiadomość z Poznania: na tydzień przed premierą *Króla Leara* w jednym z tamtejszych teatrów zmarł nagle Tadeusz Łomnicki, który miał grać gościnnie główną rolę. Był to moim zdaniem największy polski aktor w tej połowie stulecia i miała to być jego największa rola, do której kilka lat temu specjalnie zamówił u mnie przekład sztuki. W ogóle to on właśnie popchnął mnie w stronę Szekspira, więc jest to podwójnie bolesny cios. A zmarł na próbie *Leara*, dosłownie schodząc ze sceny po wypowiedzeniu swojej kwestii...[49]**

[47] Por. „Notatnik Teatralny" 1993, numer specjalny: *Tadeusz Łomnicki*; album z fotografiami z przygotowań do spektaklu Mariusza Stachowiaka, *Tadeusz Łomnicki. W stronę Leara*, Oficyna Wydawnicza Parol, Warszawa 1993; film dokumentalny *Biegiem, Biegiem* (1992, reż. Marzena Witkowska-Sabat, Marek T. Nowakowski). Teatr Nowy w Poznaniu nosi obecnie imię Tadeusza Łomnickiego, z kolei mural Barańczaka zdobi gmach Wydziału Neofilologii UAM w Poznaniu (dawniej również siedziba Instytutu Filologii Polskiej).

[48] *Barańczak na próbie Króla Leara* [zapis rozmowy], „Notatnik Teatralny" 1993, numer specjalny: *Tadeusz Łomnicki*, s. 46–47, tu: 47.

[49] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 25 lutego 1992 r., Beinecke Library, Archiwum Czesława Miłosza, GEN MSS 661, t. 8.149.

Równolegle do przekładów zamawianych przez Łomnickiego, Barańczak zaczął tłumaczyć dla innych reżyserów. W 1989 r. na scenę krakowskiego Starego Teatru trafił zamówiony w listopadzie 1988 r. przez Andrzeja Wajdę *Hamlet*[50]. W 1990 r. ten sam reżyser wystawił w warszawskim Teatrze Powszechnym *Romea i Julię*. Z kolei w 1991 r. przekład *Poskromienia złośnicy* zamówił u Barańczaka Jerzy Stuhr dla Teatru Ludowego w Nowej Hucie, wkrótce potem do zamówienia dołączył *Wesołe kumoszki z Windsoru*[51].

Przedsięwzięcie Barańczaka zyskało też dodatkowy rozgłos w 1990 r. z uwagi na publikację na łamach „Teatru" eseju *Od Shakespeare'a do Szekspira*, rozszerzającego dyskusję o potrzebie nowych przekładów – i bezużyteczności starych – daleko poza kręgi teatralne. Esej, bezlitosny w ocenie osiągnięć wielu wcześniejszych tłumaczy, wywołał polemiki (m.in. Jarosława Komorowskiego, Bohdana Drozdowskiego) i cięte repliki Barańczaka. Wszystko to – w połączeniu z publikacją fragmentów nowych tłumaczeń, serią gościnnych wykładów Barańczaka o przekładach Shakespeare'a na uniwersytetach w Poznaniu i Krakowie – umieściło nowe przekłady, a także osobę tłumacza, w centrum zainteresowania i zaciekłych sporów o polskie wersje Shakespeare'a[52].

O pracy nad dramatami Shakespeare'a Barańczak dość regularnie informował Czesława Miłosza, z którym pozostawał w kontakcie od przyjazdu do Ameryki[53]. Miłosz był ponadto jednym z nielicznych tłumaczy

[50] Początkowo Wajdzie zależało jedynie na współczesnym brzmieniu monologów, otrzymał jednak cały przekład. Listy Wajdy i Barańczaka w sprawie tłumaczenia znalazły się w programie spektaklu, dodatkowo ogniskując uwagę na nowym przekładzie: *Stary Teatr w Krakowie. William Shakespeare, Hamlet IV* [program spektaklu 30.06.1989, reż. Andrzej Wajda], s. 7–17. Była to czwarta realizacja tej sztuki przez Andrzeja Wajdę, stąd *Hamlet IV*.

[51] Por. Justyna Nowicka, *Widz lubi oglądać zło* [wywiad z Jerzym Stuhrem], „Rzeczpospolita" 2005, nr 287, s. 18.

[52] Por. omówienie tych publikacji na s. 56–60.

[53] W księgozbiorze Czesława Miłosza przekazanym do Biblioteki Narodowej znajduje się kilkanaście przekładów Shakespeare'a Barańczaka, z których większość opatrzona jest dedykacjami, w tym tłumaczenie *Romea i Julii* („Czesławowi, z wdzięcznością za cierpliwą lekturę moich niezliczonych przekładów", 16 lutego 1991 r., sygn. BN KCM 5919), *Króla Leara* („Czesławowi, prosząc o wybaczenie, że zawalam Go jak lawiną niezliczonymi Szekspirami i innymi tomami", 13 września 1991 r., ▸

Shakespeare'a, z którego przekładem (*Jak wam się podoba*) Barańczak publicznie nie polemizował. W lipcu 1989 r. opisywał, jak wielką przyjemność sprawiło mu słuchanie swego tekstu *Hamleta* w spektaklu wyreżyserowanym przez Wajdę, wspominał też, że „grzęźnie" coraz bardziej w pracy nad zamówionymi przekładami[54]. Początek lat dziewięćdziesiątych był dla Barańczaka bardzo trudny: zmagał się z różnego rodzaju konfliktami natury prywatnej, o których pisał do Miłosza[55], pracował nad kilkoma projektami, w tym antologią *Od Chaucera do Larkina* (1993)[56]. Ukazywały się również kolejne tomy w serii Biblioteczki Poetów Języka Angielskiego, którą Miłosz nazywał żartobliwie projektem „przetłumaczenia całej poezji języka angielskiego!"[57]. W styczniu 1991 r. Barańczak podsyłał wyimki z nowego tłumaczenia:

— sygn. BN KCM 3108), *Jak wam się podoba* („Czesławowi, który tę rzecz już dawno temu wspaniale przełożył, z wielkim jak zawsze podziwem", styczeń 1994 r., sygn. BN KCM 5015) i *Tymona z Aten* („Drogiemu Czesławowi, z wdzięcznością za książeczkę o *Godzinie myśli*. I w ogóle za wszystko", 12 maja 1997 r., sygn. BN KCM 5014).

[54] Por. „Właśnie parę dni temu widzieliśmy pod Nowym Jorkiem przywiezionego przez Teatr Stary *Hamleta* w reżyserii Wajdy i była to naprawdę duża przyjemność słyszeć swój przekład mówiony przez dobrych aktorów", list Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 18 lipca 1989 r., Beinecke Library, Archiwum Czesława Miłosza, GEN MSS 661, t. 8.148. Prapremiera spektaklu odbyła się w Krakowie, potem zespół wystąpił w Nowym Jorku.

[55] Por. list Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 20 stycznia 1991 r., Beinecke Library, Archiwum Czesława Miłosza, GEN MSS 661, t. 8.149.

[56] Stanisław Barańczak, *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993.

[57] Por. Dorota Kozicka, *„Literatura jest tłumaczeniem" Rozmowa z Czesławem Miłoszem, Ryszardem Krynickim i Piotrem Sommerem*, „NaGłos" 1993, nr 11, s. 13–27, tu: 23. W Biblioteczce ukazały się przekłady m.in. George'a Herberta, Gerarda M. Hopkinsa, Thomasa Hardy'ego, Wystana H. Audena i Emily Dickinson. Praca nad anglosaskimi arcydziełami skłaniała niekiedy Barańczaka do pastiszu i parodii. W zbiorze aforyzmów *Biografioły* (1991) umieścił wiersz zatytułowany *Shakespeare*: „Złą sławę Williama Szekspira / Jako grasującego po wyspach brytyjskich wampira / Szerzyli zawistni rywale; w istocie swoją żądzę krwawego mordu / Popularny dramaturg zaspokajał wyłącznie na terenie rodzinnego Stratfordu". W przypisie odsyłał czytelnika do załącznika, w którym znalazły się z kolei *Podstawowe utwory W. Szekspira, przystępnym sposobem streszczone i dla celów mnemotechnicznych w formę wierszowaną przyodziane*. Zbiór ten obejmował kolejno *Hamleta*, *Romea i Julię*, *Ryszarda III*, *Juliusza Cezara*, *Otella*, *Makbeta* i *Króla Leara*, streszczone w zabawnych czterowierszach. *Biografioły* przedrukowano w tomie: Stanisław Barańczak, *Zwierzęca zajadłość i inne wiersze*, Wydawnictwo a5, Kraków 2016, s. 96.

> **przesyłam parę fragmentów ze *Snu nocy letniej*, który właśnie kończę tłumaczyć (będzie to mój dziesiąty już przetłumaczony Szekspir) – to jako nawiązanie do naszej rozmowy kiedyś, w której twierdziłeś, że szekspirowski humor dziś już jest zwietrzały. Jest rzeczywiście, ale można na to coś poradzić odpowiednim tłumaczeniem – taka jest moja zarozumiała opinia. Jeśli przy lekturze choć parę razy się uśmiechniesz, będzie to argument na moją korzyść[58].**

Miłosz musiał żywo zareagować na przekład, gdyż już kilka dni później Barańczak pisał:

> **Naprawdę nie chciałem Ci tym razem i w tej sytuacji zajmować czasu moim pisaniem, ale ponieważ podniosłeś sam sprawę Spodka-Podszewki, nie mogę Ci nie odpowiedzieć – a odpowiem najlepiej, załączając tekst noty, którą właśnie opatrzyłem mój przekład (już skończony). Na szczęście jest to bardzo krótkie i nie bardzo poważne[59].**

W załączonej nocie Barańczak objaśniał znaczenie imion postaci w *Śnie nocy letniej*, nalegając na zmianę tradycji utrwalonych w kanonie. Tak rozbudowana argumentacja mogła nieco przytłoczyć Miłosza, bo w marcu, przy okazji innej sprawy, wspominał krótko: „Winienem Ci list o Twoich Shakespearowskich przekładach, które zdumiewają mnie szybkością, z jaką się rodzą – mówię o *Romeo i Julii*"[60].

[58] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 8 stycznia 1991 r., Beinecke Library, Archiwum Czesława Miłosza, GEN MSS 661, t. 8.149. Po latach Miłosz miał dość chłodny stosunek do komizmu Shakespeare'a i własnego przekładu: „Dialog, pewnie zabawny dla współczesnych Szekspira, jakoś wcale nas nie śmieszy, i nie wydaje mi się, żeby moja wersja [*Jak wam się podoba*] zdołała temu zaradzić, tak że choć była grana kilka razy w Polsce, sam zachowałbym z niej chyba tylko piosenki", idem, *Ogród nauk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 202.

[59] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 20 stycznia 1991 r., Beinecke Library, Archiwum Czesława Miłosza, GEN MSS 661, t. 8.149.

[60] List Czesława Miłosza do Stanisława Barańczaka z 12 marca 1991 r., ibidem.

W lipcu 1991. Barańczak informował Miłosza o ukończeniu *Juliusza Cezara*[61], a we wrześniu słał już przekład *Króla Leara*[62]. Pod koniec roku był przez tydzień w Polsce (spotkał się też wtedy z Łomnickim na próbach *Leara* w Poznaniu), po powrocie kreślił przygnębiający obraz sytuacji w kraju:

> **Atmosfera w kraju dość ponura: wszyscy mają dość utarczek polityków i niemożności powołania operatywnego rządu; o poszczególnych przedstawicielach tak zwanej centroprawicy słyszałem od osób, których prawdomówności i obiektywizmowi mogę ufać, rzeczy zupełnie straszne (dotyczące nie tyle nawet ich formatu duchowego czy osobowości, ile całkiem prozaicznego zamieszania w afery korupcyjne i inne ciemne sprawy)**[63].

Na początku 1992 r. Barańczak znów wspominał Miłoszowi o swoim „nałogu translatorskim", który spowodował przerwę w korespondencji, lecz zaowocował kolejnymi przekładami Audena (w planach byli też Thomas Hardy, John Keats i sonety Shakespeare'a)[64]. Jak z humorem podsumowywał: „rzeczywiście powoli realizuje się to, o co mnie podejrzewa Carol [żona Miłosza], a mianowicie groźba, że ja chyba rzeczywiście przełożę całą poezję angielską, a przynajmniej jakąś jedną trzecią"[65].

Zapowiedzi te nie oddawały jednak niepokoju związanego z pojawieniem się pierwszych symptomów poważnej choroby, która z czasem odebrała Barańczakowi możliwość pracy literackiej. Pod koniec 1992 r. wspominał o tym w liście do Wisławy Szymborskiej, bagatelizując sprawę:

[61] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 23 lipca 1991 r., ibidem.

[62] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 13 września 1991 r., ibidem.

[63] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 18 grudnia 1991 r., ibidem.

[64] Przekłady *Sonetów* ukazały się w 1993 r. nakładem Wydawnictwa a5, por. recenzje Anna Kędra-Kardela, *Szekspirowskie sonety według Barańczaka*, „Akcent" 1995, nr 2, s. 196–199.

[65] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 25 lutego 1992 r., Beinecke Library, Archiwum Czesława Miłosza, GEN MSS 661, t. 8.149.

> **Rugam sam siebie poniewczasie za to, że niepokoiłem Cię wzmiankami o moim zdrowiu: nie jest to naprawdę nic poważnego – pospolite dolegliwości neurologiczne, których objawy można zmniejszyć, połykając odpowiedni pigułki, więc dzięki Bogu i postępowi medycyny choć za to. Naprawdę nie jest to w moim życiu wielki problem i przepraszam, jeśli w moim poprzednim liście zabrzmiał jakiś ton kwękania czy narzekania[66].**

W styczniu 1993 r. Barańczak cieszył się z perspektywy wydania jego własnej poezji w autoprzekładzie na angielski, dzięki czemu zyskałby „jakieś szanse pokazania się w tej Ameryce nie tylko w skórze eseisty czy tłumacza, ale i pełnotłustego poety, żeby tak się wyrazić”[67]. Jesienią 1995 r. ponownie uspakajał Szymborską: „z moim zdrowiem – wbrew temu, co możesz słyszeć, bo wiem, że krążą na ten temat różne przesadzone pogłoski – nie jest wcale tak źle”[68]. Tymczasem w Polsce ukazały się dwa ostatnie przekłady złożone w Wydawnictwie W drodze: *Koriolan* (1996) i *Ryszard III* (1996). Kolejny tom, *Tymon Ateńczyk*, wyszedł w 1997 r. nakładem Wydawnictwa Znak, które od tej pory publikowało (i wznawiało) już wszystkie jego przekłady. W czerwcu 1996 r. pisał do Szymborskiej o pogorszającym się zdrowiu: zrezygnował wtedy z wystąpień publicznych, pracował w domu, pozostając pod opieką najbliższych[69].

[66] List Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 6 grudnia 1992 r. [w:] W. Szymborska i S. Barańczak, *Inne pozytywne uczucia…*, s. 106. Barańczak zmagał się z chorobą Parkinsona.

[67] List Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 13 stycznia 1993 r., ibidem, s. 113–114. Cztery lata wcześniej ukazał się zbiór wierszy Barańczaka *The Weight of the Body*, tłum. Magnus J. Kryński, Richard Lourie, Robert A. Maguire i Stanisław Barańczak, TriQuarterly Books – Another Chicago Press, Chicago 1989. Zbiór ten został nagrodzony przez kwartalnik „TriQuarterly” laurem Terrence Des Pres Prize i Barańczak załącza do korespondencji kolorowy wydruk okładki tej książki. Jednak w liście (datowanym na 1993 r.) chodzi prawdopodobnie o inny, planowany zbiór, którego tłumaczką miała być Clare Cavanagh.

[68] List Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 10 listopada 1995 r. [w:] W. Szymborska i S. Barańczak, *Inne pozytywne uczucia…*, s. 203.

[69] Rezygnując z publicznego wystąpienia w związku z przyjęciem nagrody, Barańczak pisał: „nie ma sensu męczyć ludzi oglądaniem moich tików i innych ubocznych efektów lekarstw, które muszę zażywać, żeby się w ogóle ruszać”, list Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 6 czerwca 1996 r., ibidem, s. 214–215.

W 1996 r. ukazało się *100 słynnych monologów* z dramatów Williama Szekspira[70], rok później Barańczak otrzymał za dorobek literacki Nagrodę Wielką Fundacji Kultura. W 1998 r. wydano jedne z ostatnich jego tłumaczeń Shakespeare'a: *Henryka IV cz. 1 i 2* oraz *Wesołe kumoszki z Windsoru*[71], opublikowano wtedy również tomik poezji *Chirurgiczna precyzja*, uhonorowany Nagrodą Nike. W 1999 r. drukiem wyszedł jeszcze przekład *Henryka V*, ale latem tego roku stan zdrowia Barańczaka nie pozwalał już na pracę, choć nadzieję niósł nowy lek[72]. W 1999 r. poeta zakończył karierę uniwersytecką, skupiając się wyłącznie na tekstach[73]. Czekał na ukazanie się tomiku z przekładami Henry'ego Vaughana („mistyk, ale przyzwoity człowiek"), zaraz potem planował wskoczyć „w Szekspira, tym razem po czubek głowy, jako że kilka jego niezłych kawałków czeka od dawna na mój przekład"[74]. W 2001 r. starał się maksymalnie wykorzystać okres poprawy, o czym pisał do Szymborskiej, przepraszając za spóźnione listy:

> **Winą za moje niepisanie muszę znowu obarczyć chorobę. Nie żebym czuł się gorzej – od kilku tygodni czuję się wyraźnie lepiej, dzięki nowemu lekarstwu, które jest jeszcze w „próbach" (...). Tylko właśnie: odkąd poczułem się lepiej, pracuję jak furiat, próbując przede wszystkim uporać się z masą zaległych zobowiązań albo wykończyć rzeczy dawno temu rozgrzebane (m.in. *Ryszard II* Szekspira, w którego tłumaczeniu musiałem zrobić co najmniej roczną przerwę). A, jakby to powiedziała dawna „Trybuna Ludu", wzmożenie robót na odcinku**

[70] William Szekspir, *100 słynnych monologów*, oprac. i tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996. Por. Magda Heydel i Marta Gibińska, *Dialog o monologach*, „Znak" 1997, nr 12, s. 125–131.

[71] Fragmenty przekładu ukazały się w prasie: *Williama Shakespeare'a „Henryk IV, cz. 2" w nowym tłumaczeniu Stanisława Barańczaka*, „Nowe Książki" 1998, nr 1, s. 71–73.

[72] Por. list Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 10 maja 1998 r. [w:] W. Szymborska i S. Barańczak, *Inne pozytywne uczucia...*, s. 242–243, oraz z 27 lutego 1999 r., ibidem, s. 249–250.

[73] Por. list Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 16 sierpnia 1999 r., ibidem, s. 257–260, tu: 257.

[74] List Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 16 sierpnia 1999 r., ibidem, s. 258.

literatura powoduje spadek rytmiczności dostaw na odcinku korespondencja[75].

Nie ukończył jednak *Ryszarda II*[76]. W 2001 r. ukazało się jeszcze *Wszystko dobre, co dobrze się kończy* – przekład tej sztuki zamówił, a następnie wyreżyserował w 2000 r. Piotr Cieślak w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Rok 2006 przyniósł Barańczakowi kolejny doktorat *honoris causa*, tym razem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Z uwagi na stan zdrowia ceremonia odbyła się na Uniwersytecie Harvarda. Podczas tej samej uroczystości – za zasługi na rzecz niepodległości kraju oraz działalność demokratyczną w Komitecie Obrony Robotników – Barańczak został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.

Z czasem choroba całkiem uniemożliwiła Barańczakowi pracę, zaniechał projektów przekładowych i poetyckich. Jak wspominał Adam Zagajewski: „chwilami zapadał w drzemkę, był bardzo zmęczony i chorowaniem, i lekami. Jego wspaniała inteligencja nie została uszkodzona, zdradziło ją ciało, została porzucona przez aparat mięśniowy”[77].

Barańczak zmarł 26 grudnia 2014 r. w Newtonville (Massachusetts), spoczywa na cmentarzu Mount Auburn w Cambridge. Rok przed śmiercią jego biografia i twórczość stały się inspiracją dla sztuki Jerzego Satanowskiego *Mister Barańczak. Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*. Muzyczny spektakl, złożony „z wierszy, słownych kalamburów i fragmentów przekładów Stanisława Barańczaka”, wystawiono w Teatrze Nowym w Poznaniu[78].

Na przestrzeni dekad Barańczak był laureatem wielu nagród: w 1972 r. przyznano mu Nagrodę im. Kościelskich, a w 1980 r. Nagrodę im. Jurzykowskiego. Otrzymał też trzy doktoraty *honoris causa*: w 1982 r.

[75] List Stanisława Barańczaka do Wisławy Szymborskiej z 5 sierpnia 2001 r., ibidem, s. 288.

[76] Ukazał się jedynie fragment przekładu, dedykowany pamięci Jana Kotta: William Shakespeare, *Z „Ryszarda II” [scena 1 akt 1]*, tłum. Stanisław Barańczak, „Zeszyty Literackie” 2002, nr 3 (79), s. 25–35.

[77] Adam Zagajewski, *Zimowa podróż…*, s. 101.

[78] Por. Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/49834/mister-baranczak-zeby-w-kwestii-tej-nocy-byla-pelna-jasnosc (25.02.2024).

Curry College w Milton (Massachusetts), w 1995 r. Uniwersytetu Śląskiego[79] i w 2006 r. Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 1989 r. uhonorowano go Nagrodą PEN Clubu za przekłady, a w 1999 r. Nagrodą Literacką Nike za tom *Chirurgiczna precyzja*. W 2014 r. został odznaczony Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis", a w 2015 r. (pośmiertnie) Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski.

Przekłady Shakespeare'a są tylko częścią ogromnego i pod wieloma względami niezwykłego dorobku Barańczaka. Niewątpliwie jednak doświadczenie pracy nad dramatami niosło ze sobą mnóstwo intensywnych doznań i przeżyć, które nie dotyczą w tym samym stopniu tłumaczy prozy i poezji. Przekłady Shakespeare'a wprowadziły Barańczaka w świat wielkiego teatru i związanych z nim emocji, pozwoliły cieszyć się wspaniałymi inscenizacjami, w których rozbrzmiewały teksty wspólnie ukształtowane – przez Shakespeare'a i przez Barańczaka. Na fenomen Barańczaka – niekwestionowaną dominację w repertuarach teatralnych ostatnich czterech dekad – złożyło się kilka czynników, w tym potrzeba radyklanego przewartościowania kanonów literackich po 1989 r. Naprzeciw tej potrzebie wyszedł jednak twórca o bezprecedensowej skali talentu – tłumacz, krytyk i poeta.

Strategia przekładu

Pierwsze tłumaczenia dramatów Shakespeare'a przez Barańczaka powstały na potrzeby konkretnych spektakli. Recepcja teatralna poprzedziła zatem publikację przekładów, które zaczęły ukazywać się w 1990 r., przy tym kolejność tytułów wynikała w dużej mierze z uprzednich zamówień reżyserskich. Z wydawniczego punktu widzenia nowych przekładów nie motywowały potrzeby edukacyjne czy biblioteczne – te były w dużej mierze już zaspokojone przez wcześniejsze edycje kanoniczne Państwowego Instytutu Wydawniczego w Warszawie, jak również niedawno zakończoną (1988) publikację

[79] Por. Leonard Neuger i Tadeusz Sławek, *Oceny dorobku Stanisława Barańczaka*, „Opcje" 1995, nr 1/2, s. 82–89; Piotr Śliwiński, *Ku arcydziełu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 1999, nr 6 (26): *Barańczak – poeta lector*, s. 9–21.

serii wszystkich dzieł Shakespeare'a w przekładzie Macieja Słomczyńskiego, prowadzoną przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie. Jednocześnie nowe przekłady pojawiały się w okresie transformacji systemu i związanych z tym radyklanych przewartościowań w obszarze szeroko pojętej kultury. Tłumaczenia Barańczaka nie były odpowiedzią na potrzeby komercyjne, nie mogły też liczyć na wsparcie zcentralizowanego mecenatu państwowego, który także podlegał gwałtownym przemianom. Jednak właśnie z tych wszystkich powodów tłumaczenia te stanowiły naturalną przeciwwagę dla dotychczasowych ortodoksji. Dodatkowo uwagę ogniskowała osoba tłumacza – poety od ponad dekady objętego zakazem druku, opozycjonisty i emigranta, uczonego piszącego z perspektywy Uniwersytetu Harvarda. Aktywność Barańczaka wpisywała się zatem w szeroki nurt odnowy życia kulturalnego, w tym oddania racji twórcom, których cenzura wypchnęła poza główny nurt literatury krajowej.

Bez względu na te uwarunkowania przedstawiana przez Barańczaka strategia przekładu eksponowała przede wszystkim założenia merytoryczne, wyprowadzone z pogłębionej analizy literaturoznawczej i dramaturgicznej sztuk napisanych dla sceny renesansowej. Co do zasady strategia ta jawiła się z jednej strony jako silnie normatywna (zawierała wiele wskazówek i rekomendacji odnośnie do tego, co i w jaki sposób powinno być w przekładzie odzwierciedlone), z drugiej zaś jako elastyczna i zindywidualizowana, ponieważ oparta na przekonaniu, że równoczesne spełnienie wszystkich kryteriów przekładu jest trudne, a ustępstwa i straty nieuniknione, kluczowe wydaje się zatem ocalenie arbitralnie wyodrębnionej cechy unikatowej, dominanty semantycznej, która według tłumacza decyduje o szczególnej wartości literackiej utworu lub jego fragmentu.

Nowością był też impet krytycznoliteracki, z jakim Barańczak przedstawiał swe poglądy, poprzedzając prezentację własnej strategii i przekładów analizami prac innych tłumaczy, nie stroniąc przy tym od ironii, drwiny i sarkazmu. Sposób, w jaki analizował polskie przekłady Shakespeare'a, miał również bardzo istotne znaczenie dla zrozumienia historii tych przedsięwzięć, w tym mechanizmów kanonizacji i marginalizacji

tłumaczeń. Ujęcie Barańczaka było reformatorskie, ponieważ poszerzało zasób tekstów do analizy, przeciwstawiając się sztucznie wykreowanej opozycji przekładów kanonicznych (Koźmiana, Paszkowskiego i Ulricha) i nowego kanonu przekładów Macieja Słomczyńskiego, przy jednoczesnym przemilczeniu prac kilkunastu innych tłumaczy, mierzących się z dramatami Shakespeare'a w okresie powojennym. Zacięcie polemiczne, dowcip, ale także przystępność analiz Barańczaka pozwoliły na bezprecedensowe wyeksponowanie problematyki przekładu literackiego (włączając w to stosunkowo trudne zagadnienia prozodyczne i stylistyczne), w sposób, w jaki nie udawało się tego uczynić literaturoznawcom i krytykom, w tym szekspirologom. Tym samym debata na temat przekładów Shakespeare'a rozszerzyła się na zaskakująco szerokie kręgi ekspertów, praktyków i odbiorców, z których część dopiero poznawała tę twórczość przez pryzmat esejów tłumacza. Retoryka Barańczaka wpisywała się w postulaty odnowy, wskazywała na potrzebę przewartościowań, w tym zrzucania z piedestału. Szczególnie ukierunkowana była na destrukcję autorytetu, jako tłumacza, Macieja Słomczyńskiego, choć przykłady nietrafionych rozwiązań przekładowych pochodziły też z dorobków Bohdana Drozdowskiego, Jerzego Sity i Jarosława Iwaszkiewicza.

Mimo silnych związków z teatrem oraz entuzjastycznego poparcia aktorów i reżyserów, nie wydaje się, aby strategia przekładu Barańczaka była motywowana dramaturgicznie, w sensie dopasowywania tłumaczenia do wizji konkretnej inscenizacji. O związku takim – do pewnego stopnia – można mówić w wypadku *Króla Leara*, tłumaczonego – jak przyznawał Barańczak – z myślą o twarzy Tadeusza Łomnickiego (por. s. 38). Również Andrzej Wajda, prosząc o nowy przekład *Hamleta*, wyjaśniał Barańczakowi swój zamysł reżyserski, liczył bowiem na tłumaczenie kluczowych solilokwiów, które idealnie wpisze się w jego metadramatyczną koncepcję (por. s. 71–72). Co do zasady jednak Barańczak podążał przede wszystkim za własną wyobraźnią psychologiczną: rekonstruował dynamikę akcji i dialogów, uwspółcześniał język i wyostrzał charakterystykę postaci, ale dokonując swych wyborów, nigdy nie wskazywał na przesłanki inne, aniżeli subiektywnie wyinterpretowane implikacje oryginału.

Jeden z pierwszych opublikowanych przez Barańczaka tekstów na temat przekładu literackiego nosił tytuł *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny* i ukazał się w 1990 r. na łamach „Tekstów Drugich”[80]. Jak dowodził autor, podstawowym celem przekładu było uzyskanie tekstu, który w docelowym języku i kulturze literackiej mógłby funkcjonować w ten sam sposób, co w kulturze źródłowej. Wskazywało to pośrednio na potrzebę adaptacji w odniesieniu do utworów dawnych, stworzonych wedle przebrzmiałych konwencji literackich. Jednoczesne oddanie formy i treści jest często niemożliwe, podobnie jak ustalenie jednego, stałego priorytetu przekładu dla wszystkich tekstów tłumaczonych. W tej sytuacji kluczowa okazuje się zdolność tłumacza do wyabstrahowania z utworu tłumaczonego cechy, dla której ocalenia – w najprostszym ujęciu – warto poświęcić wszystko inne. Na tym etapie materiał ilustracyjny stanowiły cudze i własne przekłady angielskiej poezji metafizycznej, w następnym kroku Barańczak rozszerzył analizy na dramaty Shakespeare’a.

W 1990 r., w dwóch kolejnych numerach „Teatru”, ukazał się pod wieloma względami przełomowy esej *Od Shakespeare’a do Szekspira*, poświęcony problematyce polskich przekładów Stratfordczyka[81]. W eseju tym Barańczak jasno wyłożył swoją strategię, dokonując przy tym surowej analizy przekładów innych tłumaczy, którym wytykał błędy, niedostatki wiedzy

[80] Por. Stanisław Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 8–11, przedruk [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu…*, wszystkie cytaty za wyd. 3 rozszerzonym, 2007 [2004], s. 13–62. (Zob. recenzje tomu Tadeusz Nyczek, *Obrażone w tłumaczeniu*, „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 266, s. 9; Monika Adamczyk-Garbowska, *Barańczak jako tłumacz, czyli pochwała lenistwa*, „Akcent” 1995, nr 2, s. 181–187). Zalążki myślenia o przekładzie jako działaniu (od)twórczym, w porządku strukturalistycznym, można znaleźć w artykule Barańczaka z 1974 r.: tłumacz „jako nadawca może zaprojektować w tworzonym przez siebie komunikacie (tj. przekładzie) obraz wirtualnego odbiorcy niezależnie od tego, który mógł już być zaprojektowany przez Nadawcę w tekście oryginalnym”, Stanisław Barańczak, *Przekład artystyczny jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji* [w:] *Z teorii i historii przekładu artystycznego. Materiały z konferencji naukowej w Szczawnicy (17–19 marca 1972)*, red. Jacek Baluch, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1974, s. 47–74, tu: 50–51.

[81] Stanisław Barańczak, *Od Shakespeare’a do Szekspira*, „Teatr” 1990, nr 11, s. 11–16 i nr 12, s. 13–17; przedruk [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu…*, , s. 191–215.

i talentu. Styl Barańczaka był klarowny i bezpośredni, a nawet nonszalancki, kiedy prezentował definicje „Trzech Truizmów Translatorskich", sprowadzające się do przekonania, że Shakespeare był „człowiekiem niegłupim", „niezłym poetą", a także „nie najgorszym artystą teatru"[82]. Każda z powyższych tez przekładała się na konieczne zalecenia względem przekładu:

I. **Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu (w jego warstwie bezpośrednich powiadomień) można było całkowicie, natychmiastowo i bez trudu *zrozumieć* – zrozumieć nie tylko w lekturze, ale i wykonaniu scenicznym.**
II. **Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu był sam w sobie *wybitnym utworem poetyckim*.**
III. **Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu mógł stanowić podstawę *wybitnego dzieła teatralnego*[83].**

Z tych rozważań Barańczak wyprowadzał cztery kryteria, których powinien przestrzegać tłumacz Shakespeare'a: Zrozumiałość, Poetyckość, Sceniczność i Wierność, z czasem dołączył do niego wymóg piąty – Efekt Komiczny. Przestrzeganie wszystkich kryteriów jednocześnie jest wielkim wyzwaniem, czego Barańczak dowodził na przykładzie prac Witolda Chwalewika, Jarosława Iwaszkiewicza, Jerzego Sity, Bohdana Drozdowskiego i Macieja Słomczyńskiego. Strategia perswazyjna Barańczaka opierała się na powtarzalnym zabiegu ilustracyjnym: po wskazaniu kluczowego kryterium warsztatowego danego tłumacza, Barańczak ukazywał, jakie straty jego strategia powoduje wobec pozostałych kryteriów, tudzież jak mizerny jest sukces osiągnięty tak wielkim kosztem. Pointy autora były cięte i kąśliwe. Jak pisał o przekładach Drozdowskiego (który w swoim czasie wskazywał na przytoczone przez Barańczaka priorytety własnego przekładu):

[82] Ibidem, s. 194.
[83] Ibidem.

> **Nie wiem, czy te wyimki w jakiejkolwiek mierze są reprezentatywne dla całości przekładu, nie wiem, czy jest w nich rzeczywiście cokolwiek z „ducha, melodii, napięcia" oryginału. Wiem jedno: że kiedy je czytam, prawie nic z nich nie rozumiem. I że gdybym usłyszał je ze sceny, rozumiałbym jeszcze mniej. A przecież teoretyczne założenia Drozdowskiego są godne pochwały i gorącego poparcia![84]**

Filologiczny (a więc przede wszystkim wierny) Chwalewik jest udany w tym tylko sensie, że „rzeczywiście nie ma nic wspólnego z poezją i rzeczywiście nie nadaje się do scenicznego użytku"[85]. „Jego tłumaczenie jest świetnym dowodem prawdy znanej każdemu poecie i niektórym przynajmniej tłumaczom: kiedy tłumaczy się poezję »dosłownie«, efektem jest nie »wierność« jej sensom, ale semantyczne spłaszczenie i zubożenie, a zatem właśnie – niedostateczna »wierność«"[86]. Preferowana przez Jerzego Sitę zrozumiałość miała zdaniem Barańczaka równie wysoką cenę:

> **Już co jak co, ale Poetyckość z pewnością znajduje się na ostatnim miejscu listy translatorskich priorytetów Sity. Szekspira tłumaczy on, programowo ogołacając tekst z jakichkolwiek form uporządkowania, które mogłyby odwrócić uwagę czytelnika od bezpośrednio wypowiedzianych sensów. Myślę tu nie tylko o przedziwnym niby-wierszu tych przekładów, który ma tę niewątpliwą zaletę, że można jego „wersy" wystukiwać od razu na maszynie, bez namysłu i bez poprawek, naprawdę bowiem jest po prostu prozą rozbitą na graficzne linijki[87].**

Niewiele też osiągnął poeta – Iwaszkiewicz:

[84] Ibidem, s. 193.
[85] Ibidem, s. 199.
[86] Ibidem.
[87] Ibidem, s. 201.

> **Nie jest to chwalebna zwięzłość tekstu osiągana drogą poetyckiej kondensacji znaczeń. Jest to raczej *kusość* tego tekstu, wynika z przycinania wszystkich sensów, które wystają poza normę sentymentalnej ładności. Przyznając prymat Poetyckości tak ubogo rozumianej, Iwaszkiewicz zaszkodził bardzo poważnie Wierności i osłabił Sceniczność swego przekładu; Zrozumiałości natomiast być może przy okazji pomógł, ale cóż jest warta Zrozumiałość osiągnięta za cenę niefrasobliwego opuszczenia wszystkiego, co mniej zrozumiałe?**[88]

Najsłabiej wypadał jednakże przekład Słomczyńskiego, w którego strategii Barańczak nie dostrzegał żadnych zalet:

> **Słomczyński niczego nie absolutyzuje, bo na niczym mu specjalnie nie zależy. Jest tłumaczem pracującym bezmyślnie – oto najprostsza definicja jego metody. Przykładom tłumaczy w rodzaju Chwalewika, Iwaszkiewicza lub Sity można zarzucić różne niedostatki, są one jednak przynajmniej po części wynikiem konsekwentnego trzymania się raz obranej koncepcji tłumaczenia Szekspira. Słomczyński natomiast tłumaczy od linijki do linijki bez żadnej z góry powziętej koncepcji, planu czy estetycznej strategii, nie przywiązując specjalnej wagi ani do ideału Wierności, ani Zrozumiałości, ani Poetyckości, ani Sceniczności – w efekcie wszystkie cztery cierpią, żeby tak rzec, na zmianę, ale w sumie w równym stopniu**[89].

Formułując tak ostre sądy, Barańczak zadawał sobie oczywiście sprawę z potencjalnych słów potępienia, zarzutów o bezczelność i arogancję. Lecz dowodził, że już fakt retranslacji jest policzkiem dla poprzedników:

[88] Ibidem.
[89] Ibidem, s. 204.

> **Choćby zamknąć niewyparzoną gębę na kłódkę i wstrzymać się od bezpośredniej krytyki, sam akt tłumaczenia – a zwłaszcza ogłoszenie czy wystawienie przekładu – jest, czy się tego chce, czy nie chce, *pośrednim* zakwestionowaniem wartości wszystkich istniejących przekładów. Czyż bowiem ktokolwiek brałby na siebie mozół tłumaczenia, gdyby w głębi duszy nie był pewien – albo przynajmniej nie żywił nadziei – że to on dopiero stworzy kongenialną wersję oryginału, że to jego przekład pokaże wreszcie wszystkim, jaki powinien być polski Szekspir, że, krótko mówiąc, on sam, tłumacz, rozumie Szekspira głębiej i potrafi go spolszczyć lepiej niż poprzednicy?[90]**

Niezależnie od miażdżącej krytyki poprzedników i rywali, Barańczak poświęcił też nieco uwagi technikom tłumaczenia, skupiając się na komizmie[91] i prozodii[92]. Na pytanie zadane w tytule jednego z esejów: *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* – odpowiadał: „Jak? Tak, aby śmieszył"[93]. Przyznając, że humor ten „niewątpliwie wiele ze swojej dawnej atrakcyjności utracił"[94], przekonywał, że należy dążyć do uzyskania podobnego skutku, a zatem zadbać, „aby publiczność w teatrze warszawskim pod koniec XX wieku śmiała się tyle samo i tak samo jak publiczność w teatrze londyńskim przełomu wieków XVI i XVII"[95]. Barańczak nie podzielał przeświadczenia niektórych tłumaczy o rzekomej „nieprzekładalności" niektórych żartów Shakespeare'a: „to, że jakoś nie możemy się zmusić do śmiechu w teatrze czy przy lekturze, bardzo rzadko jest winą samego Szekspira albo odległości, jaka nas dzieli od jego czasów. Najczęściej jest winą tłumacza"[96]. Dołączając

[90] Ibidem, s. 192.

[91] Stanisław Barańczak, *Jak tłumaczyć humor Szekspira?*, „Dialog" 1991, nr 9, s. 63–81, przedruk [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu…*, s. 234–261.

[92] Stanisław Barańczak, *Jak tłumaczyć wiersz Shakespeare'a* [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu…*, s. 262–280.

[93] S. Barańczak, *Jak tłumaczyć humor…*, s. 234.

[94] Ibidem, s. 235.

[95] Ibidem.

[96] Ibidem.

Efekt Komiczny do czterech wcześniej wyodrębnionych kryteriów sukcesu tłumaczeń Shakespeare'a, nalegał na skuteczność, nawet za cenę filologicznej wierności.

Z równym przekonaniem wypowiadał się na temat prozodii przekładów. Uznając, co do zasady, nierymowany jedenastozgłoskowiec za polski odpowiednik pentametru jambicznego, zgłaszał liczne zastrzeżenia do tej miary, głównie z uwagi na jej niedostateczną pojemność w kontekście obciążonej wielosylabowymi słowami polszczyzny. W rezultacie, jak przekonywał:

> **przekład polski każdej sztuki Shakespeare'a (tych przynajmniej sztuk, w których wiersz dominuje nad prozą) musi być, jedno z dwojga, albo semantycznie uproszczony czy okaleczony, albo dłuższy w sumie o dobre kilkaset linijek od oryginału[97].**

Ponadto konieczność oszczędzania na sylabach prowadzi do rozmaitych udziwnień, składających się na specyficzny pseudoszekspirowski styl:

> **Bezustanna konieczność wtłaczania nadmiaru słownego materiału w zbyt ciasną przestrzeń wersów ma swoje – u lepszych tłumaczy dyskretnie tonowane, u gorszych rzucające się w oczy – niekorzystne skutki najrozmaitszego rodzaju, od fonetyczno-morfologicznych (np. tendencja do nadużywania kontrakcyjnych form zaimków dzierżawczych typu „ma miłość" albo „twa twarz"), poprzez składniowe (skłonność do inwersji motywowanych wyłącznie względami prozodycznymi, typu „Dawno twojego nie widziałem ojca"), aż po leksykalno-semantyczne (sytuacje, w których tłumacz zmuszony jest do wyboru krótszego, ale znaczeniowo i/lub stylistycznie mniej trafnego synonimu, np. słowa „klątwa" w kontekście, w którym stosowniejsze byłoby „przekleństwo", albo**

[97] S. Barańczak, *Jak tłumaczyć wiersz…*, s. 270.

> **młodopolskiego „raba" czy „chramu" zamiast bezpretensjonalnego, ale przydługiego „niewolnika" i „świątyni")[98].**

Wyjście z tej sytuacji widział Barańczak w utrzymaniu rygoru jedenastozgłoskowca, ale przy dodawaniu wierszy:

> **Moja własna praktyka translatorska pozwala mi spojrzeć na to zagadnienie ze szczególnej – praktycznej właśnie – perspektywy. Ujmę to bardzo prosto: tłumaczenie Shakespeare'a tradycyjnym, absolutnie regularnym, nieskazitelnym pod względem spełniania formalnych wymogów jedenastozgłoskowcem (5+6) naprawdę nie jest wcale tak bardzo trudne. Nie bez powodu jest to od wieków jeden z najpopularniejszych formatów polskiego sylabizmu; możliwości tej miary w twórczości oryginalnej w języku polskim są zaiste nieograniczone i nawet z przerastającym w zasadzie jej siły zadaniem funkcjonowania w roli ekwiwalentu angielskiego pięciostopowca radzi sobie całkiem dobrze, jeśli tylko dać jej trochę „oddechu" w postaci możliwości wydłużenia tekstu o dodatkowe linijki[99].**

Eksplikując rozmaite zasady przekładu, Barańczak zawsze przywiązywał wagę do poprawności i płynności polszczyzny, której nie należy kaleczyć bez względu na wymogi metryczne czy semantyczne. Wypada jednak zauważyć, że naśladując elżbietański manieryzm, zwłaszcza w partiach komediowych, Barańczak wspinał się na szczyty inwencji i kreatywności, aby odwzorować w polszczyźnie szekspirowskie gry słowne. Ta językowa wirtuozeria nie wiązała się w żaden sposób z pogwałceniem reguł gramatycznych, ale jej wyrafinowanie, intensywność i błyskotliwość były często odbierane jako rodzaj sygnatury tłumacza, dystynktywna cecha przekładów Barańczaka, paradoksalnie rozpraszająca iluzję obcowania z tekstem Shakespeare'a.

[98] Ibidem, s. 271.

[99] Ibidem, s. 277. Tłumacząc *Sonety* Shakespeare'a, Barańczak wydłużył jednak miarę do trzynastozgłoskowca.

Przekłady Barańczaka nierzadko miały swoje premiery sceniczne, zanim zostały wydrukowane. Tłumacz mógł zatem wprowadzić poprawki w sporym odstępie czasu od ukończenia pierwszej wersji tekstu. Niekiedy poprawiał również przekłady w kolejnych wydaniach, czasami pod wpływem krytyki zaproponowanych rozwiązań[100].

Recepcja przekładu

Recepcja przekładów Barańczaka obejmowała kilka obszarów: począwszy od 1985 r. pierwszym odbiorcą jego tłumaczeń było środowisko teatralne, a wraz z nim – publiczność. Seria wykładów na uczelniach w 1990 r. zmobilizowała kręgi akademickie, wreszcie cykl erudycyjnych i prowokacyjnych publikacji na łamach „Teatru" (w tym fragmentów nowych tłumaczeń) znalazł licznych czytelników wśród krytyków literatury i teatru, a także innych tłumaczy Shakespeare'a.

Już pierwsza część eseju Barańczaka *Od Shakespeare'a do Szekspira* wzbudziła polemikę i w kolejnym numerze „Teatru" – *„Z radością w jednym, a łzą w drugim oku…"* witał nowe przedsięwzięcie tłumaczeniowe Jarosław Komorowski[101]. Jego zastrzeżenia dotyczyły przede wszystkim przesunięć semantycznych czy też zastępowania tekstu Shakespeare'a tekstem tłumacza. Komorowski zdawał sobie sprawę, że „*Hamlet* Barańczaka z pewnością jest oczekiwanym od dawna polskim *Hamletem* współczesnym", którego żywiołem pozostaje scena, jednak obnażając rozmaite niewierności przekładu (głównie w sferze zastępowania np. nazw oręża, zwierząt lub roślin

[100] Tak stało się w przypadku sporu o wymyślny przekład kwestii Poloniusza o „kurtynie topora", spadającej na „proscenium ciała", którą Barańczak ostatecznie poprawił w trzecim wydaniu *Hamleta*, o czym poinformował w 2000 r., w przypisie do eseju, w którym kwestia ta jest dyskutowana [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu…*, s. 222–223. W tym samym tomie z wdzięcznością wspominał o pożytkach płynących z lektury jego przekładów przez żonę Annę Barańczak, a także Marię Prussak oraz redaktor Magdalenę Ciszewską z Wydawnictwa Znak, ibidem, s. 506–507.

[101] Jarosław Komorowski, *„Z radością w jednym, a łzą w drugim oku…"*, „Teatr" 1990, nr 12, s. 19–20. W tym samym numerze ukazała się druga część eseju Barańczaka, *Od Shakespeare'a do Szekspira…*, pierwszą wydrukowano miesiąc wcześniej.

odpowiednikami niezgodnymi z kontekstem historycznym lub pozbawionymi elżbietańskich konotacji), dowodził, że tekst ten nie powinien być traktowany jako nowy przekład kanoniczny[102]. Na początku 1991 r. na łamach „Teatru" ukazała się również anonimowa polemika zatytułowana *Kilka uwag starego filologa*, podpisana „Czytelnik ze starszego pokolenia", której autor, zgadzając się niekiedy z uwagami Barańczaka, proponował własny przekład monologu Klaudiusza[103].

Barańczak odpowiedział na zarzuty Komorowskiego: jego list do redakcji został wydrukowany w 1991 r., w następnym miesiącu po numerze z *Kilkoma uwagami starego filologa*[104]. Dziękując za wnikliwą lekturę, Barańczak odrzucał zarzuty Komorowskiego: „jego zasadą jest tu mechaniczna dosłowność, moją – funkcjonalna sensowność"[105]. Przywoływał też autorytet uznanych anglosaskich wydań krytycznych, aby dobitnie wskazać, że jego wybory są efektem ważenia racji (wierność – sceniczność – poetyckość – zrozumiałość), a nie ignorancji. Nie zmieniając zadziornego stylu analiz, podwajał wyzwanie.

W czerwcowym numerze „Teatru" (a zatem dwa miesiące później) wydrukowano aż trzy teksty na temat przekładów Shakespeare'a: Jarosława Komorowskiego (który teraz polemizował z odpowiedzią Barańczaka)[106], Bohdana Drozdowskiego, ostro broniącego swych przekładów i racji[107], a także Barańczaka, który odpowiadał z kolei na list Drozdowskiego (tekst ten musiał mu być więc znany wcześniej) oraz na *Kilka uwag starego filologa*[108].

Odpowiadając Barańczakowi, Komorowski również nie zmieniał zdania i dowodził, że zrozumienie przesłanek, którymi kieruje się tłumacz, nie oznacza akceptacji jego strategii:

[102] J. Komorowski, *„Z radością w jednym"…*, s. 20.
[103] Czytelnik ze starszego pokolenia, *Kilka uwag starego filologa*, „Teatr" 1991, nr 3, s. 43.
[104] Stanisław Barańczak, *O tłumaczeniu Szekspira*, „Teatr" 1991, nr 4, s. 20–22.
[105] Ibidem, s. 21.
[106] Jarosław Komorowski, *Berdysz i koper*, „Teatr" 1991, nr 6, s. 42.
[107] Bohdan Drozdowski, *Łzawe oko albo medice, cura te ipsum…*, „Teatr" 1991, nr 6, s. 42–43.
[108] Stanisław Barańczak, *Odpowiedź*, „Teatr" 1991, nr 6, s. 43.

> **Stanisław Barańczak jak najsłuszniej domaga się, by krytycy dostrzegali celowość i przemyślaną zasadność translatorskiej pracy. Rzecz jednak w tym, że dostrzec i zrozumieć niekoniecznie znaczy – bezwarunkowo zaakceptować. Gdyby tak było, jakakolwiek dyskusja, zwłaszcza na tematy literackie, stałaby się niemożliwa, a ludzie dzieliliby się nie na zwolenników rozmaitych poglądów, lecz tylko na bardziej lub mniej obdarzonych szlachetnym darem rozumu[109].**

Komorowski wracał też do swych wcześniejszych argumentów merytorycznych, aby postulowane interpretacje wesprzeć dodatkowymi odwołaniami do literatury przedmiotu. Przede wszystkim kwestionował radykalizm strategii Barańczaka:

> **W podobny sposób mógłbym dłużej jeszcze, pora jednak przejść do sprawy zasadniczej, w drobiazgowej replice nieco zagubionej – co bez wątpienia ułatwiło zrobienie mi „gęby" zwolennika mechanicznej wierności. Uważałem i uważam, że Barańczak nadmiernie chwilami zbliża swój przekład do parafrazy, że interpretując – ogranicza wieloznaczność i niedookreślenia, tak ważne w strukturze Szekspirowskich dramatów, i że niekiedy faworyzuje autorskie intencje kosztem autorskiego tekstu. Sądzę, że przekład winien w miarę możności stwarzać czytelnikowi (a zwłaszcza reżyserowi) zbliżone do oryginału możliwości interpretacji własnych. Nie chcę, by tłumacz pozbawiał mnie przyjemności wyboru, by myślał za mnie, dając gotowe odpowiedzi...[110]**

Z kolei Bohdan Drozdowski, swego czasu zdeklarowany przeciwnik tłumaczeń Słomczyńskiego, z równą zaciekłością atakował wywody Barańczaka, zarzucając mu ignorancję i nieudolność:

[109] J. Komorowski, *Berdysz i koper*...
[110] Ibidem.

> **Barańczak nie rozumie także tego, co sam uważa, że tłumaczy. Naszpikowawszy esej błyskotliwymi frazesami – postępuje dokładnie wbrew swoim teoriom. Albo więc nie wie, że nie wie, co to jest Szekspir, wtedy go usprawiedliwiam, bo ignorancja jest niekaralna, albo wie, że wie, i skutki tego ujawnia (...). Przeinacza, opuszcza, dopisuje, przekręca, poetyzuje, rozwłóczy, wykazując przy tym głuchotę, a wszystko – na 18 (!) wersach[111].**

Odpowiedź Barańczaka była stosunkowo krótka: z *Kilkoma uwagami starego filologa* częściowo (lecz tylko częściowo) się zgodził, perswazjom Komorowskiego nie uległ, uznając je za powtórzenie wcześniejszych zarzutów, natomiast tyradę Drozdowskiego całkiem zlekceważył, deprecjonując dorobek swego adwersarza:

> **Panie Bohdanie, może się raz na zawsze umówmy: Pańska twórczość nie jest dla mnie, wbrew temu, co Pan sobie wyobraża, przedmiotem jakiegoś obsesyjnego zainteresowania, prawdę mówiąc, nie jest dla mnie obiektem jakiegokolwiek zainteresowania. Pańskie przekłady z Szekspira także nie są dla mnie niczym szczególnie intrygującym albo godnym zajadłych walk podjazdowych: użyłem ich jako jednego z wielu możliwych przykładów działalności tłumacza, który, wychodząc przy tłumaczeniu Szekspira ze słusznych założeń, ponosi artystyczną porażkę – prawdopodobnie po prostu dlatego, że jako poeta nie dorasta do zadania, które sobie wyznaczył[112].**

Bez względu na styl polemik i kaliber zarzutów, wielomiesięczna wymiana ciosów utrzymywała kwestię nowych przekładów Shakespeare'a w centrum zainteresowania, w gruncie rzeczy przydając rozgłosu wszystkim stronom sporu, najbardziej zaś – twórczości Shakespeare'a.

[111] B. Drozdowski, *Łzawe oko…* Drozdowski wytyka Barańczakowi, że starając się oddać treść, zwiększa w przekładzie liczbę wierszy.

[112] S. Barańczak, *Odpowiedź…*

W 1992 r. do dyskusji włączył się Jan Kott, publikując esej *O przekładzie „Snu nocy letniej" Stanisława Barańczaka*[113]. W tym samym numerze „Teatru" ukazało się też zestawienie kilkunastu polskich przekładów czterowiersza z *Hamleta*, „Niech ryczy z bólu ranny łoś…", opatrzone komentarzami Jerzego Ziomka i Edwarda Balcerzana[114]. Kott miał pewne zastrzeżenia: wytykał brak informacji o edycji, na której oparto nowy przekład, oraz nieścisłości w tłumaczeniu, jako przykład lepszych rozwiązań podając cytaty ze Słomczyńskiego i Gałczyńskiego. Ogólna ocena nowych tłumaczeń była jednak bardzo wysoka:

> **Ale czas kończyć spór. Barańczak jest znakomity w lirycznych ustępach *Snu* i niezrównany w oddaniu chłopięcych nieprzyzwoitości w przemowie Ściany [w przedstawieniu rzemieślników] (…), ma absolutny słuch językowy i magiczny dar rymowania, z którym mogliby tylko z nim równać się Tuwim i Gałczyński. I jeżeli z nim się spieram, to dlatego, że nie tylko praca tłumacza jest i musi być interpretacją, ale interpretacją jest także krytyka**[115].

Silnego poparcia przekładom Barańczaka udzielali jednak przede wszystkim ludzie teatru. Pod koniec 1990 r., a zatem jeszcze przed publikacją polemik Komorowskiego i Drozdowskiego, na łamach „Teatru" ukazał się wielogłosowy artykuł *Aktorzy o przekładach Barańczaka*, z wypowiedziami artystów ze sporym już doświadczeniem gry wedle tych tekstów. Jak przekonywał Jan Peszek:

> **Jako aktor o wysokim współczynniku muzykalności, odczuwam niezwykłą radość, kiedy przyglądam się słowu lub wypowiadam**

[113] Jan Kott, *O przekładzie „Snu nocy letniej" Stanisława Barańczaka*, „Teatr" 1992, nr 9.

[114] *Łoś, jeleń, daniel i inny zwierz*, „Teatr" 1992, nr 9, s. 12. Było to zestawienie piętnastu przekładów czterowiersza: „Niech ryczy z bólu ranny łoś…", z komentarzami Jerzego Ziomka (*Czterowiersz*, ibidem, s. 14) i Edwarda Balcerzana (*Jeleń a Szekspir polski*, ibidem, s. 13). Obaj autorzy byli związani z Uniwersytetem w Poznaniu, Ziomek był promotorem rozprawy doktorskiej Barańczaka.

[115] Jan Kott, *O przekładzie „Snu nocy letniej"…*, s. 16. Fragment tego eseju („ma absolutny słuch językowy i magiczny dar rymowania") jest często wykorzystywany jako rekomendacja przekładów Barańczaka, zwykle na okładkach tomów z tłumaczeniami.

> **przebiegi rytmiczne przekładu Barańczaka. Te wszystkie cechy – i dalsze, o których siła by mówić – składają się w oczywisty sposób na rezultat pracy wybitnego poety. Moje bezpośrednie doświadczenia z tekstem *Dwóch panów z Werony* i *Hamleta* przywodzą na myśl jedno skojarzenie: żadnego oporu. Żadnego kłamstwa. Żadnego fałszu. Żadnego dysonansu w sensie muzycznym[116].**

W podobnym duchu wypowiadał się Krzysztof Globisz:

> **Sądzę, że język Barańczaka jest językiem Szekspira, tzn. także przekładem tamtego czasu na nasz współczesny bieg dziejów. I głównie dzieje się tak dzięki metaforze, która u Barańczaka jest widoczna, tzn. współczesna (...). Język się dzieje, jest tu akcja, przepływ obrazów, a nawet pojęć... Jakże piękną polszczyzną, jakimi rytmami operuje Barańczak! Jego tłumaczenie daje mi przyjemność mówienia[117].**

Logikę i współczesność tłumaczeń Barańczaka podkreślała też Joanna Szczepkowska:

> **Kiedy Julia stojąc na balkonie, zadaje sobie pytanie, czemu Romeo to właśnie Romeo, we wszystkich innych przekładach jej dalsze rozważania dotyczą imienia: „Zaprzyj się ojca, wyrzecz imienia" – pisze Słomczyński. „Wyrzecz się ojca i zmień swoje imię" – tłumaczy Sito. U Barańczaka natomiast Julia mówi logicznie – „Wyrzecz się ojca i odrzuć nazwisko". Ale nie tylko o logikę tu chodzi, o to, że w końcu wrogiem jest Montecchi, a nie Romeo. W tym rozważaniu – czym**

[116] *Aktorzy o przekładach Barańczaka – Krzysztof Globisz, Jan Peszek, Joanna Szczepkowska* [wypowiedzi notował Włodzimierz Szturc], „Teatr" 1990, nr 12, s. 18. Peszek, aktor Starego Teatru w Krakowie, miał już wtedy w swoim dorobku rolę Księcia Mediolanu w *Dwóch panach z Werony* w reżyserii Tadeusza Łomnickiego (1986), Aktora I/Grabarza w *Hamlecie* (IV) w reżyserii Andrzeja Wajdy (1989) oraz Oberona w *Śnie nocy letniej* w reżyserii Rudolfa Zioły (1992).

[117] Ibidem. Globisz grał Proteusza w *Dwóch panach z Werony* (reż. Tadeusz Łomnicki, 1986), Horatia w *Hamlecie* (IV) (reż. Andrzej Wajda, 1989) i Puka w *Śnie nocy letniej* (reż. Rudolf Zioło, 1992).

> **jest nazwisko lub „cóż znaczy nazwa" jest przesłanie czegoś więcej – czegoś, co nieuchwytnie koresponduje z myślą współczesną[118].**

Wrażenie wzbierającej fali nowych przekładów potęgowały publikacje kolejnych fragmentów tłumaczeń[119]. W 1992 r. poglądy Barańczaka przybrały mniej efemeryczną formę: ukazało się pierwsze wydanie zbioru *Ocalone w tłumaczeniu*, a w nim m.in. eseje (odpowiedzi i polemiki) rozproszone w numerach „Teatru"[120]. Publikację tę bardzo chłodno witał Zbigniew Bieńkowski, umieszczając w konkluzji ryzykowny bon mot:

> **Nie zamierzam ani nie doceniać, ani przeceniać, ani w ogóle oceniać przekładów Barańczaka z Szekspira. Brak mi do tego i biglu, i w ogóle zainteresowania, bo nie spodziewam się cudu. Przeczytałem przekład *Hamleta*. Wydał mi się za dowcipny (powiedziałbym nawet: dowciapny), i za gładki, jakby Hamlet sporo czasu spędzał w kawiarni i nasiąkł jajogłowiem. (I tylko łosia, łosia mi żal!) Podobno podoba się aktorom. Aktorom zawsze podoba się to, co gładkie i na oddechu leci. W swoim czasie piali na cześć przekładów Sity. Aktor to nie argument, lecz zarzut[121].**

Innego zdania był Tadeusz Nyczek, zwracał przy tym uwagę na specyfikę fascynacji Barańczakiem: a zatem wielkie i poniekąd triumfalne wejście do

[118] Ibidem. Szczepkowska wystąpiła w roli Julii w *Romeo i Julii* (Teatr Powszechny w Warszawie, reż. Andrzej Wajda, 1990) oraz Tytanii w *Śnie nocy letniej* (Teatr Powszechny w Warszawie, reż. Maciej Wojtyszko, 1991).

[119] Por. William Shakespeare, *Król Lear* [fragm.], tłum. Stanisław Barańczak, „Teatr" 1990, nr 11, s. 17–20; idem, *Juliusz Cezar* [fragm.], tłum. Stanisław Barańczak, „Teatr" 1991, nr 11, s. 6–9; idem, *Makbet* [fragm.], tłum. Stanisław Barańczak, „Teatr" 1992, nr 9, s. 14–15; idem, *Wieczór Trzech Króli albo co zechcecie* [fragm.], tłum. Stanisław Barańczak, „Teatr" 1993, nr 9, s. 35–36.

[120] Trzecie, rozszerzone wydanie (o przedmowę i nowe teksty) ukazało się w 2004 r. W późniejszym czasie Barańczak opublikował też esej *Dusza i podeszwa*, „Czas Kultury" 1995, nr 5/6, s. 95–97, o tłumaczeniu *Juliusza Cezara*.

[121] Zbigniew Bieńkowski, *Żar i migot*, „Nowe Książki" 1993, nr 8, s. 20–21. Recenzję tę, o nieco zmienionej treści, przedrukowano w „Przeglądzie Artystyczno-Literackim" 1994, nr 1, s. 27–28, pod tytułem *O przekładach nie tylko Stanisława Barańczaka*.

teatrów, falę dyskusji wywołaną w dużej mierze przez aktywność tłumacza, wreszcie wrażenie przesytu, związane z ogromem jego dokonań zalewających sceny i księgarnie. Wrażenie to wynikało zwłaszcza z wieloletniego wypchnięcia Barańczaka poza główny nurt literacki i spowodowanego tym nagromadzenia twórczości niedopuszczonej przez cenzurę:

> **Więc nic to, że na gwiazdorską zaiste karierę Barańczaka złożyły się okoliczności zgoła inne, wobec których pieniądze, reklama czy, o horror, autoreklama, mają zupełnie drugorzędne znaczenie. Przede wszystkim mit powrotu poety wyklętego. A także jedna z konsekwencji tego wyklęcia; nagromadzenie, przez lata przymusowego niepublikowania, takiej ilości gotowych tekstów, że po ustaniu restrykcji i przyspieszeniu czasu druku, fala książek firmowanych w różny sposób przez Barańczaka zalała księgarnie. Zaczęły się pospołu ukazywać zarówno książki złożone do druku pięć, osiem lat temu, jak bieżąca produkcja translatorsko-poetycko-krytyczna, bo szał pracowitości nie opuścił wszak Barańczaka. Do tego doszedł Szekspir w postaci książkowej i teatralnej, no i się przelało. Otwierasz konserwę – Barańczak[122].**

Pojawiały się też głosy podające w wątpliwość rzeczywisty poziom merytoryczny przekładów Barańczaka. W „Nowym Nurcie" przedstawiono np. opinię należącą do „mężczyzny słusznego wieku, pełnego szlachetnych uczuć i nieustającej wiary w sens uprawiania literatury", ukrytego na potrzeby artykułu pod pseudonimem „Delta":

> **Tym razem przy okazji rozmowy o poezji angielskiej i amerykańskiej, pochylił się z troską nad Stanisławem Barańczakiem, który, jego zdaniem, już wykonał pracę, jaką normalnie wykonuje kilku tłumaczy razem wziętych, a przecież to jeszcze nie wszystko. I tu**

[122] Tadeusz Nyczek, *Barańczak samoprzełożony*, „Tygodnik Powszechny" 1994, nr 14, s. 11.

> skończyły się grzecznościowe formułki. DELTA uniósł brwi i zaczął od pytania: *„Jak można twierdzić, że dopiero teraz, dzięki Barańczakowi, zrozumieliśmy Szekspirowskiego »Króla Leara«? Przecież to jest koszmarne nadużycie! A poza tym, drogi panie, jeśli ktoś tłumaczy tak dużo, tak szybko i z tak różnych obszarów i epok, to albo jest absolutnym geniuszem, albo genialnym hochsztaplerem. Przecież to nie jest normalne, żeby jeden facet był doskonały na tak strasznie zróżnicowanym obszarze autorskich osobowości, języka, stylu... Nic tu panu nie zalatuje nadużyciem? Problem z Barańczakiem jest tego typu, że trudno go sprawdzić w pojedynkę. A ilu ma Pan w Polsce specjalistów jednocześnie od Szekspira, poezji metafizycznej i współczesnych poetów amerykańskich? Dlatego pytanie: »Czy Barańczak wielkim tłumaczem jest« tak długo będzie wisiało między zawiścią maluczkich a intuicją fachowców, jak długo nikt go nie sprawdzi bez taryfy ulgowej"*[123].

Rozgłos i kontrowersje związane z pojawieniem się przekładów Barańczaka mobilizowały środowiska twórców i uczonych, z których część czuła się urażona swobodą i zuchwałością, z jaką Barańczak wkraczał na teren szekspirologii. Wobec jego postawy trudno było zachować obojętność: raz po raz, świadomie i z impetem, wbijał kij w mrowisko. Ostra krytyka kierowana pod adresem wcześniejszych tłumaczy pośrednio uderzała też w osoby, które były odbiorcami, a często również swym autorytetem wspierały dyskredytowane przekłady. W tej właśnie atmosferze w 1992 r. odbyła się

[123] K. Sz., *Czy S. Barańczak wielkim tłumaczem jest?*, „Nowy Nurt" 1994, nr 3, s. 1. W literaturze pojawiają się sugestie, że autorem artykułu był Krzysztof Szymoniak, a Deltą – Zbigniew Bieńkowski, por. E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz…*, s. 26. W *Zniewolonym umyśle* Czesława Miłosza Delta, czyli Trubadur, to Konstanty Ildefons Gałczyński. Dyskusje o przekładach Barańczaka przetaczały się również przez środowiska znawców poezji angielskiej i amerykańskiej: por. Jerzy Jarniewicz, *Od Barańczaka do Barańczaka, czyli płynąc do Bizancjum*, „Literatura na Świecie" 1994, nr 1/2, s. 285–294; Andrzej Sosnowski, *Próbując określić zawód, jaki sprawiają przekłady…*, „Literatura na Świecie" 1994, nr 11, s. 298–306, a także odpowiedź Barańczaka, *Próbując określić rozbawienie, w jakie wprawiają recenzje Bohdana Zadury i Andrzeja Sosnowskiego*, „Literatura na Świecie" 1994, nr 12, s. 377–384; idem, *„Wiatr porywisty na wysokości pupy" albo: Jak zarżnąć tępym nożem poezję amerykańską*, „Tygodnik Powszechny" 1994, nr 43, s. 14.

gdańska konferencja *Od Shakespeare'a do Szekspira*, na którą przybyło wielu tłumaczy, uczonych i artystów (powołano także wówczas do życia Polskie Towarzystwo Szekspirologiczne). Konferencja miała związek z nabierającą rozpędu działalnością Fundacji Theatrum Gedanense i odbudową Szkoły Fechtunku w Gdańsku (w przyszłości Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego), kierowaną przez Jerzego Limona. Jednak już tytuł konferencji stanowił zapożyczenie z eseju Barańczaka, a kwestia stosunku do nowych przekładów wracała w dyskusjach, przy czym zauważalny był opór wobec tłumaczeń Barańczaka, związany z jego lekceważeniem innych tłumaczy i uzurpacją autorytetu[124]. Konferencji towarzyszył spektakl *Troilus i Kresyda* w Teatrze Wybrzeże (reż. Krzysztof Babicki, premiera 7 kwietnia 1990), w przekładzie Jerzego Limona i Władysława Zawistowskiego, co dodatkowo podsycało dyskusję wokół (nie)dopuszczalnych strategii przekładu Shakespeare'a.

Pojawienie się Barańczaka zbiegło się w czasie z rozwojem przekładoznawstwa (*translation studies*) i powstaniem metodologii nienormatywnych, opisowych, zorientowanych na eksponowanie zależności między strategiami przekładu a oczekiwaniami kultury docelowej, nie zaś na poszukiwanie przekładów doskonałych lub precyzowanie reguł przekładu. Dla pokolenia badaczy wchodzących w życie naukowe w tych czasach tłumaczenia Barańczaka były zwłaszcza obszarem badawczym z radykalnymi technikami przekładu, wyrazistą osobowością tłumacza, wreszcie fascynującym dualizmem recepcji literackiej i teatralnej. Wszystko to analizowano w kontekście wielkich reform politycznych i związanych z tym przewartościowań,

[124] Por. *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski, Centrum Edukacji Teatralnej, Fundacja Theatrum Gedanense, Wydział Filologiczno-Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993. Tom zawiera m.in. zapis dyskusji panelowej, w której wzięło udział czterech tłumaczy Shakespeare'a (Krystyna Berwińska, Bohdan Drozdowski, Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, s. 77–92), a także esej Marty Gibińskiej i Elżbiety Tabakowskiej, *Duch ojca Hamleta a duch tekstu* (s. 60–73) z rozbiorem dialogu ze sceny pojawienia się Ducha ojca Hamleta (I 3) oraz analizą porównawczą przekładów Słomczyńskiego i Barańczaka. W zbiorze umieszczono również nadesłany na konferencję esej Barańczaka *Jak tłumaczyć humor Szekspira* (s. 33–59), opublikowany w „Dialogu", a potem przedrukowany w tomie *Ocalone w tłumaczeniu*. Zarzuty o dyletantyzm Barańczaka pojawiły się w późniejszej recenzji Jerzego Limona, *Teksty „Hamletów" (wokół gdańskiej inscenizacji Krzysztofa Nazara)*, „Teatr" 1997, nr 2, s. 32–39, por. s. 76–77.

upadków autorytetów, zmian profilu i struktury mecenatu. W licznych pracach omawiano kreatywność tłumacza, przykłady ekwiwalencji dynamicznej[125], sprawdzana była również spójność wyborów interpretacyjnych Barańczaka w ramach całego utworu[126], precyzja w przekładzie metafor i poprawność metryczna[127].

Wiele uwagi poświęcono teatralności przekładów Barańczaka, w tym działaniom o charakterze *de facto* reżyserskim[128]. Analizy te prowadziły do wniosku, że język, jakim mówią postaci w tych przekładach, jest precyzyjny, o wyostrzonej mocy illokucyjnej, co ułatwia aktorowi utożsamienie się z postacią zgodnie z zasadami prawdopodobieństwa psychologicznego. Takie uwypuklenie rysów odbywa się kosztem słynnej szekspirowskiej *negative capability* – wieloznaczności, mgławicowości postaci. Strategia tłumacza wydawała się dwuetapowa i polegała na doprecyzowaniu interpretacji postaci, by w następnym kroku uruchomić proces odwrotny: rozbicie wyodrębnionej konstrukcji psychicznej na dziesiątki scenicznych manifestacji poglądów i nastrojów, które mogą pojawiać się w dowolnym miejscu sztuki. Kreacja postaci następuje zatem w przekładach Barańczaka nie tylko w miejscach przewidzianych przez Shakespeare'a, ale wszędzie tam, gdzie pracujący na potrzeby współczesnego teatru tłumacz znajduje dla tych działań sceniczne uzasadnienie lub też odkrywa możliwości wynikające z leksykalno-stylistycznych cech polszczyzny[129].

[125] Por. publikacje w pierwszym numerze „Przekładańca" (założonego w 1995 r.): Magda Heydel, *Rozmowa Hamleta z Klaudiuszem z trzeciej sceny czwartego aktu w przekładzie Stanisława Barańczaka*, „Przekładaniec" 1995, nr 1, s. 110–118, tu: 118; Anna Skucińska, *Monolog Hamleta z drugiej sceny aktu pierwszego w przekładzie Romana Brandstaettera i Stanisława Barańczaka*, „Przekładaniec" 1995, nr 1, s. 119–123.

[126] Por. Paweł Jędrzejko, *Przełożyć Lorda Kanclerza – czyli osobowość bohatera w przekładzie* [w:] *Polityka a przekład*, red. Piotr Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1996, s. 105–126.

[127] Por. Tadeusz Rachwał, *O obcowaniu z Szekspirem* [w:] *Klasyczność i awangardowość w przekładzie*, red. Piotr Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1995, s. 59–68; Agnieszka Romanowska, *Translating Shakespeare. Poetic Language in the Theatre*, „Przekładaniec" 2000, nr 6, s. 101–115.

[128] Por. Anna Cetera, *Lear w „reżyserii" Stanisława Barańczaka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 1999, nr 6 (26): *Barańczak – poeta lector*, s. 117–118.

[129] Ibidem. Nieco inną próbę uchwycenia teatralności czy też performatywności przekładów Barańczaka proponował Jacek Wachowski, wpisując je w tradycję przeróbek teatralnych, dla których ▸

Również w pracach naukowych o charakterze analizy porównawczej przekłady Barańczaka były opisywane pod kątem ich sceniczności i poetyki, wiele uwagi poświęcano ponadto rozwiązaniom w odniesieniu do gry słów, metaforyki i obrazowania, odwołań kulturowych, intra- i intertekstualności[130]. Z czasem pojawiły się także monografie o szerszym zakresie, analizujące całe utwory lub zestawy zagadnień. W 2005 r. Agnieszka Romanowska porównała przekłady *Hamleta* Stanisława Barańczaka, Romana Brandstaettera, Jarosława Iwaszkiewicza, Macieja Słomczyńskiego oraz Jerzego Sity, poszukując wyznaczników ich teatralności. Jak podsumowywała, tłumaczenie Barańczaka cechuje swobodny stosunek do oryginalnej metaforyki:

> **Tłumacz ten korzysta często ze strategii kompensacji, starając się zachować sygnały dotyczące teatralności za pomocą innych niż w oryginale środków językowych. Jego tłumaczenie okazuje się niejednokrotnie bardziej otwarte na interpretację teatralną niż tekst oryginału, dzieje się to jednak kosztem wierności temu ostatniemu[131].**

— priorytetem była zgodność z docelowymi konwencjami scenicznymi, idem, *Pocztówka z Macondo – czyli kilka uwag o pamięci i performatywności przekładu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 1999, nr 6 (26): *Barańczak – poeta lector*, s. 137–138.

[130] Por. Anna Cetera, *O różnicach między kapeluszem a szafotem. Stanisława Barańczaka i Macieja Słomczyńskiego potyczki z nieprzekładalnym* [w:] *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z I Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej*, red. Wojciech Kubiński, Olga Kubińska i Tadeusz Z. Wolański, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 295–303; eadem, *Niefortunnie o fortunie, nieopatrznie o Opatrzności. Przekład a sfera pojęć religijnych w sztukach Williama Shakespeare'a* [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, t. 2: *Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej*, red. Wojciech Kubiński i Olga Kubińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004; Marta Gibińska, *„The time is out of joint" – czyli o tkance słów* [w:] *Przekładając nieprzekładalne, Materiały z I Międzynarodowej Konferencji…*, s. 285–293; Tomasz P. Górski, *Selected Aspects of Cultural (Un)Translatability on the Example of W. Shakespeare's "Hamlet" and its Polish Translations by M. Słomczyński and S. Barańczak*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia" 2005, nr 43, s. 95–111.

[131] Agnieszka Romanowska, *„Hamlet" po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 254–255. Por. omówienia wyznaczników teatralności przekładów Barańczaka [w:] Anna Cetera, *Enter Lear. The Translator's Part in Performance*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009; eadem, *Translating Shakespeare for Performance* [w:] *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, t. 2, red. Bruce R. Smith, Cambridge University Press, Cambridge 2016, s. 1375–1380.

W 2011 r. Monika Kaczorowska przeanalizowała związki między aktywnością Barańczaka jako samodzielnego twórcy i tłumacza[132], zaś w 2019 r. Olga Mastela zestawiła polskie przekłady *Opowieści zimowej* (w tym wersję Barańczaka) w poszukiwaniu przesunięć interpretacyjnych[133]. Szczególnym świadectwem sugestywności lektury odświeżonego kanonu była monografia Jacka Bolewskiego *Objawienie Szekspira*, w której rozważania teologiczne o dramatach Stratfordczyka zostały zilustrowane, i w pewnej mierze zainspirowane, przekładami Barańczaka[134]. Cytaty z tłumaczeń Barańczaka pojawiają się w większości monografii szekspirologicznych, ukierunkowanych na analizę wybranych wątków interpretacyjnych lub odniesień[135].

Nawet tak znaczna liczba rozpraw poświęconych tym przekładom nie odzwierciedlała fenomenu ich recepcji teatralnej. Barańczak był pierwszym powojennym tłumaczem Shakespeare'a, którego przekłady w krótkim czasie zdominowały repertuary teatrów. W ciągu niespełna czterdziestu lat odbyło się ponad dwieście pięćdziesiąt premier (dla porównania, co do liczby premier, drugim najczęściej granym tłumaczem w okresie powojennym był Sito – jego przekłady wykorzystano w blisko siedemdziesięciu spektaklach). Tak silna obecność nowych przekładów dotyczyła szczególnie ostatniej dekady XX w., kiedy co roku odbywało się około dziesięciu premier sztuk w tłumaczeniu Barańczaka, z rekordowym rokiem 2000, gdy zrealizowano aż piętnaście spektakli.

Temat nowego tłumaczenia i tłumacza eksponowano najmocniej w związku z pierwszymi inscenizacjami. Nowy, współcześnie brzmiący tekst był naturalnym atutem spektaklu, a opowieść o genezie tekstu, kontaktach

[132] Monika Kaczorowska, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Universitas, Kraków 2011.

[133] Olga Mastela, *„Oczyma duszy…". „Zimowa opowieść" Williama Shakespeare'a i jej polskie interpretacje: szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019. Autorka zauważa, że Leontes w przekładzie Barańczaka jest postacią dużo bardziej chłodną i opanowaną: o jego osunięciu się w szaleństwo nie decydują emocje, ale błędy analizy.

[134] Jacek Bolewski, *Objawienie Szekspira*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 2002.

[135] Por. Tadeusz Sławek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012; Jerzy Limon, *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018.

reżyserów z tłumaczem, listach i spotkaniach trafiała niejednokrotnie do programów teatralnych. Z czasem ustalił się zestaw szablonowych pochwał, które przywoływano przy okazji każdej nowej realizacji, bez szczegółowych analiz. Na podobnej zasadzie recenzenci powtarzali zarzuty, kwestionując zwykle nadmiar słownej wirtuozerii, przesłaniający pierwotny styl Shakespeare'a.

Premiera *Dwóch panów z Werony*, pierwszego inscenizowanego przekładu Barańczaka, odbyła się w 1986 r. w krakowskim Starym Teatrze w reżyserii Tadeusza Łomnickiego, w „nowym, potoczystym i pięknym" przekładzie Stanisława Barańczaka[136]. Łomnicki od dawna szukał dobrego przekładu tej sztuki, nieprzekonany do wersji Leona Ulricha i Stanisława Egberta Koźmiana, a także do nowszego tłumaczenia Zygmunta Kubiaka; zwrócił się do Macieja Słomczyńskiego, jednak i ten przekład go rozczarował, odstąpił więc od zamierzonej inscenizacji. Inaczej sprawy potoczyły się, kiedy zwrócił się z tą samą prośbą do Stanisława Barańczaka. Nowe tłumaczenie zachwyciło Łomnickiego, wkrótce też zamówił u Barańczaka *Burzę*, a potem *Króla Leara*. Entuzjazm Łomnickiego potwierdzały recenzje spektaklu:

> **Mało znaną, rzadko grywaną i... nieszanowaną przez teoretyków literatury i teatru komedię młodego 29-letniego Szekspira przedstawił Stary Teatr w nowym, współcześnie brzmiącym, a jednocześnie stylowym tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. Pierwszą więc rzeczą, którą wypada pochwalić, jest praca tłumacza. Tego cudownego tekstu słucha się, bez przesady, z rozkoszą...**[137]

[136] Tadeusz Łomnicki [w:] *Teatr Stary w Krakowie, William Shakespeare, Dwóch panów z Werony* [program teatralny, premiera 2.12.1986], s. 3, por. Cyfrowe Muzeum, Stary Teatr w Krakowie, http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/388/dwaj-panowie-z-werony (26.02.2024). Wedle opisu Łomnickiego przedstawienie miało w zamierzeniu podtekst polityczny: „Las jest ciekawą próbą doświadczeń – weźmie tu prawdopodobnie udział Piotr Skrzynecki i część Piwnicy pod Baranami jako zbójcy (chodzi mi o ułaskawienie banitów, nadspodziewanie licznych...); mam nadzieję, że wątek tych ówczesnych dysydentów wymknie się podejrzliwości cenzora. Zobaczymy!", list Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 30 sierpnia 1989 r., [w:] T. Łomnicki, *Listy do Stanisława Barańczaka...*, s. 29.

[137] Dorota Krzywicka, *Dwaj panowie z Werony*, „Echo Krakowa" 1986, nr 252, s. 2.

Również inni recenzenci zauważali, że reżyser mógł „zabawić się nowym, rzeczywiście świetnym i klarownym przekładem Stanisława Barańczaka"[138], przekładem, „który sprawia wrażenie, jakby powstawał na scenie, funkcjonalny, nieprzesadnie współczesny, a zarazem pełen poetyckiej urody"[139]. Zafascynowany tłumaczeniem był też Tadeusz Nyczek:

> **Przyznam, że najbardziej w tej sztuce fascynuje mnie język. (...) Naprawdę wspaniały i naprawdę szekspirowski jest w tej sztuce język. Język nagłych odurzeń miłosnych, język zdrady, kłamstwa, głupoty, naiwności, cwaniactwa, siły, wzgardy i przebaczenia. Są w języku tej sztuki pierwociny późniejszych wielkich metafor, którymi od czterech wieków ludzie mówią jak własnymi**[140].

Od razu zresztą próbował opisać fenomen Barańczaka:

> **Ale niewykluczone, że moja fascynacja tworzywem językowym *Dwóch panów z Werony* wzięła się stąd, że przetłumaczył tę sztukę Stanisław Barańczak. Jak każda sztuka Szekspirowska i ta miała kilka przekładów, przedostatni wyszedł spod pióra Macieja Słomczyńskiego. Przekład Barańczaka bije jednak na głowę poprzednie. Jest wartością samą w sobie, jeszcze jednym aktorem intensywnie obecnym od pierwszej do ostatniej odsłony. Fenomen tego przekładu polega na utrafieniu w pewien stylistyczny ton, całkowicie i absolutnie współczesny (przy którym nawet „różewiczowski" wiersz tłumaczeń Jerzego Sity wydaje się wysilony i sztuczny) – a jednocześnie doskonale zachowujący składnię renesansową, rytm poetyckich zdań misternie splecionych w koronkę metafor, porównań, aluzji, synonimów i homonimów, paralel i wieloznaczeń**[141].

[138] [b.a.], *Fascynacja bez pokrycia*, „Dziennik Polski" 1987, nr 13, s. 3.
[139] Joanna Godlewska, *Niedosyt?*, „Teatr" 1987, nr 2, s. 16–18.
[140] Tadeusz Nyczek, *Szekspir mniejszy*, „Przegląd Powszechny" 1987, nr 4, s. 153–156, tu: 153.
[141] Ibidem, s. 154.

O sukcesie spektaklu pisał też Łomnicki do Barańczaka: „Pański przekład pięknie brzmi w ustach aktorów (…). Domyśla się Pan, że jest to główny atut tego przedstawienia”[142]. *Dwaj panowie z Werony* w tym przekładzie wracali na scenę jeszcze trzykrotnie (1995, 2000 i 2003), przy czym inscenizację z 1995 r., w reżyserii Rolanda Rowińskiego, zrealizowano w Teatrze Telewizji[143].

W 1989 r. na scenę krakowskiego Starego Teatru trafił drugi przekład Barańczaka – zamówiony w listopadzie 1988 r. przez Andrzeja Wajdę *Hamlet*[144]. Początkowo zespół nie był przekonany do pomysłu inscenizacyjnego Wajdy: sztuka oglądana z perspektywy garderoby, w której aktor grający Hamleta – w tej roli Teresa Budzisz-Krzyżanowska – zmaga się z rolą, wygłaszając do lustra, jako własne, monologi Hamleta i Starego Aktora, w tle zaś toczy się akcja dramatu. Adaptacja Wajdy opierała się na najnowszym przekładzie Słomczyńskiego, ale już na pierwszej próbie aktorzy zakwestionowali nie tyle zamysł reżyserski, ile tekst tłumaczenia[145]. Po przerwie Jan Peszek i Krzysztof Globisz – aktorzy, którzy grali w *Dwóch panach z Werony* w reżyserii Tadeusza Łomnickiego – zaproponowali, aby Wajda poprosił Barańczaka o przekład monologów. Ten natychmiast przystał na tę sugestię, a jego list trafił do tłumacza za pośrednictwem Agnieszki Holland:

[142] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 11 grudnia 1986 r., [w:] T. Łomnicki, *Listy do Stanisława Barańczaka…* , s. 30.

[143] W recenzji w „Gazecie Wyborczej” chwalono przekład, który odpowiada „współczesnej wrażliwości, oddaje nie tylko poezję, lecz również rubaszność i komizm zabaw słownych”, [b.a.], *Dwaj panowie z Werony*, „Gazeta Wyborcza” (dod. „Gazeta Telewizyjna”) 1995, nr 30, s. 3. Na gruncie akademickim spektakl omówiła Marta Kapera, *The Two Gentlemen of Verona Rehearsed* [w:] *Verbal and Non-Verbal Codes in European Drama*, red. Marta Gibińska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1995, s. 43–50. Autorka podkreśla metateatralny charakter przedstawienia i związane z tym interpolacje dramaturgiczne, które zlały się w całość ze współcześnie brzmiącym przekładem.

[144] W programie spektaklu zamieszczono listy Wajdy i Barańczaka w sprawie tłumaczenia, tym samym dodatkowo ogniskując uwagę na tym aspekcie przedstawienia, *Stary Teatr w Krakowie. William Shakespeare, Hamlet IV* [program spektaklu 30.06.1989, reż. Andrzej Wajda], s. 7–17. Por. Cyfrowe Muzeum, Stary Teatr w Krakowie, http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/413/hamlet--iv- (26.02.2024). Z kolei w pierwszym wydaniu przekładu Barańczaka (1990) znalazły się szkice Wajdy do *Hamleta*, przedstawiające portrety ludzi i kościotrupów w koronach.

[145] Okoliczności te: pracę z aktorami i starania o nowy przekład opisuje Joanna Walaszek, *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet”, „Wesele”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 368–374.

> **Grać będę *Hamleta* w starym tłumaczeniu Paszkowskiego, bo jest właśnie teatralne, tradycyjne, ale monologi mówione do widza w intymnej atmosferze garderoby, powinny rzecz jasna mieć inny charakter, być dzisiejsze – wyzbyte oracji dawnego przekładu... Szukam Pana pomocy, bez której mój zamiar nie rozwinie skrzydeł dostatecznie szeroko![146]**

W marcu następnego roku Barańczak miał już gotowe tłumaczenie całego dramatu. W recenzjach znów chwalono przekład powracającego dysydenta:

> **Wymienianie na klęczkach twórców drugiego czy podziemnego obiegu rozbrzmiewa ostatnio niczym kanonada. Słowa pochwał, rozhuśtanych epitetów, egzaltacji, ciągnące się jak węże z horrorów. Przedtem wyklęci, teraz wyniesieni, nagle okazują się genialni. Zupełnie jakby talenty nieoczekiwanie wyrosły na grzbiecie politycznej zmiany. Wyrósł również Barańczak. Tak się składa, że muszę się dołączyć do pochwał stadnych, ponieważ Barańczak przetłumaczył dla Wajdy na nowo *Hamleta*, a uczynił to rzeczywiście nadzwyczajnie. Był na premierze w Nowym Jorku, co jest zrozumiałe, ponieważ od dziewięciu lat mieszka w USA, tam dalej tworzy i wykłada[147].**

Podobne opinie można było znaleźć w innych recenzjach: podziwiano dzieło „wytrawnego filologa i wybitnego poety"[148] („Tygodnik Powszechny"), pozbawione „ozdobników, myślowych zawijasów i stylistycznych zawiłości"[149] („Życie Literackie"), dzięki czemu kwestie Hamleta zostały „wyprane z deklamatorstwa, wyłączone z fabuły, jakoś prywatne, odkryły swe rzadko penetrowane, liryczne piękności", wreszcie wyrażano nadzieję, że tłumacz da

[146] List Andrzeja Wajdy do Stanisława Barańczaka z 3 listopada 1988 r. [w:] *Stary Teatr w Krakowie. William Shakespeare, Hamlet IV...*, s. 7.

[147] Urszula Biełous, *Czwarty „Hamlet" Wajdy*, „Kultura" 1989, nr 35, s. 1, 10. Prapremiera przedstawienia odbyła się w Krakowie, premiera w Nowym Jorku.

[148] Bronisław Mamoń, *Kobieta gra Szekspira*, „Tygodnik Powszechny" 1990, nr 3, s. 6.

[149] Bożena Winnicka, *Pleśń*, „Życie Literackie" 1990, nr 4, s. 3–4, tu: 4.

się „namówić na cały szekspirowski kanon”[150] („Polityka”). Niektórzy recenzenci uważali nawet, że „piękny, poetycki, potoczysty przekład Szekspirowskiej tragedii pióra Stanisława Barańczaka” („Słowo Powszechne”) stanowił główny punkt adaptacji Wajdy[151], inni zaś uznawali za stosowne wspominać do niedawna jeszcze zakazaną twórczość Barańczaka:

> **Z ogromną przyjemnością słuchałem przekładu Stanisława Barańczaka. Słuchając, próbowałem przypomnieć sobie jakieś fragmenty z jego twórczej młodości. Coś, co wtedy zaczynało być ważne w jego pisaniu, a teraz w dojrzałym dziele przekładowym odnalazło się jako coś trwałego. Pewnie coś z doświadczeń tzw. poezji lingwistycznej, w tym przede wszystkim doświadczenie, które kazało docierać do sensu poszczególnych słów, do ich żywotności, dynamiki, sposobów funkcjonowania. Pewnie coś z tzw. sonetów łamanych, czyli fascynacji zdyscyplinowaną formą poetycką, którą mozolnie trzeba wypełniać ciągle to nowym życiem i że fascynujące jest właśnie pojedynkowanie się z konwencją na zawsze daną.**
>
> **Pewnie zostało coś z młodzieńczej „nieufności” skrywającej się często u niego za dość specyficznym poczuciem ironii i autoironii. Zostało coś z bardzo praktycznego rozumienia teatru, powstałego kiedyś przy okazji współpracy z teatrem „Ósmego Dnia”, a teraz „odzywającego się” w takim pisaniu dialogu, w którym poeta czyni być może pewne rezygnacje z języka pisanego na rzecz słowa mówionego.**
>
> **Cały przekład jest pięknym dziełem poety świadomego swych umiejętności i talentu, ale także pisarskiej dyscypliny i spełnienia służebnej roli wobec teatru. A ponieważ jest to przekład jasny, zrozumiały, poetycki, zharmonizowany w wewnętrznych proporcjach, współczesny, przeto ma szansę na wiele realizacji. Może służyć różnym Hamletom[152].**

[150] Jacek Sieradzki, *…Aktorami ludzie*, „Polityka” 1990, nr 7, s. 8.
[151] Kazimierz Kania, *Teresa Budzisz-Krzyżanowska w roli Hamleta*, „Słowo Powszechne” 1990, nr 38, s. 4.
[152] Andrzej Lis, *Hamlet według Wajdy*, „Trybuna Ludu” 1990, nr 6, s. 7.

Z kolei Joanna Walaszek na łamach „Dialogu" uważnie rozbierała tłumaczenie, tropiąc przesunięcia znaczeń:

> **Dzięki przekładowi Stanisława Barańczaka Szekspirowski dramat nie wymaga żadnych dodatkowych, teatralnych komentarzy. (...) Jest napisany współczesnym językiem literackim, kunsztownym i przejrzystym, językiem o ogromnie bogatym słownictwie i klarownej składni, zgodnym ze współczesną wrażliwością językową. Barańczak doskonale wie, że „godność" znaczy dzisiaj więcej niż „szlachetność", i tak tłumaczy początek słynnego monologu: „Być albo nie być – oto jest pytanie. Kto postępuje godniej: ten kto biernie stoi pod gradem zajadłych strzał losu, Czy ten..." A dalej, w tym samym monologu, rozumie, że patetyczna wizja „klęski" czy „długowiecznej niedoli" mniej do nas przemawia niż „długie, potulnie przecierpiane życie". Bardzo często Szekspirowskie obrazy, porównania i metafory zastępuje własnymi o tym samym znaczeniu, ale innym kształcie[153].**

Odnotowywała też interpolacje:

> **Barańczak sporo dopowiada Shakespeare'owi. Jego Hamlet mówi wprost do Poloniusza: „Handlujesz żywym towarem". Dopiero potem poprawia się: „Chciałem powiedzieć handlujesz żywymi rybami" („You're fishmonger"). W ostatniej scenie na propozycję wypicia wina odpowiada: „Dziękuję, nie zaryzykuję", dając do zrozumienia nam i Królowi, że już doskonale orientuje się w jego zamiarach. Przykłady można mnożyć i jest rzeczą oczywistą, że ten przekład, jak każdy przekład, jest interpretacją. O to, na ile wierną Shakespeare'owi, niech martwią się angliści i specjaliści. Dla teatru ważne jest, jak publiczność go słucha. A słucha go tak, jakby nigdy przedtem nie czytała *Hamleta* i nagle odkryła, że Shakespeare jest**

[153] Joanna Walaszek, *Hamlet IV Wajdy i Budzisz-Krzyżanowskiej*, „Dialog" 1990, nr 6, s. 113–123.

> **dowcipny, więcej, że jest wnikliwym i wrażliwym poetą, że tyle w nim mądrości i piękna[154].**

Wychwytywała również fundamentalną różnicę w koncepcji teatru, który u progu lat dziewięćdziesiątych odchodził od konwencji teatru politycznej metafory, typowego dla poprzednich dekad:

> ***Hamlet IV* Andrzeja Wajdy jest grany tekstem. A nie podtekstem, jak to bywało wcześniej, gdy w wątpliwość podawano sens i intencje każdego słowa postaci, szukając podświadomych, społecznych czy politycznych motywacji ich działań. Wajda wychodzi tu z założenia, że nadszedł już czas, kiedy znowu możemy porozumiewać się za pomocą słów. Słów, które nie kryją, ale ujawniają prawdę uczuć i myśli. Dla widzów świadomość odzyskanej wartości słowa jest w tym przedstawieniu źródłem szczególnej przyjemności[155].**

Ogólny odbiór tego spektaklu referował też Barańczakowi Łomnicki: „po premierze *Hamleta* zelektryzował Pan opinię: mówi się wyłącznie o Pańskim tłumaczeniu”[156]. W 1992 r. spektakl Wajdy został przeniesiony do Teatru Telewizji.

Od tego czasu *Hamleta* w przekładzie Barańczaka wystawiono blisko trzydzieści razy. Kwestia nowego tłumaczenia była mocno eksponowana

[154] Ibidem, s. 121.

[155] Ibidem.

[156] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 3 września 1989 r. [w:] T. Łomnicki, *Listy do Stanisława Barańczaka…*, s. 40. Z perspektywy czasu kwestia nowego przekładu zaciera się: Wanda Świątkowska przywołuje zamieszczone w programie listy do Barańczaka przede wszystkim po to, aby zrekonstruować metateatralne założenia reżyserskie, *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 345–358. Z kolei Barańczak w 2001 r. wspominał: „przetłumaczenie całego *Hamleta*, sukces tej inscenizacji stał się w mojej karierze tłumacza Szekspira momentem przełomowym. Liczne zamówienia ze strony teatru były dla mnie cenną pobudką do pracy, ale jeszcze silniej popychało mnie do tłumaczenia kolejnych sztuk to wszystko, co na temat swoich przekładów słyszałem od osób, których opinia w tych sprawach jest decydująca, mam na myśli aktorów oraz zwykłych widzów”, S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu…*, s. 504.

przede wszystkim w związku z przedstawieniami na początku lat dziewięćdziesiątych. W programie *Hamleta* wystawionego w 1992 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (reż. Andrzej Domalik) zapisany szarą czcionką tekst monologu *to be or not to be* nadpisywany był krwistoczerwonymi pasmami tłumaczenia, tworząc w ten sposób graficzną metaforę przekładu jako daru nowego życia dla wyblakłego oryginału[157]. I choć spektakl budził zastrzeżenia, przekład – ponoć zgubny dla aktorów – wciąż się bronił:

> **Sceniczne zachowanie aktorów zdominował pełen poetyckich paradoksów i igraszek słownych przekład Stanisława Barańczaka. Nie koncentrują się na podaniu i tak okrojonej treści, lecz na tym, jak sprzedać dowcip. Stąd deklamatorstwo i podporządkowanie gry najdziwniejszym gestom. Prawdziwą rewelacją jest monolog „Być albo nie być" wygłoszony w marszu, który daje Hamletowi jedną możliwość – zawał[158].**

Do pogłębionej analizy tłumaczenia zabrał się Jerzy Limon, kiedy w 1996 r. *Hamleta* wystawiono w gdańskim Teatrze Wybrzeże w reżyserii Krzysztofa Nazara. Ton recenzji był nieprzychylny: Limon zaczynał od omówienia zachowanych wersji *Hamleta* i związanych z tym problemów redakcyjnych, aby ostatecznie zakwestionować wiarygodność tłumaczenia:

> **dobór edycji, będącej podstawą przekładu, jeśli jest świadomy, stanowi poparcie dla decyzji podjętych przez konkretnego edytora. W przypadku omawianego przekładu nie mamy jednak – jak się zdaje – do czynienia ze świadomą decyzją tłumacza. Według piszącego te słowa, Stanisław Barańczak korzystał z jakiegoś popularnego, eklektycznego wydania *Hamleta* i to chyba pozbawionego rozbudowanego aparatu krytycznego, gdyż w przeciwnym razie tłumacz**

[157] William Shakespeare, *Hamlet, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy* [program teatralny, reż. Andrzej Domalik, premiera 10.12.1992], s. 6.

[158] Jacek Cieślak, *Contra: więcej treści*, „Rzeczpospolita" 1992, nr 295, s. 4.

> **uniknąłby wielu, czasem zdumiewających, wpadek (stąd wynikła potrzeba powtórnego, poprawionego wydania). W wydawnictwach polskich nie ma też redaktorów przygotowanych merytorycznie do opracowania redakcyjnego przekładów szekspirowskich. Gdyby tacy byli, można by uniknąć wielu niepotrzebnych błędów natury czysto redakcyjnej, jak choćby i ten, by podać jeden przykład, gdy podczas przedstawienia Morderstwa Gonzagi pojawia się omyłkowa atrybucja odpowiedzi na pytanie Hamleta: „I jak ci się podoba sztuka?": w oryginałach jest to pytanie skierowane do Królowej i ona na nie odpowiada („Madam" z oryginału – słowo w przekładzie opuszczone – jest grzecznościowym zwrotem, jakim i dziś adresujemy królową), podczas gdy w tekście Barańczaka (a za nim i w inscenizacji Nazara) odpowiedzi udziela Ofelia, przez co pytanie zatraca swą ironiczno-złośliwą wymowę, tak dla królewicza typową, stając się mało znaczącą konwencjonalną uprzejmością[159].**

W 1990 r. Wajda ponownie sięgnął po przekład Barańczaka, inscenizując w warszawskim Teatrze Powszechnym *Romea i Julię*. Lucjan Kydryński spektaklem nie był zachwycony, ale chwalił tłumaczenie: „Czy jednak [spektakl] nie ma plusów? Oczywiście, że ma! Po pierwsze – znakomity przekład Barańczaka"[160]. Także Jarosław Komorowski punktował aktorów za „brak w ich grze liryzmu i świeżości, brak prawdopodobieństwa odwzajemnionej miłości, towarzyszących jej napięć, niepewności, narastania", co sprawia, że „tekst w dobrym przekładzie Barańczaka jest bezbarwny i po prostu przepada – nie ma komu go mówić"[161]. W innych recenzjach tłumaczenie opisywano zwykle krótko i pochlebnie[162]. Od czasu premiery *Romea*

[159] J. Limon, *Teksty „Hamletów"…*, s. 32–39. Autor uznał również za niefrasobliwe użycie wprost słów „czyściec" w opisie miejsca, z którego przybywa Duch ojca Hamleta, i „nałóg" (*habit*) w przekładzie monologu o skazie natury, ibidem, s. 34. Kontestował też całą koncepcję spektaklu.

[160] Lucjan Kydryński, *Kurier Warszawski*, „Przekrój" 1990, nr 2342, s. 8.

[161] Jarosław Komorowski, *W Weronie*, „Goniec Teatralny" 1990, nr 4, s. 1.

[162] Por. Katarzyna Zawiślak, *Zakochani z urojenia*, „Konfrontacje" 1990, nr 5, s. 21; Jacek Lutomski, *Romeo i Julia*, „TOP" 1990, nr 18, s. 20.

i Julię w tym przekładzie odegrano blisko trzydzieści razy i obok *Hamleta* jest to najczęściej inscenizowane tłumaczenie Barańczaka.

W maju 1991 r. w Teatrze Ateneum w Warszawie po raz pierwszy zagrano *Burzę* w przekładzie Barańczaka, z Gustawem Holoubkiem w roli Prospera (reż. Krzysztof Zaleski). Tłumaczenie powstało z inicjatywy Tadeusza Łomnickiego, który planował spektakl w Teatrze Powszechnym, jednak inscenizacja nie doszła skutku, podobnie jak przedstawienia w innych miejscach. W programie znalazły się m.in. przekład Barańczaka fragmentów poematu *Morze i zwierciadło* Audena oraz kilka stron z *Manifestu translatologicznego*[163]. W recenzjach nieomal zgodnie podkreślano walory nowego tłumaczenia, które stało się „inspiracją do stworzenia niekonwencjonalnej inscenizacji, łączącej fantazję i grę wyobraźni z głęboką wiedzą o człowieku"[164], a niekiedy pisano wręcz o „kongenialnym doprawdy, nowym przekładzie"[165]. Barbara Osterloff chwaliła przekład – „komunikatywny, chwilami aż kolokwialny, przejrzysty, pozbawiony tak męczącej w innych translacjach ornamentyki stylistycznej", prowokujący „do przyjrzenia się *Burzy* na nowo"[166]. Nieco odmiennego zdania był Juliusz Kydryński, również tłumacz Shakespeare'a i autor przedmów do tłumaczeń Macieja Słomczyńskiego. Jak referował sucho, „Barańczak stał się tłumaczem modnym", a jego przekład „brzmi ze sceny dobrze"[167]. Najwięcej pochwał odbierał Gustaw Holoubek, który:

> **słynny epilog wypowiedział ze sceny tak wspaniale, że postanowiłem wybaczyć Barańczakowi jego przekład. Bo muszę z żalem powiedzieć, że ze wszystkich znanych mi przekładów tego właśnie – jakże ważnego! – fragmentu *Burzy* przekład Barańczaka wypadł chyba najsłabiej**[168].

[163] Program spektaklu *Burza* w Teatrze Ateneum, reż. Krzysztof Zaleski, premiera 25 maja 1991, http://old.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/56585/burza__teatr_ateneum_warszawa_1991.pdf (15.07.2020).

[164] im, *Holoubek w „Burzy" na deskach Ateneum*, „Express Wieczorny" 1991, nr 102, s. 7.

[165] Barbara Kazimierczyk, *Uroda „Burzy"*, „Polska Zbrojna" 1991, nr 118, s. 5.

[166] Barbara Osterloff, *Wyspa Holoubka*, „Teatr" 1991, nr 11, s. 34.

[167] Juliusz Kydryński, *Wyspa pełna dziwów*, „Dziennik Polski" 1991, nr 129, s. 4.

[168] Ibidem.

Innego zdania zdawał się Lucjan Kydryński, kiedy pisał o „doskonałym przekładzie Stanisława Barańczaka”[169]. Zdeklarowanym entuzjastą tej wersji sztuki był za to od początku Łomnicki, który jeszcze w 1987 r. zapewniał tłumacza w korespondencji:

> **Pańskie tłumaczenie jest znakomite! Zwięzłość i lapidarność wiersza, jego rytmiczność, rysunek charakterów oraz jasność akcji są po prostu olśniewające. Za tę jasność akcji jestem Panu szczególnie wdzięczny, bo nareszcie przeczytałem *Burzę* nie jako bajeczkę, tylko jako historię pewnych ludzi i pewnych zdarzeń. Dziękuję Panu**[170].

Tłumaczenie *Burzy* wracało na scenę blisko dwadzieścia razy, współtworząc wiele przedstawień wybitnych. W 2003 r. w Warszawie przekład inscenizowali Krzysztof Warlikowski (Teatr Rozmaitości) i Jarosław Kilian (Teatr Polski). Ponadto w Teatrze Narodowym w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego odbyła się premiera adaptacji *Morza i zwierciadła* Audena – również w nowym tłumaczeniu Barańczaka[171]. Wybór przekładu nie był już szerzej komentowany w recenzjach tych spektakli, podobnie jak w przypadku adaptacji *Burza Williama Szekspira* wystawionej w 2018 r. (Teatr Narodowy, reż. Paweł Miśkiewicz), w której znalazły się też fragmenty *Morza i zwierciadła* w tłumaczeniu Barańczaka.

Piątym inscenizowanym przekładem Barańczaka było *Poskromienie złośnicy*, wystawione w czerwcu 1991 r. w nowohuckim Teatrze Ludowym w reżyserii Jerzego Stuhra, który również zamówił przekład. Spektakl miał doskonałe recenzje:

> **jest wspaniałą teatralną zabawą. Od razu trzeba dodać – zabawą z aktorami, z widzem, ale przede wszystkim z tekstem. Przekład**

[169] Lucjan Kydryński, *„Burza” – nareszcie taka, na jaką Szekspir zasłużył!*, „Przekrój” 1991, nr 2406, s. 8.

[170] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 2 października 1987 r. [w:] T. Łomnicki, *Listy do Stanisława Barańczaka…* , s. 33.

[171] Por. recenzje tego sezonu: Jacek Kopciński, *„Burza” w lustrze Audena*, „Teatr” 2003, nr 4/5, s. 34–39; Tomasz Mościcki, *Burzliwy sezon*, „Odra” 2003, nr 7/8, s. 100–104.

> **Barańczaka jest znakomity, brzmi współcześnie, jest grą z językiem. Udowadnia, że Szekspir może i powinien śmieszyć[172].**

Głos w sprawie spektaklu, poniekąd z perspektywy historycznej, zabrał Juliusz Kydryński:

> **W programie przedstawienia zamieszczono pełną wzajemnych duserów wymianę listów pomiędzy reżyserem sztuki a jej tłumaczem. Moi Czytelnicy pamiętają może, że nie jestem – jak to dzisiaj wypada – szczególnym admiratorem przekładów Stanisława Barańczaka. Ośmieliłem się niegdyś zaczepić jego przekład *Hamleta*, nie zachwycił mnie także przekład *Snu nocy letniej* (z przerażającym „Podszewką" zamiast poczciwego „Spodka"!). Lepiej już brzmiał mi w uszach przekład *Romea i Julii* (grany również w teatrze w Nowej Hucie). No, a teraz *Poskromienie złośnicy*...**
>
> **Oczywiście i tutaj Barańczak swobodnie traktuje tekst szekspirowski, odchodząc od niego nieraz dość daleko, tylko że *Poskromienie* jest właśnie sztuką, w której można sobie na to pozwolić z lekkim sercem. (...) A więc wiele należy wybaczyć Barańczakowi, zwłaszcza że jego przekład *Złośnicy* brzmi rzeczywiście znakomicie, jest pełen humoru, dowcipu i rozmaitych zabawnych sztuczek językowych. Jakże mi miło, że mogę pochwalić Stanisława Barańczaka[173].**

W kolejnych dekadach przekład *Poskromienia złośnicy* wracał na scenę blisko dwadzieścia razy. Wbrew komediowej konwencji, w 1997 r.

[172] Marek Zagańczyk, *Świat się śmieje... w Nowej Hucie*, „Teatr" 1991, nr 9, s. 29. Przekład chwalono również w prasie kobiecej: „poeta nie wahał się nasycić go słownictwem nam bliskim, używaniem dzisiejszych słów potocznych. Żongluje nimi po mistrzowsku, sam się bawi ich nieoczekiwanymi skojarzeniami, tworzy kalambury. Wszystko wydaje się swobodne, naturalne i jednocześnie oddycha prawdziwą poezją (...). Odnajdujemy tu wszystko: ducha, melodię, napięcie (...). Widz może powtórzyć słowami Szekspira–Barańczaka »oczy mi się przymykają tylko z przyjemności«", Barbara Henkel, *Miłość sił użycza*, „Kobieta i Życie" 1991, nr 18, s. 15.

[173] Juliusz Kydryński, *Wreszcie poskromiona!*, „Dziennik Polski" 1993, nr 29, s. 8.

w warszawskim Teatrze Dramatycznym, spektakl wyreżyserował Krzysztof Warlikowski (z Danutą Stenką i Adamem Ferencym w rolach głównych), przekształcając sztukę w „manifest feministyczny" lub „profeministyczny"[174] czy „spektakl oskarżający raczej mechanizmy społeczne"[175]. Jak wynika z recenzji, choć uwspółcześnione tłumaczenie Barańczaka interpretację taką ułatwiło, to nie ono było jej źródłem. Do pochwał maestrii językowej Barańczaka wrócił natomiast w 2001 r. reżyser spektaklu w lubelskim Teatrze im. Juliusza Osterwy, Bogdan Tosza:

> **Zgadzam się, że nie wszystko w przekładach Barańczaka jest zachwycające. Są jednak dwa powody, że wygrywa on z innymi tłumaczami. Po pierwsze: ogromna uroda języka połączona z „tuwimowskim" słowotwórstwem. Z Barańczakiem nikt nie może się równać w zabawie słownej; on ją czuje, a teatrowi daje ważne sugestie i rozwiązania. Który z wcześniejszych tłumaczy potrafił napisać takie zdanie: „Uroda Kasi kosi z nóg i kusi"? Tego nie potrafił przed Barańczakiem nikt. Złożyło się na to jego doświadczenie translatorskie i poetyckie, co dało fantastyczną sumę. Drugi powód to współczesna wrażliwość, którą Barańczak potrafi wspaniale wyrazić w emocjach i uczuciach. Jego ekspresja – powiedziałbym – góruje nad wyrozumowaniem Słomczyńskiego, u którego wiele rzeczy jest logiczniejszych, lepiej zanalizowanych, ale jak my to w teatrze – może nieelegancko – nazywamy „nie siedzi w gębie". A w teatrze to kryterium jest decydujące[176].**

W XXI w. *Poskromienie* w tłumaczeniu Barańczaka wystawiono kilkanaście razy, przy tym przekład – powoli przesuwający się na pozycje klasyczne – wciąż kusił reżyserów, lecz nie ogniskował już większej uwagi krytyków.

[174] Janusz Majcherek, *Apollo płacze na ten widok*, „Teatr" 1998, nr 3, s. 8–10, tu: 10.

[175] Malwina Głowacka, *Inna wrażliwość*, „Więź" 1998, nr 8, s. 171–175, tu: 172.

[176] Andrzej Z. Kowalczyk i Wiktor Lickiewicz, *Szekspir po raz pierwszy* [wywiad z Bogdanem Toszą], „Kurier Lubelski" 2001, nr 138 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/163322/szekspir-po-raz-pierwszy (21.02.2024).

Premiera *Snu nocy letniej* w tłumaczeniu Barańczaka i reżyserii Macieja Wojtyszki odbyła się pod koniec 1991 r. w warszawskim Teatrze Powszechnym. W programie zamieszczono esej Barańczaka, w którym omawiał on polskie tradycje przekładowe imion rzemieślników[177]. Tekst ten zainspirował recenzentów. Tomasz Kubikowski był krytyczny wobec spektaklu („pozbawiony wyraźnego kompasu i odczuwalnej wewnętrznej sprężyny"[178]), ale doceniał nowe walory komiczne:

> **Wyraźnie oddzielną część stanowi występ ateńskich rzemieślników: teatr panów Pigwy i Spodka, czy – w nowym przekładzie Stanisława Barańczaka – Kloca i Podszewki. Publiczność ożywia się tu wyraźnie i śmieje. Rzecz chyba właśnie w przekładzie, gdyż tłumacz, po uszy ostatnio zanurzony w absurdalnej poezji, potraktował epizod z upodobaniem. Dał swobodną parafrazę tekstu (...) i wykazał pełnię swej sprawności językowej, konstruując precyzyjny mechanizm kalamburów, malapropizmów, aliteracji i czego tam jeszcze... Majstersztyk tak zmyślny, że wyłamujący się z ram dramatu: ewidentnie jest bowiem wyrafinowanym, językowym żartem wirtuoza, a nie zakalcem, który spłodziła poetycka indolencja prostaków. Czymś w stylu parodii greckiej tragedii, którą tłumacz ogłosił niedawno w „Teatrze" – nie dziełem cieśli-grafomana. Aktorzy z konieczności idą za logiką tekstu, wychodzą trochę z ról i dają pokaz pure nonsensowo-parodystyczny na marginesie przedstawienia. Prześmieszny zresztą**[179].

Podobne uwagi można było znaleźć w innych recenzjach: „Oto komedia, która wprost skrzy się dowcipem! Rzadka sposobność, by na tak

[177] Stanisław Barańczak, *Nota tłumacza* [w:] William Shakespeare, *Sen nocy letniej* [Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, reż. Maciej Wojtyszko, premiera 15 listopada 1991 r., program teatralny], s. 3–6. W tym samym roku ukazał się w „Dialogu" esej: idem, *Jak tłumaczyć humor...*

[178] Tomasz Kubikowski, *Letnia noc w listopadzie*, „Teatr" 1992, nr 3, s. 29.

[179] Ibidem.

znamienitym utworze powstało widowisko nieodparcie śmieszne" („Gazeta Wyborcza")[180]; „[przedstawienie rzemieślników] stało się burleską samą dla siebie, komediowym popisem (sprzyja takiemu separatyzmowi fura żartów, jaką napakował w tę scenę Stanisław Barańczak)" („Polityka")[181].

Do kolejnej inscenizacji przekładu doszło już w 1992 r., w krakowskim Starym Teatrze, w reżyserii Rudolfa Zioły. Kwestia różnic między przekładami nurtowała recenzentów:

> **Widzom przyzwyczajonym do koźmianowskiej wersji *Snu* przyszło na początek się pogodzić ze zmianami poczynionymi przez Stanisława Barańczaka. W nowym tłumaczeniu przemieniony w osła tkacz nie jest już Spodkiem, lecz Mikołajem Podszewką, cieśla Pigwa zaś zmienił się w Piotra Kloca, że ograniczę się tylko do tych dwóch postaci**[182].

W tym kontekście, komentując decyzję reżysera o włączeniu do spektaklu fragmentów tłumaczenia Gałczyńskiego, recenzent uznał, że „takie przemieszanie dwóch poetyk przekładowych wydaje się zabiegiem w pełni usprawiedliwionym w sztuce, w której świat rzeczywisty (choć mityczny) zlewa się z nadrealnym (królestwa Elfów), a jawa ze snem"[183]. Zastrzeżenia do przekładu zgłosił natomiast Tomasz Kubikowski, ponownie zwracając uwagę na wymuszoną tłumaczeniem zmianę konwencji w scenie teatru w teatrze:

> **Koślawą tragedię przedstawiają z pełnym uczuciem, wczuwając się w jej niemożliwy tekst. Warto zresztą na marginesie potwierdzić obserwację z warszawskiej prapremiery przekładu Barańczaka: trochę ten tekst za kunsztowny jak na dzieło pana Kloca. Wykręca język zbyt bezwzględnie i metodycznie. Jeśli chce się go wtopić**

[180] Wanda Zwinogrodzka, *Elfy w foliowych deszczowcach*, „Gazeta Wyborcza" 1991, nr 276, s. 16.
[181] Jacek Sieradzki, *Czarne sny*, „Polityka" 1992, nr 18, s. 8.
[182] Janusz R. Kowalczyk, *Sens snu, sen sensu*, „Rzeczpospolita" 1992, nr 61, s. 4.
[183] Ibidem.

> **w przedstawienie, potraktować z oddaniem, wtedy trzeba złamać logikę jego brzmień, lub przynajmniej trochę ją zatrzeć[184].**

Bardzo krytyczny wobec obu inscenizacji *Snu* (Wojtyszki i Zioły) był Juliusz Kydryński („koszmar"), nie oszczędzał też tłumacza:

> **I jeszcze jedno: fatalną przysługę oddał Barańczakowi ktoś (pewnie także reżyser?), kto wpadł na pomysł, żeby w jego przekładzie umieścić fragmenty przekładu Gałczyńskiego. Różnice (na korzyść Gałczyńskiego) są dostrzegalne gołym okiem, a raczej dosłyszalne gołym uchem[185].**

Mimo tak miażdżącej oceny, *Sen* należał do najczęściej wystawianych przekładów Barańczaka (blisko trzydzieści przedstawień), choć w recenzjach pojawiał się już wątek archaicznego brzmienia tekstu[186].

W 1992 r., w poznańskim Teatrze Nowym, reżyserii *Króla Leara* podjął się Eugeniusz Korin. W roli tytułowej miał wystąpić Tadeusz Łomnicki, który namówił Barańczaka na przekład tej sztuki i od lat szukał miejsca dla jej inscenizacji. Do premiery jednak nie doszło, Łomnicki zmarł na atak serca podczas jednej z ostatnich prób spektaklu (por. s. 474). Poznański *Lear* stał się przedstawieniem-legendą: zapamiętano niezwykłe zespolenie aktora i postaci, jak również wagę, jaką Łomnicki przywiązywał do nowego tekstu, powstającego z myślą o jego kreacji[187].

Być może siła pamięci o tragicznie przerwanej poznańskiej inscenizacji sprawiła, że przekład *Króla Leara* ponownie trafił na scenę dopiero

[184] Tomasz Kubikowski, *Krótko ciągnąca się rzecz czyli letnie sny na jawie*, „Teatr" 1992, nr 6, s. 34–35, tu: 34.

[185] Juliusz Kydryński, *Zły sen i dobrzy kochankowie*, „Dziennik Polski" 1992, nr 119, s. 8.

[186] Por. recenzję realizacji w 2010 r., w Teatrze Polskim we Wrocławiu (reż. Monika Pęcikiewicz): „Archaiczny formalnie przekład Stanisława Barańczaka epatuje rymami, które po polsku nie kojarzą się z żadnym angielskim miastem, ale z rodzimą Częstochową", Jarosław Klebaniuk, *Koszmar pełen przemocy*, „G-punkt", 2 kwietnia 2010 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopedia-teatru.pl/artykuly/91303/koszmar-pelen-przemocy (21.02.2024).

[187] Por. A. Cetera, *Lear w „reżyserii"*…; eadem, *Stanisław Barańczak – Towards Metatranslation?* [w:] eadem, *Enter Lear*…, s. 188–208.

w 2000 r., w łódzkim Teatrze Nowym, w reżyserii Mikołaja Grabowskiego, z Janem Fryczem w roli tytułowej. Podobnie jak w innych przypadkach, na tym etapie recepcji przekład nie przyciągał już uwagi krytyków, skupionych głównie na warstwie filozoficznej spektaklu[188]. Tłumaczenie wystawiano jeszcze czterokrotnie: w 2001 r. (Teatr Powszechny w Warszawie, reż. Piotr Cieplak), w 2007 r. (Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, reż. Tomasz Man), w 2014 r. (Teatr Polski w Warszawie, reż. Jacques Lassalle) oraz w 2024 r. (Teatr Narodowy w Warszawie, reż. Grzegorz Wiśniewski).

W 1993 r., w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, wyreżyserowano po raz pierwszy *Juliusza Cezara* w przekładzie Barańczaka (reż. Jerzy Goliński). W 1994 r. ten sam reżyser wystawił sztukę w Teatrze Nowym w Poznaniu. W obu przypadkach zredukowany tekst poddano silnej obróbce dramaturgicznej. W materiałach związanych z premierą poznańską podkreślano jednak zdawkowo rolę tłumacza w realizacji przedsięwzięcia: „Szekspira nikt nie wystawiał w Poznaniu od 10 lat. *Juliusza Cezara* – nigdy. Na obu zdecydował się dopiero Teatr Polski – dzięki Stanisławowi Barańczakowi, który sztukę przełożył"[189]. Podobna uwaga znalazła się w recenzji Romany Brzezińskiej:

> **Przez blisko dziesięć lat nie wystawiono w Poznaniu żadnej ze sztuk Szekspira. Zaawansowane przygotowania do prezentacji *Króla Leara* w Teatrze Nowym przerwała śmierć grającego rolę tytułową Tadeusza Łomnickiego. Pojawienie się znów Szekspira na scenach dramatycznych w całym kraju zawdzięczamy sukcesywnie**

[188] Por. Elżbieta Baniewicz, *Szekspir – gąbka czy kamień?*, „Twórczość" 2001, nr 12, s. 120–124. Roman Pawłowski wspomina mimochodem, że spektakl oscyluje między tragedią i farsą, a efekt ten ułatwił przekład Barańczaka, „wydobywający humor w najmniej spodziewanych momentach", idem, *„Król Lear", Teatr Nowy, Łódź*, „Gazeta Wyborcza – Łódź" 2000, nr 254, s. 12.

[189] eop, *Cezar po raz pierwszy* „Gazeta Wyborcza – Wielkopolska" 1994, nr 89, s. 5. Recenzent wspominał też odstąpienie od zlecenia przekładu *Burzy* Barańczakowi w 1976 r. „Reżysera zafascynował przekład Barańczaka. Okazało się, że kiedyś zdesperowany Goliński sam przełożył *Burzę*, bo Barańczak zajęty był KOR-em i głodówkami", por. s. 31.

> drukowanym przez Wydawnictwo „W drodze" nowym przekładom Mistrza ze Stratfordu, autorstwa Stanisława Barańczaka[190].

Przelotne uwagi o współcześnie brzmiącym przekładzie Barańczaka zdarzały się również w recenzjach kolejnych inscenizacji: w 2006 r. (Teatr Telewizji, reż. Jan Englert) i w 2016 r. (Teatr Powszechny w Warszawie, reż. Barbara Wysocka).

Rok 1994 przyniósł kolejne dwie premiery przekładów. Na deskach Teatru Polskiego w Warszawie zagrano *Stracone zachody miłości* (reż. Maciej Prus). Spektakl otrzymał (przyznawaną po raz pierwszy) Nagrodę Fundacji Theatrum Gedanense i miesięcznika „Twój Styl" za najlepszą szekspirowską inscenizację sezonu 1993/1994[191]. Zalety tłumaczenia podkreślano w nieomal wszystkich recenzjach: „nowy, bardzo dobry przekład Stanisława Barańczaka. Barańczak wręcz bawi się w nim słowem, piękną literacką polszczyzną"[192], niekiedy nawet czyniąc z niego najsilniejszy element spektaklu:

> Tekst skrzy się dowcipem, pełno w nim błyskotliwych skojarzeń, kunsztownych i celnych ripost, słownych gier, komicznie brawurowych peror. Język jest zresztą jednym z głównych bohaterów tej komedii, pomyślanej jako rodzaj zapasów słownych między damami a kawalerami[193].

Nieco mniej entuzjastyczna okazała się opinia Hanny Baltyn:

> Przekład, jak zwykle, był ekwilibrystycznym popisem spiętrzonych, jak cyrkowa piramida, kalamburów. Nagromadzonych aż w nadmiarze, tak że dialog momentami staje się sztuką dla sztuki, odciągając

[190] Romana Brzezińska, *Nienawidzili Cezara*, „Słowo – Dziennik Katolicki" 1994, nr 88, s. 15.
[191] (ak), *Najlepszy Szekspir*, „Głos Wybrzeża" 1994, nr 138, s. 4.
[192] Dorota Wyżyńska, *Najpierw o miłości*, „Gazeta Wyborcza" 1994, nr 64, s. 4.
[193] Ewa Zielińska, *Brawo, Barańczak!*, „Kurier Polski" 1994, nr 68, s. 6.

> **całkiem uwagę od akcji i treści całego tekstu. Geniusz filologiczny zdecydowanie przesłania tu wyczucie tzw. sceniczności teatralnego scenariusza. Pozwalam sobie na te uwagi, świadoma ich heretyckości wobec znaczenia wielkiej pracy Stanisława Barańczaka dla odświeżenia mowy Szekspira[194].**

Najwięcej uwagi tłumaczeniu poświęciła Barbara Osterloff:

> **Wiadomo nie od dzisiaj, że sztuki szekspirowskie w przekładach Barańczaka znakomicie układają się w ustach aktorów. Wiadomo też, że trafiają w językową wrażliwość współczesnej widowni. Przekład *Straconych zachodów* cechują obie te zalety, i jeszcze jedna – naprawdę jest zabawny, choć nieraz aż „przeładowany" słowną ekwilibrystyką, która wydaje się być wręcz abstrakcyjnym popisem sztuki translatorskiej samej dla siebie. (...) Hermetyczne już dzisiaj kalambury, lapsusy, tudzież inne formy językowego humoru Szekspira Barańczak tłumaczy, posługując się swoimi słynnymi regułami: Zrozumiałości, Poetyckości i Sceniczności (...). Z czwartą natomiast, z Wiernością, igra często wedle dewizy: „Ten, kto nadmiernym przywiązaniem do wierności literze tekstu zarzyna choć jeden dowcip (...), może zarżnąć całą sztukę, a nawet i samego Szekspira"[195].**

Do tekstu tego powrócił w 2003 r. Tadeusz Bradecki, inscenizując komedię w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Zagadnięty o wybór tłumaczenia, odpowiadał:

[194] Hanna Baltyn, *Czytaj Szekspira, od niego się ucz*, „Życie Warszawskie" 1994, nr 69, s. V [dodatek]. Podobnego zadania był Krzysztof Głogowski: „Anglicy zazdroszczą cudzoziemcom, którzy mogą twórczość Szekspira przekładać, uprzystępniając go przy okazji. Sądzę jednak, iż wyspiarze przeceniają komfortowość naszej sytuacji. Premiera *Straconych zachodów miłości* jest tego najlepszym przykładem. Tłumaczenie, dokonane przez Stanisława Barańczaka, sprawia, iż mamy wrażenie, że bardziej obcujemy z Barańczakiem niż z Szekspirem", idem, *Jak się bawić, w co się bawić...*, „Polska Zbrojna" 1994, nr 70, s. 4.

[195] Barbara Osterloff, *Dworne zachody miłości*, „Teatr" 1994, nr 5, s. 26–27, tu: 26.

> **Wybrałem je po długich wahaniach, które wynikały z tego, iż Barańczak dokonuje przekładów dość swobodnie. Niektóre jego tłumaczenia w sposób istotny różnią się od oryginałów. W tej sztuce język jest jednym z głównych bohaterów, stąd też słowotwórstwo i fantazja rymotwórcza Barańczaka okazały się barwne i przydatne. Utwór składa się z sonetów, monologów, precyzyjnych ripost dialogowych. Wiele postaci mówi językiem wyrafinowanym, świadomie konstruowanym, sztucznym, poetyckim[196].**

Decyzja Bradeckiego spotkała się z ostrą, wręcz prześmiewczą oceną niektórych krytyków:

> **Szkoda słów, doprawdy. A same słowa, te piekielne, semantyczne gierki tłumacza Stanisława Barańczaka? Jak się tak sążniście przyciska pedał dowcipu do dechy, jak to nasi artyści czynili, z ust nie Szekspir, jeno grudy gipsu wypadają. To wszystko[197].**

Przekład ten był inscenizowany jeszcze dwukrotnie, za każdym razem jako przedstawienie dyplomowe studentów szkół teatralnych.

W 1994 r. debiutował przekład *Kupca weneckiego* (Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, reż. Krzysztof Warlikowski), dwa lata później wystawiony również w Teatrze Ateneum (reż. Waldemar Śmigasiewicz). W recenzjach tłumaczenie przywoływano mimochodem, zwykle jako wątłą przeciwwagę dla nieudanych, zdaniem oceniających, spektakli („nie rozumiem, po co się trudził Stanisław Barańczak, uwspółcześniając język Szekspira, skoro po raz kolejny jego przekład jest marnowany w teatrze"[198]; „*Kupiec*… raczej usypia niż bawi, choć Stanisław Barańczak starał się o oddanie

[196] Jolanta Ciosek, *Miłosne gry* [rozmowa z Tadeuszem Bradeckim], „Dziennik Polski" 2003, nr 1 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/248377/milosne-gry (21.02.2024).

[197] Paweł Głowacki, *Serpens bankietolaris*, „Dziennik Polski" 2003, nr 11, s. 9.

[198] Roman Pawłowski, *Porcja z dokładką*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna" 1996, nr 76 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/67256/porcja-z-dokladka (19.04.2024).

wielości jego sensów w nowym przekładzie”[199]). Tłumaczenie wracało na scenę w 2008, 2014 i 2019 r.

W 1995 r. Maciej Englert sięgnął po nowy przekład *Zimowej opowieści*, reżyserując spektakl dla Teatru Współczesnego w Warszawie. Wybór jego podstawy tekstowej uzasadniał zwięźle: „Język dramatu brzmi bardzo współcześnie, co jest zasługą znakomitego tłumacza Stanisława Barańczaka. Nowy przekład idealnie pasuje do mojej koncepcji inscenizacyjnej”[200]. W recenzjach brak jednak odniesień do tłumaczenia, podobnie jak w przypadku kolejnej inscenizacji, w 1996 r., w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza (reż. Bogdan Hussakowski). W 1997 r. dramat inscenizował w Teatrze Nowym w Poznaniu Krzysztof Warlikowski, który zdecydował się na to tłumaczenie, mimo że – jak zaznaczał – „przeważnie wystawia się teraz w Polsce Szekspira ze względu na tłumaczenia Barańczaka, oryginalnie jest więc raczej sięgać po starsze przekłady”[201]. Opinie krytyków były podzielone:

> ***Zimowa opowieść*** **w poznańskim Teatrze Nowym jest bardzo pięknym i nienagannym aktorsko spektaklem, ale za dużo jest w niej teatralnych piękności, znaczeń, symboli i podtekstów, a za mało selekcji materiału i koncentracji na zbudowania jakiegoś przesłania. (…) Największym (…) problemem jest psychika króla Leontesa. Jest to Otello, ale Otello bez Jagona. Zazdrość tak nagle i bez żadnego powodu w nim wybucha. I jak to zagrać? Życie jest iluzją i ułudą, bo to jest teatr – powiada w tej tragifarsie Szekspir. Ale jak to pokazać, jak przekonać do tego widownię? Nie pomaga w tym niestety przekład Stanisława Barańczaka, tak świetny w tragediach, a tak zaskakująco mało poetycki właśnie w komediach**[202].

[199] Elżbieta Baniewicz, *Szekspirowskie komedie – jak odkryć seks?*, „Twórczość” 1997, nr 10, s. 118–122, tu: 119.

[200] ŁAW, *Zimowa komedia przebaczenia we Współczesnym*, „Życie Warszawy” 1995, nr 14, s. 11.

[201] Maria Mikołajczyk, *Szekspir w samą porę* [wywiad z Krzysztofem Warlikowskim], „Gazeta Poznańska” 1997, nr 79 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/161014/szekspir-w-sama-pore (21.02.2024).

[202] Olgierd Błażewicz, *Dziwny melanż teatralnych piękności i nudy*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 16, s. 16.

Tłumaczenie wracało jednak na scenę: w 2009 r. (Teatr Polski w Warszawie, reż. Jarosław Kilian) i 2015 r. (Teatr im. Cypriana K. Norwida w Jeleniej Górze, reż. Aleksandra Popławska)[203].

Komedia *Jak wam się podoba* w przekładzie Barańczaka zagościła na scenie w 1995 r. dwukrotnie: w Teatrze Dramatycznym w Legnicy (reż. Robert Czechowski) i w Teatrze Polskim w Poznaniu (reż. Jacek Zembrzuski). W Poznaniu, jak zwykle, spektakl zapowiadano, podkreślając wkład tłumacza: „premiera atrakcyjna jest także z tego powodu, że po raz pierwszy ze sceny popłyną słowa wielkiego Stratfordczyka w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka"[204], w recenzjach jednak kwestia ta była pomijana, jeśli nie liczyć raczej grzecznościowych ukłonów: „chłonęłam też dźwięczny i dowcipny tekst tłumaczony przez Stanisława Barańczaka"[205]. W 1996 r. tłumaczenie wystawiono w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, w reżyserii Piotra Cieplaka. Uwagi o przekładzie były zwięzłe, lecz pochlebne („tryumfuje literatura – zwycięzcami są Szekspir i Barańczak. Przekład zabrzmiał wyjątkowo czysto i przejrzyście, z genialnymi momentami")[206]. W kolejnych latach wersję Barańczaka reżyserowali Andrzej Wajda (2001), Jarosław Kilian (2006), Marek Gierszał (2013), Maja Kleczewska (2018) oraz Krystyna Janda (2019).

Przekład *Koriolana* zadebiutował w Teatrze Telewizji (1995, reż. Mirosław Bork) z Andrzej Sewerynem w roli głównej, w 1998 r. wystawiono go też w Legnicy (Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny, reż. Krzysztof Kopka).

W 1996 r. po raz pierwszy trafił na scenę *Makbet* przełożony przez Barańczaka (Teatr Lalka w Warszawie, reż. Artur Tyszkiewicz). W 2000 r. tłumaczenie wystawiono również w Teatrze Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie (reż. Waldemar Śmigasiewicz), lecz tym razem spotkało się ono z bardzo negatywną oceną recenzentki „Teatru":

[203] Przekład był przedmiotem analizy przekładoznawczej: O. Mastela, *„Oczyma duszy"*...

[204] EOP, *Jak nam się spodoba?*, „Gazeta Wyborcza – Wielkopolska" 1995, nr 239, s. 3.

[205] Ewa Obrębowska-Piasecka, *No i jak wam się podoba?*, „Gazeta Wyborcza – Wielkopolska" 1995, nr 246, s. 5.

[206] Hanna Baltyn, *Sen Rozalindy?*, „Sztandar Młodych" 1996, nr 225, s. 15.

> **Nieszczęściem okazał się przekład Stanisława Barańczaka, niezbyt poetycki, prosty, miejscami prostacki. Przy trosce o potoczność, ujęty przecie w formę wiersza ze stałym schematem metrycznym. Tymczasem w *Makbecie* wszyscy mówili prozą. Założenie to przeprowadzone jest z konsekwencją zabójczą, morduje bowiem zrozumienie nie tylko intencji, ale musi być wypowiedziane, jeśli ma być wysłuchane i zrozumiane[207].**

Mimo tak ostrej oceny *Makbet* w nowym tysiącleciu, i w przekładzie Barańczaka, trafił na scenę kilkanaście razy, w tym również w adaptacjach przekładu, takich jak *2007: Macbeth* w reżyserii Grzegorza Jarzyny, „ze śladowymi wtrętami z tłumaczenia Stanisława Barańczaka"[208]. Wersja Barańczaka wybrzmiała mocniej, kiedy *Makbeta* wystawiono w szczecińskim Teatrze Współczesnym (2011, reż. Marcin Libera):

> **Tekst przełożonego przez Stanisława Barańczaka dramatu trzeba tu potraktować, zgodnie z utrzymującymi się trendami, jako pretekst, lecz brzmiący momentami świeżo, odkrywczo, wspaniale. Do najlepszych fraz spektaklu należą te wypowiadane i wyśpiewywane przez wiedźmy, Hekate oraz Malcolma. Barańczakowy Szekspir brzmi w nich współcześnie, a zarazem poetycko, głęboko, przejmująco pięknie[209].**

Wieczór Trzech Króli, grany w tłumaczeniu Barańczaka blisko dwadzieścia razy, zadebiutował dopiero w 1996 r., w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego, w spektaklu wyreżyserowanym przez Macieja Prusa. Recenzując premierę, Olga Katafiasz krytykowała widowisko, ale chwaliła przekład: „Komedia Szekspira została wystawiona bez poczucia humoru

[207] Bożena Winnicka, *Nieszczęście*, „Teatr" 2000, nr 6, s. 48–49, tu: 48.

[208] Iza Natasza Czapska, *Krew, seks i walka*, „Życie Warszawy" 2005, nr 114, s. 13.

[209] Inga Iwasiów, *Makbet zbiorowy*, „Teatr" 2011, nr 11, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/128275/makbet-zbiorowy (27.20.2024).

i polotu. Odnieść można wrażenie, iż reżyser poszukując głębszych sensów, nie znajdując ich, [zaprzepaszcza] jednocześnie cały, przeogromny komizm Barańczaka"[210]. Z kolei Elżbieta Baniewicz stwierdzała, że spektakl „grzeszy rezonerstwem", ale i ona odnotowywała dialogi „dowcipnie przetłumaczone przez Stanisława Barańczaka"[211].

Jedną z rzadziej granych sztuk w przekładzie Barańczaka był *Otello*, wystawiony łącznie sześć razy, począwszy od debiutu w 1996 r., w elbląskim Teatrze Dramatycznym. W recenzjach nie komentowano tłumaczenia, nieco więcej powiedział na ten temat reżyser, Paweł Szkotak, przygotowując w 2013 r. spektakl w poznańskim Teatrze Polskim:

> **Długo dorastałem do Szekspira, ale żeby go zrealizować na scenie, potrzeba jeszcze kilku sprzyjających okoliczności. Szekspir w oryginale jest dużo bardziej dorosły niż w przekładach. Polskie przekłady – poza Barańczakiem – poetyzują Szekspira. Traktują go romantycznie, tymczasem on jest autorem mięsistym, realistycznym, zanurzonym w silnym i mocnym języku**[212].

W 1997 r. po raz pierwszy wystawiono tłumaczenie *Ryszarda III* (Teatr Lalek we Wrocławiu, reż. Wiesław Hejno), w kolejnych dekadach tekst ten inscenizowano jeszcze pięciokrotnie, zwykle nie komentując wyboru i brzmienia przekładu.

W 1998 r. Jerzy Stuhr sięgnął po wersję Barańczaka, reżyserując *Wesołe kumoszki z Windsoru* w nowohuckim Teatrze Ludowym. W okresie tym ogólna opinia o przekładach Barańczaka, zwłaszcza o zawartych w nich żartach językowych, była ustabilizowana, zapewne z tego też powodu w recenzjach dominowały krótkie, dobitne wyrazy uznania, bez szczegółowych uzasadnień:

[210] Olga Katafiasz, *Wieczór trzech króli*, „Didaskalia" 1996, nr 13/14, s. 55.

[211] Elżbieta Baniewicz, *Szekspirowskie komedie…*, s. 120.

[212] Stefan Drajewski, *Szekspir nie jest publicystą* [wywiad z Pawłem Szkotakiem], „Polska. Głos Wielkopolski" nr 78 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/159629/szekspir-nie-jest-publicysta (21.02.2024).

> **Można by powiedzieć: komedia slapstickowa w stylowych, renesansowych kostiumach. No i przede wszystkim niewiarygodna galeria postaci – typów wywodzących się po trosze z komedii dell'arte, po trosze z „humorów" Bena Jonsona, będących przedziwną i zwariowaną menażerią ludzkich stworzeń. Od tępego walijskiego proboszcza i zawadiackiego francuskiego medyka kaleczącego niemiłosiernie język (przekład Barańczaka wznosi się tu znów na wyżyny inwencji słowotwórczej) poprzez nadętych mieszczan i ich urodziwe seksowne żony, szajkę obwiesiów i darmozjadów, czyli Falstaffa i jego złodziejską kompanię[213].**

Dowcip słowny chwalono również w związku z kolejnymi siedmioma inscenizacjami, jak choćby w przypadku spektaklu w warszawskim Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera, w reżyserii Piotra Cieplaka:

> **[Barańczak] walijski dialekt oryginału zaznaczył w przekładzie przez ubezdźwięcznienie zgłoski „b": „Rypie istotnie dobrze na pordowym tle, szczególnie jeśli piała". Ponieważ u nas rzadko się zdarza, by ktoś w ten sposób kaleczył język, początkowo trudno rozeznać się w tym efekcie. Ale Kozłowski zabawnie oddaje postać wiejskiego księdza jako w gruncie rzeczy dobrodusznego mądrali[214].**

Kumoszki w przekładzie Barańczaka wystawiono też w 2015 r. w Gdańsku, w reżyserii Pawła Aignera – inaugurując działalność Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego.

W 2000 r., w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, Piotr Cieślak wyreżyserował *Wszystko dobre, co dobrze się kończy* w przekładzie, który wcześniej zamówił u Barańczaka[215]. Zdania recenzentów były podzielone.

[213] Maria Janiszewska, *Zabawy z Szekspirem*, „Czas Kultury" 1998, nr 3, s. 107–108, tu: 108.

[214] Wojciech Majcherek, *Podobało mi się*, „Teatr" 2000, s. 46–47, tu: 47.

[215] Barańczak zmienił nieco tytuł sztuki – z *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* na *Wszystko dobre, co dobrze się kończy*.

Jacek Sieradzki na łamach „Polityki" przekonywał, że „oczywista ironia tytułu nie znajduje pokrycia w scenicznej rzeczywistości, w której króluje czyste błazeństwo Barańczakowych kalamburów"[216]. Z kolei recenzentka „Wprost" narzekała na deficyty poezji: „w tekście, istotnie współczesnym i łatwo zrozumiałym, nie ma jednak ani grama poezji"[217].

W 2003 r. na scenę trafiła *Komedia omyłek* (Teatr Nowy w Łodzi, reż. Maciej Prus). Opinie recenzentów były sprzeczne: jedni chwalili tłumacza za inwencję językową, inni pomstowali na jej przerost („do każdej słownej gierki Szekspira [Barańczak] dodaje dwie własne")[218]. Przekład wrócił na scenę w 2007 r., w gdańskim Teatrze Wybrzeże, w reżyserii Zbigniewa Brzozy. W recenzjach odnotowywano, że „Stanisław Barańczak popisowo przełożył tę komedię"[219].

W 2007 r. Maciej Prus po raz pierwszy wystawił *Tymona Ateńczyka* w tłumaczeniu Barańczaka. Jak przyznawał, wybór nie był łatwy:

> **Z przekładami bywa różnie. Ostatecznie zdecydowałem się na tłumaczenie Stanisława Barańczaka, choć muszę przyznać, że przekład Jastrzębca-Kozłowskiego też nie jest zły. Natomiast translacje Macieja Słomczyńskiego są bardzo trudne, według mnie mało poetyckie i niełatwo jest się na nich skupić. Można zastanawiać się nad przekładami Leona Ulricha. Sam kiedyś, przy niechęci obsadzonych aktorów, podjąłem takie ryzyko i w jego tłumaczeniu zrealizowałem *Ryszarda III* w Teatrze Polskim w Warszawie. Zrobiłem to z pełną świadomością, bo chciałem, aby aktorzy zmierzyli się z całym bogactwem tego języka. Okazało się, że warto. To był duży sukces. Wygrała znowu analiza psychologiczna i odnalezienie właściwych stanów emocjonalnych. Język Ulricha nie przeszkodził ponieść aktorów ku**

[216] Jacek Sieradzki, *Niewybuch*, „Polityka" 2001, nr 3, s. 42.

[217] Anna Schiller, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, „Wprost" 2001, nr 2, s. 94.

[218] Leszek Karczewski, *Fikcyjne szczęście*, „Gazeta Wyborcza – Łódź" 2003, 7–8.06, s. 6.

[219] Łukasz Rudziński, *Festiwal Szekspirowski. Dzień pierwszy*, „Nowa Siła Krytyczna", [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/42361/festiwal-szekspirowski-dzien-pierwszy (30.09.2020).

prawdzie. Dlatego zawsze powtarzam aktorom: nie dyskutuj z przekładem, tylko się jemu poddaj[220].

W grudniu 2008 r. odbyły się dwie premiery *Wiele hałasu o nic* w przekładzie Barańczaka: w gdańskim Teatrze Wybrzeże (reż. Adam Orzechowski) i w warszawskim Teatrze Narodowym (reż. Maciej Prus). Opinie recenzentów były raczej rozbieżne, ogólnie jednak podkreślano biegłość językową Barańczaka. Tekst powrócił na scenę w 2017 r. w olsztyńskim Teatrze im. Stefana Jaracza, w reżyserii Andrzeja Majczaka.

Jak wynika z listów Tadeusza Łomnickiego, w 1986 r. próbował on zainteresować przekładami Barańczaka Państwowy Instytut Wydawniczy w Warszawie. Mimo przychylnego stanowiska redakcji, przedsięwzięcie to nie doszło do skutku (por. s. 35). Tłumaczenia Barańczaka zaczęły ukazywać się dopiero w 1990 r. nakładem poznańskiego Wydawnictwa Prowincji Dominikańskiej W drodze. Książki drukowano w jaskrawo kolorowych okładkach, ozdobionych nazwiskiem Shakespeare'a i tytułem w fantazyjnym liternictwie[221]. W pięciu przypadkach wydrukowano po dwa dramaty w jednej książce.

W 1997 r. edycję przekładów Barańczaka przejęło Wydawnictwo Znak w Krakowie. Odtąd dramaty opatrywano wstępami, które Barańczak tłumaczył z angielskiej serii Penguin Shakespeare. Większość tłumaczeń opublikowanych przez Znak była wznowieniami, po 1997 r. wydano tylko sześć nowych przekładów. W 2012 r. ukazały się *Komedie*, a rok później *Tragedie i Kroniki*, a zatem wszystkie dwadzieścia pięć przekładów Barańczaka w dwutomowym wydaniu zbiorowym. Wydanie opatrzono opiniami aktorów: Tadeusza Łomnickiego („Wszystko, czego mi zabrakło w poprzednich tłumaczeniach, znalazłem u Barańczaka: jasność, potoczystość, cudowny rytm i lapidarność przekładu wprost do grania"), Gustawa Holoubka

[220] Wiesław Kowalski [rozmowa z Maciejem Prusem], *Rozumieć znaczy jeść*, „Art Papier" 2007, nr 1, http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=26&artykul=554&kat=4 (25.07.2020).

[221] Autorem szaty graficznej do wydań dramatów był mąż Małgorzaty Musierowicz (siostry Stanisława Barańczaka, autorki powieści dla dzieci i młodzieży), Bolesław Musierowicz.

(„W pierwszym olśnieniu tekstem jestem zaszokowany jego jasnością, prostotą, szaloną komunikatywnością"), Jana Peszka i Andrzeja Seweryna, a także fragmentem eseju Jana Kotta („Barańczak ma absolutny słuch językowy i magiczny dar rymowania"). We wstępie do edycji Marta Gibińska – obok uznania dla dzieła tłumacza:

> **Przekłady Barańczaka (...) mają wspaniały rytm, zadziwiają pomysłowością (i naturalnością) rymów, uderzają giętkością frazy i swobodą przerzutni, urzekają pięknem i celnością metafor. Właśnie tą maestrią w panowaniu nad językiem polskim Szekspir Barańczaka uwiódł polskiego czytelnika[222].**

– podkreśla radykalizm proponowanych rozwiązań, tym samym zastrzegając pole dla innych odczytań:

> **Kierując się zasadą dominanty semantycznej i absolutnej zrozumiałości, Barańczak potrafił po mistrzowsku wymyślić polskie gry słowne, nie jako wierne tłumaczenie, ale właśnie jako analogię do angielskich, i stworzył dialogi i monologi o ogromnym ładunku dowcipu, o czytelnych, wyostrzonych pointach, przywracając nam możliwość „pękania ze śmiechu" lub przyjemność ze swoistej żonglerki słownej nie tylko w czytaniu, ale również w teatrze.**
>
> **Ale taka łatwość rozumienia, takie całkowite zawładnięcie tekstami Shakespeare'a i przetworzenie ich na naszego Szekspira powoduje zatarcie niepowtarzalnej inności, wymazanie istnienia tekstu, który działa inaczej. Teksty dramatów nie są ani tak łatwe, ani tak zrozumiałe po angielsku. Ogromny ładunek wieloznaczności, który pozwala na wciąż nowe, subtelnie inne interpretacje, w wielu miejscach zostaje na rzecz zrozumiałości utracony w przekładzie**

[222] Marta Gibińska, *William Shakespeare – Geniusz i Zagadka* [w:] William Shakespeare, *Komedie*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 7–20, tu: 18–19.

> **Barańczaka, którego interpretacje często dyktują jedną dominantę semantyczną, jedną pełnię semantyczną, tam, gdzie w tekście Shakespeare'a jest ich więcej i w dodatku w interesujący sposób nawzajem siebie wykluczających lub sobie przeczących[223].**

Tymczasem jednak silna, wyczuwalna obecność Barańczaka w tekstach Shakespeare'a nie wyhamowuje recepcji teatralnej tych przekładów. Barańczak nie zawłaszczył Shakespeare'a, podobnie też Shakespeare nie zdominował twórczości Barańczaka. Przeciwnie, z upływem czasu to właśnie poezje Barańczaka, a zwłaszcza wiersze napisane już przez Barańczaka-tłumacza Shakespeare'a, przykuwają uwagę siłą wyrazu i myśli.

Bibliografia przekładów*

Seria Wydawnictwa W drodze

William Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1990 (1992, 1994).

William Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1990 (1994, 1995).

William Shakespeare, *Burza*, *Zimowa opowieść*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1991.

William Shakespeare, *Król Lear*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1991.

William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1992 (1994).

[223] Ibidem, s. 19.

* Bibliografie twórczości Stanisława Barańczaka [w:] E. Kołodziejczyk i A. Szałagan, *Stanisław Barańczak…*; Ewa Kujawska-Lis, *Bibliografia prac Stanisława Barańczaka* [w:] *„To życie tylko cieniem jest przelotnym…" Pamięci Stanisława Barańczaka,* red. Ewa Kujawska-Lis, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2015, s. 165–171.

William Shakespeare, *Poskromienie złośnicy*, *Dwaj panowie z Werony*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1992.

William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, *Kupiec wenecki*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1992.

William Shakespeare, *Juliusz Cezar*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1993.

William Shakespeare, *Otello, Maur wenecki*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1993.

William Shakespeare, *Jak wam się podoba*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1993.

William Shakespeare, *Wiele hałasu o nic*, *Wieczór Trzech Króli albo co chcecie*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1994.

William Shakespeare, *Komedia omyłek*, *Stracone zachody miłości*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1994.

William Shakespeare, *Koriolan*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1995.

William Shakespeare, *Król Ryszard III*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1996.

Seria Wydawnictwa Znak

William Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998 (1999 [audiobook], 1999, 2000, 2002, 2004).

William Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997 (1999, 2000, 2002, 2004).

William Shakespeare, *Król Lear*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997 (2008).

William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998 (2000, 2002, 2003).

William Shakespeare, *Juliusz Cezar*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.

William Shakespeare, *Otello, Maur wenecki*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.

William Shakespeare, *Koriolan*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

William Shakespeare, *Tymon Ateńczyk*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

William Shakespeare, *Wesołe kumoszki z Windsoru*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.

William Shakespeare, *Henryk IV*, część 1 i 2, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.

William Shakespeare, *Burza*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999 (2008).

William Shakespeare, *Henryk V*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.

William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000 (2008).

William Shakespeare, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.

William Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli albo co chcecie*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001 (2008).

William Shakespeare, *Kupiec wenecki*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

William Shakespeare, *Poskromienie złośnicy*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

Wydania zbiorowe

William Shakespeare, *Romeo i Julia*, *Hamlet*, *Makbet*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

William Shakespeare, *Komedie*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012 (2022).

Zawiera: *Komedia omyłek*, *Poskromienie złośnicy*, *Stracone zachody miłości*, *Dwaj panowie z Werony*, *Sen nocy letniej*, *Kupiec wenecki*, *Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Jak wam się podoba*, *Wiele hałasu o nic*, *Wieczór Trzech Króli*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, *Zimowa opowieść*, *Burza*.

William Shakespeare, *Tragedie i kroniki*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013 (2022).

Zawiera: *Romeo i Julia*, *Juliusz Cezar*, *Hamlet*, *Otello*, *Król Lear*, *Makbet*, *Tymon Ateńczyk*, *Koriolan*, *Henryk IV część 1 i 2*, *Henryk V*, *Król Ryszard III*.

II. Krystyna Berwińska (1919–2016)

***Wesołe Kumoszki z Windsoru* (1954), *Otello* (1956), *Makbet* (1959), *Perykles* (1983), *Król Ryszard II* (1988)**

Sylwetka tłumaczki

Krystyna Berwińska urodziła się 4 lutego 1919 r. w Warszawie. Była drugim dzieckiem Ignacego Wieńszczaka, właściciela zakładu z piórami wiecznymi, i Karoliny z d. Sasin[1]. W 1938 r. ukończyła Państwowe Gimnazjum Żeńskie im. Królowej Jadwigi w Warszawie. Po nieudanych egzaminach do szkoły teatralnej podjęła studia anglistyczne na Uniwersytecie Warszawskim, które po roku przerwała wojna[2]. W czasie okupacji studiowała w podziemnym Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (m.in. u Jana Kreczmara, Mariana Wyżykowskiego, Marii Wiercińskiej i Leona Schillera). W 1944 r. wyszła za mąż za skrzypka Jerzego Gogolewskiego. W trakcie powstania warszawskiego uczestniczyła w ratowaniu księgozbioru z płonącej Biblioteki Krasińskich, organizowała też przedstawienia teatrzyku lalkowego o tematyce powstańczej[3]. Po upadku powstania przebywała krótko w obozie w Pruszkowie, a następnie u przyjaciół w Milanówku. Ostatecznie przedostała się do Łodzi i tam kontynuowała studia na Wydziale Dramaturgicznym Państwowej

[1] Por. Anna Hejman, *Berwińska Krystyna* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 1, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 138–139; *Krystyna Berwińska* [w:] Lesław M. Bartelski, *Polscy pisarze współcześni, 1939–1991. Leksykon*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 34–35; Witold Sadowy, *Krystyna Berwińska-Bargiełowska (04.02.1919–19.11.2016). Pożegnanie* [Materiał nadesłany 23 listopada 2016 r.] [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/232299/krystyna-berwinska-bargielowska-04021919-19112016-pozegnanie (25.11.2023); *Krystyna Berwińska, Kobieca Historia Polskiego Teatru* [w:] HyPaTia, https://www.youtube.com/watch?v=JonDbkoKrjs (25.11.2023); *Krystyna Berwińska-Bargiełowska „Berwińska"* [w:] Archiwum Historii Mówionej, https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/krystyna-berwinska-bargielowska,1674.html (25.11.2023).

[2] W niektórych źródłach mowa jest o polonistyce, jednak z wypowiedzi tłumaczki wynika, że studiowała anglistykę.

[3] Por. Tomasz Urzykowski, *Sztuka zabijania tygrysa. Rozrywka w Powstaniu*, „Gazeta Wyborcza" 2014, nr 173, Dodatek „Ale Historia" (1 sierpnia), https://encyklopediateatru.pl/artykuly/186915/sztuka-zabijania-tygrysa-rozrywka-w-powstaniu (25.11.2023).

Wyższej Szkoły Teatralnej oraz pracowała w Polskim Radiu jako kierownik (i autorka) audycji dla dzieci.

W 1945 r. ukazała się jej pierwsza recenzja teatralna, w kolejnych latach opublikowała również dwa krótkie fragmenty przekładu *Otella* wplecione w artykuły krytycznoliterackie[4]. W 1948 r. była asystentką przy inscenizacji *Otella* w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi. Wraz z reżyserem, Henrykiem Szletyńskim, opracowała tekst przekładu Józefa Paszkowskiego, opublikowała też artykuł o założeniach interpretacyjnych przedstawienia:

> **Ze wszystkich zagadnień dotyczących struktury *Otella* na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie czasu, swoista dynamika tej tragedii. Zawikłanie czasu i związane z tym zawikłaniem nieprawdopodobieństwo fabuły, a obok tego głęboka prawda postaci działających, to problemy rozważane i dyskutowane niemal przez wszystkich krytyków, zajmujących się *Otellem*[5].**

Omawiając dramat, odnosiła się do myśli angielskiego reżysera i teatrologa Harleya Granville'a-Barkera, tłumacząc, w jaki sposób łódzki spektakl realizował jego wizję utworu na poziomie scenograficznym i dramaturgicznym. Przedstawienie miało odsłonić widzowi „jedyne światło optymizmu w pesymistycznej tragedii", jakim jest to, że Otello nie był skazany na klęskę z góry, a „zło uosobione w Jagonie nie jest złem kosmicznym, nie jest też nie do opanowania"[6].

Wkrótce potem asystowała przy spektaklu *Jak wam się podoba* w tłumaczeniu Czesława Miłosza w Teatrze Śląskim w Katowicach (1948, reż. Władysław Krasnowiecki). W tym samym roku wyjechała na miesiąc do Anglii jako stypendystka British Council. Po powrocie opublikowała kilka

[4] Chodzi o fragmenty [w:] Heinrich Heine, *Dziewczęta i kobiety Szekspira. Desdemona*, tłum. Jacek Lipiński, „Łódź Teatralna" 1947/1948, nr 8 (16), s. 49–51; Krystyna Berwińska-Gogolewska, *Komentarze. Według książki Granville-Barkera pt. „Otello – Prefaces to Shakespeare"*, „Łódź Teatralna" 1947/1948, nr 8 (16), s. 45–49.

[5] Krystyna Berwińska-Gogolewska, *Uwagi o łódzkiej inscenizacji Otella*, „Teatr" 1948, nr 3–5, s. 62–67, tu: 62.

[6] Ibidem, s. 67.

artykułów o pobycie w Stratfordzie i odbywającym się tam Festiwalu Szekspirowskim[7], namawiając do wystawiania kronik:

> **W naszych rozważaniach repertuarowych często pojawia się zagadnienie kronik. Żaden z naszych teatrów nie może zdobyć się na odwagę, ażeby je grać. A przecież jeżeli teatr Szekspira jest teatrem ludowym, to najbardziej ludowe w tym teatrze są właśnie kroniki. Zobaczenie *Króla Jana* w Stratford utwierdziło mnie w przekonaniu, że kroniki trzeba grać. To jest świetny teatralny materiał[8].**

Największe wrażenie wywarł na niej jednakże *Hamlet*, a zwłaszcza odkrycie jego pierwotnego brzmienia:

> **Mimo błędów, mimo wiktoriańskich koncepcji, największe wzruszenie teatralne w Stratford dał mi jednak *Hamlet*. Usłyszenie wszystkich ulubionych miejsc *Hamleta*, nieniekształconych przekładem, oderwanych od tekstu pisanego, od liter, od znaków, usłyszenie *Hamleta*, wtedy kiedy zaczyna się już nie tylko rozumieć, ale odczuwać obcy język w jego barwie, rytmie, melodyce, to był nowy zachwyt, że to jest aż tak piękne, to było jak pochylenie się i picie ze źródła[9].**

W tym samym czasie Berwińska kończyła studia w łódzkiej PWST. Bohdan Korzeniewski, ówczesny dziekan Wydziału Dramaturgicznego, zaproponował, aby praca dyplomowa polegała na przełożeniu na polski nieznanej i nigdy niegranej w Polsce sztuki z dowolnie wybranego przez siebie języka obcego. Berwińska, zafascynowana teatrem elżbietańskim, przełożyła burleskę *The Knight of the Burning Pestle* Francisa Beaumonta

[7] Krystyna Berwińska-Gogolewska, *Szekspir w Stratford*, „Nowiny Literackie" 1948, nr 40, s. 4; nr 42, s. 4; nr 43, s. 4; eadem, *Festiwal Szekspirowski w Stratford*, „Wieczory Teatralne" 1948, nr 2, s. 8–13 [przedruk fragmentów artykułów publikowanych w „Nowinach Literackich"].

[8] K. Berwińska-Gogolewska, *Festiwal Szekspirowski…*, s. 10.

[9] Ibidem, s. 13.

i Johna Fletchera. Sztukę, pod tytułem *Rycerz Ognistego Pieprzu*, przedstawiła w 1949 r. jako swój warsztat reżyserski w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Jak argumentowała:

> **Obraz Anglii elżbietańskiej wytworzony poprzez dramaty Szekspira jest fascynujący, ale niezupełnie wierny historycznie. Szekspir wprowadza nas zawsze prawie w środowisko arystokratyczne, a ludzie prości spełniają u niego niemal z reguły funkcje mniej lub bardziej błazeńskie. Dobrze więc może będzie pokazać widzowi polskiemu komedię współczesną Szekspirowi, a *par excellence* mieszczańską, napisaną prawdopodobnie na zamówienie cechu korzennych kupców. Komedię, w której dominująca sfera elżbietańskiej widowni oglądała swoich przedstawicieli na scenie, a więc ówcześnie – realistyczną[10].**

Sukces przedstawienia dyplomowego sprawił, że Leon Schiller poprosił Berwińską o przygotowanie nowego przekładu *Wesołych kumoszek z Windsoru* dla Teatru Wojska Polskiego w Łodzi[11]. Prośba ta okazała się dla niej źródłem wielu emocji:

> **Było to dla mnie wielkie zaskoczenie; nie zamierzałam się parać pracą tłumacza, miałam piekielną tremę, bardzo się broniłam, ale Schiller się uparł i odmówić mu było nie sposób. Pamiętam, że posłałam mu maszynopis, a potem ze strachem jechałam na rozmowę. Ale spotkały mnie same komplementy. Schiller kartkował strony tekstu i co chwila powtarzał: „to świeże... to dowcipne... tak tak dobrze..."[12].**

[10] Krystyna Berwińska-Gogolewska, *W gościnie u elżbietańczyków*, „Wieczory Teatralne" 1948/1949, nr 4, s. 5.

[11] Krystyna Berwińska, *Szekspir – żywy* [w:] *Makbet*. *Państwowy Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach*, 1960 [program teatralny], http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_11/50495/makbet__teatr_zeromskiego_kielce_1960.pdf (25.11.2023).

[12] Krystyna Berwińska, *Łapka na tłumaczów* [w:] *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski, Centrum Edukacji Teatralnej, Fundacja Theatrum Gedanense, Wydział Filologiczno-Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993, s. 29–32, tu: 30.

Nowe tłumaczenie trafiło na scenę[13], potem do druku, Berwińska zaś rozpoczęła swój „romans z Szekspirem": „połknęłam bakcyla. Szekspir złapał mnie w swoją łapkę"[14]. W 1949 r. wyszła ponownie za mąż za dziennikarza radiowego Stefana Atlasa. Pracowała na stanowisku kierownika literackiego w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1948–1949) i Teatrze Narodowym im. Wojska Polskiego w Warszawie (1949–1951). Publikowała też różne artykuły w prasie, z których wiele dotyczyło zagadnień związanych z recepcją i interpretacją *Otella*[15].

Po odejściu z Teatru Narodowego reżyserowała we Wrocławiu, Katowicach i Opolu (m.in. *Świętoszka* Moliera). W 1950 r. ponownie podjęła współpracę dramaturgiczną przy realizacji *Jak wam się podoba* w przekładzie Czesława Miłosza, tym razem w Teatrze Narodowym im. Wojska Polskiego w Warszawie (reż. Władysław Krasnowiecki). W programie tego przedstawienia zamieszczono esej Berwińskiej, zatytułowany *Spór o Jakuba*, w którym pisała:

> **Cóż my dzisiaj znajdujemy w Szekspirze, że teatry tak chętnie go wystawiają, a widownia tak gorąco go przyjmuje?**
>
> **Może widz współczesny znajduje w klimacie tych sztuk powstałych także w epoce wielkich przeobrażeń, w epoce burzliwej, odkrywczej, namiętnej, surowej – coś, co mu odpowiada? Może ciekawość świata i człowieka, którą przepojone są sztuki Szekspira, natrafia na pasję zdobywania i przeobrażenia świata, zdobywania**

[13] Prapremiera tego przekładu odbyła się w Teatrze Placówka w Warszawie, filii Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, 18 czerwca 1949 r., por. Grzegorz Sinko, *Dramat angielski i niemiecki w wydawnictwach PIW*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, nr 14, s. 209. W październiku tego samego roku spektakl wystawiano w Teatrze Polskim w Warszawie, a w marcu 1953 r. w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi.

[14] K. Berwińska, *Łapka na tłumaczów…*, s. 30.

[15] W tym czasie publikowała też swoje artykuły z zakresu krytyki teatralnej i teatrologii w „Łodzi Teatralnej", „Teatrze", „Listach z Teatru" i „Nowinach Literackich". Wśród nich było wiele tekstów podejmujących tematykę teatru elżbietańskiego i sztuk Shakespeare'a, np. *Melodramat czy tragedia?*, „Łódź Teatralna" 1947/1948, nr 8, s. 23–26 (o *Otellu*); *Noty. Wybór i przekład Krystyna Berwińska*, „Łódź Teatralna" 1947/1948, nr 8, s. 66–67 (przegląd interpretacji *Otella* w krytyce anglosaskiej).

> **kultury przez masy ludowe – i to sprawia, że teatr ten, mimo że akcja sztuk rozgrywa się wiele lat temu wśród książąt, dworzan, rycerzy – jest im bliski? Może ludowość tego teatru zarówno w formach literackich, jak i teatralnych przemawia do naszego widza? Może genialna odkrywczość w analizie psychiki człowieka, głęboka prawda o człowieku, zaspokaja mimo nieprawdopodobnej, często fantastycznej fabuły sztuk – żądzę wiedzy nowego widza, jego potrzebę realizmu w sztuce?**
>
> **Jakiekolwiek byłyby przyczyny, obserwujemy radosne zjawisko, że Szekspir, który przed wojną przyjmowany był przez mieszczańską publiczność jako nudny klasyk, dziś jest jednym z najbardziej popularnych autorów na naszych scenach[16].**

Do problematyki *Jak wam się podoba* wróciła również na łamach „Teatru":

> **Reżyser *Jak wam się podoba* w swoim myśleniu o sztuce musi napotkać pytanie: co to jest Las Ardeński? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie daje klucz do inscenizacji, że bez postawienia i rozwiązania problematyki Lasu Ardeńskiego wymowa ideologiczna utworu musi być zmącona, a spektakl pełen niejasności, maskowanych takimi lub innymi reżyserskimi ornamentami.**
>
> **Precyzja tej odpowiedzi nie jest łatwa, a nawet mówiąc otwarcie – bardzo trudna. Nie wystarczy analiza tekstu, ani znajomość epoki i jej prądów. Potrzebna jest twórcza teza reżysera, bo Szekspir nie postawił tu kropki nad i[17].**

Ostatecznie postulowała interpretację Lasu Ardeńskiego jako modelu szekspirowskiej utopii:

[16] Krystyna Berwińska, *Spór o Jakuba* [w:] *Jak wam się podoba* w Państwowym Teatrze Narodowym im. Wojska Polskiego w Warszawie, 1950 [program teatralny], http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/49460/jak_wam_sie_podoba_teatr_narodowy_warszawa_1950.pdf, s. 5–7, tu: 5 (25.11.2023).

[17] Krystyna Berwińska, *Ardeński las*, „Teatr" 1951, nr 11/12, s. 55–63, tu: 55.

> **Jeżeli zobaczymy Las Ardeński w tej perspektywie, w perspektywie utopii, w perspektywie marzenia poety o lepszym człowieku w lepszym świecie, to może poczujemy nagle, że dalekie słońce tego Lasu nas ogrzewa, i że policzki nam muska jego surowy, chłodny wiatr[18].**

Wracała także do tematu *Otella*, czy to w formie polemiki z cudzą interpretacją utworu[19], czy też recenzji ze spektaklu[20]. W tej ostatniej dzieliła się przemyśleniami odnośnie do technicznych uwarunkowań realizacji przedstawień szekspirowskich:

> **Jednym z najsubtelniejszych zadań reżyserskich jest odnalezienie właściwego rytmu spektaklu. W wypadku Szekspira zadanie to komplikuje się przez dodatkową trudność wynikającą z samej struktury jego dramatów. Jak wiadomo, budowa dramatów Szekspira i innych elżbietańczyków jest organicznie związana z konwencjami ówczesnej sceny (...). Toteż przed współczesnym reżyserem stoi niezmiernie ważne zagadnienie przystosowania struktury dramatu Szekspira do konwencji naszego współczesnego teatru.**
>
> **Próby budowania konstrukcji nawiązującej do sceny elżbietańskiej, używanie obrotówki lub innego systemu szybkich zmian za kurtyną nie dawały dobrych rezultatów. Niezależnie od pewnych – coraz zresztą rzadszych, czasem udanych i interesujących, częściej nieudanych prób – wydaje się wytwarzać pewien nowoczesny kanon rozwiązywania zmian w inscenizacji Szekspira za pomocą dwóch elementów: wewnętrznej kurtyny i muzyki.**

[18] Ibidem, s. 62.

[19] Por. Krystyna Berwińska, *„Otello" na opak*, „Teatr" 1953, nr 24, s. 25–26. Berwińska polemizuje tu, z pozycji reżyserskich, z poglądami Wacława Kubackiego (*Listy o Szekspirze*, „Teatr" 1953, nr 18, s. 11–13).

[20] Por. Krystyna Berwińska, *W rytmie poezji Szekspira*, „Teatr" 1952, nr 21, s. 5–6. Recenzja dotyczy przedstawienia *Otella* moskiewskiego Państwowego Teatru Dramatycznego im. Mossowietu z listopada 1952 r.

> **Takie rozwiązania przeważają w inscenizacjach stratfordzkich, takie coraz częściej obserwujemy w teatrze polskim (...)[21].**

W 1953 r. w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi wystawiono *Wesołe kumoszki z Windsoru* w tłumaczeniu Berwińskiej (reż. Ryszard Ordyński), w 1954 r. przekład ukazał się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego.

W 1956 r., na fali odwilży październikowej, wraz z Wandą Wróblewską, Berwińska założyła objazdowy Teatr Ziemi Mazowieckiej, w którym pełniła funkcję kierowniczki literackiej i reżyserki. Teatr wystawił m.in. *Wiele hałasu o nic* (1956, reż. Wanda Wróblewska), *Cymbelina* (1960, reż. Krystyna Berwińska, tłum. Leon Ulrich), *Jak wam się podoba* (1963, reż. Krystyna Berwińska, tłum. Adam Polewka), *Romea i Julię* (1968, reż. Wanda Wróblewska, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz). W programie *Cymbelina* Berwińska następująco uzasadniała wybór sztuki:

> **Wystawiając *Cymbelina*, pragnęłyśmy udowodnić dwie prawdy: że uczucie, które nazywamy prawdziwą, wielką miłością, istnieje; i że tylko miłość może ocalić świat (...). Zadziwiające są te idee na tle okrutnej epoki, w której tworzył Shakespeare, a nawet na tle jego twórczości. Zmęczony życiem i widokiem przelanej krwi zarówno na scenie Historii, jak i teatru, dla którego pisał swoje dramaty i tragedie – stworzył baśń romantyczną, poetycką utopię, w której człowiek poznaje radość przezwyciężania swoich instynktów, wartość przebaczenia.**
>
> **Rozwój kultury moralnej człowieka hamowany nieustannymi wojnami, jest bardzo powolny. I dla nas dzisiaj w 350 lat od powstania *Cymbelina* poetycki świat przebaczenia, odrzucenia hałasu, szczęku broni i przelewu krwi, bliższy jest jeszcze utopii niż rzeczywistości.**
>
> **I dlatego gramy *Cymbelina*[22].**

[21] Ibidem, s. 5.

[22] Krystyna Berwińska, *Do Naszych Widzów kilka słów od reżysera Cymbelina* [w:] Państwowy Teatr Ziemi Mazowieckiej w Warszawie, William Shakespeare *Cymbelin*, 1960 [program teatralny], s. 1.

W 1956 r. ukazał się jej przekład *Otella*, a w 1959 r. – *Makbeta*. W planach były dalsze przekłady, gdyż wyznawała: „chyba już do końca życia, powoli, bo przecież jest tyle innych spraw, będę tłumaczyć Szekspira”[23].

W 1963 r. Berwińska (razem z Wróblewską i Teatrem Ziemi Mazowieckiej) otrzymała Nagrodę Zespołową II stopnia Ministra Kultury i Sztuki. Wyszła też za mąż za reżysera Daniela Bargiełowskiego. W kolejnych latach trzykrotnie opracowywała dramaturgicznie *Ryszarda II* – dla Teatru Narodowego w Warszawie (1964, reż. Henryk Szletyński), Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie (1967, reż. Jerzy Wróblewski) oraz Teatru Polskiego w Bydgoszczy (1976, reż. Jan Błeszyński). W 1975 r. jej powieść *Con amore* (z fabułą osnutą wokół przygotowań do Konkursu Chopinowskiego) zdobyła drugą nagrodę w konkursie ogłoszonym przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik”, została również przełożona na wiele języków i zekranizowana (1976, reż. Jan Batory). W 1966 r. Berwińska została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Aż do 1983 r. nie ukazał się jednak żaden jej nowy przekład. Tę długą przerwę Berwińska objaśniała tak:

> **Przyszła moda na przekłady Jerzego S. Sity; potem druga na Macieja Słomczyńskiego, i przekłady moje popadły w kompletne zapomnienie. Mnie pochłonęła na wiele lat praca w teatrze i dopiero w latach osiemdziesiątych uśpiony bakcyl ożył: przełożyłam kilka sztuk elżbietańskich, a także *Peryklesa* i *Króla Ryszarda II*[24].**

W 1983 r. ukazał się wspomniany *Perykles*, a w 1988 r. – *Król Ryszard II*[25]. Tymczasem Berwińska zaangażowała się w sprawy społeczne: działała w Prymasowskim Komitecie Charytatywno-Społecznym, była też

[23] K. Berwińska, *Szekspir – żywy…*, s. 4.

[24] K. Berwińska, *Łapka na tłumaczów…*, s. 32.

[25] W 1989 r. ukazały się też tłumaczenia Berwińskiej innych dramaturgów elżbietańskich: *Bajka staruchy* George’a Peele’a i *Zwodnica* Williama Rowleya [w:] *Dramat elżbietański*, t. 1, wybór Irena Lasoniowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 21–53, 509–602.

członkinią NSZZ „Solidarność". W 1985 r. raz jeszcze wyjechała do Anglii jako stypendystka British Council. W 1988 r. w Teatrze Powszechnym w Warszawie wystawiono *Sen nocy letniej* w przekładzie i adaptacji Berwińskiej (reż. Daniel Bargiełowski), przetłumaczyła również *Romea i Julię*, jednak i tego przekładu nie opublikowała[26]. W 1989 r. Berwińska została członkinią Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Polskiego PEN Clubu. Jak wspominała podczas konferencji *Od Shakespeare'a do Szekspira* w Gdańsku, w 1993 r.:

> **Zawarłam jeszcze umowę z PIW-em na nowy przekład *Romea i Julii*. Tymczasem przyszła moda na przekłady Stanisława Barańczaka – stokroć potężniejsza niż tamte i już opierać się nie będę. *Romeo i Julia* to mój ostatni przekład; wątpię, czy ujrzy kiedy światło dzienne. Myślałam, że do końca życia będę tłumaczyć Szekspira. Ta praca była moją wielką radością i dumą. Dziś żegnam się z nią. I zwracam się słowami Prospera do moich kolegów, do tych, którzy tłumaczyli, tłumaczą i będą tłumaczyli Szekspira:**
>
> > **Jak sami chcecie grzechów odpuszczenia,**
> > **Tak mi przebaczcie moje przewinienia[27].**

Tylko dwa z przekładów Berwińskiej doczekały się wznowienia. W 1999 r. Anna Staniewska umieściła *Otella* i *Makbeta* w trzecim tomie swej edycji Shakespeare'a. O tłumaczce zaś napisała: „Berwińska jest reżyserem, osobą mającą najbliższy kontakt z teatrem. Stąd jej przekłady są zrobione z wielkim wyczuciem sceny (…). Jej przekład *Otella* jest wyjątkowo udany, w wielkich scenach chwyta chwilami za gardło"[28].

[26] Por. omówienie niepublikowanego przekładu Berwińskiej [w:] Olga Mastela, *Polish Women Translators of William Shakespeare's "Romeo and Juliet". With the Focus on the "Pilgrim Sonnet" Sequence (Act 1 Scene 5 Verses 92–109)*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego" 2016, nr 29, s. 197–214.

[27] K. Berwińska, *Łapka na tłumaczów…*, s. 32.

[28] Anna Staniewska, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską"* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 621–639, tu: 639.

Krystyna Berwińska zmarła 19 listopada 2016 r., spoczywa na cmentarzu Powązkowskim.

Strategia przekładu

W odróżnieniu od wielu ówczesnych tłumaczy-filologów oraz tłumaczy-poetów Berwińska była tłumaczką o profilu jednoznacznie teatralnym, z doświadczeniem na polu reżyserii, dramaturgii, a nawet organizacji działalności scenicznej. Tworzyła teksty z myślą o scenie, sceniczność pozostawała też dla niej kluczem do rekonstrukcji sensów utworu.

Pierwszego przekładu dokonała na prośbę Leona Schillera, na potrzeby przedstawienia, mierząc się od razu z tekstem przesiąkniętym na wskroś błyskotliwym humorem, dynamicznym i wielopoziomowym, wykorzystującym do perfekcji grę słów, siłę skojarzeń, wreszcie potencjał aluzji kulturowej. Osadzone w klimatach prowincjonalnej Anglii *Wesołe kumoszki z Windsoru* kusiły efektowną, sprawdzoną intrygą, a jednocześnie poziom dialogów wymagał od tłumacza niejako podwójnej kwalifikacji: perfekcyjnej znajomości elżbietańskiej angielszczyzny, w tym języka codziennego, oraz ponadprzeciętnego poczucia humoru w celu rekonstrukcji komicznych efektów scenicznych. Jak wspominała Berwińska:

> **Początkowo wydawało mi się, że nie podołam temu zadaniu; gubiłam się w gąszczu zawiłości językowych, eufemizmów, dialektów, dwuznaczników (...). Ale kiedy wybrnęłam jakoś z tego, rozsmakowałam się w tej robocie tak bardzo, tyle znalazłam satysfakcji w tym najbliższym obcowaniu z dziełem poety, że zabrałam się do następnego przekładu, do *Otella*, później do *Makbeta*[29].**

Przekładając, wstępnie reżyserowała tekst:

[29] K. Berwińska, *Szekspir – żywy...*, s. 3.

> **Kiedy tłumaczyłam *Makbeta*, dojrzała we mnie świadomość, że tłumacz może i powinien pomóc inscenizatorowi i aktorowi w odnalezieniu żywego Szekspira, w zbliżeniu go do współczesnego widza. Odrzuciłam wszelkie archaizmy językowe, dałam język współczesny, oczywiście z tej warstwy języka współczesnego, która tkwi głęboko w jego tradycji i nie ma nic wspólnego z przemijającymi żargonami środowiskowymi. Starałam się, aby zdania i konteksty były możliwie proste. Zrezygnowałam z zawiłości barokowych, które były przecież tylko ówczesną modą, natomiast starałam się w jak najpełniejszy sposób wydobyć bogactwo metafor, które są samym żywiołem poezji Szekspira[30].**

Jak podkreślała, przekłady zbliżają widzów do Shakespeare'a w sposób niedostępny rodowitym Anglikom: „wprawdzie żaden przekład nie jest w stanie oddać cudowności poezji oryginału, ale za to tłumaczony tekst może być bliższy współczesnemu człowiekowi"[31]. Tym samym sankcjonowała strategie przekładu zakładające powstanie tłumaczeń wolnych od przypisów, a zatem tekstów, w których tłumacz łagodzi lub z których usuwa trudności interpretacyjne, „dając w swoim przekonaniu najtrafniejszą i najżywiej do współczesnego człowieka przemawiającą interpretację"[32].

W 1993 r., już jako spełniona artystka i tłumaczka, dawała jasny opis swych działań w pracy nad przekładem:

> **Najpierw czytam wiele razy sztukę, oswajam się z nią. Ideałem byłoby poczuć, że to ja ją napisałam. Oczywiście jest to niemożliwe, ale im bliżej się jest tego oryginału, tym lepiej. Filologiczny przekład przestał być problemem, tyle jest znakomitych komentarzy i słowników. Ja najczęściej korzystam z wydania *The Arden Shakespeare*. Po rozgryzieniu filologicznym zaczyna się prawdziwa praca**

[30] Ibidem, s. 4.
[31] Ibidem.
[32] Ibidem.

nad przekładem. Fascynująca, pasjonująca, choć czasem piekielnie trudna i męcząca. Znaleźć polski odpowiednik dla każdej myśli, każdego obrazu i zamknąć to w poetyckiej formie, i żeby jeszcze był to język sceny, tekst dla aktora. Rozwiązywać zagadki, dwuznaczniki, kalambury, znaleźć ekwiwalenty dla nieprzetłumaczalnych partii, szukać odpowiedników w rytmie i melodii wiersza – i to w tak różnym języku. Z wersyfikacją natomiast nie mam większych kłopotów. Szekspirowskie frazy łatwo dają mi się ujarzmić w polskim jedenastozgłoskowcu. Gorzej z rymami. Z tym czasem męczę się jak potępieniec.

Jednym z ważniejszych problemów jest język tłumaczenia. Czy lekko archaizować? Czy oprzeć się na tradycji polskiej poezji renesansu i baroku? A może na polszczyźnie romantyków – kiedy to Szekspir szedł do polskiej literatury i teatru? Myślę, że wpływy romantyzmu są bardzo trudne do przezwyciężenia, bo romantycy narzucili ton i wersyfikację; tak że jak byśmy się nie buntowali, zawsze coś z tego zostaje. A może zgodnie z opinią, że każdy wiek ma swojego Szekspira i znajduje się w nim, to czego szuka – język tłumaczenia powinien być współczesny? Tak, to jest także moje zadanie. Tak. Język współczesny, ale z pewnym ograniczeniem: unikam wyrażeń, które weszły do języka dziś lub wczoraj i nie wiem, jak długo w nim pozostaną. Nie wprowadzam slangu, nie zaśmiecam neologizmami. Razi mnie użycie zwrotu „mam to z głowy" w *Makbecie* czy określenie „prywaciarz" w *Juliuszu Cezarze* albo „O kurczę" w *Hamlecie* (cytuję kolegów). Jest to kwestia wyczucia i wewnętrznej swobody. Nigdy nie uwspółcześniam „na siłę" lub po to, żeby epatować. A jeśli wydarzenie przedstawione w sztuce ma wyraźnie historyczny charakter (jak na przykład scena turnieju w *Ryszardzie II*), wtedy lekko archaizuję.

Ale przy tych wszystkich trudnościach jest na szczęście coś, w czym tłumacz może górować nad oryginałem. W elżbietańskiej literaturze tekst jest często tak zawikłany, zawiły, język tak różny

od współczesnej angielszczyzny, że nawet wykształceni Anglicy bez komentarza nie są w stanie go zrozumieć. I tu tłumacz jest górą! Może, a nawet powinien znaleźć ekwiwalent, który polski widz czy czytelnik zrozumie bez komentarza. Ale i wtedy Szekspir zastawia na tłumacza pułapkę: łatwo zbyt uprościć, za dużo wyjaśnić tam, gdzie poeta chciał być wieloznaczny, albo popaść w publicystykę.

Wielką wagę przywiązuję do rytmu. Czasem rytm mowy charakteryzuje postać nie mniej niż treść. Jak na przykład słynne „tomorrow" Makbeta, który (...) reaguje na śmierć lady Makbet (...).

Bardzo ważnym dla mnie problemem jest długość sztuki. Wiadomo, że słowa w języku polskim są niemal zawsze dłuższe niż ich odpowiedniki w angielskim. Niewiele mamy wyrazów jednosylabowych. A więc tłumaczenie musi być znacznie dłuższe niż oryginał. Na przykład Paszkowski, przecież najlepszy z naszych dziewiętnastowiecznych tłumaczy, czasem niemal dubluje ilość linijek tekstu. Ja staram się zachować długość oryginału. Robię to, kondensując tekst, często ze szkodą dla barokowego stylu oryginału. Moim zdaniem wybieram mniejsze zło. Bo skondensowany polski tekst jest bliższy krótkości samej angielszczyzny.

Tłumacz musi nieustannie wybierać. I sukces jego pracy polega na właściwym, trafnym wyborze. Zdanie, że przekład może być wierny albo piękny, nie budzi chyba w nikim wątpliwości. I nie ma chyba tłumacza, który opowiadałby się za dosłowną wiernością, za wiernością literze. Co innego wierność duchowi dzieła – tę zawsze pragnę osiągnąć[33].

Co charakterystyczne, Berwińska odżegnywała się od podziału na przekłady literackie i sceniczne, ale wyraźnie wskazywała na brzmienie i zgodność z polską normą językową jako elementarne wymogi dobrego tłumaczenia:

[33] K. Berwińska, *Łapka na tłumaczów...*, s. 31–32.

> **Wydaje mi się, że dobry przekład to jest tylko ten przekład, który można wygłosić, który brzmi, i to we wszystkich warstwach – od metafizyki do szczegółu. I mnie się wydaje, że wierność – wierność duchowi, jest ideałem, do którego dąży tłumacz, ideałem właściwie nieosiągalnym. Nie może być osiągnięty w pełni, bo wtedy byłoby jakieś przedziwne zjawisko, że tłumacz stałby się Szekspirem.**
>
> **Ale nadrzędna, moim zdaniem, jest wierność duchowi języka polskiego. Nic nie może w tym zakresie usprawiedliwić tłumacza – żadne argumenty, ani z komentarza, ani z filologii, ani z żadnego innego warsztatu naukowego; nic nie usprawiedliwia niewierności duchowi języka polskiego[34].**

W wypowiedziach Berwińskiej nie ma ataków na strategie przekładowe rywali, jest natomiast świadomość dogasania jej czasu jako tłumaczki Shakespeare'a. Berwińska jest jedyną tłumaczką, która wypowiadała się publicznie o schyłku swej epoki, podjęła też decyzję o odstąpieniu od druku ukończonych już przekładów w obliczu wystąpienia nowego, świetnego tłumacza, Stanisława Barańczaka, którego talent natychmiast rozpoznała.

Recepcja przekładu

Berwińska na całe życie związała się z teatrem i probierzem jej sukcesu jako tłumaczki była liczba i jakość inscenizacji teatralnych, w których wykorzystano jej przekłady. Przeprowadzono niewiele ocen krytycznoliterackich tłumaczeń Berwińskiej, przy czym dotyczą one przede wszystkim pierwszych lat po ukazaniu się przekładów w serii Państwowego Instytutu Wydawniczego.

Do przekładu *Wesołych Kumoszek z Windsoru* (1954) jako pierwszy odniósł się Stanisław Helsztyński. Pochwalając wybór podstawy przekładu

[34] Krystyna Berwińska [głos w:] *Polski Szekspir. Dyskusja panelowa* [w:] *Od Shakespeare'a do Szekspira…*, s. 89–90.

(edycja w serii Arden Shakespeare z 1932 r.), wytyka tłumaczce nieznajomość książki Lesliego Hotsona *Shakespeare versus Shallow* (1931) – rzecz dla krytyka szczególnie bolesna z uwagi na zlekceważenie jego własnego artykułu na temat tej pozycji[35]. Dalej Helsztyński pokrótce charakteryzuje komedię, zwracając uwagę na jej wielogłosowość, tj. wyjątkowo szeroką reprezentację warstw społecznych, w tym postaci obcokrajowców (Francuz, Walijczyk), których rejestr, składnia i fonetyka odbiegają od standardowej angielszczyzny. Doceniając skalę trudności tłumaczeniowych, zaznacza, że „nie na wszystkie rozwiązania tych osobliwości językowych oryginału w przekładzie Krystyny Berwińskiej można się zgodzić"[36]. Z kolei następuje wyliczenie rozmaitych tytułów, powiedzeń i osobliwości stylu, które – jak argumentuje Helsztyński – zaginęły lub przygasły w przekładzie, skutkując redukcją „intensywnej barwy lokalnej oryginału"[37]. „Próba zostawia dużo do życzenia, jest wyraźnie niższa od tłumaczeń Paszkowskiego i Ulricha", stwierdza krytyk[38].

Po tej części jednak Helsztyński niespodziewanie zmienia zdanie, zestawia monolog Otella ze sceny zabójstwa (V 2) w tłumaczeniu Berwińskiej i Siwickiej, po czym długie cytaty te opatruje dwuzdaniowym werdyktem:

> **Tłumaczenie Berwińskiej za cenę małych dowolności, powiększenia liczby wierszy o cztery linie, osiąga niezwykły czar poetycki: jest wierne i piękne, przy czym podkreślam z naciskiem właśnie cechę drugą. Zyskaliśmy bardzo wartościowy przekład *Otella*, zarówno dla lektury kameralnej, jak i dla sceny, z sześciu dotąd ogłoszonych najtęższy w wyrazie artystycznym i nastroju**[39].

[35] Stanisław Helsztyński, *Dokoła genezy i znaczenia „Wesołych kumoszek z Windsoru"*, „Łódź Teatralna" 1948/1949, nr 1, s. 1–5.

[36] Stanisław Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś* [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 327. Pierwodruk rozbiorów Helsztyńskiego ukazał się (pod tym samym tytułem) w „Pamiętniku Teatralnym", nr 2 (10), w 1954 r.

[37] Ibidem.

[38] Ibidem, s. 329.

[39] Ibidem, s. 331. Pierwsza wersja artykułu Helsztyńskiego ukazała się w 1954 r., przekład *Otella* w 1956 r., a *Makbeta* w 1959 r., są to zatem sądy uformowane później.

Na koniec zaś dodaje: „Ogłoszony trzy lata później *Makbet* nie wykazuje równie świetnej formy poetyckiej i klarownego stylu”[40].

Wydrukowanego w 1954 r. sądu o *Kumoszkach* najwyraźniej nie podzielał Grzegorz Sinko, który zwrócił uwagę, że krytyka Helsztyńskiego musiała dotyczyć wcześniejszej wersji przekładu, ponieważ w tej wydanej drukiem wskazanych błędów nie ma. Bronił też tłumaczki, dowodząc, że wiele zarzutów odparła w przypisach do swojego tłumaczenia[41], dodatkowo zaś efekt komiczny usprawiedliwia w przekładzie komedii drobne odstępstwa od litery oryginału. Sinko zdecydowanie nie zgadzał się z Helsztyńskim, że tłumaczenie Berwińskiej jest gorsze od przekładów Paszkowskiego i Ulricha:

> **Przecież owe szanowane skądinąd przekłady [Paszkowskiego i Ulricha] mordowały cały komizm sztuki, zestarzały się i wywietrzały w daleko większym stopniu niż tragedie. Berwińska dała przekład pełen werwy, pozwoliła nam znowu śmiać się nad dziełem, które właśnie śmiech miało na celu. Porównanie tysiąca „zarżniętych” przez Ulricha dowcipów z ich nowym przekładem z nawiązką przeważa paczuszkę „waty”, jaką poprzedni recenzent obciążył rachunek tłumaczki. Przy tym dała sobie ona na ogół dobrze radę z tekstem trudnym, pełnym konceptów słownych, aluzji do ludzi i realiów, z potoczną prozą ludzi szekspirowskich, której rozgryzienie, wbrew pozorom, wymaga o wiele większej żmudnej pracy niż poezja tragedii. *Kumoszki* Berwińskiej można z powodzeniem zarówno grać nadal w teatrze (czego o dawnych przekładach już się powiedzieć nie da), jak i po pewnym przepracowaniu można by je uznać za podstawę komentowanych wydań naukowych**[42].

[40] Ibidem.

[41] Por. „Sprawy poglądów Hotsona na spór Szekspira z Tomaszem Lucym czy też Williamem Gardinerem znalazły swoje objaśnienie w przypisie (…), w podobny sposób opatrzono wyjaśnieniem inne (niewielkie zresztą) zaatakowane swobody tłumaczki”, G. Sinko, *Dramat angielski*…, s. 208.

[42] Ibidem, s. 208–209.

Pochlebne sądy o przekładach Berwińskiej pojawiały się również w recenzjach przedstawień. Kiedy w 1966 r. *Otello* został wystawiony w Teatrach Dramatycznych (na scenie Teatru Współczesnego) w Szczecinie – w reżyserii Jana Maciejowskiego, z Andrzejem Kopiczyńskim w roli tytułowej – jeden z recenzentów pisał:

> ***Otello* Maciejowskiego okazał się dziełem najlepiej dostrojonym do naszej wrażliwości, przejmującym i świeżym w recepcji – nie jako znany do znudzenia dramat przebiegłości i zazdrości, ale jako opowieść o ludzkiej namiętności – namiętności władzy, namiętności gry, a wreszcie – namiętności kochania, najbardziej bezbronnej, bo wydanej na łup cudzych knowań i własnych podejrzeń. W nowym przekładzie Krystyny Berwińskiej, starannie wydobyte przez inscenizację, zabrzmiały ze sceny bliskie i uniwersalne tony – prześcigając mądrością i sarkazmem wszystko, czego spodziewaliśmy się na podstawie dotychczasowej, nie tak znowu skromnej znajomości utworu[43].**

W kolejnych latach Berwińska nie angażowała się w polemiki związane z falą przekładów Sity czy Słomczyńskiego, również jej prace nie były poddawane rozbiorom krytycznym, z pominięciem krótkiej, błyskotliwej analizy porównawczej Andrzeja Żurowskiego, który bez cienia wątpliwości przedkładał jej dokonania (*Peryklesa* i *Otella*) nad tłumaczenia Macieja Słomczyńskiego[44]. Pogląd taki podzielała także Anna Staniewska, redaktorka Państwowego Instytutu Wydawniczego, która w wewnętrznej recenzji *Ryszarda II* w tłumaczeniu Berwińskiej pisała:

[43] Jan Paweł Gawlik, *Otello 1966*, 1.10.1966 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopedia-teatru.pl/artykuly/117755/otello-1966 (8.04.2024).

[44] Andrzej Żurowski, *„Jeżu, mój jeżu!"*, „Kultura" 1985, nr 29, s. 4, 10. *En passant* pochlebnie o przekładach Berwińskiej wyraził się Maciej Słomczyński, oceniając ogólnie powojenne tłumaczenia: „Im później, tym gorzej, jeśli nie liczyć trzech dobrych przekładów Krystyny Berwińskiej, z jednym pięknym wyjątkiem, którym są przekłady Zofii Siwickiej", Paweł Konic, *Pan na Szekspirze* [rozmowa z Maciejem Słomczyńskim], „Teatr" 1986, nr 3, s. 10–12, tu: 11. O nowym przekładzie *Peryklesa* Berwińskiej pisze też Leon Janowicz, *Szekspir*, „Kurier Polski" 1984, nr 10, s. 5.

> **Nowy przekład Krystyny Berwińskiej jest inteligentny, wierny, a przede wszystkim odznacza się dużą kulturą literacką (…). [Tłumaczka] zrezygnowała, jak mi powiedziała, świadomie z wiernego oddawania częstych rymów, obawiając się, że to może obniżyć poziom literacki dramatu. Rymy w języku polskim muszą być bardzo mistrzowsko robione, żeby nie ocierać się o kicz. Kiedy czyta się rymowane partie w ostatnim przekładzie tej sztuki zrobionym przez Macieja Słomczyńskiego, który wiernie zachował wszystkie rymy, trudno nie przyznać racji tłumaczce, że zostawienie nierymowanego białego wiersza podnosi go na wyższy poziom. „Zabiła – splamiła, wysokości – kości, chwała – przelała, ukazał – kazał, wściekła – piekła, oddamy – pochowamy", oto rymy ostatnich stron *Ryszarda Drugiego* we wspomnianym przekładzie[45].**

Z akademickiego punktu widzenia ponownie przekładem *Otella* Berwińskiej zainteresowała się w 2015 r. Lidia Mielczarek w niepublikowanej rozprawie doktorskiej *Polska recepcja tragedii „Otello" Williama Szekspira w świetle studiów krytycznoliterackich i adaptacji teatralnych*[46]. Głównym zagadnieniem dysertacji stała się kwestia wyborów translatorskich związanych z odmiennością rasową Otella, rozpatrywanych w szerszym kontekście kulturowym i politycznym powojennej historii polskiej. Jak argumentowała autorka, wybory te – Berwińskiej, Słomczyńskiego i Barańczaka – „oprócz identyfikowania bohatera jako Maura, prezentują różną, pejoratywną skalę określeń, z tendencją raczej do stylistycznego wygładzania ostrych pojęć

[45] Anna Staniewska, *Ocena przekładu* [w:] *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Ryszard II*, tłum. Krystyna Bargiełowska), nr 6379, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, k. 1. Dalej Staniewska zestawia fragment obu tłumaczeń i konkluduje: „Jak bardzo często u Słomczyńskiego, jego kurczowa dosłowność stworzyła dość karykaturalny obraz grobu wykopanego… oczyma", ibidem, k. 2.

[46] Rozprawa napisana pod kierunkiem Krystyny Kujawińskiej-Courtney i Moniki Sosnowskiej (promotorka pomocnicza), Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Łódź 2015, https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/11915/Polska%20recepcja%20tragedii%20Otello%20Williama%20Szekspira%20w%20świetle%20studiów%20krytycznoliterackich%20i%20adaptacji%20teatralnych.pdf?sequence=1&isAllowed=y (24.11.2023).

związanych z różnicą rasową, niż ich pogłębiania"[47]. Przekład Berwińskiej, ukończony, opublikowany i często grywany w PRL-u, sprzyjał interpretacji historii Otella jako tragedii domowej, łączącej się z ogólnym niedopasowaniem jednostki do społeczeństwa, z jednoczesnym wyciszeniem problematyki rasowej, ponieważ „monolityczne pod względem etnicznym społeczeństwo polskie nie rozwinęło tradycji interpretacji dramatu w duchu postkolonialnym"[48], typowym dla recepcji anglosaskiej. Tezy te wpisywały się zatem w szerszy nurt badań przekładoznawczych, skupionych na analizie tłumaczeń jako luster dominujących ideologii i poetyk.

Przekłady Berwińskiej wykorzystywano na scenach przez blisko pół wieku[49]. Niektóre z nich grano, zanim ukazały się drukiem (*Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Ryszard II*), niektóre wyłącznie wystawiono (*Romeo i Julia*, *Sen nocy letniej*). Pierwszym przekładem Berwińskiej, po który sięgnął teatr, były *Wesołe kumoszki z Windsoru*. Wystawiono je w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (1953, reż. Ryszard Ordyński), kilka lat później w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (1957, reż. Przemysław Zieliński), wreszcie w 1979 r. w Teatrze Telewizji (reż. Józef Słotwiński).

Największym powodzeniem cieszył się przekład *Otella*. Zagrano go w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie (1960, reż. Irma Czaykowska), Teatrze Dramatycznym we Wrocławiu (1961, reż. Jakub Rotbaum), Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu (1963, reż. Jerzy Szeski), Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1964, reż. Danuta Bleicherówna), Lubuskim Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze (1966, reż. Andrzej Makarewicz), Teatrze Współczesnym w Szczecinie (1966, reż. Jan Maciejowski), Teatrze Polskim w Bydgoszczy (1967, reż. Zygmunt Wojdan), Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie (1970, reż. Andrzej Konic) oraz w Teatrze Ochoty w Warszawie (1980, reż. Jan Machulski). Ponadto w 1967 r. przekład ten wykorzystano w spektaklu Teatru Telewizji w reż. Jana Maciejowskiego.

[47] Ibidem, s. 233–234.

[48] Ibidem, s. 235.

[49] Por. *Krystyna Berwińska-Bargiełowska* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/6246/krystyna-berwinska-bargielowska (24.11.2023).

Przekład *Makbeta* zagrano trzy razy: w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach i Radomiu (1960, reż. Halina Gryglaszewska), Teatrze Telewizji (1967, reż. Lidia Zamkow) oraz Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku (2001, reż. Jacek Andrucki). Fragmenty przekładu *Otella* włączono też do spektaklu *Gramy Szekspira* w Teatrze Bałtyckim w Koszalinie (1996, reż. Józef Skwark).

Bibliografia przekładów

William Szekspir, *Wesołe Kumoszki z Windsoru*, tłum. Krystyna Berwińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.

William Szekspir, *Otello*, tłum. Krystyna Berwińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

William Szekspir, *Makbet*, tłum. Krystyna Berwińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.

William Szekspir, *Perykles*, tłum. Krystyna Berwińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

William Szekspir, *Król Ryszard II*, tłum. Krystyna Berwińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

William Szekspir, *Otello*, tłum. Krystyna Berwińska [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 5–185.

William Szekspir, *Makbet*, tłum. Krystyna Berwińska [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 369–493.

III. Roman Brandstaetter (1906–1987)

***Hamlet* (1952), *Król Ryszard III* (1953), *Kupiec wenecki* (1953), *Antoniusz i Kleopatra* (1958), *Król Henryk IV. Część 1* (1962)**

Sylwetka tłumacza

Roman Brandstaetter (1906–1987) urodził się w Tarnowie, w rodzinie inteligenckiej o silnych tradycjach literackich[1]. Ojciec, Ludwik Brandstaetter, i matka, Maria z d. Brandstaetter, należeli do żydowskiego rodu, którego korzenie sięgały siedemnastowiecznej Austrii[2]. Dziadek tłumacza, Mordechaj Dawid Brandstätter, był znanym hebrajskim prozaikiem, autorem opowiadań humorystycznych o życiu społeczności żydowskiej na terenach Galicji. Wywarł silny wpływ na wychowanie wnuka[3].

Po ukończeniu gimnazjum w Tarnowie Brandstaetter rozpoczął w 1924 r. studia literaturoznawcze i filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Po ich ukończeniu, w 1929 r., wyjechał na dwuletnie stypendium rządowe do Paryża, gdzie prowadził badania nad biografią i twórczością Adama Mickiewicza. Do kraju wrócił w 1931 r., rok później uzyskał

[1] Por. *Roman Brandstaetter* [w:] *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 1, red. Ewa Korzeniewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 260–263; Lesław Eustachiewicz, *Brandstaetter Roman* [w:] *Literatura Polska od 1939. Przewodnik biograficzny*, t. 1, red. Julian Krzyżanowski i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 100–101; Beata Dorosz, *Brandstaetter Roman: 1906–1987* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 1, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 247–252; *Brandstaetter Roman* [w:] *Wielki leksykon pisarzy polskich*, t. 1, red. Jan Pieszczachowicz, FOGRA Oficyna Wydawnicza, Kraków 2005, s. 365–368; Barbara Sawczyk, *Życie i twórczość Romana Brandstaettera* [w:] Barbara Sawczyk i Andrzej Turek, *Europejczyk rodem z Tarnowa*, Miejska Biblioteka Publiczna, Tarnów 2007, s. 33–53. Problematyka wpływu państwa na recepcję przekładów Shakespeare'a Brandstaettera została częściowo omówiona [w:] Przemysław Pożar, *Panowie i państwo na Szekspirze. Czesław Miłosz i Roman Brandstaetter jako tłumacze szekspirowskich dzieł w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej*, „Przekładaniec" 2022, nr 45, s. 110–132.

[2] Por. zbeletryzowany opis historii rodziny [w:] Roman Brandstaetter, *Przypadki mojego życia*, W drodze, Poznań 1992, s. 192–193.

[3] Por. Leszek Hońdo, *Żydowscy pisarze Tarnowa na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Na skrzyżowaniu kultur, tradycji, religii. Roman Brandstaetter (1906–1987)*, red. Paweł Plichta, Wydawnictwo Biblos, Tarnów 2008, s. 12–16.

tytuł naukowy doktora na podstawie rozprawy *Adam Mickiewicz jako krytyk literatury polskiej w okresie wileńsko-kowieńskim*. Przygotował również publikację *Legion żydowski Adama Mickiewicza*, dokumentującą zaangażowanie poety w utworzenie oddziałów żydowskich w Turcji w czasie wojny krymskiej (1853–1856)[4].

Po powrocie do kraju zamieszkał w Warszawie, gdzie pracował jako nauczyciel języka polskiego w liceum żydowskim oraz redaktor i adiustator tekstów. Kontynuował też działalność literacką zapoczątkowaną w 1926 r. publikacją w „Kurierze Literacko-Naukowym" wiersza *Elegia* dedykowanego zmarłemu w 1925 r. Siergiejowi Jesieninowi. W 1931 r. na łamach prosanacyjnej „Gazety Polskiej" zainicjował program poezji polsko-żydowskiej, który rozwijał w latach 1933–1935 jako redaktor działu literackiego w syjonistycznym piśmie „Opinia"[5]. Publikując pod pseudonimami Apella (postać Żyda z powieści *Wojna żydowska* Liona Feuchtwangera) oraz Romanus[6], Brandstaetter włączał się w dyskusje o tożsamości polskich Żydów, kwestii ich asymilacji i twórczości w języku polskim, jak również w szersze polemiki na temat źródeł kultury europejskiej, wśród których wyodrębniał wpływ kultury hebrajskiej[7]. W 1935 r. Brandstaetter odbył podróż po Turcji, Grecji i Palestynie, wydał też związany z tym doświadczeniem poemat *Jerozolima światła i mroku* (1935).

W okresie tym kilkakrotnie nawiązywał do dramatów Shakespeare'a lub o nich pisał. W tomie *Królestwo Trzeciej Świątyni* (1934) znalazł

[4] Opracowanie to ukazało się w trzech częściach na łamach „Miesięcznika Żydowskiego" w 1932 r., a także w formie książki nakładem warszawskiego Wydawnictwa Menora; reedycja: *Legjon Żydowski Adama Mickiewicza (dzieje i dokumenty)*, Obywatelskie Stowarzyszenie „Ostoja", Zwierzyniec 2016. Por. omówienie badań Brandstaettera nad Mickiewiczem [w:] Dariusz Konrad Sikorski, *Spór o międzywojenną kulturę polsko-żydowską*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 41–92; Andrzej Fabianowski, *Legion żydowski – mistyczny testament Adama Mickiewicza*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2015, t. 8 (50), s. 275–288.

[5] Por. Roman Brandstaetter, *O najmłodszych poetach*, „Gazeta Polska" 1931, nr 18; idem, *Sprawa poezji polsko-żydowskiej*, „Opinia" 1933, nr 36; omówienie Eugenia Prokop-Janiec, *Casus Brandstaetter czyli o wypędzonych* [w:] eadem, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Universitas, Kraków 1992, s. 12.

[6] Por. Dariusz Konrad Sikorski, *„Rzymski" Żyd – nieznana twórczość Romana Brandstaettera*, „Ruch Literacki" 2012, R. 53, z. 1 (310), s. 47–61.

[7] Por. omówienie poglądów Brandstaettera [w:] D.K. Sikorski, *Spór o międzywojenną…*, s. 41–92.

się sonet *Kupiec wenecki*, a w nim opis uwiedzenia i ucieczki córki Shylocka, Jessyki, zakończony obietnicą pomsty, dokonanej jednak bez udziału skrzywdzonego ojca:

> **O Szajloku, rozpłomień zemstę w twojem sercu,**
> **Gdy obaczysz klejnoty na cennym kobiercu.**
> **Wypróżnione szkatuły i kwiatów pęk zmięty.**
>
> **Lecz nie krzycz, ani nie płacz, nie wzywaj pomocy,**
> **Tylko słuchaj; usłyszysz wówczas w mrokach nocy**
> **Idące na dno z trzaskiem twych wrogów okręty**[8].

Z kolei zbiór esejów *Zmowa eunuchów* (1936) otwierał tekst *Szajlok ekshumowany*, w którym Brandstaetter recenzował przedstawienie *Kupca weneckiego* w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego w Teatrze Polskim w 1934 r.:

> **Od chwili, gdy *Kupiec wenecki* Szekspira ukazał się na scenie Teatru Polskiego, z entuzjazmem dorwała się do tego lichego dramatu wielkiego pisarza – umysłowa biedota: wśród oklasków i akompaniamentu gromady zapienionych, bełkotliwych, zaślinionych krytyków endeckich, żydostwo urosło do rozmiarów „krwiożerczego zwierza", dyszącego żądzą nienawiści przeciw „wiecznie krzywdzonym" aryjczykom. Biednym, białorunym barankom!**[9]

Dalej Brandstaetter udowadniał, że Shylock nie ma żydowskiej mentalności i jest jedynie znaną figurą niegodziwca przebraną w żydowski kostium:

> **Legenda o człowieku, który po wygranym zakładzie zamierzał z ciała bliźniego wyciąć funt mięsa, jest stara jak świat i nigdy nic**

[8] Roman Brandstaetter, *Kupiec wenecki* [w:] idem, *Królestwo Trzech Świątyń*, Grafia, Warszawa 1934, s. 41.

[9] Roman Brandstaetter, *Szajlok ekshumowany* [w:] idem, *Zmowa eunuchów*, Wydawnictwo Ch. Brzozy, Warszawa 1936, s. 9. Pierwodruk ukazał się w czasopiśmie „Opinia" 1934, nr 12, s. 5.

> **wspólnego z Żydami ani z żydostwem nie miała. We wszystkich wersjach tej legendy krwiożerczym bohaterem był poganin lub chrześcijanin, zależnie od geograficznego terytorium, miejscowych i faktualnych okoliczności i stosunków (...). Oto pod pieczołowitą i ciepłą opieką chrześcijańskich literatów średniowiecznych, dotychczasowy chrześcijański Szajlok, warchoł i mściwiec, herbowiec i magnat, bogobojny wyznawca Rzymu, dźwigający diabła za pazuchą zamienia się z wolna – w Żyda. Chrześcijańscy pisarze judaizują złośliwie, cal po calu, legendę o mściwym aryjczyku, przypinają łotrowi pejsy, pięknie trefioną brodę, odziewają go w chałat, białe pończochy, każą mu kiwać się nad Talmudem i nienawidzić chrześcijan. Zapomnieli tylko wsączyć mu pod aksamitną jarmułkę żydowską mentalność, a w żyły żydowską krew. Golem ruszył w świat[10].**

Taką interpretację fabuły opierał na rozprawie sir Sidneya Lee *The Original of Shylock* (1880)[11], który przypominał z kolei sprawę lekarza Elżbiety I, Rodrigo Lopeza, portugalskiego Żyda, oskarżonego o spisek przeciw królowej i publicznie straconego w 1594 r. Brandstaetter również relacjonował te wydarzenia, aktualizując narrację poprzez nawiązania do sprawy Alfreda Dreyfusa i nazistowskich Niemiec:

> **[Lopeza] wtrącono do więzienia i wdrożono przeciw niemu śledztwo. Zainicjowano drańską dreyfusjadę. Na stole sędziowskim znalazły się rychło „autentyczne" dokumenty, różne świstki, listy pisane „własnoręcznie" przez oskarżonego. Wnet zjawili się agenci i prowokatorzy, szpice i konfidenty z angielskiej ochrany, z K-Stelle, z defenzywy, z gestapo, którzy „wszystko" widzieli i „wszystko" słyszeli.**

[10] R. Brandstaetter, *Szajlok ekshumowany...*, s. 10.

[11] Sidney Lee, *The Original of Shylock*, „The Gentelman's Magazin" 1880, t. 246, s. 185–200. Okoliczności te przywołuje również Stephen Greenblatt w eseju *Śmiech pod szafotem* [w:] idem, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, tłum. Barbara Kopeć-Umiastowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007, s. 246–277, argumentując, że postać Żyda skonstruowana przez Shakespeare'a odbiega jednak od antysemickiego stereotypu znanego ówcześnie np. z *Żyda z Malty* Christophera Marlowe'a.

> **W takiej to właśnie chwili, gdy judenheca szalała w Anglii, a po procesie wiele i szeroko dyskutowano, znany przedsiębiorca teatralny i impresario Henslove [Philip Henslowe] wyniuchał w mig dogodną koniunkturę: zgłosił się do wybitnego dramaturga, serdecznego przyjaciela prowokatora Essexa, z prośbą o napisanie kasowej sztuki, która by odpowiadała aktualnym, antysemickim nastrojom publiczności. Tym dramaturgiem był mr. Szekspir, cwany kombinator, łasy pieniędzy, wieczny ciułacz, zawodowy lichwiarz i – genialny pisarz[12].**

Do ostrej krytyki Shakespeare'a Brandstaetter nigdy nie wrócił, wracał natomiast do *Kupca weneckiego* – jako dramaturg, poeta i tłumacz.

Po wybuchu wojny Brandstaetter ewakuował się do Wilna (mieszkał tam w internacie dla dziennikarzy uchodźców, gdzie schronił się również Czesław Miłosz)[13]. W 1940 r., w Trokach, ożenił się z poznaną jeszcze w Warszawie Tamarą Karren[14] i razem, w połowie 1940 r., przy wsparciu jej rodziny, przez Moskwę, Baku, Iran, Irak, Transjordanię i Egipt, przedostali się do Palestyny[15]. W tym czasie (możliwe, że jeszcze w Wilnie) tworzy dramat zatytułowany *Kupiec warszawski*. Sztuka ta, przełożona na hebrajski, ma swoją premierą na scenie Narodowego Teatru Habima w Tel Awiwie w 1941 r.[16] Dramat rozgrywa się w czasach przed wybuchem wojny i ukazu-

[12] R. Brandstaetter, *Szajlok ekshumowany…*, s. 17.

[13] Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 303.

[14] Małżeństwo to zostało unieważnione w 1945 r. na mocy przywileju pawłowego (po przejściu Brandstaettera na katolicyzm). Tamara Karren-Zagórska osiadła w Londynie, gdzie prowadziła działalność literacką. W późniejszym czasie Brandstaetter i Karren-Zagórska utrzymywali kontakt korespondencyjny; por. Jolanta A. Witek, *Z nieznanej korespondencji Brandstaettera*, „Tarnowskie Studia Teologiczne" 2014, nr 1 (33), s. 39–63.

[15] Por. Mieczysław Jackiewicz, *Tamara Karren-Zagórska: Liudas Gira ocalił nam życie*, „Znad Wilii" 1994, nr 11, s. 6 (artykuł zawiera wspomnienia pierwszej żony Brandstaettera o ucieczce z Wilna do Palestyny).

[16] Por. Elżbieta Frister, *„Kupiec warszawski" – debiut dramaturgiczny Romana Brandstaettera* [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. Eleonora Udalska, współudz. Anna Tytkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 145–159. Jak zaznacza Frister: „Ustalenie, jak brzmiał pierwotny tytuł utworu (…), nastręcza pewnych wątpliwości. W maszynopisie hebrajskim sztuki znajdziemy tytuł: *Proces Samuela Lewina*; przywołana tu już »Gazeta Polska« pisze o *Świętym kupcu*. Tytuł zaś zawarty w programie w dosłownym tłumaczeniu z języka hebrajskiego brzmi: *Kupiec* ▸

je napięte relacje z mniejszością żydowską. Wydźwięk spektaklu uznano za antypolski i tydzień po premierze sztuka zeszła ze sceny[17], zaś Brandstaetter czuł się zobowiązany do wyjaśnień:

> ***Kupiec warszawski* jest owocem mojej wiary w Polskę praworządną i jej historyczną misję; wynikiem wiary w sprawiedliwość społeczną. Idea grzechu zakorzenionego w schedzie pokoleń, będąca kamieniem węgielnym naszej mesjanistycznej wiary przeniesiona została przez Mickiewicza i Słowackiego do polskich źródeł historiograficznych. Dzisiaj, zrządzeniem okrutnego losu, idea ta znów stała się aktualna. Mam nadzieję, iż będzie to ostatnie doświadczenie historyczne, którego doznaje naród polski. Cierpienie Polaków i Żydów w okupowanej ojczyźnie stanowić będzie silny fundament, na którym powstanie wspólnota serc i interesów, po wsze czasy[18].**

Zdaniem krytyków negatywne przyjęcie sztuki wpłynęło na decyzję Brandstaettera o opuszczeniu Jerozolimy, gdzie miał trudności w znalezieniu pracy w polskich placówkach[19]. Przez pewien czas jednak, dzięki wstawiennictwu profesora Stanisława Kota (ministra w rządach na uchodźstwie

— z *Warszawy*, wersja angielska – *The merchant of Warsaw*, natomiast ta sama »Gazeta Polska« z 29 października pisze już o *Kupcu warszawskim*. Jednak najbardziej znamienna i zagadkowa różnica dotyczy miejsca akcji. Otóż w maszynopisie czytamy, iż akcja rozgrywa się: »w stolicy jednego z krajów Europy Środkowej«; w programie natomiast: »w stolicy Polski«. Nie znajdujemy także w tekście maszynopisu ostatnich słów zawartych w streszczeniu, a kończących sztukę: »równi jesteśmy«. Wszystkie te różnice wskazują na znaczące i istotne ingerencje w tekst sztuki, dość zasadniczo zmieniające intencje autora. Nie wiadomo, czy odbyło się to za jego zgodą, ale faktem jest, że ostateczny kształt przedstawienia wywołał spore zamieszanie", ibidem, s. 151. W dziełach zebranych Brandstaettera sztuki, które powstały w Jerozolimie (1940–1944), wymieniane są osobno, a *Powrót syna marnotrawnego* (premiera w Krakowie, 1947) jest uznany za „właściwy debiut dramaturgiczny pisarza", por. Tamara Trojanowska, *Teatr odwagi* [w:] Roman Brandstaetter, *Dzień gniewu. Dramaty*, wyb. i wstęp Tamara Trojanowska, oprac. Barbara Stępniak, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 7–36, tu: 14.

[17] E. Frister, *„Kupiec warszawski"…*, s. 150–151. Dramat wystawiono jednak w dziewięciu innych miejscach w Palestynie, ibidem, s. 147, 155.

[18] Roman Brandstaetter, *Ma raciti lehagid b sohen miwarsza* [Co chciałem powiedzieć w *Kupcu warszawskim*], „Bimah" 1941, nr 32, cyt. za: E. Frister, *„Kupiec warszawski"…*, s. 152–153.

[19] Ibidem, s. 154.

Władysława Sikorskiego i Stanisława Mikołajczyka, a przedtem nauczyciela Brandstaettera na Uniwersytecie Jagiellońskim), pracował w nasłuchu radiowym Polskiej Agencji Telegraficznej[20]. W tych okolicznościach Brandstaetter dowiedział się o śmierci rodziny w Treblince, doświadczył także silnych uczuć religijnych, co skłoniło go do przyjęcia chrześcijaństwa.

W 1946 r. Brandstaetter wyjechał do Egiptu, a stamtąd do Rzymu, gdzie w polskiej ambasadzie podjął pracę jako *attaché* kulturalny – ponownie dzięki rekomendacji Stanisława Kota. Tam też poznał, a wkrótce potem poślubił Reginę Wiktorównę, asystentkę profesora Kota. Żona stała się najważniejszą postacią w jego życiu: dzielił się z nią przemyśleniami, omawiał prace literackie[21]. W grudniu 1946 r. Brandstaetter przyjął chrzest[22]. Jak często się podkreśla, nie działał pod wpływem impulsu: „przyjęcie chrztu przypieczętowało przełom światopoglądowy i twórczy, który w życiu pisarza dokonał się po latach poszukiwań w 1943 r. w Jerozolimie"[23].

Bliskość materialnego dziedzictwa Rzymu skłaniała Brandstaettera również do innego rodzaju refleksji, połączenia w poezji optyki religijnej i kulturowej. Ocalony i osierocony, Brandstaetter nie był naocznym

[20] Światło na pobyt Brandstaettera w Jerozolimie rzuca jego korespondencja z Władysławem Broniewskim, por. Elżbieta Kossewska, *Władysław Broniewski w Palestynie. Historia polityczna*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2018/2019, z. 1/2 (26/27), s. 259–281. Jak podkreśla Kossewska, Brandstaetter miał bardzo „dobrą opiekę" w Jerozolimie ze strony kilku organizacji, chociaż w liście żalił się Broniewskiemu na konflikty w środowisku emigranckim i ciężkie warunki życia. „Brandstaetter wyjątkowo mocno udramatyzował swoją sytuację. Prawdą było jednak, że po przystąpieniu do ZPP, gdzie kreował się na wiodącego poetę i pisarza nowej Polski, przekreślając i dyskredytując sześcioletni dorobek wojenny polskich pisarzy, podobnie jak Broniewski i Tuwim stawiał na powrót do Polski (…). Na temat pisarzy emigracyjnych napisał wiele gorzkich słów w tekstach publikowanych na łamach »Biuletynu Wolnej Polski«, co wywołało niechęć do niego w bliskich mu do niedawna polskich środowiskach, a w żydowskich społecznościach, niezależnie od ich profilu politycznego, nie był akceptowany z powodu konwersji religijnej, której dokonał, stał się powodem zjadliwych artykułów w prasie hebrajskiej, nawet w środowiskach lewicowych i liberalnych, do niedawna mu przychylnych", ibidem, s. 275–276.

[21] O relacjach z pierwszą i drugą żoną na podstawie zachowanych listów pisze J.A. Witek, *Z nieznanej korespondencji…*

[22] Por. Roman Brandstaetter, *Krąg biblijny*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1975, s. 90; Jan Góra, *Wspomnienia o Romanie Brandstaetterze* [w:] *Nie zapominamy. Świadectwa pamięci o Romanie Brandstaetterze*, red. Krzysztof A. Tochman, Instytut Pamięci Narodowej, Rzeszów–Warszawa 2017, s. 81–87.

[23] Ryszard Zajączkowski, *Człowiek, kultura, objawienie. Odsłony pisarstwa Romana Brandstaettera*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018, s. 31.

świadkiem Shoah, szukał jednak języka opisu dla tej tragedii, wędrując pośród zgliszczy minionych kultur i śladów umarłych pokoleń. Z czasem grozę najnowszych wydarzeń uczynił częścią uniwersalnego doświadczenia ludzkości, utrwalonego w biblijno-antycznym dziedzictwie Europy[24].

Z kolei powrót do Paryża napełnił go przygnębieniem. W liście do żony z 1947 r. relacjonował:

> **Siedzę w „Le Some", na tym miejscu, za tym samym stołem, gdzie siedziałem przed 15-ma laty, i chce mi się płakać. Płakać nad Paryżem. Wszystko jest tu inne, wszystko obce. Nic już nie przypomina tamtych lat z czasów mojej młodości. Zapach ulicy już inny, twarze ponure i zwiędłe, ludzie źle ubrani, błąkają się jak cienie[25].**

Dwa dni później apatia Paryża budziła w nim tęsknotę za krajem: „U nas jest ferment, u nas toczy się bitwa o przyzwoitość, a tu – we Francji – wszystko, nawet najpiękniejsze czyni wrażenie kamiennych nagrobków"[26].

Powrót do kraju poprzedziła udana premiera w 1947 r. w krakowskim Teatrze Starym *Powrotu syna marnotrawnego*, sztuki napisanej jeszcze w Jerozolimie i osnutej wokół biografii Rembrandta. Spektakl wyreżyserował i zagrał w nim główną rolę Janusz Warnecki. Sukces ten zapoczątkował wieloletnią przyjaźń Brandstaettera i Warneckiego, który w przyszłości stał się entuzjastą i jednym z pierwszych czytelników nowych przekładów Shakespeare'a.

W czerwcu 1948 r. Brandstaetter wrócił do Polski i zamieszkał kątem u przyjaciół, w Poznaniu, gdzie objął stanowisko kierownika literackiego

[24] Por. omówienia rzymskiej poezji Brandstaettera: Ryszard Zajączkowski, *„Druga ojczyzna" Romana Brandstaettera* [w:] *Na skrzyżowaniu kultur…*, s. 47–73; Anna Cetera-Włodarczyk, *"The Gates of the Day". Shakespeare in the Post-Holocaust Poetry and Translation of Roman Brandstaetter* [w:] *Perspectives on Shakespeare in Europe's Borderlands*, red. Mădălina Nicolaescu, Oana-Alis Zaharia i Andrei Nae, The University of Bucharest Press, Bucharest 2019, s. 105–126.

[25] List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 11 lutego 1947 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony Reginy*, Biblioteka Ossolineum, sygn. 18190/II, t. 1, s. 1. Numery stron podawane są za oznaczeniami autora listów.

[26] List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 13 lutego 1947 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 1, s. 3.

w Teatrze Polskim. Po trzech miesiącach dołączyła do niego żona i wspólnie czekali na zakończenie remontu przydzielonego im mieszkania. Stosunki z Wilamem Horzycą, ówczesnym dyrektorem Teatru Polskiego, nie układały się najlepiej i Brandstaetter narzekał na swoją posadę[27]. Jesienią 1949 r. udało się Brandstaetterowi podpisać z Państwowym Instytutem Wydawniczym umowę na przekład *Hamleta,* z terminem złożenia tekstu 1 września 1950 r.[28] Wiosną 1950 r. dziękował Warneckiemu za wypożyczony od niego egzemplarz *Hamleta* (w przekładzie Władysława Matlakowskiego)[29] i donosił:

> **Tłumaczę więc z wielkim zapałem *Hamleta* i mam już sporo tekstu przetłumaczonego. Pasjonuje mnie ta robota, choć jest piekielnie trudna i powoli postępuje naprzód. Siedzę całe noce nad drobnostkami, niekiedy kilka godzin mija, zanim zdanie przetłumaczę. W przekładzie staram się oddać te wszystkie walory, które widzę w tym dramacie, a więc przede wszystkim jego głębię psychologiczną, skomplikowaną podszewkę psychiczną, no i – zwartość i ekonomiczność stylu, pozbawioną wszelkiego gadulstwa. Wydaje mi się, że taki przekład i taki *Hamlet* powinien przypaść Ci do smaku i gustu. Gdy go skończę, to Ci jeden egzemplarz prześlę i bardzo będę ciekaw Twojego zdania[30].**

[27] Por. list Romana Brandstaetter do Janusza Warneckiego z 8 września 1948 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki. Listy 1947–1969*, wyb., oprac. i wstęp Marzena Kuraś, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999, s. 45.

[28] Umowa z Romanem Brandstaetterem na przekład *Hamleta* z 24 listopada 1949 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Hamlet*, 1949–1984), nr 336, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[29] Filologiczny przekład Władysława Matlakowskiego ukazał się w wydaniu dwujęzycznym, z obszernym aparatem krytycznym: William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark,* edited and translated, with introduction, notes and supplements by Władysław Matlakowski M.D., types of the typography of the Jagiellonian University, Cracow 1984. / Wiljam Szekspir, *Hamlet, królewic duński,* wydał, przełożył, wstępem, objaśnieniami i przypisami opatrzył Władysław Matlakowski, Czcionkami Tłoczni Wszechnicy Jagiellońskiej, Kraków 1894. Nieomal cały nakład spłonął, ocalały nieliczne egzemplarze – jeden z nich musiał należeć do Warneckiego, ponieważ w późniejszym czasie aktor wspomina, że porównuje przekład Brandstaettera z Matlakowskim, przepisuje też dla Brandstaettera pojedyncze strony, brakujące, w egzemplarzu, z którym ten ostatni pracuje. Por. rozdział *Władysław Matlakowski* [w:] Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. 1: *Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 252–265.

[30] List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 3 kwietnia 1950 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 57.

Po raz pierwszy formułował też refleksję, na której w przyszłości zbuduje swą interpretację sztuki, uprzedzając niejako tezy Jana Kotta:

> **Szekspir jest pisarzem bardzo współczesnym. Jego psychologiczne koncepcje wydają się być niekiedy prekursorami psychoanalizy, a jego pesymizm, jakby wyrastał z podglebia naszej epoki[31].**

Cztery miesiące później pisał do żony:

> **Nie piszę Ci kochanie, o *Hamlecie*, o tym, co mi Sok[orski][32] o tym przekładzie mówił, o wywiadzie Horzycy w prasie, że marzył o tym, by wystawić *Hamleta* w moim doskonałym przekładzie, ale niestety *Hamlet* jeszcze nie jest gotowy. Byłem świadkiem rozmowy Horzycy z Sokorskim na temat *Hamleta* i mojego przekładu. To już ustnie opowiem[33].**

W sierpniu 1950 r. Brandstaetter kończył pierwszą wersję przekładu.

> **Wczoraj ukończyłem przygotowanie do druku 6-ściu egzemplarzy *Hamleta*. To była tęga mordęga, ale Bogu Dzięki, że już jest całość definitywnie gotowa. Depeszowałem dzisiaj do [Karola] Kuryluka[34], że będę u niego w poniedziałek rano. Dosłownie, od dziesięciu miesięcy, po raz pierwszy wczoraj, miałem spokój od *Hamleta*[35].**

[31] Ibidem, s. 58.

[32] Włodzimierz Sokorski (1908–1999), wówczas wpływowy urzędnik w Ministerstwie Kultury i Sztuki, od 1952 r. minister.

[33] List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 21 sierpnia [1950 r.] [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 1, s. 3.

[34] Karol Kuryluk (1910–1967), redaktor i wydawca, w latach 1949–1951 był dyrektorem Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[35] List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 25 sierpnia 1950 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 1, s. 1.

Po jednodniowej wizycie w Warszawie i rozmowach z Państwowym Instytutem Wydawniczym pisarz donosił żonie o planach wydawniczych i teatralnych:

> **Otóż przede wszystkim złożyłem Kurylukowi przekład *Hamleta*, co zostało przyjęte z wielkimi atencjami. Okazało się, że jestem pierwszym, który złożył przekład Szekspira. Zaraz – Kuryluk i [Rafał] Glücksmann[36] – czytali fragmenty, zachwyty były wielkie. W tym tygodniu otrzymam do Zakopanego 100.000 zł reszty zaliczki za *Hamleta*. Poza tym dostanę 75.000 zł tytułem zaliczki za przekład następnego dramatu Szekspira. Równocześnie mają mi przesłać umowę do podpisu. Tłumaczyć będę *Ryszarda III* (to, cośmy widzieli u [Zbigniewa] Szczerbowskiego[37], w tym strasznym wykonaniu, to jest wspaniały dramat). *Ryszarda III* mam dostarczyć do 1 maja 1951. Stypendium biegnie mechanicznie dalej. Kuryluk zobowiązał się załatwić u [Edwarda] Csata[38] w Generalnej Dyrekcji, że Generalna Dyrekcja zakupuje u mnie *Hamleta* i tytułem tego kupna daje mi 120.000 zł (…), interesuje się bardzo Csató, który chce, by dramat ten w moim tłumaczeniu [był] wystawiony w wrocławskim teatrze [Henryka] Szletyńskiego[39]. Ze Szletyńskim już mówiłem i mu dałem jeden egzemplarz. Jeżeli dojdzie do skutku ta koncepcja wystawienia w Wrocławiu, to *Hamleta* będzie tam robił [Edmund] Wierciński![40]**

[36] Rafał Glücksman (1907–1962), historyk sztuki, wydawca, wówczas jeden z redaktorów naczelnych Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[37] Zbigniew Szczerbowski (1902–1979), aktor i reżyser. Grał główną rolę we wspomnianym przez Brandstaettera spektaklu *Ryszard III* (reż. Emil Chaberski, Teatr Nowy, Poznań, prem. 5 lutego 1949 r.).

[38] Edward Csató (1920–1968), krytyk teatralny, teatrolog, od 1949 r. wicedyrektor Departamentu Teatrów w Ministerstwie Kultury i Sztuki, a następnie wicedyrektor Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii.

[39] Henryk Szletyński (1903–1996), aktor i reżyser, w latach 1945–1949 dyrektor Teatru Miejskiego w Łodzi, potem pełnomocnik Ministerstwa Kultury i Sztuki do spraw Teatrów Dolnośląskich we Wrocławiu, a następnie ich dyrektor.

[40] List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 29 sierpnia 1950 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 1, s. 1.

Pod koniec 1950 r. Brandstaetter przeniósł się do Zakopanego, uwalniając się od ciążącej mu atmosfery Poznania[41]. W styczniu 1951 r. Warnecki dopytywał się o przekład, którego fragmenty ukazały się w „Dzienniku Literackim" (1950) i w „Teatrze" (1951)[42]:

> **Przede wszystkim co z *Hamletem*? Narobiłeś apetytu, strzyknąłeś dawkę mocnej poezji, miałeś przesłać całość za 2–3 miesiące, nie wiem, ile już wody przeciekło przez moją wannę, i nie mam pojęcia, co z tłumaczeniem wiecznego *Hamleta*? Dajże znać, napisz, odezwij się[43].**

W tym samym miesiącu, 31 stycznia, Brandstaetter odpowiadał:

> **Moje najlepsze lata też mijają w milczeniu. *Hamleta* jeszcze 1 września u.r. [1950] oddałem PIW-owi. Miał się ukazać w grudniu ubiegłego roku. Nie ukazał się. Może wyjdzie za dwa, trzy miesiące (w najlepszym wypadku!). Tymczasem tłumaczę *Ryszarda III* dla PIW-u. (...) Poza tym u mnie dość szaro. Zdrowie żony niedomaga, mnie męczy artretyzm, ostatnio wlazł mi w prawą rękę, więc pisanie sprawia mi dużą trudność. Nigdzie nie mogę otrzymać zastrzyków. Pisałem do [Czesława] Miłosza, do Paryża, może przyśle mi z Paryża. Materialnie niezbyt dobrze mi się wiedzie. Mój zarobek to subwencja miesięczna na tłumaczenie *Ryszarda III* i kupa długów w ZAIKS-ie. Ot, wszystko. Ciemno i nielaurowo[44].**

[41] W kwietniu 1950 r. wyznawał Warneckiemu: „Co Ci mam jeszcze napisać? Że w Poznaniu wściekle źle się czuję, że nuda, piekielna nuda sterczy nad człowiekiem jak zły duch, że dzieje się u mnie tak, jak jest napisane w Apokalipsie, »że pracować będziesz, ale owoce tej pracy będą ci odebrane«, że marzymy już o wyjeździe do Zakopanego, by trochę odetchnąć świeżym powietrzem. Ot, wszystko", List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 3 kwietnia 1950 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 58.

[42] [William Shakespeare] *Hamlet* [A. II, sc. 2], tłum. Roman Brandstaetter, „Dziennik Literacki" 1950, nr 39, s. 5; [William Shakespeare] *Hamlet* [A. III, sc. 4], tłum. Roman Brandstaetter, „Teatr" 1951, nr 11/12, s. 14–23.

[43] List Janusza Warneckiego do Romana Brandstaettera z 26 stycznia 1951 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 59.

[44] Ibidem, s. 60.

Odpisując na list Warneckiego, Brandstaetter prawdopodobnie nie otrzymał jeszcze sporządzonej 26 stycznia 1951 r. korespondencji z Państwowego Instytutu Wydawniczego, od Rafała Glücksmana, w której ten ostatni opisywał przyczyny opóźnienia w druku, związane z jego zamiarem przekazania tłumaczenia Brandstaettera do recenzji pracującemu równolegle nad przekładem *Jak wam się podoba* Shakespeare'a Czesławowi Miłoszowi. Miłosz od 1945 r. pełnił funkcję *attaché* kulturalnego w ambasadzie polskiej w Nowym Jorku, potem w Waszyngtonie, w 1949 r. zaś został sekretarzem ambasady w Paryżu. W grudniu 1949 r. zjawił się w Warszawie, gdzie zatrzymano mu paszport, pozostawał zatem w stolicy i mógł otrzymać egzemplarz tłumaczenia, które Brandstaetter, zgodnie z umową, złożył we wrześniu 1950 r. Miłosz nie zdołał jednak zrecenzować przekładu „na miejscu", zabrał więc ze sobą tekst, kiedy zwrócono mu paszport i w styczniu 1951 r. mógł polecieć do Paryża:

> **Proszę mi wybaczyć, że z pewnym opóźnieniem odpowiadam na dwa Pańskie listy w sprawie *Hamleta*. Powodem zwłoki nie była opieszałość moja. Chciałem Panu tylko dostarczyć możliwie najpełniejszy materiał i wydawało mi się, że pobyt Czesława Miłosza w kraju pozwoli mi to uczynić w czasie nie bardzo wykraczającym poza okres, w którym miał Pan prawo oczekiwać mojej odpowiedzi. Tymczasem okazało się, że Miłosz, który bardzo zapalił się do samej propozycji zapoznania się z Pańskim przekładem, nie mógł tego w końcu zrobić na miejscu i ostatecznie przyrzekł wypowiedzieć się w tej sprawie obszerniej z Paryża. Ponieważ na jego opinii mamy zamiar zamknąć tę „wewnętrzną dyskusję" nad przekładem, lepiej chyba będzie, jeśli natychmiast po otrzymaniu odpowiedzi Miłosza prześlemy Panu cały materiał. Zgodnie z tym, o czym kiedyś rozmawialiśmy, chcieliśmy Panu przesłać (z pełną aprobatą tłumacza) do zaopiniowania tekstu przekładu *Jak wam się podoba*. Jednakże Miłosz zabrał teraz z sobą swój przekład, by poddać go daleko idącym przeróbkom. Toteż prześlemy go Panu**

> oczywiście (jeśli wyrazi Pan na to swoją zgodę) natychmiast po otrzymaniu nowej wersji[45].
>
> Byłbym Panu natomiast bardzo zobowiązany, gdyby Pan zechciał zgodzić się na przeczytanie i zaopiniowanie przekładu *Snu nocy letniej*, którego, jak Panu wiadomo, dokonał Konstanty Ildefons Gałczyński[46].

W rzeczywistości jednak sprawa była znacznie bardziej skomplikowana, aniżeli wynikałoby z listu Glücksmana. Miłosz istotnie dwa tygodnie wcześniej, 9 stycznia 1951 r., podpisał z Państwowym Instytutem Wydawniczym umowy na przekład *Jak wam się podoba* i *Otella*, ale już 15 stycznia wystąpił w Paryżu o azyl polityczny, tym samym wybierając drogę emigracji. Obiecanej recenzji przypuszczalnie nigdy nie nadesłał, podobnie jak zastrzyków na artretyzm Brandstaettera.

Wiosną 1951 r. „sprawa Miłosza" stała się głośna i Państwowy Instytut Wydawniczy musiał zrewidować swoje plany. W maju 1951 r. *Hamlet* leżał w wydawnictwie, a Brandstaetter pracował nad przekładem *Ryszarda III* i dramatem o Wojciechu Bogusławskim (*Król i aktor*). Swoje położenie opisywał Warneckiemu w najczarniejszych barwach:

> Nie mam już więcej sił i nerwów, potrzebnych do użerania się z ludźmi, niemającymi zielonego pojęcia o pracy dramatopisarskiej. Jestem tak zmęczony i wyczerpany nerwowo, że po prostu boję się pisać. Na domiar wszystkiego mój stan finansowy jest fatalny. Wprawdzie nasze sfery oficjalne dopingują mnie do pisania sztuki o „Bogusławskim", ale w efekcie tych dopingów obniżyli mi stypendium z 900 zł na 600 zł miesięcznie – i za tę sumę mam napisać dramat o Bogusławskim i tłumaczyć *Ryszarda III*[47].

[45] List z Państwowego Instytutu Wydawniczego do Romana Brandstaettera z 23 stycznia 1951 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Hamlet*, 1949–1984), nr 336, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, k. 15 (tożsamy dokument [w:] *Roman Brandstaetter, korespondencja, Państwowy Instytut Wydawniczy 1951–1972 (10)*, Rękopis Biblioteki Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk, BK 12545, k. 8).

[46] Ibidem (PIW).

[47] List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 7 maja 1951 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 63.

Miał mimo to nadzieję, że *Hamlet* ukaże się w sierpniu, żona zaś przepisywała przekład *Ryszarda III*. W lecie jednak nadzieje prysły i Brandstaetter znów pisał do Kuryluka:

> **Spodziewam się, że *Hamlet* i *Ryszard III* ukażą się definitywnie w III kwartale br. Chciałbym Panu przypomnieć, że przekład *Hamleta* znajduje się w posiadaniu PIW-u już od 1 września 1950 r., czyli za dwa tygodnie obchodzić on będzie swoisty jubileusz jednorocznej kwarantanny w PIW-ie.**
>
> **Jak Panu wiadomo, Ministerstwo Oświaty wstawiło *Hamleta* na listę lektur szkolnych. Lecz ani *Hamleta*, ani *Ryszarda III* nie ma już od wielu lat w obiegu księgarskim, gdyż dramaty te są zupełnie wyczerpane.**
>
> **Bardzo zatem Pana proszę o wydanie *Hamleta* i *Ryszarda III* w III kwartale br., gdyż – tak mi się przynajmmniej wydaje – to zwolnione tempo wydawnicze w odniesieniu do dramatów Szekspira nie leży w interesie ani wydawnictwa, ani czytelnika.**
>
> **Proszę również o przesłanie mi egzemplarza *Ryszarda III*, bym mógł wstawić poprawki, które poczyniłem w związku z uwagami lektora. Uwagi te otrzymałem dnia 25 lipca br. do wglądu[48].**

W styczniu 1952 r. cierpliwość Brandstaettera była na wyczerpaniu:

> **Mam duże ostatnio kłopoty z PIW-em. Glücksam [sic!] [Rafał Glücksman] jest dezorganizatorem, bałaganiarzem, szkodnikiem. – W czwartym kwartale 1951 r. miały się ukazać w PIW-ie trzy moje rzeczy (*Król i aktor*, *Hamlet*, *Ryszard III*), a tu już prawie połowa stycznia i – nic. To się nazywa planowanie i wykonanie planu. – *Hamleta* oddałem im 1 września 1950! Ostatnio oddałem**

[48] List Romana Brandstaettera do Karola Kuryluka z 13 sierpnia 1951 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Hamlet*, 1949–1984), nr 336, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, k. 18. Recenzja, o której wspomina Brandstaetter, nie zachowała się.

> **im *Kupca weneckiego* i więcej z PIW-em nie pracuję. W tym miesiącu podpisuję umowę na wydanie nowego dramatu już z „Czytelnikiem”[49].**

Ostatecznie prace ruszyły w lutym 1952 r.:

> **Mam niesamowitą robotę z ostatnimi korektami *Hamleta* i *Ryszarda III*. Wszystkie korekty naraz zwaliły się na kupę. Też „poważni” panowie! Od dwóch lat nie mogę wydać dwóch tomików Szekspira! Za dwa tygodnie prześlę Ci wreszcie *Hamleta* i *Ryszarda*[50].**

W czerwcu 1952 r. Warnecki zachwycał się przekładem nadal w maszynopisie:

> **Rozkoszuję się Twoim przekładem *Hamleta*. Zrobiłem sobie 2 dni wolne od pracy i czytam tam i z powrotem. Jutro zacznę porównywać z Paszkowskim i Matlakowskim. Nareszcie rozumiem wszystko, nareszcie ten wieczny, genialny dramat staje się jasny i czytelny. Ściskam Cię za to tłumaczenie, Romeczku kochany[51].**

W listopadzie 1952 r. Brandstaetter ponownie pisze Eugeniuszowi Paukszcie o Państwowym Instytucie Wydawniczym, choć już w spokojniejszym tonie, wspominając przy tym o *Henryku IV*:

> **W grudniu ukażą się drukiem moje trzy rzeczy (w PIW-ie): *Król i aktor*, i przekłady *Hamleta* i *Henryka III* [sic!]. – Kończę – jak ci już**

[49] List Romana Brandstaettera do Eugeniusza Paukszty z 8 stycznia 1952 r. [w:] Ewa Krawiecka, *„Stęskniło mi się za Twoją litewską mordą, Drogi Eugeniuszu”. Listy Romana Brandstaettera do Eugeniusza Paukszty, tzw. zakopiańskie z lat 1949–1957. Teksty i konteksty,* Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2016, s. 75. Eugeniusz Paukszta (1916–1979) był powieściopisarzem, w latach 1953–1955 prezesem oddziału Związku Literatów Polskich w Poznaniu.

[50] List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 20 lutego 1952 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 93.

[51] List Janusza Warneckiego do Romana Brandstaettera z 2 czerwca 1952 r., [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 104.

> **wspominałem – *Kupca weneckiego*; – W styczniu muszę się zabrać do pracy nad przekładami dwóch części *Henryka IV*[52].**

Ostatecznie zarówno *Ryszard III*, jak i *Kupiec wenecki* ukazały się w 1953 r., lecz i w tym przypadku sprawy nie szły gładko i potrzebna była interwencja Włodzimierza Lewika, aby *Kupiec wenecki* nie czekał na druk dłużej[53]. Bardzo długo natomiast, gdyż około dziesięciu lat, trwała praca nad *Henrykiem IV*. *Częścią I* – kronika ta ukazała się dopiero w 1962 roku[54]. Tym razem jednak to Brandstaetter nie dotrzymywał terminów, do czego przyznawał się w liście z 1961 r. do Jana Wiktora: „Nie pisałem dotychczas – bo byłem zawalony robotą (w przeciągu miesiąca przetłumaczyłem dla PIW *Henryka IV* Szekspira, dawną zaległość, którą musiałem wreszcie odrobić)"[55]. Dużo sprawniej, latem 1955 r., tłumaczył Brandstaetter *Antoniusza i Kleopatrę*, motywowany względami finansowymi, ale też fascynacją utworem:

> **Tłumaczę *Antoniusza i Kleopatrę* szybko i na gwałt, by trochę pieniędzy zarobić. – Wspaniały to dramat. Tłumaczę z wielkim entuzjazmem. Ta praca sprawia mi wiele satysfakcji[56].**

[52] List Romana Brandstaettera do Eugeniusza Paukszty z 21 listopada 1952 r. [w:] E. Krawiecka, *„Stęskniło mi się"…*, s. 94. W zbiorach Biblioteki Kórnickiej PAN znajdują się trzy zeszyty z tłumaczeniem *Henryka IV* rozpoczętym 13.01.1953 r. Rękopis zawiera liczne skreślenia, William Szekspir, *„Król Henryk IV. Dramat". W przekładzie Romana Brandstaettera*, Rkps, sygn. BK 12628, 144 k.

[53] Por. „Leifel [Aleksander Leyfell] w PIW-ie chciał jeszcze *Kupca* przetrzymać w teczce, ale Włodzimierz L[ewik] sprzeciwił się i tak pokierował, że *Kupiec* jest już też w drukarni", List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 20 sierpnia 1953 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 2, s. 3.

[54] Państwowy Instytut Wydawniczy ponaglał Brandstaettera w sprawie złożenia przekładu. Por. list Ireny Lasoniowej do Romana Brandstaettera z 27 października 1960 r. [w:] Roman Brandstaetter, *Korespondencja. Państwowy Instytut Wydawniczy 1951–1972*, rękopisy BK 12545, Biblioteka Kórnicka PAN, k. 11.

[55] List Romana Brandstaettera do Jana Wiktora z 29 marca 1961 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do Jana Wiktora z lat 1927–1967*, red. Józef Dużyk, „Pamiętnik Literacki" 1991, nr 1, s. 167–218, tu: 211.

[56] List Romana Brandstaettera do Eugeniusza Paukszty z 19 lipca 1955 r. [w:] E. Krawiecka, *„Stęskniło mi się"…*, s. 183.

Przekład *Antoniusza i Kleopatry* ukazał się w 1958 r. Nie zachowały się żadne inne przekłady Shakespeare'a zrobione przez Brandstaettera, choć w jednym z listów do Warneckiego wspomina on o planach tłumaczenia *Otella*[57]. Niewątpliwie cieniem na stosunkach Brandstaettera z Państwowym Instytutem Wydawniczym położyła się sprawa *Hamleta*, który nie doczekał się wznowień. Na początku 1961 r. pisarz otrzymał list od ówczesnego dyrektora wydawnictwa, Adama Ostrowskiego, ze zgodą na przesunięcie terminu złożenia przekładu *Henryka IV* oraz wyjaśnieniami dotyczącymi odmowy wznowienia *Hamleta*:

> **Co się tyczy sprawy *Hamleta*, uważam za konieczne wyjaśnić, że domysły Pana, jakoby PIW „otrzymał instrukcję", aby nie wznawiać *Hamleta* w Pańskim tłumaczeniu, całkowicie są bezpodstawne. Uznaliśmy sami, że możemy dla młodzieży szkolnej wydać *Hamleta* w przekładzie Paszkowskiego, który to przekład – jak Pan wie doskonale – uważany jest powszechnie za b. dobry i wręcz „klasyczny"[58].**

Jak wynika z listu, jaki Brandstaetter otrzymał od Jadwigi Olędzkiej, ówczesnej redaktorki działu literatury anglosaskiej w Państwowym Instytucie Wydawniczym, w 1971 r. podjął on jeszcze jedną próbę powrotu do Shakespeare'a:

> **Nawiązując do naszej rozmowy w dniu 24 IV, donoszę uprzejmie, że wydanie w PIW-ie jednego lub dwóch dramatów Szekspira w tłumaczeniu Pana może być zupełnie realne. Zainteresowani jesteśmy *Kupcem weneckim*, a w dalszej kolejności *Antoniuszem i Kleopatrą*. *Hamlet* ukazał się tak niedawno, że powtarzać go na razie nie możemy.**
>
> **Proszę, by Pan był uprzejmy napisać oficjalnie do Dyrekcji PIW-u, że proponuje nam Pan te dwa przekłady przepracowane na**

[57] List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 21 sierpnia 1954 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 158.

[58] List Adama Ostrowskiego do Romana Brandstaettera z 24 stycznia 1961 r. [w:] Roman Brandstaetter, *Korespondencja. Państwowy Instytut Wydawniczy…*, rękopisy BK 12545, k. 13.

> **nowo (nasza „celofanowa" seryjka klasycznego dramatu nie obejmuje wznowień dawnych przekładów) oraz podać w przybliżeniu terminy ich złożenia[59].**

Do ponownego wydania jednak nie doszło, zaś w 1973 r. Brandstaetter skarżył się do Zarządu Klubu Dramatopisarzy, wspominając przy tej okazji jeszcze jedną próbę odnowienia serii:

> **Od prawie dziesięciu lat sztuki moje nie są grane w teatrach krajowych. Gdy w roku 1968 zwróciłem się do PIW z propozycją wznowienia wyboru moich dramatów, otrzymałem po dwóch latach (listem z dnia 6 stycznia 1970) odpowiedź następującej treści: „(...) musimy z żalem zakomunikować Panu, iż jego propozycji nie możemy uwzględnić w naszym planie wydawniczym, tym bardziej, że Dom Książki nie okazał w powyższej sprawie zainteresowania".**
>
> **Taki jest plon moich doświadczeń dramatopisarskich na polu „współpracy" z teatrami i wydawnictwami na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat[60].**

Kwestie opóźnień w druku, braku dotacji i wznowień nie były prawdopodobnie jedynymi przyczynami zaniechania pracy nad przekładami. Obok nadziei związanych z ich publikacją, rytm pracy Brandstaettera nad tłumaczeniami Shakespeare'a, a także oczekiwania związane z poszczególnymi tytułami były w dużej mierze zdeterminowane zapotrzebowaniem

[59] List Jadwigi Olędzkiej do Romana Brandstaettera z 15 czerwca 1971 [w:] Roman Brandstaetter, *Korespondencja. Państwowy Instytut Wydawniczy...*, rękopisy BK 12545, k. 17.

[60] List Romana Brandstaettera do Zarządu Klubu Dramatopisarzy przy Zarządzie Oddziału Warszawskiego ZLP z 17 grudnia 1973 r. [w:] *Korespondencja Romana Brandstaettera. Listy, kopie i bruliony listów do różnych osób. Lit. T-Z i niezidentyfikowane*, Biblioteka Ossolineum, sygn. 18189/II (Mf 24273/III), k. 249. O postawie wydawnictwa pisał też Brandstaetter do Warneckiego: „Ostrowski z PIW otrzymał poufną instrukcję, aby nie wznowić *Hamleta* w moim przekładzie dla szkół. I Ostrowski, jak przystało na posłusznego lokaja – instrukcję wykonał", List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 25 stycznia 1963 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki...*, s. 192.

ze strony teatru, a w tym kontekście twórczość własna pisarza niejednokrotnie rywalizowała z jego przekładami Shakespeare'a. Świadczy o tym gorączkowa korespondencja z Warneckim z 1952 r.:

> **Jeżeli Bronek [Bronisław Dąbrowski] będzie chciał grać w Polskim – zgoda; jeżeli będzie chciał wybierać pomiędzy *Ryszardem III* a „Sułkowskim"[61] (*Ryszard III* jako rzecz w moim przekładzie może kolidować z „Sułkowskim" – autor i tłumacz ten sam) i rozstrzygnie na korzyść *Ryszarda III*, ja z „Sułkowskim" idę do Krakowa; jeżeli dojdzie do wniosku, że może wystawić i *Ryszarda*, i „Sułkowskiego" – zgoda![62]**

Warnecki zresztą natychmiast potwierdza obawy dotyczące jednoczesnego wprowadzania do repertuaru przekładu i własnego dramatu:

> **Po tłumaczu znów bezpośrednio autor. Tego się nie praktykuje w zasadzie i słusznie. Podniósłby się szalony raban ze strony literatów i mieliby nawet wyjątkowo rację. A że i tak mają Cię z zazdrości na wątrobie, szłaby sztuka w niedobrej atmosferze[63].**

Twórczość własna niewątpliwie pochłaniała Brandstaettera w największym stopniu, była też źródłem bardzo silnych, często przeciwstawnych emocji. Równolegle do pracy nad przekładami Brandstaetter stworzył kilka dramatów, m.in. *Powrót syna marnotrawnego* (1943–1945), *Cud w teatrze* [*Teatr świętego Franciszka*] (1948), *Król i aktor* (1952), *Kopernik* (1953),

[61] Ostatecznie dramat *Bonaparte i Sułkowski* miał premierę w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi w 1953 r., we Wrocławiu (pod tytułem *Znaki wolności*) wystawiono go w Teatrze Dramatycznym w 1953 r., ostatni raz tekst pojawił się w Teatrze Telewizji w 1969 r., por. Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/sztuki/7228/bonaparte-i-sulkowski-znaki-wolnosci (3.01.2023).

[62] List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 5 czerwca 1952 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 107.

[63] List Janusza Warneckiego do Romana Brandstaettera z 24 czerwca 1952 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 109.

Milczenie (1956), *Dzień gniewu* (1962)[64]. Recepcja tych utworów miała silny wymiar artystyczny i polityczny, część z nich była tłumaczona i wystawiana głównie za granicą. Brandstaetter stał się drugim po Zygmuncie Krasińskim dramaturgiem, którego sztuki wystawiał wiedeński Burgtheater[65], bardzo silny był także zagraniczny odbiór osadzonego w stalinowskich realiach dramatu *Milczenie* (1957), w którym główny bohater, pisarz, popełnia samobójstwo, wybierając, jak Hamlet, milczenie wobec niemożności naprawy totalitarnego świata[66]. Dramat ten wystawiono na fali odwilży w 1957 r. w Gdańsku, Kaliszu i Koszalinie, potem jednak zniknął na wiele lat ze sceny, miał za to swoją premierę w Londynie w 1959 r., a po niej kolejne wystawienia. Brandstaetter zdawał sobie sprawę z dychotomii recepcji tego utworu i w 1963 r. pisał do Warneckiego: „A na Zachodzie *Milczenie* wciąż odnosi sukcesy. W BBC *Milczenie* po angielsku reżyserował naczelny dyrektor i reżyser Teatru Radia Brytyjskiego (angielski Warnecki) – brat Gielguda [Val Gielgud]"[67]. Powstanie tego dramatu na początku lat pięćdziesiątych[68] dowodziło wszak przede wszystkim, że już wtedy Brandstaetter diagnozował mechanizmy stalinowskiego terroru, które zawładnęły krajem. Być może zdawał też sobie sprawę z pętli zaciskającej się wokół niego samego, o czym ze zrozumiałych względów do nikogo nie pisał. Kilkakrotnie jednak wraca wątek przekładów Shakespeare'a jako formy ucieczki:

> **Kłopoty wciąż mam wielkie – coraz większe. Wciąż idą na mnie ataki. – Zdaje się, że znowu przejdę na tłumaczenie Szekspira. – Nie mam sił do pracy. – Jestem po prostu zmęczony. – W pierwszych**

[64] Por. „Brandstaetter to najpłodniejszy przed Mrożkiem polski dramaturg powojenny", R. Zajączkowski, *Człowiek, kultura…*, s. 104.

[65] Por. Edmund Rosner, *Roman Brandstaetter a Austria*, „Pamiętnik Literacki" (Londyn) 1995, t. 20, s. 157–173.

[66] Tamara Trojanowska przywołuje w tym kontekście zakończenie *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwiga Wittgensteina: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć", eadem, *Teatr odwagi…*, s. 27.

[67] List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 25 stycznia 1963 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 192. Próby tej sztuki w Krakowie zostały wstrzymane, por. *Rozmowy o dramacie „Milczenie" a tragedia milczenia*, „Dialog" 1956, nr 7, s. 86–92.

[68] T. Trojanowska, *Teatr odwagi…*, s. 27.

> **dniach września jadę na dwa dni do Warszawy, celem załatwienia wrześniowych spraw Szekspirowskich. – Ustnie wszystko Wam opowiem (...). Jest to [od] dziesięciu lat mój najdłuższy urlop pisarski. – Za bardzo zatruwają mi życie[69].**

W rzeczywistości od 1949 r. do śmierci Brandstaetter był:

> **objęty rozpracowaniem przez poszczególne piony aparatu represji, m.in. w Warszawie, Poznaniu, a później w Krakowie i Zakopanem. Poddano go inwigilacji z zaangażowaniem tzw. osobowych źródeł informacji, czyli tajnych informatorów – współpracowników Urzędu Bezpieczeństwa, a następnie Służby Bezpieczeństwa Polski Ludowej[70].**

Powodem inwigilacji były jego rozległe krajowe oraz emigracyjne znajomości i związane z tym podejrzenia o szpiegostwo[71]. Doniesienia klasyfikowały Brandstaettera jako lawiranta lub zawoalowanego wroga systemu, który czyta polską prasę zagraniczną i utrzymuje podejrzane kontakty. Jak wynika z opisów, był on świadomy zagrożenia i zachowywał daleko idącą ostrożność:

> **Roman Brandstaetter, ogólnie biorąc, nie jest przyjacielem naszego ustroju. Umie to zresztą maskować dość dobrze i mówi na te tematy dopiero wtedy, kiedy orientuje się, że rozmówca nie jest ostro nastawiony prorządowo. Zresztą mówi o tym b. rzadko, gdyż z trudem**

[69] List Romana Brandstaettera do Eugeniusza Paukszty z 24 sierpnia 1954 [w:] E. Krawiecka, *„Stęskniło mi się”…*, s. 153. W podobnym duchu pisał do Warneckiego: „Do Warszawy przyjadę, by załatwić sobie przekłady Szekspira, do których znów na kilka lat wracam. Będę zapewne tłumaczył *Antoniusza i Kleopatrę* i *Otella*. Od marca nic nie piszę i na przestrzeni najbliższych lat nic nie będę pisał. Nerwy tego nie wytrzymują”, List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 21 sierpnia 1954 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 158.

[70] Por. Krzysztof A. Tochman, *Rozpracowanie Romana Brandstaettera przez komunistyczny aparat represji* [w:] *Nie zapominamy…*, s. 163–176, tu: 164.

[71] Por. *Sprawa ewidencyjno-obserwacyjna dot. Roman Brandstaetter, imię ojca: Ludwik, ur. 03-01-1906 r. Kontrola operacyjna podejrzanego o działalność szpiegowską*, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Krakowie, sygnatura IPN Kr 010/7799.

> **wierzy ludziom i jest b. powściągliwy w wypowiedziach. Z tego, co wiem o nim, wnioskuję, że ma bardzo za złe komunizmowi, że zmusza artystów do pisania w pewnej dydaktycznej koncepcji, która ma służyć ludziom bezpośrednio. Brandstaetter jest pisarzem raczej katastroficznym, smutnym, mistycznym, chociaż z usposobienia jest raczej pogodny. Nie utrzymuje stosunków towarzyskich na terenie Zakopanego i bardzo trudno dostać się do niego do domu, gdzie przyjmuje tylko nielicznych ludzi[72].**

Także ostra, lub nawet pod pewnymi względami ostrzejsza[73], krytyka wylewała się z kręgów literackich, na którą rozsierdzony Brandstaetter odpowiadał, nie oszczędzając kolegów po piórze:

> **Znam również bardzo dobrze powody pyskówek Iwaszkiewicza. Trudno, nie moja wina, że *Błędomierz* [*Odbudowa Błędomierza*] wywalał się systematycznie we wszystkich teatrach. Nie moje wina, że PIW ze mną, a nie z Iwaszkiewiczem umowę na przekład *Hamleta* podpisał. Stary pederastyczny byk nie ma już nawet taktu, by zachować umiar w wydawaniu sądów literackich. Mam zresztą w dupie i Słonimskiego, i Iwaszkiewicza, i Kreczmarów, i Korzeniowskich, i jeszcze dziesięciu naszych pismaków[74].**

[72] Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Krakowie, 010/7799, *Sprawa operacyjnego rozpracowania Romana Brandstaettera, Doniesienie informatora „Włodka"*, Zakopane 8 III 1953, k. 5, cyt. za: K.A. Tochman, *Rozpracowanie Romana Brandstaettera…*, s. 168. Informatorem o pseudonimie „Włodek" był wówczas Maciej Słomczyński, w przyszłości również tłumacz Shakespeare'a, ibidem, s. 166. Tochman informuje o zwerbowaniu Słomczyńskiego w 1952 r., wyrejestrowaniu go w 1955 r., definitywnej odmowie współpracy przez Słomczyńskiego w 1960 r. oraz jego inwigilacji w latach 1972–1975. Por. Piotr Franaszek, *„Cichym ścigali go lotem" – „ucieczka" Macieja Słomczyńskiego przed bezpieką, literatami i literaturą resortową* [w:] *Twórczość na zamówienie*, red. Sebastian Ligarski i Rafał Łatka, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2019, s. 350–351.

[73] „Włodek" stwierdzał również, że po powrocie do kraju „Brandstaetter pisał bardzo dobre sztuki, tylko że ani jedna z nich nie była »dialektycznie w porządku«" (K.A. Tochman, *Rozpracowanie Romana Brandstaettera…*, s. 168).

[74] List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 30 czerwca 1952 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 111. Brandstaetter już wcześniej nie cieszył się uznaniem Iwaszkiewicza, ▸

Na tym tle przekłady Shakespeare'a wydawały się zajęciem w miarę bezpiecznym, pod warunkiem schowania się tłumacza za autorem, czego Brandstaetter – dla którego istotą tłumaczenia była w gruncie rzeczy interpretacja – nie potrafił uczynić. W 1956, roku politycznego przełomu, Brandstaetter opublikował dwa eseje, w których na pozór objaśniając Shakespeare'a, upominał się o literaturę daleką od socrealistycznej propagandy:

> **Szekspir pokazuje dramat historii, dziejącej się w człowieku, ale równocześnie pokazuje nam człowieka, wplecionego w dramat historii jak w koło udręczeń[75]. Historyczność jego postaci nie polega na kostiumie, na chronologii, ani na niewolniczym zapatrzeniu w treść kronikarskiego zapisu. Ich historyczność polega na prawdzie psychologicznej, z jaką człowiek tworzy historię, a historia człowieka. Historia w pojęciu Szekspira jest kopalnią wiadomości o człowieku, jest księgą opowiadań o tragedii człowieka, szamoczącego się w sieci takich czy innych konfliktów, jest zbiorem mitów o ludzkich charakterach, uczuciach, namiętnościach, żądzach i ambicjach. Wiedza Szekspira o Ryszardzie III lub Henryku IV nie była większa od wiedzy przeciętnego inteligenta ówczesnych czasów. Z kilkunastu rozdziałów wyczytanych w kronice Holinsheda – z tego jedynego źródła wiedzy Szekspira o historycznej przeszłości Anglii – powstały jego wszystkie królewskie dramaty, z Plutarcha – z tego jedynego źródła wiedzy Szekspira o bohaterach starożytnych – wyrosły wszystkie jego tragedie greckie i rzymskie. Znajomość postaci historycznej, podobnie jak każdej innej postaci, rozpoczyna się wówczas,**

— por. list Iwaszkiewicza do Brandstaettera z 27 grudnia 1946 r., w którym ten pierwszy, wówczas kierownik Teatru Polskiego w Warszawie, odmawiał wystawienia *Powrotu syna marnotrawnego*, swoją decyzję objaśniając: „Jeżeli mam być szczery, jest jeszcze jedna rzecz w pańskim poemacie: oto nie współdźwięczy on jakoś z nastrojami kraju, co[ś] jest w nim nieuchwytnie obcego, co jest zapewne wynikami długiej pańskiej nieobecności", Roman Brandstaetter, *Korespondencja 1943–1971*, Rękopis Biblioteki Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk, BK 12499, k. 57.

[75] Nawiązanie do tytułu znanej monografii z 1930 r. o tragedii szekspirowskiej: Wilson Knight, *The Wheel of Fire*.

> **gdy pisarz sięga do granic jej psychiki, do samego dna przeżyć, tego motoru wszystkiego działania.**

I dalej:

> **Gdyby historyczna wiedza Szekspira o Ryszardzie III była stokroć większa, nie wpłynęłaby ona na psychologiczne pogłębienie postaci angielskiego króla, gdyż dla Szekspira historia nie jest celem samym w sobie, ale jest tylko pretekstem do wyrażenia na przykładzie wybranej postaci dramatu człowieka[76].**

Podobnie w eseju *O Hamlecie i Fortynbrasie*, wychodząc od interpretacji Shakespeare'a, Brandstaetter stopniowo formułował sądy przejmująco aktualne: realizm nie polega na rekonstrukcji historii co do szczegółu, kondycja ludzka jest ponadczasowa, tragedia Hamleta to doświadczenie intelektualisty w zderzeniu z brutalnością świata, wejście Fortynbrasa nie oznacza restytucji ładu, lecz zapowiedź ery nowej ciemności[77]. Na odniesieniach szekspirowskich zbudowanych też było wiele efektów dramatycznych w sztukach Brandstaettera[78], do najpełniejszego zespolenia szekspirowskiego obrazu z osobistą refleksją dochodziło jednak w poezji Brandstaettera, jak np. w wierszu z 1954 r. *Hamlet i łabędź* o bólu i (nie)dokonanej zemście, w świecie, w którym nikogo już nie można uratować:

> **Chcąc celnie uderzyć w plecy króla**
> **Klęczącego w komnacie,**
> **Muszę uprościć moją myśl,**

[76] Roman Brandstaetter, *Szpada i kij*, „Teatr" 1956, nr 7, s. (4–6), tu: 4.

[77] Roman Brandstaetter, *O Hamlecie i Fortynbrasie*, „Dialog" 1956, nr 8, s. 128–135.

[78] Ostentacyjnie intertekstualny względem Shakespeare'a miał być też dramat Brandstaettera *Król i aktor* (1952), o Stanisławie Auguście i Wojciechu Bogusławskim. Postać monarchy pomyślana była jako „Hamlet na polskim tronie". Jak przekonywał Brandstaetter: „w jego słabości, w jego dobrej woli, w jego upadku – upatruję duże efekty sceniczne", List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 7 maja 1951 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 63.

Która jest zawiłym monogramem mojego życia.
Myśl musi być zwinna jak sztylet,
Jak srebrny skok delfina
W niedocieczoną zieleń oceanu.
Ruchu dłoni nie wolno
Rozcinać na czworo
Ani rozbijać wirujące atomy.
Ale czy mogę tego dokonać,
Utraciwszy wiarę w człowieka?

(...)

Umiera niebo wyrzucone na ziemię
Pomnażając swoją obecnością
Martwą naturę mojej rzeczywistości:
Świat zwęglonych ludzi,
Drzewa spalone deszczem Hiroszimy,
Damskie torebki z ludzkiej skóry,
Domy budowane na cmentarzach,
Flety strugane z piszczeli
I popielniczkę z czaszki Yoricka[79]**.**

W 1960 r. Brandstaetterowie wrócili do Poznania. Pisarz skupił się na przekładach Biblii oraz pracy nad tetralogią *Jezus z Nazarethu* (1967–1973) i powieścią *Ja jestem żyd z „Wesela"* (1972), o losach Hirsza Singera.

[79] Roman Brandstaetter, *Wiersze i poematy. Dzieła zebrane*, Wydawnictwo „M", Kraków 2003, s. 39–42. Z perspektywy szekspirowskiej utwór ten omawia (i tłumaczy na angielski) Marta Gibińska w eseju *Brandstaetter's "Hamlet and the Swan"* [w:] eadem, *Polish Poets Read Shakespeare. Refashioning of the Tradition*, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana", Kraków 1999, s. 43–52; Anna Cetera, *"Be Patient till the Last". The Censor's Lesson on Shakespeare* [w:] *GRAMMA*, t. 15: *Shakespeare Worldwide and the Idea of an Audience*, red. Tina Krontiris i Jyotsna Singh, Aristotle University Press, Thessalonica 2007, s. 133–151. Podobny dialog z twórczością Shakespeare'a prowadzi Brandstaetter w wierszach *Starzec ze skrzypcami*, *Koncert birnamski*, *Kronika Prospera*.

Współpracował z pismami katolickimi („W Drodze", „Niedziela", „Tygodnik Powszechny"), publikując prozę i poezję. W tym czasie powstały też krótkie teksty autobiograficzne, wydane pośmiertnie w zbiorze *Przypadki mojego* życia (1988). W 1973 r. Roman Brandstaetter otrzymał Nagrodę Polskiego PEN Clubu za dorobek przekładowy, w 1978 r. Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki.

O życiu Brandstaettera powstały dwa filmy dokumentalne[80]. Jako postać literacka występuje w powieści Mikołaja Łozińskiego *Stramer*[81]. Zmarł 28 września 1987 r. w Poznaniu.

Strategia przekładu

Brandstaetter tłumaczył jedynie Biblię i pięć dramatów Shakespeare'a. Przekład jako taki nie był dla niego dodatkową formą działalności – tłumaczył wybrane teksty, będące dla niego źródłem fascynacji i przemyśleń, a w przypadku Shakespeare'a również sposobem utrzymania się z pracy literackiej w okresie brutalnej presji ideologicznej[82]. Co istotne, Brandstaetter wchodził w dialog z dramatami Shakespeare'a na długo przed przystąpieniem do tłumaczenia, ale to okres powojenny szczególnie sprzyjał przedsięwzięciom przekładowym z uwagi na potrzeby odradzającego się teatru i rynku wydawniczego. W okresie tym był aktywnym dramaturgiem i jego głównym celem pozostawała twórczość własna, zdawał sobie jednak sprawę z konieczności autocenzury tak silnej, że podważającej sens bycia pisarzem[83], oraz

[80] *Rabbi* (reż. Elżbieta Rottermund i Robert Góral, 1997); *Roman Brandstaetter* (reż. Rafał Ostrowski, 2002).

[81] Mikołaj Łoziński, *Stramer*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.

[82] W 1952 r. cały nakład *Kronik Asyżu* Brandstaettera został na mocy decyzji Ministerstwa Kultury i Oświaty skierowany na przemiał, K.A. Tochman, *Rozpracowanie Romana Brandstaettera…*, s. 163–164.

[83] Por. napisany przez Brandstaettera w okresie stalinizmu monolog Ksawerego, pisarza, w dramacie *Milczenie*: „Zniszczyli mój talent. Wyobraźnię (…). Zmiażdżyli moje zdolności! Kazali tak pisać, jak pisać nie umiem! (…) Napisałem idiotyczną nowelę! Jedną… drugą… trzecią… Nic w tych nowelach nie było wartościowego! Nic! (…) Kłamstwo? Wszystko kłamstwo! Zamknęli mnie w czterech ścianach Polski jak w skorupie orzecha i kazali mi udawać, że jestem panem nieskończonych przestworzy (…). Kto mi odda bezsenne noce, podczas których walczyłem z sobą (…), by być takim, jakim być nie umiem! Kto mi zapłaci za mękę samozałgania!?", R. Brandstaetter, *Dzień gniewu…*, s. 433. Dramat *Milczenie* powstawał w tym samym czasie co *Zniewolony umysł* Czesława Miłosza. Opisując formy i figury zniewolenia, Miłosz w żaden sposób nie nawiązał do biografii Brandstaettera, ▸

ograniczeń co do druku i przedstawień. W tym kontekście przekłady Shakespeare'a i związane z nimi przychody z honorariów wydawniczych, tantiem, wreszcie stypendiów twórczych, były – nie tylko dla Brandstaettera – bezpieczną formą podtrzymania aktywności twórczej bez utraty twarzy.

Kompetencje naukowe Brandstaettera dotyczyły przede wszystkim historii literatury romantycznej, znał francuski i niemiecki, w latach trzydziestych czytał już teksty krytyczne w języku angielskim (por. s. 125–126). Przekład był dla niego w dużej mierze aktem interpretacji: nie prowadził filologicznych dociekań, nie poświęcał też wiele uwagi zagadnieniom metrycznym – dążył natomiast do ustalenia przesłania całości utworu i to z niego wyprowadzał sensy pojedyncze, wymowę monologów i scen. Przekładając, Brandstaetter pracował z oryginałem, wcześniejszymi tłumaczeniami na polski (w przypadku *Hamleta* wspomina Józefa Paszkowskiego i Władysława Matlakowskiego, w przypadku *Ryszarda III* zaś – Leona Ulricha)[84], słownikiem synonimów i niemieckim słownikiem *Shakespeare-Wörterbuch* Leona Kellnera[85]. Jak wynika z recenzji Grzegorza Sinki, podstawą tłumaczenia *Hamleta* było oksfordzkie wydanie *The Complete Works of Shakespeare* z 1935 r.[86], przypuszczalnie korzystał także z niego podczas tłumaczenia kolejnych czterech sztuk. Jesienią 1952 r. Brandstaetter kupił monografię o Szekspirze Władysława Tarnawskiego[87], był też w posiadaniu *Od*

— którego od wielu lat znał. Recenzja jego przekładu *Hamleta* była też przypuszczalnie ostatnim zleceniem, jakie Miłosz przyjął, opuszczając Polskę w styczniu 1951 r.

[84] Brandstaetter sporządził także anegdotyczny opis wizyty na Harendzie, gdzie ofiarował tom swoich dramatów z dedykacją: „Drogiej Pani Marii Kasprowiczowej [zm. 1968], strażniczce narodowego pamiątek kościoła na Harendzie", wprowadzając tym obdarowaną w konfuzję co do sensu wypowiedzi (por. R. Brandstaetter, *Przypadki mojego życia…*, s. 188). Nie wspomina jednak o przekładach Shakespeare'a Kasprowicza.

[85] Pozycje te wymienia Brandstaetter na liście rzeczy do zabrania do Zakopanego w 1950 r. w związku z przekładami, por. Roman Brandstaetter, *Dzienniki i raptularze z lat 1949–1983*, Biblioteka Ossolineum, sygn. 18046/I (Mf 23961/I), z. 7, k. 5. O wypożyczonym słowniku Kellnera wspomina też Brandstaetter w liście do żony z 6 marca 1951 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 2, s. 3.

[86] Por. Grzegorz Sinko, *Opinia o przekładzie „Hamleta" Szekspira przez Romana Brandstaettera* [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Hamlet*, 1949–1984), nr 336, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, SW1 403, k. 3–14, tu: 3, pełen opis edycji: [William Shakespeare], *The Complete Works of Shakespeare*, edited with a Glossary by W.J. Craig, Oxford University Press, Oxford 1935.

[87] Brandstaetter pisał, jak gdyby usprawiedliwiając zakup: „Po dzień dzisiejszy kupiłem jedną, malutką książkę Tarnawskiego *Szekspir* i nic poza tym", List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter ▸

Szekspira do Joyce'a (1939) Stanisława Helsztyńskiego oraz *Hamleta* Stanisława Wyspiańskiego[88]. Komentując wcześniejsze tłumaczenia Shakespeare'a, Brandstaetter pośrednio wskazywał na własne zasady przekładu:

> **Paszkowski, który niewątpliwie jest najlepszym z dotychczasowych tłumaczy, popełniał jednak bardzo duże gafy. Polegały one na tym, że przekręcał często tekst szekspirowski, nie przestrzegał jego ekonomii w słowach, jest niekiedy rozgadany, nie dbał o psychologiczny podkład, a również o pikanterie! – gdy Szekspir – i to dość często – używa różnych dwuznacznych zwrotów czy też całych obrazów, purytański Paszkowski tekst taki opuszczał[89].**

Obok potrzeby większej zwięzłości i mniejszej pruderii, najważniejszy dla Brandstaettera wydaje się „psychologiczny podkład", a zatem spójność psychologiczna postaci, wynikająca z właściwego rozumienia konwencji językowych i dramatycznych, dzięki czemu w przekładzie nie powstaje wrażenie dysonansu między wypowiedziami a działaniem postaci. Kwestia prymatu perspektywy psychologicznej widoczna jest również w stosunku Brandstaettera do prozodii. Tłumaczy jedenastozgłoskowcem, bez stałej średniówki; daje pierwszeństwo „akcentowi logicznemu", słusznie zakładając, że współczesny teatr będzie eksponował znaczenia, a nie regularności wiersza[90]. Tym samym odsuwa na bok dyskusje o polskich jambach, które w latach dwudziestych zdominowały rozważania Władysława Tarnawskiego i powróciły w powojennych esejach Wacława Borowego, kiedy porządkował pole polskich przekładów Shakespeare'a[91].

— z 14 października 1952 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 2, s. 7. Brandstaetter mógł kupić którąś z poniższych publikacji: *Szekspir – książka dla młodzieży i dorosłych* (1931) albo *Szekspir katolikiem* (1938), ewentualnie *O polskich przekładach dramatów Szekspira* (1914).

[88] Por. R. Brandstaetter, *Dzienniki i raptularze…*, z. 3, k. 18v, 19v, 21r.

[89] List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 3 kwietnia 1950 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 57.

[90] Por. R. Brandstaetter, *Dzienniki i raptularze…*, z. 4, s. 36. Numer strony za oznaczeniami autora notatek.

[91] Por. omówienie sporów o prozodię w rozdziale o Władysławie Tarnawskim.

Zasadniczy wpływ na tłumaczenie *Hamleta* miała kilkusetstronicowa edycja z 1894 r., złożona z oryginału i przekładu filologicznego Władysława Matlakowskiego oraz opatrzona rozbudowanym aparatem krytycznym: wstępem, przypisami i notami[92]. Wybór Matlakowskiego na przewodnika po krytyce szekspirowskiej z jednej strony mógł wydawać się regresywny (został on jednak w pełni zaakceptowany przez recenzenta wewnętrznego w Państwowym Instytucie Wydawniczym, Grzegorza Sinkę)[93] i oznaczał obcowanie z syntezą interpretacji *Hamleta* z XIX w. Z drugiej zaś – w centrum rozważań Matlakowskiego pozostawała metafizyka szekspirowska, kluczowa również dla ujęcia Brandstaettera. Ponadto Matlakowski wywarł silny wpływ na Stanisława Wyspiańskiego i jego *Hamleta* (1904), a zatem pierwszą rodzimą próbę interpretacji dramatu w kategoriach historiozoficznych, podjętą też przez Brandstaettera, a wkrótce potem – Jana Kotta. Jak ważna była ta edycja dla Brandstaettera, świadczy opis w liście Warneckiego, który – w przeciwieństwie do adresata – był w posiadaniu kompletnego egzemplarza edycji i dosyłał mu kopie stron, których brakowało w egzemplarzu przyjaciela:

> **Jeszcze à propos *Hamleta*. Wybacz, nie zdążyłem jeszcze przepisać. Tekstu na ostatniej stronie CDXVII str. jest zaledwie 5 wierszy, następnie 1 strona pt. Skrócenia, 2-ga: Spis błędów lub zmian w tekście angiel., 3-cia Błędy lub zmiany w przekładzie, 5, 6 i 7-ma Treść wstępu, 8-ma Tytułów, 9-ta Dramatis personae, 10-ta Osoby, 11-ta Scena I tekstu po angielsku, 12-ta (brakująca) Scena I po polsku. Napisz mi, dokąd masz. Numeracja książki: Scena I tekstu angielska (brakująca 11-ta) oznaczona arabską 4. itd. całość aż do końca zawiera 346 str.**[94]

[92] Nakład tego sporządzonego z wielkim wysiłkiem przekładu i opracowania spłonął, ocalały nieliczne egzemplarze, co wyjaśnia przepisywanie kartek przez Warneckiego; por. A. Cetera-Włodarczyk i A. Kosim, *Polskie przekłady…*, s. 263. Obecnie edycja jest dostępna w repozytorium *Polski Szekspir* UW (Wiek XIX).

[93] Por. G. Sinko, *Opinia o przekładzie…*, k. 3.

[94] List Janusza Warneckiego do Romana Brandstaettera z 5 stycznia 1953 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 130. Dwa dni później Warnecki proponował: „Nie zapomnij podać, jakich stron brakuje w Twoim egzemplarzu Matlakowskiego, to dam Ci przepisać", ibidem, s. 135.

Jesienią 1949 r. udało się Brandstaetterowi podpisać z Państwowym Instytutem Wydawniczym umowę na przekład *Hamleta*, z terminem złożenia tekstu 1 września 1950 r.[95] Akty od II do IV tłumaczył jako pierwsze, potem I i V akt[96], praca zabrała dziesięć miesięcy, przy czym ostatnie tygodnie były zdominowane przez mozolne naklejanie na maszynopis pasków z poprawkami, na co skarżył się w liście do żony z sierpnia 1950 r.:

> **Roboty mam piekielnie dużo. Przepisywanie – to głupstwo, ale klejenie chyba szatan wynalazł! Mój kompleks klejenia został chyba już na zawsze całkowicie zniwelowany! Jak widzę klej, to ryczę jak ranny lew! Cztery butelki kleju zużyłem na mojego *Hamleta*. Już go całego wykleiłem, a teraz jeszcze muszę przeprowadzić korektę, i – robota jest gotowa! – – Bogu dzięki![97]**

Mimo terminowego wywiązania się z umowy, wydawnictwo nie przystąpiło do prac redakcyjnych (por. s. 155–156) i w styczniu 1951 r. Brandstaetter nadal wprowadzał poprawki do przekładu:

> **Tymczasem tłumaczę *Ryszarda III* dla PIW-u i korzystając ze zwłoki, wciąż szlifuję *Hamleta*, wciąż coś tam zmieniam, czyszczę, cyzeluję. Ci, którzy go czytali, bardzo go chwalą[98].**

Do pracy nad *Hamletem* powrócił prawdopodobnie w lecie 1951 r., po otrzymaniu obszernej i szczegółowej recenzji wydawniczej Grzegorza Sinki[99]. Sinko chwalił uwspółcześnienie języka w przekładzie, zachęcał do większej

[95] Umowa z Romanem Brandstaetterem na przekład *Hamleta* z 24 listopada 1949 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Hamlet*, 1949–1984), nr 336, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[96] R. Brandstaetter, *Dzienniki i raptularze…*, z. 3, k. 10r.

[97] List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 23 sierpnia 1950 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 1, s. 1.

[98] List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 31 stycznia 1951 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 60.

[99] G. Sinko, *Opinia o przekładzie…*

odwagi w tłumaczeniu obscenicznych aluzji, wyłapywał nieścisłości metryczne (wynikające np. ze specyfiki wymowy imion), kwestionował niektóre formy adresatywne i wskazywał drobne błędy w rozumieniu tekstu, ogólnie jednak jego sąd o nowym tłumaczeniu był bardzo przychylny.

Cechą charakterystyczną metody pracy Brandstaettera było równoległe wobec przekładu zapisywanie refleksji, uwag i skojarzeń, które z czasem stały się podstawą jego esejów krytycznoliterackich. Na kartach kolejnych zeszytów Brandstaetter zanotował wiele myśli poświęconych postaciom Hamleta i Fortynbrasa[100], część z nich, w przeredagowanej formie, znalazła się w eseju *O Hamlecie i Fortynbrasie* (1956), w tym kluczowy obraz triumfu Fortynbrasa jako kolejnego spazmu historii:

> **Akt 5, scena 2**
>
> **Finis [zapis nieczytelny] Fortynbrasa –**
> **Wchodzi fatum głupoty na scenę – głupota historii – –**
> **jej widoczny bezsens – zaprzeczenie jej sensu**
> **Słońce zachodzi… Mrok otula całą scenę… Pesymistyczny finis –**[101]

W notatkach tych Fortynbras opisywany jest w zgodzie z portretem nakreślonym w późniejszym eseju:

> **[Fortynbras] żadnym zwątpieniom nie ulega, nie zastanawia się nad zagadką bytu ani nad konsekwencjami swoich zamiarów. Świadom swojej siły działa w myśl nieopanowanych i bezkompromisowych instynktów. (…) Śmierć jednego człowieka jest dla Hamleta trudnym i bolesnym zagadnieniem. Śmierć tysięcy ludzi nie jest żadnym zagadnieniem dla Fortynbrasa**[102]**.**

[100] Por. R. Brandstaetter, *Dzienniki i raptularze…*, z. 3, k. 19r–22v; z. 5, s. 9–10 (numery stron za oznaczeniami autora notatek). Okładkę trzeciego zeszytu, zawierającą zapiski z marca i kwietnia 1950 r., Brandstaetter opatrzył tytułem „Fortynbras".

[101] Ibidem, z. 3, k. 22v.

[102] R. Brandstaetter, *O Hamlecie i Fortynbrasie…*, s. 130.

Notatki Brandstaettera są skrótowe, jednak wewnętrznie spójne, nawet jeśli gwałtownie rozszerzają horyzont interpretacyjny, przenoszą znaczenia, nalegając przy tym na odwrócenie perspektywy:

> **Należy się zastanowić nad zagadnieniem – czy to, co widzi, czy to, co chce widzieć Hamlet – jest prawdziwe. Gdzie jest rzeczywistość Hamleta?**
>
> **Hamletyzm – życie pod kloszem fikcji i kształtowanie rzeczywistości świata na modłę tej fikcji (podkreślenie w oryginale)**
>
> **Rzeczywistość nie jest taka, jaką ją widzi „Hamlet" – najbardziej polska tradycja „Hamleta"**
>
> **Polska – Hamlet narodów**
> **Polska – święto fikcji**[103]

Znaczna część tych rozważań powróciła w wydanych pośmiertnie *Przypadkach mojego życia* (1992), gdzie zostały poprzedzone następującym wstępem:

> **Zapiski moje o *Hamlecie* nie są zamkniętą kompozycją. Jedyną więzią łączącą te luźne uwagi w pewną całość jest chronologia. Spisywałem je od roku 1949. Są one pamiętnikiem, w którym notowałem wrażenie z wielokrotnej lektury *Hamleta*[104].**

Nie zachowały się podobne uwagi na marginesie czterech pozostałych przekładów, Brandstaetter nie poświęcił im też odrębnych esejów.

[103] R. Brandstaetter, *Dzienniki i raptularze…*, z. 8, k. 16–17. Numery kart zgodnie z zastaną w dokumencie foliacją.

[104] R. Brandstaetter, *Przypadki mojego życia…*, s. 41.

Recepcja przekładu

Jednym z pierwszych czytelników i wielkich entuzjastów przekładów Brandstaettera był Janusz Warnecki, którego wsparcie dopełniała perspektywa wystawienia przekładu w jego reżyserii lub z jego udziałem. Maszynopis przekładu *Hamleta* krążył także w środowiskach teatralnych, redakcji Państwowego Instytutu Wydawniczego, podlegał recenzjom wewnętrznym, zanim fragmenty tłumaczenia zostały opublikowane w czasopismach (1951) oraz w formie książkowej (1952), drobne poprawki wprowadzono do kolejnych wydań. Pozostałe przekłady nie były poprzedzone publikacją fragmentów i za życia Brandstaettera wydano je tylko raz, w tłumaczeniach tych zatem nie wprowadzano żadnych zmian.

Od razu po publikacji fragmentów przekładu Brandstaetter spotkał się z krytyką, co opisał w liście do Jana Wiktora z jesieni 1950 r.:

> **Nad czym pracuję? Skończyłem tłumaczenie *Hamleta*, a teraz z kolei tłumaczę *Ryszarda III*. Gdyby nie ten przekład, nie miałbym z czego żyć. Ale pod moim przekładem *Hamleta* już dołki kopią. Mało tego. Pismacy niektórzy twierdzą, że mój przekład nie jest dla – – mas, że jest elitarny, że nie zrozumiałem idei *Hamleta*. Ich zdaniem ideą *Hamleta* jest walka – postępowej jednostki, tzn. samego Hamleta, z reakcyjnym – – – dworem królewskim. Dosłownie! „I tak toczy się światek" – jak mówił Wolter[105].**

W niedatowanym liście do żony Brandstaetter relacjonował z kolei zarzuty Stanisława Balickiego[106]:

> **Wczoraj przed południem omawiałem z Balickim tłumaczenie moje *Hamleta* i związane z nim problemy. W przekładzie tym – zdaniem**

[105] List Romana Brandstaettera do Jana Wiktora z 28 października 1950 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do Jana Wiktora…*, s. 195.

[106] Stanisław Balicki (1909–1978), w latach 1952–1953 dyrektor Państwowego Instytutu Wydawniczego, kierownik literacki i dyrektor teatrów.

> **Balickiego – są pewne religianckie nastroje np. „jak łaski Pańskiej i Miłosierdzia łakniecie w potrzebie", „zawoła na Sąd Ostateczny" itd., itd. Wytłumaczyłem Balickiemu, że pretensje te powinien skierować pod adresem Szekspira, a nie moim. – Sam Balicki jest święcie przekonany, że Hamlet jest naprawdę bohaterem pozytywnym, postępowym i że walczy z reakcyjnym dworem królewskim[107].**

Jednak recenzja Grzegorza Sinki, ukończona w Krynicy-Zdroju w lipcu 1951 r. na zlecenie Państwowego Instytutu Wydawniczego, była bardzo pozytywna:

> **Przekład *Hamleta* przez Romana Brandstaettera odznacza się chwalebnie tymi samymi zaletami, które podniesiono już przy recenzji przekładu *Ryszarda III*[108]. W szczęśliwy sposób łączy wysoki stopień wierności tekstowej z poprawną i gładką formą wiersza[109].**

Sinko popierał uwspółcześnienie języka, lecz przestrzegał przed anachronizmami (np. „niedociągnięcie", „fragment", „zgrywać się"):

> **Tłumacz obrał najwłaściwszą drogę, przekładając *Hamleta* potoczną współczesną polszczyzną. Niemniej przeto wydaje się wskazane unikanie wyrazów silnie trącących nowoczesnością, a ograniczenie się do zasobu słów i pojęć współczesnych znanych również w polszczyźnie dawniejszej[110].**

Powołując się na autorytet glosariusza obscenów w dziełach Shakespeare'a, który sporządził Eric Partridge (*Shakespeare's Bawdy*, 1947), Sinko zachęcał też tłumacza do większej odwagi, wskazując na pruderyjność przekładów

[107] List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter [brak daty] [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 2, s. 1.

[108] W owym czasie Brandstaetter złożył już w wydawnictwie przekład *Ryszarda III*, który Sinko zapewne również recenzował. Opinia ta się nie zachowała.

[109] G. Sinko, *Opinia o przekładzie…*, k. 3.

[110] Ibidem.

kanonicznych. Kwestia ta jednak wkrótce wzbudziła wiele kontrowersji wśród kolejnych recenzentów przekładu. Początek jednej z pierwszych recenzji nie zapowiadał jeszcze miażdżącej krytyki:

> **W miarę czytania, dramat porywa głębią, tak wiele ma świeżości, taki żywy i ciekawy, że czytelnik, zwłaszcza młody entuzjasta, przeskakuje przeróżne zapory, przeszkody, tamy i mielizny, rwie dalej niesiony zagadką geniuszu, mamiony potoczystością, gładkością, dzisiejszością języka, i odurzony zatrzymuje się na ostatniej stronicy (...), po dokładniejszej lekturze nowy przekład nie zadowala w pełni[111].**

Dalej jednak Piotr Grzegorczyk ostro krytykował polszczyznę przekładu, manieryzmy i nadużywanie zaimków osobowych, chociaż to nie błędy językowe raziły go najbardziej, lecz fakt, że „rozumienie oryginału" jest „czasem nawet gorsze niż u poprzednich tłumaczów":

> **Szczególnie niezrozumiale w nowej wersji bredzi np. Duch: „Żądza skojarzona / Z jasnym aniołem tylko niesmak znajdzie / W niebiańskim łożu i pójdzie za żerem / Węszyć na śmietnik" – tymczasem myśl poety jasna: „Żądza, chociaż nasyci się w niebiańskim łożu, żreć będzie świństwo"[112].**

Brandstaetter podmieniał obrazy i pojęcia, np. w monologu „Być albo nie być" zastępując „zwolnienie z długu" – „zwolnieniem od życia"[113]. Grzegorczyk dodatkowo odwoływał się do eseju Witolda Chwalewika i opublikowanego przez niego fragmentu nowego przekładu[114]:

[111] Piotr Grzegorczyk, *William Szekspir: Hamlet, królewicz duński*, „Twórczość" 1952, nr 10, s. 158–164, tu: 159.

[112] Ibidem, s. 160. Fragment ten pochwalił Sinko w recenzji wydawniczej: „Niezwykle piękne i udane miejsce przekładu", idem, *Opinia o przekładzie…*, k. 11.

[113] P. Grzegorczyk, *William Szekspir…*, s. 161.

[114] Por. Witold Chwalewik, *Z poetyki przekładów Szekspira*, „Twórczość" 1952, nr 7, s. 121–142.

> **Tłumacz nie zapoznał się z, lub zlekceważył próbę nowej interpretacji tego monologu daną przez W. Chwalewika, którego świeże tłumaczenie monologu (...) stanowi kluczową pozycję nowego i właściwego rozumienia *Hamleta*, omotanego zażartymi sporami psychologizujących dyletantów, nawet czasem krytyków serio, na naszym partykularzu ostatnimi czasy[115].**

W konkluzji Grzegorczyk jednoznacznie dyskwalifikował Brandstaettera jako tłumacza:

> **Przekład Brandstaettera zawodzi nasze oczekiwania, ale też ten typ przekładu powinien należeć do przeszłości. Bez przygotowania specjalnego, bez samodzielnego wniknięcia w sens oryginału, bez doskonałego opanowania języka epoki, bez zmian znaczeniowych i kulturalnych nie można się porywać na przekład Szekspira. Oczywiście nieodzowny jest talent poetycki i translatorski, ale on sam nie wystarczy, jak to u innych tłumaczów widzimy (np. u Norwida, Kasprowicza, ostatnio u Gałczyńskiego). Lepszy Szekspir, na którego czekamy, powstać może tylko w wyniku nowej subtelnej analizy filologicznej, nowego wczytania się w jego sens, nowych rozwiązań miejsc dotąd niejasnych[116].**

W wydaniu *Hamleta* z 1957 r. Brandstaetter poprawił niektóre z zakwestionowanych miejsc, trudno jednak przypuszczać, że zjednało to nieprzychylnego mu krytyka. Z kolei Zygmunt Kubiak w czerwcu 1952 r. zaczynał od pochwały przekładu, definiując przy tym siebie jako odbiorcę (a w przyszłości również tłumacza) Shakespeare'a:

> **potrafił stworzyć przekład stanowiący konsekwentną (w ogólnych rysach) całość artystyczną, przekład będący „książką do czytania",**

[115] P. Grzegorczyk, *William Szekspir*..., s. 161.
[116] Ibidem.

> a nie – filologicznym szyfrem. A przy tym dramat Szekspira w tłumaczeniu Brandstaettera zachował swoją atmosferę szekspirowską. Sąd ten opieram na „wyczuciu" zaczerpniętym z „niefachowego", ale bliskiego i długiego obcowania z oryginalnym tekstem *Hamleta*[117].

Zaznaczając, że „przekład jest znacznie słabszy od oryginału, to rzecz zwykła", Kubiak nie analizował różnic pomiędzy przekładem a oryginałem, pisał za to o wrażeniu ogólnym:

> Przede wszystkim (...) uderza nas to, że Brandstaetter świetnie włada wierszem Szekspirowskim, tym swobodnym, płynnym jedenastozgłoskowcem, który tak często się rozłamuje, tak często przechodzi w prozę, umie równie świetnie wyrażać pośpiech postrzępionego dialogu, jak i krzepnąć w sztywne, uroczyste formuły; ten cudowny instrument mowy poetyckiej w dramacie, wiersz elżbietański górujący tak bardzo nad jambami tragików greckich i nad retorycznym aleksandrynem dramatów romantycznych, znalazł w Brandstaetterze subtelnego odtwórcę[118].

I w tej recenzji pojawiały się jednak zastrzeżenia:

> W niektórych tylko fragmentach istnieje rozdźwięk pomiędzy rytmem wiersza a rytmem frazy (który to rozdźwięk w przekładach „filologicznych" był niemal regułą), tak na przykład wstępne przemówienie króla w drugiej scenie pierwszego aktu utraciło w przekładzie swoją (tak charakterystyczną dla Klaudiusza, usiłującego ukryć wewnętrzny niepokój) retoryczną płynność, a słynny monolog Hamleta rozpoczynający się od słów „Być albo nie być" dziwnie zesztywniał w przekładzie, rozwija się w rytmie niemal wykładu,

[117] Zygmunt Kubiak, *Nowy przekład „Hamleta"*, „Tygodnik Powszechny" 1952, nr 26, s. 6, 9.
[118] Ibidem.

> w dużej mierze zatracił właściwe mu w tekście oryginalnym piętno improwizacji falowania myśli[119].

Na przemian z pochwałami:

> w drugiej scenie pierwszego aktu tłumacz uczynił bardzo wiele dla ocalenia przynajmniej części siły poetyckiej tego niewątpliwie najświetniejszego artystycznie spośród wszystkich monologów („Gdyby Przedwieczny przeciw samobójcom Nie wydał prawa! O Boże! O Boże!..."), w którym przemawiają już nie słowa, ale namiętność rozrywająca i gmatwająca słowa; umiał również tłumacz zachować rytm gwałtownego monologu samo-oskarżycielskiego, kończącego drugi akt[120].

Na koniec Kubiak znów uderzał w tony krytyczne:

> Tu właśnie chciałbym sformułować główny zarzut przeciwko nowemu tłumaczeniu: wypowiedzi Hamleta są w nim często zbytnio rozwodnione, pozbawione cechującej je w oryginale aforystycznej zwięzłości. Tłumacz – jak to już było powiedziane – umiał oddać naturalność i potoczystość mowy poetyckiej dramatu; ale nie zawsze starał się o odtworzenie sprężonej, napiętej kondensacji wielu zdań wypowiadanych przez Hamleta[121].

I dalej:

> Brandstaetter prawie wszędzie ustrzegł się od czyhającej na tłumacza pokusy wyjaskrawiania tekstu: jego Hamlet nie jest bardziej patetyczny od Hamleta oryginalnego. Czasem tylko wyjaskrawiona

[119] Ibidem.
[120] Ibidem.
[121] Ibidem.

> została brutalność pewnych wyrażeń Szekspirowskich (brutalność mająca u angielskiego poety funkcję albo tragicznej goryczy, albo swoistego humoru). Brandstaetter w pewnych miejscach przeciągnął tu strunę. Gdy w rozmowie Hamleta z grabarzami (pierwsza scena piątego aktu) na temat Jorika używa on terminu, którego, ze względu na dostojność tych łamów, nie mogę przytoczyć, trzeba stwierdzić, iż to wyrażenie nie wykracza poza charakter i terminologię rozmowy; gorzej jednak, że Hamlet w rozmowie z Horacym w drugiej scenie piątego aktu stosuje podobne wyrażenie dla określenia stosunku swojej matki do jej obecnego męża[122].

A następnie znowu ganił uwspółcześnienia:

> *À propos* rozmowy z grabarzami (przetłumaczonej z wielką swadą), chciałbym jeszcze wyznać, iż chociaż jako warszawiak bardzo cenię Wiecha, wolałbym jednak, żeby Hamlet, pochodzący z epoki elżbietańskiej, nie przemawiał tak: „Leżysz, bracie, jak długi wraz ze swoim kłamstwem" – ale to już jest uwaga zupełnie marginalna[123].

Potężna fala krytyki wylała się również poza prasą, kiedy w marcu 1953 r. na zebraniu Sekcji Przekładu Związku Literatów Polskich referat swój przedstawił Stanisław Helsztyński, całkowicie dezawuując przekład Brandstaettera (w referacie tym wypowiedział się równie negatywnie o tłumaczeniu *Snu nocy letniej* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, por. s. 290)[124]. Helsztyński zaczynał od obszernego cytatu z recenzji Grzegorczyka, podkreślając, że ten ujemny sąd „po gruntownym rozpatrzeniu wydaje

[122] Ibidem. Chodziło o przekład słowa *whore*, do argumentu tego wróci Helsztyński, por. s. 162. Na jego bezpruderyjne użycie nalegał z kolei w recenzji wydawniczej Sinko, por. idem, *Opinia o przekładzie…*, k. 8.

[123] Z. Kubiak, *Nowy przekład…*

[124] *Stenogram z posiedzenia Sekcji Przekładów Z.L.P. odbytego w dn. 17 marca 1953 r.* [maszynopis], Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie, s. 22.

się nie do obalenia"[125]. Zestawiany z fragmentami przekładu Władysława Tarnawskiego i Witolda Chwalewika, przekład Brandstaettera wypadał według Helsztyńskiego źle, dodatkowo zaś w monologu Hamleta (II 2), w którym wyrzuca on sobie bezczynność:

> **jest niedopuszczalny wypadek strywializowania, że Brandstaetter kładzie w usta Hamleta ten wyraz „kurwa". U Szekspira to jest *whore*, ale tłumacz musi sobie zdawać sprawę, że to jest znaczeniowo jednak ten odcień inny – ladacznica – i w tym sensie można tylko dziś to przekładać. To jest strywializowanie, za daleko posunięcie się. W języku literackim polskim od wieku XVI nie używamy tego wyrazu. W angielskim używa się w tytułach utworów elżbietańskich, a i później *a whore* może być używane, ale ma inne znaczenie, łagodniejsze, ma prawo obywatelstwa w języku literackim, w języku polskim – nie. Oczywiście Tarnawski to inaczej mówi: „jak dziewka serce wylewając w słowach i przeklinając, jak uliczna ścierka, jak pomywaczka". To jest też silne, ale inne niż ten wyraz inkryminowany[126].**

Helsztyński kwestionował również przekład *Ryszarda III*, przy omówieniu którego wytykał tłumaczowi m.in. niedostateczną znajomość realiów historycznych i zbytnią swobodę w przekładaniu pojedynczych słów lub fraz, gdzie nalegał na filologiczne odpowiedniki. Opinia Helsztyńskiego była jednoznaczna: „bezceremonialność Brandstaettera w stosunku do oryginału nie licuje z obowiązkiem tłumacza wobec autora w randze Szekspira"[127].

Na tyradę Helsztyńskiego jako pierwszy odpowiedział Adam Mauersberger, historyk i krytyk literacki:

> **Z tych drobnych bardzo rzeczy, które zauważyłem, sprawa tej nieszczęsnej kurwy, tej nieszczęsnej ladacznicy, nazwanej tak**

[125] Ibidem, s. 5.
[126] Ibidem, s. 17.
[127] Ibidem, s. 22.

> **brutalnie przez Brandstaettera. Ja nie jestem zupełnie przekonany, że istnieje jakiś język literacki polski, który nie dopuszcza używania takich słów. (…) Chodzi o to, że słowo *a whore* ma to znaczenie, które rzekomo tylko nie jest objęte literackim językiem polskim. To jest drobna sprawa, ale mam wrażenie, że bardzo dla tłumaczy istotna – jaka jest granica literackiego języka. (…) Mam wrażenie, że trudno jest mówić o języku literackim, wykluczając z niego pojęcia bardzo szeroko używane. Przecież w tej chwili może Pan usłyszeć to słowo tysiąc razy wypowiedziane. W tej chwili, w Warszawie[128].**

Wypowiedź kończyły stwierdzenia ogólniejsze, z wyraźnie sprecyzowanymi oczekiwaniami wobec nowych przekładów:

> **Kogo my tłumaczymy? Poetę. Więc co musimy dać? Przekład poetycki. Jeżeli nie, to nie będzie on nam odpowiadał. My nie chcemy znać tylko bryków. Chcemy dostać arcydzieło kongenialne. Niech ono nie przypomina w tej mierze, jak by prof. Helsztyński chciał, oryginału, ale niech da nam tę samą sumę poezji co Szekspir, przeniesioną według tradycji narodowego polskiego języka, żebyśmy mieli wrażenie, że jesteśmy w teatrze, że czytamy wiersze. Jeżeli tego warunku się nie spełni, jeżeli nie będziemy dyskutowali nad sprawami artystycznymi, kiedy mówimy o przekładzie, to nasza funkcja przynajmniej jako literatów nie istnieje[129].**

I wreszcie:

> **Nie potknięcia decydują o przekładzie, decyduje koncepcja artystyczna przekładu. I nie dyskutujemy nad wiernością przekładu,**

[128] Ibidem, s. 26.
[129] Ibidem, s. 27.

> **dyskutujemy nad koncepcją artystyczną, tradycję narodową rozwijamy twórczo – niech to nie będzie kaganiec[130].**

Po Mauersbergerze głos zabrał Witold Chwalewik:

> **W paru punktach ostro nie zgodzę się z kol. Mauersbergerem, jednakże myślę, że dotknął on istoty sprawy i zasłużył na te oklaski, których i ja nie szczędziłem. Mianowicie dotknął kwestii artyzmu[131].**

I choć dalsza dyskusja skupiła się przede wszystkim na obronie poetyckiego przekładu Gałczyńskiego, kwestia artyzmu przeciwstawionego filologicznej poprawności wybrzmiała bardzo mocno. Reakcja publiczności, wśród której przecież nie brakowało filologów, nie przekonała Helsztyńskiego, w opublikowanej wersji referatu jeszcze mocniej sformułował zarzuty[132]. Tłumacz nie odczytywał „wiernie nawet normalnego, przeciętnego, nienajeżonego specjalnymi zniekształceniami tekstu Szekspira"[133], zaś w jednym z monologów Hamleta (II 2) należałoby poprawiać „zdanie po zdaniu", tak poważne jest „zubożenie znaczeń treściowych zawartych w tekście Szekspira"[134]. Wulgaryzmy nadal budziły oburzenie krytyka, nadal też wyżej cenił przekład Tarnawskiego: „Nie na trzech, lecz na dziesiątkach, setkach przykładów można by ilustrować w ten sposób wyższość metody przekładowej Tarnawskiego nad metodą Brandstaettera"[135]. „Co zdanie, czy słowo – to błąd"[136], grzmiał Helsztyński.

[130] Ibidem, s. 28.

[131] Ibidem.

[132] Por. Stanisław Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś*, „Pamiętnik Teatralny" 1954, nr 2 (10), rozszerzona wersja [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 243–345.

[133] Ibidem, s. 282–283.

[134] Ibidem, s. 285.

[135] Ibidem.

[136] Ibidem, s. 306.

Dopiero w 1973 r., w opracowaniu *Szekspir w Polsce*, Helsztyński zmienił front, wyrażając nawet żal, że powstało tak mało przekładów poetów, w tym tylko pięć pióra Brandstaettera. Jak podsumowywał pojednawczo:

> **Dotychczasowe ich wyniki budzą nadzieje, że jeśli nie spod jednego pióra, to spod wielu, oby jak najliczniejszych, wyjdą nowe, wartościowe, poetycko piękne przekłady, prezentujące cały kanon dzieł Szekspira[137].**

A następnie przytaczał obszerny fragment z eseju *O sztuce tłumaczenia* Zawieyskiego z 1955 r., w którym autor zestawiał fragment *Hamleta* w przekładzie Paszkowskiego, Iwaszkiewicza, Brandstaettera i Sity[138], tłumaczenie Brandstaettera opatrując komentarzem:

> **Przekład *Hamleta*, dokonany przez Brandstaettera sprawia wrażenie, że tłumacz pragnął połączyć nowoczesność z umiarkowanym archiwizowaniem. W przytoczonym dialogu jest kilka szczęśliwych i trafnych na to dowodów[139].**

W 1955 r. głos w sprawie przekładów zabrał jeszcze Grzegorz Sinko, który – w zgodzie ze swym stanowiskiem w opinii wydawniczej – bronił tłumaczeń Brandstaettera, uznając ich „siłę, ich dźwięk godny powagi i wielkości szekspirowskich tragedii, ich osiągnięty współczesnymi środkami majestat”[140]. Dodatkowo zaś ironizował:

[137] Stanisław Helsztyński, *Szekspir w Polsce*, aneks [w:] William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne*, t. 6: *Tragedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 941–943, tu: 930.

[138] Jerzy Zawieyski, *O przekładach dramatu* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 415–435. Cytowanego tu przez Helsztyńskiego fragmentu przekładu i oceny przekładu Sity (S. Helsztyński, *Szekspir w Polsce…*, s. 937–940) nie ma i nie może być w tej publikacji. Tłumaczenie Sity ukazało się dopiero w 1968 r., Zawieyski zmarł w 1969 r.

[139] J. Zawieyski, *O przekładach dramatu…*, s. 424.

[140] Grzegorz Sinko, *Dramat angielski i niemiecki w wydawnictwach PIW*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 1 (13), s. 208.

> **Jemu też [Brandstaetterowi] przyszło usłyszeć najwięcej gorzkich słów od krytyki, która w pewnym względzie zajęła stanowisko zgodne z wydawcami *Family Shakespear*e – Szekspira dla panienek sprzed lat stu pięćdziesięciu. A przecież gdyby Grzegorczyk (który pierwszy spłonął wstydliwym rumieńcem nad przekładami Brandstaettera) zajrzał do specjalnych dzieł poświęconych pornografii i skatologii u „Łabędzia znad Avonu" (mamy takie, i to b. autorytatywne!), musiałby stwierdzić z przerażeniem, że tłumacz nie wydobył nawet dziesiątej części sprośnych aluzji i gry słów oryginału. Na to, że Szekspir pisał w epoce renesansowej swobody, przed umocnieniem się jakże płodnych w potomstwo Purytanów – nie ma rady, podobnie jak nie ma rady na fakt, że uszy jego ludowej w znacznej mierze widowni nie grzeszyły delikatnością. Czy zaś owe wyrzucane Brandstaetterowi dosadne pięcioliterowe synonimy kurtyzany już w XVI wieku były w Polsce niewymawialne, należałoby spytać znawców Reja, fraszek Kochanowskiego czy Wacława Potockiego[141].**

Tłumaczenie Brandstaettera przyjęto przychylnie w prasie emigracyjnej. Na łamach paryskiej „Kultury" Tymon Terlecki chwalił przekład Brandstaettera za to, że nie występują w nim błędy poprzedników, oraz za jego „czytelność" i „mowność":

> **Siedzi on [przekład] mocno we współczesnym poczuciu językowym, popierając pogląd i spełniając żądanie Tarnawskiego: „Szekspira można tłumaczyć tylko najnowszą polszczyzną", bo tylko ona może oddać „bogactwo i giętkość" oryginału[142].**

I w tej recenzji pojawiały się zastrzeżenia do gęstości semantycznej przekładu:

[141] Ibidem, s. 207–208.

[142] Tymon Terlecki, *„Hamlet" polski i angielski*, „Kultura" (Paryż) 1954, nr 2, s. 61–79, tu: 73.

> **zachowuje coś z dynamiki, z polotności słowa, mniej, czasem zgoła niewiele, z jego potężnej, monumentalnej bryłowatości, z jego wewnętrznego natężenia. Być może zaważył i tutaj wyczuwalny pośpiech, który tak szkodził przekładom Kasprowicza. Zaważył przede wszystkim temperament i kaliber poetycki tłumacza[143].**

Terlecki uznawał, że nowy *Hamlet* Brandstaettera jest kolejnym tłumaczeniem na drodze do przekładu idealnego, do którego jednak predestynował poetów emigracyjnych, m.in. Czesława Miłosza czy Jerzego Niemojowskiego[144]. Miłosz w liście do Jerzego Giedroycia w październiku 1954 r. chwalił Brandstaettera, choć, podobnie jak Terlecki, nie uważał tłumaczenia za doskonałe: „sztuka przekładu to rzecz osobna i dziś w Polsce jest tylko jeden, Brandstaetter, który zna angielski, jego *Hamlet* to nie arcydzieło, ale dobry"[145].

Na dalszą ocenę i recepcję przekładów Brandstaettera miała wpływ głośna inscenizacja *Hamleta* z września 1956 r. w krakowskim Teatrze Starym, w reżyserii Romana Zawistowskiego. Początkowo sztuka miała być wystawiona w Katowicach w 1954 r., lecz jak relacjonował Brandstaetter:

> ***Hamlet* nie idzie w Katowicach, bo Balicki przeniósł Zawis[towskiego] do Krakowa. Zaw[istowski] próbował przez dwa miesiące *Hamleta* w Katowicach – a teraz, jak Ci o tym wiadomo – obejmuje stanowisko dyrektora w Krakowie po Krzemińskim. Dla mnie to jest znowu bolesne uderzenie, bo ten *Hamlet* mógł na długi czas ratować od kłopotów materialnych. Trudno. Co będę robił? – Nie wiem. Może**

[143] Ibidem.

[144] Ibidem.

[145] List Czesława Miłosza do Jerzego Giedroycia z października 1954 r. [w:] Jerzy Giedroyc i Czesław Miłosz, *Listy 1952–1963*, oprac. Marek Kornat, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2008, s. 189. Kilka lat później Miłosz miał pisać dla „Kultury" o przekładach poezji angielskiej, upomniał się wtedy również o *Hamleta* Brandstaettera: „Do napisania o przekładach poezji angielskiej chciałbym mieć na kilka dni *Hamleta*, jaki wyszedł w Polsce, w przekładzie albo Iwaszkiewicza, albo, lepiej, Brandstaettera", List Czesława Miłosza do Jerzego Giedroycia z września–października 1958 r. [w:] Jerzy Giedroyc i Czesław Miłosz, *Listy…*, s. 304.

> **będę tłumaczył Szekspira? Ewentualnie będę sprzedawał powoli moje książki[146].**

Opóźnienia sprawiły, że tekst trafił na scenę w okresie wielkiego przełomu politycznego: po brutalnym stłumieniu wydarzeń czerwcowych w Poznaniu, a przed dojściem do władzy Władysława Gomułki w październiku 1956 r. Premiera spektaklu miała również uroczystą oprawę z uwagi na oficjalne nadanie Staremu Teatrowi imienia Heleny Modrzejewskiej. Brandstaetter nie planował jednak uczestnictwa w gali. Jak pisał do żony:

> **Premiera *Hamleta* odbędzie się już 22 września, galowa, bardzo uroczysta (...). Zawistowski twierdzi, że *Hamlet* wypadnie wspaniale, że będzie rewelacją itd. Wydają program coś na 80 stron. Balicki przed przedstawieniem wygłosi przemówienie itd. Pufuśko, na to przedstawienie nie pójdziemy (...). *Hamlet* będzie grany przez cały czas w Starym Teatrze[147].**

Krakowskie przedstawienie zrecenzował Jan Kott: ta właśnie recenzja („*Hamlet" po XX Zjeździe*) stała się najważniejszym esejem w późniejszych zbiorach *Szkice o Szekspirze* (1961) i *Szekspir współczesny* (1965), czyniąc tym samym krakowskiego *Hamleta* jednym z najbardziej znanych szekspirowskich spektakli ówczesnych czasów, opowieścią o tragedii intelektualisty w matni systemu totalitarnego[148].

[146] List Roman Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 26 września 1954 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 160.

[147] List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 11 września 1956 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 2, s. 1.

[148] Jan Kott, *„Hamlet" po XX Zjeździe*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 41 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/51191/hamlet-po-xx-zjezdzie (6.01.2024). Por. komentarz Wandy Świątkowskiej: „*Hamlet* Zawistowskiego obnażał według krytyka [Kotta] mechanizm władzy, stanowił obraz wielkich karier politycznych wszystkich czasów i odsłaniał pesymizm ludzkiego losu uwikłanego w historię. Dla Kotta Poloniusz był tajnym agentem, Król despotą – z jawnymi aluzjami do radzieckich decydentów, a policyjny Elsynor społeczeństwo polskie oglądało za oknami. Dla niego *Hamlet* krakowski był spektaklem o strachu, tyranii i zniewoleniu jednostki ▸

Jak przekonywał Kott, tak silny wydźwięk polityczny dramatu był możliwy dzięki tłumaczeniu: „Przekład Romana Brandstaettera zasługuje na specjalne studium. Jest jasny i brzmi doskonale. Nowoczesny Hamlet runąłby z każdym z dawniejszych tłumaczeń”[149].

Jednakże w niektórych recenzjach kwestię przekładu pomijano, podkreślano za to skalę cięć reżyserskich. Istotnie:

> **reżyser usunął prawie połowę tekstu tragedii (…). W efekcie Hamlet nie był refleksyjnym filozofem, lecz człowiekiem czynu (z wyjątkiem „Być albo nie być” wszystkie monologi skrócono o połowę, monolog ze sceny spotkania z kapitanem wojsk norweskich usunięto w całości wraz z tą sceną)**[150].

W podobnym duchu pisała część recenzentów: to *Hamlet* „sprowadzony do jednej tezy, *Hamlet* w wydaniu ćwierćkomiksowym, ale właśnie dlatego – Hamlet żywy. Żywy zarówno w formie, jak i żywy w działaniu. Obie te wartości łączą się w całość artystycznie umotywowaną i prostą w konstrukcji”[151]. Najważniejsze różnice w opiniach krytycznych dotyczyły jednak wydźwięku spektaklu, który w odbiorze niektórych krytyków zdawał się inny aniżeli ten opisany przez Jana Kotta:

— – o jej prawach do buntu i próbach walki z reżimem”, eadem, *Czy Jan Kott stworzył mit? Jeszcze raz o „Hamlecie ’56” Romana Zawistowskiego*, „Studia Historicolitteraria” 2019, nr 19, s. 178–193, tu: 180. Por. też omówienie spektaklu i jego recepcji [w:] eadem, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 80–95; Anna Cetera, *Znajomość. O korespondencji Jana Kotta i Macieja Słomczyńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 51–52, w dodatku „Odnalezione w tłumaczeniu”, https://www.tygodnikpowszechny.pl/znajomosc-25206 (6.01.2024).

[149] J. Kott, *„Hamlet” po XX Zjeździe…*

[150] W. Świątkowska, *Hamlet.pl…*, s. 87. Por. opis egzemplarza suflerskiego: „Przepisany egzemplarz był krótszy o 1289 wersów od oryginału: dokonano na nim odręcznie dodatkowych skreśleń, usuwając jeszcze 517 wersów. Łącznie wykreślono więc 1806 wersów z 3834 wersów *Hamleta*, co daje skróty na poziomie 47%”, ibidem.

[151] Jan Paweł Gawlik, *Hamlet 1956*, „Nowa Kultura” 1956, nr 44 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/51186/hamlet-1956 (6.01.2024).

> Jerzy Grotowski na przykład stwierdzał bez ogródek, że *Hamlet* Zawistowskiego był przedstawieniem „bardzo konwencjonalnym i z założenia nie miał nic wspólnego z tym, o czym pisał Kott". Także po latach Marta Fik napisała ostrożnie, że recenzja Kotta „narzucała jednoznaczną interpretację przedstawieniu, które w istocie było o wiele bardziej złożone. Krytyk został prawodawcą aluzyjności spektaklu Zawistowskiego, gdyż bardzo »chciał« zobaczyć w spektaklu parabolę państwa policyjnego, ubeków i politycznych opozycjonistów, usłyszeć ze sceny sformułowania, które niekoniecznie z niej padły"[152].

Taki pogląd sformułowała już w 1956 r. Jadwiga Siekierska na łamach „Trybuny Ludu":

> Nie porwało mnie bez reszty krakowskie przedstawienie *Hamleta*. Toteż nie podzielam tym razem zachwytów Jana Kotta nad ostrością polityczną tej inscenizacji, jednoznaczną wymową, współczesnością. Zgodzę się co do jednego z Kottem – jesteśmy opętani polityką. Dlatego niemal w każdej sztuce węszymy aluzje polityczne (...). Mam wrażenie, że Kott chociaż pisze świetne recenzje (i nie tylko recenzje), nieraz w przedstawieniu widzi to, co chciałby dojrzeć, i dlatego mija się z rzeczywistością[153].

Pomijając kwestię ewentualnej nadinterpretacji Kotta, potężne cięcia w wersji scenicznej nie musiały oznaczać osłabienia wydźwięku przekładu, przeciwnie, wydobyły i nadały spójność określonym cechom tłumaczenia, przedtem rozproszonym w masie tekstu. Odsuwając idiom przekładów kanonicznych, Brandstaetter dążył do wyrażenie dylematów Hamleta językiem współczesnego intelektualisty i dysydenta – aluzyjnym, ironicznym,

[152] W. Świątkowska, *Hamlet.pl...*, s. 82.

[153] Jadwiga Siekierska, *Czy „Hamlet" współczesny?*, „Trybuna Ludu" 1956, nr 285 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/51132/czy-hamlet-wspolczesny (6.01.2024).

przy tym zrozumiałym i przejrzystym składniowo[154]. Wzmocnił też wrażenie wszechobecnej inwigilacji, tłumacząc w kluczowych scenach czasownik o szerokim polu semantycznym *watch* (patrzeć, obserwować, strzec) jako słowo klucz – „śledzić". Rozsiał także ślady komunistycznego żargonu („Taki robak jest potęgą w dziedzinie naszego odżywiania", drwi Hamlet w scenie z grabarzami)[155], wzmacniając wrażenie państwa polskiego – w państwie duńskim. W rezultacie:

> **Współczesność i aluzyjność *Hamleta* Zawistowskiego w dużej mierze została wykreowana przez Brandstaettera w języku, w krótkiej, potoczystej i kolokwialnej niekiedy frazie, którą mówili bohaterowie. Widzowie odbierali tekst płynący ze sceny jak język, którym posługują się na co dzień, ponadto mieli go czytać „między wierszami" i wychwytywać „mrugające słówka", które przemycił w przekładzie tłumacz[156].**

Przy całej sugestywności przekładu nie wydaje się, aby interpretacje Kotta wynikały jedynie z lektury tekstu dramatu. Istotą koncepcji Wielkiego Mechanizmu nie był wyłącznie nacisk na paralelność sytuacji scenicznej i recepcyjnej, ale szersza interpretacja historii, w której natura władzy pozostaje niezmienna, przechodząc przez powtarzalne fazy przemocy i przesilenia. Refleksja Brandstaettera krążyła również wokół postaci Fortynbrasa, którego triumf nie oznaczał oczyszczenia, lecz początek nowej tyranii. Chodziło zatem o ułudę wyzwolenia, kiedy nowy reżim konsoliduje się na zgliszczach poprzedniego. Uwspółcześniające odczytanie Brandstaettera osadzone było w porządku metafizycznym czy wręcz religijnym

[154] Por. scena (III 1) i wypowiedź Poloniusza: „Ja i jej rodzic – wszak wolno nam śledzić – tu się skryjemy" i omówienia: Anna Cetera, *Polacks on the Ice. On Translating "Hamlet" in Postwar Poland and the Birth of Kottian Criticism*, „Global Shakespeare Journal" 2014, t. 1, s. 25–43; W. Świątkowska, *Hamlet.pl…*, s. 85–86.

[155] William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Roman Brandstaetter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1952, s. 136.

[156] W. Świątkowska, *Hamlet.pl…*, s. 86.

i wskazywało na niezmienność kondycji ludzkiej, a co za tym idzie – na wagę oraz konsekwencje wyborów etycznych. Z kolei aktualizująca interpretacja Kotta wyrastała z dialektyki marksistowskiej i, obnażając mechanizmy władzy, eksponowała bezradność jednostki wobec brutalnych procesów historycznych[157].

Tłumaczenie Brandstaettera powróciło na scenę w 1959 r., w spektaklu wyreżyserowanym w stołecznym Teatrze Powszechnym przez Irenę Babel. Nowy przekład chwalił konsekwentnie Grzegorz Sinko:

> **Przekład Romana Brandstaettera uważa sprawozdawca, pominąwszy pewne istniejące w nim jeszcze usterki filologiczne, za najlepszy pośród nowych tłumaczeń. W obecnym wykonaniu, które nie zacierało rytmu wiersza, przekład ten jeszcze raz wykazał swe zalety**[158].

Pochwał nie szczędził też recenzent „Trybuny Ludu":

> **Ale nie tylko kształt wizualny tego przedstawienia jest nowoczesny. Niezwykle ważnym elementem, zbliżającym *Hamleta* do naszych czasów, doznań, odczuć jest piękny przekład Romana Brandstaettera. Nigdy dość podkreślania znaczenia słowa w arcydziełach**

[157] Por. A. Cetera, *"Be Patient"…* W 1954 r., w Zakopanem, Kott przedstawiał Brandstaetterowi swoją utrzymaną w duchu prezentyzmu koncepcję *Dziadów*. Reakcja Brandstaettera była daleka od entuzjazmu: „stoimy – tak mi się przynajmniej zdaje – w obliczu obłędu kulturalnego. [Jan] Kott, który jest obecnie w Zakopanem, opowiedział mi wiele o swojej koncepcji inscenizacji *Dziadów*. »Widzenie ks. Piotra« – wypadnie. Prolog z III części – wypadnie. Ideowy trzon dramatu zaprezentuje Wysocki. »Salon warszawski« jest osią dramatu. Gustaw-Konrad – to dzieje wertherowskiego młodzieńca. »Upiór« jest niepotrzebny. Konrad – to pseudonim polityczny Gustawa. Potworność!", List Romana Brandstaettera do Janusza Warneckiego z 10 marca 1954 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 154. Taki sposób czytania Shakespeare'a na planie teatralnym jest zgodny z obrazami, jakie wyzierają z materiałów zgromadzonych w *Archiwum Jana Kotta* (Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu): np. z *Założeń scenograficznych „Hamleta"* z 1973 r. oraz jego egzemplarzy dramatów z licznymi cięciami dialogów i podkreśleniami kluczowych passusów; por. Anna Cetera-Włodarczyk, *Shakespeare in Purgatory. (Re)Writing the History of the Post-War Reception*, „Theatralia" 2021, t. 24 (numer specjalny), s. 17–32.

[158] Grzegorz Sinko, *Gorzki książę Danii*, „Nowa Kultura" 1959, nr 9, s. 6.

> **Szekspira. Ich bohaterem jest myśl, więc jakże wyrazić ją doskonalej, jeśli nie przez słowa, i które przylegać muszą do niej tak ściśle jak kolczuga do piersi. Najmniejsza szczelina między myślą i słowem, a już zmienia się jej sens, ulatuje jej urok, zatraca się jej piękno. Wydaje mi się, że nie sposób już dziś słuchać dzieł Szekspira w starych przekładach Paszkowskiego czy Ulricha, choćby nawet były poprawne. Poezja nie może być tylko poprawna! Poprawność zabija poezję. Wyznam szczerze, iż rozkoszowałem się w czasie przedstawienia *Hamleta* dźwiękiem, teatralnością, a zarazem zupełnie współczesną poetycznością nowej wersji polskiej *Hamleta*[159].**

O fundamentalnym znaczeniu przekładu dla koncepcji przedstawienia pisał ponownie Jan Kott:

> **Tak sobie właśnie wyobrażam, że zaczęła próby analityczne z *Hamleta* Irena Babel. Posadziła swoich aktorów wokół okrągłego stołu i powiedziała: „Będziemy grać sztukę Szekspira pod tytułem *Hamlet*. Postaramy się ją zagrać najuczciwiej, jak umiemy. To znaczy nie będziemy ani zmieniać, ani poprawiać tekstu. Postaramy się dać jak najwięcej tekstu, tyle, ile może się zmieścić w ciągu trzech i pół godziny. Zastanowimy się nad każdym skreśleniem. Nie będziemy grać *Hamleta* w przekładzie Iwaszkiewicza, bo jest zbyt poetycki i gładki, ani w przekładzie Paszkowskiego, bo chociaż ma miejsca wielkiej piękności, gubi się w nim myśl i zatraca ostrość dialogu. Zagramy *Hamleta* w przekładzie Brandstaettera, bo choć czasem chropawy, jest najwierniejszy, bo ma współczesny tok zdania i współczesny klimat. Będziemy się starali pokazać *Hamleta* współczesnego"[160].**

[159] Roman Szydłowski, *„Hamlet" nowoczesny*, „Trybuna Ludu" 1959, nr 31 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/248970/hamlet-nowoczesny (5.01.2024).

[160] Jan Kott, *Jeden z współczesnych Hamletów* [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. 3: *Fotel recenzenta*, wybór i układ Tadeusz Nyczek, Wydawnictwo KRĄG, Warszawa 1991, s. 184–192, tu: 187. Pierwodruk w: idem, *Szkice o Szekspirze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 289–299.

W powiązaniu ze spektaklem odbyło się również spotkanie panelowe zatytułowane „Sąd nad Hamletem", zorganizowane przez Klub Pisarzy „Krąg", w którym uczestniczyli reżyserka, Roman Brandstaetter, Witold Chwalewik, ale także pisarze Kazimierz Brończyk, Jan Nepomucen Miller, Jan Dobraczyński, krytyk Henryk Bieniewski oraz odgrywający rolę Hamleta w przedstawieniu Adam Hanuszkiewicz. Jak donosiła prasa, w toku dyskusji przekład Brandstaettera „został uznany przez krytyków, jak i przez ludzi teatru za najlepszy z dotychczasowych, a ze szczególnym uznaniem mówił o nim (…) Adam Hanuszkiewicz"[161]. I choć przywołano interpretacje Jana Kotta, głos zabrał też Brandstaetter, przypominając tezy zawarte w eseju *O Hamlecie i Fortynbrasie*: „Według Brandstaettera wymowa *Hamleta* jest pesymistyczna, jego bohater, jedynie [sic] godny sprawowania władzy królewskiej, ginie, władzę zaś zagarnia Fortynbras, uosobienie prostackiej siły i buty czy wręcz »totalitaryzmu«"[162].

W 1960 r. przekład wykorzystano dwukrotnie: w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie w spektaklu w reżyserii Tadeusza Aleksandrowicza oraz w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku – w reżyserii Andrzeja Wajdy. Co ciekawe, z krytyką tłumaczenia (i w ogóle formy wierszowanej) wystąpił Jerzy Sito, późniejszy tłumacz Shakespeare'a, tym samym formułując zręby swej własnej strategii przekładowej:

> **Przekład Romana Brandstaettera, którym obydwa teatry się posługują, nie jest rażąco niedobry; to chyba wiele. Tępy jedenastozgłoskowiec polski, w przeciwieństwie do angielskiego, impregnuje co prawda od poetyckiej warstwy dialogu, jest jednak dostatecznie sprawny, by oddać w najgrubszych zarysach wątek fabularny, oraz niektóre niuanse filozoficzne. Gorzej, gdy w grę wchodzi sposób jego recytowania. Już sama wersyfikacja stwarza poważne przeszkody, gdy zaś dodamy do tego brak tradycji swobodnego mówienia**

[161] spol, *Sąd nad Hamletem*, „Słowo Powszechne" 1959, nr 114, s. 4.
[162] Ibidem.

> **wiersza na scenie, uzyskamy bądź monotonię, bądź bełkot do złudzenia przypominający dykcję wielkich aktorów zagranicznych na gościnnych występach[163].**

W 1963 r. przekład był grany trzy razy: w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (reż. Roman Zawistowski), w bydgoskim Teatrze Polskim (reż. Stanisław Bugajski)[164] oraz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie (reż. Aleksander Rodziewicz). W 1983 r. po tłumaczenie Brandstaettera sięgnął Tadeusz Aleksandrowicz, reżyserując spektakl w białostockim Teatrze Dramatycznym. Przedstawienie to wyróżniono nagrodą XXV Festiwalu Teatrów Polski Północnej, gdzie inscenizacja ta pokonała m.in. spektakl *Hamleta* w przekładzie Jerzego Sity, wystawiony w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Jeden z krytyków, niezadowolony z rozstrzygnięcia, komentował:

> **Po premierze *Hamleta* w Olsztynie chwaliliśmy to przedstawienie jako najlepsze – jak dotąd – przedstawienie sezonu, jako kawałek teatru na dobrym poziomie. Nie musimy zmieniać zdania, choć niektórym ono nie odpowiada. Nie musimy odżegnywać się od przekładu Jerzego S. Sito, który zdaniem oponentów przedstawia się znacznie gorzej niż przekład Romana Brandstaettera. Wszystko zależy przecież od punktu widzenia. Teatr to wielka umowność. Trzeba więc powiedzieć sobie, że zarówno jeden, jak i drugi przekład mają swoich zwolenników i przeciwników, a to wcale nie znaczy, że jedni mają rację, a drudzy jej nie mają. Teatr białostocki posłużył**

[163] Jerzy Sito, *Sami Hamleci,* „Polityka" 1960, nr 38, s. 6. Andrzej Żurowski odnotowuje „drażniącą nonszalancję tej recenzji" (idem, *Myślenie Szekspirem*, Wydawnictwo Tower Press, Gdańsk 2001, s. 87) oraz polemikę, którą wywołała.

[164] W 1963 r. spektakl Bugajskiego był też wystawiany na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu. Bolesław Taborski w recenzji ubolewał nad wyborem tłumaczenia: „Mimo pewnych dłużyzn ma ta inscenizacja doskonałe tempo, a skrótów dokonano nieistotnych. Żałuję tylko, że wybrano nie najlepszy przekład Brandstaettera", Bolesław Taborski, *Festiwal, czyli problemy klasyczne*, „Życie Literackie" 1963, nr 27, s. 3.

> **się przekładem Brandstaettera, który dzisiaj brzmi anachronicznie, który jest drewniany i skostniały, niekiedy śmieszny[165].**

Pomijając audycję radiową w 1958 r., w której Janusz Warnecki wykorzystał przekład *Ryszarda III*[166], tłumaczenie czekało na inscenizację ponad dwadzieścia lat, mimo że już w 1951 r. Brandstaetter miał nadzieję na rychłą premierę w Warszawie[167]. Ostatecznie tekst został wystawiony w 1975 r. w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu (reż. Zofia Wierchowicz), a następnie w 1977 r. w Teatrze Powszechnym w Łodzi (reż. Jerzy Hoffman). W 1989 r. przekład wykorzystano w znakomitym spektaklu Teatru Telewizji w reżyserii Feliksa Falka, z wracającym po dłuższej nieobecności w kraju Andrzejem Sewerynem w roli głównej. Z kolei w 2003 r. Janusz Wiśniewski sięgnął po przekład Brandstaettera na inaugurację swej dyrekcji w poznańskim Teatrze Nowym[168], co spotkało się z dobrym przyjęciem krytyki:

> **Plus jeszcze powrót szacunku do słowa, dla litery. I tu duża pochwała za myślenie niestadne o tekście, czyli wybór zapomnianego, „przykrytego" nowszymi propozycjami przekładu Romana Brandstaettera, który zabrzmiał dobrze[169].**

[165] Bohdan Dzitko, *Czy nieobecni mają rację*, „Warmia i Mazury" 1983, nr 13, s. 12. Kwestia przekładów absorbuje recenzenta: „Ale, jeśli już o przekłady chodzi, to od obydwóch wymienionych zdecydowanie lepszy jest przekład grany w Olsztynie przed piętnastu laty pióra Jarosława Iwaszkiewicza, jeszcze lepszy Aleksandra [sic!] Paszkowskiego, a najlepszy Macieja Słomczyńskiego (zresztą najnowszy i najwierniejszy szekspirowskiemu tekstowi)".

[166] List Janusza Warneckiego do Romana Brandstaettera z 11 marca 1958 r. [w:] *Roman Brandstaetter i Janusz Warnecki…*, s. 178.

[167] Jak donosił żonie Brandstaetter: „Z PIW-em sprawa pozytywnie została załatwiona (…). W sobotę podpisuję nowe umowy na *Hamleta* i *Ryszarda III*. (Dąbrowski wstawił *Ryszarda III* do repertuaru)", List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 19 września 1951 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony…*, t. 2, s. 4.

[168] Janusz R. Kowalczyk, *Panopticum tyranii*, „Rzeczpospolita" 2003, nr 273, s. 9.

[169] Hanna Baltyn, *Poznań kocha Wiśniewskiego*, „Teatr" 2003, nr 12, s. 15–16. W programie spektaklu (William Shakespeare, *Ryszard III*, Teatr Nowy w Poznaniu, sezon 2003/2004) przywołano eschatologiczne teksty Brandstaettera, budując w ten sposób kontekst dla sztuki i przypominając twórczość związanego z Poznaniem tłumacza [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/59637_krol_ryszard_iii_teatr_nowy_poznan_2003.pdf ▸

Spektakl ten został nagrodzony statuetką Yoricka na Gdańskim Festiwalu Szekspirowskim w 2004 r.[170] W 2019 r. tłumaczenie zostało również wykorzystane w przedstawieniu *Rysz//ard* w Teatrze R3 we Wrocławiu, w adaptacji i reżyserii Ady Tabisz.

Wydany w 1953 r. przekład *Kupca weneckiego* długo nie trafił na scenę. W 1960 r. Brandstaetter (z Wiednia) pisał do Józefa Wittlina:

> **Ostatnio miał być grany również w moim przekładzie w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie – *Kupiec wenecki*, ale zapewne grany nie będzie ze względu na problematykę żydowską[171].**

Tłumaczenie zagrano tylko raz, w 1970 r., w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (reż. Józef Para).

Przekład *Antoniusza i Kleopatry* debiutował w 1960 r. w Teatrze Śląskim w Katowicach (reż. Jerzy Krasowski). Recenzując spektakl, Jan Kott, zafascynowany dramatem bardziej niż przedstawieniem, chwalił też przekład, jeden z „najlepszych współczesnych przekładów Szekspira", nie wymieniając tłumacza z nazwiska[172]. Tłumaczenie trafiło na scenę jeszcze cztery razy: w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (1963, reż. Józef Wyszomirski), w Teatrze Polskim w Poznaniu (1964, reż. Marek Okopiński), w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie (1967, reż. Stanisław Bugajski) i w Teatrze Polskim w Warszawie (1976, reż. Jewgienij Simonow).

Przekład *Henryka IV* wykorzystano w 1964 r. w spektaklu Teatru Telewizji (przeniesionego z Teatru Wybrzeże w Gdańsku) w reżyserii Jerzego Golińskiego.

— (5.01.2024). Przychylnie o spektaklu pisał też Olgierd Błażewicz (*Szekspir w 80-lecie Teatru Nowego*, „Odra" 2004, nr 2, s. 125–126), chwaląc sposób wyeksponowania tekstu dramatu.

[170] Agata Kirol, *Yorick dla Ryszarda*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto", 31.07–1.08.2004, s. 2.

[171] List Romana Brandstaettera do Józefa Wittlina z 23 lutego 1960 r. [w:] Ryszard Zajączkowski, *Korespondencja miedzy Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem*, „Tematy i Konteksty" 2012, nr 2 (7), s. 151–173, tu: 162. Była to druga inscenizacja *Kupca weneckiego* w powojennym teatrze polskim.

[172] Jan Kott, *Niech Rzym utonie w Tybrze*, „Przegląd Kulturalny" 1960, nr 12 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/283612/niech-rzym-utonie-w-tybrze (6.01.2024).

W 1999 r. tłumaczenie *Ryszarda III* zostało włączone do trzytomowej edycji *Dwunastu dramatów* Shakespeare'a pod redakcją Anny Staniewskiej. Uzasadniając wybór, Staniewska pisała, że jest to przekład: „bardzo wierny i staranny, zbliża się stylistycznie najbardziej do dziewiętnastowiecznych przekładów Ulricha i Paszkowskiego"[173].

W ostatnich dekadach tłumaczenia, twórczość i eseje krytyczne Brandstaettera były kilkakrotnie przedmiotem zainteresowania szekspirologów. W 2005 r. Agnieszka Romanowska porównała przekłady *Hamleta* Stanisława Barańczaka, Romana Brandstaettera, Jarosława Iwaszkiewicza, Macieja Słomczyńskiego oraz Jerzego Sity, poszukując wyznaczników ich teatralności. Jak podsumowywała, tłumaczenie Brandstaettera:

> **charakteryzuje się klarownością i naturalnością wiersza, co wpływa na atrakcyjność jego tekstu jako języka potencjalnie mówionego. Do najczęściej u niego spotykanych modyfikacji należy amplifikacja emocjonalności wypowiedzi oraz dążenie do uzyskania tekstu jednoznacznego pod kątem dystrybucji wypowiedzi [tj. kto i do kogo mówi][174].**

Kilkakrotnie wracano też do szekspirowskich matryc i motywów w poezji Brandstaettera[175], znaczenia przekładu dla polskiej recepcji *Hamleta*[176], związków między eseistyką Brandstaettera i krytyką Jana Kotta[177] oraz przekładów Brandstaettera w kontekście powojennej polityki kulturalnej i wydawniczej[178].

[173] Anna Staniewska, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską"* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 639.

[174] Agnieszka Romanowska, *„Hamlet" po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 254. Por. też analiza porównawcza fragmentu *Hamleta*: Anna Skucińska, *Monolog Hamleta z drugiej sceny aktu pierwszego w przekładzie Romana Brandstaettera i Stanisława Barańczaka*, „Przekładaniec" 1995, nr 1, s. 119–123.

[175] Por. M. Gibińska, *Polish poets…*; A. Cetera, *"Be Patient"…*; eadem, *"The Gates of the Day"…*

[176] Por. W. Świątkowska, *Hamlet.pl…*; A. Cetera, *Znajomość…*

[177] Por. A. Cetera, *Polacks on the Ice…*

[178] Por. P. Pożar, *Panowie i państwo…*; A. Cetera-Włodarczyk, *Shakespeare in Purgatory…*

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Roman Brandstaetter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1952.

William Shakespeare, *Król Ryszard III. Tragedia w pięciu aktach*, tłum. Roman Brandstaetter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.

William Shakespeare, *Kupiec wenecki*, tłum. Roman Brandstaetter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.

William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Roman Brandstaetter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

William Shakespeare, *Król Henryk IV. Część 1*, tłum. Roman Brandstaetter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.

William Shakespeare, *Król Ryszard III. Tragedia w pięciu aktach*, tłum. Roman Brandstaetter [w:] William Shakespeare, *Dwanaście dramatów*, t. 1, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999.

IV. Witold Chwalewik (1900–1985)

Miarka za miarkę (1958), *Hamlet* (1963), *Król Lear* (1964)

Sylwetka tłumacza

Witold Chwalewik urodził się 14 października 1900 r. Był synem Teodozji z d. Illewicz oraz znanego bibliotekarza i bibliofila – Edwarda Chwalewika[1]. Jako dwulatek znalazł się w Krasnojarsku i Tomsku na Syberii, dokąd w latach 1902–1905 zesłano jego rodziców za działalność w Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy. Ukończył Gimnazjum im. Jana Zamoyskiego w Warszawie, po czym w latach 1919–1920 odbył ochotniczą służbę wojskową. W 1925 r., już jako absolwent prawa na Uniwersytecie Warszawskim, rozpoczął studia w nowo utworzonej (w 1923 r.) Katedrze Anglistyki, jednocześnie odbywając aplikację sądową. Studiował pod kierunkiem profesora Andrzeja Tretiaka, któremu „wiele zawdzięczał"[2]. W latach 1928–1931, z rekomendacji

[1] Por. Abe, *Witold Chwalewik (14.X.1900–20.IV.1985)*, „Twórczość" 1985, nr 9, s. 135–136; Abe, *Witold Chwalewik (1900–1985)*, „Literatura na Świecie" 1987, nr 3, s. 370–372. Informacje o przebiegu kariery i dorobku Witolda Chwalewika zostały uzupełnione na postawie dokumentacji przewodu doktorskiego oraz postępowania habilitacyjnego z lat 1971–1973 w Archiwum Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie. Obszerna pracownicza teczka osobowa Chwalewika znajduje się również w Archiwum Uniwersyteckim Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Zgromadzone dokumenty dotyczą m.in. nieudanych prób, jakie KUL podejmował w celu mianowania Chwalewika profesorem kontraktowym lub docentem: władze państwowe nie zatwierdzały jednak uchwał uniwersytetu. Przez cały okres pracy w KUL, w latach 1951–1966, Chwalewik zatrudniony był na umowę-zlecenie, por. Marek Pawelec, kwerenda korespondencyjna, 6 maja 2022 r. Z kolei akta osobowe w Archiwum UMCS, gdzie Chwalewik pracował w latach 1969–1971 jako profesor kontraktowy, są niekompletne. (W aktach jest wzmianka, że prowadził na UMCS wykłady od 1966 r., ale brakuje dokumentów uniwersyteckich potwierdzających ten fakt). Zachowane źródła to opinie o działalności naukowej i dydaktycznej oraz oceny dorobku sporządzone w związku z zatrudnieniem Chwalewika na UMCS oraz (złożone przez Chwalewika) życiorys, zarys działalności naukowej oraz bibliografie jego prac, por. kwerenda korespondencyjna PA-733-48/2022, 5 maja 2022 r. W aktach Chwalewika w Archiwum UW znajduje się tylko jeden dokument i jest to prośba o przesłanie akt z Ministerstwa Handlu. „Dokumenty osobiste, prace naukowe, przekłady z języka angielskiego, materiały do działalności, utwory literackie, korespondencja, listy" Witolda Chwalewika znajdują się w zbiorach rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej KUL, por. Angelika Modlińska-Piekarz, *Informator o zbiorze rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej KUL*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 2011, nr 96, s. 65.

[2] Witold Chwalewik, *Zarys działalności naukowej* [w:] *Teczka przewodu doktorskiego i postępowania habilitacyjnego Witolda Chwalewika, 1971–1973*, Archiwum Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie.

Tretiaka, pracował w Londynie w Katedrze Literatury Polskiej przy utworzonej w 1915 r. School of Slavonic Studies, King's College, gdzie m.in. tłumaczył artykuły polskich badaczy dla kwartalnika „Slavonic Review". Z tego okresu datuje się jego znajomość z Julianem Krzyżanowskim (późniejszym promotorem jego rozprawy doktorskiej) i Wacławem Borowym.

Już w 1928 r. publikuje recenzję *Historii literatury angielskiej* Władysława Tarnawskiego, w latach trzydziestych zaś, w „Roczniku Literackim", regularnie zamieszcza opiniotwórcze artykuły o przekładach literatury anglojęzycznej[3]. Równolegle zdaje egzamin referendarski oraz rozpoczyna pracę w Prokuratorii Generalnej Rzeczpospolitej Polskiej. Dzięki stypendiom Funduszu Kultury Narodowej wyjeżdża jednak na kwerendy do Anglii w latach 1936–1939, co czyni go przedstawicielem pierwszego pokolenia wykształconych w międzywojennej Polsce anglistów, których kompetencje były intensywnie i wszechstronnie rozwijane w ramach bezpośredniej współpracy z brytyjskim środowiskiem akademickim.

W czasie okupacji Chwalewik przebywał w Warszawie. W marcu 1940 r. aresztowało go (wraz z ojcem) Gestapo, po miesiącu udało się uzyskać jego zwolnienie z więzienia na Pawiaku. Jeszcze w tym samym roku ponownie trafił na Pawiak, tym razem w wyniku łapanki na ulicach miasta. Wolność odzyskał pod koniec czerwca 1940 r. (po kapitulacji Francji). Po wybuchu powstania warszawskiego Chwalewik był internowany w Sejmie, potem zaś deportowany do Oberhausen w Nadrenii, skąd uciekł, a następnie przedostał się do rodziny w Konstancinie pod Warszawą. Jak referował w życiorysach, w lipcu 1945 r. uczestniczył w pracach Ministerstwa Spraw Zagranicznych jako ekspert i redaktor tekstów, przygotowując m.in. memoriał polski w sprawie granic na konferencję w Poczdamie. W tym samym czasie podjął pracę akademicką, którą prowadził nieprzerwanie do 1971 r., często zmieniając uczelnie. Początkowo, z inicjatywy Wacława Borowego,

[3] Por. analiza zawartości „Rocznika Literackiego" oraz poglądów Chwalewika [w:] Joanna Sobesto, *Polityki przekładu „Rocznika Literackiego" w latach 1932–1938 i recepcja literatur obcych dokumentowana w periodyku w świetle literatury światowej*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ" 2022, nr 3 (53), s. 49–66.

wykładał na Uniwersytecie Warszawskim (1945–1950, z roczną przerwą), potem (przy poparciu Leona Schillera) w Państwowej Wyższej Akademii Teatralnej w Warszawie (1947), w kolejnych latach na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu (1949–1952), na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1951–1966), wreszcie na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (1969–1971). W 1948 r. przebywał w Oksfordzie, gdzie nawiązał kontakty z brytyjskimi szekspirologami, w tym profesorem Allardyce'em Nicollem, dyrektorem Instytutu Szekspirowskiego w Stratfordzie.

Poszerzenie wiedzy szekspirologicznej w kontakcie z czołowymi ośrodkami akademickimi w Anglii czyni z Chwalewika badacza o wówczas unikatowym profilu metodologicznym i rozległym doświadczeniu w pracy ze źródłami z epoki, i to w sytuacji, gdy w krótkim czasie umiera lub ginie trzech uczonych kierujących dotychczas katedrami anglistyki w Krakowie (Roman Dyboski), Warszawie (Andrzej Tretiak) i we Lwowie (Władysław Tarnawski). Tytuły odczytów i publikacji Chwalewika z tego okresu wyraźnie wskazują na jego dążenie do przeniesienia na polski grunt metod i kierunków badawczych szekspirologii anglosaskiej[4]. Interesują go też polskie przekłady Shakespeare'a w kontekście postępów w badaniach nad redakcją oryginałów (*textual studies*). W 1951 r., recenzując trzy przekłady Zofii Siwickiej, pisał:

> **Zastanówmy się, jak byśmy o tym nie myśleli dotąd, dlaczego nowe przekłady są potrzebne, i dlaczego, mimo że mamy już tyle starszych, praca nad spolszczeniem Szekspira nie ustaje i ustać nie może?**
>
> **Rzecz w tym, że na tym polu postęp jest powolny i trudny. W ogóle nie zakończyła się dotychczas praca nad rozumieniem i ustaleniem oryginalnego szekspirowskiego tekstu. Ani w ojczyźnie Szekspira, ani gdzie indziej nie rozwiązano dotychczas tysięcy**

[4] Por. odczyty w Towarzystwie Naukowym Warszawskim: *Główne kierunki najnowszej szekspirologii* (1949), *Szekspir a renesans* (1949), *Sens „Hamleta"* (1950), *Artyzm „Hamleta"* (1951), artykuły w „Kwartalniku Neofilologicznym" i „Sprawozdaniach PAU", recenzje zagranicznych książek i przedstawień.

> kwestii spornych. A chodzi nie tylko o drobiazgi, lecz i o interpretację sensu całości największych arcydzieł poety. Dziś, gdy poznaliśmy lepiej epokę, dyskusja w tej sprawie jest ostrzejsza, i różnice zdań bardziej biegunowe niż przed pięćdziesięciu laty, kiedy wydawało się, że istnieje jakieś ogólnie przyjęte pojmowanie sensów dramatów Szekspira, oraz wydanie jego dzieł, zadowalające pod względem edytorskim[5].

Dzielił się również przemyśleniami nad fenomenem przekładów Paszkowskiego:

> Nie tylko więc starszy dorobek szekspirologii, lecz i dawniejsze przekłady, na swój czas są dobre, są w dziś w dużym stopniu przestarzałe. Odbijają stan współczesnej wiedzy o Szekspirze, i przyjęte w owym czasie standardowe rozumienie tekstu, podczas gdy my w tej dziedzinie poszliśmy niewątpliwie dalej, choć do mety mamy jeszcze dość daleko. Chcemy więc w przekładach nowych znaczeń, wykrytych przez nowsze badania, i chcemy nowego języka, który możliwie najprościej zbliży nas do Szekspira. Nowe znaczenia są sprawą dla specjalistów: gdzie one tkwią, i jakie są, tego nie może domyślać się laik, biorący do ręki stary przekład czy choćby oryginał – ale nowego języka chcą wszyscy, którzy czytają tekst dawniejszych tłumaczeń: aktorzy, literaci, wszelkiego rodzaju miłośnicy, młodzież... Więc czemu cofamy się przeważnie o sto lat wstecz, do tłumaczenia Paszkowskiego, odsuwając najczęściej próby nowsze? Przecież Paszkowski podaje nam Szekspira mniej więcej tak, jak go rozumiał Schlegel, a więc znaczenia sprzed stu pięćdziesięciu lat – nawet nie stu; a tłumaczenie Szekspira po nim podejmowali niejednokrotnie literaci z większą od niego sławą poetycką. Niezadowolenie z Paszkowskiego jest ogólne; ogólnie też powraca się do niego, używa się go i czyta.

[5] Witold Chwalewik, *William Szekspir. Otello. Król Lir. Makbet. Przekład Zofii Siwickiej*, „Twórczość" 1951, nr 12, s. 126.

> **Sprawa tłumaczy się tym, że Paszkowskiego bardzo łatwo krytykować, lecz, jak to wyrażała praktyka, niełatwo przewyższać. Władał on tęgą polszczyzną i – jako tłumacz najznakomitszych dzieł Szekspira – bardziej niż ktokolwiek inny przyczynił się do stworzenia pewnej normy stylu polskich przekładów, wyciskając mocne piętno także na dalszych próbach (...). A oddziaływać nie przestał dlatego, że lepiej niż ktokolwiek inny połączył tęgi język z bogactwem sensu: aliaż prawdziwie szekspirowski. Inni potem tłumaczyli Szekspira potoczniej, prościej, dostępniej; bywały także tłumaczenia dla sceny, ale był to Szekspir zubożony i spłycony[6].**

Rok później, na łamach „Twórczości", Chwalewik zaproponował własny przekład fragmentów *Hamleta,* zaś w 1956 r. wydał monografię *Polska w „Hamlecie"*, która blisko dwadzieścia lat później stała się podstawą nadania mu tytułu doktora. Zanim tak się stało, Chwalewik funkcjonował w polskim świecie akademickim na szczególnych prawach. Z jednej strony jego oficjalna kariera akademicka utknęła w miejscu, z drugiej natomiast wykładał i prowadził badania, w latach 1948–1970 uczestniczył w ośmiu konferencjach szekspirowskich w Stratfordzie i dwóch zjazdach Niemieckiego Towarzystwa Szekspirowskiego (1966 i 1967). Co więcej, w latach 1960–1961 pracował w Folger Library w Waszyngtonie na stypendium Fundacji Forda: owocem tego wyjazdu było dwujęzyczne wydanie *Hamleta,* z rozbudowanym polskim i angielskim aparatem krytycznym, które ukazało się w 1963 r. Wcześniej, w 1958 r., nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego wydrukowano jego przekład *Miarki za miarkę*, a w 1964 r., również w PIW-ie, Chwalewik opublikował tłumaczenie *Króla Leara.* Badał twórczość Kiplinga, Chestertona, Chaucera i Eliota, pozostawił też cenne źródłowe studia o Conradzie. W uznaniu osiągnięć translatorskich Chwalewik otrzymał m.in. Roy Translation Prize 1965, a jurorami popierającymi jego kandydaturę byli Irena Sławińska i Paweł Mayewski. W archiwum Roy Publishers zachował się list Mayewskiego do Sławińskiej z 25 lutego 1966 r., w którym pisze:

[6] Ibidem, s. 127.

> **Ucieszyło mnie bardzo to, że proponuje Pani przyznanie nagrody Panu Profesorowi Chwalewikowi. Propozycję tę całym sercem popieram. Obydwie pozycje, i *Lear*, i *Hamlet*, są świetne; wśród całości przekładu odzwierciedlają poza tym to, co dla mnie jest najważniejsze, a mianowicie troskę o jakość „rzeczy przekładanej"; przypadkowość i doraźność w wyborze książek wartego wysiłku tłumacza zawsze mnie (i to nie tylko w odniesieniu do Polski) napełniała niepokojem. Będzie to więc, poza uznaniem solidności samej pracy przekładowej, również i uznaniem za właściwość wyboru. Z prawdziwym szacunkiem i podziwem obserwuję przywiązanie Pana Profesora Chwalewika do literatury angielskiej i amerykańskiej (...)[7].**

W marcu 1971 r., u progu emerytury, Chwalewik złożył w Instytucie Badań Literackich PAN podanie o otwarcie przewodu doktorskiego na podstawie rozprawy *Inspiracja polska w twórczości Szekspira*. Jak referował, swoje tezy rozwinął w monografii *Polska w „Hamlecie"* wydanej w 1956 r. nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu[8], a także w dwóch rozdziałach na temat hipotetycznych związków polskich źródeł z twórczością Shakespeare'a[9]. Istotą odkryć Chwalewika było wychwycenie potencjalnych aluzji do Polski i Polaków w dramacie Shakespeare'a, przy czym nie chodziło o suchy spis aluzji, „ale pewien system wchodzący w skład podstawowej idei tragedii i jej artystycznej konstrukcji", a ponadto o włączenie w obszar

[7] List Pawła Mayewskiego do Ireny Sławińskiej z 23 lutego 1966 r., Roy Publishers Records, M2074 Box 8 Folder 3, Stanford University Libraries, Special Collections. Dziękujemy dr Zofii Ziemann za wskazanie tego źródła.

[8] Jak wynika z przedstawionej w przewodzie doktorskim recenzji prof. Macieja Żurowskiego, główne tezy tej publikacji zostały zarysowane już w 1951 r., w referacie zaprezentowanym w ramach sprawozdań Polskiej Akademii Umiejętności, *Teczka przewodu doktorskiego…*, Archiwum Instytutu Badań Literackich PAN.

[9] Chodziło o prace: Witold Chwalewik, *The Legend of King Popiel: A Possible Source of "Hamlet"* [w:] *Poland's Homage to Shakespeare. Commemorating the Fourth Centenary of His Birth 1564–1964*, red. Stanisław Helsztyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, s. 99–126; idem, *Introduction* [w:] *Anglo-Polish Renaissance Texts For Use of Shakespeare Students*, red. Witold Chwalewik, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 7–42.

poszukiwań źródeł pozaliterackich, związanych np. z polityką lub kartografią. Badając źródła, Chwalewik poszukiwał poloników znanych w wersji łacińskiej albo tłumaczonych na angielski w czasach Shakespeare'a. W szczególności dowodził, że Shakespeare mógł znać angielskie tłumaczenia traktatu Wawrzyńca Goślickiego *De optimo senatore libri duo* i kronik Marcina Kromera *De origine et rebus gestis Polonorum libri XXX*, a w nich – legendy o Popielu. W 1973 r., również w Instytucie Badań Literackich PAN, Chwalewik uzyskał habilitację na podstawie kilku opublikowanych wcześniej studiów o Conradzie[10].

Ostatnią ważną publikacją szekspirowską Chwalewika był zbiór *Szkice szekspirowskie* (PIW, 1983), w którym umieścił tłumaczenia (własne, Zygmunta Kubiaka i in.) wpływowych tekstów z zakresu krytyki szekspirowskiej pierwszej połowy stulecia. W zbiorze tym, na końcu, zamieścił jeden esej autorski zatytułowany *Szekspirowskie i renesansowe wyobrażenia o świecie i człowieku*. Zwracał w nim uwagę na obecność pewnych „archaicznych reliktów w strukturze myślenia" Shakespeare'a, których pochopne zlekceważenie oddala nas od pełnego zrozumienia jego twórczości[11].

Witold Chwalewik zmarł 20 kwietnia 1985 r.

Strategia przekładu

Zanim Witold Chwalewik przystąpił do tłumaczenia Shakespeare'a, przez wiele lat był aktywnym i uznanym krytykiem przekładów. Również jego pierwsze próby tłumaczenia Shakespeare'a pojawiły się w kontekście ogólnych rozważań o poszukiwaniu i wyborze najlepszej strategii przekładu w nowych – powojennych – czasach. W 1952 r. na łamach „Twórczości" Chwalewik włączył się do zainicjowanej w 1945 r. przez Wacława Borowego dyskusji o potrzebie nowych tłumaczeń. Tytuły publikacji Borowego wskazywały wprawdzie, że

[10] Z uwagi na profil tematyczny, recenzowania dorobku habilitacyjnego nie podjęli się pierwsi powołani przez Komisję recenzenci: prof. prof. Margaret Schlauch, Przemysław Mroczkowski i Grzegorz Sinko. Ostatecznie recenzje złożyli prof. prof. Zdzisław Libera, Ryszard Przybylski i Maciej Żurowski.

[11] Witold Chwalewik, *Szekspirowskie i renesansowe wyobrażenia o świecie i człowieku* [w:] *Szkice szekspirowskie*, red. Witold Chwalewik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 469.

rzecz idzie zwłaszcza o przekłady dla teatru, ale analizy i argumentacja dowodziły, iż dyskusja dotyczy wszystkich przekładów Shakespeare'a zainicjowanych przed wojną bądź ukazujących się tuż po jej zakończeniu[12]. W opublikowanym w 1952 r. artykule, zatytułowanym *Z poetyki przekładów Szekspira*, Chwalewik przekonywał:

> **Oczywiste jest, że unowocześniony język przekładu może (...) zbliżyć autora do nowych czytelników, lepiej udostępnić dzieło ogółowi czytającemu i teatrom. To ważne. Decydujący jednak wydaje mi się inny argument. Nie ma mianowicie racji artystycznej, żeby język przekładów Szekspira stylizować archaicznie. Odwrotnie, założenie artystyczne wymaga, żeby Szekspira tłumaczyć (w granicach możliwości) językiem zrozumiałym i nowoczesnym.**
>
> **Główne zadanie tłumacza polega rzecz prosta na tym, aby w obcym języku osiągnąć te cele, wywołać, o ile możności, te wrażenia, które autor w swoim języku ojczystym osiągnąć zamierzał. Musi więc tłumacz usiłować iść jak najbardziej po myśli oryginalnego poetyckiego planu, zbłądzi natomiast, jeżeli będzie reprodukował efekt przypadkowy postarzenia się języka, efekt antykwaryczny, wywołany jedynie upływem czasu, obcy najzupełniej zamysłom kompozycyjnym twórcy.**
>
> **Grozi oczywiste ryzyko wypaczenia i zwulgaryzowania sensu autora. Ale to tylko przy zbyt powierzchownym stosunku do zdania. Bez wątpienia, o całkowitym uniknięciu błędów i niefortunnych**

[12] Artykuł ten ukazał się w pierwszym numerze „Teatru" drukowanego (w siermiężnych warunkach) w 1945 r. w Krakowie (numer ten pominięto, kiedy czasopismo zaczęło się ukazywać regularnie od czerwca 1946 r.). Jak relacjonował Wacław Borowy: „Artykuł ten wywołał pewne poruszenie opinii literackiej. Adam Ważyk wziął z niego asumpt do ogólnych, bardzo wartościowych rozważań o przekładach poetyckich (*Klasycy nieznani* w »Kuźnicy«, 1945, nr 13); Władysław Tarnawski wystąpił z artykułem polemicznym pod tym samym co mój tytułem (w »Tygodniku Warszawskim«, 1945, nr 7), na który mu odpowiedziałem (*O przekłady Szekspira dla teatru*) w tymże piśmie (1946, nr 4)". W 1947 i 1948 r., w „Teatrze", Wacław Borowy opublikował dwa artykuły pod tym samym tytułem *Przekłady Shakespeare'a i teatr*, odpowiednio I – „Teatr" 1947, nr 12; II – „Teatr" 1948, nr 1/2.

> **rozwiązań mowy być nie może. Lecz przy większej trosce tłumacza o sens, właśnie wersja językowo unowocześniona obiecuje oczywiste zbliżenie do sfery myślowej Szekspira, do pojęć i urządzeń jego epoki. To, czym stosunki społeczne i poglądy epoki Szekspira różniły się od naszych, powinno być uwidocznione przez tłumacza ze szczególnie pieczołowitą troską. Nie zmąci przy tym i nie odwróci uwagi czytelnika niepotrzebny koloryt archaiczny języka. Gdzieniegdzie zresztą tłumacz posłużyć się może i powinien terminem specjalnym lub słowem staroświeckim, jeżeli sens wymaga tego zupełnie stanowczo.**
>
> **Rzecz jasna, że postulat wierności w przekładzie o założeniu artystycznym musi mieć charakter swoisty. Zastosowanie znajduje w ramach reguły stylistycznej, nakazującej oddanie zwyczajnego zwyczajnym, niezwykłości niezwykłością, konwencji konwencją, idiomu idiomem. W ramach tej reguły kształtuje się ocena wartości[13].**

Do rozważań tych Chwalewik dołączał kilka fragmentów swoich przekładów *Hamleta*, poddanych zresztą później skrupulatnej krytyce przez Stanisława Helsztyńskiego. Tym pierwszym próbom przekładu (podejmowanym przez bardzo już doświadczonego anglistę i szekspirologa) daleko jeszcze było do projektów translatorskich, które Chwalewik zrealizował dekadę później, a zwłaszcza jego dwujęzycznej edycji *Hamleta* z 1963 r. Ta ostatnia pod wieloma względami okazała się przedsięwzięciem niezwykłym, nieprzystającym do żadnych dotąd istniejących standardów edytorskich, polskich czy angielskich, a jednocześnie pomyślanym jako próba zaspokojenia palących potrzeb niewielkiej grupy odbiorców, poszukujących pogłębionej wiedzy o utworach Shakespeare'a, lecz pozbawionych dostępu do edycji anglosaskich.

Publikacja składała się z dwóch części, polskiej i angielskiej, przy tym każda z nich została opatrzona przedmową i przypisami. W części angielskiej podawany był tekst dramatu wedle wersji z pierwszego zbiorowego

[13] Witold Chwalewik, *Z poetyki przekładów Szekspira*, „Twórczość" 1952, nr 7, s. 120–142, tu: 120.

wydania dzieł Shakespeare'a, tzw. Pierwszego Folio (1623), choć z odnotowaniem wybranych wariantów z innych zachowanych wersji (głównie Quarto 2), na podobieństwo standardów redakcyjnych najsłynniejszych anglosaskich serii sztuk Shakespeare'a. Dramat poprzedzała przedmowa, na końcu zaś dołączone były rozbudowane przypisy. Część polska obejmowała przekład dramatu oraz analogiczną przedmowę oraz przypisy. Całość poprzedzała długa lista podziękowań dla angielskich i amerykańskich uczonych, których wsparcie pozwoliło Chwalewikowi sfinalizować przedsięwzięcie. Przekład zapisany był w rozbiciu na linijki, lecz bez zachowania rygoru metrycznego. Koncepcję publikacji autor objaśniał następująco:

> **Wydanie składa się z części angielskiej i polskiej. Różne jest ich przeznaczenie. Część polska obejmuje przekład filologiczny i noty objaśniające, stosunkowo krótkie, gdyż wersja tłumaczona nie daje, rzecz prosta, dostatecznej podstawy do spostrzeżeń i uogólnień filologiczno-literackiej natury. Tłumaczenie, które ma odwzorować przede wszystkim znaczenia, lecz musi również kusić się o pewną literackość, konieczną, gdyż bez niej znaczenia oryginału jeszcze mniej istniałyby w wersji tłumaczonej – to przedsięwzięcie niemożliwe do wykonania w sposób zupełnie szczęśliwy. W razie częściowego bodaj powodzenia może ono dać czytelnikowi polskiemu pewne unowocześnione pojęcie o *Hamlecie*, dokładniejsze od tego, jakie można zaczerpnąć z przekładów zwersyfikowanych i z filologicznego przekładu Władysława Matlakowskiego, na swój czas cennego, lecz dziś przestarzałego. Posłowie do części polskiej mówi obszerniej o założeniach teoretycznych przekładu oraz o nieuniknionych ograniczeniach, jakim podlegać musi ten typ roboty literackiej, uzasadnia także charakter not, tutaj więc dłużej nad tymi sprawami zatrzymywać się nie ma potrzeby.**
>
> **Część angielska obejmuje tekst utworu według wersji F. 1 oraz komentarz, który dotyczy nie tylko tekstu Folio, ale w razie potrzeby porównuje i rozpatruje warianty z Quarto 2 i nawet niekiedy Quarto 1.**

> **Nie stanowi również przytoczony tekst Folio jedynej podstawy, choć stanowi podstawę główną, przekładu filologicznego w części polskiej wydania. Przekład dla pełności obrazu dopełnia tekst Folio urywkami z Quarto 2 (w klamrach) w sposób przyjęty w nowoczesnych wydaniach angielskich, łączących cel popularny z odpowiedzialnością edytorską (...). Przedrukowany tekst Folio 1 oddać ma usługi czytelnikom zarówno polskim, jak i ewentualnym obcojęzycznym niniejszego wydania, ważne jest bowiem, aby czytelnik miał przed oczami przynajmniej jedną z dwóch podstawowych wersji autentycznych utworu, przy czym żadna dotychczas nie jest zbyt łatwo dostępna[14].**

Ponadto Chwalewik zapewniał, że „właściwe zadanie badawcze spełnia komentarz angielski", ponieważ nie zawiera on szczegółowych objaśnień z edycji anglosaskich, lecz porusza szersze zagadnienia, które mają istotne znaczenie dla interpretacji całości utworu. W gruncie rzeczy Chwalewik proponował swego rodzaju przewodnik interpretacyjny, rozpisany na dziesiątki wskazówek pomocnych w wydobyciu sensu lub połączeniu tropów, zaznaczając, że nie jest to prosta kompilacja obcych edycji. Na koniec, emfatycznie przywołując stanowisko Louisa B. Wrighta, ówczesnego dyrektora Shakespeare Folger Library w Waszyngtonie, wyrażone podczas Konferencji Szekspirowskiej w Stratfordzie w 1961 r., Chwalewik deklarował potrzebę „konkurencji" wśród edycji Shakespeare'a, które powinny nieustannie się unowocześniać i rewidować adekwatność decyzji odnośnie do podstawy redakcyjnej tekstu[15].

Biorąc pod uwagę tak określone cele edycji, trudno oprzeć się wrażeniu, że Chwalewik tworzył wydanie z jednej strony oddające możliwie wszechstronnie i precyzyjnie ówczesną wiedzę szekspirologiczną, z drugiej zaś nie tyle włączał się w anglosaski dyskurs szekspirologiczny, ile tworzył jego namiastkę za żelazną kurtyną, a zatem w kraju, w którym studenci anglistyki nie mieli swobodnego dostępu do standardowych edycji akademickich.

[14] William Szekspir, *Hamlet*, tłum. Witold Chwalewik, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1963, s. 7.

[15] Ibidem, s. 11.

Ta ograniczona, ale rosnąca grupa odbiorców otrzymywała dodatkowo polski przekład, który w połączeniu z oryginałem zyskiwał funkcję propedeutyczną. Podobną rolę odgrywały rozbudowane przypisy, których liczba i poziom akademicki zdecydowanie wykraczały poza aparat krytyczny, w jaki wyposażone były wydania PIW-owskie lub nawet seria Biblioteki Narodowej. Żaden z wcześniejszych ani późniejszych polskich szekspirologów nie tworzył angielskich wersji redakcyjnych sztuk Shakespeare'a, nikt też nie opracowywał dwujęzycznych przypisów. W tym kontekście projekt Chwalewika pozostawał przede wszystkim przedsięwzięciem naukowym, ukierunkowanym na środowisko anglistyczne w socjalistycznym kraju.

Edycja *Hamleta* była jednakże jedynym przekładem, który Chwalewik obudował tak rozszerzonymi paratekstami. Wydany w 1958 r. przekład *Miarki za miarkę* poprzedzał standardowy, krótki wstęp; *Król Lear* (1964) został opatrzony podobnym wstępem, lecz również licznymi przypisami. W obu przypadkach Chwalewik tłumaczył wierszem, nierymowanym jedenastozgłoskowcem, z zastosowaniem współczesnego rejestru i stosunkowo prostej składni.

Recepcja przekładu

Pierwsze oceny przekładu Chwalewika sformułował Stanisław Helsztyński w 1954 r., przy czym uwagi te dotyczyły fragmentów tłumaczenia *Hamleta* opublikowanych w 1952 r. na łamach miesięcznika „Twórczość". Sąd Helsztyńskiego o tej próbie był zdecydowanie nieprzychylny: krytyk omawiał wersję Chwalewika, zestawiając ją z tłumaczeniem Władysława Tarnawskiego (1953), aby za każdym razem uznać to drugie za trafniejsze[16].

[16] Stanisław Helsztyński, *Przekłady Szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś* [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 288–303. Pierwodruk rozbiorów Helsztyńskiego ukazał się (pod tym samym tytułem) w „Pamiętniku Teatralnym", nr 2 (10), w 1954 r. Autor omawia tam fragmenty przekładu *Hamleta* ogłoszone przez Chwalewika w „Twórczości" w 1952 r. (I 3, I 4, I 5, II 1, fragmenty scen II 2 i II 3). W wersji z eseju z 1964 r. Helsztyński dodał krótki, utrzymany w bardziej przychylnym tonie passus na temat tłumaczeń Chwalewika, wspominając m.in. o jego przekładzie *Miarki za miarkę* z 1958 r. (s. 301–303).

Zanim oceny te zostały opublikowane, doszło do bezpośredniej konfrontacji, kiedy w marcu 1953 r. na zebraniu Sekcji Przekładu Związku Literatów Polskich Helsztyński przedstawił obszerny referat o polskich przekładach Shakespeare'a. W referacie tym całkowicie dezawuował przekłady Romana Brandstaettera (por. s. 161–162) i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (por. s. 290), nie szczędził też krytyki Chwalewikowi, który wszedł z nim w ostrą polemikę[17]. Chwalewik zwracał uwagę na sprawę koncepcji artystycznej przekładu, artyzm, czyli kwestię „całości konstrukcji, pewnych powiązań, jakie w praktyce osiągają poeci przez te asocjacje słów, ich wewnętrzne odmierzenie, przez te korespondencje ech wewnętrznych w utworze", i tym samym kwestionował wyrywkowe podejście Helsztyńskiego. „To są te podstawowe prawdy, które były całkowicie pominięte w referacie", argumentował tłumacz[18]. W dalszej części Chwalewik podważał romantyczne tradycje interpretacyjne, upominając się o Shakespeare'a, który jest przedstawicielem „innej kultury, innej poetyki niż romantyczna – jest to autor renesansowy". Nalegał więc, aby nowe tłumaczenia budowano na pogłębionej lekturze oryginału w pierwotnym renesansowym kontekście oraz z pominięciem utrwalonych schematów:

> **Inspirować się musi tłumacz z sensu. Wtedy ma szansę dać coś nowego i artystycznie świeżego. Interpretacja musi pochodzić z wstrząsów, jakie daje zneglіżowanie interpretacji dotychczasowej i powrót do pierwodruku. Na tej drodze są niespodzianki, odkrycia i wstrząsy[19].**

Płomienna tyrada Chwalewika nie przekonała Helsztyńskiego, który w druku powtórzył te same zarzuty: interpolowanie własnych sądów, omijanie trudności w drodze parafrazy, wreszcie nadmierna stylizacja tekstu. Jego

[17] *Stenogram z posiedzenia Sekcji Przekładów Z.L.P. odbytego w dn. 17 marca 1953 r.* [maszynopis], Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie.

[18] Ibidem, k. 28–29.

[19] Ibidem, k. 30.

pogląd na prace Chwalewika uległ zmianie dopiero po kilku latach. W podsumowaniu artykułu (dopisanym do przedruku eseju z 1964 r.) dodawał, że „fragmenty zostały zanalizowane w tej intencji, aby tłumaczowi poddać pewne sugestie przy ostatecznym ustalaniu artystycznego kształtu dzieła, zanim ukaże się w wydaniu książkowym", i dość niespodziewanie konkludował:

> **Próba jego wykazuje chwalebną dociekliwość w docieraniu do istotnego, Szekspirowskiego, elżbietańskiego znaczenia tekstu. Godne pełnego uznania rezultaty w tym kierunku osiągnął tłumacz zwłaszcza w interpretacji monologu Hamleta w akcie III, sc. 1, zaczynającym się od słów: *To be or not to be*. Wydaje się nie ulegać wątpliwości, że spośród dwudziestu prób polskich tłumaczy, podejmujących się spolszczenia tego tekstu, przekład W. Chwalewika jest najbliższy istotnych myśli i nastrojów, zamierzonych przez Szekspira w tym kluczowym dla całej tragedii urywku[20].**

Co ciekawe, w 1956 r. z kolei Chwalewik zrecenzował wydanie *Hamleta* w przekładzie Władysława Tarnawskiego i opracowaniu Stanisława Helsztyńskiego, które ukazało się w serii Biblioteki Narodowej rok wcześniej[21], zalecając wprawdzie druk wszystkich przekładów Tarnawskiego, lecz nie z powodu ich jakości, „ale raczej tytułem hołdu dla wybitnego człowieka i profesora oraz uzyskania całości obrazu jego pracy anglistycznej"[22]. Sam przekład *Hamleta* uznawał za „przestarzały" i „zniechęcający odbiorcę" oraz – co znamienne – nieużyteczny filologicznie:

> **Tak dalece nie zadowala literacka strona przekładu, pod względem filologicznym także niezdolnego dziś wzbudzić zainteresowania.**

[20] W. Chwalewik, *Przekłady Szekspirowskie…*, s. 301–302.

[21] Recenzja ta ukazała się w „Kwartalniku Neofilologicznym" 1956, t. 3, s. 270, por. omówienie Tomasz Pudłocki, *Szekspir i Polska. Życie Władysława Tarnawskiego (1885–1951)*, Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigana Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Oddział w Rzeszowie, Rzeszów–Warszawa 2023, s. 244.

[22] Cyt. za: T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 11.

> **Jest to z dala dolatujące, spóźnione echo tego rozumienia *Hamleta*, które w latach 1864–1914 było powszechne, lecz przytłumione zostało dalszym postępem wymagań w dziedzinie umiejętności edytorskich, wystąpieniem różnorakich tendencji rewizyjnych spowodowanych rozwojem badań bibliograficznych, semazjologicznych i w ogóle rozszerzeniem i pogłębieniem wiedzy o kulturze renesansu[23].**

Argumenty te musiały przekonać Helsztyńskiego, ponieważ w swoim wstępie do piątego wydania *Hamleta* Władysława Tarnawskiego z 1971 r. chwalił opublikowany już przekład Chwalewika:

> **Szlachetna i ambitna rywalizacja poetów i filologów w pracy nad najlepszym, wszechstronnie doskonałym przekładem *Hamleta* trwa nadal, angażując w tym najbardziej płomienne głowy i serca. Świadczy o tym tłumaczenie Witolda Chwalewika, wydane w roku 1963 (...) , wykonane filologicznie, z wielką starannością i wnikliwością, oparte na imponującej erudycji autora pozwalającej mu nakreślić nie tylko wiele spornych miejsc, lecz również rzucić nowe światło na źródła i konstrukcję utworu[24].**

Chwalewik określał swój przekład jako filologiczny, ale Stefania Skwarczyńska umieściła go w jeszcze węższej kategorii przekładu naukowego: „apeluje on do recepcji czytelniczej, i to wyłącznie pod kątem widzenia naukowo-poznawczym". W kategorii tej Chwalewik zajmował miejsce obok przekładu *Hamleta* Władysława Matlakowskiego (1895)[25].

Przekład *Hamleta* Chwalewika jest jedynym polskim wydaniem tłumaczenia zrecenzowanym w krytyce anglosaskiej z uwagi na dwujęzyczną

[23] Ibidem, s. 614.

[24] Stanisław Helsztyński, *Wstęp* [w:] William Szekspir, *Hamlet*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Stanisław Helsztyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. LXXXII.

[25] Stefania Skwarczyńska, *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej. (Na przykładzie „Hamleta" w wersji Józefa Paszkowskiego)* [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. Stefan Żółkiewski i Maryla Hopfinger, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 308.

edycję i angielskie przypisy, którymi Chwalewik opatrzył oryginał. W 1966 r., w „Shakespeare Quarterly", ukazała się recenzja Stanleya Wellsa: doceniając erudycję i celność niektórych uwag tłumacza, Wells był jednocześnie krytyczny wobec wybiórczego charakteru komentarzy i braku objaśnień w kilku kluczowych fragmentach dramatu[26].

Poza tym jednak tłumaczenie nie było poddawane obszerniejszym analizom. W latach dziewięćdziesiątych prace Chwalewika stosunkowo często przytaczał w swych esejach o przekładach Shakespeare'a Stanisław Barańczak, zwykle w bardzo krytycznym tonie i nie odnotowując różnic między nimi. O tłumaczeniu *Hamleta* pisał bez ogródek:

> **Przekład tak dalece prozaicznie-dosłowny, lękający się jakiegokolwiek poetyckiego skrótu, zsyntetyzowania znaczeń, że (...) staje się nie tylko niezorganizowany językowo i rozwlekły, ale miejscami kompletnie niezrozumiały. Rzekoma większa zdolność tego typu przekładu do wyjaśniania nam, „co autor chciał powiedzieć", jest, żeby się wyrazić naukowo, klasyczną bujdą z chrzanem. Gdyby autor wiersza istotnie chciał powiedzieć to samo, co jego prozaizujący tłumacz, napisałby swój tekst od razu prozą**[27].

W podobnym tonie omawia tłumaczenie monologu Klaudiusza ze sceny I 2, potwierdzając deficyty poezji i sceniczności (o które Chwalewik programowo nie dbał), dodatkowo zaś odmawiając tłumaczeniu wierności („semantyczne spłaszczenie i zubożenie") oraz zrozumiałości („rozwlekłe", „tasiemcowate")[28].

Przekłady Witolda Chwalewika rzadko wykorzystywano na scenach polskich. W 1978 r. wystawiono *Hamleta* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w reżyserii Jerzego Krasowskiego, natomiast *Miarkę*

[26] Stanley Wells, *"Hamlet" by William Shakespeare by Witold Chwalewik* [review], „Shakespeare Quarterly" 1966, t. 17, nr 1, s. 97–98.

[27] Stanisław Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 33.

[28] Ibidem, s. 199.

za miarkę wystawiono dwukrotnie: w 1982 r. w Teatrze Nowym w Łodzi, w kompilacji z tłumaczeniem Leona Ulricha i w reżyserii Wandy Laskowskiej, oraz w Teatrze Ochoty – Ośrodku Kultury Teatralnej w 1982 r. w reżyserii Jana Machulskiego[29].

Bibliografia przekładów

William Szekspir, *Miarka za miarkę*, tłum. Witold Chwalewik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

William Szekspir, *Hamlet*, tłum. Witold Chwalewik, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1963 (wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975).

William Szekspir, *Król Lear*, tłum. Witold Chwalewik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

[29] Por. *Witold Chwalewik* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/64406/witold-chwalewik (17.11.2023).

V. Ryszard Długołęcki (1933–)

Hamlet (2013), _Makbet_ (2018), _Król Lear_ (2019), _Ryszard III_ (2020), _Sen nocy letniej_ (2022)

Sylwetka tłumacza

Ryszard Długołęcki (1933–) ukończył I Liceum Ogólnokształcące im. Jana Kasprowicza w Inowrocławiu, a następnie studia na Wydziale Lekarskim Akademii Medycznej w Warszawie. Specjalizował się w chirurgii, medycynie społecznej i organizacji ochrony zdrowia. Kierował dużymi strukturami w służbie zdrowia (Wojewódzką Stacją Pogotowia Ratunkowego, Wojewódzkim Szpitalem Zespolonym), uczestniczył również w pracach związanych z uruchamianiem nowych szpitali i w powstawaniu Akademii Medycznej w Bydgoszczy, gdzie od 1957 r. mieszka. Publikował na temat organizacji ochrony zdrowia oraz tłumaczył literaturę medyczną. Uprawiał skałkarstwo i wspinaczkę wysokogórską, uczestniczył także, jako lekarz, w wyprawach w góry Wysokiego Atlasu, Karakorum i Himalaje. Wspinał się też na Alasce[1].

Od młodości pasjonował się teatrem. Równolegle z rekrutacją na studia medyczne zdawał na Wydział Aktorski Akademii Teatralnej w Warszawie, z czego zrezygnował po przyjęciu na medycynę. Tłumaczył literaturę sensacyjną, m.in. powieści Juliana Hudsona (*Czarny alert*, 2009) oraz Iba Melchiora (*Grand Guignol*, 2012 i *Projekt Haigerloch*, 2012). Przełożył wiersz Williama Ernesta Henleya *Invictus*[2] oraz publikował limeryki własnego autorstwa[3]. Jako tłumacz Shakespeare'a zadebiutował przekładem *Hamleta*

[1] Por. opis próby zdobycia szczytu McKinley na Alasce: Ryszard Długołęcki, *Zapiski z Alaski. McKinley (Denali) – 6194 m*, „Akant" 2018, nr 1, https://akant.org/archiwum/205-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2018/akant-2018-nr-1/6548-ryszard-dlugolecki-zapiski-z-alaski-mckinley-denali-6194-m (19.10.2023).

[2] *William Ernest Henley – Niepokonany*, tłum. Ryszard Długołęcki, „Akant" 2018, nr 2, https://akant.org/archiwum/206-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2018/akant-2018-nr-2/6582-william-ernesthenley-niepokonany-przel-ryszard-dlugolecki (20.10.2023).

[3] Ryszard Długołęcki, *Limeryki bydgoskie*, „Akant" 2018, nr 6, https://akant.org/archiwum/181-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2017/akant-2017-nr-6/6009-ryszard-dlugolecki-limeryki-bydgoskie (20.10.2023).

(2013). Następnie przełożył *Sonety* (2015) i kolejne dramaty: *Makbeta* (2018), *Króla Leara* (2019), *Ryszarda III* (2020) i *Sen nocy letniej* (2022). W wywiadach podkreśla wieloletnią fascynację twórczością Shakespeare'a:

> **Wszystko zaczęło się po przeczytaniu oryginału *Hamleta*. Doszedłem do wniosku, że chciałbym przełożyć go nieco inaczej; zresztą od lat ten autor mnie fascynował. Do pracy nad przekładami dzieł Szekspira musiałem się jednak szczególnie solidnie przygotować, począwszy od studiowania epoki elżbietańskiej, zmian w teatrze, jakie w tym czasie zachodziły. Nad tym wszystkim oraz nad specyfiką języka Szekspira i trudnościami, jakie niesie, siedziałem przez rok po wiele godzin dziennie, bo w świecie literatury byłem człowiekiem znikąd. Najtrudniejsze było dla mnie to, co Szekspir starał się przekazać między wierszami, a co czytelne było jego współczesnym. (...) Jeżeli pragnie się, by sugestie, te wyraźnie zamierzone i ukierunkowane przez Szekspira, były czytelne, trzeba nieraz sporo się natrudzić, aby je przemycić w sposób zrozumiały, ale z niezbędnym poszanowaniem tekstu oryginału[4].**

O motywacji przekładowej wspominał też w kontekście lektury *Sonetów* Shakespeare'a i doświadczeń wysokogórskich:

> **Punktem zwrotnym było nabycie gdzieś, na przełomie wieków, *THE YALE SHAKESPEARE – The Complete Works (Wydawcy: W.L. Cross, T. Brooke) – Barnes & Noble Books, 1993*[5]. Pamiętam, że zacząłem od *Sonetów*. Sonet 33 przypomniał mi z uderzającą, fotograficzną dokładnością i ze wzruszającą trafnością obserwacji – moje niedawne wtedy przeżycia na himalajskim ośmiotysięczniku – Makalu (a przecież Szekspir tam nie był). Sonet 65, choć**

[4] *Rozmowa z lek. med. Ryszardem Długołęckim*, https://swiatlekarza.pl/lek-med-ryszard-dlugolecki/ (20.10.2023).

[5] Wydanie to istotnie wskazywane jest na stronie redakcyjnej kilku tomów jako podstawa przekładu.

> w kilku pierwszych miejscach nie mogłem sobie z nim poradzić – poruszył mnie głęboko aktualnością i zwięzłą, syntetyczną celnością swoich spostrzeżeń. Zdumiewające. Miałem nieodparte wrażenie, że tych sonetów nigdy nie czytałem. Przy pierwszej okazji wziąłem do ręki polski przekład (bodaj Słomczyńskiego) i wtedy przyszło mi na myśl, że chciałbym je przetłumaczyć sam, nieco inaczej, bo oryginał odbierałem w sposób znacznie różny od dostępnego mi polskiego przekładu. Nie chodziło tu o treść, ale poruszenie, co mówię, wzruszenie, odczuwane tylko przy lekturze tekstu angielskiego. Początkowo pomysł własnego przekładu przyjąłem za nierealny i wręcz nie na miejscu, ale powracał uparcie. Sonety wydały mi się „nie do ugryzienia", choć to właśnie i przede wszystkim *Sonety* chciałem przełożyć trochę inaczej, ale moja pierwsza miłość – *Hamlet*, wydał mi się przystępniejszy. Zacząłem więc, ja, chirurg, operować *Hamleta* bez kompetentnego nadzoru i jakiejkolwiek fachowej porady. Pewnie też – bez znieczulenia. To tak, jakby najwybitniejszy nawet anglista czy szekspirolog (***with all due respect***!) stanął przy stole operacyjnym bez pomocnej i nadzorującej asysty, ale mając na nim pacjenta, który bronić się nie może. Mnożyłem wielokropki, ilość wersów, wyczyniałem różne inne dziwy, ale to było jak choroba, choć zdawałem sobie sprawę, że pewnie śmiertelna i dla Hamleta, i dla mnie[6].

Wspominając lata poprzedzające pracę nad przekładem *Hamleta*, Długołęcki wskazywał na rozmaite przybliżenia, przekłady i adaptacje, które podsycały zainteresowanie utworem, a zwłaszcza fenomenem solilokwium:

> Hamletem interesowałem się od młodości i zawsze robił na mnie żywe wrażenie. Zaczynałem od *Hamleta* w tłumaczeniu Józefa

[6] [*Wywiad z Ryszardem Długołęckim*], korespondencja elektroniczna z Anną Ceterą-Włodarczyk, 18 czerwca 2020 r.

> **Paszkowskiego, później Macieja Słomczyńskiego i innych, wreszcie – Stanisława Barańczaka. Do tego ekranizacje: film z Laurence'em Olivierem z 1948 r., dzięki któremu odkryłem potężną siłę dzieł Szekspira – widowiskowość, później inne ekranizacje. No i inscenizacje teatralne. A w filmie i w teatrze – monologi, ten „znak firmowy" Szekspira, który wśród pełnej dynamizmu akcji na scenie teatru elżbietańskiego zatrzymywał nagle wszystko, stawiał aktora twarzą w twarz z widzem i kazał temu aktorowi wygłaszać monolog. Nie ma już otaczającej sceny. Nie ma rekwizytów. Nie ma otaczającej rzeczywistości. Jest tylko aktor i widz i ogromna siła przekazu słów monologu[7].**

W poszukiwaniu wskazówek interpretacyjnych Długołęcki z jednej strony sięgał po lektury stosunkowo odległe w czasie[8], z drugiej zaś podkreślał potrzebę uwspółcześnienia w odbiorze dramatu:

> **A losy Hamleta są naszymi losami. Moimi, pani, naszych współczesnych. Możemy się w nim przejrzeć jak w zwierciadle. Wszystko się w nim odbije. Wszystko, co tyczy nas, pojedynczych ludzi, społeczeństwa, państwa, rządzących, wszystko o wszystkich, taka to historia z tym *Hamletem*[9].**

Długołęcki opublikował kilka krótkich esejów na temat twórczości Shakespeare'a w czasopiśmie „Akant"[10], a także wstęp do *Króla Leara* (we

[7] *„Być albo nie być" chirurga Ryszarda Długołęckiego* [wywiad], https://encyklopediateatru.pl/artykuly/159618/byc-albo-nie-byc-chirurga-ryszarda-dlugoleckiego (20.10.2023).

[8] Por. „Musiałem zdobyć kilka pozycji komentatorskich na temat *Hamleta* – chodziło najbardziej o dziewiętnastowieczne prace Furnessa, Stauntona i Huntera, które udało mi się zgromadzić", ibidem.

[9] Ibidem.

[10] Ryszard Długołęcki, *Jak złapać Szekspira*, „Akant" 2018, nr 4, https://akant.org/archiwum/208-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2018/akant-2018-nr-4/6733-ryszard-dlugolecki-jak-zlapac-szekspira (20.10.2023); *William Shakespeare – Sonety*, tłum. Ryszard Długołęcki, „Akant" 2018, nr 5, https://akant.org/archiwum/209-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2018/akant-2018-nr-5/6808-william-shakespeare-sonety-przel-ryszard-dlugolecki (20.10.2023); Ryszard Długołęcki, *JAKI* ▸

własnym przekładzie), referujący kwestie redakcyjne związane z historią recepcji tej tragedii.

Przedsięwzięcie przekładowe Ryszarda Długołęckiego wpisuje się w polską tradycję tłumaczeń Shakespeare'a, nad którymi pracowali wybitni lekarze: Władysław Matlakowski i Józef Skłodowski[11]. Biograficznych paraleli jest również świadomy sam tłumacz:

> **Z Panem dr. Władysławem Matlakowskim mamy – śmiem sądzić – wiele wspólnego. To też chirurg. Też kończył studia na warszawskim Wydziale Lekarskim, ale UW i trzy czwarte wieku wcześniej. Ja kończyłem też te warszawskie studia, ale akurat w roku, kiedy je zaczynałem (1951) – Wydział Lekarski UW stał się Wydziałem Lekarskim Akademii Medycznej. Wspólne są nasze zainteresowania górami. Także Szekspirem[12].**

Nie ukrywa ponadto podziwu dla pracy poprzednika:

> **Co za przygotowanie do tej pracy! W niemal 800-stronicowej książce – połowa to Wstęp. I to jaki! Przegląd chyba wszystkiego, co było wówczas dostępne z tego, co napisano o Hamlecie.**

— *TEATR? W obronie Hamleta*, „Akant" 2018, nr 6, https://akant.org/archiwum/210-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2018/akant-2018-nr-6/6869-ryszard-dlugolecki-jaki-teatr-w-obronie-hamleta (20.10.2023); *William Shakespeare – Sonety (II)*, tłum. Ryszard Długołęcki, „Akant" 2018, nr 7, https://akant.org/archiwum/211-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2018/akant-2018-nr-7/6929-william-shakespeare-sonety-przel-ryszard-dlugolecki-ii (20.10.2023). O współczesnych odczytaniach Shakespeare'a, a zwłaszcza *Króla Leara*, Długołęcki pisał też [w:] idem, *Ach, ten stary, wspaniały William!*, „Primum. Biuletyn Bydgoskiej Izby Lekarskiej" 2019, nr 11, s. 14–15.

[11] Władysław Matlakowski był autorem przekładu *Hamleta* (1984) opatrzonego obszernym, kilkusetstronicowym wstępem, wydanym wraz z angielskim oryginałem, por. *Władysław Matlakowski* [w:] Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku. Zasoby, strategie i recepcja*, t. 1, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 252–265, sylwetkę Józefa Skłodowskiego omówiono na s. 571–572. Warto odnotować, że przekład *Snu nocy letniej* dedykowany jest profesorowi Władysławowi Tarnawskiemu, również tłumaczowi Shakespeare'a (por. s. 661–691).

[12] *Wywiad z Ryszardem Długołęckim…*

> **A sam tekst: angielski na przemian z polskim, przypisy. Zabrakło chyba tego wszystkiego w następnych latach i dobrze, że do takiego układu zaczęliśmy powracać. Znawcy przedmiotu zgłoszą zapewne jakieś uwagi do tej księgi doktora Matlakowskiego, ale kapelusze z głów zdjąć trzeba[13].**

Ze stosunkowo licznych, dostępnych w sieci wywiadów z Ryszardem Długołęckim wyziera obraz człowieka niezwykle aktywnego, ciekawego świata i ludzi, opisującego swe bogate doświadczenia ze swadą, lekkością i pogodnym dystansem. Umieszczane w kolejnych tomach liczne wyrazy wdzięczności i przyjaźni tworzą obraz życzliwego kręgu osób i instytucji, zaangażowanych we wspieranie życiowej pasji bydgoszczanina.

Strategia przekładu

Ryszard Długołęcki nie wypowiadał się szerzej na temat swej strategii przekładu, przyznaje jednak, że trwały ślad na jego decyzjach wywarły rozważania Stanisława Barańczaka ze zbioru *Ocalone w tłumaczeniu* (2004), a zwłaszcza koncepcja dominanty semantycznej[14]. Z kolei jako tłumacz-interpretator Długołęcki skłania się ku myśli krytycznej Jana Kotta w tym, co dotyczy refleksji o naturze ludzkiej:

> **Przy tym poszukiwaniu klucza [interpretacyjnego] natrafiałem też ciągle na ślady tego, co Jan Kott nazwał u Szekspira jego „gorzką mądrością". Rys goryczy; jakiś uderzający brak złudzeń co do człowieczej natury i biegu spraw tego świata. Uznaje się powszechnie, że Szekspir miał szczególny dar zadziwiająco bystrej obserwacji i trafnej oceny meandrów ludzkiej psychiki, ale ten rys goryczy w jego mądrości jest dla mnie kolejnym, rozpoznawalnym, stałym**

[13] Ibidem.

[14] R. Długołęcki, *William Shakespeare – Sonety II…*

> **elementem jego dzieł, nie tylko kronik, tragedii, sonetów, ale też komedii, gdzie pojawia się, mroczny, wśród lekkości i uśmiechów[15].**

Pod względem prozodii Długołęcki zachowuje polską normę przekładową, tłumacząc nierymowanym jedenastozgłoskowcem. Podczas pracy nie zagląda do wcześniejszych przekładów, ale potem sprawdza wersje, aby uniknąć tożsamych rozwiązań[16]. Jego przekłady opatrzone są nielicznymi przypisami, zwykle sprowokowanymi trudną grą słowną lub zatartym odniesieniem kulturowym. Objaśniając swą pracę, wskazuje czasami na siłę oddziaływania poezji Shakespeare'a, która jedynie częściowo zasadza się na semantyce wypowiedzi:

> **jak każdy tłumacz musiałem najpierw rozkodować znaczenie tekstu, jego przekaz i myśli wyrażone w słowach, a także to, czego słowa nie mówią, a co jest gęsto utkane bez słów w Szekspirowskim tekście, i przełożyć to na język polski, poszukując takich ekwiwalentów w tym języku, które nie tylko oddadzą to, co mówi tekst oryginalny, ale też poruszą czytającego podobnie albo choć w znaczącej części tak, jak to czyni tekst oryginalny[17].**

Myśl ta powraca również w innych rozważaniach o powinnościach tłumacza:

> **Powinności? Teoretycznie – to proste. To wszystko, co prowadzi do możliwie najpełniejszego odczytania oryginalnego tekstu, z tym, co w słowach, w szyku zdania, metaforach, akcentach, powtórzeniach,**

[15] Ibidem.

[16] Por. „Kilka tłumaczeń poprzedników znałem uprzednio, ale nie czytałem ich podczas pracy nad *Hamletem*. Zrobiłem to tylko raz, ale nigdy i do dziś tego nie powtórzyłem, bo przekonałem się, jak łatwo pewne zwroty grzęzną gdzieś w podświadomości i w trakcie przekładu pojawiają się jako własne, choć są zwykłym zapożyczeniem. Owszem, po zakończeniu przekładu sprawdzam dostępne mi inne polskie tłumaczenia, ale jedynie po to, aby wychwycić powtórzenia, które mogą się przecież zdarzyć", *Wywiad z Ryszardem Długołęckim…*

[17] *„Być albo nie być" chirurga…*

> **och – w tych dziesiątkach różnych elementów, które pomagają uchwycić nie tylko treść, ale i ducha poszczególnych wersów (a jeszcze Pan prof. Jerzy Limon uświadamia nam wielopiętrowość kalamburów i gier słów). A później – to wszystko, co prowadzi do zakodowania odczytanego tekstu w naszym języku tak, aby oryginał na przekładzie stracił jak najmniej, a powstały przekład wzruszał odbiorcę podobnie jak oryginał. (...) A więc – powinności są od dawna ustalone i opisane. Problem, przynajmniej dla mnie, z ich praktycznym spełnianiem[18].**

Dystans, a niekiedy pewna surowość w ocenie własnej pracy, sąsiadują w wypowiedziach Długołęckiego z życzliwym poglądem na osiągnięcia innych tłumaczy, a nawet swoistym poczuciem wspólnoty zafascynowanych Shakespeare'em:

> **Nie szukam błędów poprzedników, ani ich nie oceniam, a tym bardziej – nie mam zamiaru ich korygować. Nie wiem nawet, czy potrafiłbym je znaleźć i opisać. Owszem, mogę już sporo powiedzieć o swoich własnych błędach, począwszy od tej powodzi wielokropków i rymów gramatycznych w *Hamlecie*. Także błędów i słabych miejsc w innych przekładach. Ale teraz i ja mam już łatwiej, bo zyskałem opiekuńczego, dobrego ducha w osobie Pani profesor Marty Gibińskiej-Marzec, która mimo swego niecodziennego obciążenia pracą, cierpliwie i przyjaźnie, ale bez taryfy ulgowej – usiłuje nauczyć mnie tego, czego mi brakuje, a co jest niezbędne przy pracy nad tekstami Szekspira. Korzystam z tego ogromnie[19].**

Chętnie też wypowiada się o wcześniejszych przekładach, akcentując znaczenie wyciągniętych z lektur wniosków:

[18] *Wywiad z Ryszardem Długołęckim...*

[19] Ibidem. Por. też „W Piotrze Kamińskim czuję przez skórę tęgiego entuzjastę swej pracy i sam słyszałem, jak mówił, że – choć marnie opłacany przez Wydawców – byłby gotów kontynuować swą pracę nawet bez pieniędzy. Lubię i cenię sobie entuzjastów".

> U Stanisława Barańczaka cenię wszystko i wszystko jest dla mnie nauką, choć tej swojej swobody w posługiwaniu się językiem nauczyć kogoś przecież nie jest w stanie. Ale, rzecz dziwna – przyznaję to z pewnym zażenowaniem – przekłady Stanisława Barańczaka, tak dla mnie mistrzowskie w sensie warsztatowym, pozostają doskonałe, szczególnie w zakresie znaczeniowym i choćby w przedstawianiu w naszym języku tych najtrudniejszych gier słownych i metafor, ale są dla mnie chłodne w swym pięknie, jakby dalekie i nie poruszają mnie wyraźniej[20].

W centrum przedsięwzięcia Długołęckiego pozostaje osobista fascynacja tekstem, który jest źródłem silnych doznań estetycznych i intelektualną łamigłówką, wyzwaniem podejmowanym pod wpływem tego samego nieodpartego impulsu, który zdaje się rządzić wspinaczką w najwyższych partiach gór:

> najpierw poznaje się dramaty Szekspira przez postacie, układ scen, fabułę. Ale później zaczyna się rozpoznawać te poszczególne włókna tkanki dramatu, a – wnikając głębiej – odkrywa się, jak pod mikroskopem, coraz to nowe wzory tych włókien. I wtedy dopiero tłumacz najpierw czuje się mały i słaby wobec tego bogactwa, ale później narasta w nim pragnienie, żeby za wszelką cenę, choć działając roztropnie, starać się zachować i przekazać z niego jak najwięcej. Ogrania wtedy człowieka jakieś wręcz chorobliwe podniecenie, by szukać i znajdować właściwy kierunek, właściwe wyrazy, zwroty, układ zdania i inne sposoby, by nie dać zginąć także temu, co stoi za wyrazami. Pasjonująca praca, którą człowiek wykonuje dziwnie przejęty, w poczuciu własnej małości i ograniczeń, wciąż szukający, wciąż chcący coś poprawiać, wciąż odkrywający coś nowego. Jakiż jest bogaty ten świat Szekspira, zaskakujący, wzruszający. I czego ja tam szukam, bez kwalifikacji? A jednak, ten świat jest tak frapujący, a pokonywanie przeszkód tak przejmująco wciąga, że nie sposób

[20] Ibidem.

się z tego wyplątać. To tak jak ze wspinaczką górską, szczególnie tą w górach najwyższych.

Seria przekładów Ryszarda Długołęckiego nie jest edycją krytyczną, znać jednak dbałość wydawców o zapewnienie rozmaitych paratekstów, objaśniających naturę dramatów. Na stronach redakcyjnych wskazywana jest anglojęzyczna podstawa tłumaczenia, w przypadku *Ryszarda III*, *Króla Leara*, *Makbeta* i *Snu nocy letniej* zadbano również o konsultację szekspirologiczną Marty Gibińskiej. Ta sama badaczka jest też autorką wstępów do *Ryszarda III* i *Snu nocy letniej*, zaś wstęp do *Króla Leara* (zogniskowany w dużej mierze na zagadnieniach redakcyjnych) napisał sam tłumacz. Posłowia Dariusza Tomasza Lebiody towarzyszą *Ryszardowi III*, *Królowi Learowi* i *Makbetowi*, odnajdujemy je też w edycji *Snu nocy letniej*.

Recepcja przekładu

Tłumaczenia Ryszarda Długołęckiego publikowane są w otoczeniu życzliwych opinii entuzjastów jego projektu. Najwięcej przychylnych ocen towarzyszy wydaniu *Hamleta*: Paweł Sztarbowski (z Teatru Powszechnego w Warszawie) stwierdza, że przekład „imponuje kunsztem literackim i cieniowaniem poszczególnych znaczeń"; Sławomir Kuźnicki (poeta, tłumacz i badacz z Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Opolskiego) ocenia, że przekład jest „wierny oryginałowi, elegancki w warstwie językowej, lekki w zastosowanej poetyce"; podobnie Marcin Orliński (poeta, prozaik i krytyk literacki) zapewnia, że przekład jest „lekki i zrozumiały dla współczesnego czytelnika"[21].

Wielkim entuzjastą tłumaczeń Długołęckiego jest Dariusz Tomasz Lebioda, bydgoski literat i wykładowca na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego. Jak przekonuje w posłowiu do *Makbeta*: „fenomen przekładów tego twórcy polega na świetnym wyczuciu języka angielskiego i łatwości w doborze

[21] O przekładach Ryszarda Długołęckiego [w:] William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. i przypisy Ryszard Długołęcki, Arspol Sp. z o.o., Bydgoszcz–Gniezno–Warszawa 2013, s. 229–230.

polskich ekwiwalentów", o samym zaś tłumaczeniu pisze, że jest to „najważniejsza translacja dwudziestego pierwszego wieku"[22]. W posłowiu do *Króla Leara* chwali Długołęckiego za „przywrócenie w warstwie słownej pierwotnej wizyjności tego dramatu"[23], a komentując *Ryszarda III*, stwierdza, że tłumaczenie „orbituje ku najważniejszym dokonaniom translatorów tego dzieła"[24].

Z kolei Marta Gibińska, konsultantka serii i autorka dwóch wstępów, podkreśla czytelnicze korzyści z posiadania wielu przekładów, odsłaniających na różne sposoby walory oryginału:

> **Cieszymy się więc, że mamy nowy polski przekład *Ryszarda III*. Wielkie dzieła literackie domagają się ciągle nowych przekładów. Każdy tłumacz może nam ofiarować coś nowego i innego w swoim przekładzie. Można mieć szczerą nadzieję, że sztukę słowa Ryszarda Długołęckiego polscy czytelnicy znajdą wysoce satysfakcjonującą[25].**

Najnowszemu z tomów, przekładowi *Snu nocy letniej*, towarzyszy wybór fragmentów z dotychczas wydanych tłumaczeń Ryszarda Długołęckiego oraz zapowiedź publikacji nowego tłumaczenia *Ryszarda II*.

Przekłady Długołęckiego nie zostały dotychczas wykorzystane w teatrze, nie były też poddawane analizom krytycznym[26]. W 2024 r., za zgodą

[22] Dariusz Tomasz Lebioda, *Głowa Makbeta* [w:] William Shakespeare, *Makbet*, tłum. i przypisy Ryszard Długołęcki, Arspol Sp. z o.o., Bydgoszcz 2018, s. 145–146. Uwagom tym towarzyszy druzgocząca opinia na temat przekładów Macieja Słomczyńskiego jako przykładu tego, „do czego może prowadzić wydziwianie translatorskie i jak można wyprać Szekspira z wartości literackich", ibidem, s. 145.

[23] Dariusz Tomasz Lebioda, *Czarny woal* [w:] William Shakespeare, *Król Lear*, tłum. i przypisy Ryszard Długołęcki, Arspol Sp. z o.o., Bydgoszcz 2019, s. 211.

[24] Dariusz Tomasz Lebioda, *Królestwo za konia!* [w:] William Shakespeare, *Ryszard III*, tłum. i przypisy Ryszard Długołęcki, Arspol Sp. z o.o., Bydgoszcz 2020, s. 228. Tekst zamieszczony również na blogu: https://lebioda.wordpress.com/2020/07/06/krolestwo-za-konia/ (20.10.2023).

[25] Marta Gibińska, *Kilka słów o sztuce „Ryszard III"* [w:] W. Shakespeare, *Ryszard III*..., s. 12.

[26] Lakonicznie o tłumaczeniu *Hamleta* przez Długołęckiego wspomina Karol Kalisty, tłumacz wydanego w 2021 r. *Tytusa Andronikusa*, we wstępie do tej publikacji, zauważając, że przekład „nie wdrażał rewolucyjnych rozwiązań literacko-społecznych", choć zapewne „nie było to celem tego przekładu". W tej samej publikacji kilkukrotnie przywołuje też poglądy Długołęckiego na przekład szekspirowski, William Shakespeare, *Tytus Andronikus*, tłum. Karol Kalisty, K. Kalisty, Białystok 2021.

Tłumacza, zostały udostępnione w otwartym repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, tłum. i przypisy Ryszard Długołęcki, Arspol Sp. z o.o., Bydgoszcz–Gniezno–Warszawa 2013 [wyd. 2 poprawione, 2021].

William Shakespeare, *Makbet*, tłum. i przypisy Ryszard Długołęcki, Arspol Sp. z o.o., Bydgoszcz 2018.

William Shakespeare, *Król Lear*, tłum. i przypisy Ryszard Długołęcki, Arspol Sp. z o.o., Bydgoszcz 2019.

William Shakespeare, *Ryszard III*, tłum. i przypisy Ryszard Długołęcki, wstęp Marta Gibińska-Marzec, posłowie Dariusz Tomasz Lebioda, Arspol Sp. z o.o., Bydgoszcz 2020.

William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, tłum. i przypisy Ryszard Długołęcki, wstęp Marta Gibińska, posłowie Dariusz Tomasz Lebioda, Arspol Sp. z o.o., Bydgoszcz 2022.

VI. Bohdan Drozdowski (1931–2013)

***Życie i śmierć Króla Jana* (1975), *Ballada zimowa* (1978), *Antoniusz i Kleopatra* (1983), *Henryk VI. Kroniki Królewskie. Trylogia* (1983), *Król Henryk IV. Część 1 i 2* (2004)**

Sylwetka tłumacza

Bohdan Drozdowski był poetą, dramatopisarzem i prozaikiem, autorem reportaży i słuchowisk. Przetłumaczył osiem dramatów Shakespeare'a, w tym pięć kronik historycznych, był też aktywnym uczestnikiem życia literackiego – recenzentem i polemistą.

Urodził się 20 listopada 1931 r. w Kossowie Poleskim (obecnie Białoruś). Jego ojciec, Leon Drozdowski, służył w kawalerii, wykonywał prace budowlane i stolarskie[1]. Matka Drozdowskiego, Feliksa z d. Majewska, była urzędniczką. Wczesne lata Drozdowski spędził w Prużanie (również Białoruś), zaś w 1938 r. przeniósł się z matką do Starachowic, skąd oboje zostali wywiezieni w 1944 r. do obozu pracy w Gebhardshagen koło Brunszwiku, a potem do Wattensted. Po wyzwoleniu Drozdowski trafił do Haltern w Nadrenii Północnej-Westfalii, gdzie nadrabiał wykształcenie do poziomu gimnazjalnego[2]. Ojca w 1940 r. zesłano do sowieckiego łagru, syn odnalazł go dopiero w 1962 r.[3] Feliksa Drozdowska wyszła powtórnie za mąż w 1944 r. za Jana Koprowskiego, pisarza i publicystę[4].

Po powrocie do Polski w maju 1946 r. Drozdowski pracował jako uczeń ślusarski i tokarz w fabrykach w Starachowicach i Piechowicach

[1] Por. Julia Pitera, *Drozdowski Bohdan* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 2, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 205–208; Piotr Kuncewicz, *Bohdan Drozdowski* [w:] idem, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, t. 1, Graf-Punkt, Warszawa 1995, s. 198–201; a także wspomnienia Bohdana Drozdowskiego, *Tańczący z duchami*, Oficyna Wydawnicza PROFI, Lubicz 2011.

[2] B. Drozdowski, *Tańczący z duchami…*, s. 11–12, 43.

[3] Wedle wspomnień Drozdowskiego, ojca odnalazł „przez Skrzynkę Poszukiwania Rodzin Polskiego Radia w 1962 r.", ibidem, s. 8.

[4] Por. Grzegorz Kopeć, *Koprowski Jan* [w:] Słownik Biograficzny Ziemi Jeleniogórskiej, http://jbc.jelenia-gora.pl/Content/984/koprowski_jan.html (13.01.2024).

k. Jeleniej Góry, kontynuując naukę na kursach wieczorowych, a od 1947 r. w Śląskich Technicznych Zakładach Naukowych w Katowicach. W 1949 r. na łamach gazety „Wolność" ukazało się pierwsze tłumaczenie Drozdowskiego – był to wiersz radzieckiego poety Michaiła Isakowskiego[5], w późniejszym okresie przetłumaczył także prozę Grigorija Bakłanowa *Piędź ziemi*[6].

Na początku lat pięćdziesiątych Drozdowski rozpoczął pracę dziennikarską we wrocławskiej „Gazecie Robotniczej", dla której pisał reportaże z Jeleniej Góry. W 1952 r. zdał maturę i podjął studia polonistyczne na Uniwersytecie Łódzkim; w tym samym roku ożenił się z Bożeną Dybowską. W kolejnych latach współpracował z „Dziennikiem Łódzkim", „Głosem Robotniczym" oraz Polskim Radiem. W 1955 r. wstąpił do PZPR. Debiutanckie poezje opublikował w „Życiu Literackim" w 1955 r., zyskując przychylność Juliana Przybosia, który docenił lewicową wrażliwość społeczną Drozdowskiego:

> **Bohdan Drozdowski jest poetą walczącym z najtrudniejszymi wrogami i ze złem najwstydliwszym, bo przemilczanym. Z pewnością jest wśród najmłodszych więcej pisarzy czułych na niewyplenione jeszcze zło, ale on wydaje mi się w gniewie swoim najżarliwszy. (...) Drozdowski jest reporterem w robotniczej gazecie, tkwi po uszy w zdarzeniach i sprawach społecznych, widzi i słyszy więcej niż „zawodowi" liryc**y[7].

Wiosną 1956 r. Drozdowski przeprowadził się do Krakowa, gdzie objął dział reportażu „Życia Literackiego" i ukończył studia na filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1959 r. mieszkał już w Warszawie. Tu podjął stałą współpracę ze „Współczesnością", aby kilka lat później zostać redaktorem naczelnym tego czasopisma.

[5] Por. Michaił Isakowskij, *Synowie*, tłum. Bohdan Drozdowski, „Wolność" 1949, nr 222, s. 5.

[6] Grigorij Bakłanow, *Piędź ziemi*, tłum. Bohdan Drozdowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1961.

[7] *Prapremiera pięciu poetów*, „Życie Literackie" 1955, nr 51, s. 4–5. W publikacji tej ogłoszono też utwory Mirona Białoszewskiego, Stanisława Czycza, Jerzego Harasymowicza i Zbigniew Herberta.

Jako dramaturg zadebiutował w 1960 r. sztuką *Kondukt*, której fabułę zaczerpnął z reportażu Ryszarda Kapuścińskiego *Sztywny*. Mimo że Drozdowski wskazał w programie spektaklu źródło inspiracji, premierę w 1961 r. w Teatrze Ziemi Lubuskiej poprzedził głośny proces o plagiat wytoczony przez Kapuścińskiego[8]. Sprawa ta negatywnie zaciążyła na recepcji twórczości Drozdowskiego, choć nie przesądziła o dalszej karierze pisarskiej. W 1962 r. ukazał się jego debiut prozatorski i w niewielkim odstępie czasu kolejne utwory[9]. Drozdowski kontynuował także twórczość literacko-reporterską, w 1964 r. wydał zbiór reportaży z lat 1955–1963[10].

W 1966 r. Drozdowski został mianowany na czteroletnią kadencję na stanowisko wicedyrektora Instytutu Kultury Polskiej w Londynie[11]. W książce *Albion od środka* (1971) zebrał swoje obserwacje i uwagi o kulturze Wysp Brytyjskich, tamtejszej polityce i gospodarce. Pisał również o recepcji literatury polskiej w Anglii i współpracy Jerzego Grotowskiego z Peterem Brookiem[12]. W kontekście późniejszych przekładów uwagę zwracają jego komentarze na temat premiery *Hamleta* w londyńskim teatrze Round House w lutym 1969 r. w reżyserii Tony'ego Richardsona:

[8] Por. relacje Bożeny Frankowskiej, *100 × 100. Artyści i wydarzenia*, 2019, https://www.aict.art.pl/2019/03/03/100-x-100-artysci-i-wydarzenia-100-razy-teatr-polski-na-stulecie-polski-odrodzonej-i-niepodleglej-66/ (13.01.2024); Tomasz Miłkowski, *Wielcy nieobecni* „Dziennik Trybuna" 2020, nr 126, s. 21; a także wyjaśnienia [w:] Jan Marx [wywiad z Bohdanem Drozdowskim], *Spowiedź Drozdowskiego*, „Poezja" 1983, nr 3, s. 91–110.

[9] Bohdan Drozdowski, *Pasje Armina Laskowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962; oraz nakładem Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej w Warszawie: *Manewr. Ucieczka w słońce* (1964), *Wigwam* (1966), *Arnhem. Ciemne światło* (1968).

[10] Bohdan Drozdowski, *Jutro powrócą ptaki*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1964; idem, *Tylko pamięć*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

[11] Z tego okresu datuje się też współpraca Bohdana Drozdowskiego z organami bezpieczeństwa; por. *Kontakt operacyjny Drozdowski Bohdan „Kos" 1965–1976*, IPN BU 00170/327, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie.

[12] Por. Bohdan Drozdowski, *Albion od środka*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1971, s. 29–30. Drozdowski opisywał też recepcję literatury polskiej na Wyspach (s. 109–117, 389–397), był także redaktorem wydanego w Londynie tomu *Twentieth Century Polish Theatre* (John Calder, 1979), a w nim swojego dramatu *Hamlet 70* w angielskim przekładzie Mariusza Tchorka i Catherine Mulvaney.

> *Hamlet* w remizie kolejowej – tego jeszcze nie było, ale to jest. Za całą dekorację służą kolumny metalowe, na których wspiera się ten „Round House", oraz kurtyny szare, spuszczane od czasu do czasu i podnoszone między kolumnami. Hamlet jest mocno w wieku średnim, wysoki blondyn o kręconych włosach i nazywa się Nicol Williamson, którego należy uznać za bohatera, ponieważ w tym kraju, jeszcze za żywej pamięci Hamleta w wykonaniu Oliviera i Gielguda – zadanie wydaje się nadludzko trudne. Hamletów grywano w Anglii przedwspółczesnej na sposób niestrawny, histeryczny, z gestami szaleńca, głosem rozdzieranej kaczki. Dopiero Olivier zbliżył tego bohatera do naszych czasów, i dopiero Williamson uczynił z niego człowieka między kukłami, żywego człowieka, o gestach niekiedy chłopięcych (podskakuje kilka razy bez powodu), bez gestykulacji ramion, najwyżej wspierając słowa ruchem głowy na boki. Hamlet Williamsona i Tony Richardsona jest – o dziwo! – zupełnie, ale to zupełnie możliwy do przyjęcia bez patosu, bez histerii i szaleństwa, do końca trzeźwy, a tylko uwikłany w splot spraw, nad którymi nie potrafi zapanować ani się oprzeć obowiązującym konwencjom, głównie konwencji honoru – słowo jak kpina w tym środowisku trucicieli i najmowanych morderców (...). I kończy się dramat na śmierci Hamleta, którego ciało wynoszą z rozkrzyżowanymi ramionami, jakby wynosili Chrystusa. Nie zjawia się Fortynbras, bo Fortynbras nie ma tu nic do roboty. *Hamlet* Richardsona jest sztuką o Człowieku Hamlecie, a nie o Fortynbrasie, czyli sile[13].

Drozdowski zaczął przekładać dramaty Shakespeare'a pod koniec pobytu w Londynie, poczynając od *Króla Jana*. Przedsięwzięcie to wyprzedzało zatem o kilka lat projekt Macieja Słomczyńskiego i było równoległe względem aktywności tłumaczeniowej Jerzego Sity.

[13] B. Drozdowski, *Albion od środka*..., s. 167–168; por. też passus na temat Laurence'a Oliviera, ibidem, s. 373–377.

W 1972 r. w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie wystawiono spektakl *Otello*, wykorzystujący tekst Drozdowskiego. Dramat ten, uznany za adaptację, ukazał się w 1977 r. w tomie *Z Szekspirem…*, w którym Drozdowski zebrał utwory inspirowane twórczością Stratfordczyka[14]. W celofanowej serii Państwowego Instytut Wydawniczego jako pierwszy został wydany przekład kroniki *Życie i śmierć Króla Jana* (1975), następnie – komedii *Ballada zimowa* (1978)[15]. W 1983 r. wyszły drukiem wszystkie trzy części *Króla Henryka VI* (1983) oraz *Antoniusz i Kleopatra* (1983). Tłumaczenia poprzedzono krótkimi wstępami z omówieniem utworów i trudności przekładu. W 2004 r. ukazał się *Król Henryk IV, Cz. 1 i 2*.

Drozdowski przekładał także *Sonety* Shakespeare'a, których wybór ukazał się w 1971 r. na łamach „Literatury na Świecie", później zaś w antologii *Poezje wybrane* (1975)[16]. Opublikował też utwór *Sonet do Szekspira*:

Że się za Panem włóczę bez ustanku
Jak cień – potrzeba mi słońca południa
bym się wyzwolić mógł od Pana wreszcie
Porzuć mnie proszę Zostaw mnie tej reszcie
co moją czaszkę słowami zaludnia –
moimi mniemam słowami nie twymi
żeś ich roztrwonił tyle a bez szwanku
Pan jesteś wulkan który we mnie dymi
A tyle w tobie płomienia i lawy –

[14] Por. Bohdan Drozdowski, *Othello – Maur Wenecki* [w:] idem, *Z Szekspirem…*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1977, s. 199–278.

[15] Fragmenty tego przekładu ukazały się na łamach czasopisma „Kierunki" 1974, nr 11, s. 8.

[16] William Shakespeare, *Poezje wybrane*, wyb. i oprac. Bohdan Drozdowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1975. Przekłady *Sonetów* i inspirowane nimi wiersze Drozdowskiego znalazły się także w zbiorze: Bohdan Drozdowski, *Opór. Wybór poezji z lat 1950–1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978. Publikacja ta spotkała się z krytyką Stanisława Barańczaka: „Nawet zamieszczone w *Oporze* liczne przekłady z Szekspira cechują się tą samą zgubną wiarą w poezjotwórczą potęgę archaizowania i pompatyzowania: wynik jest tylko ten, że nie bardzo rozumiemy, o co właściwie temu Szekspirowi chodziło i dlaczego, u diabła, uważa się go powszechnie za wielkiego poetę", Barbara Stawiczak [Stanisław Barańczak], *Szósty, jeśli liczyć Brylla*, „Tygodnik Powszechny" 1979, nr 3, s. 6.

mój czas jej w sobie przecie nie ustoi –
ona się wdziera w moje dzienne sprawy
ona zalewa moje senne zjawy
ona się syci suchym sercem moim –
zimno mi w ogniu twojej chłodnej sławy[17].

Z kolei w 1977 r. Drozdowski łączył opis swej fascynacji twórczością Shakespeare'a z refleksją polityczną i odniesieniami do myśli Jana Kotta:

> **Szekspir objaśniał mi działanie Wielkiego Mechanizmu, który mnie frapował od początku, ale było to zainteresowanie infantylne. Wystarczało mi samo nazywanie zjawisk. Nazywając, mniemałem, że uczestniczę w stymulowaniu przemiany, że przebudowuję świat razem z politykami, albo nawet, żem polityków inspirował. Ulegałem temu miłemu złudzeniu przez czas dłuższy, obserwując, jak moje laickie propozycje powoli zostają wcielane w życie. Wiele lat musiało upłynąć, abym pojął, że to nie uwagi zaangażowanego outsidera, ale konieczności wpływają (z upływem czasu) na bieg rzeczy, że bez palącej potrzeby żadne najroztropniejsze rady nie bywają w ogóle wysłuchiwane**[18].

Z czasem cechą charakterystyczną twórczości Drozdowskiego stała się intertekstualność wobec Shakespeare'a. Jak zaznaczał Grzegorz Sinko we wstępie do zbioru *Z Szekspirem…* z 1977 r.[19], utwory Drozdowskiego reprezentowały różne formy przeróbek dramaturgicznych: od wykorzystania dzieł oryginalnych jako tematów literackich (*Hamlet II* i *Hermiona*), poprzez adaptację (*Otello*)[20], do osadzonego we współczesnych realiach drama-

[17] Bohdan Drozdowski, *Sonet do Szekspira* [w:] idem, *Opór…*, s. 25.

[18] Bohdan Drozdowski, *O poezji. Szkice*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1977, s. 233. Esej zatytułowany *Próba samookreślenia*.

[19] Grzegorz Sinko, *O nazywanie rzeczy po imieniu* [w:] B. Drozdowski, *Z Szekspirem…*, s. 5–24.

[20] Fragmenty adaptacji *Otella* ukazały się pierwotnie w prasie literackiej: „Poezja" 1972, nr 11, s. 102–113. Uwspółcześnienia wprowadzone przez Drozdowskiego chwalił Sinko przy okazji recenzji spektaklu w reżyserii Augusta Kowalczyka z 1975 r.: *„Otello" – parafraza i realizacja*, „Teatr" 1975, nr 24, s. 12–13.

tu *Hamlet 70*, o zabójstwie niemieckiego ambasadora Karla von Spretiego[21]. W utworach osnutych bezpośrednio na wątkach zaczerpniętych ze sztuk Shakespeare'a Drozdowski, jak sam przyznawał, kierował się zaleceniami Stanisława Wyspiańskiego z *Hamleta* (1904). I tak, w *Hamlecie II*, scalał osobne scenariusze adaptacyjne Wyspiańskiego, przy czym eliminował postać Ducha i dodawał wątek nieudanego sojuszu Hamleta z Fortynbrasem, w konsekwencji wzmacniając wymiar polityczny dramatu[22]. Z kolei w eseju *Trój-Hamlet* obok analizy *Hamleta* Wyspiańskiego Drozdowski zawarł również uwagi dotyczące słynnego czterowiersza z drugiej sceny aktu III *Hamleta* w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego[23]. Pierwsze dwa wersy o „rannym łosiu" oceniał jako nietrafne, ponieważ:

> **po pierwsze opuszczono tu podstawowy wykrzyknik „why", po wtóre dodano niepotrzebnie „z bólu", po trzecie nie ma tu mowy o przebieganiu żadnych kniej. Hamlet zranił śmiertelnie łosia-Klaudiusza i gra – nietknięty! – swoją rolę dalej („play!").**

Proponował więc własny przekład:

> **O tak! Niech ryczy ranny łoś**
> **JA – ZDRÓW! GRAM ŻYCIU RAD.**
> **ktoś czuwa, aby spać mógł ktoś,**
> **tak toczy się ten świat[24].**

[21] Por. uwagi Sinki o tym utworze, *O nazywanie rzeczy…*, s. 9. Karl von Spreti (1907–1970) był ambasadorem RFN w Gwatemali. Został zamordowany podczas wojny domowej. Autor komentował tę sztukę w wywiadzie: Jerzy Koenig [wywiad z Bohdanem Drozdowskim], *I dramatopisarza trzeba czasem rozgrzeszyć*, „Teatr" 1971, nr 5, s. 6–7.

[22] Bohdan Drozdowski, *Trój-Hamlet* [w:] idem, *Z Szekspirem…*, s. 25–40.

[23] We wstępie Drozdowski tłumaczył także genezę tytułu: „Nasz Hamlet tedy jest zabójcą Hamleta hamletyzującego. Obiit Hamlet I, natus est Hamlet II. »Hamlet ma być królewicz dążący do korony« – odpowiemy Wyspiańskiemu na jego retoryczne pytanie, ponieważ sam do tego wniosku doszedł", ibidem, s. 36. (Fragmenty utworu *Trój-Hamlet* ukazały się pierwotnie na łamach „Poezji" 1976, nr 12, s. 79–87).

[24] B. Drozdowski, *Trój-Hamlet…*, s. 30.

Objaśniał przy tym:

> **Wers trzeci tego czterowiersza uściśla wers Paszkowskiego słowem „czuwa" (watch), którym zastąpiłem jego „nie śpi": „for some must watch while some must sleep", czwarty zaś wers w jego tłumaczeniu, choć odpowiada w zasadzie treści oryginału („thus runs the world away"), musi ustąpić tłumaczeniu dokładniejszemu „tak toczy się ten świat" nie tylko dlatego, że jest ono wymuszone przez rym wersu drugiego. Wers ten stanowi w istocie interpretację wersu oryginału, ale interpretację dokładnie osadzoną w jego rzeczywistej, odmetaforyzowanej treści. Metafora w tym właśnie miejscu nie jest konieczna, skoro Hamlet odsłania przyłbicę[25].**

Powyższy komentarz w istocie zdradzał strategię Drozdowskiego jako tłumacza-adaptatora, którego decyzje wynikają z autorskiej interpretacji utworu, a nie ze zobowiązań filologicznych.

W *Hermionie* Drozdowski sięgnął z kolei do *Opowieści zimowej*, by rozwinąć wątek królowej Sycylii, oskarżonej przez króla Leontesa o zdradę i uznanej przez dwór za zmarłą[26]. Lata, jakie Hermiona spędziła w ukryciu, wypełnia Drozdowski własną fabułą. Utwór powstawał od listopada 1973 r. do lutego 1974 r., a zatem na cztery lata przed publikacją *Ballady zimowej*[27]. Zdaniem Grzegorza Sinki *Hermiona* była również wartościową pracą przekładową:

> **pierwszą i drugą część *Hermiony* trzeba oceniać jako pracę przekładową (skrótów dokonano za pomocą opuszczeń, a nie streszczeń). Tłumaczenie zachowuje regularny biały wiersz oraz obrazowanie Szekspira, poddając zabiegom stylistycznym głównie słownictwo,**

[25] Ibidem, s. 30–31.

[26] Dramat ten nie został wystawiony, wykorzystano go jednak w formie słuchowiska w Teatrze Polskiego Radia w lipcu 1981 r.

[27] Dramat po raz pierwszy ukazał się na łamach „Dialogu" 1974, nr 7, s. 5–59.

> **które ulega umiarkowanej modernizacji i mocnemu nasyceniu terminami o dużej nieraz krzepkości. Oceniana sama dla siebie taka praca jest co najmniej równie uprawniona i bywa równie często wykonywana, jak wprowadzanie swobodnej wersyfikacji lub zgoła prozy. W połączeniu z trzecią częścią sztuki konwencja Drozdowskiego-tłumacza okazuje się bardzo przydatna: unowocześnienie słownictwa pozwala mu potem jako autorowi na mówienie bez naruszenia jedności stylu o sprawach i postawach, które nigdy nie śniły się Szekspirowi, zaś tradycyjna forma białego wiersza, przekazując treści przeciwstawne szekspirowskiemu potraktowaniu tematu, tworzy komiczną opozycję w typie pastiszu, nie przechodząc w burleskę[28].**

Pod koniec lat siedemdziesiątych przedsięwzięcie Drozdowskiego powoli wytracało impet, choć wbrew woli tłumacza. W 1979 r. proponował on Państwowemu Instytutowi Wydawniczemu przekład wszystkich części *Henryka VI*:

> **Wykonawszy dla Was trzy przekłady z Szekspira (ocenione przez specjalistów b. wysoko; prof. Grzegorz Sinko nazwał je „znakomitymi" na łamach dwutygodnika TEATR), zgłaszam gotowość przełożenia *Króla Henryka VI* – części I, II, III. Po wojnie dramatów tych (kronik) nie tłumaczono. I proponuję wydanie ich w jednym tomie (...). Ponieważ robota jest ogromna i wyklucza jakiekolwiek inne zarobki w tym czasie – wnoszę o ustalenie nakładu 10.000 egz. (tyle wydaje WL [Wydawnictwo Literackie] w swojej serii). Gwarantuję PIW-owi przekład wzorcowy[29].**

W podobnym tonie pisał wiosną 1981 r. z Helsinek (gdzie kończył przekład kronik). Składając gotowe tłumaczenie przed terminem, proponował

[28] G. Sinko, *O nazywanie rzeczy...*, s. 15–16.

[29] List Bohdana Drozdowskiego do Andrzeja Wasilewskiego [dyrektora PIW] z 13 listopada 1979 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Król Henryk VI*, tł. B. Drozdowski), nr 6244, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

jednocześnie nowy przekład *Ryszarda III*, a zatem dramatu dopełniającego drugą tetralogię, sugerując wydanie tych kronik w jednym tomie, mimochodem dyskredytując tłumaczenie Jerzego Sity:

> **Wiem, że był przekład [*Ryszarda III*] (chyba) JS Sito, ale pewnie dobrze byłoby pokazać, jak w istocie RIII jest napisany w oryginale…**[30]

Z irytacją dopytywał także o ukończony wcześniej i wciąż niewydany przekład *Antoniusza i Kleopatry*: „Ciekaw jestem, kiedy ukaże się *Antoniusz i Kleopatra* (…). MS [Maciej Słomczyński] strzela kilkoma pozycjami rocznie, PIW nie może jedną?"[31].

W tym samym czasie Drozdowski pozostawał aktywnym literatem, pełnił też funkcję (od 1972 do 1986 r.) redaktora naczelnego miesięcznika „Poezja". Wydawnictwo Literackie opublikowało zbiór jego poezji[32], ukazały się zbiorowe wydanie dramatów i pisanych z myślą o radiu słuchowisk[33] oraz proza[34]. W Państwowym Instytucie Wydawniczym wyszły przełożone przez niego *Bajki* rosyjskiego poety Iwana Kryłowa[35].

Poza wspomnianą podróżą do Finlandii w 1981 r. Drozdowski wyjeżdżał kilkukrotnie za granicę, m.in. na Kubę i do Mongolii, gdzie zbierał materiał do prac literackich i reporterskich[36]. Wyjazdy zaowocowały także przekładami,

[30] List Bohdana Drozdowskiego do Krzysztofa Zarzeckiego [redaktora PIW] z 3 maja 1981 r. [w:] *Teki wydawnicze…*, nr 6244. W tej samej tece wydawniczej zachowały się również listy z Wydawnictwa Łódzkiego z prośbą o odstąpienie prawa do ponownej publikacji przekładów Drozdowskiego. Jak wynika z korespondencji, tłumacz cały czas zabiegał o możliwie rychłą ich publikację.

[31] W odpowiedzi Zarzecki przypominał: „Jeśli chodzi o *Antoniusza i Kleopatrę*, to zdaje się, zapomniał Pan, że Pański wyjazd nastąpił, zanim przekład ten został zredagowany i omówiony z Panem. Czeka on więc na Pański powrót i omówienie, po czym dopiero będzie mógł odejść do drukarni", list Krzysztofa Zarzeckiego do Bohdana Drozdowskiego z 29 maja 1981 r., ibidem.

[32] Bohdan Drozdowski, *Druga połowa wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

[33] Bohdan Drozdowski, *Zapach cygar*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978.

[34] Bohdan Drozdowski, *Dźwig*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1980.

[35] Iwan Kryłow, *Bajki*, tłum. Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

[36] Drozdowski publikował powieści pod fikcyjnym hiszpańskim nazwiskiem Raúl Fuentes y Torrejón, aliasami posługiwał się również, pisząc kryminały i krótkie powieści.

przy czym pisarz nie zawsze tłumaczył z języków, które znał[37]. Kontynuował również twórczość publicystyczną. W artykule z 1987 r. nawiązał do *Ryszarda III*, by sceptycznie skomentować przełom w polityce historycznej Związku Radzieckiego związany z *pierestrojką*. Jak wykazywał, Shakespeare przetworzył biografię Ryszarda III tak, by nowa wersja działała na rzecz doraźnych interesów politycznych Tudorów. Wskazując na ten mechanizm, Drozdowski dowodził złudności polityki *głasnosti* – głównego elementu reformy Gorbaczowa, który zakładał koniec ideologicznego manipulowania historią[38].

Zmiany na rynku literackim po 1989 r. zmusiły Drozdowskiego do częściowego poświęcenia swoich ambicji literackich na rzecz przedsięwzięć komercyjnych. W latach dziewięćdziesiątych zajmował się edycją dzieł polskich poetów[39], a także tłumaczył literaturę dziecięcą i młodzieżową, leksykony oraz poradniki plastyczne[40].

Początek lat dziewięćdziesiątych to również czas licznych polemik Drozdowskiego ze Stanisławem Barańczakiem, którego przekłady zyskiwały wtedy coraz większe uznanie. W 1992 r. Drozdowski uczestniczył w gdańskiej konferencji „Od Shakespeare'a do Szekspira"[41], gdzie ubolewał nad jakością polskich przekładów:

> **Ja twierdzę, że Szekspira znamy trochę tak, jak przez matową szybę. Dla mnie niepojęte jest zupełnie, dlaczego wykształceni,**

[37] Por. przekład z macedońskiego z pomocą filologiczną Petre'a Nakovskiego: Blaže Koneski, *Hafciarka i inne wiersze*, tłum. Bohdan Drozdowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982; przekład z fińskiego we współpracy z Bożeną Maciejewską i Riittą Koivisto: Pentti Saarikoski, *Koń szalonego człowieka i inne wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

[38] Bohdan Drozdowski, *Ryszard Trzeci i Głasnost*, „Sprawy i Ludzie" 1987, nr 36, s. 14.

[39] W ramach tego przedsięwzięcia ukazały się dwa tomy antologii: *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1985*, t. 1–2, wybór Bohdan Drozdowski i Bohdan Urbankowski, oprac. Wiesława Kruszka i Agnieszka Rapacka-Furtek, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1988, ponadto Drozdowski opracował zbiory poezji Norwida i Morsztyna.

[40] Sporadycznie ukazywała się też w jego przekładzie beletrystyka: George Orwell, *Córka proboszcza. Powieść*, BGW, Warszawa 1992; John Toland, *Bogowie wojny*, t. 1–2, Interart, Warszawa 1994.

[41] Konferencja odbyła się 22–24 listopada 1991 r. Cytaty pochodzą z tomu *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski, Fundacja Theatrum Gedanense, Gdańsk 1993, s. 76–92. Tytuł konferencji był zgodny z tytułem eseju, który na to spotkanie nadesłał Stanisław Barańczak.

> **inteligentni, zdolni ludzie i znający język, tak starannie lekceważą myśl Szekspira, jego precyzję wyrazu…**[42]

I podsumowywał: „my Szekspira nie znamy"[43].

W 1995 r. ukazało się opatrzone wstępem Drozdowskiego szkolne wydanie *Makbeta* w przekładzie Józefa Paszkowskiego[44]. W komentarzu Drozdowski obok wątków historycznoliterackich poruszał także problem tłumaczenia Shakespeare'a. Uczulał czytelników na niewierność przekładu, wskazując na pełen erotycznych aluzji monolog Odźwiernego:

> **Ale Shakespeare to nie Szekspir! Przekład to nie oryginał! Przekład Paszkowskiego, uważany za najlepszy z istniejących, często – nie częściej niż pozostałe! – od oryginału odstaje… Odstępstwa bywają rozmaite. Zamiana słowa „provoker" (sprawca, winowajca, prowokator) na „ojciec" (…) niby nie kaleczy intencji, ale ją bez potrzeby odkształca. Cały ten passus Paszkowski pozbawia rubasznej dosłowności, a dobarwia słownictwem w ustach Odźwiernego nie na miejscu**[45].

„Tak z Shakespeare'a Szekspira robić nie należy", wyrokował z emfazą[46]. Podważał też poprawność redakcyjną, sugerując, że Paszkowski korzystał

[42] Ibidem, s. 83.

[43] Ibidem, s. 85. Zdarzało się jednak Drozdowskiemu wypowiadać przychylnie o pracy innych tłumaczy. W recenzji *Snu nocy letniej* w reżyserii Macieja Englerta z 1983 r. z aprobatą pisał o przekładzie Gałczyńskiego: „Bawili się znakomici aktorzy, bawiła się widownia, jak się musiał bawić, pisząc, Szekspir i tłumacząc – Gałczyński. Od niego trzeba zacząć: jest to przełożone ślicznie, słowo fruwa, leci, świeci, gra, pulsuje, nie sprawia aktorom żadnych kłopotów, ono się daje mówić tak naturalnie, jakby było właśnie kształtowane na scenie. Gdyby Englert sięgnął po przekład Stanisława Koźmiana – klimat frywolnej zabawy byłby najniechybniej nieosiągalny", Bohdan Drozdowski, *Chwila wytchnienia*, „Stolica" 1983, nr 12, s. 13. O *Jak wam się podoba* w przekładzie Czesława Miłosza pisał zaledwie aprobatywnie: „przekład jest gładki. Są odstępstwa. Są pustki, są przestawki, są nieporozumienia, ale są całe partie napisane bardzo ładnie, prosto, dobrze ustawiają się w ustach aktora, brzmią naturalnie, jak w oryginale. Tyle że jest to język współczesny, bez cienia stylizacji na staropolszczyznę i tak jest lepiej", Bohdan Drozdowski, *Bardzo nam się podoba…*, „Stolica" 1984, nr 7, s. 9.

[44] William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Józef Paszkowski, oprac. Bohdan Drozdowski, Interart, Warszawa 1995.

[45] Ibidem, s. 180–181.

[46] Ibidem, s. 181.

„z jakiejś edycji pirackiej, skoro niektóre partie tekstu przypisuje postaciom innym niż w oryginale z F.F. (First Folio) (…). Redaktorzy PIW tego nie zauważyli lub uznali, że to bez znaczenia…”[47].

Dopiero po długiej przerwie, bo w 2004 r., ukazał się ostatni przekład Shakespeare'a – *Część 1 i 2 Henryka IV*[48]. Innym istotnym przedsięwzięciem przekładowym z tego okresu były tłumaczenia *Psalmów* (2003), *Salomonowej Pieśni nad Pieśniami* (2005), *Psalmów Króla Dawida* (2008)[49], a także powieści Anthony'ego Burgessa *Symfonia Napoleońska* (2007).

Od 1967 r. Bohdan Drozdowski był członkiem Polskiego PEN Clubu. W 1973 r. został odznaczony brązowym medalem „Za zasługi dla obronności kraju”, zaś w 1974 r. Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Zmarł 2 kwietnia 2013 r., spoczywa na cmentarzu Powązkowskim. Twórczość Drozdowskiego nie doczekała się opracowania monograficznego. W archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie dostępny jest zbiór kilkuset wycinków prasowych dokumentujących jej recepcję.

Strategia przekładu

Obraz strategii przekładu Bohdana Drozdowskiego jest niejednorodny. Tłumacz łączył przekład z parafrazą, tłumaczenie na zamówienie reżyserskie z pracą nad tekstem w oderwaniu od praktyki scenicznej, spolszczał tragedie, komedie

[47] Ibidem. Drozdowski wskazał kilka drobnych rozbieżności między Pierwszym Folio (1623) a polskim wydaniem, chodziło głównie o kolejność lub przyporządkowanie wypowiedzi. Proweniencja tego typu zmian jest zwykle skomplikowana.

[48] Mimo przeciwności Drozdowski chciał kontynuować przekłady Shakespeare'a, w toku korespondencji z wydawnictwami zaginął przekład *Burzy* (rozmowa z synem tłumacza, Adamem K. Drozdowskim z 29.04.2022 r.).

[49] Por. analizy Weroniki Kolmagi, *Intertekstualność jako przykład zakorzenienia w kulturze polskiej w „Psalmach Króla Dawida” Bohdana Drozdowskiego* [w:] *Bogactwo językowe i kulturowe Europy w oczach Polaków i cudzoziemców*, t. 4, red. Rafał Maćkowiak i Edyta Wojtczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 123–132; eadem, *Leksyka wartościująca w obrazie podmiotu mówiącego w „Psalmach Króla Dawida” Bohdana Drozdowskiego na tle porównawczym (na przykładzie Psalmu 22)*, „Język w Poznaniu” 2018, t. 8, s. 37–48; eadem, *Tradycyjne frazeologizmy biblijne o genezie psałterzowej w „Psalmach Króla Dawida” Bohdana Drozdowskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica” 2018, z. 52, s. 97–110.

i kroniki. Był też autorem wielu tekstów publicystycznych (esejów, recenzji i polemik), w których przypuszczał ostre ataki na konkurentów i objaśniał swe priorytety. Te ostatnie nie zawsze pozostawały w zgodzie z odbiorem przekładów Drozdowskiego, opisywanych (w kategoriach literackich i teatralnych) jako sprzeczne z deklaracjami tłumacza. Wcześniejsza krytyka przekładów Shakespeare'a – uprawiania przez Władysława Tarnawskiego, Stanisława Helsztyńskiego i Grzegorza Sinkę – była prowadzona z pozycji filologicznych, natomiast wzajemne oceny tłumaczy, jakkolwiek bezpardonowe, pozostawały raczej w sferze prywatnej korespondencji. Polemiczne zacięcie Drozdowskiego przyczyniło się do wyeksponowania sporów o przekład Shakespeare'a w dyskursie publicystycznym, przydając przedsięwzięciu rozpoznawalności, a także ogólnie nagłaśniając kwestie łączące się z powstawaniem i recepcją tłumaczeń klasyki.

W 1977 r., podsumowując swe związki z twórczością Shakespeare'a, Drozdowski podkreślał intelektualną przyjemność (tudzież materialną korzyść) czerpaną z przekładu i adaptacji uznanych arcydzieł:

> **prawdziwe to rozwiązywanie krzyżówek o dużym stopniu trudności; stąd w ogóle Szekspir. Mistrz od Wielkiego Mechanizmu pisujący w obcym języku, czegóż trzeba więcej? Pysznie się bawię, pracując nad tym, co on wymyślił, mam satysfakcję dobrej roboty i do tego jeszcze daje mi to nadzieję na środki do życia. Przełożyłem *Życie i śmierć Króla Jana* – rozwiązywanie tej krzyżówki trwało ponad cztery lata – sparafrazowałem *Otella* w kilka tygodni, przełożyłem *Opowieść zimową*, bawiąc się cudownie przez miesiąc, wreszcie – opus magnum – napisałem *Hamleta* niemal dokładnie wedle wskazówek Stanisława Wyspiańskiego (...). Kiedy narasta we mnie pasja tropiciela – tropię losy królowej Hermiony, która w akcie III *Opowieści zimowej* umiera, a w końcu aktu V schodzi całkiem żywa, tyle że ze zmarszczkami, z cokołu, na którym udawała pomnik... Bardzo lubię te gry i zabawy z Szekspirem...**[50]

[50] B. Drozdowski, *O poezji...*, s. 237–238.

Abstrahując od intelektualnej zabawy, doraźnych impulsów dla przekładów Drozdowskiego należy szukać przede wszystkim w teatrze. Już pierwsze tłumaczenie, czy też adaptacja, *Otella* – choć wydane dopiero w 1977 r. – debiutowało w 1972 r. na deskach lubelskiego Teatru im. Juliusza Osterwy, teatr zlecił także napisanie eseju. W programie przedstawienia znalazł się tekst *Z „Othellem"*, w którym obok streszczenia fabuły i okoliczności powstania dramatu tłumacz opisywał swą strategię adaptacyjną:

> **Moja wersja jest miejscami najwierniejszym przekładem, zwłaszcza w krótkich dialogach, natomiast w partiach dłuższych, monologach i tyradach – to parafraza, to znaczy mój tekst został napisany na kanwie tekstu szekspirowskiego bez trzymania się wiersza po wierszu, ale raczej treści i ducha oryginału, bez wypaczania jego intencji i litery, za to z zyskiem, jaki daje poecie swoboda w operowaniu własnym słowem. Dlatego właśnie monologi i tyrady bywają u mnie krótsze. Postąpiłem jak dramaturg i reżyser w jednej osobie. Reżyser wszakże ma do swojej dyspozycji tylko ołówek, którym skreśla kwestie, przycinając tekst do własnych wizji czy potrzeb, kalecząc tekst, bo wycinanie to kaleczenie (czasem konieczne, niestety). Dramaturg – tłumacz może kondensować bez uszczerbku dla treści oryginału[51].**

Cięcia na poziomie scen były nieznaczne:

> **Jedyną sceną, którą opuściłem, jest scena z Heroldem, paruwierszowa, brak u mnie również ostatnich kwestii finału. Dramat kończy się wraz ze śmiercią Othella. Reżyser dokonał dalszych skrótów, łącząc m.in. dla oszczędności np. postaci senatorów z postaciami Gracjana i Ludwika, ale jest to zabieg wybaczalny, bo i Szekspir dla oszczędności ról kazał Emilii np. spełniać kilka funkcji naraz[52].**

[51] *Othello – Maur Wenecki*, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, premiera 18 października 1972 [program teatralny], s. 6.

[52] Ibidem.

Za to prozę przełożył na jedenastozgłoskowiec:

> **Nie ma u Szekspira wyjaśnień, skąd nagle zjawiają się partie prozy, bo mówi prozą każdy, od Doży począwszy, na Biance skończywszy, sądzę przeto, że mój wiersz niczego nie odbiera temu dramatowi, a może mu i czegoś dodaje[53].**

Następne w kolejności tłumaczenie *Króla Jana* (1975)[54] powstało, wedle wspomnień Drozdowskiego, samorzutnie – w latach 1968–1974. Dodatkową zaś motywacją stało się przedstawienie Royal Shakespeare Company z 1970 r. w reżyserii, pozostającej wówczas w centrum uwagi, Buzz Goodbody[55]:

> **Przypadek zrządził, iż w chwili, kiedy pierwsza wersja mojego przekładu była gotowa... zjawiła się w teatralnym życiu Wielkiej Brytanii młoda osóbka, debiutantka w zawodzie reżyserskim, panna Goodbody, i w pierwszym swoim publicznym wystąpieniu oświadczyła, że zacznie pracę zawodową od wystawienia *Króla Jana*, „tej najbardziej współczesnej nam czarnej komedii". Panna Goodbody trafiła w samo sedno sprawy: *Król Jan* może być potraktowany jako bardzo nam współczesna komedia.**
>
> **Takie były powody, dla których przygodę z Szekspirem zacząłem od zapoznanej sztuki *Życie i śmierć Króla Jana*, a nie np. od *Hamleta*[56].**

[53] Ibidem, s. 7.

[54] Wcześniej fragmenty przekładu ukazały się na łamach „Literatury na Świecie" 1972, nr 12, s. 134–155, a także w czasopiśmie „Poezja" 1974, nr 11, s. 8–60.

[55] Mary-Ann Goodbody (1946–1975) była brytyjską reżyserką i aktywistką zaangażowaną w walkę o równouprawnienie kobiet. W 1970 r. wystawiła *Króla Jana*, wplatając do spektaklu odniesienia do bieżącej polityki. W latach 1967–1975 Goodbody była pierwszą reżyserką zatrudnioną w Royal Shakespeare Company.

[56] Bohdan Drozdowski, *Od tłumacza* [w:] William Shakespeare, *Życie i śmierć króla Jana*, tłum. Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 5.

Drozdowski oczekiwał, że sztuka ta zostanie odkryta również przez polskie teatry. Jak argumentował, Shakespeare rósł „w potęgę właśnie w naszych czasach, po lekcjach Freudów, Jungów, Adlerów, Kafków, Joyce'ów czy Beckettów. *Król Jan* udowadnia, że Na Początku Był Szekspir"[57]. Podkreślał też zalety poetyckie utworu:

> **sercem należę do *Jana*. Brutalny język tej sztuki odpowiada językowi naszych czasów. Wielka poezja tej sztuki odpowiada mojemu pragnieniu wielkiej poezji. Olbrzymia energia tej sztuki musiała zostać przeniesiona do języka przekładu, który chciał być od początku „męski i precyzyjny". Czy jest – niech osądzi czytelnik**[58].

Z kolei przekład *Ballady zimowej* powstał na zamówienie reżyserki Krystyny Skuszanki na początku 1974 r. We wstępie do wydania Drozdowski opisywał genezę przedsięwzięcia i dyskredytował wcześniejsze tłumaczenia[59]:

> **Istniejące dawne przekłady, niestety nie nadają się do wystawiania, ich sztuczny język, ich monotonne, rąbane rytmy i nienaturalny tok wiersza nie wytrzymują próby sceny u schyłku wieku dwudziestego. Sam nigdy bym nie wziął – na obecnym etapie mojej zażyłości z Szekspirem – na warsztat tłumacki tej właśnie sztuki, mając w pamięci niektóre o niej opinie: rozdwojenie, niespójność akcji i tym podobne, co mi się niesłusznie wydawało błędem. Ale im głębiej**

[57] Ibidem. W innym tekście Drozdowski nieco ryzykowanie przekonywał: „Dramat ten [*Król Jan*], tylko dwakroć tłumaczony na polski do naszych czasów, porwał mnie swoim ogromem, swoją niebywałą nawet jak na cały kontekst szekspirowski komplikacją psychologiczną postaci. Jest to na pewno najbardziej współczesna czarna komedia Szekspira, przy której gasną dość grubo ciosane strofy *Makbeta* choćby. W *Makbecie* wszystko jest proste, odbywa się jakby w jednej szczelinie człowieczeństwa: wróżba, realizacja zbrodni mającej potwierdzić wróżbę. *Król Jan* jest labiryntem. A już sceny z Konstancją należą do arcydzieł równych scenom z *Hamleta*", B. Drozdowski, *O poezji…*, s. 140.

[58] B. Drozdowski, *Od tłumacza…*, s. 8.

[59] Chodziło o tłumaczenia Gustawa Ehrenberga (1871), Leona Ulricha (1877), Stanisława Rossowskiego (1907) i Włodzimierza Lewika (1961).

> **wchodziłem w tekst oryginału, tym bardziej byłem nim zniewolony. Jego mądrość i artyzm nie są oczywiste. W końcu jednak począłem myśleć językiem każdej postaci osobno (...), a mówię o tym dlatego, że chcę podkreślić swój osobisty stosunek do przedstawionego tu przekładu. Nie jest to ani parafraza, ani tak zwany wolny przekład, jest to – jak chcę wierzyć – *The Winter's Tale* napisana przez polskiego poetę, po polsku, wedle ducha i litery wielkiego oryginału[60].**

Przyznawał też, że tłumaczenie ewoluowało pod wpływem praktyki scenicznej:

> ***The Winter's Tale* w tym przekładzie grano przez długie miesiące i z wielkim powodzeniem w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, aliści gdym siadywał na widowni i słuchał aktorów, musiałem poddać rewizji, niekiedy gruntownej, to, com im włożył był w usta. Czytelnik tedy otrzymuje dziś wariant nowy, jak chcę sądzić, bliższy oryginałowi na wszystkich planach, lepszy artystycznie, choć i tamten podobał się „na ucho" licznym, a opinia śp. profesora Kazimierza Wyki, że to „najlepszy Szekspir, jakiego po polsku słuchałem", mocno mnie zobligowała[61].**

Udział w ulepszaniu przekładu miał również Grzegorz Sinko: „Profesor czytał okiem erudyty i znawcy wersję teatralną tego przekładu, jemu też zawdzięczam szereg rewizji maszynopisu i pochop do licznych *second views* na poszczególne partie"[62]. Drozdowski wyjaśniał także, dlaczego zdecydował się na odmienny tytuł komedii, odbiegający od wersji kanonicznej:

> **Dlaczego do tej chwili nie użyłem tytułu *Opowieść zimowa*? Dlatego że „ść–ź" w wygłosie i nagłosie dwu zderzonych ze sobą słów są nie**

[60] Bohdan Drozdowski, *Wstęp* [w:] William Shakespeare, *Ballada zimowa*, tłum. Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 7–8.

[61] Ibidem, s. 8.

[62] Ibidem, s. 10.

> **do wymówienia. Przy tym „opowieść" ma ładną acz obcą kuzynkę w „balladzie". Wdzięczniej tedy brzmieć będzie, jak mniemam, „Ballada zimowa", zwłaszcza że *Ballady i romanse* i *Balladyny* nie są obce polskiemu uchu. Zresztą czymże handluje niepoprawny Autolik, jeśli nie balladami? Ballady z jego kramu stanowią ważną część tej sztuki, jak on sam, przeto niech czytelnik pozwoli mi na tę odmianę tytułu[63].**

Nade wszystko zaś formułował kwintesencję swej doktryny tłumaczeniowej:

> **Jakiż inny cel mieć mogłem, tłumacząc, niż podać aktorom słowo w takiej postaci i porządku, iżby się im samo w ustach układać chciało i zapadło w pamięć bez wysiłku? Język przekładu z Szekspira ma być, jak w oryginale, potoczny i potoczysty, klarowny i naturalny lub przyćmiony i pokrętny, gdzie trzeba, wreszcie, bagatela! – poetycki, lecz nie poetyczny[64].**

Przekład *Antoniusza i Kleopatry* powstał zapewne z inicjatywy samego Drozdowskiego i ukazał się z jego obszernymi objaśnieniami. Tłumacz opisywał kontekst historyczny, wyjaśniał w przypisach miejsca trudne, a niekiedy przytaczał, nieudane jego zdaniem, fragmenty wersji Leona Ulricha[65]. Mimo to przyznawał, że niektóre kwestie z tego przekładu włączył do swojego tłumaczenia, nie mogąc znaleźć lepszych odpowiedników:

> **Miejsca celne, zwroty „jedynie możliwe" przenoszę do własnej pracy, opatrując je gwiazdką (*). Większość tych kwestii inaczej przełożona być nie może, tok słów polskich tak właśnie musi ułożyć się „sam", z natury polskiego jedenastozgłoskowca[66].**

[63] Ibidem.

[64] Ibidem, s. 10–11.

[65] Drozdowski nie wspomina przekładów innych tłumaczy tej sztuki, w tym Romana Brandstaettera z 1958 r.

[66] Bohdan Drozdowski, *Słowo wstępu* [w:] William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 8–9.

Wydany w tym samym roku przekład trylogii *Henryka VI* został opatrzony obszernym wstępem, podzielonym na dwie części. W pierwszej Drozdowski obok omówienia tła historycznego dramatu i kwestii redakcyjnych przytaczał opinie krytyków, wyrażających wątpliwość co do możliwości napisania tak niedoskonałego ich zdaniem dramatu przez Shakespeare'a:

> **Tłumacząc HVI, zgadzałem się z Cairncrossem[67], potem z Malone'em, bo to jest jednak „inna" sztuka, nie wiem, czy pióra „sympozjum pisarzy", czy jednego nieznanego autora. Ale dialog bywa sztywny, formalny, drętwy, miejscami tak „formalny" (dworski? – jeżeli tak mówiono na dworach, to jest to satyra!), tak nieznośny, że w przekładzie trzeba to napisać „po ludzku", żeby tłumacz nie wychodził na grafomana[68].**

Drugą część przedmowy poświęcił wyłącznie kwestiom językowym. Zwracał uwagę na wieloznaczność w wypowiedziach postaci, biblijną retorykę Henryka VI, malapropizmy, a także na trudności w zwięzłym przekładzie pentametru na jedenastozgłoskowiec. Deklarowana przez Drozdowskiego strategia była zatem z trudem zawartym kompromisem pomiędzy uwspółcześnieniem przekładu dla potrzeb teatru a filologiczną poprawnością i wiernością wobec realiów historycznych:

> **Mój przekład nie jest stylizowany „pod język epoki", jest „współczesny"[69], ale zuniwersalizowany. Patynę nadają mu tu i ówdzie, poza**

[67] Andrew Scott Cairncross był autorem wstępu do *Antoniusza i Kleopatry* w serii The Arden Shakespeare z 1960 r., Drozdowski oparł swój przekład na tej edycji.

[68] Bohdan Drozdowski, *Wstęp* [w:] William Shakespeare, *Henryk VI. Kroniki Królewskie. Trylogia*, tłum. Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 9.

[69] Uwspółcześnienia zdarzają się też w przypisach, por. „*Forlorn*, coś w rodzaju prototypów kamikaze; wojska idące na pewną śmierć", W. Shakespeare, *Henryk VI. Kroniki…*, s. 416, przyp. 18. Niektóre komentarze są również dalekie od neutralności i przypominają o obecności tłumacza w przekładzie: „Opuściłem słowo »chrześcijańskiego«, pięć sylab! Jak zmieścić?", ibidem, s. 418, przyp. 42, podobny styl przyp. 57, 63, 64.

> **tytułami i terminami, szyk zdania wymuszony przez jedenasto- czy dziesięciozgłoskowiec, czasem formy skrócone – do dziś żywe – (pójdziem itp.), czasem świadoma przestawnia (za oryginałem), świadcząca o formowaniu się zdania podczas mówienia. Aktor (dobry!) to wyczuje. Czasem zdanie jest „trudne", „zbyt nabite słowami", ale takież jest zdanie oryginału, które nierzadko składa się z dziesięciu jednosylabowych słów w wersie! i którego nie należy rozciągać w dwa wersy, choć czasem jest to niezbędne, gdy się go ścieśnić nie udaje. Zaledwie w kilkunastu miejscach „doszedł" jakiś wers; tylko wtedy, gdy groziłaby utrata istotnych treści[70].**

Drozdowski rozkładał także odpowiedzialność za brzmienie tekstu ze sceny pomiędzy tłumacza a aktorów, zalecając:

> **Byłoby dobrze, gdyby polscy aktorzy posłuchali, jak mówią wiersz oryginału angielscy koledzy. To jest ekwilibrystyka języka! (...) Żeby grać Szekspira, trzeba mieć dykcję. Albo czytać go sobie tylko, i dać pokój scenie[71].**

I tym razem tłumacz skrupulatnie wyliczał „cudności", „karygodne uchybienia", „zniekształcenia" i „przekłamania" w przekładzie Ulricha, niekiedy jednak zachowywał rozwiązania poprzednika:

> **Tylko czasem zdanie Szekspirowskie układa się Polakowi automatycznie w idealną odbitkę. Wtedy każdy przepisze je tak samo, niezależnie od siebie. Kiedy więc stwierdzam, że jakieś zdanie napisałem tak samo jak Ulrich, stawiam przy wersie+[72].**

[70] Bohdan Drozdowski, *Wstęp* [w:] William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 19.

[71] Ibidem, s. 20.

[72] Ibidem, s. 26.

Szyk przestawny w przekładzie tłumaczył wymogami formy wierszowanej: „Czasem dziesięcio- i jedenastozgłoskowiec »sam« buduje rytm i przesądza o kolejności słów, często więc autor posługuje się mimowiednie stylem »automatycznym«, co może obce oko odczytywać jako stosowanie barokowych przestawni"[73]. Wspominał także o elipsach, znów uzasadniając swe decyzje specyfiką polszczyzny:

> **Muszę tu wyznać, że niekiedy rezygnowałem z jakiegoś tytułu czy epitetu, jeśli oryginał niesie ich zbyt wiele jak na pojemność polskiego wersu, przeto kiedy jakaś „wasza łaskawość" konkuruje z konkretem ważnym dla treści dialogu i akcji, ustępuje miejsca „królowi" czy zgoła „panu". W jednym z wersów, gdzie Suffolk głosuje za Małgorzatą i powiada, że to na jarmarku można się targować o wołu, owcę czy konia, koń mi się nie zmieścił, co nie zmienia wymowy perory Suffolka**[74].

W porównaniu z wcześniejszymi wstępami przedmowa Drozdowskiego do wydanego w 2004 r. *Króla Henryka IV* była lakoniczna. Powołując się z pewną dozą irytacji na krytykę anglosaską, Drozdowski deklarował zgodność z, jak zaznaczał, niejasnym podziałem na wiersze i prozę, bo „dłubacze wykrywają w prozie zatarte wiersze, a w wierszach wtręty prozy"[75], zastrzegał też, że nie stara się „ani Szekspirowi »pomagać«, reperując takie kawałki, ani tym bardziej szkodzić, »poprawiając« po swojemu tekst"[76]. W podobnym tonie pisał o spornych źródłach *Henryka IV*, zaznaczając, że skoro znawcy „nie dochodzą do wspólnego wniosku, polski tłumacz może tylko położyć uszy po sobie i zająć się samym tekstem, starając się oddać mu sprawiedliwość"[77].

[73] Ibidem, s. 24.

[74] Ibidem.

[75] Bohdan Drozdowski, *Przedmowa* [w:] William Shakespeare, *Król Henryk IV*, tłum. Bohdan Drozdowski, doM wYdawniczy tCHu, Warszawa 2004, s. 7–12, tu: 9.

[76] Ibidem.

[77] Ibidem, s. 10.

Spostrzeżenia wynikające z pracy nad przekładami Shakespeare'a Drozdowski spisywał również w esejach o ogólniejszej tematyce. Przykładowo w eseju *O szumieniu i syczeniu* opisywał warstwę fonetyczną języka polskiego, bogatą we spółgłoski zwarto-szczelinowe, i konstatował:

> **przekładanie tedy z angielskiego na polski jest rodzajem ponownej instrumentacji czy aranżacji istniejącego utworu muzycznego. I rzecz polega na tym, by w polszczyźnie nadać treściom angielskiego oryginału właściwe (odpowiednie) polskie brzmienie, starając się o ekwiwalenty nawet tam, gdzie oryginał bawi się słowem, jakby wyszedł spod pióra współczesnego nam lingwisty[78].**

Jako modelowe rozwiązanie wskazywał swoje tłumaczenie fragmentu *Króla Jana*:

> **Gdy Konstancja w scenie 1 aktu III *Króla Jana* mówi „I have room with Rome", znaczy to: zgadzam się na werdykty Rzymu; w czasach Szekspira „Rome" wymawiało się tak jak „room", były to homonimy. Żeby tego nie stracić, tej gry słów, przełożyłem to: „na klątwy Rzymu ja się też nie zżymam". Bo idzie tam o rzucenie klątwy na Jana, za czym Konstancja mocno optuje. A więc miękkie angielskie „Rome" i „room" otrzymały twarde ekwiwalenty polskie „Rzymu" i „zżymam"[79].**

Z tym samych powodów przytaczał również przekład kolejnego fragmentu:

> **W akcie IV, sc. 3 *Króla Jana* Bękart powiada do Huberta podejrzanego o zamordowanie Artura: „If thou didst this deed of death art thou damned, Hubert". Czyli, jeśliś dokonał śmiertelnego czynu – jesteś**

[78] Bohdan Drozdowski, *O szumieniu i syczeniu*, „Życie Literackie" 1975, nr 9, s. 13, cyt. za przedrukiem [w:] idem, *O poezji…*, s. 196.

[79] Ibidem.

> **przeklęty. Zbyt wyraźna jest tu gra słowami, żeby z niej zrezygnować, przeto tłumaczę to tak: „jeśliś dokonał tego, że on skonał" (zadawszy mu pierwej tortury, wedle rozkazu Jana), „przeklętyś Hubercie". Syczące i dudniące „this", „didst", „deed", „death" otrzymały słowa także dudniące, ale mniej ostre, choć twarde (powtarzane „d" i „k"), bo w tłumaczeniu zawsze otrzymuje się coś za coś i traci coś na rzecz czegoś innego[80].**

Stosunkowo często polemizował też z innymi tłumaczami, z jednej strony przedstawiając się jako skromny „miłośnik-amator", z drugiej zaś dezawuując „zachwaszczone" tłumaczenia Jerzego Sity czy Romana Brandstaettera[81]. Pracę przekładową opisywał jako rodzaj obsesji: „Kiedy się człowiek zacznie zmagać z oporem jego słów wieloznacznych i wielokształtnych, wiadomo już po krótki czasie, że spokój ducha prysł na tak długo, dopóki nie potrafi się w swoim języku »odpowiedniego dać rzeczy słowa«"[82]. Z kolei oceniając inne przekłady, podkreślał: „Szekspir to przede wszystkim dokładność obrazu i logika myśli. Nie ma tu miejsca na chwiejność znaczeń, na plazmowatość sensów"[83]. Po tym stwierdzeniu następował wielostronicowy ciąg „wyrywków z przekładów [*Hamleta*] różnych piór", opatrzony refleksją: „postęp między pierwszym a ostatnim znanym tłumaczeniem *Hamleta* wydaje się względny lub zgoła pozorny"[84].

Tłumacz Shakespeare'a niewątpliwie powinien zdawać sobie sprawę z wielkości twórcy, którego dzieła przekłada:

[80] Ibidem.

[81] Por. esej Drozdowskiego *Gry i zabawy z Szekspirem* [w:] idem, *O poezji…*, s. 146–163. Pierwodruk w kolejnych numerach „Literatury na Świecie" 1971, nr 2 (s. 155–159), nr 3 (s. 143–148) i nr 4 (s. 165–168).

[82] B. Drozdowski, *O poezji…*, s. 146.

[83] Ibidem.

[84] Ibidem, s. 146–147. Co ciekawe, wynik analizy porównawczej Drozdowskiego był korzystny dla pierwszego polskiego tłumacza Shakespeare'a z oryginału, Ignacego Hołowińskiego, który trudności (w analizowanym fragmencie) pokonał „arcydzielnie", podczas gdy błędy Józefa Paszkowskiego, Władysława Tarnawskiego, Witolda Chwalewika oraz Jerzego Sity punktowane były z pomocą wykrzykników i wersalików, ibidem, s. 147–163. Drozdowski był też bardzo krytyczny wobec książki Jerzego Sity *Szekspir na dzisiaj*, ibidem, s. 164–169.

> **Mamy do czynienia z geniuszem literatury należącym do wszystkich ludów i narodów (...), ojcem całej nowoczesnej dramaturgii świata, dumą Anglii, największym propagatorem języka angielskiego, który bez Szekspira nie osiągnąłby z pewnością swojej obecnej wielkości. Rzeczą tłumaczy jest przekazywać jego mądrość i artyzm słowa tak, aby w każdym języku był to Szekspir, a nie namiastka[85].**

Z tego imperatywu wynikał zestaw zaleceń, z emfatycznym potępieniem uchybień:

> **Tłumaczyć Szekspira dosłownie – to mordować go. Bogactwo jego języka, gęstość jego idiomów, niezwykłość jego metafor, zwięzłość, logika i prostota (tak jest, prostota, tyle że nieleżąca na wierzchu!) nakładają na tłumaczy bardzo trudne zadania. Przede wszystkim tłumacz musi uwierzyć, że Szekspir jest logikiem. Nie ma u niego przypadkowości, nie ma nonsensów w budowaniu obrazów i metafor, nie ma płaskich zagadek. Czy jednak błąd interpretacyjny może się tłumaczowi zdarzyć? Ależ może, i zdarza się nawet wytrawnym znawcom szekspirowskiego języka. Nie może to być wszakże błąd logiczny, sprzeniewierzenie się myśli autora. Wolno odchylić metaforę, wolno odejść na krok od dystychu kończącego kwestię w tragedii czy komedii albo od dystychu kończącego sonet, ale nie można wywracać sensu, zdradzać myśli Szekspira[86].**

– oraz wyrazami uznania dla rodzimych bardów zmagających się z wielkością Shakespeare'a w przeszłości:

> **Mickiewicz niewiele przełożył z Szekspira, ale że był pod jego zauroczeniem – jest pewne. Może nie aż tak, jak Słowacki, który uległ tej**

[85] B. Drozdowski, *O poezji...*, s. 145.
[86] Ibidem, s. 141.

> **wielkości i właśnie wpisywał teksty w pożyczone ramy, ale też chyba talent Mickiewicza odporniejszy na wpływy. Kiedy Szekspir mówi: Frailty, thy name is woman! – wszyscy tłumacze przepisują to tak: Słabości, tobie na imię niewiasta! albo – kobieta – co jest prawidłowe i wierne... Tylko Mickiewicz zdobył się – gdzie indziej wprawdzie – na okrzyk: *Kobieto, puchu marny!* Tak się dzieje, kiedy się geniusz potyka z geniuszem![87]**

O pracy tłumaczy współczesnych Drozdowski wypowiadał się zwykle negatywnie, w tym też duchu recenzował spektakle z nowymi przekładami[88]. Pośrednio, ze słów krytyki dotyczącej innych tłumaczy, wynika, jakimi zasadami Drozdowski chciał się kierować we własnych przekładach, lecz wydaje się, że te kąśliwe opinie i agresywne polemiki przede wszystkim dodawały rozgłosu jego przedsięwzięciu, jak również ogólnie stawiały problem przekładów Shakespeare'a w centrum sporów o politykę kulturalną państwa. Drozdowski wyjątkowo ostro występował przeciwko serii tłumaczeń Macieja Słomczyńskiego z posłowiami Juliusza Kydryńskiego, oceniając ją jako pozbawiony rzetelności projekt wydawniczy. Już na początku skrytykował *Hamleta*, który ukazał się w wydaniu dwujęzycznym i stanowił

[87] Ibidem.

[88] Ogólne komentarze na temat polskich tłumaczeń Shakespeare'a pojawiały się w przytaczanych już przedmowach, por. B. Drozdowski, *Wstęp* [w:] W. Shakespeare, *Henryk VI. Kroniki…*, s. 25: „Przekład tedy adekwatny, w moim przekonaniu, ma oddawać nie tylko samą literę oryginału, ale i jego ducha, melodię, napięcie. Teoretycznie jest to dążenie i przekonanie powszechne. W znakomitej jednak większości znanych nam przekładów pozostaje w sferze *wishful thinking*, pobożnych życzeń". Podobne tony pobrzmiewały w recenzjach indywidualnych dokonań, jak np. *Koriolana* w przekładzie Sity: „Sito tłumaczy niekonsekwentnie (…). Oryginał *Koriolana* jest twardy, męski, dosadny, precyzyjny, bezlitosny. Sito dość często osiąga wiele z tych wartości, znajduje zamienniki polskie, aby nie umiał być wierniejszy, niż jest", Bohdan Drozdowski, *Koriolan albo „Universal"*, „Stolica" 1982, nr 40/41, s. 15. Ostrzej pisał o kulisach pracy nad *Sonetami* (wyb. i oprac. Bohdan Drozdowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1975): „Ze znakomitymi tłumaczami (…) rozmawiał tonem protekcjonalnym, odrzucał, poprawiał, ale przecież te właśnie tłumaczenia są ozdobą tomu, gdy prace własne redaktora mają wielokroć poziom żenujący, podobnie jak inne przekłady. Wiem, że mówiono Jerzemu S. Sito o jego błędach, popełnionych w sonetach, nie wiem, czy o tym pisano, nie śledzę, ale też spodziewałem się złudnie, że może w tym wydaniu – chwytając okazję – poprawi i przestanie robić z Szekspira idiotę", B. Drozdowski, *O poezji…*, s. 166.

zapowiedź serii[89]. W recenzji Drozdowski celowo wprowadzał czytelnika w błąd, zatajając, że pierwszy, laudacyjny akapit o tłumaczu został wyjęty z posłowia Kydryńskiego, dalej zaś pisał w duchu ironicznym:

> **Juliusz Kydryński zaprezentował się nam jako totalny erudyta w Szekspirze, człowiek, który przeleciał całą światową Szekspirologię, dokonał dokładnej analizy zdania po zdaniu wszystkich przekładów z przekładem Słomczyńskiego włącznie (...). Tysiące szekspirowskich szperaczy do dziś się grzebie w niuansach, ale Słomczyński ma po prostu genialny instynkt, który prowadzi go bezbłędnie ponad rafami, pozwala wymijać błędy poprzedników i dać nam oczekiwane arcydzieło przekładowe. Kydryński jest tak pewny swego, że budzi to we mnie zazdrość. Zawsze podziwiałem znawców, rzetelnych robotników pióra, szperaczy i koneserów, którzy wiedzą. Tu mamy nie tylko genialnego tłumacza, ale jeszcze i fenomenalnego znawcę przedmiotu, który jest jego komentatorem zakontraktowanym na dzieła wszystkie Szekspira – które Maciej Słomczyński nam przełoży, a Wydawnictwo Literackie wyda, by zastąpić zużyty, stary, XIX-wieczny kanon szekspirowski[90].**

Uwagę zwracał też styl polemiki. Drozdowski zwracał się do Słomczyńskiego bezpośrednio, np. gdy komentował używany w tłumaczeniu zwrot „Matko Boża": „O Matko Boża, panie Macieju, najpierw trzeba by wymodlić nieco pokory wobec tekstu i w Szekspirze nie silić się na intuicyjne renowacje, ponieważ to pana ośmiesza"[91], albo gdy przytaczał nieudanie jego zdaniem przełożony dialog grabarzy z aktu V: „Panie, jak się nie wie, trzeba pytać książek i ludzi. Grabarze, ta para dowcipnisiów, posługują się w tej parodii

[89] William Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

[90] Bohdan Drozdowski, *Hamlet XVII, czyli o tłumaczach, konsultantach i klakierach. Wołanie na puszczy*, „Poezja" 1979, nr 5, s. 3–14, tu: 4. Drozdowski oceniał negatywnie także przekład Jamesa Joyce'a Słomczyńskiego, por. idem, *O poezji...*, s. 184.

[91] B. Drozdowski, *Hamlet XVII...*, s. 7.

przekładu językiem zaiste słomczyńskim"[92]. W konkluzji całkowicie deprecjonował przedsięwzięcie:

> **Swoim siedemnastym *Hamletem* Słomczyński zdradził, że ma nań ucho drewniane. Skoro wydał z takim trzaskiem to swoje dzieło, skoro złowił na to poważne Wydawnictwo, skoro to jest uznawane za robotę najwyższej próby – to znaczy, że trzeba trąbić na alarm albo na odwrót.**
>
> **Musiałem tę robotę wykonać, ponieważ *Hamlet* XVII [tj. *Hamlet* Słomczyńskiego] zapowiada całego Szekspira. Mam poważne obawy, czy przy takim tłumacza podejściu do materiału będziemy mieć coś więcej, niż sromotę. „Rany boskie! – woła tu Hamlet. – Ukaż mi, co byś mógł uczynić, płakać?" Chyba tylko[93].**

Podważał też samą koncepcję wydania dwujęzycznego w zaproponowanej formie:

> **wydania dwujęzyczne Szekspira miałyby wtedy sens – zakładając, że wydajemy wreszcie dzieło przełożone adekwatnie – gdyby publikować tekst skomentowany, albowiem nagi zapis szekspirowski jest nie do zrozumienia nawet dla wykształconych Anglików. Wydania skomentowane zawierają niekiedy tyle objaśnień słów, zwrotów, idiomów, wariantów znaczeń wyrazów, które wyszły z użycia lub uległy ewolucji, że zajmuje to niekiedy więcej niż połowę stronic drobnego druku. Nie ma albowiem człowieka, który by wiedział wszystko o języku Szekspira. Słomczyński udaje, że wie, jego sprawa, Kydryński udaje, że czytał Słomczyńskiego i publikowany obok nagi oryginał, jego sprawa (?), ale Wydawca jest zbyt poważny, by to firmować, by marnować taką masę papieru! Tekst dwujęzyczny**

[92] Ibidem, s. 13.
[93] Ibidem.

> ma wartość wtedy, kiedy można oba porównywać, by się uczyć. Tu można tylko bezustannie ubolewać, że Słomczyński robi z czytelnika ofiarę swego frywolnego nieuctwa. Ponieważ człowiek niezdolny do czytania nieskomentowanego oryginału połowy tekstu Słomczyńskiego nie pojmie bez np. Paszkowskiego, uczyniono wszystko – by poszukiwania odpowiednich fragmentów utrudnić. Nie ma spisu treści, więc nie wiemy, gdzie znaleźć akt i scenę, nie ma też nad kreską aktu i sceny. Jest za to łamigłówka za jedyne 75 złotych. Tyle że odpowiedź godna trudu: Słomczyński rzeczywiście rozumie Szekspira jak NIKT![94]

O zaniedbania oskarżył również Annę Staniewską, redaktorkę tomu, która w 1983 r. odniosła się do tej sytuacji następująco:

> Pierwszy zaatakował wydanego w edycji dwujęzycznej *Hamleta* Bohdan Drozdowski w numerze „Poezji". Atak był bardzo gwałtowny i „w stylu" Drozdowskiego – i tu się zaczął klasyczny polski cyrk: kto żyw wśród krytyków i literatów, zaczął się odsuwać od osoby atakującego (rzeczywiście bardzo, delikatnie mówiąc, „kontrowersyjnej" – sama jestem jak najdalsza od jego kręgów i poglądów) i wstrzymywać od krytyki przekładów Słomczyńskiego lub wręcz je chwalić, żeby nie być posądzonym, że jest po stronie Drozdowskiego. Pewien „konkurencyjny" tłumacz poezji angielskiej, niemieckiej i innej napisał pochlebną recenzję z przekładów czy przekładu (nie czytałam jej) szekspirowskich Słomczyńskiego dla „Literatury na Świecie", po czym... zatelefonował do Drozdowskiego i powiedział mu, że napisał pochlebnie o przekładach Słomczyńskiego, bo go lubi, ale prywatnie stwierdza i oświadcza, że się z Drozdowskim zgadza i że przekłady te są bardzo złe. Tak wygląda dzisiaj krytyka literacka w naszym kraju; meritum sprawy jest całkiem bez znaczenia, znaczenie mają tylko

[94] Ibidem, s. 14.

> **układy personalne – pisze się za lub przeciw komuś i w ten sposób rozmydla mózgi biednych nieświadomych czytelników[95].**

W 1981 r. Drozdowski ponownie ostro zaatakował serię przekładów Słomczyńskiego, zwracając uwagę na decyzję Ministerstwa Kultury i Sztuki o znacznej dotacji dla Wydawnictwa Literackiego. Ulokowanie funduszy w jednym wydawnictwie pozbawiło pozostałe oficyny dofinansowania i w konsekwencji uniemożliwiło innym tłumaczom konkurowanie z przekładami Słomczyńskiego. Drozdowski odnotował także, że redagująca serię Staniewska zrezygnowała z udziału w projekcie, uzasadniając swoją decyzję brakiem współpracy ze strony tłumacza[96].

Drozdowski skrytykował Słomczyńskiego ponownie w 1983 r., gdy czasopismo „Literatura na Świecie" przyznało mu nagrodę za tłumaczenie *Hamleta* w kategorii najlepszy przekład poetycki:

> **MS nagrody nie przyjął. Albo się zorientował, że przyznało mu ją gremium o kwalifikacjach tak mieszanych, albo nie przyjął, zgadzając się z tym, com bym napisał o walorach jego przekładu. Jeżeli to ostatnie – to *chapeau bas*![97]**

Całość zakończył próbą wyważenia oceny:

> **Słomczyńskiego cenię także za inne prace, bo bywał – w prozie zwłaszcza, w sonetach Szekspira – na poziomie. Dramaty Szekspira natomiast, jak dotychczas, po prostu masakruje[98].**

[95] Anna Staniewska, *Maciej Słomczyński vs. William Shakespeare*, „Puls" 1984–1985, nr 24, s. 126–140, tu: 138.

[96] Bohdan Drozdowski, *Rufą pod wiatr czyli „szczęśliwe współzawodnictwo"* [w:] idem, *List otwarty do…*, Książka i Wiedza, Warszawa 1985, s. 158–170, pierwodruk ukazał się w „Poezji" 1981, nr 4. W recenzji Drozdowski tłumaczenie Słomczyńskiego zestawiał z lepszym jego zdaniem przekładem Zofii Siwickiej z 1956 r., podążając śladem zamieszczonej w przedmowie do *Burzy* uwagi Juliusza Kydryńskiego, w której krytyk promował przekład Słomczyńskiego jako tekst „szczęśliwie współzawodnicz[ący] z najdoskonalszym dotychczas przekładem Zofii Siwickiej", B. Drozdowski, *Rufą pod wiatr…*, s. 164.

[97] Bohdan Drozdowski, *Nagroda*, „Życie Literackie" 1983, nr 27, s. 16.

[98] Ibidem.

W tym samym roku Drozdowski, nieco zrezygnowany, pisał też ogólnie o jakości i nieopłacalności polskich przekładów poezji:

> **Masakrują Rilkego i Błoka, i Szekspira, i Thomasa, i Majakowskiego, jakby ich parła chęć dowiedzenia, że to są poeci mierni, albo może że żaden z nich po polsku porządnie brzmieć nie może... Zresztą przekład to katorga. Przy tym, jeżeli można kupić za jeden wers Szekspira, który pochłania niekiedy tydzień, jedno jajko, to lepiej od razu hodować kury. Bodaj w łazience[99].**

Dekadę później wszedł jednak w ostrą polemikę ze Stanisławem Barańczakiem, który ze swej strony również obrał Drozdowskiego za cel krytyki[100]. W znanym eseju *Od Shakespeare'a do Szekspira* Barańczak wskazał na przekłady Drozdowskiego jako modelowy przykład rozbieżności między deklarowaną strategią a jej realizacją w praktyce[101]. Przychylając się do postulatu o dobrym przekładzie, który powinien „oddawać nie tylko samą literę oryginału, ale i jego ducha, melodię, napięcie", Barańczak przytaczał wyimki z tłumaczenia Drozdowskiego, aby wyznać:

> **kiedy je czytam, prawie nic z nich nie rozumiem. I że gdybym usłyszał je ze sceny, rozumiałbym je jeszcze mniej. A przecież założenia Drozdowskiego są godne pochwały i gorącego poparcia![102]**

Publiczna wymiana ciosów odbiła się szerokim echem, pod pewnymi względami zapoczątkowała też nowy etap polskiej powojennej recepcji

[99] J. Marx, *Spowiedź Drozdowskiego…*, cyt. za przedrukiem [w:] B. Drozdowski, *List otwarty do…*, s. 286–324, tu: 290.

[100] Przekłady *Sonetów* przez Drozdowskiego Barańczak krytykował jeszcze w latach osiemdziesiątych, na łamach „Tygodnika Powszechnego", por. przyp. 16.

[101] Esej Barańczaka ukazał się w dwóch kolejnych numerach „Teatru" 1990, nr 11, s. 11–16 i nr 12, s. 13–17, a następnie w zbiorze *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 1992; wyd. 2, 2004, s. 191–215. Cytowania za wydaniem z 2004 r.

[102] S. Barańczak, *Odnalezione w tłumaczeniu…*, s. 193.

Shakespeare'a w przekładzie, chrakteryzujący się rosnącym znaczeniem aktywności publicystycznej i medialnej tłumacza.

Recepcja przekładu

Jedną z pierwszych recenzentek przekładów Bohdana Drozdowskiego była Anna Staniewska, która sporządzała opinie wewnętrzne w Państwowym Instytucie Wydawniczym, a następnie redagowała tłumaczenia. Pierwsza z zachowanych opinii dotyczy *Antoniusza i Kleopatry*, a pochodzi z sierpnia 1979 r.[103] Redaktorka, po skolacjonowaniu około pięćdziesięciu stron, pochwala wybór edycji krytycznej oraz uzupełnienie tekstu przekładu o przypisy[104]. Zaznacza też, że Drozdowski zrobił znaczące postępy w stosunku do dwóch poprzednich tłumaczeń – „wynik", jak pisze, „jest zadziwiający"[105]:

> **Wydawnictwo otrzymało tym razem tekst zupełnie dobry, dość, a niekiedy bardzo wiernie oddający myśl poety, a co bardziej istotne – wykazujący ambicję znalezienia własnego, nowoczesnego stylu. Udaje się to tłumaczowi czasem lepiej, czasem gorzej, co jest zrozumiałe, ale sama próba jest interesująca i można jej szczerze przyklasnąć. Widać także staranność o sceniczność, dobrą „wymawialność" tekstu[106].**

W zestawieniu z przekładami poprzedników wersja Drozdowskiego była w oczach redaktorki najbardziej udana:

> **Przekład Brandstaettera jest w swej stylistyce bardziej dziewiętnastowieczny, podobnie jak przekłady Słomczyńskiego, na ogół ma**

[103] Anna Staniewska, *„Antoniusz i Kleopatra", przekład Bohdana Drozdowskiego* [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tł. B. Drozdowski), nr 5869, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego. Staniewska przypuszczalnie pracowała też nad wcześniejszymi przekładami – *Królem Janem* (1975) i *Balladą zimową* (1978), opinie te nie zachowały się.

[104] Por. „Tłumacz tym razem, sądzę, że po raz pierwszy, zdecydował się korzystać jednak z komentowanych wydań, z najlepszego obecnie wydania nowego Ardena (ed. Ridley, wyd. Methuen)", ibidem.

[105] Ibidem.

[106] Ibidem.

> **mniej miejsc źle zrozumianych, podobnie jak Ulrich, ale językowo przekład Bohdana Drozdowskiego jest najciekawszy[107].**

Staniewska chwaliła też Drozdowskiego za zróżnicowanie językowe wypowiedzi postaci[108]. Z kolei w teczce *Króla Henryka VI* zachowała się krótka recenzja z 1981 r. wszystkich trzech części dramatu:

> **Skolacjonowałam około 20 stron (...). Wrażenia mam dość mieszane i dość zaskakujące. Tłumacz włożył dużo pracy w przypisy i teoretyczne rozważania nad przekładem i sposobem przekładania tej wczesnej Shakespeare'owskiej Kroniki. Tym razem wielki atak w swoim gwałtownym stylu przypuścił [Drozdowski] na starego Ulricha, „wyłapując" mu różne nieścisłości i detale. Natomiast sam przekład Drozdowskiego jest bardzo nierówny – najlepsze wrażenie robi... część pierwsza. W części drugiej nie najgorzej zrobione są sceny z przywódcą zbuntowanego gminu Jackiem Cade'em. Natomiast w części trzeciej tłumacz jakby się zmęczył – jedna z najładniejszych scen (druga scena piątego aktu) tej części wypadła słabo poetycko i słabo pod względem odczytania tekstu – przekład Ulricha tej części, do której specjalnie sięgnęłam, jest w moim odczuciu dużo lepszy poetycko i lepiej odczytany, tak że ma się ochotę wspomnieć znane przysłowie o kotle i garnku... Jest chyba rzeczą oczywistą, że jeżeli jeden tłumacz lansuje wściekły atak na drugiego tłumacza tego samego utworu, zarzucając mu błędy i złe odczytanie, to ten atakujący powinien być pod tym względem bez zarzutu – tak niestety w tym wypadku nie jest – przede wszystkim literacko język Ulricha robi lepsze wrażenie, jest bogatszy, mniej toporny, lepszy rytmicznie[109].**

[107] Ibidem.

[108] Ibidem.

[109] Anna Staniewska, *William Shakespeare – „Henryk VI", cz. I, cz. II i cz. III, przełożył Bohdan Drozdowski* [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Król Henryk VI*, tł. B. Drozdowski), nr 6244, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

Staniewska wierzyła jednak w możliwość dopracowania przekładów Drozdowskiego i – mimo zastrzeżeń – stawiała je wyżej od tłumaczeń Słomczyńskiego:

> **Sporo jest dwuznacznych sformułowań i niezręczności. Sądzę, że zwłaszcza część trzecią tłumacz powinien jeszcze dobrze dopracować, ale ponieważ jest pracowity i ambitny, myślę, że to zrobi. Zróżnicowanie językowe jest oczywiście lepsze i wyraźniejsze i literacko jest ten przekład mimo wszystkich niedostatków lepszy od wyczynów Słomczyńskiego i można go zaakceptować, z tym że będzie trzeba jeszcze w to tłumaczenie włożyć sporo pracy**[110].

Poza opiniami wewnętrznymi opublikowane przekłady Drozdowskiego zasadniczo nie były recenzowane. Odnotowując ukazanie się *Antoniusza i Kleopatry*, Leon Janowicz stwierdzał zdawkowo, iż mimo licznych pułapek, jakie zastawia na tłumacza Shakespeare, Drozdowskiemu udało się stworzyć tekst „żywy, potoczysty i dobrze osadzony w polszczyźnie"[111].

Niewątpliwie największym rzecznikiem przekładów Drozdowskiego był Grzegorz Sinko, na którego opinie tłumacz wielokrotnie się powoływał[112]. Większość z tych sądów została jednak sformułowana w ramach recenzji teatralnych, i to właśnie w tym kontekście napisano najwięcej na temat tłumaczeń Drozdowskiego. W latach 1972–1980 teatr sięgał po te przekłady siedmiokrotnie. Adaptacja *Othello – Maur Wenecki* miała swoją premierę w 1972 r. w Lublinie (Teatr im. Juliusza Osterwy, reż. Józef Jasielski), po czym inscenizowano ją ponownie w 1973 r. w Gdańsku (Teatr Wybrzeże, reż. Marek Okopiński). Spośród przekładów *Król Jan* trafił na scenę w 1975 r. (Teatr Studio w Warszawie, reż. Bohdan Poręba), dwukrotnie inscenizowała

[110] Ibidem.

[111] Leon Janowicz, *Szekspir*, „Kurier Polski" 1984, nr 10, s. 5. Janowicz pisał także o nowym przekładzie *Peryklesa* w tłumaczeniu Krystyny Berwińskiej.

[112] Por. Grzegorz Sinko, *„Otello" – parafraza i realizacja*, „Teatr" 1975, nr 24, s. 12–13; idem, *Lekkość, jasność, precyzja*, „Teatr" 1979, nr 8, s. 14–18.

Balladę zimową Krystyna Skuszanka (w Krakowie w 1974 r. oraz w Łodzi w 1979 r.), dwukrotnie też wystawiono *Otella* w 1975 r. (Teatr Polski w Warszawie, reż. August Kowalczyk) i w 1980 r. (Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, reż. Wilfred Harrison).

Kontrowersyjna parafraza *Othello – Maur Wenecki*, inscenizowana po raz pierwszy w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie w 1972 r., otrzymała liczne recenzje teatralne z uwagami na temat tekstu[113]. Recenzent „Kuriera Lubelskiego" chwalił Drozdowskiego za to, że „oczyścił tekst z koturnu starych przekładów, dodając mu rubaszności i współczesny potoczny rytm"[114]. Z kolei recenzentka „Sztandaru Ludu" relacjonowała, że wersja Drozdowskiego uwypukliła pierwiastek komediowy w *Otellu*:

> **Świeży (najświeższy!) jest przede wszystkim przekład Bohdana Drozdowskiego, co także wpływa na niekonwencjonalność tego spektaklu. Mnie co prawda satysfakcjonują w zupełności stare tłumaczenia Paszkowskiego czy Ulricha, nie razi mnie bynajmniej „koturn, na jaki wsadzili *Otella* poprzedni tłumacze". Ale ponieważ raziło to współczesnego poetę i dramaturga – Bohdana Drozdowskiego, więc w rezultacie otrzymaliśmy nowy, siódmy z kolei, przekład tej tragedii. Czym się różni od poprzednich? Przede wszystkim – współczesnym językiem poetyckim i pikanterią dowcipu (...), okazuje się, że *Otello* jest sztuką wcale wesołą, dowcipnych i rubasznych powiedzonek jest tu tyle, że publiczność raz po raz wybucha śmiechem. Gdyby człowiek nie wiedział, że ten czarny kondotier musi w końcu zadusić swoją piękną żonę, bo to nieuniknione, zabawa byłaby jeszcze lepsza**[115].

[113] *Othello – Maur Wenecki*, reż. Józef Jasielski, parafraza Bohdan Drozdowski, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, 1972 r. [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20804/othello-maur-wenecki (17.10.2024).

[114] pa, *Dzwony zła*, „Kurier Lubelski" 1972, nr 242, s. 2.

[115] Wiera Korneluk, *Otello – kochanek tragiczny*, „Sztandar Ludu" 1972, nr 247, s. 3.

Mniej pochlebnie pisała na łamach „Kameny" Maria Bechczyc-Rudnicka:

> **czy dramaturgiczne ujęcie tekstu *Otella* dokonane przez Bohdana Drozdowskiego jest istotnie parafrazą? Moja osobista odpowiedź wypada przecząco. Albowiem zbędne wpisanie passusów prozy w metrum wiersza, skróty i unowocześnienie języka aż do granic dzisiejszego kolokwialnego żargonu, odejmowanie pewnych wartości i treści bez dodania jej istotnych nowych walorów – to stanowczo za mało na „parafrazę"[116].**

Recenzentka kwestionowała jego strategię adaptacyjną:

> **Bohdan Drozdowski, interesujący dramatopisarz, którego sztuki oryginalne cieszą się uznaniem, wiążąc w przypadku *Otella* swe nazwisko z dziełem Szekspira, nie zdecydował się zarazem na podjęcie ciężkiego trudu fachowego tłumacza. Motywuje swój unik chęcią zaoszczędzenia dzisiejszemu widzowi Szekspirowskiego baroku. To prawda, że ten i ów zwietrzały koncept czy paradoks (może po prostu dopisany obcą ręką do kopii egzemplarza Mistrza) daje się usunąć bezboleśnie, nie sądzę jednak, by generalne wyjaławianie tekstu z tego, co Drozdowski uważa za zbędny barok, a co po większej części raczej nie otrzymało dotąd ekwiwalentu przekładowego – stanowczo nie sądzę, by operacja tego rodzaju była zajęciem odpowiednim dla pisarza, w dodatku tak cenionego jak Bohdan Drozdowski[117].**

Odsłaniała też kulisy pracy nad tekstem:

> **Z tytułu byłych moich długoletnich funkcji kierownika literackiego Teatru im. Osterwy i aktualnego członka SPATiF-u, zostałam**

[116] Maria Bechczyc-Rudnicka, *Podboje parafrazy*, „Kamena" 1972, nr 23, s. 8.
[117] Ibidem.

> **zaproszona (vel – dopuszczona) na spotkanie B. Drozdowskiego z zespołem artystycznym podczas jednej z pierwszych prób przy stole. Stąd – i z późniejszej „wieści gminnej" wiem, że „parafraza" wywołała żarliwe dyskusje, w wyniku których pewne fragmenty monologów zostały przywrócone[118].**

Ostateczna ocena adaptacji jako takiej była zła, ale przedstawienie się broniło:

> **w sumie adaptacja B. Drozdowskiego – niech pisarz daruje mi szczerość – zwulgaryzowała i spłyciła *Otella*. Muszę jedynie przyznać, że po krakowskich targach wypadła dość zgrabnie i, dobrze grana, będzie się podobała wszystkim tym, co nie znają, nie pamiętają lub nie chcą pamiętać oryginału Szekspira[119].**

Odmiennego zdania był recenzent „Trybuny Ludu":

> **Podczas przedstawienia najsilniejsze wrażenie wywiera jednak przekład. (...) Tłumacz przypisuje swą pracę do tradycji parafraz (...). Dialog płynie potoczyście, swobodnym polskim wierszem, długie tyrady uległy kondensacji, przemieniły się jakby w krótkie pchnięcia sztyletem, nade wszystko zaś język tego *Othella* wydaje się i dowcipny, i rubaszny, i współczesny zarazem. Zniknął koturn. Nie wiem, co na to powiedzą angliści; jako odbiorca – słuchacz odniosłem w każdym razie bardzo korzystne wrażenie[120].**

Z kolei na łamach „Teatru" Leonia Jabłonkówna przedstawiała sąd nieco chwiejny, lecz ostatecznie sprzyjający Drozdowskiemu i zgodny z jego deklaracjami na temat strategii:

[118] Ibidem.
[119] Ibidem.
[120] Michał Misiorny, *Othello – Maur Wenecki*, „Trybuna Ludu" 1972, nr 313, s. 8.

> W istocie wersja polska jest dużo bardziej zwarta i skondensowana niż dzieło oryginalne: translator odrzucił wiele fioritur i ozdobników stylistycznych, stosowanych w oryginale, starał się wydobyć sam miąższ, samą esencję treści, i przekazać ją współczesnym naszym językiem, ujętym w karby wiersza, ale łatwo przystępnym dla ucha dzisiejszego odbiorcy polskiego, jędrnym i dosadnym. Czy nie pogwałcił przy tym pewnych podstawowych elementów tekstu szekspirowskiego, czy nie zatracił jego finezji, subtelności i nieoczekiwanych głębi myślowych – trudno mi o tym sądzić (...). W każdym razie tej parafrazy „dobrze się słucha". (...) Frazy płynące ze sceny są prężne, mają rytm zgodny z przyrodzonym oddechem naszych aktorów, „siedzą im w ustach"[121].

Latem 1973 r. *Othella – Maura Weneckiego* wystawił Marek Okopiński w gdańskim Teatrze Wybrzeże. W programie spektaklu Drozdowski objaśniał swe intencje:

> Przełożyłem *Othella* nie wiersz po wierszu, metafora po metaforze i kuplet po kuplecie, ale niejako napisałem tę tragedię, czy raczej tragikomedię z ducha, od nowa, mając przed oczyma żelazną konstrukcję oryginału. Odstępowałem od niej bardzo niedaleko i tylko w stronę kondensacji, omijałem owe barokowe tyrady, niemieszczące się w ustach współczesnego aktora, pozostawiając ich treść nienaruszoną; nie pominąłem ani jednej kwestii, nie zubożyłem *Othella* chyba o żaden istotniejszy szczegół (...). Wpisałem *Othella* w polski idiom współczesny, nadałem postaciom osobowość i styl w tym idiomie i wyznaję, że polski jedenastozgłoskowiec wydał mi się narzędziem wyjątkowo poręcznym dla osiągnięcia celu. Zrezygnowałem z partii pisanych prozą – napisałem je wierszem, posiłkując się niekiedy rymem zwłaszcza w dłuższych monologach Jagona, Emilii,

[121] Leonia Jabłonkówna, *„Othello", którego się słucha*, „Teatr" 1972, nr 23/24, s. 11–12.

> Othella, Desdemony. Ten mój *Othello* mówi brutalnym, lapidarnym językiem współczesności, zbliżając się tym samym do brutalności i rubaszności oryginału przy rezygnacji z jego baroku, który w istniejących polskich tłumaczeniach przybiera formy zgoła karykaturalne.
>
> Naczelną zasadą, jaka mi przyświecała podczas pisania tego tekstu, była nieustająca pamięć o USTACH AKTORA; konstruowałem dialog tak, żeby był pisany mową potoczną używaną przez tych prostych przecież żołnierzy, dziewki portowe etc. Dlatego tekst ten zabrzmi z pewnością w niejednym uchu szorstko. Zapewniam wszakże, iż w oryginale tych szorstkości jest nie mniej ni na jotę; jest tam może mniej widoczna, ponieważ pławi się w pysznych ornamentach, które ołówek reżyserski i tak zawsze skreśla bez pardonu...[122]

Przedstawienie na łamach warszawskiej „Kultury" recenzował Lech Terpiłowski:

> Drozdowski napisał Szekspirowi nieomal nową sztukę – rzecz o Jagonie, w której także występują inne postaci znane nam z *Otella*. Napisał sztukę na pewno inną i – z punktu widzenia naszych wyobrażeń o możliwościach styku dramaturgii współczesnego teatru z autentycznie współczesnym dramatem ludzkim – niewątpliwie frapującą. (...) Nic, co nieludzkie, nie jest nam obce – taka jest filozoficzna formuła podtekstów slangowej parafrazy na temat szekspirowskiego *Otella*, i w tym duchu prowadzi swą perfidną, brudną grę – bez żadnych reguł i zahamowań moralnych – Drozdowskiego Jagon. To już nie makiawelizm w białych rękawiczkach i nie kunsztowne intrygi pałacowe walczącego o dystynkcje oficerskie dworaka: jest to już kondensacja totalnego sukinsyństwa, które Henryk Bista – w kapitalnym rozegraniu roli Jagona – doprowadza do granic patologicznej perfekcji[123].

[122] [Program spektaklu] *Teatr Wybrzeże, William Szekspir, Otello*, reż. Marek Okopiński, Gdańsk, premiera 23 sierpnia 1973 r., s. 3.

[123] Lech Terpiłowski, *Jagon i inni albo Romeo i Żulia na Targu Drzewnym*, „Kultura" 1973, nr 38, s. 9.

Recenzentka „Litery" oceniała, że tekst Drozdowskiego świetnie współgrał z posiłkującą się stylistyką kiczu adaptacją i pozwalał widowni zapomnieć, że ma do czynienia z tragedią[124], jednak kwestionowała język sztuki:

> **Autor parafrazy pisze, że wpisał tekst „w polski idiom współczesny", uważa też, że szorstkości, które mogą nas razić, istnieją w oryginale. Te „szorstkości" z komentarza są jedynym eufemizmem, jakiego używa Drozdowski, w tekście bowiem nie owija w bawełnę. (...) Razi raczej zbytnie chyba uwspółcześnienie, te wszystkie „podłożyć świnię", „gadać do lampy" etc. I choć widownia przyjmuje to nader wdzięcznie, to przecież język ten kłóci się z całą malowniczością, podkreślaną „kostiumowością" sztuki i przedstawienia[125].**

Krytycznie do zabiegów Drozdowskiego odniósł się także Andrzej Żurowski, punktując niekonsekwencję:

> **Przedstawienie to ogląda się z uczuciami mieszanymi. Poważne kontrowersje budzi sama już warstwa językowa. Parafraza Bohdana Drozdowskiego usiłuje konsekwentnie uwspółcześnić tekst Szekspira. Pozbawia go barokowej ornamentyki, stosuje stylistykę brutalną, nieraz drastyczną. Inny to Szekspir od tego, do którego przywykliśmy w polskiej tradycji przekładowej, kształtowanej na frazeologii i stylistyce dramaturgii XIX-wiecznej. Nieoddająca zwykle soczystej jurności oryginałów, prowadząca tekst Szekspira w historyczną już formułę postromantyczną, tradycja ta wymaga gruntownej weryfikacji, jeżeli chcemy traktować dramat Szekspirowski jako jeden z komponentów naszej teatralnej współczesności. W tym względzie parafraza Drozdowskiego, choć szokuje chwilami zagęszczeniem i nadużywaniem jaskrawości brutalnego modelunku językowego,**

[124] Ewa Moskalówna, *Zabić z miłości*, „Litery" 1973, nr 10, s. 36.
[125] Ibidem.

> nadaje tekstowi Otella walor, który posiadał on dla londyńczyków z epoki Szekspira – mówi frazą i słownictwem właściwym epoce odbioru. Kiedy natomiast translator w tkankę swej parafrazy wkleja nieoczekiwanie misterną figurę stylistyczną, uwypukla się ona w kontekście ogólnie stosowanej zasady ponad potrzebę i łamie jednolitość kompozycji stylowej[126].

Koniec końców, w opinii Żurowskiego adaptacja zatracała walor szekspirowski:

> Największe opory budzi zabieg, który Drozdowski określa jako próbę maksymalnej kondensacji wypowiedzi. Istotnie – *in plus* waży to na spójności akcji i dialogów, koszt wszakże, jaki za sobą pociąga, stanowczo przewyższa uzyskane korzyści. W rysowanym grubą kreską toku szekspirowskiej narracji ginie tak Stratfordczykowi właściwe cieniowanie i subtelna ambiwalencja stanów i procesów emocjonalnych. To, co u Szekspira wieloznaczne i ciemne, staje się aż po brutalność jednoznaczne. A cierpi na tym aktor zwłaszcza, któremu odebrany zostaje bodaj najciekawszy element słownego budulca – szekspirowska wielowątkowość, a zarazem wielokondygnacyjność postaci[127].

W 1975 r. *Otella* w przekładzie Drozdowskiego wystawiono w stołecznym Teatrze Polskim w reżyserii Augusta Kowalczyka. Część recenzji w prasie stołecznej była chłodna. W „Życiu Warszawy" skrytykowano zamysł przedstawienia i marginalizację konfliktu na tle rasowym:

> Jaka z niego [przedstawienia] myśl wynika? Chyba ta, że Murzyn to inny człowiek, inny temperament, nieznośny we współżyciu z białymi, zwłaszcza z nieznośnymi białymi. Te akcenty zresztą wydają się

[126] Andrzej Żurowski, *Rzecz o Jagonie*, „Teatr" 1973, nr 21, s. 6–7.
[127] Ibidem.

> wzmocnione również w tłumaczeniu-parafrazie Bohdana Drozdowskiego. Jeżeli to mimowolne, to pogratulować spłaszczenia Szekspira[128].

Podobnie w „Życiu Literackim":

> Bohdan Drozdowski, autor nowej wersji polskiej *Otella*, stwierdza w programie, że jego zdaniem „problem rasowy w *Otellu* jest drugorzędny". Nie mogę się z tym zgodzić, choć przyznaję, że przedstawienie Augusta Kowalczyka poszło w tym kierunku. I to także jest jego słabością[129]

– oraz w „Sztandarze Młodych":

> Drozdowski niejednokrotnie pouczał innych, jak należy tłumaczyć Szekspira, po czym w *Otellu* dokładnie zadusił tego autora, niczym Otello Desdemonę. Słuchając przekładu Drozdowskiego, ma się wrażenie przeraźliwej banalności, płaskości dramatu, rozgrywającego się na scenie. Gdzieś wyparowała poezja, wypełniająca dzieła Szekspira (...). Taki jest efekt „parafrazy" Bohdana Drozdowskiego, szpikującego *Otella* dziesiątkami anachronizmów językowych, głównie z arsenału słownictwa rynsztokowego, gwoli rzekomej współczesności języka[130].

Nadużywanie wulgaryzmów oprotestowywali też recenzenci „Kierunków" i „Expressu Wieczornego"[131] oraz warszawskiej „Kultury":

[128] August Grodzicki, *Szekspir w Polskim*, „Życie Warszawy" 1975, nr 225, s. 7.

[129] Roman Szydłowski, *Otello w białych rękawiczkach*, „Życie Literackie" 1975, nr 48, s. 7.

[130] Maciej Karpiński, *Biedny Szekspir*, „Sztandar Młodych" 1975, nr 238, s. 5.

[131] Por. Krzysztof Głogowski, *Szekspir zrobiony w karo*, „Kierunki" 1975, nr 41, s. 10, a także odpowiedź Drozdowskiego: *W sprawie Otella*, „Kierunki" 1975, nr 44, s. 11. Chłodną recenzję napisał też Jerzy Bajdor w „Trybunie Ludu": „Drozdowski nie celebruje oryginału, kładzie nacisk na pewną rubaszność i ciętość języka, stara się go uwolnić od koturnu, upotocznić. To dążenie nie zawsze daje szczęśliwe efekty, dzięki niemu jednak otrzymaliśmy żywą i niekonwencjonalną wersję tekstu", Jerzy Bajdor, *Rzecz o mechanizmie intrygi*, „Trybuna Ludu" 1975, nr 255, s. 8.

> **w tłumaczeniu Drozdowskiego tekst brzmi raźnie, wydaje się bardziej zwarty. Ale odniosłem wrażenie – słuchając go nie po raz pierwszy – że ta operacja bardzo obniżyła rangę całości, sprowadziła *Otella* i jego bohatera na niziny, pozbawiła go nie tylko majestatu, ale każe nawet kwestionować jego generalską, cóż dopiero ludzką, godność. Nie idzie tylko o polski słownik erotyczny, którego ubóstwo niewątpliwie ogranicza swobodę ruchów tłumacza. Chodzi o cień, jaki rzuca rubaszność na cały utwór. Rubaszność „renesansową i zarazem współczesną", zamierzoną przez tłumacza, stanowiącą przedmiot jego dumy. Ale co gorsza, ona zagłusza wszelkie symbole wiary w jakiekolwiek wartości. Zagłusza poezję[132].**

W kontrze do tych opinii, pozytywną ocenę przedstawił Grzegorz Sinko, którego analiza objęła nie tylko wersję sceniczną, lecz również maszynopis przekładu. Ostre cięcia i uwspółcześnienia nie budziły w uczonym sprzeciwu, choć świadom był konsekwencji takich zabiegów:

> **Cała parafraza zmierza konsekwentnie do uczynienia z retorycznej tragedii – tragedii ludzi w stosunku do oryginału małomównych, formułujących swe kwestie dosadnie i bezpośrednio. Przy zachowaniu przebiegu Szekspirowskiej akcji wynika stąd większa spontaniczność działań, niepoprzedzonych eksponowaną w długich tyradach refleksją, zatem przekazanie szybko narastającej motywacji tych działań spada w teatrze na środki aktorskie w znacznie większym stopniu, niż w wypadku wersji retorycznej o długim oddechu. Zadania aktorów stają się trudniejsze, ale pojawia się możliwość zebrania wysokiej premii za przekonywającą siłę ekspresji i za sztukę równoczesnego uniknięcia uproszczeń[133].**

[132] Andrzej Wróblewski, *Nieustraszeni*, „Kultura" 1975, nr 43, s. 12.

[133] G. Sinko, *„Otello" – parafraza…*, s. 12–13. Sinko przyznawał, że ceną takiej strategii jest zawężenie interpretacji dramatu.

Sinko bronił także Drozdowskiego przed zarzutami o spłaszczenie portretów psychologicznych postaci:

> **Spontaniczność i pewna gwałtowność znajdują u Drozdowskiego swe uzasadnienie w ścisłym zdefiniowaniu środowiska, w którym rzecz się rozgrywa. Mamy do czynienia z żołnierzami i z obyczajami panującymi w odległym garnizonie. Taką możliwość interpretacji trzeba uznać: pijatyki, bójki, komeraże małżeńskie w korpusie oficerskim oraz rywalizacja o awanse i rangi istnieją obiektywnie w *Otellu* Szekspira. Ponadto, wykładnia tego rodzaju – choć jak każde z możliwych ujęć podlega dyskusji – nie musi wcale oznaczać zubożenia problematyki psychologicznej i moralnej utworu[134].**

Z entuzjazmem o osiągnięciach Drozdowskiego w połowie lat siedemdziesiątych pisał recenzent „Perspektyw":

> **Drozdowski od lat pracuje nad nowym polskim Szekspirem i rywalizuje z Sitą, który najczęściej ostatnio figurował na afiszach jako tłumacz. Obecnie nastał sezon Drozdowskiego. *Opowieść zimową* grają w Krakowie w jego przekładzie, i w jego przekładzie toczy się obecnie w Studio *Życie i śmierć króla Jana*. Dodam: w przekładzie chyba najlepszym z dotychczasowych osiągnięć translacyjnych autora *Konduktu*[135].**

Istotnie, w 1975 r. grany był również spektakl *Król Jan* w przekładzie Drozdowskiego w stołecznym Teatrze Studio, ale inscenizacja tej niezmiernie rzadko wystawianej sztuki nie przekonała recenzentów. W warszawskiej „Kulturze" kwestionowano wybór dramatu: „Może trzeba było załatać dziurę w repertuarze? Za tą możliwością przemawia wiele

[134] Ibidem, s. 13.

[135] JASZCZ [Jan Alfred Szczepański], *Szekspir zawsze obecny*, „Perspektywy" 1975, nr 47, s. 29.

argumentów: grubo zaznaczone wątki, ledwo naszkicowane postacie, w końcu niejednolitość utworu”[136]. Podobne wrażenie ze spektaklu wyniósł recenzent „Sztandaru Młodych”:

> **Drozdowski w programie zachwala ten dramat, jako jedno z największych a niesłusznie pomijanych dzieł Szekspira, po czym na scenie oglądamy nie tragedię władzy, lecz zajadłe kłótnie kilkunastu osób o różne rzeczy, które jakoś nie mogą nas ani przejąć, ani wzruszyć[137].**

W 1980 r. Teatr im. Horzycy w Toruniu zaprosił za namową Bohdana Drozdowskiego angielskiego reżysera Wilfreda Harrisona, by ten wyreżyserował adaptację *Otella*. Reakcje prasy były znów mieszane. W „Gazecie Pomorskiej” pisano:

> **Parafraza ta czy, jak to określono w programie, „naśladowanie” wypunktowuje z szekspirowskiego oryginału li tylko zasadniczy tok intrygi, a jej poetycki wyraz ujęty jest we współczesnej polszczyźnie – konkretnej, poetycko oszczędnej, nazywającej rzeczy po imieniu, bez barokowych ozdobników i stylistycznych zawiłości. Oczywiście widzowi przyzwyczajonemu do tłumaczeń Paszkowskiego czy Ulricha owo współczesne „naśladowanie” wyda się zapewne nazbyt jednoznaczne, ba, może nawet zwulgaryzowane, ale w praktyce teatralnej tekst ten powstały na kanwie oryginału zaleca się precyzją, potoczystością i naturalnością scenicznej mowy, co nie zawsze dałoby się powiedzieć o dawnych spolszczeniach[138].**

Z kolei w „Faktach” recenzentka stwierdzała:

[136] Andrzej Wróblewski, *Nieustraszeni*, „Kultura” 1975, nr 43, s. 12–13.
[137] Maciej Karpiński, *Biedny Szekspir*, „Sztandar Młodych” 1975, nr 238, s. 14.
[138] Janusz Kryszak, *Naśladowanie z Szekspira*, „Gazeta Pomorska” 1980, nr 61, s. 6.

> **Drozdowski konsekwentnie uwspółcześnia tekst – ale w tym sensie, że go brutalizuje i upraszcza. Chwilami wręcz szokuje nagromadzenie brutalnych słów i częste prostackie aluzje do spraw związanych z seksem (...). I w efekcie to, co w oryginale wieloznaczne i delikatne w odcieniach, co stanowi koronkowy obraz ludzkich przeżyć, u Drozdowskiego staje się jednoznaczne, zubożone, spłycone. Jest to więc parafraza niedobra i takie „naśladowanie" Szekspira nie powinno mieć naśladowców[139].**

Nieco inaczej odbierano przekład *Ballady zimowej*. Krystyna Skuszanka sięgała po *Opowieść zimową* trzykrotnie: dwukrotnie w Polsce i raz w norweskim Rogaland Teater w Stavanger. W obu polskich inscenizacjach wykorzystała tekst Drozdowskiego, stworzony zresztą z jej inicjatywy. Na jego zalety zwracał uwagę recenzent „Teatru":

> **Aktorzy mówią tekst w nowym przekładzie Bohdana Drozdowskiego i fakt ten na pewno ułatwia im zadania. Przekład brzmi żywo, współcześnie, a przy tym nie razi zbytnimi anachronizmami[140].**

Z kolei w 1979 r., wystawiając sztukę w Łodzi, reżyserka poprawiła tłumaczenie, co odnotowywał Sinko:

> **Tu i ówdzie Skuszanka dla gładkości zmieniła drobne fragmenty, w których Drozdowski, jako uczciwy tłumacz, musiał trzymać się oryginału. Przy wygładzeniu pewne mocne elementy, charakterystyczne dla poetyki Drozdowskiego, zostały zatarte. Zabiegi Skuszanki są zgodne z delikatnym i baśniowym charakterem całego jej przedstawienia i z liryzmem wprowadzonych w nie sonetów, ale ku pamięci trzeba o nich wspomnieć: przekład Drozdowskiego jest chwilami bardziej**

[139] Krystyna Starczak-Kozłowska, *„Naśladowanie" Szekspira*, „Fakty" 1980, nr 12, s. 10.
[140] Andrzej Władysław Kral, *Zimowa opowieść o ludziach i czasie*, „Teatr" 1975, nr 4, s. 4–5.

> **krzepki. Zachowała się natomiast inna podstawowa cecha tego przekładu: świetne panowanie nad tradycyjną polską formą wiersza Szekspirowskiego i umiejętność nadania tej formie nowego życia[141].**

Pozostałe przekłady Drozdowskiego nie trafiły na scenę. Z początkiem lat dziewięćdziesiątych pojawiła się wspomniana już krytyka Stanisława Barańczaka, na którą Drozdowski reagował z furią: „Barańczak nie rozumie także tego, co sam uważa, że tłumaczy. Naszpikowawszy esej błyskotliwymi frazesami – postępuje dokładnie wbrew swoim teoriom. (…) Przeinacza, opuszcza, dopisuje, przekręca, poetyzuje, rozwłóczy, wykazując przy tym głuchotę”[142]. Ostatecznie i tego rywala całkiem dyskredytował:

> **Jeżeli cały Barańczakowy *Hamlet* jest „przełożony” w ten sposób, to może zachwycić wyłącznie profanów i klakierów, tak jak to się im zdarzyło w czasach, kiedy na scenę wstępował Sito, a po nim Słomczyński[143].**

Barańczak zrewanżował się zwięzłą ripostą *ad personam*:

> **Drozdowski traktował zawsze literaturę jako teren zmagań o jedną w zasadzie rzecz: o powszechne uznanie czołowej pozycji Bohdana Drozdowskiego, która byłaby dla wszystkich równie oczywista jak dla samego zainteresowanego, gdyby nie intrygi pełnych zawiści kolegów po piórze, złośliwość krytyków, zakulisowy terror „środowiska” itp., itp. Podobnie jest w polemice Drozdowskiego z moim artykułem,**

[141] G. Sinko, *Lekkość…*, s. 14–18. Sinko przestrzegał w artykule przyszłych historyków teatru: „Z przemian tych nie wynika zresztą nic złego dla Szekspira, ani dla jego tłumacza; po prostu mówiona część przedstawienia została ukierunkowana na znaczenia, które chce przekazać reżyserka. Skoro jednak opis tego przedstawienia ma być jednym z jego trwałych śladów, dobrze jest przypomnieć przyszłym historykom, by przy omawianiu łódzkiej *Opowieści zimowej* sięgnęli nie tylko po tomik z przekładem Drozdowskiego, ale i po maszynopis w archiwum teatru”, ibidem, s. 15.

[142] Bohdan Drozdowski, *Łzawe oko albo medice, cura te ipsum…*, „Teatr” 1991, nr 6, s. 42.

[143] Ibidem, s. 43.

> **który dla polemisty sprowadza się przede wszystkim do ataku na niego samego i jego przekładu z Szekspira. Aby udowodnić, że do ataku takiego nie mam kwalifikacji, rozsierdzony Drozdowski rzuca się na mój przekład (...) i dokonuje jego wiwisekcji przy pomocy swego zwykłego subtelnego instrumentu krytycznego, jakim jest bardzo ciężka i bardzo tępa siekiera (...). Pańskie przekłady z Szekspira także nie są dla mnie niczym szczególnie intrygującym albo godnym zajadłych walk podjazdowych: użyłem ich jedynie jako jednego z wielu możliwych przykładów działalności tłumacza, który, wychodząc przy tłumaczeniu Szekspira ze słusznych w zasadzie założeń, ponosi artystyczną porażkę – prawdopodobnie po prostu dlatego, że jako poeta nie dorasta do zadania, które sobie wyznaczył[144].**

Pomijając krytykę Stanisława Barańczaka, przekłady Drozdowskiego nie były przedmiotem analiz przekładoznawczych. Wyjątkiem jest studium polskiej recepcji *Opowieści zimowej* Olgi Masteli (2019), która zestawia kilka tłumaczeń tej sztuki. Badaczka omawia przykłady drobnych przesunięć w przekładzie, które powodują np. zmianę w prowadzeniu postaci Mamiliusza. I tak, przykładowo, kiedy w Leontesie narastają podejrzenia, zwraca się do syna: „Art thou my calf?". Grzeczna odpowiedź dziecka – „Yes, if you will, my lord" – została zastąpiona wyrzutem: „Jak możesz?". W konsekwencji „postać Mamiliusza jawi się jako bardziej świadoma, wręcz zuchwała (...), nie przytakuje ojcu bezmyślnie, ale wręcz gani go za to, że śmiał zwątpić w prawowitość jego pochodzenia, a tym samym w uczciwość jego matki"[145].

[144] Stanisław Barańczak, *Odpowiedź*, „Teatr" 1991, nr 6, s. 43.

[145] Olga Mastela, *„Oczyma duszy...". „Zimowa opowieść" Williama Shakespeare'a i jej polskie interpretacje: szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 160. Mastela omawia też inscenizację Skuszanki z 1974 r. w artykule: *W zaklętym kole polskiego romantyzmu. „Zimowa opowieść" Williama Szekspira w krakowskiej inscenizacji Krystyny Skuszanki z 1974 roku* [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. Ewa Łubieniewska, Krystyna Latawiec i Jerzy Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 445–457. O teatrze Skuszanki pisze również Krystyna Kujawińska-Courtney, *Szekspir w polskim teatrze politycznych aluzji i metafor w okresie reżimu komunistycznego* [w:] eadem, *Eseje o Szekspirze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 87–103.

Jak przekonuje Mastela, „dziecko w przekładzie sztuki może więc pełnić od samego początku akcji bardziej aktywną rolę”[146]. Ponadto uwagę zwracają zawarte w tłumaczeniu ślady inspiracji literaturą romantyczną, w tym aluzje do święta dziadów dramatyzowanego przez Mickiewicza:

> **Przedstawienie finału jako dawnego słowiańskiego obrzędu zasugerowane zostało być może przez przekład poety Bohdana Drozdowskiego… W przekładzie tym Paulina każe postaciom obserwującym posąg królowej stanąć w kręgu. Mówi: „więc stańcie tu kołem w milczeniu”. W oryginale czytamy tylko „Then all stand still” (5.3.95). Takie dodanie znaczeń przez tłumacza – o kole czy kręgu – nie ma w oryginale przecież o tym mowy, może wpłynąć na dość szczególne odczytanie całej sceny… Skuszanka wykorzystała tę wyraźną wskazówkę inscenizacyjną, sugerującą aktorom bardzo konkretny ruch i wykorzystanie przestrzeni scenicznej, co stanowi zarazem doskonały przykład romantycznej wyobraźni**[147].

Gdziekolwiek szukać źródeł inspiracji, niewątpliwie przedstawienia Skuszanki były przykładem silnego zespolenia tłumaczenia z konkretną wizją inscenizacyjną. Współpraca z reżyserką mogła wpływać na decyzje tłumacza, zmiany wprowadzano też na etapie krystalizowania się wersji scenicznej. Ta zbieżność wizji twórców przedstawienia z jednej strony przydawała spektaklowi spójności, z drugiej zakotwiczała inscenizację w konkretnym czasie historycznym. Jak przekonywał Grzegorz Sinko (a z nim, cytując tę wypowiedź, Andrzej Żurowski):

> **Drozdowski i Sito nadają swym wersjom Szekspira własny kształt i odcisk: dzięki temu ich prace są świadectwem naszych czasów tak, jak świadectwem połowy XIX wieku był kanon Paszkowskiego, Ulricha i Koźmiana**[148].

[146] O. Mastela, *„Oczyma duszy”…*, s. 161.

[147] O. Mastela, *W zaklętym kole…*, s. 455.

[148] Grzegorz Sinko, *„Lear” – tragedia Świadomości*, „Teatr” 1977, nr 13, s. 5–7, cyt. za: Andrzej Żurowski, *Myślenie Szekspirem*, Wydawnictwo Tower Press, Gdańsk 2001, s. 168.

W 2024 r. za zgodą Spadkobiercy przekłady Bohdana Drozdowskiego zostały udostępnione w repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Życie i śmierć króla Jana*, tłum. Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

William Shakespeare, *Ballada zimowa*, naśladował Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum., wstęp i objaśnienia Bohdan Drozdowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

William Shakespeare, *Henryk VI. Kroniki Królewskie. Trylogia*, tłum., wstęp i przyp. Bohdan Drozdowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

William Shakespeare, *Król Henryk IV*, tłum. Bohdan Drozdowski, doM wYdawniczy tCHu, Warszawa 2004.

VII. Stanisław Dygat (1914–1978)

***Wieczór Trzech Króli* (1951)**

Sylwetka tłumacza

Stanisław Dygat urodził się 4 grudnia 1914 r. w Warszawie. Był synem architekta Antoniego Dygata, praprawnuka żołnierza napoleońskiego François Digata, oraz Jadwigi z d. Kurowskiej[1]. Uczył się w gimnazjach w Warszawie i Krakowie[2]. W 1935 r. rozpoczął studia w Wyższej Szkole Handlowej w Warszawie, studiował też architekturę na Politechnice Warszawskiej i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Ostatecznie nie ukończył jednak żadnego kierunku. Równolegle fascynował się twórczością Witolda Gombrowicza, zbliżył się do kręgu literatów: Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Brezy, Jerzego Andrzejewskiego i Adolfa Rudnickiego – wszystko to zaważyło na wyborze przez Dygata kariery literackiej[3].

Debiutował w 1938 r. opowiadaniem *Różowy kajecik* opublikowanym w dodatku do „Kuriera Porannego". Wkrótce potem wybuchła wojna i Dygat (który miał obywatelstwo francuskie) został internowany i umieszczony w niemieckim obozie dla cudzoziemców w Konstancji nad Jeziorem Bodeńskim. Zanim to się stało, jak wspominał Czesław Miłosz, Dygat pracował na zlecenie Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego przy wydobywaniu spod gruzów księgozbioru Instytutu Francuskiego, który znajdował

[1] Por. *Dygat Stanisław* [w:] *Wielki leksykon pisarzy polskich*, t. 3, red. Jan Pieszczachowicz i Antoni Stachowski, Fogra Oficyna Wydawnicza, Kraków 2006, s. 83–84; Ewa Głębicka, *Stanisław Dygat* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 2, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 233–236; Regina Kapałka, *Stanisław Dygat: bibliografia*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Opole 1995; *Stanisław Dygat* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://encyklopediateatru.pl/autorzy/201/stanislaw-dygat (24.10.2023); Zdzisław Skwarczyński, *Stanisław Dygat*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976; wspomnienia Magdy Dygat, *Rozstania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

[2] W wieku dwunastu lat pisał do ojca: „My deer Father. High-life. Boy. Tea. The Kid. The Arab. To są słowa, które umiem po Angielsku. Mało, co? Ale się później nauczę więcej!…", list Stanisława Dygata do Antoniego Dygata z 1926 r., cyt. za: M. Dygat, *Rozstania…*, s. 19.

[3] Por. *Stanisław Dygat, Finezje literackie. Przyjaciele o twórczości i osobowości autora „Jeziora Bodeńskiego"*, https://ninateka.pl/vod/rozmowy/stanislaw-dygat-finezje-literackie/ (24.10.2023).

się w zbombardowanym we wrześniu Pałacu Staszica[4]. W 1940 r. wrócił do Warszawy i kontaktów ze środowiskiem przedwojennych literatów, bywał m.in. w domu Iwaszkiewiczów w Stawisku[5]. To właśnie w tym okresie powstał przekład *Wieczoru Trzech Króli* – „z ciekawości i dla nauki", bez widoków na publikację czy wystawienie[6], choć wypada zauważyć, że Dygat pozostawał wtedy w bliskich kontaktach z Iwaszkiewiczem i Miłoszem, którzy już tłumaczyli Shakespeare'a. Po powstaniu warszawskim mieszkał w Komorowie, potem w Krakowie. Ożenił się z aktorką Władysławą Nawrocką, zaś w 1945 r. przyszła na świat ich córka, Magdalena.

W tym samym roku rozpoczął współpracę z pismem „Odrodzenie". W marcu 1946 r. w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie odbyła się premiera napisanej we współautorstwie z Tadeuszem Brezą sztuki *Zamach*, której akcja dzieje się w okupowanej Warszawie, a bohaterowie prowadzą działalność konspiracyjną. Dramat ten w krótkim czasie wystawiono na kilkunastu scenach. W 1946 r. ukazała się najbardziej znana powieść Dygata, napisane w konwencji autobiograficznej *Jezioro Bodeńskie*, podejmujące problematykę dojrzewania osobowości oraz rozrachunku z międzywojniem i narodową mitologią. W latach 1946–1948 Dygat mieszkał w Łodzi i pracował w redakcji „Kuźnicy", tygodnika dążącego do określenia miejsca inteligencji w nowym systemie społecznym opisywanym z pozycji marksistowskich.

W 1948 r. wyjechał do Wrocławia, związał się z „Gazetą Robotniczą", wydał tom opowiadań *Pola Elizejskie* i wstąpił do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (należał do niej do 1956 r.). W 1949 r. ogłosił drugą ze

[4] Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 312.

[5] Ibidem, s. 328. W Stawisku Dygat spotykał się z Miłoszem; ich zażyłość, dysputy i formalny status odzwierciedlał krążący po Warszawie wierszyk: „Staś szedł z Czesiem Warszawą / I Cześ mówi do Staszka: / – Polska, bracie, rzecz wielka… / Staś zaś dodał: – I ważka!", wtedy literatów zaczepia niemiecki żandarm: „Lecz to ich nie stropiło, / Bo wyjęli z bluzki: / Cześ – swój paszport litewski… / Staś swój paszport francuski…", ibidem, s. 318–319.

[6] Stanisław Dygat, *O smutkach tłumacza i radościach adaptatora* [w:] [Program teatralny, *Wieczór Trzech Króli*, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, premiera 29 stycznia 1972 r., tłum. Stanisław Dygat, reż. Witold Skaruch], http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/54213/wieczor_trzech_kroli_teatr_slaski_katowice_1972.pdf (24.10.2023).

swych najbardziej znanych powieści – *Pożegnania*[7]. Rok później w Teatrze Kameralnym we Wrocławiu odbyła się premiera napisanej razem z Janem Kottem sztuki *Nowy Świętoszek*, w której obłudę religijną zastąpiła obłuda polityczna kombinatorów i oszustów „osłaniających się hurralewicowym frazesem politycznym i pseudospołecznymi ogólnikami bez pokrycia"[8]. Sztuka nie miała kolejnych wystawień, ale recenzje z premiery były przychylne, z dość wyraźną tendencją do propedeutycznego objaśniania zamysłu twórców.

Od 1950 r. Dygat znów mieszkał w Warszawie, publikował w „Przeglądzie Kulturalnym", „Polityce" i „Literaturze". Pozycja literacka Dygata, pisarza i dramaturga, była zatem wysoka, kiedy w czerwcu 1950 r. w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi wystawiono *Wieczór Trzech Króli* w jego przekładzie. Rok później tłumaczenie ukazało się nakładem wydawnictwa Ossolineum w prestiżowej serii Biblioteka Narodowa, ze wstępem i objaśnieniami Juliusza Krzyżanowskiego, który nakreślił szeroki kontekst recepcji tej komedii, ale nie omawiał ani wcześniejszych tłumaczeń, ani przekładu Dygata[9]. Pięć lat później przekład opublikował Państwowy Instytut Wydawniczy w Warszawie. Wydanie to było wznawiane jeszcze dwukrotnie – w latach 1958 i 1960; to ostatnie ukazało się ze wstępem i przypisami Włodzimierza Lewika[10]. Żaden z debiutujących w owym czasie tłumaczy Shakespeare'a nie mógł cieszyć się tak dużą liczbą wydań i wznowień.

Okupacyjny przekład *Wieczoru Trzech Króli* pozostał jedynym tłumaczeniem Shakespeare'a przez Dygata. Kilka odniesień do *Wieczoru Trzech*

[7] Film o tym samym tytule, w reżyserii Wojciecha Hasa, wszedł na ekrany w 1958 r.

[8] Tadeusz Lutogniewski, *„Nowy Świętoszek" Dygata i Kotta na wrocławskiej scenie kameralnej*, „Gazeta Robotnicza", 29 marca 1950 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/148722/nowy-swietoszek-dygata-i-kotta-na-wroclawskiej-scenie-kameralnej (24.10.2023).

[9] Juliusz Krzyżanowski, *Wstęp* [w:] William Szekspir, *Wieczór Trzech Króli czyli Wszystko co chcecie. Komedia w pięciu aktach*, tłum. Stanisław Dygat, oprac. Juliusz Krzyżanowski, Ossolineum, Wrocław 1951.

[10] Początkowo wydawnictwo planowało zwrócić się w tej sprawie do Grzegorza Sinki, ale ostateczny wybór padł na Włodzimierza Lewika z uwagi na obciążenia akademickie tego pierwszego, por. adnotacje na umowie na wstęp i przypisy do *Wieczoru Trzech Króli* z 4 grudnia 1959 r. [w:] *Teki wydawnicze*, nr 1273, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

Króli można jednak odnaleźć w jego ówczesnej twórczości. W jednym z felietonów, z wplecionym fragmentem dramatu, fikcyjna postać zachwala sceny z Malvoliem, zabawnie przedrzeźniając styl szekspirowski:

> **Malwolio. Aktor z naszego teatru, który odtwarza jego rolę, świetnie umiał uchwycić ludzką próżność, głupotę, chciwość władzy, zaszczytów i pospolitego zysku. Idź dziś jeszcze obejrzeć *Wieczór Trzech Króli* i niech więcej nie połknę choćby kęska ze stołówki mądrości, jeżeli twoje oczy nazwą kłamstwem to, co dałam pokosztować twoim uszom.**

W innym miejscu niedouczony urzędnik ogłasza obławę na Szekspira-przybłędę:

> **(...) Z wielkim smutkiem oznajmić to muszę:**
> **Kręci się tutaj przybłęda nieprawny,**
> **Niecny przestępca wyzuty z sumienia,**
> **Który na szkodę urzędu działając,**
> **Burzy mych ludzi, do buntu ich wznieca.**
> **Znam jego imię, kryje się daremnie.**
> **Niecnik, któremu wielu posłuch daje,**
> **Zwie się Szekspirem. Muszę więc was ostrzec:**
> **Ktokolwiek będzie z tym owym Szekspirem**
> **Gdzieś przyłapany, nie ma innej rady,**
> **Oznajmię gromko: proszę won z posady![11]**

W kolejnych latach Dygat publikował m.in. opowiadania dla dzieci i młodzieży. W 1959 r. zawarł drugi związek małżeński z aktorką Kaliną

[11] Stanisław Dygat, *Borgia n-skiego województwa* [w:] idem, *Wiosna i niedźwiedzie. Rozmyślania przy goleniu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 44–52. Podobna aluzja w opowiadaniu *Jednak jest różnica między Henrykiem Balaskiem a Szekspirem i Beethovenem* [w:] idem, *Na pięć minut przed zaśnięciem. W cieniu Brooklynu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 166–167.

Jędrusik[12]. W latach sześćdziesiątych należał do najbardziej rozpoznawalnych pisarzy, wydał też kolejne powieści: *Podróż* (1958), *Disneyland* (1965), *Dworzec w Monachium* (1973), a także opowiadanie *Karnawał* (1968)[13]. Był również autorem scenariusza filmowego na podstawie powieści *Trędowata* Heleny Mniszkówny (ekranizacja w 1976 r., publikacja w 1976 i 1977 r.). Dokonał wreszcie kilku przekładów dramatów z rosyjskiego i greki[14] oraz z francuskiego, dwóch powieści Paula Delarue'a *Miłość trzech pomarańcz* (1955) i *Król kruków* (1980). Przekładami jednak zajmował się „dorywczo i przypadkowo albo za czyjąś uporczywą namową"[15].

W marcu 1964 r. Dygat poparł „List 34" sygnowany przez uczonych i pisarzy w obronie wolności słowa, a w lutym 1976 r. został sygnatariuszem „Memoriału 101", sprzeciwu wobec nowelizacji konstytucji z wpisaniem do niej kierowniczej roli PZPR i wieczystego sojuszu z ZSRR.

Wielką pasją Dygata były podróże, odwiedził m.in. Wielką Brytanię, Francję, Włochy, Stany Zjednoczone, Japonię i ZSRR. Sugestywny portret przyjaciela nakreślił Tadeusz Konwicki, opisując jego barwne życie towarzyskie, dowcip, inteligencję i wspomniane zamiłowanie do wojaży:

> **trzeba wiedzieć, że jedną z pasji Dygata jest organizowanie podróży (...). Wreszcie 30 maja rankiem wkroczyliśmy do slipingu pierwszej klasy na Dworcu Centralnym w Warszawie. Dygat ustawił na półkach swoje cudowne i niezwykle zmyślne sakwojaże, przebrał się w specjalny strój podróżnika, przygotował ponętne napoje chłodzące, rozesłał pledy z lat dwudziestych naszego wieku, zasiadł przy**

[12] Dygat ponoć poznał przyszłą żonę w 1953 r., w Gdańsku, kiedy spacerował z Maciejem Słomczyńskim, który (jeśli wierzyć pamięci rodzinnej) przedstawił mu Jędrusik, por. Małgorzata Słomczyńska-Pierzchalska, *Nie mogłem być inny. Zagadka Macieja Słomczyńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 222–223.

[13] W 1985 r. Janusz Zaorski wyreżyserował film *Jezioro Bodeńskie*, którego scenariusz opiera się na powieści o tym samym tytule oraz na wspomnianym opowiadaniu.

[14] *Edypa króla* Sofoklesa w przekładzie Dygata wystawiono w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w 1963 r., a *Medeę* Eurypidesa w Teatrze Nowym w Łodzi w 1974 r. Przekład *Alcesty* Eurypidesa ukazał się w „Dialogu" 1973, nr 12.

[15] S. Dygat, *O smutkach tłumacza...*, s. 10.

> **oknie z rozkładem jazdy w ręku. A rozkład jazdy to dla Dygata druga Biblia. Jego dziadek był dyrektorem Kolei Północnej we Francji. Dygat uczył się czytać na rozkładzie jazdy. Ulubioną lekturą jego ojca były zawsze rozkłady jazdy (...). Więc Dygat siadł kompetentnie z rozkładem jazdy, w którym zatopił wzrok[16].**

Dygat zmarł na atak serca 29 stycznia 1978 r. w Warszawie. Spoczywa w Alei Zasłużonych na cmentarzu Powązkowskim.

Strategia przekładu

W odróżnieniu od wielu innych tłumaczy tamtego okresu Dygat nie miał wykształcenia filologicznego. Uważał też, że nie ma zdolności do języków obcych[17]. Na przekład *Wieczoru Trzech Króli* zdecydował się niejako w kontrze do obrazu sztuki, jaki zapamiętał z przedwojennych inscenizacji teatralnych, przy czym decyzja ta mogła wiązać się z ambicjami jego najbliższego środowiska literackiego, w którym zarówno Iwaszkiewicz, jak i Miłosz pracowali nad tłumaczeniem Shakespeare'a. O okolicznościach tych jednak sam tłumacz nie wspominał:

> ***Wieczór Trzech Króli* urzekł mnie głównie przez to, iż w jego oryginalnym tekście odnalazłem coś zupełnie odmiennego od tego, co znałem dotąd z teatru, z warszawskich i krakowskich przedwojennych inscenizacji. Wydał mi się znacznie głębszy i mędrszy od tego, co mogłem wyczytać z tłumaczenia Ulricha i Langego. Zapragnąłem dać w polskim języku ten mądry i głęboki, ten prawdziwy *Wieczór Trzech Króli* mający, moim zdaniem, nikły związek z oną bufonadą lub komedią muzyczną, którą oglądałem na naszych scenach.**

[16] Tadeusz Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 99. O postaci Dygata, jego pozycji towarzyskiej i poglądach pisze Aleksandra Szarłat, *SPATiF. Upajający pozór wolności*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

[17] Z. Skwarczyński, *Stanisław Dygat*..., s. 24.

> **Realistyczny sens tej komedii ująłbym w tytule „Blaski i nędze nieuchronnych ludzkich złudzeń". Albo „ujemne i dodatnie znaczenie złudzeń w ludzkich zdarzeniach i charakterach"[18].**

Tłumaczył bez planów teatralnych:

> **Nad przekładem *Wieczoru Trzech Króli* pracowałem za okupacji, nie wyobrażając sobie, aby się przydał kiedykolwiek praktycznie, nie zastanawiając się nad tym. Dlatego więcej w czasie tej pracy myślałem o wierności przekładu niż o jego możliwościach praktycznego zastosowania dla teatru. Jak się potem okazało, udało mi się raczej drugie niż to pierwsze. Nie jest to takie bardzo dziwne u Szekspira, którego język wymaga nawet dla Anglików specjalnych gloss, a nawet słowników[19].**

Nie miał też później zastrzeżeń wobec wprowadzania doraźnych zmian w przekładzie na potrzeby inscenizacji:

> **(...) przygoda z Szekspirem skłoniła mnie do refleksji, że w zasadniczo ogólnoludzkim dramacie nazywającym się „przekład" zwodnicza wierność bywa jednym z nieporozumień. Nie czuję się na siłach, by analizować reguły i naukowe podstawy cennej i nie zawsze wdzięcznej sztuki przekładu. Pragnę natomiast stwierdzić według własnych doświadczeń i różnorakich prób podejmowanych obecnie na wielu scenach świata, że w zbliżeniu i przekazywaniu dzieł obcych pewna dowolność częstokroć staje się sprzymierzeńcem, a nie wrogiem autora dzieła. Dlatego właśnie zdecydowałem się przyjąć**

[18] Stanisław Dygat, *Od tłumacza* [w:] *William Szekspir, Wieczór Trzech Króli...* [Program teatralny *Wieczór Trzech Króli* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, premiera 10 lutego 1972 r., tłum. Stanisław Dygat, reż. Krystyna Skuszanka], http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/54212/wieczor_trzech_kroli_teatr_polski_wroclaw_1972.pdf (24.10.2023).

[19] S. Dygat, *O smutkach tłumacza...*, s. 8.

> propozycję zmian i adaptacji w stosunku do mojego „wiernego" przekładu *Wieczoru Trzech Króli*, którą przedstawił mi reżyser Witold Skaruch. Zdecydowałem się na to w przekonaniu, że istnieje szansa, aby w takiej właśnie formie komedia Szekspira stała się dla polskiego widza bliższa, bardziej zrozumiała, może nawet bardziej „szekspirowska" od przekładu, „wiernego" w zamierzeniu, ale z konieczności często, trochę jak Malwolio, sztywnego i nietolerancyjnego dla zabawy i uciechy.
>
> Prawdopodobnie uczeni profesorowie i krytycy literatury zganią mnie za tę teorię. Być może nawet słusznie. Ale jednym z dziwnych uroków świata jest fakt, że w tej samej sprawie obydwa skrajnie sprzeczne poglądy mogą być słuszne. Kto dobrze się wsłucha w szekspirowski *Wieczór Trzech Króli*, znajdzie w nim może uzasadnienie tego, jednego z licznych, pozornych paradoksów w naszym życiu, nazywanym też patetycznie, ale trafnie: ziemskim bytowaniem[20].

Recepcja przekładu

Pierwsze reakcje na przekład słyszany ze sceny były nieprzychylne. W 1950 r. recenzent przedstawienia w reżyserii Erwina Axera stwierdzał:

> Wielkie rozczarowanie przynosi również przekład Dygata. Jest to już drugie – po *Wesołych kumoszkach z Windsoru* – nowe tłumaczenie Szekspira, podane w realizacji scenicznej. Przekład *Kumoszek* (pióra Krystyny Berwińskiej-Gogolewskiej) jest poprawny, w niczym nie przewyższa przekładów dawniejszych, a zatem – jest niepotrzebny: przekład *Wieczoru* jest znacznie słabszy, a co gorsze: miejscami po prostu niezrozumiały (dodać tu muszę, że ocenę tę opieram na jednorazowym wysłuchaniu tekstu ze sceny). Zatraca się w nim prawie zupełnie żartobliwa sylogistyka Błazna, zacierają się kalambury

[20] Ibidem, s. 8–11.

> **Marii i pana Czkawki. Epitety takie jak „łatek", „łobuz", „łachmyta", wyrażenia: „stul pysk", „dowal się", „odlewać się" bliższe są stylowi Wiecha, niż słownikowi polskiej komedii rybałtowskiej – a raczej w niej powinien Dygat szukać pomocy w doborze szekspirowskich epitetów, pragnąc odtworzyć całą ich plastykę i dosadność, bogactwo i wynalazczość. Partie wierszowane komedii wypadły u Dygata blado i bez wyrazu[21].**

Również Stefan Treugutt, wówczas bardzo młody krytyk, przeprowadzał szczegółowy rozbiór przekładu, wytykając Dygatowi mnóstwo błędów znaczeniowych. I jego raziły uwspółcześnienia:

> **Przekład Dygata, stylistycznie na ogół poprawny, nie jest wolny od zwrotów dziwacznych: „A może by tak jaką hulankę wykonać?", czy „złość upiększona to pusty kufer z pieczęcią szatana" (oryginał mówi o „próżnym pniu") – rażą takie bardzo lokalne, czy współczesne zwroty, jak: „wstawił się", „najbliższy transport", „absolutna nicość", lub sławne „rozważania polityczne" Malwolia[22].**

Krótką odpowiedź na tę negatywną ocenę opublikował w „Tygodniku Powszechnym" Elizabethanus – jak się przypuszcza, Juliusz Krzyżanowski, który w 1951 r. opatrzył wstępem przekład Dygata w serii Biblioteka Narodowa[23]. W prześmiewczym artykule podważał kompetencje Treugutta:

> **p. Treugutt w swojej recenzji z *Wieczoru Trzech Króli* poucza p. Dygata, jak należy tłumaczyć Szekspira. Lecz uczył Marcin etc. P. Treugutt**

[21] Roman Kołoniecki, *Wieczór Trzech Króli w Teatrze Współczesnym*, „Dziś i Jutro", 27 sierpnia 1950, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/213692/wieczor-trzech-kroli-w-teatrze-wspolczesnym (24.10.2023).

[22] Stefan Treugutt, *Szekspir w Teatrze Współczesnym*, „Nowa Kultura" 1949, nr 29, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/116894/szekspir-w-teatrze-wspolczesnym (24.10.2023).

[23] Wiktor Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958, s. 99.

> w swej roli mentora sam popełnia gaffy. Bo to i *sheriff's post* znaczy „słup szeryfa" (dla jego ogłoszeń), a nie „wysłannik szeryfa", jak dowodzi nasz krytyk, i *trunk* znaczy (w tym kontekście) „kufer", a nie „pień" według poprawki p. Treugutta. I podobnie z innymi egzegezami recenzenta „Nowej Kultury". Szkoda, że p. Treugutt przed napisaniem swej recenzji nie pofatygował się zajrzeć do jakiegoś „jałowego" studium o Szekspirze. Uniknąłby tych gaff, a „Nowa Kultura" początkującego szekspirologa[24].

Zastrzeżenia do przekładu zgłaszał jednak również Stanisław Helsztyński, wówczas uznany już badacz. Dowodził, że Dygat zapożycza z Ulricha bardziej aniżeli z Langego, co uważał za „błąd metodyczny", ponieważ „tłumaczenie Langego przewyższa próbę Ulrichowską"[25]. Kwestionował też przyjętą stylistykę:

> Stylistycznie przekład Dygata nie zadowala w pełni czytelnika: „wiatr, co nad rabatą fiołków igra z zapachem" (s. 3), „zwariowane godziny" (s. 9), „zwariowany kawaler" (s. 10), „dowal się" (s. 12), „naczynam być" (s. 22), „w wersetach serca" (s. 31), „medycyna zoperuje go" (s. 50), „przez miłość kpin" (s. 59), „będę niszczył pana Tobiasza" (s. 66) zamiast „będę mu urągał", „wolna od jakiegokolwiek obrazu komukolwiek wyrządzonej zniewagi" – nie należą do osiągnięć, które by ten przekład klasyfikowały jako lepszy od tłumaczeń Ulricha czy Langego[26].

Bardzo ostro oceniał przekład jednej z pieśni: „przekład (…) jest wręcz żenujący; wyraża myśl oryginału, lecz literacko nie wyszedł poza pierwszą

[24] Elizabethanus, *Treugutt kontra Dygat*, „Tygodnik Powszechny" 1950, nr 45 (294), s. 8.

[25] Stanisław Helsztyński, *Przekłady Szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś* [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 273. Pierwodruk rozbioru Helsztyńskiego ukazał się w „Pamiętniku Teatralnym", nr 2, w 1954 r.

[26] Ibidem, s. 275.

redakcję, która ulec winna radykalnej przemianie”[27]. Podobnie krytycznie potraktował prozę Dygata – „jest sztywna, wyraża czynności rzeczownikami”[28] – znacznie przychylniej oceniając w tym kontekście tłumaczenie Władysława Tarnawskiego.

W kolejnych dekadach przekład Dygata nie był już poddawany analizom przekładoznawczym. W 1999 r. Anna Staniewska umieściła go w drugim tomie *Dwunastu dramatów* Shakespeare’a, w posłowiu uzasadniając wybór stwierdzeniem, że tłumaczenie to „wyróżnia się wyjątkowym wdziękiem i piękną polszczyzną”[29]. Jakby na potwierdzenie tych słów, przekład Dygata był jednym z najczęściej wystawianych[30], choć niewątpliwie podlegał rozmaitym zabiegom adaptacyjnym, a także łączeniu z innymi przekładami (zwłaszcza Ulricha) lub wstawkami literackimi[31].

Po debiucie w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (premiera 27 czerwca 1950, reż. Iwo Gall) przekład grano w tym samym roku w Teatrze Współczesnym w Warszawie (reż. Erwin Axer), a rok później w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (reż. Tadeusz Kozłowski) oraz Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (reż. Irma Gulska). Do końca lat pięćdziesiątych wystawiono go jeszcze pięć razy, w latach sześćdziesiątych – dziewięć razy (w tym raz w Teatrze Telewizji, w 1964 r., w reż. Marii Wiercińskiej), w latach siedemdziesiątych – aż dwanaście razy (w tym raz

[27] Ibidem, s. 276.

[28] Ibidem, s. 277.

[29] Anna Staniewska, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską”* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 621–639, tu: 638.

[30] Zestawienia liczbowe przedstawień na podstawie: Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopedia-teatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=Wieczór+Trzech+króli&premiere=&author (25.10.2023), por. *„Wieczór Trzech Króli” na polskiej scenie (po 1945 r.)* [w:] William Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli*, tłum. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 254–259.

[31] Por. dobrą opinię o tłumaczeniu Dygata Kazimierza Brauna, który opisując przygotowania do wystawienia *Wieczoru Trzech króli* we wrocławskim Teatrze Współczesnym w 1981 r., „w karnawale Solidarności”, wspomina: „wróciłem do przekładu Stanisława Dygata, który jeszcze, po tylu latach od mego przedstawienia studenckiego, miałem w uszach. Dodałem do niego szekspirowskie sonety śpiewane, obok piosenek, nie tylko przez błazna Feste, ale i przez Violę i Oliwię, oraz cały zespół”, Kazimierz Braun, *Z szekspirowskiego archiwum reżysera* [w:] *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. Anna Cetera, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 109.

w Teatrze Telewizji, w 1976 r., w reż. Jana Bratkowskiego), a w latach osiemdziesiątych – sześciokrotnie. Dopiero w ostatniej dekadzie wieku popularność przekładu Dygata spada (trzy inscenizacje). W XXI w. tłumaczenie wykorzystano tylko raz, w 2012 r. w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, w kompilacji z kilkoma innymi przekładami[32].

W 2024 r., za zgodą Spadkobierczyni, przekład *Wieczoru Trzech Króli* Stanisława Dygata został udostępniony w otwartym repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Szekspir, *Wieczór Trzech Króli czyli Wszystko co chcecie. Komedia w pięciu aktach*, tłum. Stanisław Dygat, oprac. Juliusz Krzyżanowski, Ossolineum, Wrocław 1951.

William Szekspir, *Wieczór Trzech Króli albo Co chcecie*, tłum. Stanisław Dygat, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955 [1958, 1960].

William Szekspir, *Wieczór Trzech Króli*, tłum. Stanisław Dygat [w:] *Dwanaście dramatów*, t. 2, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 281–419.

[32] Dodatkowo, w 1996 r., tłumaczenie Dygata wykorzystano w sztuce *Gramy Szekspira* w Teatrze Bałtyckim w Koszalinie w kompilacji z kilkoma innymi przekładami, a także w spektaklu *Fragmenty Szekspira* w Akademii Teatralnej w Warszawie w 1999 r., również w kompilacji z innymi tekstami. Wersję Dygata wykorzystywano też kilkukrotnie w słuchowiskach radiowych.

VIII. Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953)

***Sen nocy letniej* (1952), *Henryk IV. Część I* (1954)**

Sylwetka tłumacza

Konstanty Ildefons Gałczyński urodził się 23 stycznia 1905 r. w Warszawie, zmarł również w Warszawie, 6 grudnia 1953 r. Był wybitnym poetą, mistrzowsko władającym polszczyzną, obdarzonym unikatowym wyczuciem eufonii, zdolnym kreować błyskotliwe efekty ironii, groteski i absurdu. Z natury prześmiewczy, Gałczyński kilkakrotnie oddawał swój talent na usługi przeciwstawnych ideologii. Tworzył poza tym poezję subtelną i liryczną, osadzoną w ulotnych, onirycznych krajobrazach, choć niepozbawioną katastroficznego dziegciu. Wiersze i poematy w połączeniu z anegdotyczną i burzliwą biografią tworzyły legendę Gałczyńskiego jeszcze za jego życia. Kolejne dziesięciolecia jedynie podsyciły fascynację tą w dużej mierze tragiczną postacią polskiej literatury powojennej[1].

Gałczyński przetłumaczył tylko dwie sztuki Shakespeare'a, *Sen nocy letniej* i *Henryka IV. Część I*, a także niewielkie fragmenty *Henryka IV. Części II* i *Burzy*. Wszystkie przekłady ukazały się drukiem w latach pięćdziesiątych. Zarówno jakość tłumaczenia *Snu nocy letniej*, jak i wysoka pozycja

[1] Por. *Gałczyński Konstanty Ildefons* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 3, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 14–21; Marta Wyka, *Gałczyński Konstanty Ildefons* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1: *hasła osobowe A–M*, red. Julian Krzyżanowski i Czesław Hernas, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991, s. 285–286; eadem, *Konstanty Ildefons Gałczyński 1905–1953* [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 4, red. Irena Maciejewska, Jacek Trznadel i Maria Pokrasenowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 229–285; biografia pióra Anny Arno, *Niebezpieczny poeta*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013; a także książki Kiry Gałczyńskiej, *Gałczyński*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000; eadem, *Zielony Konstanty czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Książka i Wiedza, Warszawa 2003; ponadto Oficjalna Witryna Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, http://www.kigalczynski.pl/zycie/zycie4.html (14.12.2023).

literacka tłumacza złożyły się na dużą rozpoznawalność tego przedsięwzięcia przekładowego w powojennej recepcji Shakespeare'a[2]. Przekłady Gałczyńskiego były wznawiane i poddawane analizie, ale decydującym czynnikiem okazała się recepcja teatralna, gdzie tłumaczenie *Snu nocy letniej* cieszyło się niegasnącym powodzeniem. Tłumaczenia Shakespeare'a nie były jednak najważniejszą formą twórczości Gałczyńskiego, zadania tego podjął się pod presją polityczną i materialną, zachęcony przez najbliższe środowisko.

Ojciec Gałczyńskiego, również Konstanty, był technikiem kolejowym, natomiast matka, Wanda z d. Łopuszyńska, pomagała w prowadzeniu należącej do rodziny restauracji. Po śmierci teścia sytuacja finansowa Gałczyńskich uległa pogorszeniu, zmuszając rodzinę do kolejnych przeprowadzek[3]. Pod wpływem ojca Gałczyński rozpoczął naukę w Szkole Technicznej Drogi Żelaznej Warszawsko-Wiedeńskiej w Warszawie. Po wybuchu pierwszej wojny światowej Gałczyńscy przenieśli się do Moskwy, gdzie z kolei uczył się w Szkole Polskiego Komitetu Pomocy Ofiarom Wojny. W 1918 r. rodzina wróciła do Warszawy, a Gałczyński kontynuował naukę w Szkole, której grono pedagogiczne również wróciło do kraju. Debiutował w 1923 r. na łamach czasopisma „Twórczość Młodej Polski", w tym samym roku rozpoczął studia z filologii klasycznej i angielskiej, te ostatnie pod kierunkiem profesora Andrzeja Tretiaka, jednego z pierwszych polskich szekspirologów, tłumacza Shakespeare'a[4].

[2] Por. obszerne omówienie szekspirowskich przekładów Gałczyńskiego [w:] Agnieszka Romanowska, *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017. Opracowanie to oferuje analizę związków twórczości Gałczyńskiego z jego strategią przekładu, jak również omówienie recepcji jego tłumaczeń.

[3] Por. Andrzej Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1968, s. 9. Ostatecznie zamieszkali na Woli przy ulicy Towarowej, klimat tej robotniczej dzielnicy Gałczyński opisał w wierszu *Ulica Towarowa* (1929).

[4] Kira Gałczyńska wymienia Tretiaka wśród „ukochanych" profesorów Gałczyńskiego, relacjonuje też figla, jakiego spłatał swojemu mentorowi: przedstawił na seminarium fragmenty nieznanych średniowiecznych ballad, fantazjując przy tej okazji na temat biografii rzekomo zapomnianego szkockiego poety. Tretiak był poruszony znaleziskiem, a Gałczyński przyznał się do mistyfikacji dopiero po kilku tygodniach; por. K. Gałczyńska, *Gałczyński…*, s. 27. Sytuację tę opisuje również, w mniej pobłażliwym tonie, Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle*: „Szarlatan, mistyfikator – oto czym chciał być wtedy, jak zawsze, Delta, bawiąc się doskonale, kiedy pedantyczny profesor znalazł się w kłopocie przytłoczony tak oczywistym dowodem erudycji" (Instytut Literacki, Paryż 1953, s. 170).

W 1926 r. otrzymał powołanie do szkoły podchorążych, skąd po niespełna dwóch miesiącach został usunięty i przeniesiony do Berezy Kartuskiej – tam w 1928 r. zakończył służbę wojskową jako szeregowiec, co paradoksalnie ocaliło mu życie w początkach wojny. W 1929 r. ukazała się debiutancka powieść Gałczyńskiego *Porfirion Osiełek, czyli Klub Świętokradców*. Groteskowy, surrealistyczny humor utworu znalazł swą kontynuację w scenach rodzajowych Teatrzyku Zielona Gęś, publikowanych w latach 1946–1950 na ostatniej stronie tygodnika „Przekrój".

W 1930 r. Gałczyński ożenił się z Natalią Awałow, w późniejszych latach tłumaczką literatury rosyjskiej oraz autorką baśni i powieści dla młodzieży, a także redaktorką dzieł zebranych Gałczyńskiego (1960). W 1931 r. para wyjechała do Berlina, gdzie poeta objął stanowisko referenta w tamtejszej placówce konsularnej. Rutyna urzędnicza nużyła go, unikał obowiązków, korzystał za to z urlopów, aby zwiedzać Europę, co ostatecznie zdecydowało o utracie posady.

Po powrocie do kraju w 1933 r. Gałczyński bez powodzenia próbował utrzymywać się z pracy literackiej, pisał dla teatrów i kabaretów. Problemom materialnym towarzyszyły problemy alkoholowe, z którymi zmagał się już do końca życia. W latach 1934–1936 Gałczyńscy mieszkali w Wilnie, tam też w 1936 r. przyszła na świat ich córka, Kira, a pisarz związał się z radiem, gdzie prowadził cotygodniową audycję satyryczną (*Kukułka wileńska*) i program autorski *Kwadrans dla ponurych*[5]. Publikował ponadto w prasie wileńskiej, krakowskiej i warszawskiej liryki oraz wiersze satyryczne. Przełom 1934 i 1935 roku (a także lato 1935 r.), na zaproszenie Hanki Ordonówny, Gałczyńscy spędzili w Ornianach, majątku jej męża, hr. Michała

[5] W Wilnie doszło do przelotnego spotkania Gałczyńskiego i Miłosza. Ten drugi był wówczas sekretarzem redakcji rozgłośni i powierzono mu wyegzekwowanie zlecenia, z którego realizacją (jak zawsze) zalegał Gałczyński. Miłosz „pofatygował się (…) wbity w garnitur i krawat, i zastał wolnego przedstawiciela bohemy leżącego nago na tapczanie, z tomem Horacego w ręku". Następnego dnia Gałczyński zjawił się w redakcji, aby wręczyć list: „Szanowny Panie Tadeuszu [Byrski]. Niestety, zamówionej przez Polskie Radio i zapłaconej konferansjerki napisać nie mogę, gdyż leżę obłożnie chory, co stwierdził przysłany przez Pana do mojego mieszkania urzędnik Miłosz", Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 237.

Tyszkiewicza. W tym czasie Gałczyński napisał sporo (niezachowanych) tekstów piosenek dla Ordonówny. Nawiązał też współpracę z nowym tygodnikiem satyrycznym „Szpilki" (kontynuował ją po wojnie) oraz skrajnie nacjonalistycznym czasopismem „Prosto z Mostu", gdzie m.in. w 1936 r. opublikował wiersz *Skumbrie w tomacie*, satyrę na niemoc polityczną ówczesnych rządów, dedykowaną redaktorowi naczelnemu pisma – Stanisławowi Piaseckiemu. W tym samym roku ukazał się jego antysemicki, porażający zajadłą retoryką manifest *Do Przyjaciół z „Prosto z Mostu"*[6]. Latem Gałczyńscy przenoszą się do Anina pod Warszawą. W 1938 r. nakładem tygodnika „Prosto z Mostu" ukazuje się tom *Utwory poetyckie*, który z jednej strony budzi żywy odzew krytyki literackiej, z drugiej zaś utrwala związki Gałczyńskiego ze środowiskiem endeckim.

W sierpniu 1939 r., po ogłoszeniu mobilizacji, otrzymuje przydział do Korpusu Ochrony Pogranicza na wschodniej granicy. Po napaści Sowietów trafia do obozu w Kozielsku (w tym czasie powstają wiersze *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* i *Sen żołnierza*). W październiku 1939 r. znajduje się w grupie szeregowców wymienionych – na Dworcu Gdańskim w Warszawie – na Rosjan zatrzymanych przez Niemców i w konsekwencji trafia do obozu jenieckiego w Mühlbergu, potem w Altengrabow (początkowo do kompanii karnej), wreszcie do fabryki amunicji w Hillersroben i odlewni żelaza w Gardenlegen[7].

Po wyzwoleniu przez aliantów przebywa w obozie przejściowym w Höxter w Westfalii. Tam też poznaje byłą więźniarkę z Ravensbrück, Lucynę Wolanowską, z którą wedle niektórych źródeł żeni się w 1945 r.,

[6] Konstanty Ildefons Gałczyński, *Do Przyjaciół z „Prosto z Mostu"*, „Prosto z Mostu" 1936, nr 21 (75). Jak przekonuje Marta Wyka, to: „wyznanie duchowego i światopoglądowego związku z kolegami z gazety (…) jest również pamfletem, a nawet paszkwilem na przeciwników, wykorzystującym niewybredne argumenty myślowe i prymitywne czasem chwyty językowe, aby przeciwnika skompromitować", [w:] Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. Marta Wyka, Biblioteka Ossolineum, Kraków 2003, s. 411. Por. znacznie surowsze oceny w A. Arno, *Niebezpieczny poeta…*, s. 149–151, 155–173.

[7] Por. *Oficjalna Witryna…* oraz wydane pośmiertnie zapiski z tego okresu: Konstanty Ildefons Gałczyński, *Notatnik z Altengrabow*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2016.

w styczniu zaś 1946 r. przychodzi na świat jego syn, również Konstanty Ildefons Gałczyński[8]. W czasie gdy Gałczyński podróżuje po Europie, w Polsce ukazują się informacje o jego śmierci. Ostatecznie w marcu 1946 r. wraca do kraju, odnajduje Natalię Gałczyńską z córką i zamieszkuje z nimi w Krakowie.

Po powrocie staje się jednym z najbardziej rozpoznawalnych i hołubionych literatów. W „Przekroju" publikuje cotygodniowe scenki z Teatrzyku Zielona Gęś[9], felietony i wiersze. Jego teksty ukazują się także w „Szpilkach", „Tygodniku Powszechnym" i „Odrodzeniu". Wiosną 1948 r. rodzina postanawia przyjąć propozycję zamieszkania na Ziemiach Odzyskanych, w Szczecinie, jednak zawał serca Gałczyńskiego wymusza zmianę planów i ostatecznie przeprowadzkę do Warszawy. Jesienią tego samego roku poeta jest członkiem delegacji na obchody rocznicy rewolucji w Moskwie, ukazuje się też tom jego poezji *Zaczarowana dorożka*. Jak opisywał Andrzej Drawicz, Gałczyński:

> **stał się w latach 1946–1948 poetą narodowym. Zrósł się z klimatem tego pełnego wielkich nadziei okresu demokracji ludowej, ukazał jego społeczne ideały, oddał mu swój talent. Każdy prawie wiersz odbierano jak argument w sporze, kłócono się z nim, pokazywano**

[8] Związek ten nie przetrwał, Wolanowska wraz z synem wyemigrowała do Australii, co opisuje Bogumiła Żongołłowicz, *Wokół drugiej żony Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Culture Avenue", 16.09.2002, https://www.cultureave.com/wokol-drugiej-zony-konstantego-ildefonsa-galczynskiego/ (14.12.2023). Nieco inaczej przedstawia te wydarzenia Anna Arno: „Wczesną wiosną 1946 roku Gałczyński był zabłąkany. Lawirował pomiędzy trzema kobietami: w chwili uniesienia bądź głębokiej rozpaczy każdej z nich proponował małżeństwo. Tak jakby nowy »poważny« związek miał go wybawić z kłopotu pozostałych", *Niebezpieczny poeta…*, s. 228.

[9] W Teatrzyku Zielona Gęś pojawia się sporo aluzji szekspirowskich, część z nich wycelowana w model inteligenta hamletyzującego, biernego i niezdolnego do działania, por. Marek Gołębiowski, *Hamlet Wyspiańskiego a Hamlet Gałczyńskiego*, „Acta Philologica" 1974, nr 6, s. 87–96. Jeśli wierzyć rodzinnej anegdocie, w 1949 r. przecięły się drogi Gałczyńskiego i Macieja Słomczyńskiego, kiedy obaj wypoczywali w pałacu w Nieborowie. Słomczyński ponoć sekretnie wsparł poetę w chwili kryzysu twórczego, podsyłając zaległą scenkę do drukowanego w „Przekroju" Teatrzyku Zielona Gęś, por. Małgorzata Słomczyńska-Pierzchalska, *Nie mogłem być inny. Zagadka Macieja Słomczyńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 194.

> **znajomym i przyjaciołom, roztrząsano, uczono na pamięć, powtarzano w myślach, odrzucano lub akceptowano. Gałczyński był najlepszym z ówczesnych agitatorów[10].**

Do gwałtownego załamania kariery Gałczyńskiego dochodzi w czerwcu 1950 r., kiedy podczas Zjazdu Literatów Polskich Adam Ważyk wygłasza referat, całkowicie dezawuując osobę i twórczość Gałczyńskiego, wzywając go do oczyszczenia swojej poezji z fanaberii i ozdobników oraz ukręcenia łba „temu rozwydrzonemu kanarkowi, który się zalągł w jego wierszach"[11]. Atak skutkuje zakazem druku, choć jeszcze w lipcu Gałczyński, z niedowierzaniem, pisze do Mariana Eilego, redaktora „Przekroju":

> **Drogi mój Marianie,**
> **Wiesz dobrze, jak ja nie dbam o moje rękopisy, a ja wiem, że posłałem ostatnio szereg rzeczy słabych, ale co się dzieje ze *Snem nocy letniej* i z artykułem o Dickensie? Raz już pytałem o to, nie dostałem żadnej odpowiedzi. Jest to dla mnie coś nowego w mojej sytuacji w „Przekroju". Przypuszczam, że się mylę, ale chciałbym, żebyś mi natychmiast i szczerze napisał, czy przypadkiem w tej sytuacji nie odgrywa jakiejś roli wystąpienie i artykuł Ważyka. Ty wiesz, że ja w „Przekrój" włożyłem spory kawałek serca, dlatego dziwne mi jest znaleźć się w sytuacji szczeniaka, któremu się nie odpowiada na listy. Chciałbym się mylić, ale jeśli stosunek „Przekroju" do mnie zmienił się, napisz otwarcie i po męsku. Jeżeli się mylę, zasugeruj mi rodzaj utworów najbardziej obecnie dla „Przekroju" przydatnych[12].**

[10] A. Drawicz, *Konstanty Ildefons…*, s. 172–173. Por. także wcześniejszą opinię: „Powodzenie obydwu tych rubryk, a szczególnie ostatniej, było niezmierne. Przyczyniło się też ono do powstania pewnej »legendy Gałczyńskiego«. Wokół poety rozgorzały gwałtowne dyskusje", Jan Błoński, *Gałczyński 1945–1953*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 15.

[11] Adam Ważyk powtórzył swe wezwanie do rewizji postawy: idem, *O właściwe stanowisko*, „Kuźnica" 1952, nr 10, s. 1.

[12] List Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego do Mariana Eilego z 29 lipca 1950 r. [w:] *Korespondencja K.I. G. do Mariana Eilego*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1430.

Wyimki z przekładu *Snu nocy letniej* nigdy nie ukazały się w „Przekroju", znikają też dotychczasowe rubryki, w których ukazywały się teksty Gałczyńskiego, ten zaś choruje i osuwa się w depresję. Lato spędza w leśniczówce Pranie nad Jeziorem Nidzkim, gdzie próbuje tłumaczyć zamówiony przez Państwowy Instytut Wydawniczy i Teatr Nowy w Warszawie *Sen nocy letniej*. Rok później wciela w życie ideologiczne wytyczne i ogłasza *Poemat dla zdrajcy*, potępiający Czesława Miłosza, który w lutym 1951 r. odmówił powrotu do kraju i wystąpił o azyl do władz francuskich[13]. W tym samym okresie powstają także dwa poematy: *Wit Stwosz* (1951) i *Niobe* (1951), ten ostatni z przelotnym nawiązaniem do Shakespeare'a[14].

W marcu 1952 r. Gałczyński przeżywa kolejny zawał, a w maju odpoczywa w pałacu w Nieborowie, gdzie spotyka się z Włodzimierzem Lewikiem, redaktorem z Państwowego Instytutu Wydawniczego (w przyszłości również tłumaczem Shakespeare'a), aby szlifować przekład *Snu nocy letniej*[15], po czym wraca na Mazury. Nie wiadomo, czy do Gałczyńskiego dociera informacja o wydanym w 1953 r. nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu zbiorze esejów Czesława Miłosza (napisanych w 1951 r.) *Zniewolony umysł*, w którym został sportretowany jako Delta – Trubadur. Skreślony ręką Miłosza (wówczas już też tłumacza Shakespeare'a) portret genialnego, sprzedajnego poety należał do najbardziej sugestywnych w tym zbiorze:

[13] Ta nowa poza Gałczyńskiego nie była dla wszystkich przekonująca, por. korespondencję z 9 lipca 1951 r. pozostających na uchodźstwie Kajetana Dzierżykraj-Morawskiego do Jana Starzewskiego: „Z literatów Gałczyński doprowadził kuglarstwo intelektualne do stopnia, w którym ani inni nie wiedzą, ani on sam już nie wie, czy jego wiersze są wyrazem ponurego bałwochwalstwa, czy też potężnych kpin z *régime*'u", *Jerzy Giedroyc, Czesław Miłosz. Listy 1952–1963*, oprac. i wstęp. Marek Kornat, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2008, s. 740. Gałczyński ogłosił też samokrytykę: *O sobie*, „Odrodzenie" 1950, nr 8 (273), s. 4.

[14] Por. wersy 242 i 243 poematu: „jakoby w ilustracji do pożółkłych stronic / pieśni pana Szekspira »Venus i Adonis«", Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. Marta Wyka, wyd. 5 uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 229–254. Ponadto motto *Kroniki olsztyńskiej* to słowa Tytanii z początku trzeciego aktu w przekładzie Gałczyńskiego: „I wieczne lato świeci w moim państwie…" („The summer still doth tend upon my state"), ibidem, s. 392.

[15] „W dniu 27 maja [1952] przyjechał redaktor Włodzimierz Lewik z Państwowego Instytutu Wydawniczego, przygotowującego nowe wydanie utworów dramatycznych Williama Szekspira. Rozmowy dotyczące przekładu *Snu nocy letniej* prowadzono w Bibliotece", *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, przedm. i red. Anna Kamieńska i Jan Śpiewak, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1961, s. 472.

> Delta kiedyś, przed wojną, napisał *Elegię na śmierć motyla przejechanego przez samochód ciężarowy*. Pomimo długiego tytułu elegia składała się z czterech linijek i kończyła się wnioskiem, że taki los słusznie spotkał motyla za jego lekkomyślność. Teraz sam znalazł się pod kołami samochodu. Zaczynała się epoka surowości i precyzji. Delta umiał pisać na każdy temat – o Madonnie, o marszu nacjonalistów, o Leninie i Moskwie. Wystarczyło, że książę, który go utrzymywał, zażądał od niego usług. Ten zewnętrzny bodziec nie przesądzał jednak bynajmniej o braku spontaniczności w wierszach Delty. Odznaczały się one wielką *exuberance* – choć, trzeba przyznać, i Madonna, i nacjonalistyczne wiece, i Lenin, i Moskwa stawały się w nich czymś szczególnym i mało rzeczywistym, rodzajem teatru w obłokach. Teraz natomiast wyraźnie postawiono hasło „walki ze spontanicznością procesu twórczego" – co znaczyło, że nie wystarczyło już pisać na wskazane tematy; trzeba było pisać we wskazany sposób. Wkroczył więc w krainę żywych cieni, których używano do czasu, dopóki były potrzebne. W gospodarce socjalistycznej nic nie powinno ginąć. Ci, którzy spełnili swoją rolę, znajdą dosyć pracy na miarę swoich umiejętności. Delcie zapewniono egzystencję: państwowy dom wydawniczy zamówił u niego tłumaczenie sztuk Szekspira[16].

Wbrew temu, co pisze Miłosz, Państwowy Instytut Wydawniczy zamówił tłumaczenie, zanim twórczość i postawa Gałczyńskiego zaczęły być krytykowane. Jednocześnie wydawnictwo nie wycofało się z umowy, nawet

[16] Miłosz komentował również antysemickie teksty Gałczyńskiego sprzed wojny: „Dlaczego Delta tak pisał? Sprawy rasowe były mu najzupełniej obojętne. Miał wielu przyjaciół wśród Żydów i tego samego dnia, kiedy ukazywały się jego rasistowskie wypowiedzi, przychodził do tych przyjaciół (oczywiście bywał wtedy pijany) i padając przed nimi na kolana, oświadczał im swoją miłość i prosił o przebaczenie. Przyczyny jego związku z prawicą trzeba szukać nie w jego politycznych upodobaniach. Delta, bufon i trubadur, nie był pozbawiony profesjonalnych zasad. Swoją profesję poety traktował z szacunkiem – ten szacunek nie rozciągał się jednak na to, o czym pisał i co głosił. Jak i dla kogo – to było ważne. Jego wrogość do Żydów (bo nie był od niej wolny) nie miała wcale tła rasowego: ograniczał ją do Żydów-pisarzy, którzy szczególnie byli skłonni do celebrowania »walorów« i »smaczków« literackich. Był to konflikt Delty z literacką kawiarnią", C. Miłosz, *Zniewolony umysł…*, s. 194–175.

kiedy tłumacz nie dotrzymał terminu. W gruncie rzeczy jednak na powstanie przekładów Gałczyńskiego największy wpływ miała postawa kilku życzliwych mu osób, w największej mierze – Juliana Tuwima.

Przedstawiając we wstępie do wydania z 1954 r. Gałczyńskiego jako tłumacza *Snu nocy letniej*, Włodzimierz Lewik twierdził, iż Shakespeare był jednym z niewielu autorów, któremu poeta „poświęcił sporo czasu wyrwanego z własnej twórczości", wskazywał też na ślady jego obecności w utworach Gałczyńskiego, jak choćby w wierszu *Szekspir i chryzantemy* z 1928 r.[17] Być może niechętnie, jak zaznaczał Lewik, ale Gałczyński tłumaczył także z wielu innych języków i innych autorów, m.in. z hiszpańskiego (Pablo Neruda), z niemieckiego (Friedrich Schiller), rosyjskiego (Boris Pasternak, Aleksandr Prokofiew), francuskiego (Louis Aragon, Henri Pierre Cami), a nawet z chińskiego (Czü-Juan)[18].

Gałczyński zmarł 6 grudnia 1953 r. w wyniku trzeciego zawału, trzy dni później Rada Państwa odznaczyła go pośmiertnie Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski za wybitne zasługi na polu literackim. Spoczął na warszawskich Powązkach.

Strategia przekładu

Przekłady *Snu* i *Henryka IV* powstały w latach 1949–1952, a zatem w ciągu ostatnich lat życia Gałczyńskiego, w okresie niezwykle dla niego trudnym[19]. Wybór tłumaczenia jako formy aktywności twórczej został wymuszony okolicznościami, ale dramaturgia Shakespeare'a była niewątpliwie bliska poecie, chociażby z uwagi na studia anglistyczne pod kierunkiem Andrzeja Tretiaka, bliskie mu też były – z różnych względów – trzy dramaty, nad którymi pracował.

[17] Włodzimierz Lewik, [*Wstęp*] [w:] William Shakespeare, *Sen nocy letniej, Henryk IV cz. 1, Fragmenty*, tłum. Konstanty Ildefons Gałczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 5.

[18] Por. Konstanty Ildefons Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 5: *Przekłady*, red. Kira Gałczyńska i Barbara Kowalska, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979.

[19] Por. omówienie strategii i recepcji przekładów Gałczyńskiego [w:] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, a zwłaszcza s. 89–114, 217–310.

Podstawą przekładu Gałczyńskiego było najprawdopodobniej angielskie wydanie zbiorowe z 1947 r. Ponadto w jego bibliotece w Praniu zachował się tom edycji niemieckiej (1911), tom edycji Gebethnera z przekładami kronik Jana Kasprowicza (1912) oraz rosyjski przekład *Hamleta* Borisa Pasternaka (1942)[20]. Gałczyński podpisał umowę z Państwowym Instytutem Wydawniczym na przekład *Snu nocy letniej* 8 września 1949 r., więc jeszcze przed atakiem Adama Ważyka, termin złożenia maszynopisu ustalono na 1 lutego 1950 r.[21] Ostatni zapis w umowie brzmiał:

> **Tłumacz oświadcza, że umowa z dnia 6.XI.1947 r. na pracę pt.: „Ameryka" nie została wykonana z jego winy i zgadza się, aby zaliczka w kwocie zł. 50.000 (pięćdziesiąt tysięcy złotych) wypłacona na podstawie tej umowy została zarachowana na należność, wymienioną w pkt. 4 lit. b.**[22]

Przekład Shakespeare'a był zatem dodatkowo formą rozliczenia się Gałczyńskiego z wydawnictwem za inne – niedotrzymane – zobowiązanie. Nowy

[20] Por. opis bibliograficzny tych pozycji: *The Works of William Shakespeare*, text prepared by Arthur H. Bullen, The Odhams Press Ltd., London 1947 (sygn. KIG/K/280/6664, egzemplarz opatrzony dedykacją: „Kochanemu Ojcu od ukochanej córeczki Kiry na Gwiazdkę 1949 r.", a zatem już po podpisaniu umowy z Państwowym Instytutem Wydawniczym); William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach*, t. 6–7, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912 (*Król Henryk VI, Część 1–3*, *Król Henryk V*, tłum. Jan Kasprowicz) (sygn. KIG/K/257/6641); William Shakespeare, *Gamlet* [Hamlet], tłum. Boris Pasternak, Gosudarstwiennoje Izdatielstwo Dietskoj Literatury, Moskwa–Leningrad 1942 (sygn. KIG/K/330/6714) oraz *Shakespeares Werke in fünfzehn Teilen*, t. 15, übersetzung der Dramen von Schlegel und Tieck, der Gedichte von Wilhelm Jordan und Max Josef Wolff, Deutsches Verlagshaus. Bong & Co, Berlin 1911 (sygn. KIG/K/301/6685). Ponadto William Shakespeare, *Historical Plays*, J.M. Dent & Sons Ltd., London–Toronto 1924 (sygn. KIG/K/207/6591), Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu, kwerenda mailowa z 19.12.2023 r. Zainspirowany przekładami Pasternaka czuł się również Czesław Miłosz, o czym pisał w lecie 1949 r., z Waszyngtonu, do Jarosława Iwaszkiewicza (por. s. 477–479). Wśród książek Miłosza przekazanych Bibliotece Narodowej jest jednotomowe wydanie pięciu tłumaczeń Pasternaka (*Romeo i Julia*, *Hamlet*, *Otello*, *Król Lear* i *Makbet*) z 1951 r.

[21] *Korespondencja z wydawnictwami i umowy wydawnicze K.I. G.*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1432, k. 117.

[22] Ibidem.

tekst miał też być podstawą przedstawienia w Teatrze Nowym w Warszawie, którego dyrektorem był wówczas Julian Tuwim[23], ostatecznie jednak spektakl taki zrealizowano dopiero w 1954 r., w krakowskim Teatrze Poezji[24]. Jak podsumowuje Agnieszka Romanowska:

> **Można bez przesady powiedzieć, że losy powstawania *Snu nocy letniej* Gałczyńskiego są dziejami walki Tuwima o ten przekład. Gałczyński zmagał się z chorobą, depresją i ogólną niemocą, a Tuwim podejmował desperackie próby podtrzymania go w tym przedsięwzięciu, uciekając się – jak wynika z listów – do prośby, groźby, pochlebstwa i szantażu emocjonalnego[25].**

I rzeczywiście, mimo ustalonego w umowie terminu lutowego, w kwietniu 1950 r. Tuwim pisał do Gałczyńskiego:

> **Czy przekład może być gotowy do 15 V? Jest to ostateczny termin, abyśmy mogli sztukę wystawić w połowie września. Spiesz się więc! Gdy tylko dostanę całość, teatr upoważni Zaiks do wypłacenia Ci jakiejś czcigodnej zaliczki. Więc znowu powtarzam: spiesz się!, a p. Natalię proszę, żeby Cię do pracy zachęcała[26].**

[23] Tuwim również wydawał się idealnym kandydatem na tłumacza *Snu nocy letniej*, por. wypowiedź Leona Schillera: „właściwie tekst powinien był swobodnie przetłumaczyć Tuwim. Jakże uroczo brzmiałyby jego słopiewnie w ustach elfów! Jak chętnie darowalibyśmy mu wszelką nieścisłość, skoro rozgrzeszamy z niej Koźmianów i Ulrichów, pracowitych skrybów, niedorastających do pięt łabędziowi Stratfordu i łabędziowi miasta Łodzi" [w:] *Leon Schiller*. *Droga przez teatr 1924–1939*, oprac. Jerzy Timoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 218.

[24] Reżyserką przedstawienia była Maryna Broniewska, por. jej relację [w:] *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim…*, s. 81.

[25] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 96.

[26] List Juliana Tuwima do Konstantego I. Gałczyńskiego z 5 kwietnia 1950 r. [w:] *Korespondencja Juliana Tuwima*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 3075, k. 1 (listy Gałczyńskiego zachowane są w teczce z korespondencją Tuwima). Korespondencja poetów była również wydawana: *Listy. Konstanty Ildefons Gałczyński, Julian Tuwim*, oprac. Tadeusz Januszewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969; *Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja K.I. Gałczyńskiego*, red. Kira Gałczyńska, Świat Książki, Warszawa 2005.

I tym razem jednak Gałczyński nie dotrzymał terminu:

> **Wybacz mi proszę zawód z Szekspirem, wprawdzie niezupełny, bo cztery akty mam gotowe. To nie opieszałość z mej strony, ale choroby: zapalenie płuc, szkarlatyna i całkowity lapsus nerwowy. Tu na jeziorach [leśniczówka Pranie] znów steruję ku radości, córze bogów. Napisz, czy sprawa *Snu* jest jeszcze aktualna, czy też zrezygnowałeś, oczywiście naskutek [sic!] mojej własnej winy (...). Jeżeli mi odpowiesz zaraz, opracuję piąty akt w dwa tygodnie[27].**

Tydzień później Tuwim znów przesuwał datę:

> **Przystępuję tedy do sprawy Sha-kes-pe-ara. Chorowałeś, więc jesteś usprawiedliwiony z niedotrzymania obietnicy. Ale piszesz mi, że masz cztery akty gotowe, więc przyślij je natychmiast, a piąty za miesiąc, dobrze? Bardzo Cię proszę, żebyś tę moją prośbę spełnił, gdyż cały plan repertuarowy przyszłego sezonu uzależniam od posiadania lub nieposiadania *Snu nocy letniej* w twoim przekładzie. Czekam z dygocącym sercem[28].**

Tym razem na przeszkodzie dostarczenia tekstu stanął ulewny deszcz (w Praniu nie działała poczta) i Gałczyński wysłał Tuwimowi jedyny rękopis dopiero 8 sierpnia[29]. Jednocześnie na złożenie tekstu nalegał Państwowy Instytut Wydawniczy, stąd też prosił Tuwima, aby ten jak najszybciej tekst ten mu odesłał. Praca została dobrze przyjęta:

> **Drogi Julianie,**
> **Bardzo się cieszę, że Ci się mój przekład podoba. W dniu swoich**

[27] List K.I. Gałczyńskiego do J. Tuwima z 29 lipca 1950 r. [w:] *Korespondencja J. Tuwima…*, ML, k. 16.
[28] List J. Tuwima do K.I. Gałczyńskiego z 4 sierpnia 1950 r. [w:] *Korespondencja J. Tuwima…*, ML, k. 2.
[29] Por. list K.I. Gałczyńskiego do J. Tuwima z 8 sierpnia 1950 r. [w:] *Korespondencja J. Tuwima…*, ML, k. 17, a także omówienie tych okoliczności [w:] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 97–98.

> **imienin, t. j. 26-go b.m. o g. 11 nieustępliwa inspiratorka i kontrolerka tego przekładu, czyli Natalia [Gałczyńska], zadzwoni do Ciebie na Wiejską i doręczy Ci Akt V[30].**

O akcie V pisał Gałczyński także do Mariana Eilego, redaktora „Przekroju", jako o „najważniejszym", który udał się Shakespeare'owi „naprawdę błyszcząco", chwalił się przy tym opinią „Tuwcia" o przekładzie (który, nawiasem mówiąc, anonsował, że będzie prosił „o mikroskopijne poprawieczki bądź w rytmie, bądź zestawieniach słów"[31]) i podkreślał dobroczynny wpływ Mazur na swą pracę: „trudno wyobrazić sobie lepszą oprawę do tłumaczenia tego dzieła, niż ten krajobraz"[32].

O pracy nad przekładem Gałczyński nie pisał w listach, nieco szerzej wypowiedział się dopiero w wywiadzie z okazji premiery *Snu nocy letniej* w 1952 r.[33] Wywiad ten był niewątpliwie aktem autokreacji, trudno jednak wątpić w szczerość niektórych poczynionych tam wyznań:

> **Jako poeta, mam prawo mówić o natchnieniu (...). „Natchnienie tłumacza" – to jest moja metoda. Zabieram się do przekładu z ołówkiem w ręku, jak do pisania oryginalnego utworu, z tą różnicą, że mam przed sobą otwarty oryginał *Snu nocy letniej*. I piszę. Czasem zestawiam swoją pracę ze starym przekładem Koźmiana. Przekład dobry, tylko trochę za mało w nim Szekspira. Znam również przekład niemiecki i doskonałe przekłady rosyjskie[34].**

Dopytywany o stosunek do prozodii oryginałów, wyjaśniał:

[30] List K.I. Gałczyńskiego do J. Tuwima z 20 sierpnia 1950 r. [w:] *Korespondencja J. Tuwima…*, ML, k. 18.

[31] List J. Tuwima do K.I. Gałczyńskiego z 12 sierpnia 1950 r. [w:] *Korespondencja J. Tuwima…*, ML, k. 2.

[32] List K.I. Gałczyńskiego do M. Eilego z 23 sierpnia 1950 r. [w:] *Korespondencja K.I. G. do Mariana Eilego…*, sygn. 1430, k. 16. O związkach obrazowania u Shakespeare'a i poezji Gałczyńskiego z mazurskimi krajobrazami pisze A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 95–105.

[33] Wywiad przeprowadziła Stefania Podhorska-Okołów, „Kurier Codzienny" 1952, nr 44, przedruk ukazał się [w:] Stanisław Helsztyński, *Szekspir w Polsce*, *Aneks* [w:] William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne*, t. 6: *Tragedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 941–943.

[34] Ibidem, s. 941.

> **Technologia przekładu z Szekspira piętrzy duże trudności przed tłumaczem. Język angielski posiada, jak wiadomo, wiele wyrazów monosylabowych, dzięki temu w wierszu jedenastozgłoskowym poeta może zawrzeć znacznie więcej treści niż tłumacz w przekładzie polskim. W *Śnie* trzymałem się wiernie Szekspirowskiego jedenastozgłoskowca. W *Burzy* zaryzykowałem eksperyment zastąpienia go wierszem czternastozgłoskowym, bardziej motorycznym, dzięki rytmicznemu przełamywaniu się go na dwie części siedmiozgłoskowe, tak bardzo charakterystyczne dla poezji polskiej[35].**

O tych eksperymentach prozodycznych pisał też redaktor przekładów Gałczyńskiego w Państwowym Instytucie Wydawniczym, Włodzimierz Lewik. Dla Lewika była to próba wytyczenia drogi, na której „Gałczyński usiłował odnaleźć w jednej osobie i siebie, i Szekspira", samo zaś tłumaczenie *Snu nocy letniej* stało się przekładem noszącym „jeszcze bodaj najwyraźniejsze cechy przezwyciężania własnej indywidualności, której najbliższa była niewątpliwie sielanka poetycka Tytanii i Oberona czy groteskowa i z jakże nieokiełznaną brawurą przełożona parodia Pyrama i Tyzbe"[36]. Pewna niespójność uwag Lewika dobrze oddaje specyfikę ówczesnych oczekiwań wobec przekładów Gałczyńskiego: w gruncie rzeczy już powierzenie mu ich oznaczało zapotrzebowanie na amalgamat poetyki Shakespeare'a i Gałczyńskiego, a nieuchronna transgresywność takiej strategii stanowiła jej największy i ze wszech miar pożądany walor. Strategia Gałczyńskiego była zatem, podobnie jak w przypadku tłumaczeń Jana Kasprowicza, próbą prze-pisania przekładów Shakespeare'a, nie tyle wedle litery tekstu, ile przebłysku intuicji poetyckiej. Z kolei Natalia Gałczyńska opatrzyła przekład *Snu* następującym przypisem: „Gałczyński uważał, że właśnie dzięki unikaniu

[35] Ibidem, s. 941–942. Gałczyński odnotowuje też przydatność uwag Stanisława Helsztyńskiego w jego edycji *Snu nocy letniej*, jakkolwiek w sposób, w którym trudno nie podejrzewać ironii: „Bardzo wiele dały mi uwagi Helsztyńskiego do Koźmianowskiego przekładu *Snu*. Dowiedziałem się od niego ciekawych szczegółów o meteorologii Szekspira", s. 942. Ostatecznie Gałczyński zrezygnował z opisanego tu metrum: zachowane fragmenty przekładu *Burzy* złożone są trzynastozgłoskowcem.

[36] W. Lewik, [*Wstęp*]..., s. 5–6.

dziewiętnastowiecznej archaizacji i pewnemu przejaskrawieniu groteski udało mu się oddać barokowy charakter oryginału”[37], co zdaje się trafnym zestawieniem priorytetów tłumacza.

Drugim dramatem, który tłumaczył Gałczyński, była *Burza*. Umowa z Państwowym Instytutem Wydawniczym została podpisana 15 listopada 1950 r., termin dostarczenia przekładu wyznaczono na 1 lipca 1951 r.[38] Wedle Lewika Gałczyński przystępuje do przekładu dopiero zimą 1951 r.[39], lecz w marcu 1952 r. przeżywa drugi zawał serca i znów odkłada tłumaczenie. W maju 1952 r. wydawnictwo wyznacza nowy termin oddania pracy – 1 lipca 1952 r.[40] Przekład ten jednak nigdy nie powstaje. Pisząc w 1954 r. wstęp do tłumaczeń Gałczyńskiego, Lewik z emfazą przekonuje, że *Burza* musiała być dla poety ważnym dziełem, skoro pod koniec życia podjął kolejną próbę jej przełożenia:

> **Niewyschnięta jeszcze struga zachwytu i zachłyśnięcia się Szekspirem, wibrująca w uszach poety melodia co dopiero wyśpiewanych wierszy „łabędzia znad Avonu” – kazały mu zaraz nieomal po *Henryku* podjąć jeszcze jedną i niestety już ostatnią próbę przekładu *Burzy*. Jak gdyby ta pieśń o nowym, wspaniałym świecie i o pięknej ludzkości nie dawała spokoju tak bardzo tę ludzkość miłującej muzie Gałczyńskiego, jak gdyby chciała summę poezji Szekspira skonfrontować z humanistycznym wyznaniem wiary polskiego poety i most przerzucić serdeczny ponad tym wszystkim, co dawność budującą łączy z dzisiejszym budowaniem[41].**

[37] K.I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach…*, t. 5, s. 479. Informacja o Natalii Gałczyńskiej jako autorce przypisów jest umieszczona w wydaniu *Dzieł* z 1960 r., którego była współredaktorką.

[38] Umowa wydawnicza na przekład *Burzy* W. Shakespeare’a autorstwa K.I. Gałczyńskiego z dnia 16 listopada 1950 r. [w:] *Korespondencja z wydawnictwami i umowy wydawnicze K.I. G…*, ML, k. 119.

[39] W. Lewik, [*Wstęp*]…, s. 5.

[40] List Państwowego Instytutu Wydawniczego do K.I. Gałczyńskiego z 15 maja 1952 r. [w:] *Korespondencja z wydawnictwami i umowy wydawnicze K.I. G…*, ML, k. 122.

[41] W. Lewik, [*Wstęp*]…, s. 6.

Wątek przekładu *Burzy* jako dzieła pożegnalnego, wieńczącego dorobek Gałczyńskiego podejmuje także Agnieszka Romanowska:

> **Poszukując motywów podjęcia przez poetę nowego przekładu (...), wolno też zaproponować szerszą perspektywę i wyostrzyć analogię między Szekspirem żegnającym się ze swym dramatopisarstwem i jego tłumaczem, który przekładu całości dokonać nie zdążył. Perspektywa taka jest uzasadniona tym bardziej, że Gałczyński wziął *Burzę* na warsztat przekładowy dokładnie pomiędzy dwoma letnimi pobytami na Mazurach, kiedy to powstały utwory będące najważniejszymi wypowiedziami metaartystycznymi Gałczyńskiego, w których rozważał najdobitniej pytania o istotę sztuki[42].**

Jakkolwiek kusząca wydaje się ta interpretacja, wypada zaznaczyć, że zachowany przekład Gałczyńskiego obejmuje jedynie scenę pierwszą dramatu i niewielką część sceny drugiej. Ekspozycja *Burzy* – dialogi przerażonych ludzi na miotanym sztormem okręcie – jest bardzo trudna do przełożenia i Gałczyński nie radzi sobie z tekstem naszpikowanym marynarskim żargonem. Z kolei początek złożonego trzynastozgłoskowcem dialogu Prospera i Mirandy zwraca uwagę przesunięciami w kwestiach dziewczyny, której wypowiedzi, w przekładzie dłuższe i przerywane wielokropkami, czynią z niej postać dojrzalszą i bardziej samoświadomą, aniżeli wynika z lektury oryginału.

Trzecim przekładem, którego Gałczyński podjął się już po ukończeniu *Snu nocy letniej*, była rzadko tłumaczona kronika – *Henryk IV, Część 1*. Z umowy z Państwowym Instytutem Wydawniczym zawartej w maju 1953 r. wynika, że przekład został złożony w wydawnictwie jeszcze przed jej podpisaniem[43], choć z kolei omawiana poniżej korespondencja świadczy o tym, że Gałczyński nadal pracował nad tekstem latem 1953 r. Ponadto tłumaczenie

[42] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 113.

[43] Umowa wydawnicza na przekład pierwszej części *Henryka IV* W. Shakespeare'a autorstwa K.I. Gałczyńskiego z dnia 15 maja 1953 r. [w:] *Korespondencja z wydawnictwami i umowy wydawnicze K.I. G…*, ML, k. 119. Według jednego z zapisów umowy Gałczyński dostarczył przekład 5 maja 1953 r.

zostało zamówione przez Teatr Polski w Warszawie, dla spektaklu w reżyserii Edmunda Wiercińskiego. Do przedstawienia tego jednak nie doszło i tekst trafił na scenę dopiero w 1958 r., w inscenizacji Aleksandra Bardiniego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi. W liście do Mariana Eilego z sierpnia 1953 r. (do którego prawdopodobnie załączone było tłumaczenie jednej ze scen) Gałczyński dziękuje za podsunięcie pomysłu tłumaczenia tej sztuki („Toś Ty pierwszy, Marianie, dał mi znać, że mam się zabrać do tej wspaniałej sztuki z Falstaffem. Pamiętasz?")[44] i pisze o satysfakcji z pracy nad tekstem:

> **Dziękuję za telegram. Przesyłam (co mam najlepszego) scenę 4 aktu II *Henryka IV* (części I), który na jesieni wchodzi w próby w teatrze Polskim, reżyseria Edmund Wierciński. Mam wrażenie, że tak z ilości, jak i z jakości materiału będziesz zadowolony; robię tę robotę z wielką pasją i pochłania mi ona cały czas, a wiem, że i ty kochasz Szekspira jak co najmniej Giuseppe Verdi**[45].

Niewykluczone, że Gałczyński znajdował szczególną przyjemność w rekonstrukcji sarkastycznych, ciętych tyrad Falstaffa. Nadał też większą wyrazistość dialogom, konsekwentnie dążąc do wydobycia z tekstu nerwu politycznego i siły obrazowania. Cele te ułatwiała z jednej strony specyfika dramatu – Falstaff to pierwsza wielka postać Shakespeare'a, której żywiołem jest proza, z drugiej zaś dwie dodatkowe sylaby trzynastozgłoskowca, z którego Gałczyński uczynił metrum przekładu. Oba ukończone tłumaczenia Gałczyńskiego zostały przygotowane z myślą o scenie i oba cechuje spójność konwencji.

Recepcja przekładu

Z okoliczności towarzyszących powstawaniu przekładu wynika, że jego pierwsi odbiorcy i zleceniodawcy – Julian Tuwim, Włodzimierz Lewik – byli

[44] List K.I. Gałczyńskiego do Mariana Eilego z 16 sierpnia 1953 r. [w:] *Korespondencja K.I. G. do Mariana Eilego…*, sygn. 1430, k. 20.

[45] Ibidem.

również wielkimi admiratorami talentu Gałczyńskiego, i to ich opinie mobilizowały go do pracy. Państwowy Instytut Wydawniczy zwrócił się o recenzję przekładu *Snu nocy letniej* Gałczyńskiego do pracującego równolegle nad przekładami Shakespeare'a Romana Brandstaettera, opinia ta jednak nie zachowała się[46]. Z kolei z zachowanej recenzji przekładu *Hamleta* Brandstaettera przez Grzegorza Sinkę (którą zlecił Państwowy Instytut Wydawniczy) wynika, że Sinko recenzował równolegle *Sen nocy letniej* Gałczyńskiego[47], niestety ten dokument także zaginął.

Pierwszym prawdziwym sprawdzianem dla przekładu była inscenizacja *Snu* w warszawskim Teatrze Nowym w 1952 r. Wybór daty premiery – 1 maja 1952 r. – niósł ze sobą pewne ryzyko, z którego zdawał sobie sprawę Witold Chwalewik (również tłumacz Shakespeare'a), zastrzegając w programie teatralnym, że „grupa rzemieślników »ateńskich« nie była zbiorowiskiem dudków, lecz normalną grupą ludzi pracy, artystów-amatorów. I Szekspir nie ośmiesza ani ich poziomu umysłowego, ani ich inicjatywy artystycznej"[48]. Wyjąwszy tę uwagę, Chwalewik wprowadzał sztukę jako wielką sceniczną baśń:

> **Nic podobnego nie było przedtem na świecie. Zrobił to pierwszy Szekspir. Stworzył nowy typ bajki scenicznej, który od nazwy elfów (zwanych w ojczyźnie poety także *fairy*) dzisiaj nazywamy „feerią" (...). Stworzył zaś tę olśniewającą nowość, łącząc w kompozycji poetyckiej elementy z rekwizytorni ówczesnych pedantów literatury z innymi zupełnie, zaczerpniętymi ze skarbca tradycji ludowej[49].**

[46] List Państwowego Instytutu Wydawniczego do Romana Brandstaettera z 23 stycznia 1951 r. [w:] Roman Brandstaetter, korespondencja, Państwowy Instytut Wydawniczy 1951–1972 (10), Rękopis Biblioteki Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk, BK 12545, k. 8.

[47] Por. Grzegorz Sinko, *Opinia o przekładzie „Hamleta" Szekspira przez Romana Brandstaettera* [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Hamlet*, 1949–1984), nr 336, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, SW1 403, k. 3–14. Z treści recenzji wynika, że Sinko miał pewne zastrzeżenia do wprowadzania „obscenów" w przekładzie Gałczyńskiego, w miejscach gdzie nie ma dla nich „usprawiedliwienia", ibidem, k. 8.

[48] Witold Chwalewik, *Poetyckie i ludowe elementy „Snu nocy letniej"* [w:] *Szekspir. Sen nocy letniej* [program teatralny], Państwowy Teatr Nowy, Warszawa 1952, s. 3–6, tu: 6.

[49] Ibidem, s. 3.

Opinie recenzentów o przekładzie były pełne zachwytów i pod wieloma względami stały się źródłem normy opisowej wobec tłumaczenia Gałczyńskiego, które od tego czasu inscenizowano ponad sześćdziesiąt razy, w tym dwukrotnie jeszcze w 2022 r.[50] Jak przekonywał Leopold Tyrmand:

> **Są w tym przekładzie błędy, to prawda (...). Ale są w tym przekładzie perły prześlicznej poezji (...), jest wreszcie wspaniała, kongenialna z arcydziełem Szekspirowskim polska wersja „teatru w teatrze", rzeczy o Pyramie i Tyzbe, w której „gałczyński" geniusz groteski święci triumfy doskonałe i niepowtarzalne. Na widownię zwala się istne tornado najśmieszniejszej, burleskowej poezji, najsubtelniejszego dowcipu, dziwacznych, przezabawnych słów i skojarzeń[51].**

W podobnym stylu pisał Jan Alfred Szczepański, zaliczając tę wersję „do najświetniejszych, najbardziej urzekających polskich przekładów z Szekspira"[52]. Z kolei tłumacz wychwalał reżysera:

> **Jestem zachwycony metodą traktowania wiersza przez reżysera *Snu* Ryszarda Ordyńskiego, jego kultem dla poezji, jego zrozumieniem dynamiki i motoryczności wiersza (...). Ordyński walczy o jego [wiersza] prymat na scenie[53].**

Jeszcze w tym samym roku przekład wykorzystał Jan Kreczmar z warszawską PWST, rok zaś później Maryna Broniewska w krakowskim Teatrze Poezji i Adam Danielewicz w Teatrze Powszechnym w Łodzi. Śmierć

[50] Por. Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/5/konstanty-ildefons-galczynski (9.12.2023).

[51] Leopold Tyrmand, *„Sen nocy letniej" w Nowym*, „Tygodnik Powszechny" 1952, nr 24, s. 11, fragm. cytowany [w:] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 298–299.

[52] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Sen nocy letniej*, „Trybuna Ludu" 1952, nr 145, s. 6, fragm. cytowany [w:] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 299.

[53] Konstanty Ildefons Gałczyński, [wywiad przeprowadzony przez Stefanię Podhorską-Okołów], „Kurier Codzienny" 1952, nr 44, przedruk [w:] Stanisław Helsztyński, *Szekspir w Polsce…*, s. 942–943.

Gałczyńskiego w grudniu 1954 r. naznaczyła recepcję przekładu – teraz postrzeganego jako pożegnalne dzieło poety – rysem tragicznym, lecz o trwałym miejscu w repertuarach teatrów zdecydowało brzmienie tekstu, a nie legenda tłumacza.

Zanim tak się stało, na tłumaczenie spadła lawina krytyki Stanisława Helsztyńskiego. Występując w marcu 1953 r. na zebraniu Sekcji Przekładu Związku Literatów Polskich, Helsztyński na pozór lekceważył nowy tekst: „Już tylko parę uwag o przekładzie Gałczyńskiego. Mam wrażenie, że autor nie zadał sobie wiele trudu, to i my nie będziemy o nim wiele tutaj mówić"[54]. Dalej jednak następował ciąg zarzutów, począwszy od braku rymów w partiach, gdzie są u Shakespeare'a („to w pewnej mierze zwalnia nas od brania przekładu serio. To jest rzecz fundamentalna"), po przegląd nieścisłości („robią fatalne wrażenie", „kompromitujące", „na tym możemy widzieć, jak nie trzeba tłumaczyć"[55]). Całość wieńczyło porównanie monologu Tezeusza (V 1) w przekładzie Gałczyńskiego z tłumaczeniem Tarnawskiego i nieuchronna konkluzja: „więc to jest konkret, realizm, wierność, to jest ten tok wzięty z oryginału. Nie ma tego oczywiście u Gałczyńskiego", choć przełamana wyznaniem: „oczywiście Gałczyński jest wielkim poetą i jemu to płynie ładnie i to ładnie brzmi, ale to nie jest Szekspir"[56]. Na tyradę Helsztyńskiego jako pierwszy odpowiedział Adam Mauersberger, historyk i krytyk literacki:

> **Kogo my tłumaczymy? Poetę. Więc co musimy dać? Przekład poetycki. Jeżeli nie, to nie będzie on nam odpowiadał. My nie chcemy znać tylko bryków. Chcemy dostać arcydzieło kongenialne. Niech**

[54] *Stenogram z posiedzenia Sekcji Przekładów Z.L.P. odbytego w dn. 17 marca 1953 r.* [maszynopis], Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie, s. 22.

[55] Ibidem, s. 23.

[56] Ibidem, s. 24. Pointa Helsztyńskiego zdaje się wymuszona i wiele wskazuje na to, że finał wystąpienia miał akcenty komiczne. Helsztyński wskazywał na niewierność pojedynczych wierszy, kiedy Wacława Komarnicka, tłumaczka literatury angielskiej, poprosiła o odczytanie całości monologu w obu tłumaczeniach. Komplementowany przekład Tarnawskiego postawiłby nawet wybitnego deklamatora w kłopotliwej sytuacji: „Obłąkany, / Kochanek i poeta są złożeni / Li z wyobraźni", „Fantazja (…) wynajduje miejsce / W przestrzeni powietrznemu nic i chrzci je", ibidem.

> **ono nie przypomina w tej mierze, jak by prof. Helsztyński chciał, oryginału, ale niech da nam tę samą sumę poezji co Szekspir, przeniesioną według tradycji narodowego polskiego języka, żebyśmy mieli wrażenie, że jesteśmy w teatrze, że czytamy wiersze. Jeżeli tego warunku się nie spełni, jeżeli nie będziemy dyskutowali nad sprawami artystycznymi, kiedy mówimy o przekładzie, to nasza funkcja przynajmniej jako literatów nie istnieje[57].**

Zaraz po nim głos zabrał Witold Chwalewik:

> **W paru punktach ostro nie zgodzę się z kol. Mauersbergerem, jednakże myślę, że dotknął on istoty sprawy i zasłużył na te oklaski, których i ja nie szczędziłem. Mianowicie dotknął kwestii artyzmu[58].**

A po nim Wacława Komarnicka: „chcę wystąpić w obronie przekładu Gałczyńskiego. (…) Przekład bardzo piękny, słyszałam go trzy razy ze sceny (…), to płynie i wpływa do głowy i serca widza (…), skoro Szekspir jest tak wielkim poetą, to chyba trzeba, żeby go tłumaczyli wielcy poeci"[59]. Stanowcza reakcja publiczności, wśród której przecież nie brakowało filologów, nie przekonała Helsztyńskiego. W opublikowanej w 1954 r. wersji referatu, oraz w jej postaci rozszerzonej z 1964 r., nieco złagodził retorykę, ale zdania nie zmienił[60]. Dopiero w opracowaniu *Szekspir w Polsce* fragment z nieprzychylną analizą przekładu zastąpił przedruk wywiadu, jakiego Gałczyński udzielił w związku z premierą spektaklu w 1952 r.[61]

Chronologicznie następną, choć w kraju raczej nieznaną, była recenzja opublikowana w 1954 r. w paryskiej „Kulturze" przez Czesława

[57] Ibidem, s. 27.

[58] Ibidem, s. 28.

[59] Ibidem, s. 37–38.

[60] Por. Stanisław Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś*, „Pamiętnik Teatralny" 1954, nr 2 (10), rozszerzona wersja [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, oraz zmieniona wersja [w:] idem, *Szekspir w Polsce…*, s. 940–943.

[61] K.I. Gałczyński, [*Wywiad…*], s. 942–943.

Miłosza[62]. Jego zdanie było pochlebne, odwoływał się do uprzywilejowania sceniczności:

> **Tom czyta się jednym tchem i to jest zwycięstwo Gałczyńskiego: nareszcie Szekspir dostępny. Dwa kryteria, wydaje mi się, powinny być stosowane: czytelność i przydatność tekstu dla aktorów, stosując to drugie, dochodzi się również do pochlebnych dla Gałczyńskiego wniosków, bo tekst wymawia się łatwo (choć niekoniecznie łatwy jest do zapamiętania)[63].**

Mniej podobał mu się nazbyt „gładki" przekład *Henryka IV* i kwestionował wybór „upłynniającego zdania" trzynastozgłoskowca[64]. W kraju kolejna ocena należała do Grzegorza Sinki, który w 1955 r. podsumowywał działalność wydawniczą Państwowego Instytutu Wydawniczego, opisując przy tej okazji przekład Gałczyńskiego jako swobodny, bliski parafrazie[65]. Najpoważniejsze zastrzeżenia dotyczyły języka ateńskich rzemieślników, który – jak zgryźliwie opisywał Sinko – przypomina „gwarę andrusowsko-»wiechowską« w swej składni, idiomach i częściowo leksyce"[66]. A jednak Gałczyńskiemu udało się „uchwycić to, co wymykało się dawnym tłumaczom: urok i czar lasu ateńskiego, jego poezję fantazji i miłości"[67]. W przychylnym tonie pisał też o przekładzie *Henryka IV*, co ciekawe – nie pomstując na wybór metrum:

> **W pierwszej części *Henryka IV* elementem najbardziej kongenialnym były (...) perypetie Falstaffa, które oddane zostały w języku**

[62] Czesław Miłosz, *Notatki z lektury. (Przekłady i Gałczyński)*, „Kultura" (Paryż) 1954, nr 12, s. 41. Przedruk eseju ukazał się [w:] idem, *Kontynenty*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 352–364. Por. omówienie [w:] Andrzej Karcz, *Powojenna poezja polska w refleksji Czesława Miłosza. Perspektywa pierwszych lat emigracji*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski" 2012, nr 10, s. 179–192.

[63] C. Miłosz, *Kontynenty…*, s. 358.

[64] Ibidem, s. 360.

[65] Grzegorz Sinko, *Dramat angielski i niemiecki w wydawnictwach PIW*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, nr 1 (13), s. 206–216, tu: 210.

[66] Ibidem.

[67] Ibidem.

> **żywym, komicznym, pełnym właściwych Gałczyńskiemu koncepów, a ponadto budzącym mniej zastrzeżeń niż w *Śnie nocy letniej*. Jeśli chodzi o partie wierszowane, to podjął w nich poeta niezwykle ciekawą pionierską próbę wprowadzenia pięcioakcentowych białych trzynastozgłoskowców ze średniówką po siódmej sylabie – próbę udaną i na przyszłość pouczającą[68].**

W kraju, w 1955 r., życzliwie o tłumaczeniu Gałczyńskiego wypowiedział się Jerzy Zawieyski w prestiżowym zbiorze esejów o problematyce przekładu literackiego:

> **Ostatnio wiele różnorodnych opinii wywołał *Sen nocy letniej* Szekspira w przekładzie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Oponentów raziły poszczególne zwroty lub słowa, wzięte jakby z wielkomiejskiego plebejskiego języka, jak np.: „szlag cię trafi", „na rany koguta", „niemożebne", „cholera" (...). Ale przekład *Snu nocy letniej* to dzieło znakomitego poety i mimo tych spornych kwestii jest piękny, porywający, zarówno w scenach rubasznych, jak i lirycznych. Wydaje się, że nikt ze współczesnych nie był bardziej powołany do podjęcia się przekładu uroczej komedii Szekspira, jak właśnie Gałczyński, prawdziwy czarodziej poetyckiego słowa[69].**

Do oceny przekładów Gałczyńskiego z pozycji szekspirologicznych powrócił jeszcze Przemysław Mroczkowski w 1970 r., we wstępie do *Snu nocy letniej* w serii Biblioteki Narodowej, uzasadniając, dlaczego podstawą edycji uczyniono przekład Władysława Tarnawskiego, reprezentujący „wyższy stopień wierności"[70]. O Gałczyńskim zaś pisał:

[68] Ibidem.

[69] Jerzy Zawieyski, *O przekładach dramatu* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 415–435, tu: 430–431.

[70] Przemysław Mroczkowski, *Wstęp* [w:] William Szekspir, *Sen nocy letniej*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Przemysław Mroczkowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. lvi.

> **Lata powojenne przyniosły coś w rodzaju pomniejszej sensacji: za pióro chwycił celem przełożenia tego bogatszego od innych w partie liryczno-opisowe dzieła Szekspira Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953). I tu można by mówić o spełnieniu pewnych oczekiwań, choć w niejakim tylko stopniu. Można było się spodziewać, że dzieło będzie obfitować w poetycką barwę i napięcia charakterystyczne dla autora *Zaczarowanej dorożki*. Oczywiście miała to jednak być taka właśnie barwa, połyskująca w języku wieku dwudziestego, nieskłonnym do dostojności towarzyszącej wielu dziełom minionych epok, nieskłonnym też do formalnej retoryki, a więc w sumie coś wcale dalekiego od Szekspira, choć pełnego swoistego uroku i w jakiejś mierze uprawnionego na zasadzie „własnego ujęcia" i przeżycia. Jeżeli dodamy do tego beztroskę w zakresie wierności, zrozumiemy, że w jednym czy drugim wypadku wydawcy, choćby może skądinąd gotowi do podziwiania rzadkiego talentu Gałczyńskiego, dali pierwszeństwo innym. Niniejszy osąd zbieżny jest zresztą ze zdaniem Grzegorza Sinki[71].**

W kolejnych latach *Sen nocy letniej* utrzymywał się w repertuarze, powoli przesuwając się z pozycji awangardowych na klasyczne. W recenzjach przedstawień podkreślano, że „wiersz brzmi płynnie i ładnie", przekład jest pełen „poezji i uroku"[72]. Liryczność i baśniowość stały się wartościami wpisanymi w polski odbiór *Snu nocy letniej*, wartościami, o które upominała się część krytyki, kiedy zmianie uległ paradygmat interpretacyjny i w miejsce baśniowości pojawił się nacisk na niekontrolowany popęd seksualny nastolatków[73]. Te zmianę dobrze ilustruje fragment przekrojowego tekstu Grzegorza Sinki z 1971 r.:

[71] Ibidem, s. lvi–lvii.

[72] Helena Bychowska, *Sen nocy letniej – Szekspira w Baju Pomorskim*, „Ilustrowany Kurier Polski" 1956, nr 16, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/232160.html (13.12.2023).

[73] Por. omówienie [w:] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 300. Zmianę tę zarówno odzwierciedlał, jak i inspirował esej Jana Kotta, *Tytania i głowa osła* [w:] idem, *Szekspir współczesny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

> Epokę młodzieżowo-seksualną w odniesieniu do *Snu nocy letniej* otworzył (zanim jeszcze inni dali tu podstawy teoretyczne) Aleksander Bardini w 1959 r. w warszawskim teatrze Ateneum. Pomysł ujęcia przedstawienia jako próby czy zabawy młodych ludzi nie był jeszcze wówczas tak irytująco oklepany (...), ale i wtedy inscenizacja nie dała wiele poza silnym zaakcentowaniem kapryśnych popędów, całkiem zwykłych u niedojrzałych osób; na tej dość ordynarnej prywatce stały się zbędne wszelkie czary Puka, by uzasadnić postępowanie bohaterów. Oberon przyjął w tym towarzystwie rolę starszawego voyeura i satelity kręgów młodzieżowych, a krotochwila odmłodzonych rzemieślników ze studenckim Spodkiem na czele była tylko nieobowiązującą zabawą. Usilna modernizacja paradoksalnie stłumiła wszelkie pytania, jakie właśnie nowoczesnemu widzowi narzuca sztuka, sprowadzając nawet jej erotykę do poziomu sztubackiego. Poza tym wśród rozhulania i „kawałów" zginęła liryka tekstu – najmocniejsza strona granego wtedy przekładu K.I. Gałczyńskiego[74].

W 1990 r. do oceny przekładu Gałczyńskiego, z perspektywy blisko czterdziestoletniej recepcji, przystąpił Jerzy Limon, wówczas już sam tłumacz Shakespeare'a, w obszernym eseju zamieszczonym w programie teatralnym spektaklu w Teatrze Wybrzeże:

> Powróćmy zatem do tytułowego pytania: kto to [tłumaczenie sztuki] właściwie napisał? Przekład K.I. Gałczyńskiego (z wykształcenia anglisty!) leży wyraźnie w sielsko-baśniowej tradycji. Widać to wyraźnie w użyciu typowych dla baśni środków poetyckich, w przekładzie imion postaci, w zręcznym pominięciu obscenów. W sposób zasadniczy narusza też Gałczyński zróżnicowanie języka

[74] Grzegorz Sinko, *Noc świętojańska czy noc Walpurgii?*, „Miesięcznik Literacki" 1971, nr 4, s. 20–21, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/2736.html (13.12.2023).

> **poetyckiego poszczególnych postaci, omówione powyżej. U poety znanego z łatwości rymowania, zaskakuje pominięcie większości rymów oryginału. Uszczupla w ten sposób rozmaitość środków kreujących znaczenia tekstu. Profesor Grzegorz Sinko słusznie kiedyś zauważył, iż „niezachowanie przez tłumacza proporcji partii rymowanych i białych oryginału przestaje już być swobodą, a zatrąca o parafrazę". Pomimo swej indywidualnej „poetyckości" jest to jednak przekład ubogi w stosunku do bogactwa tekstu Shakespeare'a i lepiej by było ocenić go jako dzieło Gałczyńskiego, niż mistrza znad Avonu. Jest to raczej Gałczyńskiego poetycka wersja *Snu nocy letniej*, niż poprawny przekład. I taką wersję (zapewne z braku lepszej) przekłada na język teatru Andrzej Markowicz, interpretując tekst dla uzyskania własnej koncepcji artystycznej, opartej na nowoczesnym odczytaniu szekspirowskiego oryginału (...). Na szczęście nie jest to baśniowa powiastka, jaką narzuca poniekąd przekład Gałczyńskiego; również na szczęście, nie jest to traktat o zwierzęcej naturze człowieka, jaką sugeruje Jan Kott[75].**

Ocena Limona jest dość chłodna – oprócz przywołania wcześniej już formułowanych zarzutów (brak rymów, przekład imion) – pojawia się w niej wątek „pomijania obscenów". Zastrzeżenie to w przyszłości Limon zilustruje przykładami z większości polskich przekładów w ogłoszonej w 2018 r. monografii *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*[76].

Mimo różnorodnych zarzutów *Sen nocy letniej* w przekładzie Gałczyńskiego latami nie schodził ze sceny. Na przestrzeni dekad sięgali po niego wybitni twórcy, m.in. Jerzy Goliński (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 1962), Lidia Zamkow (Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 1963), Konrad Swinarski (Teatr

[75] Jerzy Limon, *Czyj to właściwe jest sen?* [w:] William Szekspir, *Sen nocy letniej* [program teatralny], Teatr Dramatyczny, Gdynia 1990, s. 13–17, tu: 16–17.

[76] Por. Jerzy Limon, *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018; idem, *Szekspir. Siedem grzechów głównych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.

Stary w Krakowie, 1970)[77], Bohdan Korzeniewski (Teatr Nowy w Warszawie, 1979)[78], Marek Grzesiński (PWST w Warszawie), Maciej Englert (Teatr Współczesny w Warszawie, 1983), Andrzej Markowicz (Teatr Dramatyczny w Gdyni, 1990), Rudolf Zioło (Teatr Stary w Krakowie, 1992), Teatr Polski we Wrocławiu (2000, w tym przypadku w połączeniu z przekładem Stanisława Barańczaka), Jarosław Kilian (Teatr Polski w Warszawie, 1998), Jerzy Grzegorzewski (Teatr Narodowy, 2001) i Paweł Łysak (Teatr Horzycy w Toruniu, 2006).

Powracano również do oceny przekładu Gałczyńskiego w nurcie dyskusji o przekładach lub współczesnego – nienormatywnego – przekładoznawstwa[79]. Co ciekawe, stosunkowo rzadko o tłumaczeniach Gałczyńskiego wspominał Stanisław Barańczak, co, biorąc pod uwagę jego zacięcie polemiczne i bezlitosną krytykę, jakiej poddał pracę innych tłumaczy, wypada uznać za wyraz uznania. W eseju o przekładzie humoru Shakespeare'a Barańczak zestawił kilka tłumaczeń sceny teatru w teatrze ze *Snu nocy letniej*, ukazując narastający rozdźwięk między (toporną) Wiernością a (pożądanym) Efektem Komicznym. W zestawieniu tym przekład Gałczyńskiego uplasował się na przedostatniej pozycji, tuż przed tłumaczeniem Barańczaka, co

[77] Swinarski do sceny z rzemieślnikami włączył przekład Stanisława Egberta Koźmiana, podobnie postąpił z epilogiem Puka, aby stonować farsowość przekładu na rzecz wątków mrocznych i złowrogich, które zdominowały spektakl, por. A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 300; Joanna Walaszek, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 159; Marta Fik, *Teatr Orientadesa czy teatr Tytanii* („Teatr" 1970, nr 21) [w:] *Krytycy o Swinarskim. Wybór recenzji ze spektakli Konrada Swinarskiego*, red. Małgorzata Katarzyna Gliwa, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2001, s. 169–171.

[78] W programie tego przedstawienia umieszczono obszerne, świetnie zestawione fragmenty korespondencji Tuwima i Gałczyńskiego, przypominając, że Tuwim (bez którego przekład ten prawdopodobnie nigdy by nie powstał) był w owym czasie dyrektorem Teatru Nowego. Mimo kontekstu (Gałczyński choruje, nie wywiązuje się z obietnic) pełna językowej wirtuozerii korespondencja tryska humorem, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/54081_sen_nocy_letniej_teatr_nowy_warszawa_1979.pdf (13.12.2023).

[79] Por. Magdalena Banyś, *„Sen nocy letniej" – jak zmieniany?* [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. 2, red. Maria Filipowicz-Rudek i Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Universitas, Kraków 1996, s. 125–137; Aleksandra Budrewicz, *„Bo czas się zaczarował" – „Snu nocy letniej" tłumaczenie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1, red. Adam Kulawik i Jerzy Ossowski, Collegium Columbinum, Kraków 2005, s. 157–174, z artykułem tym polemizuje A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 110–111.

również pośrednio dowodzi, że strategię poprzednika uznawał za (nieomal) najcelniejszą[80].

W 2017 r. przekład *Snu nocy letniej* doczekał się wszechstronnej analizy w monografii Agnieszki Romanowskiej *Za głosem tłumacza*, w której podkreśla ona, że Gałczyński dążył przede wszystkim do tego, aby uczynić go scenicznym: atrakcyjnym dla aktorów i zrozumiałym dla publiczności[81]. Romanowska eksponuje związki indywidualnej poetyki Gałczyńskiego z przekładem, a zatem, jak deklaruje w tytule książki, podąża za głosem tłumacza, tropiąc obrazy, skojarzenia i sekwencje brzmień współwystępujące w utworach własnych i tłumaczonych. Tym samym bada utwory, „które nie tylko wytrzymują porównanie z oryginałem, ale stanowią teksty samoistne, integralne i pełne bogactwa", teksty, w których „Szekspir przemawia głosami tuzów polskiej poezji"[82].

Przekład *Snu nocy letniej* ukazał się dwukrotnie nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego (1952, 1954) i dwukrotnie w pięciotomowym wydaniu dzieł Gałczyńskiego (1960, 1979). Ponadto w 1999 r. Anna Staniewska umieściła go w zbiorze *Dwunastu dramatów*, wybór uzasadniając jakością sceny z rzemieślnikami w akcie V, którą Gałczyński przełożył „z niezrównanym humorem"[83].

Tłumaczenie *Henryka IV Części 1*, w którym, jak przekonywał Lewik w 1954 r., „perypetie Falstaffa były owym magnesem, który (…) zniewolił muzę Gałczyńskiego", oraz w którym tłumacz „zdobył się również na heroizm bardzo daleko posuniętej wierności"[84], nie wzbudziło większego zainteresowania krytyków. Wyjątek stanowi tu przywoływana już Agnieszka Romanowska, która dowodzi, że tłumacząc ten utwór:

[80] Por. Stanisław Barańczak, *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 234–261.

[81] Por. A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 93; eadem, *Natchnienie tłumacza. Trzy odsłony polskiego Szekspira pierwszej połowy XX wieku* [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. Ewa Łubieniewska, Krystyna Latawiec i Jerzy Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 238–253.

[82] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 315.

[83] Anna Staniewska, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską"* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 638.

[84] W. Lewik, [*Wstęp*]…, s. 6.

> **[Gałczyński] bawił się równie dobrze, poszukując polskich odpowiedników złośliwych szermierek słownych z udziałem Falstaffa i Henrysia, przekłuwając balony egotyzmu Hotspura i Glendowera, jak i mocując się z jędrną dosadnością języka powołującego do życia te barwne postacie[85].**

Recepcja teatralna *Henryka IV* jest nieporównanie uboższa wobec recepcji *Snu nocy letniej*, kroniki Shakespeare'a grywane są jednak rzadko, a już zwłaszcza opowieść niejako wyrwana z kontekstu, jaką jest *Henryk IV. Część 1*. Tłumaczenie debiutowało w przedstawieniu w reżyserii Aleksandra Bardiniego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi w 1958 r. W 1960 r. reżyser ten ponownie wystawił dramat, tym razem w warszawskim Ateneum, również z dobrymi recenzjami. W 1965 r. Jerzy Jarocki wystawił *Henryka IV. Część 1 i 2* dwukrotnie: w krakowskim Teatrze Starym oraz w Teatrze Rozmaitości we Wrocławiu, w obu przypadkach łącząc przekład Gałczyńskiego z tłumaczeniem *Części 2* przez Macieja Słomczyńskiego. Podobnie postąpił w 1969 r. Jan Maciejowski w Teatrze Współczesnym w Szczecinie oraz w Teatrze Telewizji. Z kolei Celestyn Skołuda w 1971 r. połączył tłumaczenia Gałczyńskiego i Ulricha. Od tego czasu sztuka nie była już wystawiana.

W 2024 r. przekłady Gałczyńskiego znalazły się w domenie publicznej i zostały udostępnione w repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, tłum. Konstanty Ildefons Gałczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1952.

William Shakespeare, *Sen nocy letniej, Henryk IV cz. 1, Fragmenty*, tłum. Konstanty Ildefons Gałczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.

William Szekspir, *Sen nocy letniej, Król Henryk IV (cz. I), Z „Króla Henryka IV" (cz. II), Z „Burzy"*, tłum. Konstanty Ildefons Gałczyński [w:] Konstanty

[85] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 283.

Ildefons Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 5: *Przekłady i uzupełnienia*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1960.

William Szekspir, *Sen nocy letniej, Król Henryk IV (cz. I), Z „Króla Henryka IV" (cz. II), Z „Burzy"*, tłum. Konstanty Ildefons Gałczyński [w:] Konstanty Ildefons Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*, t. 5: *Przekłady*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979.

William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, tłum. Konstanty Ildefons Gałczyński [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 1, red. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999.

IX. Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980)

***Romeo i Julia* (1954), *Hamlet* (1954)**

Sylwetka tłumacza

Jarosław (Leon) Iwaszkiewicz (1894–1980) był poetą, dramatopisarzem, prozaikiem, eseistą, tłumaczem i redaktorem pism kulturalnych, a także wieloletnim posłem na sejm i prezesem Związku Literatów Polskich[1]. W ostatnich dekadach zarówno jego twórczości, jak i biografii poświęcono wiele opracowań[2], ukazały się również liczne zbiory korespondencji, dzienników i wspomnień o fundamentalnym znaczeniu dla interpretacji zdarzeń i utworów[3]. Podlegająca rozmaitym przewartościowaniom pamięć o Iwaszkiewiczu i środowisku z nim związanym pielęgnowana jest w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, w Podkowie Leśnej[4]. Iwaszkiewicz przetłumaczył dwie sztuki Shakespeare'a, *Hamleta* oraz *Romea i Julię*; obie ukazały się drukiem w latach pięćdziesiątych. Zarówno jakość przekładów, jak i wysoka pozycja literacka tłumacza złożyły się na dużą rozpoznawalność tego przedsięwzięcia przekładowego w powojennej recepcji Shakespeare'a[5].

[1] Por. *Jarosław Iwaszkiewicz* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 3, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, s. 317–334; *Jarosław Iwaszkiewicz* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/561/jaroslaw-iwaszkiewicz (30.09.2023); *Jarosław Iwaszkiewicz* [w:] Internetowy słownik biograficzny, https://www.biogramy.pl/a/biografia/jaroslaw-iwaszkiewicz-1894-1980-poeta-pisarz-tlumacz-etc-wiesz (30.09.2023); *Iwaszkiewicz Jarosław (Leon)* [w:] Encyklopedia PWN, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/iwaszkiewicz-jaroslaw-leon;3915818.html (30.09.2023).

[2] Por. Marek Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010; Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1–2, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2012, 2017.

[3] Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, red. Agnieszka Papieska, Robert Papieski i Radosław Romaniuk, t. 1: *1911–1955*, t. 2: *1956–1963*, t. 3: *1964–1980*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2007, 2010, 2011; Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie, *Listy: 1922–1926*, oprac. Małgorzata Bojanowska i Ewa Cieślak, wstęp Tomasz Burek, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2012; Jarosław Iwaszkiewicz, *Listy do córek*, słowem wstępnym poprzedziły Maria Iwaszkiewicz i Teresa Markowska, oprac. Anna i Radosław Romaniukowie, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010; *Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błeszyńskiego*, red. merytoryczna i oprac. Anna Król, oprac. rękopisów i przypisy Malwina Mus, Wilk&Król Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2017.

[4] Zob. http://stawisko.pl/historia-domu-w-stawisku/ (1.10.2023).

[5] Szekspirowskie tłumaczenia Iwaszkiewicza, jako przykład przenikania się strategii przekładu i osobistej poetyki, omawia Agnieszka Romanowska, *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Iwaszkiewicz urodził się w Ukrainie, we wsi Kalnik w obwodzie winnickim, jako syn Marii z d. Piątkowskiej i Bolesława Iwaszkiewicza, urzędnika w miejscowej cukrowni. W 1902 r., po śmierci ojca, rodzina przeniosła się do Warszawy, gdzie Iwaszkiewicz podjął naukę. Po powrocie do Ukrainy uczył się w gimnazjach w Elizawetgradzie i Kijowie, a w 1912 r. rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Kijowskim i w konserwatorium muzycznym, z myślą o kompozytorstwie. Jego kuzynem i przyjacielem był Karol Szymanowski, z którym łączyły go też intensywne więzy twórcze[6]. Studiów Iwaszkiewicz nigdy nie ukończył: w 1918 r. wstąpił w szeregi III Korpusu Polskiego. Po rozbiciu formacji przez Austriaków wrócił do Kijowa, a po wkroczeniu do miast Armii Czerwonej – podjął decyzję o opuszczeniu Ukrainy i przeniesieniu się do Warszawy.

Wcześniej, w latach 1916–1918, współpracował z kijowskim Teatrem Studya Stanisławy Wysockiej jako jego kierownik literacki. Grupa ta nie wystawiała na scenie Shakespeare'a, ale we wspomnieniach z tego okresu Iwaszkiewicz czyni ciekawe obserwacje – w kontekście przyszłej pracy nad przekładami – na temat gry aktorskiej Wysockiej:

> **Zadziwiające było to połączenie wspaniałej recytacji wiersza (...) z prawdziwym przeżyciem (...), bo rangi nie codziennych zjawisk, lecz jakichś nadludzkich, szekspirowskich zmagań. Nie widziałem nigdy Wysockiej w szekspirowskiej sztuce. Grała Hamleta (...), podobno odnosiła w tej roli sukcesy, ale ja sobie tego nie wyobrażam. Zanadto była aktorką polską i za bardzo z polską poezją zrośnięta, aby mogła zasadniczo wydobyć wszystkie szekspirowskie głębie intelektualne[7].**

W Warszawie Iwaszkiewicz zarabiał na życie jako korepetytor u rodziny Potockich, potem zaś wiązał się z kolejnymi redakcjami czasopism

[6] Iwaszkiewicz był m.in. twórcą libretta do opery Szymanowskiego *Król Roger*, wystawionej w Warszawie w 1926 r.

[7] Jarosław Iwaszkiewicz, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya"*, Warszawa 1963, s. 22.

(m.in. „Tygodnikiem Ilustrowanym", „Kurierem Polskim"), w których publikował lub redagował działy. Zaprzyjaźnił się także z Julianem Tuwimem, Janem Lechoniem oraz Antonim Słonimskim, tym samym dołączając do grupy skamandrytów. Jako poeta debiutował w 1919 r. zbiorem *Oktostychy*, pierwszą powieść (*Zenobia*) ogłosił w 1920 r. w miesięczniku „Skamander". W kolejnych latach naprzemiennie wydawał teksty poetyckie i prozatorskie. Od 1923 r. zajmował rozmaite posady państwowe, był m.in. sekretarzem marszałka sejmu, Macieja Rataja (w latach 1923–1925), kierownikiem referatu propagandy sztuki w Wydziale Prasowym Ministerstwa Spraw Zagranicznych (1927–1932), sprawował ponadto funkcje dyplomatyczne w Kopenhadze (1932–1935) i Brukseli (1935–1936). Po 1936 r. skupił się wyłącznie na pracy literackiej. Wydał m.in. tomy poezji *Powrót do Europy* (1931) i *Inne życie* (1938), w 1933 r. ukazały się w jednym tomie jego opowiadania *Brzezina* i *Panny z Wilka* (oba zekranizowane przez Andrzeja Wajdę, odpowiednio, w 1970 i 1979 r.).

W 1922 r. Iwaszkiewicz ożenił się z wywodzącą się z zamożnej rodziny przemysłowców Anną Lilpop. W niedługim czasie urodziły im się dwie córki, Maria oraz Teresa. Od 1928 r. rodzina mieszkała w Stawisku, posiadłości w Podkowie Leśnej pod Warszawą, podarowanej parze przez ojca Anny.

W latach trzydziestych Iwaszkiewicz tworzył również dramaty, początkowo jednak dochody z twórczości (zarówno dramatycznej, jak i prozatorskiej) nie pozwalały na utrzymanie rodziny, co przyczyniało się do rozmaitych kryzysów małżeńskich, zakończonych wyjazdem do Paryża, a następnie objęciem posady w administracji państwowej[8]. Z czasem propozycje Iwaszkiewicza utrafiły w potrzeby teatru: *Lato w Nohant*, sztukę z 1937 r. o związku Fryderyka Chopina z George Sand, odegrano w warszawskim Teatrze Polskim ponad sto pięćdziesiąt razy, z uznaniem spotkała się też *Maskarada* (1939) – o ostatnich dniach życia Puszkina.

Na zlecenie teatrów Iwaszkiewicz podejmuje także pierwsze próby translatorskie: w latach 1925–1926 tłumaczy *Romea i Julię* dla Teatru

[8] Por. R. Romaniuk, *Inne życie…*, t. 1, s. 338.

Narodowego, dekadę później (1937 r.) *Hamleta* dla Teatru Polskiego w Warszawie. O ile przekład *Romea i Julii* kończy się całkowitym niepowodzeniem i nigdy nie trafia na scenę, tłumaczenie *Hamleta* odnosi duży sukces, którego kontynuacją są powojenne inscenizacje. Nieudany przekład *Romea i Julii* staje się jednak zalążkiem zgoła innego przedsięwzięcia, tym razem o charakterze adaptacji. W 1928 r. na łamach „Skamandra" ukazuje się sztuka *Kochankowie z Werony*[9]. W napisanym prozą dramacie Iwaszkiewicz tworzy nowy kontekst dla samobójstwa kochanków, łącząc próbę pogłębienia perspektywy psychologicznej z budową uniwersalnej paraboli o (nie)możliwej miłości kochanków ze zwaśnionych rodów, których śmierć nie jest dziełem przypadku, lecz skumulowanych emocji. Wystawiona w 1930 r. w Teatrze Kameralnym sztuka zeszła z afisza już po kilku spektaklach, ponosząc tym samym, jak opisywał Iwaszkiewicz, „sromotną, jedną z największych klęsk w kronikach dwudziestolecia notowanych"[10]. Mimo fatalnego debiutu, dramat kilkakrotnie inscenizowano w powojennej Polsce, z czasem też coraz więcej uwagi poświęcano okolicznościom, które skłoniły Iwaszkiewicza do napisania tego utworu[11]. W tym kontekście pojawia się wątek uwikłania Iwaszkiewicza w burzliwą relację, w której fascynacja erotyczna przebiega równolegle do wstrząsu intelektualnego, łączącego się z rozpoznaniem dojrzewającej idei Wielkich Niemiec, na krótko przed triumfami faszyzmu. Wydarzenia te mają związek z udziałem Iwaszkiewicza w pracach Unii Intelektualnej (obradach twórców z krajów walczących na przeciwnych frontach w czasie pierwszej wojny światowej), a zwłaszcza z jego obecnością na kongresie w Heidelbergu (1927) i spotkaniem niemieckiego studenta archeologii, Karla Schefolda, ogarniętego pasją

[9] Jarosław Iwaszkiewicz, *Kochanowie z Werony. Tragedia romantyczna w 3 aktach*, „Skamander" 1928, z. 55, s. 4–20 (akt I); z. 56, s. 72–100 (akt II i III).

[10] Jarosław Iwaszkiewicz, [bez tytułu] [w:] William Shakespeare, *Romeo i Julia. Hamlet*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 9 (dalej pozycja przywoływana jako *Przedmowa*). W latach 1960–1983 dramat ten wystawiono siedmiokrotnie.

[11] Por. rozdział *Niemiecka przygoda* [w:] R. Romaniuk, *Inne życie…*, t. 1, s. 355–369, w tym nawiązania do: Tadeusz Breza, *Przed premierą „Kochanków z Werony". Rozmowa z Jarosławem Iwaszkiewiczem*, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 13, s. 1.

do poezji i germańskiej mitologii. To jemu Iwaszkiewicz zadedykuje dramat o niemożliwej miłości odwiecznych wrogów, w której szczęście i nasycenie poprzedza osunięcie się w nienawiść[12].

Po dramatycznych próbach ucieczki na wschód, czas drugiej wojny światowej rodzina Iwaszkiewiczów spędziła w Stawisku, gdzie – w miarę możliwości – gospodarze i liczni goście starali się prowadzić życie zgodne z ich dotychczasowymi zajęciami (powstały wtedy tom poezji *Ciemne ścieżki* i opowiadanie *Matka Joanna od Aniołów*). Podczas okupacji w Stawisku znalazło schronienie wielu twórców i ich rodzin, w tym artystów pochodzenia żydowskiego. W 1991 r. Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie zostali pośmiertnie odznaczeni medalem Sprawiedliwy wśród Narodów Świata.

Po wojnie Iwaszkiewicz angażował się w życie publiczne i polityczne. W latach 1946–1949 był kierownikiem literackim w odbudowanym Teatrze Polskim w Warszawie, związał się też z licznymi pismami literackimi i kulturalnymi, m.in. „Życiem Literackim" i „Nowinami Literackimi", których był redaktorem naczelnym w latach 1947–1948. W „Nowinach Literackich" – „dużą rolę przywiązywano do przekładów (a w ówczesnej sytuacji politycznej rzecz znaczyła jeszcze więcej niż w Dwudziestoleciu)"[13], w 1947 r. ukazał się również numer specjalny pisma poświęcony Shakespeare'owi[14]. W 1955 r. Iwaszkiewicz związał się z „Twórczością", której redaktorem naczelnym pozostał do śmierci.

[12] J. Iwaszkiewicz, *Kochanowie z Werony…*, z. 55, s. 4: „Meinem Freund Karl Schefold gewidmet". W tym przypadku wątki biograficzne modyfikują wymowę dramatu, często też zdarza się, że Iwaszkiewicz używa tropów literackich, aby modulować obrazy wspomnień. Szczególnie dotyczy to wydarzeń z lata 1911 r., które spędza we dworze w Byszewie, u rodziny gimnazjalnego kolegi, Józefa Świerczyńskiego, wchodząc tym samym w świat polskiego ziemiaństwa na Mazowszu. Chuda, wysoka sylwetka, kresowe obejście i zwyczaj noszenia sandałów na bosą stopę sprawia, że towarzystwo przezywa go „Ojcem Laurentym", pełni także funkcję powiernika wobec romansującej pary nastolatków. Po latach, w 1955 r., powracając do doświadczeń zbeletryzowanych już w opowiadaniu *Panny z Wilka*, podsuwa myśl o trójkącie erotycznym („Może Romeo był kochankiem ojca Laurentego? Nie Merkucjo"), który zaprogramował „literackie modele homoseksualnej relacji", przeżywane w obecności i z udziałem kobiety; R. Romaniuk, *Inne życie…*, t. 1, s. 122.

[13] R. Romaniuk, *Inne życie…*, t. 2, s. 208.

[14] Numer specjalny o Shakespearze ukazał się 10 sierpnia 1947 r. Publikacja zbiegała się z zakończonym 31 lipca ogólnopolskim Festiwalem Szekspirowskim.

W 1952 r. Iwaszkiewicz po raz pierwszy uzyskał mandat poselski na Sejm PRL. Posłem pozostawał przez wiele kadencji, przez kilka lat pełnił także funkcję marszałka seniora. Był ponadto wieloletnim prezesem Związku Literatów Polskich (w latach 1945–1949 oraz 1959–1980, a zatem do końca życia). Uznanie, jakie zdobył jako artysta, oraz liczne koneksje zawiązane dzięki aktywności na wielu polach życia społecznego uczyniły z Iwaszkiewicza archetyp intelektualisty z komponentem stoickim. Jak przekonywał German Ritz:

> **Po 1956 r. pisarz przełamuje prostą dychotomię zaangażowania i przystosowania. Otwiera – dzięki skomplikowanemu powiązaniu chłodnej pragmatyki politycznej z estetyczną samoświadomością – polską trzecią drogę. Wielu uznało ją za godną podziwu i naśladowania[15].**

Zaangażowanie Iwaszkiewicza w życie społeczne i polityczne PRL-u to kwestia, która wymyka się jednoznacznej ocenie. Dla jednych konformistyczny stosunek pisarza wobec władz komunistycznych sprawił, że z perspektywy lat „Iwaszkiewicz stał się bez wątpienia symbolem inteligenckiego zaangażowania po stronie komunizmu, tym silniej, że nigdy z niego nie zrezygnował"[16]. W jego twórczości znajdują się utwory, które niejako spłacają „haracz na rzecz socrealizmu"[17], np. dramat *Odbudowa Błędomierza* (1951) czy powieść dla młodzieży *Wycieczka do Sandomierza* (1953). Jacek Trznadel poświęcony mu rozdział *Polskiego Hamleta* zatytułował *Biedny Hamlet – marionetka*[18]. Jednak złożoność ówczesnej sytuacji politycznej, jak również samej osobowości Iwaszkiewicza potęgują wrażenie ambiwalencji:

[15] German Ritz, *Stosunek niejednoznaczny, czyli Jarosław Iwaszkiewicz wobec władzy*, tłum. Andrzej Kopacki, „Teksty Drugie" 1995, nr 1, s. 146–155, tu: 147.

[16] Jan Czerniecki, *Iwaszkiewicz. Meandry polskości*, „Teologia Polityczna", 19.02.2019, https://teologia-polityczna.pl/iwaszkiewicz-meandry-polskosci-tpct-151-1 (4.10.2023).

[17] *Jarosław Iwaszkiewicz* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/561/jaroslaw-iwaszkiewicz (4.10.2023).

[18] Jacek Trznadel, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 209.

> **Literatura nie jest zdaniem Iwaszkiewicza instrumentem bezpośredniego wpływania na procesy polityczne. Punktem wyjścia dla Iwaszkiewicza jest rozłączność literatury i władzy politycznej. Jego stosunek do władzy ma charakter aromantyczny, a mówiąc ściślej: stanowi rozwinięcie romantycznego sceptycyzmu wobec czynu politycznego[19].**

Późna twórczość pisarza to w dużej mierze eseistyka i literatura wspomnieniowa, w tym relacje z jego licznych podróży. Opublikował m.in. *Książkę moich wspomnień* (1957), *Petersburg* (1976), *Podróże do Włoch* (1977) oraz *Podróże do Polski* (1977). W latach siedemdziesiątych ukazują się tomy poezji: *Xenie i elegie* (1970), *Śpiewnik włoski* (1974), *Mapa pogody* (1977) i *Muzyka wieczorem* (wydany pośmiertnie w 1980 r.). Iwaszkiewicz był pięciokrotnie nominowany do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (w latach 1957, 1963, 1965, 1966 i 1969)[20]. Zmarł w 1980 r., dwa miesiące po śmierci swojej żony. Zgodnie z jego wolą Stawisko przeszło na własność Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Strategia przekładu

Iwaszkiewicz uważał się przede wszystkim za poetę, pozostawił jednak przekłady tekstów bardzo zróżnicowanych gatunkowo, z wielu języków, choć rzadko z angielskiego. W często przytaczanej opinii na temat sztuki tłumaczenia, sformułowanej w kontekście pracy nad przekładem pism filozoficznych Sørena Kierkegaarda, podkreślał nieosiągalność celu:

> **Zdaje mi się, że nie będę daleki od prawdy, kiedy powiem, że tłumaczenie dzieł filozoficznych, ukazanie ich myśli w języku innym,**

[19] G. Ritz, *Stosunek niejednoznaczny…*, s. 152.

[20] Zob. https://www.nobelprize.org/nomination/archive/show_people.php?id=12349 (4.10.2023). Drogę do Nobla miała mu zamknąć Międzynarodowa Leninowska Nagroda Pokoju, którą otrzymał w 1970 r., ibidem, s. 153.

> **niż zostały one napisane, to znaczy pomyślane, jest rzeczą prawie beznadziejną. Mamy tu do czynienia z tym samym zjawiskiem, co przy tłumaczeniu poezji. (...) Tak samo jak poezja, filozofia operuje pewnymi słowami, które w danym języku mają określone znaczenie i związane są z pewnymi drabinami pojęć, mającymi w innym języku inną postać, inaczej się po prostu kojarzą[21].**

Przy innych okazjach wspominał jednak o przekładowych arcydziełach, zrodzonych z synergii oryginałów i talentu tłumaczy[22]. Sam niewątpliwie wpisywał się w ten właśnie nurt przekładowy, w którym tłumaczenia nie tylko noszą ślady poetyk własnych poszczególnych tłumaczy, lecz również – na zasadzie eksperymentu językowego lub ćwiczenia (z) wyobraźni – uczestniczą w kształtowaniu tych poetyk.

W przedmowie do swych przekładów Shakespeare'a, wydanych nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w 1954 r., Iwaszkiewicz z emfazą wyznawał, że w pracę nad „ukochanymi tekstami" włożył „dużo żarliwości i sentymentu", oraz deklarował „prawdziwą miłość do tego, czym jest istota Szekspirowskiej sztuki, rodzącej się z ducha teatru"[23]. Nie kwestionując szczerości owych wyznań, warto zauważyć, że zmagania Iwaszkiewicza z dwiema tragediami Shakespeare'a trwały całe dekady, zaowocowały kilkoma wersjami tekstów, nade wszystko zaś powstawały w radykalnie odmiennych warunkach emocjonalnych i ideologicznych. Nakreślony przez Iwaszkiewicza w latach pięćdziesiątych autoportret tłumacza akcentuje wyjątkowość jego stosunku do tych sztuk; mnogość powstałych w tych warunkach tłumaczeń i adaptacji dowodzi, że Iwaszkiewicz długo szukał swojego sposobu na Shakespeare'a, bardzo różnie też rozpoznawał

[21] Cyt. za: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wyb. i oprac. Edward Balcerzan i Ewa Rajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007, s. 237.

[22] Jarosław Iwaszkiewicz, *Przekłady z Pabla Nerudy* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 245–253, tu: 253. Por. też omówienie tej wypowiedzi [w:] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza...*, s. 37; uwagi Iwaszkiewicza o przekładzie Shakespeare'a w recenzji *Hamleta* przełożonego przez Władysława Tarnawskiego, s. 315–316.

[23] J. Iwaszkiewicz, *Przedmowa...*, s. 5.

potrzeby potencjalnych odbiorców, przechodząc od formuły luźnej, wielopoziomowej adaptacji do formalnej dyscypliny artystycznego przekładu „literacko-teatralnego”[24].

Niejako legitymizując swój odbiór *Hamleta*, Iwaszkiewicz wylicza miejsca, w których widział dramat na scenie: w Rosji, Polsce, Paryżu, Neapolu, a nawet na dziedzińcu zamku Kronborg w duńskim mieście Helsingør, wskazanym jako miejsce akcji przez Shakespeare’a[25]. Relacjonując w dziennikach wizytę w teatrze w Neapolu w 1947 r., zaznacza, że po latach obcowania z tym tekstem znał „każde słowo *Hamleta*”[26], wspominając zaś Shakespeare’a w ogólnym kontekście podróży do Włoch, pisze:

> **Jak mógł krewki poeta, o którym mówiono, że nieuk, na przełomie XVI i XVII wieku, wśród sporów i mordów religijnych, wśród trzasku mieczów ścinających głowy wielmożów, znaleźć te najprostsze i najbardziej przenikliwe słowa, których żaden aktor nie umie powiedzieć: „The rest is silence…” (…)**
>
> **Zadziwiające, że tyle treści nie tylko ludzkich, filozoficznych, ale dotyczących po prostu techniki teatralnej i tego, czym musi być teatr w kulturze ludzkiej – jako niezwalczona w swej trwałości cząstka – zawiera się w tym jednym ułomnym dramacie, który niewątpliwie doszedł do nas w kształcie skażonym, czy też jak szata błazna pozszywanym z rozmaitych kawałków. I to trwa, istnieje i z pokolenia na pokolenie, z narodu do narodu, z miasta do miasta stawia swoje problematy, które chwytają inne światło w Helsingør, inne w Warszawie, a jeszcze inne w Neapolu**[27].

[24] Tak klasyfikuje przekłady Iwaszkiewicza Stefania Skwarczyńska, *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej. (Na przykładzie „Hamleta” w wersji Józefa Paszkowskiego)* [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. Stefan Żółkiewski i Maryla Hopfinger, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 308.

[25] J. Iwaszkiewicz, *Przedmowa…*, s. 5.

[26] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki…*, t. 1, s. 371.

[27] Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 158–159.

Choć, jak się podkreśla, „pominąwszy cytowany wyżej ustęp, w pismach Iwaszkiewicza o charakterze autobiograficznym (których pisarz pozostawił po sobie wiele) znajdują się jedynie krótkie wzmianki na temat Shakespeare'a"[28], wątki te pojawiają się w ważnych kontekstach biograficznych, w powiązaniu z wydarzeniami o wielkim nasyceniu emocjonalnym i trwałym wpływie na osobowość poety i pisarza.

Impuls do przekładu *Romea i Julii* przyszedł ze strony teatru, kiedy Iwaszkiewicza do współpracy zaprosił Stanisław Miłaszewski, kierownik literacki Teatru Narodowego, który na inaugurację odbudowanego teatru zamawiał nowe przekłady arcydzieł dramatycznych. Pierwsza wersja tłumaczenia powstała w latach 1925–1926 i była próbą rekonstrukcji czy też kontynuacji Mickiewiczowskiej strategii przekładu sceny balkonowej z *Romea i Julii*[29]:

> **Zafascynowany fragmentem Mickiewiczowskim, pragnąłem wtopić go w mój przekład – tym samym całość przekładałem trzynastozgłoskowcem rymowanym. Zapędziłem się w tych moich intencjach tak daleko, że takimże wierszem przełożyłem partie prozaiczne – co już było zupełnym nonsensem. Nie czekając również na ołówek reżyserski, „inscenizowałem" dramat Szekspirowski, łączyłem i przestawiałem sceny, skracałem dłużyzny itd. Powstał z tego utwór nieskładny, który nie był ani dramatem Szekspira, ani moim własnym. Nic dziwnego, że Teatr Narodowy nigdy tego nie wystawił**[30].

[28] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 38.

[29] Przekład Mickiewicza ukazał się w zbiorze *Nowe poezye* autorstwa Juliana Korsaka (Wilno 1840), z jego przekładem *Romea i Julii*. Korsak włączył do swojego tłumaczenia fragment przekładu Mickiewicza (scena II 2) i Iwaszkiewicz, podobnie jak Mickiewicz, przełożył całość rymowanym trzynastozgłoskowcem; por. omówienie przekładu Korsaka [w:] Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a*, t. 1: *Zasoby, strategie i recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 144–155.

[30] J. Iwaszkiewicz, *Przedmowa…*, s. 8. O rozmaitych przeróbkach Shakespeare'a przez Iwaszkiewicza jako pierwsi pisali: Wiktor Hahn, *Wpływ Szekspira na polską literaturę dramatyczną*, „Teatr" 1947, nr 1/2 oraz (w negatywnym tonie) Julian Krzyżanowski, *Hamlet, książę sandomierski*, „Pion" 1935, nr 69, s. 3–8.

Tekst owego przekładu zachował się w rękopisie[31]. Zamówiony przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1952 r.[32] i wydany w 1954 r. przekład był zupełnie nową wersją tłumaczenia:

> **Tragedia została przełożona na nowo od początku do końca, tym razem wierszem białym, jedenastozgłoskowym. Rymy zostały zachowane tam tylko, gdzie występują w oryginale, a zdarza się to w *Romeo i Julii* wyjątkowo często, częściej niż w innych dramatach Szekspira. Starałem się także, tak samo jak przy przekładzie *Hamleta*, aby mniej więcej każdy wiersz polski odpowiadał wierszowi oryginału angielskiego. Mimo to ze względu na ograniczoną pojemność wiersza (linijki) polskiego, w których nie zawsze się mieści odtworzenie przy pomocy długich polskich słów plastycznie krótkich wyrazów oryginału – zarówno *Hamlet*, jak i *Romeo i Julia* mają większą ilość wierszy w przekładzie niż u Szekspira.**
>
> **W jednym tylko wypadku odstąpiłem od postawionej sobie teraz zasady. Mianowicie bardzo byłem przywiązany do pierwszego tekstu spotkania dwojga kochanków na początku tragedii. Tekst ten przeniosłem bez większych zmian z pierwotnego przekładu z roku 1926 do przekładu teraźniejszego. To znaczy, że Romeo i Julia przemawiają do siebie podczas spotkania na balu trzynastozgłoskowcem. Rymy przekładu odpowiadają rymom oryginału. Rymami tymi Szekspir jak gdyby wyodrębnił ten moment spośród innych scen[33] – zdaje mi się więc, że odrębność ta,**

[31] Fragmenty tłumaczeń *Romea i Julii* oraz wersja dla Teatru Narodowego z 28 sierpnia 1926 r. zachowały się w Archiwum Iwaszkiewiczów w Stawisku, Muz. Iwasz. A.L.J.I., sygn. 211, t. 1 i 2, o pracy nad tym tekstem wspomina Anna Iwaszkiewiczowa w kontekście problemów finansowych i oczekiwania na większą sumę z Teatru Narodowego, Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie, *Listy…*, s. 513–514, przyp. 1. W Stawisku znajdują się też maszynopis *Romea i Julii* z 1953 r. (sygn. 211, t. 3) oraz opatrzone poprawkami maszynopisy przekładu *Hamleta* z 1953 r. (sygn. 212, t. 1 i 2).

[32] Umowę na przekład *Romea i Julii* zawarto w listopadzie 1952 r.; *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Romeo i Julia*, 1952–1954), nr 774, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[33] W scenie, o której mowa (I 5), Shakespeare naśladuje strukturę angielskiego sonetu, co stanowi dodatkową ramę prozodyczną dla pierwszego spotkania kochanków.

> w moim przekładzie podkreślona odrębnym rytmem, nie będzie zbytnio rażąca[34].

Z kolei historia przekładu *Hamleta* sięga 1937 r., kiedy inicjatywa przyszła również ze strony teatru, a konkretnie Arnolda Szyfmana[35], dyrektora Teatru Polskiego. Jak relacjonował Iwaszkiewicz:

> Jeszcze nie skończyły się próby z *Maskaradą*, a już mnie Szyfman męczył nowym pomysłem. Chodzi o przekład *Hamleta*. Poprzednio grał go w starym przekładzie Paszkowskiego, zmodernizowanym nieco przez Horzycę. Teraz chciał nowego tłumaczenia. Wierzył w moją dobrą gwiazdę teatralną (pomimo strasznej klapy *Kochanków z Werony*) – a jak przystało na prawdziwego dyrektora teatru, był bardzo przesądny i myślał, że moja osoba czy też moje fluidy nadadzą temu przekładowi osobliwy charakter. I tym razem się nie omylił.
>
> Tym razem zadał mi bardzo trudne zadanie, w którym nie mógł mi być pomocnym. Praca moja nad przekładem *Hamleta* trwała długo i miała różne perypetie. Męczyłem się nad nim w Taorminie, męczyłem w Sandomierzu, gdy awaria elektrowni wygasiła wszystkie światła i siedziałem w swoich pokojach, paląc całe wiązki świec. Topiąca się stearyna tych świec poplamiła mi stronice rękopisu w sposób niemiłosierny. Ale przekład był gotów w terminie. Spierałem się i tutaj o parę rzeczy. „To be or not to be" – przetłumaczyłem na „być czy też nie być" – on kazał wrócić do „albo". Ja zostawiłem przekład Paszkowskiego: „Niech ryczy z bólu ranny łoś" – on tu chciał nowego przekładu[36].

[34] J. Iwaszkiewicz, *Przedmowa…*, s. 9–10.

[35] Arnold Szyfman, reżyser i dramaturg, był inicjatorem budowy Teatru Polskiego w Warszawie w 1909 r., gdzie pełnił funkcję dyrektora do 1915 r. oraz w latach 1918–1939. W styczniu 2013 r. teatrowi nadano jego imię. Z Iwaszkiewiczem wiązała go „długoletnia zażyłość", o której ten ostatni pisze obszernie w książce *Aleja Przyjaciół*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1988, s. 105–130.

[36] Ibidem, s. 116.

Oprócz Szyfmana do przełożenia *Hamleta* miał namawiać Iwaszkiewicza Aleksander Węgierko, reżyser planowanego przedstawienia i odtwórca tytułowej roli; obydwaj brali także udział w redagowaniu tekstu przed premierą w Teatrze Polskim w kwietniu 1939 r.[37]

Szyfman ponownie wystawił *Hamleta* w 1947 r., przy czym spektakl ten został jednym z czterech zakwalifikowanych do ścisłego finału Festiwalu Szekspirowskiego. Okoliczności te skłoniły Iwaszkiewicza do kolejnych poprawek i, jak twierdził, tekst został przerobiony „prawie całkowicie"[38]. Po raz trzeci Iwaszkiewicz przeredagował przekład przed jego publikacją w jednym tomie z tłumaczeniem *Romea i Julii* w 1954 r.[39]:

> **Przygotowując tekst tej tragedii do druku, nie tylko przerobiłem na nowo wszystkie skreślone na scenie w obu opracowaniach ustępy, ale znowu „napisałem" mój przekład od początku do końca. Tak po dziesięciu latach powstał ostateczny tekst mojego tłumaczenia *Hamleta*, który tutaj podajemy[40].**

Strategia przekładu Iwaszkiewicza była zatem w dużej mierze funkcją oczekiwań teatralnych i odzwierciedlała stopniowe uwalnianie się od idiomu przekładów kanonicznych, lecz również sprzeciw wobec filologicznej precyzji charakteryzującej wersje Andrzeja Tretiaka i Władysława Tarnawskiego, które zaczęto wydawać w dwudziestoleciu. Jeszcze w 1939 r. Iwaszkiewicz stawiał w pierwszym rzędzie na wyostrzenie przekazu:

> **Najlepszą drogą do obnażenia poetyckości Szekspira wydało mi się uproszczenie jego tekstu, zacieśnienie zdań do zwartych i wyraźnych obrazów, unikanie przydługich – charakterystycznych zresztą – omówień[41].**

[37] J. Iwaszkiewicz, *Przedmowa…*, s. 5.

[38] Ibidem.

[39] Podobnie jak przypadku *Romea i Julii*, umowę na przekład *Hamleta* zawarto w listopadzie 1952 r.; *Teki wydawnicze,* nr 775, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[40] J. Iwaszkiewicz, *Przedmowa…*, s. 7.

[41] Jarosław Iwaszkiewicz, *Mój przekład Hamleta*, „Teatr" 1939, nr 8, s. 10–11.

Podobne uwagi zawarł w przedmowie do wydania z 1954 r.:

> **Mimo cały barok i zaplątaną symbolikę słowną – dziedzictwo jeszcze średniowiecza – Szekspir ma bardzo dużo prostoty, i w tej prostocie mieszczą się największe odkrycia tego wielkiego znawcy człowieka i realisty. Podejście do języka Szekspira jako do języka plastycznego i dla swoich współczesnych brzmiącego realnie – ułatwiło mi zdobycie tej prostoty. Pozwoliło mi to również na uniknięcie nużących archaizmów – koniecznych jednak czasami, chociażby ze względu na realia. Umiarkowanie i zachowanie złotego środka było moją fundamentalną zasadą przy traktowaniu wiersza i słownictwa Szekspirowskiego**[42].

W 1939 r., konstruując swój autoportret tłumacza, Iwaszkiewicz lekceważąco wypowiada się o krytyce szekspirowskiej, wyznając, że starał się „zapomnieć o wszystkich uczonych i niestworzonych komentarzach, jakich ofiarą padła ta tragedia". Jedynym wyjątkiem czyni „kapitalne dzieło Matlakowskiego"[43], co zdumiewa, gdyż ta monumentalna, kilkusetstronicowa praca jest kompilacją ówczesnej myśli szekspirologicznej, połączoną z potężnym aparatem przypisów do dwujęzycznego wydania *Hamleta* w oryginale i w niezwykle dosłownym przekładzie Matlakowskiego. W 1954 r. wypowiada się w zbliżonym tonie:

> **Jak wiadomo, o *Hamlecie* napisano całą bibliotekę, próbowałem ją zacząć czytać. Myślę, że nie ma większego zbioru nonsensów i steku dowolnego bełkotu niż ten, jaki się znajduje w większości tych książek. Prawie żaden z pisarzy nie zajmuje się istotą dramatu Szekspira – nikt nie umie wyjaśnić jego poezji. Ostatecznie zasiadłem do pracy z gołym tekstem w ręce. Zastanawianie się nad tym, jaką truciznę**

[42] J. Iwaszkiewicz, *Przedmowa…*, s. 7.

[43] J. Iwaszkiewicz, *Mój przekład Hamleta…*, s. 11. Władysław Matlakowski jest autorem przekładu *Hamleta* (1884) opatrzonego obszernym wstępem, w którym referuje ówczesny stan hamletologii, jak również przytacza własne interpretacje krytyczne, por. *Władysław Matlakowski* [w:] A. Cetera-Włodarczyk i A. Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a…*, t. 1, s. 252–265.

> **Szekspir nazywa słowem „hebanon", albo nad tym, ile ma lat królewicz duński w chwili pojedynku i dlaczego „dyszy ciężko" – nie ułatwiły mi mojej roboty ani na jotę[44].**

Jednocześnie wymienia jednak prace innych tłumaczy (Schlegla, Pasternaka i Paszkowskiego), z których korzystał, pracując nad własnym tłumaczeniem, a także z wdzięcznością wspomina Wacława Borowego, który jako pierwszy wskazał na prostotę jako najważniejszą cechę jego strategii przekładu[45]. W rekonstrukcji na pozór niespójnego stosunku Iwaszkiewicza do krytyki szekspirowskiej pomocna może być jego recenzja *Hamleta* w przekładzie Władysława Tarnawskiego, tomu, który ukazał się w 1955 r. w serii Biblioteki Narodowej Wydawnictwa Ossolineum[46]. Recenzję otwiera emfatyczna pochwała wstępu Stanisława Helsztyńskiego, który umiejętnie streścił „całą swoją erudycję dotyczącą przedmiotu" i trafnie wybrał „z lasu literatury hamletologicznej wątki wartościowe". I choć dalej znów ciska gromy na krytyków Shakespeare'a, nie są to ani szekspirolodzy rodzimi, ani też wielcy komentatorzy dziewiętnastowieczni, obszernie cytowani przez Matlakowskiego. Istotą recenzji jest jednak zakwestionowanie postulatów Helsztyńskiego odnośnie do przekładu szekspirowskiego,

[44] J. Iwaszkiewicz, *Przedmowa…*, s. 5–6. W *Rozmowach o książkach* (Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1968) Iwaszkiewicz stwierdza równie dosadnie, że „filologowie mordowali Szekspira przez ostatnie sto pięćdziesiąt lat", chwali przy tym Jana Kotta za jego „spojrzenie na Szekspira jak na wielkiego poetę – bez żadnych profesorskich rozważań" i „antyfilologizm", a także za to, że oddaje należyty hołd Wyspiańskiemu (za *Hamleta*), s. 36–37. Por. też omówienie stosunku Iwaszkiewicza do krytyki szekspirowskiej przez A. Romanowską, *Za głosem tłumacza…*, s. 41–42. Iwaszkiewicz i Kott znali się (podczas okupacji w kręgu Stawiska pozostawała Aniela Kott, żona Jana i córka wybitnego matematyka, Hugona Steinhausa). W 1946 r., na zaproszenie Uniwersytetu Pedagogicznego i Związku Pisarzy Radzieckich, Iwaszkiewicz odbył trzytygodniową wizytę w Moskwie, gdzie spotkał się m.in. z poetą i tłumaczem Shakespeare'a, Samuiłem Marszakiem. W skład pięcioosobowej delegacji wchodził Jan Kott; R. Romaniuk, *Inne życie…*, t. 2, s. 21, 202–203.

[45] Latem 1945 r. Iwaszkiewicz wyraził przychylną opinię o przekładzie *Burzy* przez Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego. Opinia ta nie jest jednak znana bezpośrednio: wynika ona jedynie z listu z podziękowaniami, jaki do poety przesłał tłumacz, por. s. 331–332.

[46] Jarosław Iwaszkiewicz, *Nowy „Hamlet"*, „Życie Warszawy" 1955, nr 271, s. 6. Egzemplarz *Hamleta* w Bibliotece w Stawisku opatrzony jest dedykacją z września 1955 r.: „Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, pierwszemu poecie Polski współczesnej, pierwszy egzemplarz pierwszego swojego tomiku wydanego w Bibl. Narodowej, z wyrazami hołdu ofiaruje Stanisław Helsztyński".

który powinien mieć zarówno wartość artystyczną, jak i filologiczną, przy czym chodzi tu o „najskrupulatniejszą, najpełniejszą analizę filologiczną". Dla Iwaszkiewicza „Szekspir jest przede wszystkim poetą i to poetą piszącym dla teatru, i bez stałego uświadomienia sobie tej oczywistej prawdy nie można ani pisać o Szekspirze, ani Szekspira tłumaczyć". Choć w zakończeniu recenzji zaleca wydanie zebrane wszystkich przekładów Tarnawskiego jako owocu tytanicznej pracy uczonego, jednoznacznie kwestionuje wybór jego *Hamleta* do edycji Biblioteki Narodowej, która winna Shakespeare'a przybliżać, nie zaś podawać tekst, który „zabija słowo poetyckie" i „zaciera obraz wielkiego artysty"[47].

Recepcja przekładu

Ze względu na aktywność Iwaszkiewicza w środowiskach literackim oraz teatralnym, jego przekłady cieszyły się dużym zainteresowaniem krytyków i badaczy już od pierwszych prób sceny. Ciekawość była podsycana przez pewną nieuchwytność tekstów – przez wiele lat można je było usłyszeć wyłącznie w teatrze, gdyż drukiem ukazywały się jedynie fragmenty[48]. Recenzując premierę *Hamleta* w Teatrze Polskim w kwietniu 1939 r., Irena Krzywicka pisała z uznaniem:

> **Do sukcesu tego pięknego przedstawienia przyczynił się w niemałej mierze zachwycający przekład Jarosława Iwaszkiewicza. Nareszcie otrzymaliśmy prawdziwie poetycką wersję dzieła genialnego poety, bo zbyt często zapomina się o tym, jak wielkim poetą, nie tylko dramaturgiem był Szekspir. Słowo hamletowskie nagle uzyskało lotność, urok, czar, dźwięczność muzyczną, zabrzmiało jasno, zrozumiale i celnie. Zapewne Iwaszkiewicz starł troszkę barokowych**

[47] Ibidem.

[48] Fragment z aktu I, sc. 4 *Romea i Julii*, „Wiadomości Literackie" 1925, nr 109; z aktu II, sc. 1 i 4 z notką „Przekładane latem 1926 r.", „Ateneum" 1939, nr 2 (marzec), s. 264–272; *Spotkanie Romea i Julii*, „Nowiny Literackie" 1947, nr 21 (sierpień), s. 1; ponadto *Hamlet* Wiliama Szekspira, akt I, sc. 2, „Teatr" 1947, nr 4/5, s. 14–24.

> **ozdób, w których tak lubowała się owa epoka, ale nikt o to nie może mieć doń żalu. Poecie tej miary wolno transponować do pewnego stopnia przekładany utwór, zwłaszcza jeżeli uzyskuje tem wyraz bardziej poetycki, lepiej trafiający do dusz słuchaczy. Słowo w *Hamlecie* powinno dawać nade wszystko wrażenie wielkiego piękna, i to udało się p. Iwaszkiewiczowi znakomicie[49].**

Stanisław Piołun-Noyszewski także skomplementował Iwaszkiewicza, stwierdzając że „przekład ten jest pewnego rodzaju eksperymentem, gdyż posługuje się językiem prostym, dzisiejszym, odrzucając wszelką archaizację staropolską”[50]. Odmiennego zdania był Stanisław Piasecki, któremu nowy przekład utrudniał odbiór przedstawienia. Przyznawał wprawdzie, że jest płynny, lecz nie dostrzegał innych zalet:

> **Słuchanie sztuki utrudniał nowy przekład Iwaszkiewicza, gładki i potoczysty wprawdzie, ale tak odbiegający od wrytego w naszą pamięć przekładu Paszkowskiego, żeśmy chwilami nie poznawali *Hamleta*. Są w nim przecież zwroty, które stały się przysłowiowe; gdy nie znajdzie się w *Hamlecie*: „są rzeczy na niebie i ziemi, o których się filozofom nie śniło”, czy „w tym szaleństwie jest metoda”, tylko jakieś przeróbki, ledwo owe uświęcone tradycją powiedzenia przypominające z daleka, więcej z tego irytacji, niż uznania dla tłumacza. Toteż odetchnęliśmy, gdy przynajmniej w dwuwierszu o rannym łosiu zadźwięczał nam stary Paszkowski[51].**

Również dla Tadeusza Boya-Żeleńskiego nowe brzmienie było trudne do zaakceptowania:

[49] Irena Krzywicka, *Teatr Polski: Hamlet*, „Robotnik” 1939, nr 117. Por. omówienie przedstawienia (w tym reakcji na przekład) przez Jarosława Komorowskiego, *Dookoła trzech „Hamletów”. Teatr Polski w Warszawie 1922 – 1939 – 1947*, „Pamiętnik Teatralny” 2013, t. 62, z. 1 (245), s. 77–97.

[50] Stanisław Piołun-Noyszewski, *„Hamlet” w Teatrze Polskim*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1939, nr 98, s. 7.

[51] Stanisław Piasecki, *„Hamlet” i „Cyrulik sewilski”*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 16, s. 8.

> **Przyznaję, nie bez wysiłku przychodzi mi przeuczyć się tekstu *Hamleta*. Jak dla całego mego pokolenia, które się prawie uczyło czytać na ilustrowanym Szekspirze w wydaniu J.I. Kraszewskiego, *Hamlet* zrósł się dla mnie z przekładem Paszkowskiego[52].**

Co do samej oceny przekładu Boy był powściągliwy: „brzmi szlachetnie i pięknie; resztę będzie można powiedzieć, gdy wyjdzie drukiem i stanie się dostępny konfrontacjom"[53].

Podobne głosy pojawiały się także po inscenizacji *Hamleta* w reżyserii Szyfmana w 1947 r. Wacław Borowy pisał wówczas, że „o *Hamlecie* Iwaszkiewicza trudno mówić, skoro nie można go w całości przeczytać"[54] oraz że „nie świadczy to dobrze o naszym – rzekomo tak wielkim – miłośnictwie literatury, że dzieło takiej ambicji dotychczas nie ukazało się w druku. Na podstawie wrażenia słuchowego trudno je oceniać"[55]. Stanisław Helsztyński metaforyzował kilka lat później: „*Hamlet* Jarosława Iwaszkiewicza, grany w Teatrze Polskim w r. 1939 i drugi raz w r. 1947, długo pojawiał się na horyzoncie, na falach teatrologii polskiej, jak tajemniczy Moby Dick na Oceanie Spokojnym"[56]. Niewykluczone, że sam Iwaszkiewicz nie spieszył się z wydaniem tłumaczenia. W liście do Czesława Miłosza z lipca 1947 r. donosił:

> **Konkurs szekspirowski bardzo interesujący, Szyfman zrobił *Hamleta* wcale dobrze, a mój przekład brzmi doskonale ze sceny, choć filologowie (Borowy) zżymają się okropnie i ciągle mnie namawiają, abym to wydał drukiem, żeby mieli na co cisnąć[57].**

[52] Tadeusz Boy-Żeleński, *Hamlet w nowej szacie*, „Kurier Poranny" 1939, R. 63, nr 100, s. 3.

[53] Ibidem.

[54] Wacław Borowy, *Przekłady Shakespeare'a i teatr (I)*, „Teatr" 1947, nr 12, s. 21.

[55] Wacław Borowy, *Nowy Hamlet*, „Tygodnik Powszechny" 1947, nr 126, s. 9.

[56] Stanisław Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś*, „Pamiętnik Teatralny" 1954, nr 2 (10), s. 79.

[57] Czesław Miłosz, *Zaraz po wojnie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 181.

Ogólnie jednak oceny zawarte w recenzjach były przychylne. Irena Krzywicka konsekwentnie chwaliła tę wersję:

> **Większość naszych przekładów szekspirowskich poza Kasprowiczem, choć mają wdzięk staroświeckości, nie jest godna Szekspira. Poetę musi tłumaczyć poeta. Dzięki Iwaszkiewiczowi mogliśmy się rozkoszować nie tylko treścią genialnego dramatu, ale i jego słowną pięknością. Przekład ten, niearchaizowany (słusznie! Każda epoka powinna mieć swego Szekspira), szlachetnie prosty i głęboko poetyczny, przyczynił się w znacznej mierze do spotęgowania wrażenia, jakie *Hamlet* zawsze i niezawodnie wywiera[58].**

Jan Kamiński zachwycał się unowocześnieniem szekspirowskich dialogów, co w jego ocenie nadało postaci duńskiego księcia psychologicznej wiarygodności:

> **doskonałe tłumaczenie Iwaszkiewicza poszło całkowicie w kierunku unowocześnień i „zrealizowania" postaci bohatera, kusi ono i pociąga ku odpomnikowaniu postaci Hamleta. Istotnie – jak ktoś mądrze zauważył – Hamleta nie wolno „kordianizować" ani monumentalizować – a ja bym dodał – nie wolno traktować estradowo. (...) Hamlet jest nowoczesnym człowiekiem i powinien do nas mówić ludzkim, bliskim, codziennym słowem i niemal potocznym przyśpiewem. W tej intencji przetłumaczył go Iwaszkiewicz, nawet miejscami zbyt realistycznie i zbyt niepoetycko, jak np. w partiach Ofelii[59].**

Helena Wielowieyska uznała nowy przekład za główny czynnik sukcesu przedstawienia, doceniając umiejętne skrócenie i opracowanie tekstu na potrzeby sceny:

[58] Irena Krzywicka, *Hamlet*, „Robotnik" 1947, nr 201, s. 4.

[59] Jan Kamiński, *„Hamlet" na scenie warszawskiej*, maszynopis, [b.d.], https://encyklopediateatru.pl/artykuly/114474/hamlet-na-scenie-warszawskiej (2.10.2023).

> Ma słuszność Jarosław Iwaszkiewicz, kiedy pisze we wstępie do „Programu" teatralnego, że „wszystkie wielkie dzieła (...) obrosły przez szereg wieków całym gąszczem komentarzy i rozważań" i że raczej należy do nich podchodzić, „odrzuciwszy wszystkie komentarze, nie słuchając, co mówią o nich uczeni filologowie", i że „*Hamlet* jest morzem, na które najlepiej puszczać się bez busoli", o ile chce się uchwycić właściwy sens przeżycia artystycznego i bezpośredniego wzruszenia, którego dostarcza nam ten utwór. (...) Główną zaletą *Hamleta* w Teatrze Polskim jest piękny przekład Jarosława Iwaszkiewicza, staranne i logiczne opracowanie samego tekstu. Skróty, stosunkowo niewielkie, są stosowane konsekwentnie z myślą o uproszczeniu tej rozrosłej tragedii, o wydobyciu na pierwszy plan tych wszystkich momentów, które są konieczne, aby dalszy ciąg akcji był logicznym następstwem zdarzeń dla widza już wiadomych (...). Dobre opracowanie literackie sprawia, że pomimo ciągłych zmian dekoracji, które siekają *Hamleta* na 15 obrazów, tak sama sztuka, jak i poszczególne jej postacie mają wewnętrzną logikę, a rozwiązanie nie jest luźnym, jeszcze jednym pośród wielu pięknych obrazów, tylko konsekwencją zdarzeń – tak jak te zdarzenia wypadkową „losu" i „charakterów". (...) I praca, jaką włożyli w swoje role wszyscy artyści, na pewno przyczyni się do podniesienia poziomu polskiego teatru. Ale oglądany przez nas *Hamlet* w „Teatrze Polskim" jest wprawdzie wielkim sukcesem – ale literata, nie inscenizatora i reżysera. Iwaszkiewicza, a nie dyr. Szyfmana[60].

Bardziej powściągliwy w pochwałach był Jan Szczawiej, który niejednoznacznie opisał przekład jako „nazbyt może nastawiony na odpoetycznienie szekspirowskiego arcydzieła, niemniej jest dobry i pełen literackich walorów"[61]. Nie zabrakło też recenzji zdecydowanie negatywnych. W opinii

[60] Helena Wielowieyska, *„Hamlet" w Teatrze Polskim*, [b.d.], https://encyklopediateatru.pl/artykuly/114471/hamlet-w-teatrze-polskim (2.10.2023).

[61] Jan Szczawiej, *„Hamlet" w Teatrze Polskim* [b.d.], https://encyklopediateatru.pl/artykuly/114466/hamlet-w-teatrze-polskim (2.10.2023).

Teofila Stygi słowa, jakie padały ze sceny, były „zbyt trywialne", a przekład Iwaszkiewicza to „najgorszy z tych, jakie posiadamy. Zdumienie ogarnia, że pognębiono nas tym przekładem w czasie Festiwalu Szekspirowskiego"[62]. Równie krytyczna okazała się opinia Janusza Kaweckiego: „Trzeba było trzymać się Paszkowskiego. Nie wlewa się pomyj do studni. Szkoda źródła, które bije na dnie"[63]. Dopiero publikacja fragmentu przekładu w „Teatrze" (sceny I 2) pozwoliła Wacławowi Borowemu na szczegółową analizę:

> **Otóż jego [przekładu] zalety teatralne mają swoje źródło w tym, że Iwaszkiewicz daje Hamleta – łatwego. W urywku ogłoszonym występuje, co prawda, „paść" piekielna, a król norweski jest niemocą „złożon" (jedno i drugie ze spadku „Młodej Polski"), jest też jeszcze kilka inwersyj („A w nim królowi piszemy Norwegii", „Prosząc, by jego powściągnął zapędy" itp.), jest wreszcie jeden wiersz z typu tych, co przez swój szyk kierują nas naprzód na mylną drogę, a po chwili dopiero właściwie nas orientują („Chodząc ze smutkiem pochyloną głową"); na ogół jednak wszystko tu jest tak proste, tak mało wymaga od nas wysiłku wyobraźni, że aż nas zdumiewa, kiedy sobie przypominamy inne doświadczenia z lektury Shakespeare'a. (...) To są wyżyny prostoty (nb. obejmującej zupełnie oryginalne i sugestionujące obrazy). Ale prostota, jak wszystko dobre, ma swoje niebezpieczeństwa: może przechodzić w trywialność, nonszalancję, albo, z drugiej strony, w minoderię. I w tym wypadku wszystkich niebezpieczeństw nie wyminęła. (...) Iwaszkiewicz przełożył prościej, ale też – uprościł. (...) „I jednakowe smutek mój i radość" na miejscu obrazowego *In equal scale weighing delight and dole* (u Paszkowskiego: „Na równi ważąc wesele i boleść"). To pogranicze trywialności. A oto uproszczenie z pogranicza nonszalancji: „Jak głowa – powiada**

[62] Teofil Styga, *Inscenizacja zagadnienia*, „Gazeta Ludowa" 1947, nr 197, s. 6.

[63] Janusz Kawecki, *Festiwal Szekspirowski w Państwowym Teatrze Polskim. „Hamlet" i „Burza"*, „Słowo Powszechne" 1947, nr 123, cyt. za: J. Komorowski, *Dookoła trzech Hamletów...*, s. 95.

> **Król do Laertesa – zrośnięta jest z sercem – jak usta z ręką, tak tron mój z twym ojcem". Cóż za niesłychany obraz! Jakaś rzeźba murzyńska? I to nie. Zaglądamy do Shakespeare'a: okazuje się, że był on o wiele mniej śmiały: *The head is not more native to the heart – the hand more instrumental to the mouth – than is the throne of Denmark to thy father*. Paszkowski starał się iść w ślad za oryginałem: „Głowa nie bliżej jest pokrewną sercu – ręka nie skorszą ku przysłudze ustom – jak tron nasz ojcu twemu". Mamy dowód, że i przeciwny biegun prostoty jest niebezpieczny[64].**

Z zarzutami Borowego zgodził się w 1954 r., a zatem już po publikacji całości, Helsztyński. W jego opinii programowe dążenie do prostoty poskutkowało „symplifikacją, odchudzaniem, odbarwianiem, odplastycznianiem i wygładzaniem Szekspira"[65]. Talent poetycki, którego nie odmawiał Iwaszkiewiczowi, nie wystarczy, jeżeli tłumaczowi brak podejścia filologicznego:

> **Iwaszkiewicz istotnie nie zaprząta sobie głowy trudnościami. (...) Zawalidrogi (...) nie wstrzymują biegu jego potoczystego Skamandra, w którym nawet dziecko się nie utopi. Jest płytko. Z błękitnego dna prześwituje złoty piasek. (...) Maksimum wierności (...) to warunek pierwszy. Dar poetyki, twórcza inwencja i spontaniczne natchnienie w kształtowaniu wersji we własnym języku, to warunek drugi. Piętą Achillesa w *Hamlecie* Iwaszkiewicza jest niewypełnienie warunku pierwszego, chociaż celuje w drugim. Przez wierność – *nota bene* – należy rozumieć nie dosłowność, zachowywanie tej samej ilości wierszy, lecz w pierwszym rzędzie uchwycenie i oddanie metaforyki, obrazowania, stylu i tonu pierwowzoru[66].**

[64] W. Borowy, *Przekłady Shakespeare'a...*, s. 22–23.
[65] S. Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie...*, s. 82.
[66] Ibidem, s. 80–84.

Nieco łagodniejszą, lecz mimo wszystko krytyczną opinię o przekładzie Iwaszkiewicza sformułował Jerzy Zawieyski w prestiżowym zbiorze esejów o problematyce przekładu literackiego:

> **Czym się odznacza dialog w tym przekładzie? Wielką zwięzłością i prostotą, a także zwykłością, niejako codziennością mowy. Teatr kilkakrotnie posłużył się tym przekładem, jako przekładem nowoczesnym, pozbawionym inwersji językowych, poetyzowania i archaizmów. Dialog Iwaszkiewicza jest piękny, naturalny, prosty, zwięzły, toczy się płynnie i równo. Ale wielkie zalety tego dialogu mają też swoje wady. Prostota staje się tutaj zubożeniem, spowodowanym głównie przez użycie zbyt współczesnego, nieomal codziennego języka. Całość przekładu Iwaszkiewicza jest zbyt surowa, zbyt uzwyczajniona, co tragedii Hamleta odbiera nieco jej szlachetnego patosu słownego i odbarwia z charakteru epoki[67].**

Tak żywa reakcja na długo wyczekiwany przekład Iwaszkiewicza dotyczyła przede wszystkim lat pięćdziesiątych, w kolejnych dekadach tłumaczenie cieszyło się znikomym zainteresowaniem: *Hamleta* wystawiono jeszcze dwukrotnie w latach sześćdziesiątych, ale – jak wypada odnotować – już cztery razy w XXI w. Jesienią 2002 r. sztukę w przekładzie Iwaszkiewicza inscenizował Kazimierz Dejmek w Teatrze Nowym w Łodzi, reżyser zmarł jednak w grudniu 2002 r. i przedstawienie dokończył Maciej Prus rok później. Spektakl ten intepretowano jako testament artystyczny Dejmka[68]. Z kolei w 2019 r. *Hamleta* w tłumaczeniu Iwaszkiewicza w Teatrze Telewizji wyreżyserował Michał Kotański. Wybór tego przekładu wynikał z dążenia do zderzania konwencji: sztuczności i naturalności, realizmu psychologicznego i stylizacji. Poetycki, wyniosły tekst podawany był przez aktorów w sposób obnażający jego sztuczność, a zarazem uwikłanie postaci w narzucane

[67] Jerzy Zawieyski, *O przekładach dramatu* [w:] *O sztuce tłumaczenia…*, s. 415–435, tu: 424.

[68] Por. zestawienie recenzji [w:] *Polska bibliografia szekspirowska 2001–2010*, red. Agata Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 311–312.

im emocje i role. Bez względu zatem na wysiłki Iwaszkiewicza, aby unikać archaizacji, z upływem lat jego przekład coraz bardziej odstaje od współczesnej polszczyzny, co dodatkowo upoetycznia brzmienie, czyniąc dramat bardziej wysublimowanym w odbiorze[69].

Nieco inaczej potoczyły się teatralne losy tłumaczenia *Romea i Julii*: do początku lat osiemdziesiątych przekład ten wystawiono ponad dwadzieścia razy. O atrakcyjności tekstu pod względem inscenizacyjnym pisał Grzegorz Sinko:

> **nawet filolog nie może się oprzeć urokowi jego [Iwaszkiewicza] wersji *Romea i Julii*. I ona, i *Hamlet*, nie wejdzie zapewne do komentowanych, naukowych wydań, ale ze sceny (zresztą i także w lekturze) ma do spełnienia ogromną rolę przekazywania całego nieuszczuplonego czaru najpoetyczniejszego bodaj z dramatów Szekspira. Znaczna ilość partii rymowanych w tym dziele dała tłumaczowi pole do wspaniałego popisu, w którym wytrąca on wprost z ręki filologiczne szkiełko[70].**

Premiera przekładu *Romea i Julii* odbyła się 20 stycznia 1956 r. w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, w reżyserii Jerzego Waldena. Recenzent „Życia Warszawy" tłumaczenie chwalił, choć raczej zdawkowo:

> **Osobno omówić by należało znakomity przekład Jarosława Iwaszkiewicza. Przekład – jak najbardziej współczesny, świeży, oddający całe bogactwo językowe *Romea i Julii*. Od pełnych liryzmu i słodyczy**

[69] Ponadto w 2010 r. tłumaczenie Iwaszkiewicza wybrano dwukrotnie jako podstawę spektaklu dyplomowego w krakowskim PWST, w 2016 r. w Teatrze Polskiego Radia miało premierę dwuczęściowe słuchowisko w reżyserii i adaptacji Anny Wieczur-Bluszcz, a w 2022 r., w tarnowskim Teatrze im. Ludwika Solskiego, wystawiono spektakl *Hamlet. Legenda* w reżyserii i adaptacji Szymona Budzika, w którym fragmenty przekładu Iwaszkiewicza połączono z fragmentami *Śmierci Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego i *Prób* Michela de Montaigne'a.

[70] Grzegorz Sinko, *Dramat angielski i niemiecki w wydaniach PIW*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, nr 1 (13), s. 209. Przychylnie o przekładach Iwaszkiewicza wypowiadał się też Tadeusz Łomnicki, uznając je za „interesujące i ciekawe, niekiedy nawet doskonałe", [Jan Kulczyński, Stefan Treugutt i Tadeusz Łomnicki], *O przekładaniu Shakespeare'a*, „Dialog" 1988, nr 8.

> **miłosnych dialogów (scena balkonowa!) aż po dosadne i soczyście ludowe słownictwo mamki Julii[71].**

W kolejnych dwóch dekadach przekład wystawiano jeszcze kilkanaście razy, w teatrach całego kraju (m.in. Opole, Częstochowa, Olsztyn, Szczecin, Grudziądz, Lublin, Poznań, Wrocław, Jelenia Góra). W 1963 r. w warszawskim Teatrze Polskim spektakl wyreżyserował Kazimierz Braun – był to jeden z pierwszych spektakli, jakie przygotował po ukończeniu studiów. Z perspektywy lat narzucony mu wybór przekładu uznał za chybiony:

> **Ucząc się dopiero angielskiego, zaglądałem do oryginału i miałem niejasne wrażenie, że tekst, który reżyserowałem, jest jakiś inny niż tekst Szekspira. Był pozbawiony surowości i wagi, ugładzony, zbyt łatwo „poetycki", co niewątpliwie wniósł tłumacz, Jarosław Iwaszkiewicz – ten właśnie przekład został mi polecony, a ja nie miałem narzędzi, aby ocenić jego zgodność z oryginałem. Czułem zwłaszcza, że nie posłużyłem się w tym przedstawieniu dostatecznie rytmem, który powinien był wynikać, przede wszystkim, z mowy postaci. Niestety polszczyzna go nie narzuciła[72].**

Jak dotąd ostatnia realizacja *Romea i Julii* w przekładzie Iwaszkiewicza odbyła się w 1982 r., w elbląskim Teatrze Dramatycznym, gdzie sztukę wyreżyserował Jan Machulski.

Do formalnej analizy przekładów Iwaszkiewicza powrócił w latach dziewięćdziesiątych Stanisław Barańczak. I choć przyznawał, że „płynny jedenastozgłoskowiec (…) sprawia uchu słuchacza wyraźną przyjemność"[73],

[71] (Wys), „Życie Warszawy" nr 35, 11 lutego 1956 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/209256/romeo-i-julia-w-kaliszu (8.04.2024).

[72] Kazimierz Braun, *Z szekspirowskiego archiwum reżysera* [w:] *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. Anna Cetera, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 101–119, tu: 104.

[73] Stanisław Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 201–202. Wcześniej o pokoleniu polskich poetów i tłumaczy Shakespeare'a pisze Marta Gibińska, *Polish Poets Read Shakespeare. Refashioning of the Tradition*, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana", Kraków 1999.

zaznaczał też: „taktyka Iwaszkiewicza polega na bezustannym opuszczaniu i banalizowaniu wszystkiego, co nadmierną porcją informacji osłabiłoby ładny efekt poetycki"[74]. Fakt, że monologi u Iwaszkiewicza bywają krótsze w stosunku do oryginału, to zdaniem Barańczaka nie „chwalebna zwięzłość tekstu osiągana drogą poetyckiej kondensacji znaczeń", lecz „kusość (…) wynikła z przycinania wszystkich sensów, które wystają poza normę sentymentalnej ładności"[75]. Główny zarzut dotyczył zatem uproszczeń:

> **Jego Szekspir to poeta „ładny" – prosty, harmonijny, stroniący od jaskrawych efektów lub niespodziewanych skojarzeń, raczej sentymentalny niż namiętny, nietrudzący się zbytnio myśleniem i unikający sprzeczności, paradoksów czy wątpliwości[76].**

Pogląd ten ulega pewnemu złagodzeniu w pracach Agnieszki Romanowskiej, która kilkakrotnie poddawała przekłady Iwaszkiewicza analizie filologicznej, badając ich kontekst historycznoliteracki, wyznaczniki teatralności, a także związki z osobistą poetyką pisarza. Konkluzje wcześniejszych prac zawierały oceny krytyczne:

> **Iwaszkiewicz poświęca naturalność dialogu na rzecz utrzymania dyscypliny narzuconej przez mowę wiązaną. W efekcie jego tłumaczenie najsłabiej sprawdza się we fragmentach, w których dominują krótkie kwestie i dynamiczna wymiana zdań, gdyż dialog robi się w tych miejscach nienaturalnie sztywny. Obrazowanie także nie jest mocną stroną tego tłumaczenia, które często bez uzasadnionych powodów upraszcza szekspirowską metaforykę. To w jego przekładzie najczęściej dochodzi do nadinterpretacji i dookreśleń w obrębie gier słownych oraz implikatur[77].**

[74] Ibidem.

[75] Ibidem, s. 202.

[76] Ibidem.

[77] Agnieszka Romanowska, *„Hamlet" po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 254.

W kolejnych publikacjach zaznacza się jednak wyraźna zmiana perspektywy badawczej, z większym naciskiem na postrzeganie przekładu jako formy „zindywidualizowanej twórczości literatów", a więc dialogu, w wyniku którego słyszymy Shakespeare'a przemawiającego „głosami tuzów polskiej poezji"[78]. Jak dowodzi Romanowska, „poszukiwacze sensualizmu Iwaszkiewicza znajdą w jego *Hamlecie* i zmysłową wrażliwość, i zmysłowy konkret"[79], ostatecznie zatem o wartości przekładów stanowi nie tyle ogólnie pojęta wierność wobec Shakespeare'a, ile zespolenie oryginału z unikatową estetyką tłumacza-poety.

Hamlet oraz *Romeo i Julia* w tłumaczeniu Iwaszkiewicza doczekały się tylko jednej reedycji – w wydanym w 1999 r. trzytomowym zbiorze dwudziestowiecznych przekładów Shakespeare'a w opracowaniu Anny Staniewskiej[80]. Komentując ten wybór, redaktorka stwierdzała, że w przekładach tych znalazły odbicie „wszystkie walory poezji Jarosława Iwaszkiewicza"[81].

Bibliografia przekładów

William Szekspir, *Romeo i Julia. Hamlet*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.

William Szekspir, *Romeo i Julia*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 1, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999.

William Szekspir, *Hamlet*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 2, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999.

[78] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 315. Ponadto eadem, *Jarosław Iwaszkiewicz as Translator of Shakespeare*, „Anglica Wratislaviensia" 2018, nr 56, s. 295–308.

[79] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 314.

[80] W 2015 r. ukazały się też fragmenty z przekładów Shakespeare'a [w:] Jarosław Iwaszkiewicz, *Struny ziemi. Przekłady poetyckie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015.

[81] Anna Staniewska, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską"* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 621–639, tu: 639.

X. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski (1894–1956)

***Tymon Ateńczyk* (1954), *Burza* (1999)**

Sylwetka tłumacza

Czesław Jastrzębiec-Kozłowski (1894–1956) urodził się w Krzemieńcu w Ukrainie. Był synem Zofii z d. Zelenay i Michała Kazimierza Jastrzębca-Kozłowskiego, okulisty[1]. Ukończył gimnazjum w Kijowie, dalsze wykształcenie, m.in. z filozofii i języków obcych, zdobywał samodzielnie. Wydarzeniem z dzieciństwa, które dramatycznie zaważyło na jego losie, był upadek z konia. Nieszczęśliwy wypadek „spowodował nieuleczalny, postępujący niedowład urazowy"[2], który z czasem przykuł go do łóżka. Do Warszawy przeprowadził się wraz z rodzicami w 1919 r., skąd po rocznym pobycie przeniósł się do Sosnowca. W 1925 r. wrócił do Warszawy i wraz z żoną, Zofią Hulanicką, zamieszkał na stałe we Włochach pod Warszawą. Żona odgrywała ogromną rolę w jego działaniach literackich i przekładowych: „pisała przy jego łóżku przekłady, które jej dyktował (mówiąc bardzo niewyraźnie z dużym wysiłkiem). Był obłożony niezliczoną liczbą słowników, które studiował w przerwach od pracy literackiej"[3].

Jako poeta zadebiutował wierszem *Petajol* (1912) napisanym w języku esperanto. W 1915 r. założył w Kijowie, wraz z Tadeuszem Ficowskim, czasopismo literackie „Pióro". Choć ukazał się tylko jeden numer tego pisma,

[1] Por. Piotr Grzegorczyk, *Czesław Jastrzębiec-Kozłowski* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 15, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 3–4; Beata Dorosz, *Jastrzębiec-Kozłowski Czesław* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 3, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997, s. 411–413; Piotr Grzegorczyk, *Czesław Jastrzębiec-Kozłowski 1894–1956*, „Kultura i Społeczeństwo" 1957, nr 3, s. 125–126; Sławomir Jastrzębiec-Kozłowski, *Czesław Jastrzębiec-Kozłowski (1894–1956)* [zarchiwizowana strona z domeny www.jastrzebiec-kozlowski.pl, 3.05.2013], https://archive.vn/H947y (1.12.2023).

[2] P. Grzegorczyk, *Czesław Jastrzębiec-Kozłowski…*, PSB, s. 3.

[3] Paweł Trzciński, krewny Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego, kwerenda mailowa z 2.11.2018.

znalazł się w nim debiut poetycki Jarosława Iwaszkiewicza[4]. Dekadę później, w 1926 r., Iwaszkiewicz zrecenzował zbiór opowiadań Jastrzębca-Kozłowskiego *Gałązka zza płotu*, opisując publikację jako prozę dobrą, choć niesięgającą lirycznych szczytów, do których aspiruje[5]. Z kolei w przedmowie do wydanego w 1934 r. zbioru wierszy Jastrzębca-Kozłowskiego, *Błękitna brama*, Leopold Staff pisał z uznaniem, ciesząc się, że ta znana mu od dawna poezja ukazała się drukiem:

> **Ze wzruszeniem powitałem niegdyś tom jego poezyj, maszynowo przepisany na pięknym, szarpanym na brzegach papierze, z ręcznemi inicjałami, w okładzinie z materjału, naśladującego skórę. Tytuł: „Błękitna Brama". Samotny Autor dzielił się ze mną po przyjacielsku poetyckim opłatkiem. Książka ta (...) wychodzi dziś z ukrycia dla wszystkich. Nie uroniła nic ze swej świeżości. (...) Przemawia z niej korna powaga artysty i wysoka wiara człowieka[6].**

Jastrzębiec-Kozłowski tłumaczył wiele utworów poetyckich. W 1920 r. ukazał się jego przekład *Kwiatów grzechu* Baudelaire'a, inne przekłady z języka francuskiego włączono w 1924 r. do zbioru *Lirycy francuscy. Wybór poezyj od XII do XX wieku*, opracowanego przez Leopolda Staffa[7]. Za namową prof. Romana Dyboskiego[8] Jastrzębiec-Kozłowski przygotował również antologię poezji angielskiej, zawierającą m.in. przekłady Williama Blake'a i Elizabeth Barrett

[4] Por. Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2012, s. 171–172.

[5] Jarosław Iwaszkiewicz, *Wśród książek*, „Wiadomości Literackie" 1927, nr 4 (160), s. 3.

[6] Leopold Staff, *Przedmowa* [w:] Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, *Błękitna brama*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1934, s. 3–4.

[7] Leopold Staff, *Lirycy francuscy. Wybór poezyj od XII do XX wieku*, „Biblioteka Polska", Warszawa 1924.

[8] Por. fragment listu Jastrzębca-Kozłowskiego do Wacława Borowego z 14.06.1927: „Już od lat marzymy z prof. Dyboskim o umieszczeniu w pismach nie – króciutkich poszczególnych wierszyków, lecz bodaj niewielkich »wiązanek« z poszczególnych poetów współczesnych, które by dawały czytelnikowi choć jakie-takie pojęcie o dzisiejszej i wczorajszej poezji angielskiej" [w:] *Korespondencja Wacława Borowego z lat 1900–1950*, t. 16: *Litera K (Kotarbiński Tadeusz – Krzeczkowska Romana)*, rps BN 7447, k. 68 [Mf 8.1.1979 r., nr 55594], k. 3–8.

Browning, ale zbiór ten pozostał w maszynopisie[9]. Po wojnie ukazywały się jego przekłady poezji m.in. francuskiej, angielskiej i chorwackiej.

Kozłowskiego fascynowała filozofia mesjanistyczna Józefa Marii Hoene-Wrońskiego, którego stał się gorliwym egzegetą i tłumaczem. Przełożył z francuskiego trzy traktaty filozofa, napisał też siedem rozpraw na temat koncepcji mesjanistycznych i filozofii absolutnej Hoene-Wrońskiego[10]. Od 1931 r. Jastrzębiec-Kozłowski był wiceprezesem założonego przez matematyka Paulina Chomicza Towarzystwa im. Hoene-Wrońskiego, które rozwijało się aż do wybuchu drugiej wojny światowej. Do towarzystwa należał również Jerzy Braun, z którym tłumacz pozostawał w kontakcie od 1927 r., kiedy na łamach „Dziennika Lwowskiego" opublikował recenzję powieści Brauna *Hotel na plaży*[11]. W czasie wojny Jastrzębiec-Kozłowski przyłączył się do powołanej przez Brauna w 1940 r. katolickiej organizacji polityczno-wojskowej „Unia":

> **To Jerzy Braun wprowadził Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego do konspiracyjnej „Unii", to on odebrał od niego przysięgę – ale o fakcie należenia do organizacji Jastrzębiec-Kozłowski przez całą okupację nie powiedział nikomu, nawet najbliższej rodzinie. Dopiero latem 1948 r. na dom Kozłowskich zwaliła się nagle ekipa ubowców. Rewizja trwała od świtu przez kilkanaście godzin. (…) Myśliciela, który z powodu kalectwa od dziesięcioleci nie wstawał z tapczanu, przesłuchiwano w domu. Na szczęście nie został wraz z innymi osadzony w Pałacu Mostowskich. Swoją zaś drogą posesja Kozłowskich przez blisko rok znajdowała się pod obserwacją ówczesnych „sił porządkowych"[12].**

[9] Nieopublikowany maszynopis *Antologii liryki angielskiej* znajduje się w posiadaniu rodziny Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego; por. Paweł Trzciński, kwerenda mailowa z 2.11.2018.

[10] Por. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. *Elementarz filozofii absolutnej. Komentarze propedeutyczne do doktryny Hoene-Wrońskiego*, 1943 [maszynopis, Biblioteka Narodowa]; Józef Maria Hoene-Wroński, *Propedeutyka mesjaniczna. Cz. 1*, tłum. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski „Prace Towarzystwa Hoene-Wrońskiego", [b.w.], Warszawa 1934.

[11] S. Jastrzębiec-Kozłowski, *Czesław Jastrzębiec-Kozłowski…*

[12] Ibidem.

Dorobek przekładowy Kozłowskiego obejmuje około siedemdziesięciu tytułów z siedmiu różnych języków, w tym uznawane za kanoniczne przekłady z rosyjskiego utworów Fiodora Dostojewskiego (*Zbrodnia i kara*, 1955), Antona Czechowa, Nikołaja Gogola i (z ukraińskiego) Tarasa Szewczenki. Tłumaczenie było głównym źródłem utrzymania dla Jastrzębca-Kozłowskiego, co zmuszało go niekiedy do przekładania „utworów miernych”[13], w centrum jego zainteresowań pozostawały jednak zawsze wielkie dzieła literatury europejskiej.

Burza to pierwszy dramat Shakespeare’a w przekładzie Jastrzębca-Kozłowskiego, przetłumaczony wiosną 1945 r. i dwa lata później, w lipcu 1947 r., wystawiony na scenie Teatru Wojska Polskiego w Łodzi w reżyserii Leona Schillera. Przedstawienie to okazało się wielkim sukcesem: odegrane w tym samym miesiącu w ramach Festiwalu Szekspirowskiego na scenie Teatru Polskiego w Warszawie, zdobyło nagrodę za reżyserię, scenografię i dwie kreacje aktorskie (Ariela i Kalibana)[14]. Nie wiemy, dlaczego Schiller sięgnął po przekład Jastrzębca-Kozłowskiego, ale wiadomo, że ten ostatni szukał sposobu, by swoje przekłady zarekomendować twórcom teatralnym. W listopadzie 1945 r. pisał do Jarosława Iwaszkiewicza:

> **Szanowny i Drogi Panie,**
> **dowiedziawszy się, że to Pan ma oceniać moje przekłady, powiedziałem żonie: „To mi nie dodaje otuchy. Iwaszkiewicz jest stylistą**

[13] P. Grzegorczyk, *Czesław Jastrzębiec-Kozłowski…*, PSB, s. 4. Jastrzębiec-Kozłowski przełożył również chorwacką epopeję *Osman* Ivana Gundulicia (1934). Za przekład ten został odznaczony jugosłowiańskim Krzyżem Komandorskim Orderu św. Sawy.

[14] Leon Schiller po raz pierwszy inscenizował *Burzę* w 1938 r., we współpracy z aktorami żydowskiego Folks un Jugnt-Teater w Łodzi. Biorąc pod uwagę recenzje, przedstawienie to odzwierciedlało całe napięcie i niepokój przedednia wojny. Nie ocalała jednak dokumentacja przedwojennej *Burzy*, która pozwoliłaby na pełne porównanie dwóch spektakli Schillera. O przedstawieniach tych pisali m.in.: Jerzy Timoszewicz, *„Burza” Szekspira w Folks un Jugnt-Teater. Inscenizacja Leona Schillera (1938/39)*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4 (161/164), s. 439–452; Stanisław Kaczyński, *Schillerowska inscenizacja „Burzy” W. Szekspira w Łodzi*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1965, S. 1, z. 39, s. 101–116; Przemysław Pożar, *The Vacant Utopia. Reflecting on the First Polish Post-War Staging of „The Tempest”*, „Theatralia” 2020, nr 23 (1), s. 131–149. O znaczeniu Festiwalu Szekspirowskiego pisze Krystyna Kujawińska-Courtney, *The Cultural Role and Political Implications of Poland’s 1947 Shakespeare Festival*, „Text Matters” 2017, t. 7/7, s. 184–193.

doskonałym; gęsto cytują go słownikarze. Przy tym sam tłumaczył Szekspira – będzie sędzią surowym". (Tak mi Boże dopomóż, że nie upiększam). Toteż wyznaję otwarcie, że Państwa tak przychylna opinia sprawiła mi bardzo wielką przyjemność. Za tę przyjemność dziękuję serdecznie.

Żałuję, że *Burzy* nie będzie mógł wystawić Szyfman. A i na zarobku zależy mi ogromnie. Dziś najzdrowszemu, najsilniejszemu człowiekowi trudno wywalczyć sobie kawałek chleba; cóż mówić o zupełnym inwalidzie. Więc chociaż dobrze wiem, jak bardzo Pan zajęty, pozwalam sobie żywić nadzieję, że Pan wyświadczy nam tę wielką przysługę i zechce przekazać jakiemu teatrowi lub wydawnictwu moje przekłady (*Burza*, Godunow) ze Swoim ważkim poleceniem.

Gdyby mi Pan kiedy polecił jakie przekłady, podjąłbym się ich chętnie.

Raz jeszcze serdecznie dziękując, łączę mocny uścisk dłoni[15].

Do lipca 1945 r. Arnold Szyfman (który jeszcze przed wojną namówił Iwaszkiewicza na przekład *Hamleta*) był dyrektorem Teatru Polskiego w Warszawie, jak jednak wynika z listu, z jakichś powodów nie zainteresował się wystawieniem *Burzy*, bądź też odstąpił od tego pomysłu. Jeśli to nie on szukał nowego tłumaczenia, trudno ustalić, dlaczego przekład trafił do oceny Iwaszkiewicza[16]. Być może rolę pośrednika odegrał Czesław Miłosz, który przygotowywał w tym czasie antologię poezji angielskiej i amerykańskiej oraz namawiał na nowe przekłady m.in. Jastrzębca-Kozłowskiego[17]. Drugi z szekspirowskich przekładów Kozłowskiego, *Ryszard III*, zaginął

[15] List Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza z 22.11.1945 r., Archiwum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Muz. Iwasz. A.K.J.I. 425/125.

[16] W owym czasie losy Jastrzębca-Kozłowskiego i Iwaszkiewicza przecięły się jeszcze raz w dramatycznych okolicznościach. Po wybuchu powstania warszawskiego, zmuszeni uciekać z domu we Włochach pod Warszawą, Kozłowscy (tłumacz z żoną, chorą córką i synem) schronili się u Iwaszkiewiczów na Stawisku, rodzina przez kilka dni spała w tamtejszej stodole, por. Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 2, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, s. 140.

[17] Por. Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011, s. 380.

i jego istnienie dokumentuje tylko esej Stanisława Helsztyńskiego, w którym tłumaczenie to jest porównane z przekładem Romana Brandstaettera[18]. Jedynie trzeci przekład Shakespeare'a pióra Jastrzębca-Kozłowskiego, *Tymon Ateńczyk*, ukazał się w 1954 r. nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego, a także raz trafił na scenę, już po śmierci tłumacza.

Jastrzębiec-Kozłowski zmarł w czerwcu 1956 r. w swoim domu we Włochach pod Warszawą.

Strategia przekładu

Jastrzębiec-Kozłowski nie omawiał swej strategii przekładu – ani w odniesieniu do Shakespeare'a, ani żadnego innego autora. Tłumaczenia były jego największą pasją życiową; przykuty do łóżka, część tekstów dyktował. Nie wiemy, co skłoniło go do wyboru konkretnych dramatów Shakespeare'a: czy zamówienie przyszło ze strony teatru, czy może został przez kogoś do tej pracy zachęcony[19]. Trudno także wysnuwać wiążące wnioski z samego wyboru tytułów: *Burza*, *Ryszard III*, *Tymon Ateńczyk*.

Z krytyki Stanisława Helsztyńskiego wynika, że oceniał maszynopis przekładu *Burzy*, i w tym jednak przypadku nie wiemy, czy tekst trafił do niego jako do recenzenta propozycji wydawniczej (Helsztyński jest bardzo krytyczny wobec przekładu, ale w konkluzji wspomina, że wskazane błędy można poprawić w redakcji), czy też wskutek nieformalnej prośby Kozłowskiego. Tak czy inaczej, część wskazanych przez Helsztyńskiego błędów została poprawiona w wydaniu z 1999 r.: mógł to uczynić tłumacz, lecz mogła tego dokonać również Anna Staniewska, kiedy redagowała tekst przed

[18] Stanisław Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś* [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 243–345, tu: 324. Pierwodruk rozbiorów Helsztyńskiego ukazał się (pod tym samym tytułem) w „Pamiętniku Teatralnym", nr 2 (10), w 1954 r.

[19] *Tymon Ateńczyk* jest jedną z najmniej znanych sztuk Shakespeare'a i wybór tego tytułu przez Jastrzębca-Kozłowskiego może zaskakiwać. Być może zainteresowanie tematyką grecką (tłumacza bądź teatrów) wynikało z okoliczności historycznych, tj. pojawienia się w Polsce po 1948 r. kilkunastotysięcznej fali emigracji Greków i Macedończyków spowodowanej klęską ruchów lewicowych w wojnie domowej w Grecji.

publikacją w 1999 r. Oceniając przekład, Helsztyński kładzie część niedoskonałości na karb pośpiechu: „w maszynopisie widnieją daty 20.IV–17.V 1945 – niecały miesiąc dla dramatu odznaczającego się co prawda wyjątkowo poprawnym tekstem, przekazanym przez Folio z r. 1623; jednak lepiej było podwoić czas pracy"[20]. Jeżeli istotnie tłumacz pracował nad przekładem tak krótko, to uwaga Helsztyńskiego wydaje się słuszna.

Strategia przekładu Jastrzębca-Kozłowskiego nie była rewolucyjna. W przypadku *Burzy* chodziło przede wszystkim o nadanie większej dynamiki partiom komicznym, które w oryginale napisane są prozą z licznymi odniesieniami kulturowymi i literackimi, ciętymi ripostami i grami słownymi. W partiach tych tłumacz wprowadził więcej wyrażeń potocznych (inwektyw, zaczepek), wyostrzając dialogi podchmielonych rozbitków. Dążył też do odświeżenia leksyki, odwołując się niekiedy do rejestrów młodopolskich, co paradoksalnie sprawiło, że przekład brzmiał nieraz bardziej anachronicznie aniżeli dziewiętnastowieczne tłumaczenie Leona Ulricha, którego fragmenty włączano do wersji scenicznych, łącząc je z wersją Jastrzębca-Kozłowskiego.

Przekład *Ryszarda III* zaginął. Jeśli wierzyć Helsztyńskiemu, był dużo bardziej wypracowanym tekstem:

> **Reputację Jastrzębca-Kozłowskiego jako tłumacza ratuje na szczęście tłumaczenie *Króla Ryszarda III*, dokonane w dwa lata później, w r. 1947, poprawne w odczytywaniu oryginału i w dużej mierze wolne od archaizmów i neologizmów. Wydaje się, jakby *Burza* stanowiła pierwszą pospieszną redakcję, a *Król Ryszard III* ostateczną dojrzałą wersję. Nawet w porównaniu z poetycznością tłumaczenia *Króla Ryszarda III*, ogłoszonego w r. 1951 przez Brandstaettera, próba Kozłowskiego zasługuje na ogłoszenie[21].**

[20] S. Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie…*, s. 324.

[21] Ibidem.

Dalej Helsztyński wspominał o godnej uwadze innowacji, polegającej na „częstym stosowaniu jedenastozgłoskowca, skróconego o jedną sylabę i zamkniętego końcówką męską”[22]. Inni tłumacze na ogół unikali klauzuli oksytonicznej, uznając ją za nienaturalną dla polskiej prozodii. W zdawkowej ocenie Helsztyńskiego dotyczącej *Tymona Ateńczyka* pojawia się wątek opracowania redakcyjnego:

> **Ogłoszony drukiem *Tymon Ateńczyk* (1954) uległ rygorowi korekty wydawniczej, wyzbył się przywar prób poprzednich, osiągnął zadowalający poziom i wytrzymał zwycięsko sprawdzian praktyczny, wystawienie na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie w r. 1962**[23].

Redaktorem tego wydania był Włodzimierz Lewik, również tłumacz Shakespeare’a, skądinąd bardzo ceniony przez Helsztyńskiego[24]. W porównaniu z *Burzą* przekład *Tymona* sprawia wrażenie tekstu jednolitego stylistycznie, całkowicie wolnego od poetyki młodopolskiej i nieobciążonego żadną archaizacją. Dużą część tłumaczenia stanowią partie prozą, jednak bez charakterystycznego dla innych utworów obniżenia dyskursu z uwagi na różnice co do warstwy społecznej postaci. Liczba przypisów jest niewielka, są one przemyślane i kompetentne, przy czym najprawdopodobniej dodał je wspomniany już redaktor tomu, Lewik.

Obraz strategii Jastrzębca-Kozłowskiego, jaki wyłania się z lektury dwóch ogłoszonych drukiem przekładów, jest wyjątkowo niespójny: nie wiemy, w jakim stopniu różnice te wynikają z dopracowania przekładu przez tłumacza, ewolucji jego strategii tłumaczenia czy wreszcie z pracy redaktorów tekstu – Włodzimierza Lewika w 1954 r. i Anny Staniewskiej w 1999 r.

[22] Ibidem.

[23] Ibidem, s. 326.

[24] „*Zimowa opowieść* W. Lewika to majstersztyk anglisty, przygotowanego fachowo do filologicznego rozumienia tekstu, a ponadto poety, zdolnego do swobodnego poruszania się w artystycznym żywiole polskiego, lekkiego, komediowego stylu”, ibidem, s. 342.

Recepcja przekładu

Tłumaczenie *Burzy* zostało wykorzystane w spektaklu z 1947 r. w reżyserii Leona Schillera w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza. Egzemplarz suflerski zawiera liczne poprawki w dialogach i pieśniach oraz epilog w przekładzie Leona Ulricha, czego nie wychwycili recenzenci spektaklu[25]. Podobnie zmieniony przekład wystawiono w 1962 r., kiedy sztuka trafiła na scenę Teatru Nowego w Łodzi[26]. Spektakl wyreżyserował wtedy Jerzy Merunowicz (asystent Leona Schillera w 1947 r.), który korzystał z tej samej wersji scenicznej tekstu.

Pierwsza wzmianka o przekładzie Jastrzębca-Kozłowskiego pojawia się w recenzji spektaklu Wacława Borowego, który podkreśla, że choć tłumaczenie jedynie słyszał ze sceny, a niektórzy aktorzy nie grzeszyli dykcją, „uderza ono żywością w scenach realistyczno-komicznych", „autor trafnie i swobodnie stosuje idiomy dzisiejszego języka potocznego", w części wierszowanej zdarza się „trochę młodopolszczyzny", ale całość jest na ogół „dość płynna"[27]. Uwagi te Borowy wkrótce rozwinął na łamach „Teatru":

> **Przekład *Burzy* Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego, oceniany wedle wrażeń słuchowych z teatru, ujawnia znaczne wartości literackie. Jest płynny, jasny, nie zatraca szekspirowskiej obrazowości, dość rzadko się posługuje szykiem przestawnym („I w tych cię dybach osadzę, hultaju"). Trochę zanadto szafuje krótkimi postaciami**

[25] Por. egzemplarz suflerski *Burzy* (1947) w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie (sygn. 2135_4). W przekładzie są bardzo liczne cięcia i przeróbki tekstu, w tłumaczeniu Ulricha podany jest wygłaszany przez Prospera epilog dramatu. Pełna dokumentacja (z 1948 r.) przedstawienia w Państwowym Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi (opracowanie teoretyczne, tekst sztuki, szkice sytuacyjne, nuty, projekty kostiumów, afisz itd.) znajduje się w Bibliotece Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (sygn. Pr. 14). W maszynopisie widoczne są liczne poprawki tłumaczenia. Przedstawienie zaczyna się od monologu Prospera (IV 1, „Dumne pałace, niebosiężne wieże…"). Była to praca dyplomowa Jerzego Merunowicza.

[26] Por. egzemplarz suflerski *Burzy* (1962) w archiwum Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. Egzemplarz ten opatrzony jest informacją: *Burza* „tak jak była grana w Państwowym Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi w inscenizacji Leona Schillera w roku 1947–1948".

[27] Wacław Borowy, *Czarująca Burza*, „Tygodnik Powszechny" 1947, nr 126, s. 9.

> zaimków dzierżawczych („me", „twe", „swe") i nie wystrzega się „młodopolszczyzny" („ślozy", „gędźba", „cud–klejnoty", „powolnym będę ci rabem"). Najcelniejszy zdaje się być w scenach realistyczno-komicznych, napisanych prozą, w których świetnie stosuje dosadne wyrażenia idiomatyczne: „dziwki i wałkonie", „cholera na twojego potwora", „nabij mu pysk", „tępy matoł", „trunkowy potwór", „ciuchy", „otwórz buziuchnę" (Stefano ironicznie do Kalibana) itp.[28]

Do oceny przekładu Jastrzębca-Kozłowskiego powrócił Stanisław Helsztyński w eseju poświęconym przeglądowi polskich przekładów Shakespeare'a. Helsztyński, na różnym poziomie uszczegółowienia, odniósł się do trzech jego przekładów: *Burzy* (w maszynopisie – możliwe, że przesłanym do recenzji wydawniczej), *Ryszarda III* (również w maszynopisie, przekład ten zaginął) oraz *Tymona Ateńczyka* (o którym pisał już jako dramacie zredagowanym i wydanym drukiem w 1954 r.). Większość analiz Helsztyńskiego dotyczy tłumaczenia *Burzy*, które uznaje za wyjątkowo nieudane: „osłabienie treści" stawia teatralny przekład Jastrzębca-Kozłowskiego „niżej od tłumaczeń sprzed stu czy siedemdziesięciu lat, które nam zostawili Paszkowski i Ulrich"[29]. Długie wyliczenie błędów w interpretacji tekstu wieńczy konkluzja:

> Na tych potknięciach, ***lapsus calami***, a raczej ***lapsus linguae anglicae***, można, wydaje się, przerwać analizę filologiczną przekładu. Obecność tylu pomyłek każe przypuszczać, że na biurku tłumacza nie leżały niezbędne narzędzia do wykonywania subtelnego zadania (...). Nierzadkie są usterki stylistyczne. Czytamy np. „coś k'czemu", „droga wiedzie przez tyle błędników", „ty i pomniejsza twa bracia", „rośna perła" (...). Kłopotliwe jest też przetykanie tekstu wyrażeniami (...), po których wyjaśnienie normalny czytelnik musi sięgać do słownika polskiego[30].

[28] Wacław Borowy, *Przekłady Shakespeare'a i teatr*, „Teatr" 1947, nr 12, s. 25.
[29] S. Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie…*, s. 314.
[30] Ibidem, s. 322–323.

Bardzo krytycznie zapatruje się Helsztyński także na pieszczotliwe zdrobnienia, które przesładzają tekst (np. partie dialogowe Prospera i Mirandy), czy tłumaczenie epilogu *Burzy*, który w przekładzie Jastrzębca-Kozłowskiego „otrzymał szatę będącą w formie i treści znacznym pogorszeniem w stosunku do dziewiętnastowiecznych przekładów tego epilogu Paszkowskiego czy Ulricha"[31].

W tym samym eseju Helsztyński zamieszcza jednak przywoływaną już, pochlebną ocenę wydanego w 1954 r. w serii Państwowego Instytutu Wydawniczego przekładu *Tymona Ateńczyka*, który dzięki „rygorowi korekty wydawniczej (…) osiągnął zadawalający poziom"[32]. W innym tonie, choć bardzo zdawkowo, pisze o tym przekładzie w 1955 r. Grzegorz Sinko. Stawia go wprawdzie obok tłumaczenia *Juliusza Cezara* (1953) autorstwa Zofii Siwickiej, a zatem przekładu „poprawnego" pod każdym względem, ale dalej już tylko punktuje słabości: „z lekka archaizujący język, dość wielosłowny i czasem odbiegający od oryginału bez wyraźnej potrzeby"[33]. W 1963 r. przekład *Tymona Ateńczyka* wystawiono jednak w Teatrze Klasycznym w Warszawie, w reżyserii Tadeusza Byrskiego[34].

Mimo na ogół chłodnego przyjęcia tłumaczeń Jastrzębca-Kozłowskiego, w 1999 r. Anna Staniewska zdecydowała się włączyć jego przekład *Burzy* do redagowanej przez siebie edycji *Dwunastu dramatów* Shakespeare'a. Wybór uzasadniała – błędnie przywołując fakty – recepcją teatralną:

> **Przekład *Burzy* Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego jest miejscami nieco młodopolski, ale ten właśnie przekład wybrał wkrótce po**

[31] Ibidem, s. 323.

[32] Ibidem, s. 326.

[33] Grzegorz Sinko, *Dramat angielski i niemiecki w wydawnictwach PIW*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, nr 14, s. 206–216, tu: 207.

[34] Byrski nie był zadowolony z przekładu *Tymona*. Pisał o tym do przebywającego w Stanach Zjednoczonych Czesława Miłosza, żałując, że ten ostatni zaniechał przekładów Shakespeare'a: „w połowie lutego była moja premiera w Klasycznym *Tymona* Szekspirowskiego – z Janem Kreczmarem – oczywiście stale potykamy się o złe przekłady", cyt. za: Irena i Tadeusz Byrscy, Czesław Miłosz, *Korespondencja*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2017, s. 106.

wojnie znakomity reżyser i niezwykle wrażliwy artysta Iwo Gall i wystawił w teatrze „Wybrzeże"; ten przekład również, podobnie jak przekład Miłosza, po raz pierwszy ukazuje się drukiem[35].

Tłumaczenie sporadycznie przywoływane jest w analizach porównawczych, zwykle w kontekście polskiej recepcji *Burzy*[36]. Decyzją Spadkobiercy przekłady Jastrzębca-Kozłowskiego zostały w 2024 r. udostępnione w repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Tymon Ateńczyk*, tłum. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.

William Shakespeare, *Burza*, tłum. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 495–606.

[35] Anna Staniewska, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską"* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 621–639, tu: 639. W 1947 r. Iwo Gall wyreżyserował w Teatrze Wybrzeże w Gdyni *Jak wam się podoba*, Staniewska myli zatem reżyserów i sztuki.

[36] Por. Anna Kowalcze-Pawlik, *O tłumaczeniu jednego wersu „Burzy" Shakespeare'a. Metafora w przekładzie dramatu*, „Między Oryginałem a Przekładem" 2014, t. 20 (3/25), s. 87–103.

XI. Piotr Kamiński (1949–)

Ryszard II **(2009),** ***Makbet*** **(2011),** ***Wieczór Trzech Króli*** **(2012),** ***Burza*** **(2012),** ***Opowieść zimowa*** **(2014),** ***Kupiec wenecki*** **(2015)**

Sylwetka tłumacza

Piotr Kamiński (ur. 1949 w Warszawie) jest tłumaczem literatury, dziennikarzem muzycznym i znawcą opery[1]. Jego przekłady dramatów Shakespeare'a ukazują się od 2009 r. Dotychczas publikacji doczekało się sześć dramatów, cztery inne (*Hamlet*, *Miarka za miarkę*, *Król Lear*, *Henryk V*) miały zaś już swe premiery sceniczne.

Piotr Kamiński ukończył romanistykę na Uniwersytecie Warszawskim. W 1968 r., będąc jeszcze studentem, rozpoczął współpracę z Polskim Radiem, gdzie występował jako autor audycji muzycznych do 1981 r. Od 1978 r. był też wykładowcą historii opery w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Po ogłoszeniu stanu wojennego osiadł w Paryżu i kontynuował pracę radiową jako dziennikarz (w latach 1982–2010)

[1] Por. *Piotr Kamiński, członek honorowy Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury* [biogram], https://stl.org.pl/profil/piotr-kaminski/ (10.01.2024); *Piotr Kamiński* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/42095/piotr-kaminski (10.01.2024); *Piotr Kamiński* [w:] Ludzie Polskiego Radia, https://www.polskieradio.pl/Ludzie/791281,Piotr-Kaminski (10.01.2024); a także wywiady radiowe: *Dlaczego warto wciąż na nowo tłumaczyć dzieła Szekspira?*, „Klub Trójki", 31.05.2017, https://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/1772274,Szekspir-wciaz-na-nowo-Po-co-nam-tyle-tlumaczen-mistrza (11.01.2024); *Piotr Kamiński o tłumaczeniu Szekspira, rekonstruowaniu tekstu i swojej pracy w radiu*, „O wszystkim z kulturą", PR2, 22.03.2019, https://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/2282617,Piotr-Kaminski-ostatnie-slowa-Hamleta-zostaly-zniekształcone (11.01.2024); *„Z Szekspirem nie da się inaczej niż na słuch". Piotr Kamiński o przekładzie „Burzy"*, „Wybieram Dwójkę", 27.11.2012, https://www.polskieradio.pl/8/410/Artykul/732875,Z-Szekspirem-nie-da-sie-inaczej-niz-na-sluch (11.01.2024); *Niech ryczy z bólu ranny łoś, czyli czego nie wolno zmienić tłumaczowi* (rozmowa z Piotrem Kamińskim, prof. Barbarą Osterloff i Konradem Szczebiotem), „Sezon na Dwójkę", 23.02.2012, https://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/546269,Niech-ryczy-z-bolu-ranny-los-czyli-czego-nie-wolno-zmienic-tlumaczowi (11.01.2024); *Natchnienie? Muza? Palec boży? Biologia? Piotr Kamiński, tłumacz, krytyk muzyczny*, „Rzeczpospolita", 29.12.2012, https://www.rp.pl/plus-minus/art5780671-natchnienie-muza-palec-bozy-biologia (11.01.2024); *Piotr Kamiński: Szekspir potrafi być wprost nadzwyczajnie wulgarny*, „Notatnik Dwójki", 24.04.2013, https://www.polskieradio.pl/99/1788/Artykul/830389%2CPiotr-Kaminski-Szekspir-potrafi-byc-wprost-nadzwyczajnie-wulgarny (11.01.2024).

w Radio France Internationale. Od 1984 r. współpracował również z rozgłośnią France-Musique, a także (w latach 1996–2010) z miesięcznikiem muzycznym „Diapason". Jest autorem licznych publikacji poświęconych muzyce klasycznej i operze. Opublikował m.in. cztery edycje przewodnika płytowego *Les Indispensables du CD Classique* (1993, 1994, 1995, 1996), w 2003 r. nakładem tego samego wydawnictwa Fayard ukazał się obszerny leksykon *1001 Opéras*, wydany w Polsce nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego pod tytułem *Tysiąc i jedna opera* (2008, wydanie jednotomowe 2015). Dzieło to zostało wyróżnione Nagrodą im. Wojciecha Bogusławskiego dla najlepszej książki teatralnej roku.

Działalność przekładową Piotr Kamiński rozpoczął jeszcze przed wyjazdem do Francji, w latach siedemdziesiątych. W 1982 r. ukazał się jego (i Antoniego Libery) przekład *Pism prozą* Samuela Becketta, tłumaczył też Raymonda Chandlera (*Siostrzyczka*, 1983) i Jeana Geneta (*Dziennik złodzieja*, 1984). Z kolei we Francji ukazały się jego przekłady poezji Wisławy Szymborskiej (*De la mort sans exagérer*, 1996). Działalność literacka i zawodowa Kamińskiego była wielokrotnie doceniana: w 1997 r. został odznaczony francuskim Orderem Sztuki i Literatury, w 2009 r. otrzymał Złoty Mikrofon – prestiżową nagrodę Polskiego Radia, w 2013 r. Nagrodę ZAiKS-u za przekłady Shakespeare'a, w 2015 r. nominację do Nagrody Literackiej Gdynia za przekład *Opowieści zimowej* Shakespeare'a, a w 2020 r. Krzyż Oficerski francuskiego Orderu Sztuki i Literatury.

Jako doradca artystyczny i muzyczny angażował się w realizację wielu produkcji teatralnych i filmowych. Jednym z takich przedsięwzięć było uzupełnienie i odnowienie brzmienia siedemnastowiecznego przekładu *Cyda* Pierre'a Corneille'a pióra Jana Andrzeja Morsztyna. W 2011 r. tekst ten stał się podstawą przedstawienia wyreżyserowanego przez Ivana Alexandre'a wedle historycznych konwencji scenicznych w Teatrze Polskim w Warszawie. Na przestrzeni lat Kamiński współpracował m.in. z Romanem Polańskim przy wystawieniu *Amadeusza* Petera Shaffera (w 1981 r. w Teatrze na Woli i rok później w paryskim teatrze Marigny)[2], z Andrzejem

[2] Roman Polański, *Roman by Polański*, tłum. Kalina Szymanowska i Piotr Szymanowski, Świat Książki, Warszawa 2017, s. 498.

Sewerynem przy realizacji spektakli takich jak *Le mal court* (Zło krąży) Jacques'a Audibertiego (Comédie Française – Vieux Colombier, 2000), *Tartuffe czyli Obłudnik* Moliera (Teatr Telewizji, 2002) czy *Wieczór Trzech Króli* Shakespeare'a (Comédie Française, 2003), a także z Agnieszką Holland przy realizacji filmu *Kopia mistrza* (2006). Podczas pracy nad *Ryszardem II* (Teatr Narodowy w Warszawie, 2004) Kamiński, zachęcony przez reżysera, Andrzeja Seweryna, sam podjął się tłumaczenia sztuki[3]. Jego propozycja przekładowa została zaakceptowana przez kierownictwo teatru, po czym Kamiński – jak to ujął – „zasmakował w tym szaleństwie"[4].

Tłumaczenie *Ryszarda II* ukazało się nakładem Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego pięć lat później, w 2009 roku, jako tytuł otwierający nową serię przekładową. Publikacja powstała we współpracy z Anną Ceterą, redaktorką naukową serii, która opatrzyła tekst wstępem i komentarzem[5]. Wybór kolejnych tytułów i ich chronologia, jak wyjaśniał Kamiński, „są w znacznej mierze dziełem przypadku"[6] – czy też kombinacji wielu czynników. Sztuka ze ścisłego kanonu, *Makbet*, miała stanowić atrakcyjne nowe otwarcie serii (od 2011 r. prowadzonej przez Wydawnictwo W.A.B., a następnie Grupę Wydawniczą Foksal)[7]. Kolejne cztery przekłady powstawały w perspektywie konkretnych inscenizacji na warszawskich scenach – były to *Burza* dla Teatru Polskiego (2012), *Kupiec wenecki* dla Teatru

[3] Marek Doskocz i Piotr Kamiński, *Szekspirologia spiskowa może budzić jedynie rozbawienie*, „ArtPapier", 10.05.2012 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/138882/szekspirologia-spiskowa-budzic-moze-jedynie-rozbawienie (28.09.2023).

[4] Ibidem.

[5] W rozdziale tym, wspólnie z Mateuszem Godlewskim, zadbałam o przywołanie ogłoszonych już wywiadów, recenzji i artykułów, poświęconych przekładom Piotra Kamińskiego. Ze zrozumiałych względów osobiste wspomnienia, związane z powstaniem i prowadzeniem serii, nie zostały włączone do tej publikacji (ACW).

[6] Joanna Walaszek, *Natura Szekspira. Rozmowa z Piotrem Kamińskim*, „Dwutygodnik.com" 2012, nr 09 (91), https://www.dwutygodnik.com/artykul/3935-natura-szekspira.html (28.09.2023).

[7] O peregrynacjach wydawniczych serii pisze Elżbieta Baniewicz, *Powróćmy do przeszłości, a będzie to postęp*, „Twórczość" 2016, nr 12, s. 132–135; o pracy redakcyjnej nad przekładami Shakespeare'a – Anna Cetera-Włodarczyk, *„Geniusz daje temę, poeta ją wariuje", czyli o frapującej (nie)możności redagowania Szekspira w przekładzie*, „Przekładaniec" 2018, nr 36, s. 82–97. Publikując pięć tomów w Wydawnictwie W.A.B., autorzy serii byli stypendystami Funduszu Popierania Twórczości ZAiKS.

Dramatycznego (2014), *Opowieść zimowa* dla Teatru Narodowego (2017), również przekład *Wieczoru Trzech Króli* powstał na potrzeby sceny, mimo iż do realizacji w Teatrze Polskim doszło dopiero w 2011 r., po kilku latach od ukończenia tekstu. Inne, niepublikowane jeszcze przekłady Piotr Kamińskiego, jak *Miarka za miarkę* czy *Antoniusz i Kleopatra*, miały stanowić uzupełnienie kanonu o dramaty, których nie zdążył przetłumaczyć Stanisław Barańczak[8].

W 2021 r. seria przekładowa, wydawana niezmiennie w szacie graficznej projektu Macieja Buszewicza, powróciła do Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie ukazały się wznowienia pięciu wydanych już tytułów, z drobnymi zmianami w przekładach i rozszerzonym opracowaniem krytycznym. Od 2023 r. tomy te są stopniowo udostępniane w ramach repozytorium cyfrowego *Polski Szekspir* UW, trwają też prace nad publikacją kolejnych dramatów.

Strategia przekładu

Zanim przedsięwzięcie Kamińskiego przybrało kształt usystematyzowanej pracy w ramach edycji krytycznej, inicjatywa nowego tłumaczenia zrodziła się z bieżącej potrzeby teatralnej i niezadowolenia z dotychczasowych przekładów. Teatralna geneza nowego przekładu *Ryszarda II* nie pozostała bez wpływu na pierwotny charakter tłumaczenia przeznaczonego dla spektaklu w Teatrze Narodowym w Warszawie. Jak relacjonował Andrzej Seweryn, reżyser przedstawienia, Kamiński pozostawał z nim w stałym kontakcie, on zaś uznał efekt pracy za „całkowicie zadowalający”[9]. Seweryn wylicza też

[8] Anna Cetera i Piotr Kamiński, wypowiedź w ramach konferencji „Abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli” organizowanej przez Interdyscyplinarne Koło Kultury Staropolskiej, 10 kwietnia 2014 r., na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, zapis spotkania *Jak brzmi polski Shakespear*e [w:] *„Abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli”. Wobec tłumaczenia tekstów dawnych*, red. Alicja Bielak, Wydział Artes Liberales, Warszawa 2014, s. 212–237, tu: 236–237. Kilka innych niepublikowanych jeszcze tłumaczeń zostało włączonych do katalogu ZAiKS-u.

[9] Andrzej Seweryn, *Od reżysera* [w:] Program teatralny. *Ryszard II* w Teatrze Narodowym w Warszawie, premiera 16.10.2004, s. 35.

wymagania, jakie postawił przed tłumaczem, a które uznać można za „zwyczajowe zestawienia niemożliwości"[10]: tekst miał być nade wszystko „wierny formie oryginału", zachowujący poetyckie i retoryczne walory utworu, a jednocześnie zrozumiały dla współczesnego widza, „bez zawiłości właściwych przekładom"[11]. Reżyserowi zależało również, aby tłumaczenie było zgodne z profilem interpretacyjnym sztuki, tzn. aby pozostało wierne kluczowej dla Seweryna i „obecnej [w oryginale] metaforyce chrześcijańskiej"[12]. W programie teatralnym przedstawienia umieszczono całość wersji scenicznej nowego przekładu. Przed premierą konsultowano się na prośbę teatru z szekspirolożką Martą Gibińską, która zasugerowała rozmaite poprawki[13].

Po pięciu latach poświęconych na pracę nad polską wersją leksykonu *Tysiąc i jedna opera* Kamiński powrócił do Shakespeare'a z myślą o publikacji. Ówczesny dyrektor Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego, Ryszard Burek, zasugerował opiekę naukową nad tekstem, co zapoczątkowało współpracę tłumacza z szekspirolożką i przekładoznawczynią Anną Ceterą[14]. Gruntownie przeredagowany *Ryszard II* został wydany w 2009 r. i stanowił otwarcie planowanego cyklu przekładów wypracowanych w tym tandemie. Od tej pory Anna Cetera współpracowała z Kamińskim już od wcześniejszych etapów pracy, na bieżąco analizując pierwsze wersje

[10] Por. uwagi Anny Cetery o wpływie wizji reżyserskiej na kształt przekładu w eseju *"Suit the Word to the Action": Shakespeare's "Richard II" (2004). A Case of (Meta)Translation?* [w:] *Shakespeare in Europe. History and Memory*, red. Marta Gibińska i Agnieszka Romanowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 243.

[11] A. Seweryn, *Od reżysera…*

[12] Ibidem.

[13] Por. wypowiedzi Piotra Kamińskiego [w:] *Jak brzmi polski Shakespeare…*, s. 214.

[14] Ibidem, s. 214–215. Anna Cetera następująco opisuje wspólną pracą nad tekstem i wyzwania stojące przed redaktorem naukowym: „Myślę, że tego typu współpraca jest niezwykle wymagająca, trudna, właśnie z naukowego punktu widzenia. Dla osób zajmujących się przekładem i oceną przekładu praca z tłumaczem jest zawsze ostatecznym sprawdzianem umiejętności. Łatwo popsuć tłumaczenie, próbując je ulepszyć… To jest ogromna pokusa filologa, zwłaszcza w wypadku Shakespeare'a, gdzie mamy do czynienia z tak wieloma różnymi interpretacjami każdego fragmentu, czasem frazy lub słowa. Wszyscy wiemy, jak bardzo edycje krytyczne Shakespeare'a bogate są w różnorodne wskazówki interpretacyjne i redakcyjne. Innymi słowy, filolog musi sobie sam narzucić granice: musi wiedzieć, ile i kiedy może wymagać od tłumacza, a jednocześnie szanować jego wizję artystyczną, na którą składa się rozumienie postaci, odbiór języka i fabuły", ibidem, s. 216.

tłumaczenia, sygnalizując miejsca problematyczne i sugerując modyfikacje[15]. Nowa edycja miała połączyć:

> **propozycję nowego przekładu z opracowaniem krytycznym, w stopniu, w jakim komentarz może objaśnić tekst, nie zawłaszczając go. Powstanie nowego przekładu zawsze zbliża utwór do współczesności. Nie sposób jednak zapomnieć o związkach tych dramatów z angielską historiografią, estetyką, a nade wszystko konkretną sceną, jaką zwykle były deski Teatru „Glob"[16].**

Elementem wyróżniającym edycji jest m.in. uwzględnienie w komentarzu problematyki redakcyjnej, w tym objaśnienia kwestii takich jak pochodzenie didaskaliów (odautorskie lub redakcyjne), wybór lokalizacji scen (pozostawionych bez opisu przez dramaturga) czy sygnalizacja różnych wersji tekstu zachowanych w pierwszych angielskich wydaniach. Od początku też zdefiniowana jest jasno strategia przekładowa:

> **Cechą szczególną przekładów Piotra Kamińskiego jest bogata, jędrna polszczyzna i ściśle przestrzegana forma, w tym zgodna z oryginałem liczba wierszy. Strategia ta wynika z przekonania, że źródeł napięcia i dynamiki dramatu należy upatrywać także w prozodii, a zatem rytm i brzmienie są równie istotne, jak znaczenie wypowiedzi[17].**

Podstawową relacją między tekstami źródłowym i polskim jest więc strategia „wers za wers" – tj. ściśle przestrzegana zgodność liczby wierszy z oryginałem Shakespeare'a. Pomijając partie pisane prozą, tłumacz posługuje się jedenastozgłoskowcem, zacierając niekiedy drobne nieregularności metryczne

[15] Ibidem.

[16] *O serii* [w:] William Shakespeare, *Ryszard II*, tłum. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 5.

[17] Ibidem.

oryginałów[18]. Jak objaśnia Kamiński w wywiadach: „Taką dyscyplinę formalną narzuciłem sobie od początku, wychodząc z założenia, że czas poetycki, a zatem czas sceniczny, to wartości estetyczne, których lekceważyć nie należy"[19]. Rodzi to oczywiście szczególne wyzwania, przede wszystkim „ilościowe", wynikające z fundamentalnych różnic między językami polskim i angielskim. Mówi o tym Kamiński, relacjonując najbardziej dla niego dokuczliwe trudności stojące przed tłumaczem Shakespeare'a:

> **Chcąc się utrzymać w ryzach, tłumacz musi się zdrowo gimnastykować, szukając odpowiedników i różnych gramatyczno-składniowych sztuczek dla ocalenia formy, energii i intensywności tekstu. Trudność szersza polega zaś na tym, że otwierając pierwszą scenę pierwszego aktu kolejnego utworu – tłumacz czuje się jak Syzyf, znowu u stóp tej samej góry. Trzeba wszystko zaczynać od początku, gdyż każda sztuka jest inna, a każda postać w każdej z nich mówi nowym, swoim własnym językiem. Doświadczenie z poprzednich przekładów oczywiście się przydaje, ale tylko w pewnym stopniu**[20].

Podstawowym powodem obrania przez Kamińskiego strategii „wers za wers" jest kwestia czasu scenicznego. W tym kontekście tłumacz przywołuje bon mot poety Mariana Załuckiego: „autor ma się męczyć tak długo, żeby czytelnik już nie musiał"[21]:

[18] Por. wypowiedź Piotra Kamińskiego: „Oczywiście, od tej podstawowej zasady bywają odstępstwa. Pozwalam sobie czasem wykorzystać brakujące sylaby w niedokończonych wersach oryginału (skoro nie wiadomo na pewno, czy to świadomy zamiar autora, czy skutek niedoskonałego przekazu). W dialogach prozą zaś nie liczymy wersów, bo to nie miałoby sensu, lecz dbamy jedynie (…) o zwięzłość i jędrność mowy scenicznej", M. Doskocz i P. Kamiński, *Szekspirologia spiskowa…*

[19] Jarosław Borowiec, *Wiersze, William Shakespeare. Bo jest* (rozmowa z Piotrem Kamińskim), „Dwutygodnik.com", https://www.dwutygodnik.com/artykul/735-wiersze.html (28.09.2023).

[20] M. Doskocz i P. Kamiński, *Szekspirologia spiskowa…*

[21] Marian Załucki, *Zwierzenia humorysty*, „Życie Literackie", 26.04.1964, s. 16, cyt. za: A. Cetera i P. Kamiński [w:] *„Abychmy w ten przekład"…*, s. 225.

> **Powtórzę to jeszcze raz: jeżeli cały *Hamlet* w wersji oryginalnej trwa z grubsza pięć godzin, a tłumacz, żeby wyssać z niego ostatnią kroplę sensu, dołoży swoje i z tego się zrobi 6 godzin, to skutek będzie taki, że przyjdzie reżyser, weźmie siekierę i odrąbie. Bo żaden teatr nie zniesie *Hamleta* trwającego sześć godzin. Do tego jeszcze byłoby nudno, ponieważ często „pełnego" sensu nie starcza na cały wiersz, tylko na pół, więc się watuje. I to nie ma sensu[22].**

Kamiński przyznaje jednak, że przyjęta metoda ścisłego trzymania się formy oryginału może też wynikać z jego związków z muzyką[23]:

> **Do tych muzycznych pojęć (...) – rytm, tempo, brzmienie, tonacja – dodać można jeszcze inne, takie jak śpiewność, fraza, melodia, puls. Nie są to jedynie zdawkowe metafory, skoro za ich pomocą staramy się opisać formalny i wyrazowy porządek zarówno dzieła muzycznego, jak poetyckiego, i w jakiejś mierze nam się to udaje. Dlatego właśnie postanowiłem uszanować nie tylko Szekspirowskie znaczenia, ale jego tempo i rytm, jego „kreski taktowe". Dowolność w tej mierze narusza fundamenty dzieła[24].**

Również opisując wyzwanie stojące przed tłumaczem w przypadku retranslacji, Kamiński ucieka się do porównań muzycznych:

> **Zwykle używam tutaj skojarzenia z muzyką, mówiąc o dziesiątkach wielkich pianistów, którzy od półtora wieku grają te same utwory**

[22] Ibidem.

[23] Por. wypowiedź Kamińskiego: „Być może z uwagi na moje doświadczenia z muzyką, gdzie obrane przez wykonawcę tempo i wynikający z niego czas trwania utworu mają ogromne znaczenie, staram się tłumaczyć Szekspira »wers za wers«", M. Doskocz i P. Kamiński, *Szekspirologia spiskowa...*

[24] J. Walaszek, *Natura Szekspira...* W tym samym wywiadzie Kamiński podkreśla, że zasady odbioru tekstu szekspirowskiego najpełniej uświadomił sobie jako widz Teatru Glob w Londynie: „Tam właśnie, na »oryginalnym instrumencie«, usłyszałem Szekspira od nowa i odniosłem wrażenie, że odsłania się przede mną prawdziwa tożsamość tego teatru", ibidem.

> Chopina. Równie dobrze jednak można by zapytać aktora, po co sięga po *Hamleta*, skoro przed nim grali go wszyscy najwięksi koledzy. W obu wypadkach odpowiedź jest ta sama: mazurek Chopina i *Hamlet* Szekspira „składają" się z tych wszystkich interpretacji, żadna bowiem nie zawiera ich w całości, żadna, nawet najgenialniejsza i najbardziej odkrywcza, nie wyczerpuje sprawy. Taka jest właśnie nieuchwytna i rozmigotana natura arcydzieła. Tłumacz jest w podobnej sytuacji: udziela kolejnej, nowej odpowiedzi na pytania, na które inni już wielokrotnie odpowiadali[25].

W podobnym tonie pisze o obowiązku „wierności i lojalności" wobec autora:

> Kiedy pianista siada do fortepianu i gra Beethovena, nie zastanawia się nad tym, że nuty straszliwie go krępują i właściwie z jakiej racji, skoro on jest twórcą i ma prawo do szaleństwa. Żaden muzyk by czegoś takiego nie zrobił – wyrzuciliby go z estrady. Wierność i lojalność wobec utworu, wobec autora, nie jest żadnym ograniczeniem. To kłamstwo[26].

I wreszcie, jak podsumowuje:

> przyświeca nam jeden cel: dość Szekspira przegadanego, dość wyciskania zeń, słowo po słowie, ostatniej kropelki „sensu" – kosztem wewnętrznego rytmu i tempa. Pamiętamy jednak również, że Szekspir nie pisał swoich sztuk wczoraj, językiem z ostatniego wydania gazety codziennej. Jego język, niezwykle bogaty i wyszukany, ale znacznie bliższy współczesnej angielszczyźnie, niż się to często twierdzi, jest zrozumiały dla widzów współczesnych teatrów londyńskich, nie ma więc żadnej potrzeby „uwspółcześniania" go w przekładzie. Staramy się więc, by był przejrzysty, zrozumiały

[25] Magdalena Pioruńska, *Wywiad: Piotr Kamiński*, Szuflada.net, 7.01.2013, http://szuflada.net/wywiad-piotr-kaminski/ (28.09.2023).

[26] Bogdan Tosza i Piotr Kamiński, *Na pięć minut przed śmiercią*, „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 29, s. 39.

> **– i stylowy. Połączenie tych dwóch cech, znowu przez analogię z muzyką, wydaje nam się najpiękniej „współczesne”[27].**

Opisując swój stosunek do poprzedników, Kamiński dyplomatycznie nie ocenia przekładów najbliższych w czasie, Macieja Słomczyńskiego i Stanisława Barańczaka. Poznanie Shakespeare'a zawdzięcza kanonicznym przekładom Józefa Paszkowskiego, Leona Ulricha i Stanisława Egberta Koźmiana, do których regularnie powraca:

> **Nieustannie do nich zaglądam przy mojej pracy, a niektóre ich rozwiązania są tak mistrzowskie, że należy je zachować. Ciekawe, czy kiedy dojdę do *Hamleta*, uda mi się przebić „rannego łosia” – na pewno jednak nie będę o to walczył za wszelką cenę! Bo niby dlaczego? W imię miłości własnej? Nie warto[28].**

Kamiński sięga też niekiedy do przekładów Shakespeare'a na inne języki: „czasami jest wszystko jedno, na jaki język przekłada ten inny tłumacz. Ważne jest to, że ma te same problemy, co ja, i zdarza się, że w takim obcojęzycznym przekładzie trafia się rozwiązanie moich trudności”[29]. Uważa także Romana Brandstaettera za niesłusznie zapomnianego tłumacza Shakespeare'a, wskazując na jego „wyobraźnię poetycką” i „[ogromny instynkt] języka dialogu i sytuacji”[30].

Recepcja przekładu

Wszystkie opublikowane dotąd przekłady Piotra Kamińskiego trafiły na scenę. Łącznie dziesięć tłumaczeń wykorzystano w inscenizacjach (wliczając w to radiowy debiut *Antoniusza i Kleopatry*), przy tym niektóre dramaty

[27] M. Doskocz i P. Kamiński, *Szekspirologia spiskowa…*
[28] J. Walaszek, *Natura Szekspira…*
[29] A. Cetera i P. Kamiński [w:] *„Abychmy w ten przekład”…*, s. 228.
[30] Ibidem.

(*Wieczór Trzech Króli*, *Burzę*, *Miarkę za miarkę*) wystawiano już więcej niż jeden raz. Recenzenci spektakli często odnotowywali pojawienie się nowego przekładu, ale w pierwszych impresjach trudno doszukać się pogłębionej oceny krytycznej. W publikacjach towarzyszących premierze *Ryszarda II* w Teatrze Narodowym w Warszawie (2004) przeważały pozytywne reakcje[31]. Hanna Karolak uznała przekład za doskonałe narzędzie dla aktorów: „Już po kilku minutach stało się jasne, dlaczego Andrzej Seweryn zamówił u Piotra Kamińskiego nowy przekład Szekspirowskiego tekstu. Piękny język tłumaczenia współgrał z intencjami reżysera i ułatwiał aktorom klarowność interpretacji"[32]. Tomasz Miłkowski w podobnym tonie pisał na łamach „Trybuny", stwierdzając, że tekst – „dostatecznie nowoczesny i dostatecznie tradycyjny" – ułatwił zadanie aktorom[33].

Zdarzało się również, że zarzucano przekładom Kamińskiego mało współczesne brzmienie. Po premierze *Kupca weneckiego* w warszawskim Teatrze Dramatycznym (2014) na łamach serwisu „Teatr dla Was" Karol Płatek pisał o nadmiernej archaizacji, dopytując nawet: „Czy [tłumacz] nie chce być bardziej szekspirowski od Shakespeare'a?". Jednocześnie jednak zastrzegał, że na jego opinii mogło zaważyć rozczarowanie samym przedstawieniem i przywiązanie do przekładu Barańczaka[34]. Z kolei jeden z recenzentów *Burzy* we wrocławskim Teatrze Lalek (2017) opisywał przekład Kamińskiego jako nieprzystający tonem do spektaklu z uwagi na „dość archaiczne" brzmienie[35]. Ten sam przekład we wcześniejszym przedstawieniu w Teatrze

[31] Por. *Brak wielkich ról*, „Przegląd" 2004, nr 44, 27.10.2004 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/5537/brak-wielkich-rol (11.01.2024); Jacek Kopciński, *Paryska retoryka i warszawskie mity*, „Teatr" 2004, nr 10 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/8869/paryska-retoryka-i-warszawskie-mity/drukuj/tak (11.01.2024).

[32] Hanna Karolak, *Szekspir w Narodowym*, „Gość Niedzielny" 2004, nr 45 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5827/szekspir-w-narodowym (11.01.2024).

[33] Tomasz Miłkowski, *Schody władzy i poddaństwa*, „Trybuna" 2004, nr 250 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/5450/schody-wladzy-i-poddanstwa (11.01.2024).

[34] Karol Płatek, *Rolenzo na premierze*, „Teatr dla Was", 29.09.2014 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/190289/rolenzo-na-premierze (11.01.2024).

[35] Magda Piekarska, *Po premierze w Teatrze Lalek. Odyseja kosmiczna 2017*, „Gazeta Wyborca – Wrocław", 4.10.2017, https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,22461736,po-premierze-w-teatrze-lalek-odyseja-kosmiczna-2017.html (11.01.2024).

Polskim w Warszawie (2012) został jednak przyjęty pozytywnie, jako dowód na to, że *Burza* pozostaje „bardziej pojemna i aktualna, niż mogłoby się z pozoru wydawać”[36].

W recenzji *Opowieści zimowej*, wystawionej w Teatrze Narodowym w Warszawie w 2017 roku, Malwina Głowacka uchyla się od jednoznacznej oceny przekładu Kamińskiego, pozostawiając ją anglistom i szekspirologom. Określa go jedynie jako „melodyjny i dobrze brzmiący”[37]. Z kolei w recenzji dla „Polityki” Aneta Kyzioł nie kryje rozczarowania nie tylko spektaklem, ale także samym tłumaczeniem, uznając je za „pozbawione wdzięku i finezji”[38].

Ze zrozumiałych względów duże zainteresowanie krytyków teatralnych wzbudziło tłumaczenie *Hamleta*. Tadeusz Bradecki, reżyser przedstawienia w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (2019), wspominał, że do realizacji *Hamleta* zachęcił go m.in. nowy przekład – „nowoczesny, a zarazem wierny”[39]. Wielu recenzentów przyznało mu rację. Krytycy chwalili przede wszystkim zrozumiałość tekstu i jego użyteczność sceniczną przy jednoczesnym zachowaniu walorów poetyckich. W tym tonie pisał m.in. Tomasz Miłkowski:

> **W rzeczy samej, przekład Kamińskiego odznacza się nadzwyczajną wrażliwością na język współczesny. Nie tracąc poetyckich wzlotów (kiedy trzeba) ani też niskich upadków (kiedy trzeba), Kamiński trzyma się języka mówionego w najlepszej z możliwych wersji. Toteż wybrzmiewa on ze sceny wyśmienicie**[40].

[36] Przemysław Bollin, *Burza z kilku wiader*, „Gość Niedzielny” 2012, nr 48, 20.11.2014, https://e-teatr.pl/burza-z-kilku-wiader-a149010 (11.01.2024).

[37] Malwina Głowacka, *Brzemienna madonna,* teatralny.pl, 5.07.2017 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://teatralny.pl/recenzje/brzemienna-madonna,2028.html (28.10.2023).

[38] Aneta Kyzioł, *Opowieść nienowa,* „Polityka” 2017, nr 23, 7.06.2017, https://e-teatr.pl/opowiesc-nienowa-a238616 (11.01.2024).

[39] Krzysztof Lubczyński, *Hamlet czyta studium o tyranii. Wywiad z Tadeuszem Bradeckim*, „Dziennik Trybuna” 2019, nr 13, 5.02.2019, https://pisarze.pl/2019/02/05/hamlet-czyta-studium-o-tyranii-z-tadeuszem-bradeckim-rezyserem-i-aktorem-rozmawia-krzysztof-lubczynski/ (11.01.2024).

[40] Tomasz Miłkowski, *Hamlet bez złudzeń*, „Dziennik Trybuna” 2019, nr 18, 24.01.2019, https://trybuna.info/opinie/hamlet-bez-zludzen/ (10.01.2024).

Podobnie Anna Czajkowska, która odnotowywała: „walory językowe oryginału są zachowane, a konkret, symbolika oraz brak nadmiernych ozdobników powodują, iż »słowa dobrze się w ustach aktora układają i widz się w tym nie gubi«"[41]. Kalina Zalewska na łamach „Teatru" doceniła przejrzystość przekładu przy jednoczesnym uszanowaniu tradycji polskich *Hamletów*:

> **Nowy przekład Piotra Kamińskiego jest zwarty, logiczny i jasny, a jednocześnie zachowuje wszystkie słynne kwestie tej sztuki. Kamiński nie popełnił błędu Stanisława Barańczaka, doskonałego translatora Szekspirowskich komedii, który forsował w tragediach nowe frazy. Tymczasem okazało się, że dawne bon moty stały się przez lata elementem teatralnego kanonu. U Kamińskiego jest wszystko, na co czekamy, nawet najbardziej znany cytat z przekładu Józefa Paszkowskiego, a jednocześnie meandry akcji i jej filozoficzne zaplecze – chrześcijański charakter świata bohaterów – stały się wyraźniejsze. (...) W przekładzie Kamińskiego Hamlet jest trzeźwy w ocenie własnych dociekań**[42].

Również Malwina Głowacka dostrzegła w tekście „grę" z przekładami dawniejszymi, o ukształtowanej pozycji w polskiej kulturze:

> **Brzmi współcześnie, ma melodię, rytm, bardzo dobrze leży w ustach aktorów, którzy porozumiewają się nim naturalnie jak własnym tekstem. Można chwilami odnieść wrażenie, że jest genialny w swej lapidarności. Kamiński, jak mi się zdaje, odwołuje się do najprostszych skojarzeń i rozwiązań, odkrywa oczywiste znaczenia, kryjące się w słowach i frazach. Wydaje się też, że tłumacz gra znanymi fragmentami istniejących przekładów, które przywoływane są niczym**

[41] Anna Czajkowska, *Szalony tylko przy wietrze północno-zachodnim*, Teatr dla wszystkich, 18.07.2019, https://teatrdlawszystkich.eu/szalony-tylko-przy-wietrze-polnocno-zachodnim/ (28.10.2023).

[42] Kalina Zalewska, *Królestwo*, „Teatr" 2019, nr 3, https://teatr-pismo.pl/7132-krolestwo/ (11.01.2024).

> **cytaty. Czterowiersz z drugiej sceny aktu trzeciego, rozpoczynający się od słów Hamleta skierowanych do Horacego: „Niech ryczy z bólu ranny łoś", należący do najbardziej rozpoznawalnych passusów z dramatów Shakespeare'a, Kamiński pozostawia w brzmieniu nadanym przez Józefa Paszkowskiego, podkreślając jego silną obecność w potocznej świadomości. (...) Trzeba również zaznaczyć, że przekład Kamińskiego przesuwa niektóre akcenty, rzucając inne światło na relacje między postaciami**[43].

Dla przeciwwagi, zdaniem Anety Kyzioł świeżość i komunikatywność *Hamleta* w przekładzie Kamińskiego została jednak uzyskana kosztem „siły, jaką ma oryginał"[44].

Wkrótce po publikacji w 2014 r. *Opowieści zimowej* jako piątego tomu serii przekładowej, w miesięczniku „Teatr" ukazał się artykuł Marka Troszyńskiego z ogólniejszą oceną tego przedsięwzięcia krytyczno-literackiego, z bardzo przychylną oceną pracy tłumacza. Zestawiając przekład *Burzy* Kamińskiego z tłumaczeniem Słomczyńskiego, Troszyński zwraca przede wszystkim uwagę na walory „muzyczne" tekstu Kamińskiego i jego rytm, wynikły z przyjętej strategii „wers za wers":

> **Wersy Szekspira/Kamińskiego zdecydowanie lepiej nadążają za angielskim tekstem, wydaje się, że czynią to bez utraty istotnych składników znaczenia. (...) Nie dziwi mnie, że Piotr Kamiński, dobrze mi znany z muzycznych audycji Programu 2 Polskiego Radia, nie poddaje się terrorowi słowa, nie daje się zaplątać w te gry słowne, wieloznaczności, całą tę idio(ma)tyczną zabawę, zwracając**

[43] Malwina Głowacka, *Mroczne niebo nad Elsynorem*, Teatralny.pl, 13.02.2019, https://teatralny.pl/recenzje/mroczne-niebo-nad-elsynorem,2639.html (28.10.2023).

[44] Por. obszerniejszy cytat: „To *Hamlet* prozą, w każdym sensie tego słowa. Tłumaczenie Piotra Kamińskiego w ustach aktorów układa się dobrze, widzom pozwala bez kłopotów śledzić przebieg fabuły, ale jednocześnie polskim słowom brak tu siły, jaką ma oryginał", Aneta Kyzioł, *Nijaka tyrania*, „Polityka" 2019, nr 6 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/270978/nijaka-tyrania (11.01.2024).

> **uwagę raczej na konieczność adekwatnego zrytmizowania poszczególnych wypowiedzi. (...) pewien minimalizm, konkretyzm przekładu Kamińskiego sprawia wrażenie, że utkana przez niego koszula przylega ściślej do ciała – tekstu Szekspira. Skrojona naturalnie z polskiego samodziału, jednak dość precyzyjnie obrysowuje jego kształt, rezygnując z falban i plis. (...) Muzyczny słuch Kamińskiego, kultura literacka przy braku przerostu osobistych ambicji poetyckich wydają się grać na korzyść jego translatorskiego przedsięwzięcia. Dotychczasowe jego przekłady zapowiadają co najmniej inną jakość i mają szansę sprawdzić się w teatrze[45].**

Ostatnia dekada przyniosła kilka inscenizacji przekładów jeszcze niepublikowanych. W 2016 r. tłumaczenie *Antoniusza i Kleopatry* stanowiło podstawę adaptacji radiowej w Teatrze Polskiego Radia, w reżyserii Jacka Gąsiorowskiego. Z kolei w 2019 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie odbyła się wspomniana już premiera *Hamleta* w przekładzie Kamińskiego (reż. Tadeusz Bradecki), w 2021 r. zaś *Króla Leara* (reż. Wawrzyniec Kostrzewski). W czerwcu 2020 r. w serwisie internetowym YouTube została upubliczniona realizacja *Henryka V* w wersji czytanej na trzech aktorów[46]. Producentem projektu był Dariusz Rosiak. Tłumaczenie *Miarki za miarkę* zadebiutowało w 2016 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (reż. Oskaras Koršunovas), a następnie wykorzystano je w spektaklach w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku (2022, reż. Bogdan Kokotek), na Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie (2023, reż. Bogdan Kokotek) i w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (2023, reż. Dan Jemmett). W 2024 r. odbyła się premiera przekładu *Makbeta* (reżyseria i adaptacja Paweł Palcat) w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie. W tym samym roku w warszawskim Teatrze

[45] Marek Troszyński, *Ile Shakespeare'a w Szekspirze?*, „Teatr" 2014, nr 4, s. 80–82.

[46] William Shakespeare – *Henryk V*, https://www.youtube.com/watch?v=vrl5SUP_SqI (28.09.2023). O przedstawieniu tym pisze Marta Gibińska, *"Henry V". A Report on the Condition of the World*, „Multicultural Shakespeare. Translation, Appropriation and Performance" 2023, t. 27 (42), s. 139–150.

Studio Alexander Dulak wyreżyserował spektakl *Ekspedycja: Burza*, również oparty na tłumaczeniu Kamińskiego.

Przekłady Kamińskiego wielokrotnie rozbrzmiewały w monodramach Andrzeja Seweryna: *Wyobraźcie sobie…* (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2009), *Szekspir Forever!* (Teatr Polski w Warszawie, 2011 i Teatr Telewizji, 2019) oraz audycji *Cały świat to scena, a wszyscy ludzie to tylko aktorzy. Fragmenty z Szekspira* (Teatr Polskiego Radia, 2016).

Szekspirolodzy analizowali tłumaczenia Piotra Kamińskiego zarówno w kontekście debiutu scenicznego *Ryszarda II*[47], jak i późniejszej publikacji dramatu[48]. Efektem tłumaczenia przyjrzała się także Olga Mastela w monografii poświęconej polskiej recepcji *Opowieści zimowej*. Również w tym przypadku za cechę wyróżniającą Kamińskiego na tle poprzedników uznano kwestie prozodyczne[49].

Począwszy od 2024 r., kolejne tomy edycji krytycznej Shakespeare'a w przekładach Piotra Kamińskiego udostępniane są w formie cyfrowej w repozytorium *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Ryszard II*, tłum. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009 [wyd. 2 rozszerzone, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2023].

[47] Por. A. Cetera, *"Suit the Word"…*; Małgorzata Grzegorzewska, *Blood Sprinkled or Blood Spilt. The History of "Richard II" Revisited in the Contemporary Theatre* [w:] *Shakespeare in Europe…*, s. 303–312.

[48] Aleksandra Kamińska, *"Cast Forth in the Common Air"? Piotr Kamiński's Translation of Mowbray's Speech in "Richard II"*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis" 2018, t. 13, z. 3, s. 133–140.

[49] Por. konkluzję analizy: „Tłumaczenie najnowsze autorstwa Kamińskiego ze względu na przyjętą strategię niewydłużania tekstu jest najbardziej zwięzłe, niezwykle też w wielu miejscach rytmiczne dzięki użyciu wielu krótkich, nawet jednosylabowych wyrazów. Często pozwala na różnoraką interpretację, podobnie jak oryginał, jednak w niektórych miejscach tekstu umożliwia też przywoływanie asocjacji, których utwór w języku angielskim raczej nie sugeruje", Olga Mastela, *„Oczyma duszy…". „Zimowa opowieść" Williama Shakespeare'a i jej polskie interpretacje: szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 237.

William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011 [wyd. 2 rozszerzone, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022].

William Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli*, tłum. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.

William Shakespeare, *Burza*, tłum. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012 [wyd. 2 rozszerzone, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022].

William Shakespeare, *Opowieść zimowa*, tłum. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2014 [wyd. 2 rozszerzone, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2023].

William Shakespeare, *Kupiec wenecki*, tłum. Piotr Kamiński, wstęp i komentarz Anna Cetera-Włodarczyk, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015 [wyd. 2 rozszerzone, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021].

XII. Jan Kasprowicz (1860–1926)

***Hamlet* (1890), *Henryk V* (1895), *Henryk VI* (części 1–3) (1895), *Komedia omyłek* (1895), *Wiele hałasu o nic* (1895), *Miarka za miarkę* (1895), *Król Lir* (1922), *Makbet* (1924), *Juliusz Cezar* (1924), *Romeo i Julia* (1929)**

Sylwetka tłumacza

Jan Kasprowicz urodził się 12 grudnia 1860 r. w Szymborzu (zabór pruski, obecnie część Inowrocławia) w rodzinie chłopskiej jako najstarszy syn Piotra i Józefy z d. Klofta[1]. Kształcił się w gimnazjum w Inowrocławiu, debiutował w 1878 r. sonetem pt. *Poranek* na łamach poznańskiego tygodnika „Lech". Z uwagi na działalność patriotyczną kilkakrotnie zmieniał szkoły, ostatecznie maturę zdał w 1884 r. w Poznaniu. Podjął studia filozoficzne i historyczne na Uniwersytecie w Lipsku, jednak już jesienią był studentem historii na Uniwersytecie we Wrocławiu. W nowym środowisku zaangażował się w działalność nielegalnej organizacji socjalistycznej, co w 1887 r. doprowadziło do skreślenia go z listy studentów, aresztowania i skazania na pół roku więzienia. Odbywając karę, Kasprowicz porzucił poglądy socjalistyczne i zbliżył się do powołanej w 1897 r. w Szwajcarii Ligii Polskiej, tajnej, liberalno-demokratycznej organizacji niepodległościowej. Więzienie opuścił w maju 1888 r.

Wcześniej, w 1886 r., ożenił się z Teodozją Szymańską, którą kilka miesięcy później porzucił. W 1889 r. znalazł się we Lwowie, gdzie rozpoczął pracę w „Kurierze Lwowskim", wydał swój pierwszy tom poezji, a wkrótce potem pierwszy przekład Shakespeare'a – *Hamleta*. W 1893 r. ożenił się

[1] Por. Roman Loth, *Jan Kasprowicz* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 12, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 185–190; idem, *Jan Kasprowicz* [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 2, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2001, s. 97–105; idem, *Jan Kasprowicz* [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut"*, t. 18, cz. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994. Część informacji zawarta w rozdziale *Jan Kasprowicz* [w:] Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. 1: *Zasoby, strategie i recepcja,* Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 111–116.

ponownie, tym razem z Jadwigą Gąsowską, z którą miał dwie córki, Janinę i Annę. Podróżował do Szwajcarii i Włoch, pracował nad własnymi utworami.

Z czasem Kasprowicz stał się ważną postacią lwowskiej bohemy. Sławę przyniosła mu publikacja w prasie (w latach 1898–1901) ośmiu poematów, zebranych w tomach *Ginącemu światu* i *Salve Regina* (1902). Na ówczesną twórczość wpływ miały dramatyczne przeżycia osobiste spowodowane rozbiciem jego małżeństwa z Jadwigą Gąsowską przez Stanisława Przybyszewskiego.

W 1902 r. Kasprowicz wszedł do redakcji pisma „Słowo Polskie" związanego z Narodową Demokracją. W lipcu 1904 r. otrzymał promocję doktorską na Uniwersytecie Lwowskim na podstawie rozprawy *Liryka Teofila Lenartowicza*. Nadal sporo podróżował (do Francji, Anglii, Szwajcarii), publikował recenzje teatralne, prowadził przegląd prasy i redagował dział literacki w „Słowie Polskim". W 1906 r. przeprowadził się do Poronina. W 1909 r. mianowano go profesorem nadzwyczajnym na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego w specjalnie dla niego utworzonej katedrze literatury porównawczej. W tym samym roku został prezesem Towarzystwa Pisarzy Polskich, a w 1912 r. – profesorem zwyczajnym. Oficjalnie na Uniwersytecie Lwowskim pracował do końca życia, a w roku akademickim 1921/1922 był rektorem uczelni.

W 1911 r. Kasprowicz ożenił się po raz trzeci, z Marią Bunin, córką rosyjskiego generała. W 1913 r. skończył pracę nad dramatem *Marchołt gruby a sprośny* i do połowy 1914 r. poświęcał się prawie wyłącznie tłumaczeniom. Gdy wybuchła pierwsza wojna światowa, przebywał w Poroninie i pracował m.in. nad *Księgą ubogich*[2]. Podczas wojny Kasprowicz przekładał m.in. dramaty Eurypidesa. Jesienią 1915 r. wrócił do Lwowa i rozpoczął wykłady uniwersyteckie (ich rękopisy spłonęły w czasie drugiej wojny światowej). W 1920 r. został członkiem Towarzystwa Naukowego we Lwowie, rok później Uniwersytet Warszawski nadał mu tytuł doktora *honoris causa*.

[2] W 1914 r. Kasprowicz wstawił się za zamieszkałym w Poroninie rosyjskim emigrantem, którego uznano za szpiega i uwięziono w Nowy Targu – dzięki ten interwencji wolność odzyskał Włodzimierz Lenin.

W roku akademickim 1922/1923 Kasprowicz otrzymał urlop zdrowotny i nie wrócił już do obowiązków akademickich. W październiku 1923 r. zamieszkał w willi Harenda niedaleko Poronina, gdzie przeniósł też swą złożoną z ok. 5 tysięcy woluminów bibliotekę. Rok później stan jego zdrowia uległ silnemu pogorszeniu. Leczenie we Lwowie pozwoliło jednak na ukończenie cyklu poezji *Mój świat*. W 1925 r. wrócił do Poronina, gdzie w marcu 1926 r. przeżył atak serca. Zmarł 1 sierpnia 1926 r., pochowano go na zakopiańskim cmentarzu dla zasłużonych. W 1933 r. jego szczątki zostały przeniesione do specjalnie ufundowanego mauzoleum w pobliżu Harendy.

Kasprowicz był odznaczony Komandorią Orderu Odrodzenia Polski i Krzyżem Oficerskim francuskiej Legii Honorowej.

Aktywność przekładowa Kasprowicza była ogromna, obejmowała wielu autorów, wiele epok i języków. Tłumaczył z greki dzieła Ajschylosa oraz Eurypidesa, literaturę angielską, niemiecką, francuską, włoską, indyjską, belgijską, czeską i skandynawską, a także teksty łacińskie polskich twórców[3]. Przekładał m.in. utwory Christophera Marlowe'a, Percy'ego Bysshe Shelleya, Johna Keatsa, George'a Byrona, Oscara Wilde'a, Algernona Charlesa Swinburne'a, Williama Butlera Yeatsa, Johanna Wolfganga Goethego, Heinricha Heinego, Friedricha Schillera, Gerharta Hauptmanna, Franza Grillparzera, Petera Rossegera, Hermanna Sudermanna, Friedricha Nietzschego, Arthura Rimbauda i Henrika Ibsena. Drukiem ogłosił dwie antologie: *Poeci angielscy* (1907) i *Próby angielskiej poezji dramatycznej* (1907). Początkowo przekładów Shakespeare'a podjął się najprawdopodobniej ze względów finansowych, do przedsięwzięcia tego jednak kilkakrotnie wracał, deklarując pragnienie przełożenia wszystkich dzieł Stratfordczyka[4]. Jak zanotował na jednym z egzemplarzy *Sonetów* (1922) we własnym tłumaczeniu:

Co do mnie, gdyby nazbyt słabiło me siły,
Od dawna bym już porzucił proceder niemiły,

[3] R. Loth, *Jan Kasprowicz*..., 1994, s. 63.

[4] Kasprowicz przełożył też *Sonety* oraz poemat *Lukrecja* Shakespeare'a.

> **A przecież jeszcze myślę do końca życia**
> **Nie zrzekać się miłego z Szekspirem obycia[5].**

Z kolei przybliżając postać Shakespeare'a w kontekście wątków prometejskich w literaturze, przekonywał:

> **w walce o nowe walory duchowe, w walce skierowanej przeciw pseudoklasycyzmowi, wypłynęło w całym majestacie na widownię zapomniane, na ogół wziąwszy, nazwisko Szekspira. Jeżeli prawdą jest, że nie było prawdziwych, wielkich twórców, którzy by w twórczości swej kierowali się jakąś teorią estetyczną, poza jedną wielką zasadą, ażeby dawać wrażenia zjawisk, tak jak te wrażenia udzielają się naszej duszy, patrzącej na te zjawiska, to do takich prawdziwych wielkich twórców należał Szekspir (...), w twórczości swojej nie gdzie indziej chodził po naukę, tylko do Natury. Nie dziwota też, że tworzył ludzi żywych – nie abstrakcje, nie alegorie namiętności, ale namiętności, zamknięte w kształty ludzi, istotnie oddychających, istotnie się ruszających, istotnie rozpierających częstokroć za ciasne dla nich granice świata[6].**

Nawiązania szekspirowskie pojawiają się też w twórczości własnej Kasprowicza: *Baśń Nocy Świętojańskiej* (1900) zawiera liczne aluzje do postaci ze sztuk Shakespeare'a[7], podobnie *Król Lear z Biedaczowa* (1912)[8]. Z kolei stworzony przez Kasprowicza Marchołt przypomina Falstaffa z *Wesołych kumoszek z Windsoru*[9].

[5] Ludwik Bernacki, *Z autografów Jana Kasprowicza*, Lwów 1938, cyt. za: Aleksandra Budrewicz, *Szekspir Kasprowicza* [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. Ewa Łubieniewska, Krystyna Latawiec i Jerzy Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 115–131, tu: 118.

[6] Jan Kasprowicz, *Prometeizm w poezji* [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 8, cz. 1: *Krytyka literacka i artystyczna oraz Studia historycznoliterackie*, oprac. Mariola Wilczak, red. Roman Loth, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 758–759. Tekst Kasprowicza z 1912 r.

[7] Por. omówienie i przykłady [w:] A. Budrewicz, *Szekspir Kasprowicza…*, s. 120–121.

[8] Por. omówienie [w:] Hanna Ratuszna, *Cień Hamleta. Tropy szekspirowskie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 255.

[9] Ibidem, s. 270.

Drogi naukowe i towarzyskie Kasprowicza wielokrotnie przecinały się z drogami postaci kluczowych w owym czasie dla polskiej recepcji Shakespeare'a, zarówno w odniesieniu do przekładów, jak i krytyki literackiej. Na Uniwersytecie Lwowskim poeta pracował razem z Edwardem Porębowiczem (romanistą i tłumaczem Shakespeare'a), Leonem Pinińskim (profesorem prawa i pasjonatem Shakespeare'a)[10], wspierał karierę naukową Władysława Tarnawskiego (anglisty i tłumacza Shakespeare'a), swoje przekłady z angielskiego konsultował z Romanem Dyboskim (pionierem szekspirologii na Uniwersytecie Jagiellońskim).

W swojej pracy jako historyk literatury, komparatysta Kasprowicz wielokrotnie przywołuje postać i twórczość Shakespeare'a, przy tym najwięcej uwagi poświęca mu w tekstach o prometeizmie, zwłaszcza kiedy referuje poglądy myślicieli niemieckich, które niewątpliwie podziela[11]. Wielokrotnie też wraca refleksja o Shakespearze jako autorze naśladującym naturę, tworzącym postaci wyraziste, z intuicyjnym rozpoznaniem predyspozycji i zaburzeń psychologicznych. W 1916 r., w trzechsetną rocznicę śmierci Shakespeare'a, Kasprowicza poświęca mu obszerny esej, omawiając życiorys, słynne postaci dramatyczne, a także szerokie spektrum konwencji językowych, używanych przez niego, od języka potocznego do wyrafinowanej retoryki i gier słownych typowych dla eufuizmu[12]. Shakespeare jest również bohaterem wykładów Kasprowicza na Uniwersytecie Lwowskim: na przełomie 1910 i 1911 roku (*Szekspir*) oraz w grudniu 1911 r. (*Ludzie Szekspira*)[13].

[10] Problematykę polskich przekładów Shakespeare'a omówił Leon Piniński w dwutomowej monografii *Wrażenia i szkice z twórczości poety*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1924; por. Katarzyna Jaworska-Biskup i Maciej Jońca, *Shakespeare Leona Pinińskiego: próba odczytania na nowo*, „Rocznik Komparatystyczny" 2023, nr 14, s. 149–169.

[11] J. Kasprowicz, *Prometeizm w poezji…*, s. 637–824; idem, *O Prometeuszu i prometeizmie w poezji* [w:] idem, *Krytyka literacka i artystyczna…*, s. 866–923. W drugim eseju referowane są poglądy np. Herdera, a także Shaftesbury'ego (Anthony'ego Ashleya Coopera) w sposób, w jaki powoływali się na nie pisarze niemieccy: „O Szekspirze można by powiedzieć to samo, co Shaftesbury mówi o Homerze, że swoich postaci nie opisuje, ale każe im patrzeć, oddychać, ruszać się i działać w ten sposób, iż żywe stają przed naszymi oczami", ibidem, s. 889–890.

[12] Jan Kasprowicz, *Szekspir* [w:] idem, *Krytyka literacka i artystyczna…*, s. 929–950. Pierwodruk w „Kurierze Lwowskim" w 1916 r.

[13] Por. Mariola Wilczak, *Komentarz* [w:] J. Kasprowicz, *Krytyka literacka i artystyczna…*, s. 1098.

Osobną grupę tekstów stanowi dziesięć recenzji przedstawień szekspirowskich w Teatrze im. hr. Skarbka we Lwowie, napisanych przez Kasprowicza w latach 1890–1904[14]. Wśród nich najbardziej rozbudowane dotyczą występów Józefa Kotarbińskiego w roli Hamleta („natura zdenerwowana, czuła mimo pewnego sarkazmu, melancholijna, bliska obłąkania, jakkolwiek nieposiadająca tej świadomości", „organizm wycieńczony dociekaniami")[15] w 1890 i 1892 r. oraz Otella (zarazem „człowiek szlachetny" i „dzika bestia")[16].

Niewątpliwie praca nad przekładami Shakespeare'a stanowiła tylko niewielką część imponującej aktywności literackiej i naukowej Kasprowicza – Shakespeare był jednak autorem, do którego wracał i który towarzyszył mu u schyłku życia.

Strategia przekładu

Kasprowicz pracował nad przekładami Shakespeare'a w trzech okresach życia. Pierwsze chronologicznie tłumaczenie – *Hamlet* – ukazało się w 1890 r. Opatrzony krótkim wstępem tłumacza przekład miał zrywać z dziewiętnastowieczną tradycją „gładzenia" i „upiększania" Shakespeare'a, ukazując wiernie prawdziwy język dramatów, z całą jego dosadnością i pikanterią. W rzeczywistości, poza odnowieniem stylistyki, strategia Kasprowicza nie była aż tak radykalna, a na odbiorze tekstu w dużym stopniu zaciążył wybór form adresatywnych (główne postaci zwracają się do siebie w drugiej osobie liczby mnogiej). W kolejnych dekadach Kasprowicz gruntownie poprawiał tekst, ale ostatnia wersja przygotowana do druku w 1931 r. nie zachowała się.

Kolejne przekłady Jana Kasprowicza ukazały się we lwowskiej edycji dzieł Shakespeare'a pod redakcją Henryka Biegeleisena (1895–1897). Wydanie to – po raz pierwszy w historii polskiej recepcji Shakespeare'a – składało się z wyselekcjonowanych dziewiętnastowiecznych przekładów różnych tłumaczy,

[14] Wszystkie recenzje zawarte w tomie: Jan Kasprowicz, *Krytyka teatralna*, t. 8, cz. 2, oprac. Roman Loth, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, zestawienie recenzji s. 937–940.

[15] Ibidem, s. 13.

[16] Ibidem, s. 85.

uzupełnionych nowymi tłumaczeniami powierzonymi obiecującym literatom: Antoniemu Langemu, Stanisławowi Rossowskiemu, Edwardowi Porębowiczowi i właśnie Janowi Kasprowiczowi. W zamierzeniu twórców edycji nowy kanon miał zastąpić już wtedy postrzegane jako zestarzałe przekłady kanoniczne, poprawić błędy i tchnąć w teksty Shakespeare'a ducha nowych czasów. Wkład Kasprowicza w tę edycję był największy spośród nowych tłumaczy: przełożył cztery kroniki historyczne (*Henryka V* i *Henryka VI*, części I–III) oraz trzy komedie: *Komedię omyłek*, *Wiele hałasu o nic* i *Miarkę za miarkę*. Pomieszczone w edycji tłumaczenia były bardzo nierówne i podobnie jak w przypadku *Hamleta* nosiły ślady pośpiechu i niedokładnej lektury. Błędy, opuszczenia i maniera stylistyczna zostały wkrótce dostrzeżone i dość surowo ocenione w ogłoszonej drukiem w 1914 r. rozprawie doktorskiej dawnego studenta Kasprowicza, Władysława Tarnawskiego[17]. Wedle relacji tego ostatniego Kasprowicz nie poczuł się urażony, a przeciwnie, podczas osobistego spotkania przyznał rację Tarnawskiemu i zobowiązał się poprawić przekłady (pod względem semantycznym i metrycznym), kiedy ponownie będzie przygotowywać je do druku[18]. Jeśli wierzyć *Dziennikom* Marii Kasprowiczowej, zakres zmian był istotnie szeroki. Już w 1914 r., gdy poprawiał *Hamleta*, wyznawał żonie: „Miałem czelność napisać kiedyś w przedmowie do tego tłumaczenia, że jest ono wierne. Widzę, niestety, obecnie, jak daleki byłem od prawdy. Za wiele jest w nim nieścisłości, nie znałem wówczas języka angielskiego"[19]. Niestety, poprawiona wersja *Hamleta* nigdy nie została wydrukowana: w 1931 r. widział ją Stanisław Helsztyński, przygotowując wydanie tekstu w Bibliotece Polskiej, „lecz wobec zwinięcia wydawnictwa ten poprawiony tekst został zagubiony"[20]. Nigdy też nie ukazały się poprawione wersje przekładów z edycji Biegeleisena.

[17] Władysław Tarnawski, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914.

[18] Por. Władysław Tarnawski, *Szekspir Kasprowicza*, „Gazeta Warszawska" 1929, nr 372, s. 8, przedruk: *Szekspir Kasprowicza*, oprac. Jerzy Starnawski, „Rocznik Przemyski" 1997, t. 33, nr 1, s. 3–6.

[19] Maria Kasprowiczowa, *Dziennik. Moje życie z nim*, cz. 1, Wydawnictwo Instytutu Literackiego, Warszawa 1932, s. 222, cyt. też [w:] Stanisław Helsztyński, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 250.

[20] Ibidem.

Najważniejszy okres pracy Kasprowicza nad Shakespeare'em przypada na lata 1918–1924. W tym czasie odsunął się od innych zajęć, stawiając sobie za ostateczny cel przekład całości kanonu szekspirowskiego. Ogłosił tłumaczenia *Romea i Julii, Juliusza Cezara, Króla Lira, Makbeta*, poematów i sonetów. W rękopisie pozostały przekłady *Otella, Antoniusza i Kleopatry* oraz *Tytusa Andronikusa*[21]. Jesienią 1924 r. doszło do dramatycznego pogorszenia się stanu zdrowia poety, poprzedzającego jego śmierć w Zakopanem w 1926 r. Przekłady z ostatniego okresu życia Kasprowicza odznaczają się nieporównywalnie wyższym poziomem staranności i oryginalności, ukazując unikatowe zespolenie dramaturgii szekspirowskiej z dojrzałą poetyką Kasprowicza. W tym sensie wszystkie jego tłumaczenia należą do nurtu retranslacji i są wyrazistą próbą przełamania estetyki przekładów kanonicznych w sposób odzwierciedlający ducha epoki oraz osobistą poetykę tłumacza.

Otwarta pozostaje kwestia bezpośredniego impulsu, który skłonił Kasprowicza do pracy nad kolejnymi sztukami Shakespeare'a w 1918 r. Cztery z nowych przekładów (*Król Lir*, *Juliusz Cezar*, *Romeo i Julia* oraz *Makbet*) ukazały się z inicjatywy Biblioteki Polskiej Kościelskiego w Warszawie, jak referuje Helsztyński, „w okresie, kiedy poeta osiedlał się w Poroninie, kupując za honoraria z tłumaczeń swoją sławną Harendę od pierwszej jej właścicielki, malarki i tłumaczki, Winifred Cooper"[22]. Okoliczności te potwierdza wpis w *Dzienniku* Marii Kasprowiczowej z jesieni 1923 r. (przytaczany również przez Helsztyńskiego):

> **Żartował niedawno, że domek w Poroninie kupił mu pewien Anglik, z którym żyje od dawna w wielkiej zażyłości – William Shakespeare.**
>
> **Istotnie zapłacił Janek za domek większą sumę, którą otrzymał od wydawcy swego i przyjaciela, Władysława Kościelskiego, jako zaliczkę za tłumaczenie Shakespeare'a**[23].

[21] Rękopisy tych dramatów do 1939 r. znajdowały się w Muzeum Miejskim w Poznaniu; uległy zniszczeniu w czasie drugiej wojny światowej, por. R. Loth, *Jan Kasprowicz…*, 1994, s. 128, 130–131, 137–138, 143.

[22] S. Helsztyński, *Moje szekspiriana…*, s. 249.

[23] Maria Kasprowiczowa, *Dziennik*, cz. 3, Wydawnictwo Domu Książki Polskiej, Warszawa 1933, s. 99, cyt. też [w:] S. Helsztyński, *Moje szekspiriana…*, s. 250.

W tym kontekście wypada odnotować, że Kasprowicz był pierwszym polskim tłumaczem, który czerpał istotne dochody z przekładania Shakespeare'a: w przypadku wszystkich wcześniejszych tłumaczy zarobki te były niewielkie lub żadne, w wielu zaś sytuacjach do druku tłumaczeń dochodziło w wyniku samofinansowania. Okoliczności mogły mieć pewien wpływ na tempo przekładów Kasprowicza[24], ale niewykluczone, że były po prostu źródłem komfortu związanego z możliwością łączenia pasji literackiej z wymierną korzyścią finansową. Nie wiemy, czy poeta konsultował z kimś swoje przekłady, wiadomo natomiast, że swoje tłumaczenia wierszy z okresu pierwszej wojny światowej posyłał „wytrawniejszym od siebie anglistom", m.in. Andrzejowi Gawrońskiemu (przyjacielowi Władysława Tarnawskiego z gimnazjum), a potem Romanowi Dyboskiemu – podobnie mógł postąpić przynajmniej z niektórymi sztukami Shakespeare'a[25].

Precyzyjne datowanie czasu powstania przekładów nie zawsze jest możliwe, jednak listę tłumaczeń Kasprowicza wraz z datami powstania zestawił Roman Loth. Odzwierciedla ona wspomniane trzy etapy pracy poety nad dramatami Shakespeare'a: *Hamlet* (1889), *Henryk V* (1894–1895), *Henryk VI* (części I–III) (1894–1895), *Komedia omyłek* (1894–1895), *Wiele hałasu o nic* (1894–1895), *Miarka za miarkę* (1896–1897), *Hamlet* (nowa wersja, 1914), *Makbet* (1918), *Juliusz Cezar* (1918), *Romeo i Julia* (1919), *Król Lir* (1922), *Otello* (ogłoszone fragmenty, 1923), *Tytus Andronikus* (nieogłoszony, 1923), *Antoniusz i Kleopatra* (ogłoszone fragmenty, 1924)[26]. Wszystkie przekłady Kasprowicza cechuje ustabilizowana forma prozodyczna. Tłumaczy on nierymowanym jedenastozgłoskowcem, zachowując podział na wiersz i prozę. Wszystkie też teksty zawierają wyraziste cechy stylistyki i rejestru typowe dla młodopolskiej poetyki Kasprowicza.

Charakterystyczną cechą strategii Kasprowicza jest jej zmienność, co utrudnia ocenę przekładów – zwłaszcza że część późniejszych tłumaczeń

[24] Helsztyński podaje kilka przykładów niezrozumienia tekstu w przekładzie *Makbeta* Kasprowicza; tłumaczenie to redagował dla Biblioteki Polskiej w 1929 r., ibidem, s. 251–253.

[25] Tomasz Pudłocki, *Szekspir i Polska. Życie Władysława Tarnawskiego (1885–1951)*, Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigana Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Oddział w Rzeszowie, Rzeszów–Warszawa 2023, s. 77.

[26] Por. R. Loth, *Jan Kasprowicz…*, 1994, s. 110, 112–113, 130–131, 137–138, 143.

zaginęła. Ogłoszonego na początku *Hamleta* tłumacz przerabiał latami, podobnie zamierzał dokonać rewizji siedmiu sztuk z edycji lwowskiej. Przekłady z tej ostatniej były wydane ponownie w 1912 r., dwa z późniejszych (*Makbet* i *Juliusz Cezar*) ukazały się zaś w opracowaniu krytycznym Stanisława Helsztyńskiego, dwa inne – osamotnione. Nigdy jednak nie doszło do ogłoszenia wszystkich przekładów Jana Kasprowicza razem.

Recepcja przekładu

Pierwszej analizy i oceny przekładów Kasprowicza dokonał Władysław Tarnawski w swojej ogłoszonej drukiem w 1914 r. rozprawie doktorskiej *O polskich przekładach dramatów Szekspira*[27]. Z perspektywy lat ta pod wieloma względami pionierska dysertacja została uznana za jedną z najważniejszych monografii o polskiej recepcji Shakespeare'a, sam zaś Tarnawski cieszył się opinią wybitnego anglisty. Warto przy tym pamiętać, że autorem tak często przytaczanych analiz był bardzo młody uczony, poruszający się w nowym obszarze badawczym. Dodatkowo, biorąc na warsztat przekłady Kasprowicza, Tarnawski pochylał się na pracami uznanego poety i uczonego, z którym kilka lat wcześniej mógł zetknąć się jako student w środowisku lwowskim. Tym bardziej uderza jednoznacznie negatywny pogląd Tarnawskiego na tłumaczenia Kasprowicza:

> **Zdawałoby się, że autor *Uczty Herodyady*, sam wybitnie utalentowany poeta i znawca obcych literatur, posiadał wszelkie warunki na wzorowego tłumacza. Niestety prace jego nie potwierdzają tego mniemania. Znać, że wykonywane były na zamówienie, pośpiesznie i niedbale. Gdzieniegdzie zachodzi nawet niezrozumienie tekstu, pochodzące czasem z roboty słownikowej, czasem zaś po prostu z pośpiechu i braku zastanowienia**[28].

[27] W. Tarnawski, *O polskich przekładach…*.

[28] Ibidem, s. 182.

Na podstawie analizy *Hamleta* Tarnawski zarzuca Kasprowiczowi wprost nieznajomość języka oryginału:

> **W zestawieniu tym musi zwrócić uwagę każdego ogromna ilość błędnie pojętych miejsc w *Hamlecie*. Najwidoczniej był on pierwszą pracą Kasprowicza. Formalnie można obserwować, jak na przekładzie Szekspira uczył się poeta coraz więcej po angielsku. Komedie, tłumaczone na ostatku, są już prawie zupełnie wolne od tego rodzaju usterek[29].**

Ponadto Tarnawski piętnuje starania o dosłowność, co z kolei „prowadzi do niewolniczości, zaciemnia myśl, wywołuje zwroty sprzeczne z gramatyką lub duchem języka polskiego”[30]. Jeszcze większe zamieszanie powstaje przy przekładzie imion i nazwisk, które Kasprowicz czasami usiłuje spolszczyć wedle błędnych reguł fonetycznych, czasami zaś pozostawia w formie niezmienionej, wymuszając złe akcentowanie[31]. Ogólna ocena przedsięwzięcia jest miażdżąca, jeśli pominąć przychylniejszy sąd o komediach:

> **Wartość poszczególnych tłumaczeń Kasprowicza jest nierówna. *Hamlet* jest słaby ze względu na mnóstwo miejsc źle zrozumianych. *Henryk V* nieco lepszy, ale także bez większej wartości (...). Wszystkie trzy części *Henryka VI* robią wrażenie roboty pośpiesznej i niedbałej – wyjątek stanowią niektóre sceny IV części pierwszej (śmierć Talbota). Natomiast komedie, tłumaczone na ostatku, swobodniej, a równocześnie staranniej, należą do naszych lepszych przekładów[32].**

Surowy sąd Tarnawskiego nie zaciążył na jego przyszłych relacjach z Kasprowiczem, który argumenty byłego studenta uznał za słuszne i przystąpił

[29] Ibidem, s. 184.
[30] Ibidem, s. 187.
[31] Ibidem, s. 188.
[32] Ibidem, s. 189.

do nowych tłumaczeń z postanowieniem unikania wcześniejszych błędów. Z czasem też zmieniło się stanowisko Tarnawskiego[33]. Po śmierci poety Tarnawski, w 1929 r., ze wzruszeniem wspominał, jak Kasprowicz spotkał się z nim w 1919 r., a zatem już po publikacji monografii, jak zgodził się z zarzutami i wielkodusznie wspierał jego dalszą karierę naukową. Przede wszystkim jednak badacz bardzo wyraźnie różnicował te przekłady, dzieląc je na wczesne, „słabe", obarczone wszystkimi odkrytymi wcześniej wadami, i późniejsze, „bez porównania doskonalsze"[34]. O tych ostatnich (*Juliusz Cezar* i *Makbet*) wyrażał się z najwyższym podziwem: „tu rozmach kongenialnego ożywienia przenika tekst od pierwszej do ostatniej litery"[35]. Zachwycał się też stylem pracy Kasprowicza, któremu „przekłady płynęły (…) spod pióra z zadziwiającą szybkością, rytm pulsował mu w mózgu, rymy narzucały się same"[36]. Na koniec zaś wyznawał pokornie:

> **Tłumaczyłem sam Szekspira. Była to raczej filologiczno-komentatorska dłubanina, może w swoim rodzaju pożyteczna, ale nosząca cechy eksperymentu. W przekładzie Kasprowicza czuje się iskrę Bożą[37].**

Tak spektakularna wolta Tarnawskiego nie zaważyła jednak na powojennych ocenach przekładów Kasprowicza, którego unikatowa stylistyka stawała się coraz większym obciążeniem dla jego tłumaczeń. Jak pisał Wacław Borowy w kontekście poszukiwań przekładów najbardziej odpowiednich dla odradzającego się teatru:

[33] W. Tarnawski, *Szekspir Kasprowicza…*, „Gazeta Warszawska", s. 8, przedruk: *Szekspir Kasprowicza…*, oprac. J. Starnawski, s. 3–6. Jak zauważa Tomasz Pudłocki, mogło być kilka powodów wzajemnej sympatii Tarnawskiego i Kasprowicza: „obu zbliżały poglądy polityczne [narodowe], hulaszczy tryb życia i zamiłowanie do literatury angielskiej", idem, *Szekspir i Polska…*, s. 136.

[34] W. Tarnawski, *Szekspir Kasprowicza…*, s. 4.

[35] Ibidem, s. 5.

[36] Ibidem.

[37] Ibidem.

> **Kasprowicz jest dotąd największym nazwiskiem wśród naszych tłumaczów Shakespeare'a (...). Niestety wartość jego przekładów nie pozostaje w stosunku prostym do jego wielkości jako oryginalnego poety. Tłumacząc dużo, jak gdyby drapieżnie, urobił on obie dość rychło manierę stylistyczną, której nie mógł się już potem wyzbyć[38].**

W tym kontekście Borowy przytacza charakterystyczne dla Kasprowicza formy ściągnięte („k'swemu", „k'mojemu") – typowe dla jego poezji, a tak bardzo rażące w przekładzie dramatów Shakespeare'a. Razi go również nadużywanie zaimków wskazujących (jakby dla watowania rytmu), imiesłowów (np. „spłoszon", „położon") i szyku przestawnego. Ten ostatni irytował go zresztą szczególnie:

> **Niestety, tłumacze, jakeśmy widzieli, lubią stosować przestawnie bez żadnego uzasadnienia, nawet metrycznego. A prym wśród nich trzyma pod tym względem właśnie Kasprowicz. Właściwość ta uprzykrza niesłychanie lekturę zwłaszcza komedii szekspirowskich w jego tłumaczeniu: inwersje bowiem występują tam nieznośnie, nieustannie, maniacko we wszystkich rolach – poważnych tak samo jak komicznych. (...) Typowa maniera, trudna dość do psychologicznego wytłumaczenia. Czasem ma się ochotę widzieć tu jakąś przekorę, ale ta jest nieprawdopodobna. Ranga pisarska Kasprowicza usuwa też myśl o napuszonej pretensjonalności. Istotną więc przyczyną jest chyba specyficzny, jednostronny tradycjonalizm (...). Znana też jest predylekcja Kasprowicza do różnych prowincjonalizmów[39].**

Dekadę później do oceny przekładów Kasprowicza powrócił Stanisław Helsztyński, czyniąc ponowny przegląd polskich zasobów tłumaczeń

[38] Wacław Borowy, *Przekłady Shakespeare'a i teatr (II)*, „Teatr" 1948, nr 1/2, s. 19–25, tu: 21.

[39] Ibidem, s. 22. W pierwszej części tego samego eseju Borowy wspomina Kasprowicza *en passant*, odnotowując ukazanie się kilku tragedii przełożonych w ostatnich latach życia poety w tomach „nieotoczonych, niestety, troskliwą pieczą korektorską", Wacław Borowy, *Przekłady Shakespeare'a i teatr (I)*, „Teatr" 1947, nr 12, s. 18–25, tu: 20.

Shakespeare'a[40]. Podobnie jak Tarnawski, Helsztyński podkreślał różnicę między pierwszymi ośmioma przekładami dla edycji Biegeleisena a kolejnymi czterema, nad którymi Kasprowicz pracował w latach 1923–1924 na zamówienie Biblioteki Polskiej Kościelskiego w Warszawie, wspominając przy tym, jak znaczące korzyści finansowe przyniosła poecie ta praca. Przytaczał też obszerne ustępy *Dzienników* Marii Kasprowiczowej, aby podkreślić zmiany, jakie zaszły w podejściu jej męża do tłumaczenia Shakespeare'a. Dalej jednak cytował fragmenty eseju Wacława Borowego, wyraźnie podzielając jego zdanie o uciążliwości maniery stylistycznej obciążającej tłumaczenia Kasprowicza. Do cytatu tego dorzucił kilka dobitnych przykładów błędów w rozumieniu tekstu *Makbeta* w przekładzie Kasprowicza, a zatem w tekście, który redagował na potrzeby edycji dla celów szkolnych w 1924 r. Tym samym dowodził, że dobre chęci poety nie wystarczyły, aby ukryć niedostateczną znajomość szekspirowskiej angielszczyzny. W tym samym czasie, w równie nieprzychylnym tonie o przekładach Kasprowicza wspominał Jerzy Zawieyski w eseju o tłumaczeniu dramatu jako rodzaju literackiego, podając przykłady słów gwarowych, archaicznych lub form ściągniętych („robięć"), których użycie przynosi szkodę dramatom Shakespeare'a[41].

W kolejnych latach przekłady Kasprowicza przywoływane były sporadycznie, zwykle w celach ilustracyjnych lub w analizach porównawczych z innymi tłumaczeniami[42]. W XXI w., już w nurcie metodologicznym współczesnego przekładoznawstwa, do przedsięwzięcia Jana Kasprowicza wróciła dwukrotnie Aleksandra Budrewicz, za każdy razem odtwarzając

[40] Stanisław Helsztyński, *Przekłady Szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś* [w:] idem, *Moje szekspiriana…*, s. 249–253. Pierwodruk rozbiorów Helsztyńskiego ukazał się (pod tym samym tytułem) w „Pamiętniku Teatralnym", nr 2 (10), w 1954 r.

[41] Jerzy Zawieyski, *O przekładach dramatu* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 415–435, tu: 419.

[42] Odniesienia tego typu można odnaleźć m.in. w eseju Stefanii Skwarczyńskiej, *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej. (Na przykładzie „Hamleta" w wersji Józefa Paszkowskiego)* [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. Stefan Żółkiewski i Maryla Hopfinger, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, oraz monografii Stanisława Barańczaka, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004.

jego szeroki kontekst historyczny, a także związki strategii przekładu z młodopolską poetyką Kasprowicza[43]. Akcentując zmysł teatralny twórcy, przejawiający się w sposobie recenzowania przedstawień i skupieniu na interpretacji psychologii postaci dramatycznej, Budrewicz wskazywała na podobne podejście do przekładu, w którym interpretacja całości utworu, a zwłaszcza rozpoznanie emocji postaci, rzutuje na formę tłumaczenia. Zwracała też uwagę na sposób, w jaki Kasprowicz buduje efekty sceniczne, w tym te kreowane za pomocą środków z zakresu fonostylistyki (np. onomatopeje), wprowadza na scenę język potoczny czy nawet gwarę[44]. Sporo uwagi poświęciła *Królowi Lirowi*, dowodząc na kilku przykładach, że Kasprowicz tłumaczył za pośrednictwem przekładu Paszkowskiego, o czym świadczą powtarzające się w obu wersjach słowa i wyrażenia[45]. Jak podsumowuje: „można powiedzieć, że mając oryginał oraz tłumaczenie Paszkowskiego, Kasprowicz wykorzystał wersję Szekspira do krytycznego przeredagowania przekładu Paszkowskiego"[46], przy czym w niektórych przypadkach ekspresywność tekstu wzrosła, w innych zaś Kasprowicz oddalił się od znaczenia oryginału.

W podobnym duchu historię przekładów Shakespeare'a przez Kasprowicza oraz wątki szekspirowskie w jego twórczości omówiła Anna Podstawka, kładąc nacisk na kwestie związane z recenzowaniem przedstawień przez poetę, jego analizy postaci i gry aktorskiej, aby ostatecznie uznać, że „uwagi zawarte w recenzjach teatralnych można potraktować jako jeszcze jeden przyczynek do obrazu Szekspira Kasprowicza, który towarzyszył mu w różnych przejawach pracy literackiej"[47].

[43] Por. A. Budrewicz, *Szekspir Kasprowicza…*, s. 116; eadem, *„Serce pod kwiatów powłoką". Kasprowicza przekład „Romea i Julii"* [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. Grzegorz Igliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011, s. 520–538. W tym samym tomie również artykuł Aleksandry Niemirycz, *Od Chaucera do Yeatsa. Translatorskie wybory Jana Kasprowicza jako tłumacza literatury angielskiej*, ibidem, s. 489–519.

[44] A. Budrewicz, *Szekspir Kasprowicza…*, s. 128.

[45] Ibidem, s. 125, 127.

[46] Ibidem, s. 127.

[47] Anna Podstawka, *Wokół Szekspira Kasprowicza* [w:] *Szekspir(y) Żurowskiego*, red. Anna Sobiecka, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2014, s. 111–133, tu: 131.

Z kolei szerzej o motywacjach tłumaczeniowych Kasprowicza pisał Grzegorz P. Bąbiak[48]. Z jednej strony przytaczał syntetyczny pogląd Jana Józefa Lipskiego:

> **Sumarycznie rzecz traktując, można stwierdzić, że Kasprowicz nie ma dziś dobrej opinii jako tłumacz. Jego maniery stylistyczne, rażące w oryginalnej poezji, tu przeszkadzają jeszcze w większym stopniu, tym bardziej, że stosował je niezależnie od epoki i od indywidualności tłumaczonego pisarza. Wierność przekładu również pozostawia wiele do życzenia, tym bardziej, iż poza nieuchronnymi niedokładnościami znaczeniowymi Kasprowicz łatwo zastępował indywidualnie nacechowane wyrażenia i zwroty oryginału zbitkami frazeologicznymi lub ogólnikowymi, ubogimi treściowo i plastycznie kliszami[49].**

Z drugiej zaś strony eksponował związki między osobistym doświadczeniem historycznym Kasprowicza, w tym przypadku grozą pierwszej wojny światowej, a decyzją o przekładzie Eurypidesa, co odczytywał jako próbę „odnalezienia sensu rozpętanej wojny i zniszczenia ludzkości" poprzez wybór dramaturga, w którego twórczości dostrzega „odbicie krwawych zmagań, które rozpaliły współczesną mu Europę"[50]. Taka biograficzna interpretacja decyzji Kasprowicza o przekładzie tragedii antycznej skłaniała Bąbiaka do poszukiwania podobnych zależności między późniejszymi pesymistycznymi przeczuciami poety co do przyszłości niepodległego kraju a przystąpieniem do tłumaczenia dramatów Shakespeare'a, zwłaszcza zaś tych, których głównym tematem jest walka o władzę[51].

Problematykę przekładów Kasprowicza podjął również Dawid Maria Osiński, skupiając się na kreatywności poety-tłumacza, który wchodzi

[48] Grzegorz P. Bąbiak, *Poeta tłumacz w czasie wielkiej wojny. Przekłady Jana Kasprowicza w latach 1914–1918*, „Poradnik Językowy" 2022, nr 10, s. 237–251.

[49] Jan Józef Lipski, *Wstęp* [w:] Jan Kasprowicz, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. C, cyt. za: ibidem, s. 241.

[50] G.P. Bąbiak, *Poeta tłumacz…*, s. 245.

[51] Ibidem, s. 249.

w twórczy dialog z oryginałem oraz jego przekładami, tj. przekładami innych tłumaczy lub przekładami na inne języki, a wszystko po to, aby wysiłek analityczny i porównawczy zwieńczyć poetyckim aktem kreacji[52]. Dla wywodu Osińskiego bardzo istotny był przytoczony *in extenso* cytat z nieco zapomnianej monografii Jana Bergera, który następująco opisywał istotę przekładu poetyckiego:

> **Właściwością bowiem jaźni poetyckiej jest, że rodzi nową treść, a przejętą nagina. Toteż poeta-tłumacz z reguły odrzuca lub do minimum ogranicza to, na co nie reaguje dusza, a potęguje wszystko, co w niej budzi oddźwięk. Od tych osobistych przyswojeń odbiegają przekłady w zwyczajnym tego słowa znaczeniu. (…) Ma więc i tłumacz swoją, sobie tylko właściwą indywidualność. Przejawia się ona głównie w stopniu zdolności do artystycznego zorganizowania przekładu pod wpływem podniet i wrażeń, płynących z treści, idei, cech formalnych oryginału. Czynnik, u poety-tłumacza asymilujący, tj. jaźń, ulega u przeciętnego tłumacza asymilowaniu, psychiczne energie ostatniego wcielają się w obiekt, by go powołać na nowo do życia[53].**

Modernizując uwagi Bergera, Osiński opisuje podejście Kasprowicza do tłumaczenia jako metodę „komparatyzmu translatologicznego, wzmocnionego o metodę palimpsestu interjęzykowego”[54], co w uproszczonym ujęciu zdaje się oznaczać, że strategia przekładu Kasprowicza jest w dużej mierze intuicyjna, oparta na jednoczesnej lekturze kilku wersji tekstu źródłowego i jego pochodnych, w poszukiwaniu wartości godnych

[52] Dawid Maria Osiński, *Wybory, decyzje i kłopoty translatora. Poezja angielska i niemiecka w tłumaczeniach Jana Kasprowicza* [w:] *„Wykrzesać pokrewieństwo burzy”. Jana Kasprowicza drogi do wielkości*, red. Radosław Okulicz-Kozaryn, Karol Jaworski i Marcin Jauksz, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021, s. 185–232.

[53] Jan Berger, *Przekłady Kasprowicza*, cz. I: *Poezja niemiecka*, Nakładem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1948, s. 44, cyt. za: ibidem, s. 198.

[54] D.M. Osiński, *Wybory, decyzje i kłopoty…*, s. 202.

zrekonstruowania z wykorzystaniem własnej poetyki. Ta ostatnia, z początku odkrywcza i unikatowa, z czasem ewoluuje w manierę, czyniąc z przekładu ostentacyjną literacką hybrydę, rozpraszającą wszelkie iluzje obcowania z oryginałem. Osiński przedstawia też szczegółowe zestawienie kilkunastu cech dystynktywnych stylu Kasprowicza (m.in. archaizacja, nadużywanie partykuły i spójników z partykułą „ż", neosemantyzacja, tautologia), tworząc tym samym wyczerpującą matrycę opisu stylistyki i rejestru poety w przekładach Shakespeare'a[55].

Tłumaczenia Kasprowicza były wykorzystywane w XX w. w teatrach kilkanaście razy, przy tym po 1945 r. zawsze w kompilacjach.

Przed wojną jako pierwsze wystawiono dwie komedie: w 1920 r. w Teatrze Polskim w Warszawie *Wiele hałasu o nic*, w inscenizacji Leona Schillera i reżyserii Karola Borowskiego, wedle tekstu skompilowanego na podstawie przekładów Kasprowicza, Ulricha i Paszkowskiego[56]. Z kolei w 1925 r. w Stanisławowie wystawiono *Komedię omyłek* w przekładzie Kasprowicza: aktorzy wystąpili w efektownych, barwnych kostiumach, ale kiepsko opanowali role i wiersze nie brzmiały ponoć dobrze ze sceny[57]. Następnie odbyły się dwie premiery tragedii: w 1929 r. w Teatrze Polskim w Poznaniu wystawiono *Makbeta* w reżyserii Stanisławy Wysockiej, w 1930 r. zaś *Juliusza Cezara* w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy, w reżyserii Kazimierza Koreckiego.

W 1931 r., znów w Teatrze Polskim w Warszawie, wystawiono *Romea i Julię* w reżyserii Arnolda Szyfmana. Przedstawienie cieszyło się ogólnie dobrym przyjęciem, ale przekład Kasprowicza uznano za ciężki i nieoddający „barwy" Shakespeare'a, jakkolwiek widownia usłyszała dramat w mocno skróconej wersji i oczyszczony z „ornamentyki"[58].

[55] Ibidem, s. 230–231.

[56] Por. Andrzej Żurowski, *Szekspir ich rówieśnik*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej „Bernardinum", Gdańsk–Pelplin 2003, s. 431. Wiktor Hahn informuje o przedstawieniu, ale nie wymienia Kasprowicza wśród autorów przekładu, idem, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958, s. 246–247.

[57] Por. uwagi A. Żurowskiego, *Szekspir ich rówieśnik…*, s. 249–250. Hahn informuje o przedstawieniu, ale nie podaje autora przekładu, idem, *Shakespeare w Polsce…*, s. 213–214.

[58] Por. opis przedstawienia [w:] A. Żurowski, *Szekspir ich rówieśnik…*, s. 345–348.

Po drugiej wojnie światowej wystawiono czterokrotnie *Wiele hałasu o nic* – w Teatrze Małym w Warszawie (1947), Teatrze Dramatycznym w Szczecinie (1949), Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (1961) oraz Teatrze Klasycznym w Warszawie (1969), za każdym razem w kompilacji z przekładami Leona Ulricha, Leona Pinińskiego i Władysława Tarnawskiego oraz w reżyserii Zbigniewa Sawana[59]. Trzykrotnie wystawiono też *Komedię omyłek* – w Państwowym Teatrze w Gnieźnie (1953, reż. Andrzej Uramowicz, w kompilacji z przekładem Leona Ulricha), Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1956, reż. Kazimierz Mikulski) oraz Teatrze Młodego Widza w Krakowie (1957, reż. Mieczysław Daszewski). Dwukrotnie wystawiono *Wielkiego księcia* [*Hamleta*] – w Teatrze Lalek „Chochlik" we Wrocławiu (1967) oraz w Białostockim Teatrze Lalek (1974), za każdym razem w reżyserii Andrzeja Dziedziula i z wykorzystaniem przekładów sonetów przez Kasprowicza. W 1998 r. w Teatrze Kameralnym w Lublinie odbyła się premiera *Makbeta* w reżyserii Andrzeja Żarneckiego, przekład Kasprowicza zestawiono z tłumaczeniami Józefa Paszkowskiego i Leona Ulricha. Fragmenty przekładu *Wiele hałasu o nic* Kasprowicza wykorzystano też w Teatrze Telewizji (1964) w spektaklu w reżyserii Ludwika Renégo oraz w kompilacji z tłumaczeniami Stanisława Koźmiana, Józefa Paszkowskiego i Leona Ulricha.

Wszystkie przekłady Jana Kasprowicza znajdują się obecnie w domenie publicznej.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Jan Kasprowicz, Gubrynowicz, Lwów 1890 [Biblioteka Mrówki, t. 262–263].

[William Shakespeare], *Henryk V*, tłum. Jan Kasprowicz, w: *Dzieła Williama Szekspira*, t. 3: *Dramaty królewskie*, red. Henryk Biegeleisen, wyd. 2,

[59] Inscenizacje po 1945 r., w których wykorzystano przekłady Kasprowicza, podano za *Jan Kasprowicz* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/61/jan-kasprowicz (10.11.2023). Baza ta nie uwzględnia niektórych inscenizacji przedwojennych opisanych powyżej.

Księgarnia Polska, Lwów 1895, s. 371–473; kolejne wydanie: *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach*, t. 6, życiorys Shakespeare'a i przedm. do poszczególnych utworów oprac. Roman Dyboski, studyum *Shakespeare w Polsce* napisał Ludwik Bernacki, wyboru przekładów dokonał Stanisław Krzemiński, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 201–303.

[William Shakespeare], *Henryk VI* (części 1–3), tłum. Jan Kasprowicz, w: *Dzieła Williama Szekspira*, t. 4: *Dramaty królewskie*, red. Henryk Biegeleisen, wyd. 2, Księgarnia Polska, Lwów 1895, s. 1–279; kolejne wydanie: *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach*, t. 7, życiorys Shakespeare'a i przedm. do poszczególnych utworów oprac. Roman Dyboski, studyum *Shakespeare w Polsce* napisał Ludwik Bernacki, wyboru przekładów dokonał Stanisław Krzemiński, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 1–285.

[William Shakespeare], *Komedia omyłek*, tłum. Jan Kasprowicz, w: *Dzieła Williama Szekspira*, t. 6: *Komedie*, red. Henryk Biegeleisen, wyd. 2, Księgarnia Polska, Lwów 1895, s. 157–215; kolejne wydanie: *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach*, t. 2, życiorys Shakespeare'a i przedm. do poszczególnych utworów oprac. Roman Dyboski, studyum *Shakespeare w Polsce* napisał Ludwik Bernacki, wyboru przekładów dokonał Stanisław Krzemiński, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 95–155.

[William Shakespeare], *Wiele hałasu o nic*, tłum. Jan Kasprowicz, w: *Dzieła Williama Szekspira*, t. 7: *Komedie*, red. Henryk Biegeleisen, wyd. 2, Księgarnia Polska, Lwów 1895, s. 183–268; kolejne wydanie: *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach*, t. 2, życiorys Shakespeare'a i przedm. do poszczególnych utworów oprac. Roman Dyboski, studyum *Shakespeare w Polsce* napisał Ludwik Bernacki, wyboru przekładów dokonał Stanisław Krzemiński, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 1–94.

[William Shakespeare], *Miarka za miarkę*, tłum. Jan Kasprowicz, w: *Dzieła Williama Szekspira*, t. 9: *Komedie*, red. Henryk Biegeleisen, wyd. 2, Księgarnia Polska, Lwów 1897, s. 3–95; kolejne wydanie: *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach*, t. 2, życiorys Shakespeare'a i przedm. do poszczególnych utworów oprac. Roman Dyboski, studyum *Shakespeare w Polsce* napisał

Ludwik Bernacki, wyboru przekładów dokonał Stanisław Krzemiński, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 1–94.

William Szekspir, *Hamlet*, tłum. Jan Kasprowicz, „Skarbnica Polska. Ilustrowany Tygodnik Arcydzieł Literackich" 1914, nr 49.

William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Jan Kasprowicz, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1924; kolejne wydania: idem, *Makbet*, cz. 1: *Tekst*, tłum. Jan Kasprowicz, oprac. Stanisław Helsztyński, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1929; cz. 2: *Objaśnienia i przypisy*, tłum. Jan Kasprowicz, oprac. Stanisław Helsztyński, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1929; idem, *Makbet*, tłum. Jan Kasprowicz, nakł. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1950.

William Shakespeare, *Juliusz Cezar*, tłum. Jan Kasprowicz, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1924; kolejne wydania: idem, *Juliusz Cezar*, cz. 1: *Tekst*, tłum. Jan Kasprowicz, oprac. Stanisław Helsztyński, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1929; cz. 2: *Objaśnienia i przypisy*, tłum. Jan Kasprowicz, oprac. Stanisław Helsztyński, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1929.

William Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. Jan Kasprowicz, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1924.

William Shakespeare, *Król Lir*, tłum. Jan Kasprowicz, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1922.

XIII. Zygmunt Kubiak (1929–2004)

***Dwaj panowie z Werony* (1958)**

Sylwetka tłumacza

Zygmunt Kubiak był eseistą i tłumaczem, wybitnym znawcą kultury antycznej. Przetłumaczył tylko jedną sztukę Shakespeare'a, *Dwóch panów z Werony* – zarazem pierwszy z wielu ogłoszonych przez niego przekładów z literatury łacińskiej, nowogreckiej i angielskiej. Do twórczości Shakespeare'a często powracał w swej eseistyce, nawiązanie do Stratfordczyka pojawia się też w jednym z najważniejszych tekstów Kubiaka, *Naturze i obłędzie*, czyli ogłoszonych w 1956 r. rozważaniach o genezie ideologii totalitarnych.

Urodził się 30 kwietnia 1929 r. w Warszawie[1]. Rodzice, Cecylia z d. Damięcka i Franciszek, byli nauczycielami. W latach 1946–1952 studiował filologię klasyczną na Uniwersytecie Warszawskim. Debiutował w 1949 r. jako krytyk literacki, a także tłumacz fragmentu prozy Gilberta K. Chestertona. W latach 1951–1953 był redaktorem „Tygodnika Powszechnego". Po wznowieniu periodyku w 1956 r. przeprowadził się do Krakowa i pracował w redakcji do 1959 r., kiedy powrócił do Warszawy. Od 1960 r. należał do Związku Literatów Polskich (w 1989 r. wszedł też do komitetu założycielskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich), a od 1975 r. do Polskiego PEN Clubu.

[1] Por. Lesław M. Bartelski, *Zygmunt Kubiak* [w:] idem, *Polscy pisarze współcześni 1939–1991*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 219–220; Piotr Kuncewicz, *Zygmunt Kubiak* [w:] idem, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, t. 1, Graf-Punkt, Warszawa 1995, s. 489–490; Ewa Głębicka, *Zygmunt Kubiak* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 4, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 432–435; Jan Kwapisz, *Człowiek znaleziony w rękopisie*, „Mówią Wieki" 2009, nr 11, s. 14–18; Jan Krzysztof Wasilewski, *Zygmunt Kubiak (1929–2004)* [w:] *Pośmiertne wystawy twórców nauki i kultury; prezentacje postaci i ich dorobku*, Biblioteka Uniwersytecka KUL, https://www.bu.kul.pl/zygmunt-kubiak-1929-2004-sylwetka,art_11230.html (23.01.2024). O eseistyce Kubiaka pisze Agata Skała, *Sztuka i wartości. O eseistyce Zygmunta Kubiaka*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004; ukazały się też obszerne wywiady: Ziemowit Skibiński, *Zwierciadło Śródziemnomorza. Rozmowy z Zygmuntem Kubiakiem*, Tygiel Kultury, Bertelsmann Media, Warszawa 2002; *Klasyczne miary i świat współczesny. Z Zygmuntem Kubiakiem rozmawia Paweł Czapczyk*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 2009.

Od początków swojej kariery Kubiak interesował się postacią i dramatami Shakespeare'a, dołączając tym samym do grona intelektualistów, którzy dyskusję o współczesności, grozie nazizmu i stalinizmu, przenosili w obszar interpretacji klasyki literatury. Już w 1952 r., na łamach „Tygodnika Powszechnego", Kubiak ogłosił esej *Hamlet czyli o wielkości kultury*[2], podejmując w nim polemikę z interpretacjami zakorzenionymi w marksizmie, wedle których istotą dramatu Shakespeare'a jest bunt młodej kultury mieszczańskiej wobec feudalizmu. Na pozór afirmując paradygmat materialistyczny, Kubiak rozszerzał perspektywę i wskazywał na dylematy głębsze aniżeli starcie systemów ekonomicznych:

> **Mieszczańska kultura Renesansu była wymierzona przeciwko feudalnej strukturze społecznej. Ta kultura była orężem młodego mieszczaństwa walczącego o zwycięstwo. W każdej epoce kultura była orężem tych sił społecznych, które kierowały jej rozwojem. Ale jednocześnie każda (prawdziwa) kultura była zawsze bardziej uniwersalna niż te problemy ekonomiczne, z którymi była związana.**

Ponadto zaś:

> **prawdziwa kultura zawsze dąży do przekraczania swoich ram ekonomiczno-społecznych. Rozwija się ona w powiązaniu z procesami ekonomicznymi, ale jej najgłębsze korzenie wyrastają z samego dna rzeczywistości ludzkiej. Szekspir jest artystą mieszczańskim, ale w szczytowych punktach swojej sztuki staje się artystą po prostu ludzkim. Dlatego Hamlet poprzez tragiczną sytuację królestwa duńskiego widzi tragiczną sytuację świata. (...) Dlatego Hamlet nie może być pozytywnym bohaterem mieszczańskim. Jest bohaterem ludzkim**[3].

[2] Zygmunt Kubiak, *Hamlet czyli o wielkości kultury*, „Tygodnik Powszechny" 1952, nr 19, s. 1–2.
[3] Ibidem, s. 1.

Podążając za tym odczytaniem, Kubiak dowodził, że rozwiązanie dylematów Hamleta nie leży w ewolucji systemów społecznych, ponieważ tragedia ludzka rozgrywa się na poziomie głębszym i bardziej uniwersalnym niż doraźne presje ekonomiczne. Takie wyeksponowanie pesymizmu Hamleta, jego świadomości niesprawiedliwości i poczucia uwięzienia w zakłamanej rzeczywistości, uderzało w utopijne tony propagandy komunistycznej, która nie mogła uwolnić człowieka od niego samego, budując miraże postępu. W tym samym roku Kubiak przychylnie zrecenzował nowy przekład *Hamleta* Romana Brandstaettera, akcentując przy okazji niezwykłą intensywność intelektualną tekstu, w którym rytm myśli plączą „rozrywające" namiętności[4]. Ówczesne publikacje Kubiaka wpisywały się w szerszy nurt refleksji nad postacią Hamleta jako świadomego brutalności świata intelektualisty, którego desperackie działania nie przynoszą odnowy, lecz jedynie zmianę reżimu. Tezy te wybrzmiały najsilniej w słynnym krakowskim przedstawieniu *Hamleta* w reżyserii Romana Zawistowskiego z września 1956 r., poprzedzonym esejem tłumacza, Romana Brandstaettera[5], opisanym zaś w jeszcze słynniejszym eseju Jana Kotta *„Hamlet" po XX Zjeździe*[6], najważniejszym tekście późniejszego zbioru *Szkice o Szekspirze* (1961). Grozę i gorączkę ówczesnego przełomu politycznego opisał również Kubiak, i tym razem odwołując się do klucza szekspirowskiego. W grudniu 1956 r., w pierwszym numerze wznowionego po przerwie w latach 1953–1956 „Tygodnika Powszechnego"[7], ogłosił wielokrotnie potem przedrukowywany esej *Natura i obłęd*:

> **Najcięższą dla ludzi zbyt żarliwie myślących tajemnicą świata jest to, co można by nazwać po łacinie misterium vanitatis. Nie tajemnica zła, ale tajemnica marności. Nie zło, do jakiego jest zdolna natura ludzka, ale jej siła bezwładu. (...) Misterium vanitatis spada jak głaz**

[4] Zygmunt Kubiak, *Nowy przekład „Hamleta"*, „Tygodnik Powszechny" 1952, nr 26, s. 8–9.

[5] Roman Brandstaetter, *O Hamlecie i Fortynbrasie*, „Dialog" 1956, nr 8, s. 128–135.

[6] Jan Kott, *„Hamlet" po XX Zjeździe*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 41 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/51191/hamlet-po-xx-zjezdzie (25.01.2024).

[7] Druk „Tygodnika Powszechnego" został wstrzymany w 1953 r. za odmowę wydrukowania na pierwszej stronie nekrologu po śmierci Stalina.

> **na serca intelektualistów. Przeraża ich kołowrót życia i kołowrót historii. Nie zbrodnie ludzkiej historii, ale jej mierność. Nie wojny, ale ich bezsens. To przedziwne mrowisko, jakim jest historia oglądana zbyt żarliwymi oczyma. Historia, którą, jak się zdaje, rządzi siła przeciętności[8].**

Dalej przekonywał, że to z buntu przeciwko naturze ludzkiej rodzą się systemy totalitarne: tworzą je owładnięci gniewem i pogardą żarliwi intelektualiści, zdeterminowani naprawiać wykoślawiony świat:

> **Hamlet, tragiczny intelektualista, zbuntowany bez pardonu nie tylko przeciw złu, ale przeciw całej doli ludzkiej i przeciw marności ludzkiej natury, zabił *en passant* Poloniusza i wtrącił w obłęd Ofelię. Ale Szekspir nie był Hamletem. Po napisaniu wszystkich swoich gorzkich dramatów wrócił do Stratfordu, do tego lichego zaścianka, aby sposobić posagi dla swoich córek. Unosił się przeciw naturze ludzkiej gniewem równie żarliwym jak gniew Hamleta, ale jego serce pozostało na zawsze związane z tą naturą, taką, jaka jest. Jakimś blaskiem ozłocił ją w komediach!**

Paralela ta nie usprawiedliwiała oportunizmu, lecz miała wskazywać na potrzebę akceptacji natury ludzkiej z pełną świadomością, że choć natura ta bywa podłożem zarówno dobra, jak i zła, zamknięta w kleszczach totalitaryzmu – rodzi obłęd[9]. Esej z 1956 r. był ostatnim tekstem z odniesieniami

[8] Zygmunt Kubiak, *Natura i obłęd*, „Tygodnik Powszechny" 1956, nr 1 (415), przedruk [w:] idem, *Brewiarz Europejczyka*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 1996, s. 20–24, tu: 20, cytaty za tą wersją.

[9] Por. komentarz Alicji Mazan-Mazurkiewicz: „wersja humanizmu, zakładająca akceptację człowieka w jego małości i zwyczajności, ma dla Kubiaka wartość jedynie wtedy, jeśli nie zakłamuje – w imię fałszywie pojętej dobroci – bezwzględnej natury rzeczywistości (…). Jasne uświadomienie grozy świata jest w ujęciu Kubiaka konieczne, by odpowiedzialnie podjąć trud prawdziwie ludzkiej egzystencji", eadem, *„Tu ujęto w ręce mały okruch ludzki…". Miejsce Szekspira w medytacjach Zygmunta Kubiaka nad kulturą śródziemnomorską* [w:] *Ślady Szekspira. Jego dzieło w literaturze i teatrze*, red. Monika Stankiewicz-Kopeć i Krystyna Zabawa, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2018, s. 13–30, tu: 19.

do Shakespeare'a, który Kubiak ogłosił przed opublikowaniem przekładu *Dwóch panów z Werony* w 1958 r. W rzeczywistości jednak tłumaczenie to mogło być gotowe od dawna: zgodnie z umową zawartą z Państwowy Instytutem Wydawniczym w lipcu 1956 r., miało być złożone 1 września tego samego roku[10].

W tym samym czasie Kubiak pracował też nad wieloma innymi utworami. W 1960 r., nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego, ukazał się zredagowany przez niego zbiór tłumaczeń *Muza grecka. Epigramaty z antologii palatyńskiej*, trzy lata później – *Muza rzymska. Antologia poezji starożytnego Rzymu*, w 1970 r. wydał *Antologię poezji nowogreckiej*. W kolejnych dekadach Kubiak ogłaszał przekłady poezji Konstandinosa Kawafisa (PIW 1967, 1978, 1981), tłumaczył również poezję angielską: Williama Blake'a, Alfreda Tennysona, Samuela Taylora Coleridge'a, Williama Wordswortha[11], a także jeszcze jeden dramat elżbietański – *Tragedię hiszpańską* Thomasa Kyda (1989). W 1978 r. opublikował tłumaczenie *Wyznań* św. Augustyna, kilkadziesiąt lat później – *Ewangelię według św. Łukasza* (2004). Najważniejsze dzieła Kubiaka ukazały się na przełomie tysiącleci: *Mitologia Greków i Rzymian* (1997), a ponadto monografie: *Literatura Greków i Rzymian* (1999) oraz *Dzieje Greków i Rzymian* (2003). W 1994 r. wydał przekład *Eneidy*, poprzedzony wstępem, w którym wyjaśniał m.in. wybór jedenastozgłoskowca, miary typowej dla polskich przekładów Shakespeare'a, lecz nieoczywistej w przypadku Wergiliusza. Jak przekonywał:

> **Nie wybrałem ani polskiego heksametru, ani wiersza rymowanego, który uwydatniałby końce wersów, ani aleksandrynu; wybrałem biały jedenastozgłoskowiec (...). Wers jedenastozgłoskowy uważam za jedną z podstawowych u nas miar epickich (...), najlepszy ekwiwalent wiersza Wergiliańskiego w jego muzyczności, zmienności,**

[10] *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Dwaj panowie z Werony*, 1956), nr 1736, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[11] Por. antologia *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, wyb., oprac. i tłum. Zygmunt Kubiak, Oficyna Literacka, Kraków 1993.

> **prędkości, w jego dyscyplinie i swobodzie, kunsztowności i zarazem potoczystości, w jego gwałtowności i cichości[12].**

Przy tej samej okazji dzielił się refleksją na temat polszczyzny, dowodząc swej niezwykłej wrażliwości na zespolenia znaczeń i eufonii:

> **Wyznać muszę, że im dłużej pracuję nad językiem polskim, tym bardziej nie mogę się nadziwić jego niewyczerpanej wspaniałości. Jest on przepiękny już w poszczególnych słowach, tak niezbędnych i tu, w *Eneidzie*, w takich słowach jak tęsknota albo woda, albo przymiotnik modry, który do dziś iskrzy się jakby wilgotnością swej barwy, bo dźwiękowo jest bliski słowu mokry. Świat rozjarza się nad nami słońcem albo wschodzi łuną gwiazd, gdy słyszymy w nim słowo świecić. Grom zaiste łomocze i dudni w przestworzu ogromnym. Słowo błogi jest naprawdę błogie w brzmieniu, a słowo cisza – ciche[13].**

Kubiak dużo podróżował: do Włoch i Grecji, a także do Stanów Zjednoczonych (w latach 1976–1978 w „Tygodniku Powszechnym" ukazywał się cykl jego reportaży *Notatki amerykańskie*). W 1994 r. obronił rozprawę doktorską zatytułowaną *Studia nad twórczością Klemensa Janickiego i Jana Kochanowskiego*.

Kubiak wydał ponadto liczne zbiory esejów, m.in. *Przestrzeń dzieł wiecznych. Eseje o tradycji kultury śródziemnomorskiej* (1993), *Brewiarz Europejczyka* (1998), *Nowy brewiarz Europejczyka* (2001). W zbiorach tych nieustannie podkreślał aktualność doświadczeń zapisanych w tekstach kultury antycznej. Wracał też niekiedy do Shakespeare'a, była to zwykle „krótka wzmianka, jedno zdanie: cytat lub uogólniające stwierdzenie, czasami samo nazwisko obok jednego czy dwóch innych"[14]. Typowym przykładem jest tu nawiązanie do fragmentu z *Troilusa i Kressydy – Think, we had mothers*

[12] Zygmunt Kubiak, *„Eneida", łódeczka na morzu* [w:] Wergiliusz, *Eneida*, tłum. i oprac. Zygmunt Kubiak, Oficyna Literacka, Kraków 1994, s. 3–26.

[13] Ibidem, s. 26.

[14] A. Mazan-Mazurkiewicz, *„Tu ujęto w ręce"…*, s. 15.

(Pomyśl, mieliśmy matki; V 2) – wspomnienia bezwarunkowej czułości i opieki, które rozbroją gniew mężczyzn[15]. Czasami rozproszone obrazy zestawiane są z rodzimą literaturą, aby wespół z nią dawać przykłady „pesymizmu wszelkiej wielkiej literatury"[16]. Esej *Stratford* poświęcony jest w całości doświadczeniom związanym z odkrywaniem postaci i twórczości Shakespeare'a[17]. Kubiak prowadzi tu charakterystyczną narrację, w której banalny spacer po zabytkach pobudza do skojarzeń, kłębią się fragmenty lektur i migawki przedstawień. W tym kontekście rozbrzmiewa także refleksja o trudzie wydobywania szekspirowskich sensów: „czasami te czarodziejskie słowa muszą filolodzy wydobywać spod gruzu, jakby spod szlamu, z którego archeolodzy otrząsają antyczne rzeźby"[18]. Kubiak przetłumaczył też kilka esejów, które weszły w skład książki *Szkice szekspirowskie* (1983) pod redakcją Witolda Chwalewika, również tłumacza Shakespeare'a[19].

Na przestrzeni lat otrzymał za działalność literacką wiele nagród i wyróżnień. Był m.in. laureatem Nagrody im. Kościelskich (1964), Nagrody Polskiego PEN Clubu za przekłady poezji antycznej (1967), Nagrody im. Alfreda Jurzykowskiego (1980), Nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki (1989), Nagrody Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich (1993), dwukrotnie otrzymał też Nagrodę ZAiKS-u za przekłady poetyckie (1981, 1988). W 1992 r. otrzymał Medal im. Anny Kamieńskiej za wybitne dokonania twórcze i pracę na rzecz chrześcijańskiej wspólnoty. W 1997 r. został zaś odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.

Zmarł 19 marca 2004 r. w Warszawie, spoczywa na cmentarzu w Laskach.

[15] Zygmunt Kubiak, *Ból przemieniony* [w:] idem, *Przestrzeń dzieł wiecznych*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993, s. 228–235, tu: 228.

[16] Zygmunt Kubiak, *Uśmiech Kore*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 2000, s. 90.

[17] Zygmunt Kubiak, *Stratford*, „Tygiel Kultury" 1998, nr 9/10, s. 15–16, przedruk [w:] idem, *Brewiarz Europejczyka…*, s. 140–143.

[18] Ibidem, s. 142

[19] Były to trzy eseje: Lionel Charles Knights, *Makbet jako poemat dramatyczny* (s. 275–296); Thomas Rymer, *Otello, zwięźle przedstawiony pogląd na sztukę* (s. 11–49); John C. Maxwell, *Szekspir: sztuki okresu średniego* (s. 359–392) [w:] *Szkice szekspirowskie*, red. Witold Chwalewik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

Strategia przekładu

Kubiak tłumaczył teksty z różnych języków i kręgów kulturowych, wybierał też rozmaite strategie przekładu (pod względem wierności semantycznej i prozodycznej) w zależności od przeznaczenia tekstów, nad którymi pracował. Nie wypowiadał się wprost na temat własnego przekładu Shakespeare'a, natomiast w 1952 r. ogłosił recenzję nowego tłumaczenia *Hamleta* Romana Brandstaettera, wskazując na kluczowe zalety tej wersji:

> **potrafił [Brandstaetter] stworzyć przekład stanowiący konsekwentną (w ogólnych rysach) całość artystyczną, przekład będący „książką do czytania", a nie – filologicznym szyfrem. A przy tym dramat (...) zachował swoją atmosferę szekspirowską[20].**

Zaznaczając, że „przekład jest znacznie słabszy od oryginału, to rzecz zwykła", Kubiak nie analizował różnic pomiędzy przekładem a oryginałem, pisał za to o wrażeniu ogólnym, znów wskazując na zalety, w które – jak wypada sądzić – chciał później wyposażyć własne tłumaczenie:

> **Przede wszystkim (...) uderza nas to, że Brandstaetter świetnie włada wierszem Szekspirowskim, tym swobodnym, płynnym jedenastozgłoskowcem, który tak często się rozłamuje, tak często przechodzi w prozę, umie równie świetnie wyrażać pośpiech postrzępionego dialogu, jak i krzepnąć w sztywne, uroczyste formuły; ten cudowny instrument mowy poetyckiej w dramacie, wiersz elżbietański górujący tak bardzo nad jambami tragików greckich i nad retorycznym aleksandrynem dramatów romantycznych, znalazł w Brandstaetterze subtelnego odtwórcę[21].**

[20] Z. Kubiak, *Nowy przekład „Hamleta"...*, s. 6, 9.
[21] Ibidem, s. 6.

W przychylnej recenzji pojawiały się też zastrzeżenia, które dotyczyły przede wszystkim niedostatków w przekładzie solilokwiów, a zatem konwencji o wielkiej intensywności semantycznej, lecz nieobecnej w komediach Shakespeare'a. Kubiak oprotestowywał ponadto pewną dosadność tłumaczenia Brandstaettera, zauważalną w zestawieniu z tekstami kanonicznymi:

> **wyjaskrawiona została brutalność pewnych wyrażeń Szekspirowskich (brutalność mająca u angielskiego poety funkcję albo tragicznej goryczy, albo swoistego humoru). Brandstaetter w pewnych miejscach przeciągnął tu strunę. Gdy w rozmowie Hamleta z grabarzami (pierwsza scena piątego aktu) na temat Jorika używa on terminu, którego, ze względu na dostojność tych łamów, nie mogę przytoczyć, trzeba stwierdzić, iż to wyrażenie nie wykracza poza charakter i terminologię rozmowy; gorzej jednak, że Hamlet w rozmowie z Horacym w drugiej scenie piątego aktu stosuje podobne wyrażenie dla określenia stosunku swojej matki do jej obecnego męża.**

Ganił także uwspółcześnienia:

> ***À propos*** **rozmowy z grabarzami (przetłumaczonej z wielką swadą), chciałbym jeszcze wyznać, iż chociaż jako warszawiak bardzo cenię Wiecha, wolałbym jednak, żeby Hamlet, pochodzący z epoki elżbietańskiej, nie przemawiał tak: „Leżysz, bracie, jak długi wraz ze swoim kłamstwem" – ale to już jest uwaga zupełnie marginalna[22].**

Pogląd Kubiaka na strategię przekładu Shakespeare'a mógł naturalnie ewaluować, nie bez znaczenia był też z pewnością status gatunkowy przekładanego tekstu. Wybór *Dwóch panów z Werony* – wczesnej komedii

[22] Ibidem.

Shakespeare'a o perypetiach kochanków, zatajonej tożsamości i uwalnianiu się spod władzy rodziców – nie przystawał do wcześniejszej eseistyki Kubiaka, lecz nie ma źródeł, które wskazywałyby, że decyzja o tłumaczeniu została podjęta z uwagi na uprzednie zlecenie teatralne. Sztuka była wystawiana w przekładach kanonicznych zarówno przed publikacją tłumaczenia Kubiaka, jak i po niej, przypuszczalnie zatem za wyborem tytułu stały względy wydawnicze. Rok wcześniej ukazało się wydanie zbiorowe dramatów Shakespeare'a w przekładach kanonicznych, poprawionych przez Annę Staniewską i Włodzimierza Lewika[23]. Być może praca nad tłumaczeniem Stanisława Egberta Koźmiana skłoniła redakcję do poszukiwania nowego przekładu, o większych walorach komediowych. Wniosek o wprowadzenie tytułu do planu wydawniczego Państwowego Instytutu Wydawniczego wypełniła Anna Staniewska 22 czerwca 1956 r., jak pisała: „dramat ten bardzo wdzięczny, nigdy nie był wydawany po wojnie – uzupełnia serię nowych tłumaczeń Szekspira". Umowę zawarto 5 lipca 1956 r., z terminem złożenia tekstu zakreślonym na 1 września 1956 r. Akceptacja przekładu (przez Włodzimierza Lewika) nastąpiła jednak dopiero 3 stycznia 1958 r., a zatem w roku publikacji książki. Z zachowanych dokumentów nie wynika, czy to Kubiak spóźnił się z oddaniem utworu, czy też wydawnictwo zwlekało z oceną tekstu. Decyzja o zaangażowaniu się w tłumaczenia Shakespeare'a mogła wiązać się ze wspomnianym już zamknięciem redakcji „Tygodnika Powszechnego" w 1953 r., powrotem Kubiaka do Warszawy i poszukiwaniem nowych źródeł utrzymania.

Tłumaczenie Kubiaka poprzedza krótki, ogólny wstęp, który zwykle towarzyszył tłumaczeniom wydawanymi w tej serii, przypisy są bardzo

[23] Przekłady kanoniczne przeszły wtedy gruntowną redakcję: „niejednokrotnie udało się usunąć poważne nieraz zniekształcenia poszczególnych scen, powtarzane przez kilku z kolei wydawców. W tekst tu i ówdzie wprowadzono drobne zmiany zmierzające z jednej strony do sprostowania niewątpliwych błędów i uzupełnienia opustek, z drugiej do uczytelnienia wersji przekładu tam, gdzie albo zbyt archaiczne formy, albo też niefortunna stylizacja utrudniały jego zrozumienie", [Włodzimierz Lewik i Anna Staniewska] *Od redakcji* [w:] William Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, t. 1: *Komedie*, s. (5–8) 8. Tekst ten nie jest podpisany, Lewik i Staniewska są jednak wskazani jako autorzy przypisów, żadne inne osoby nie są wymienione na strone redakcyjnej.

nieliczne i przeważnie dotyczą odniesień mitologicznych, z pominięciem jednego, będącego swego rodzaju przyznaniem się do porażki tłumaczeniowej: „w przekładzie pominięto dwie kwestie, których dowcip polega jedynie na nieprzetłumaczalnej grze słów: stand under i understand"[24].

Wbrew tej deklaracji przekład zawiera liczne dowody inwencji tłumacza, który dokłada starań, aby znaleźć polskie ekwiwalenty rozbudowanych gier słownych, ciętych ripost i sentencjonalnych powiedzonek. Brak przypisów odzwierciedla strategię tłumaczenia skoncentrowaną na zachowaniu efektów komicznych, tempa i lekkości dialogów, z pominięciem literalnej zgodności z oryginałem[25].

Wersja Kubiaka proponuje nowe imiona kluczowych postaci komicznych: Chybcik – służący Walentego i Pałasz – sługa Proteusza (a także pies Pałasza – Rak)[26]. Pod względem metrycznym Kubiak tłumaczy zgodnie z polską normą przekładową, nierymowanym jedenastozgłoskowcem, przestrzegając podziału na wiersz i prozę oraz zachowując okazjonalne rymy w kupletach kończących sceny lub dialogi. Przekład nie ma żadnych cech archaizacji (rejestr, stylistyka), nie ma w nim również ostentacyjnych uwspółcześnień. Cechą charakterystyczną *Dwóch panów z Werony* są rozbudowane dialogi, z humorem słownym opartym na grze słów i finezyjnej retoryce typowej dla elżbietańskiego manieryzmu, czy też eufuizmu – z uwagi na charakterystyczny sposób wysławiania się postaci z powieści Johna Lyly'ego *Euphues*. W partiach tych przekład cechuje spójność, nawet za cenę przesunięć semantycznych lub opuszczeń.

Przekład ma rozbudowane didaskalia (zwykle dotyczy to bardziej szczegółowego opisu miejsca akcji), co może być jednakże pochodną rozwiązań redakcyjnych w edycji, z której korzystał Kubiak.

[24] William Shakespeare, *Dwaj panowie z Werony*, tłum. Zbigniew Kubiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 68.

[25] Por. przekład dialogu Chybcika i Pałasza: „Chybcik: Jak się wielmożny pan czuje? Dobrze ci się powodzi? Pałasz: Po wodzie to kiepsko, lepiej po piwie", ibidem, s. 91.

[26] Imiona tych postaci w przekładzie Ulricha brzmią odpowiednio – Spieszak, Lanca (i Ciarka), a w tłumaczeniu Koźmiana – Spiech, Lanca (i Krab). Imię Chybcik wybrał również Stanisław Barańczak.

Recepcja przekładu

Nie zachowały się recenzje wydawnicze przekładu Kubiaka, jednak pisana już z perspektywy blisko ćwierćwiecza opinia Anny Staniewskiej, redaktorki Państwowego Instytutu Wydawniczego, o tym tłumaczeniu była bardzo pochlebna. W 1984 r., w nawiązaniu do zmonopolizowania pola przekładów szekspirowskich przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie, Staniewska wspominała:

> **można było naprawdę stworzyć piękny, finezyjny nowy kanon szekspirowskich przekładów, choćby w zespole tak subtelnych i sumiennych tłumaczy jak Krystyna Berwińska i Zygmunt Kubiak, niesłychanie starannie analizujących i cyzelujących każde zdanie, piszących z wdziękiem i ładna polszczyzną. (...) No cóż, zmarnowano jeszcze jedną szansę w kulturze polskiej**[27].

Jedyną bliższą w czasie opinię krytycznoliteracką o przekładzie *Dwóch panów z Werony* przez Zygmunta Kubiaka sformułował Stanisław Helsztyński w 1964 r., w rozszerzonej wersji drukowanego w 1954 r. na łamach „Pamiętnika Teatralnego" eseju *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś*[28]. Opisując Kubiaka jako poetę „o zamiłowaniach filologicznych", Helsztyński stwierdza, że przyjął on wobec oryginału postawę „o wiele swobodniejszą" niżeli jego poprzednik, Stanisław Egbert Koźmian[29]. Ocena Helsztyńskiego jest pobieżna, znać w niej jednak pewne złagodzenie sądów w stosunku do poprzedniego dziesięciolecia, kiedy krytyk zdecydowanie odrzucał nowe przekłady (m.in. Romana Brandstaettera, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego czy Witolda Chwalewika), uznając je za niewierne i zubożające

[27] Anna Staniewska, *Maciej Słomczyński vs. William Shakespeare*, „Puls" 1984–1985, nr 24, s. 126–140, tu: 140.

[28] Por. Stanisław Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś* [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 337–340.

[29] Helsztyński pomija w analizach porównawczych przekład *Dwóch panów z Werony* Leona Ulricha, choć – jak wynika z zestawienia na końcu publikacji – jest świadomy istnienia tego przekładu.

wobec oryginałów. Zestawiając fragment sztuki w wersjach Kubiaka i Koźmiana, pisał:

> **Wierność prawie dosłowna jednego, a liberalna swoboda drugiego same rzucają się w oczy. Który z nich ma rację? Czytelnicy przyzwyczajeni do zawiesistego, dziewiętnastowiecznego, bogatego języka pisarskiego przyznają palmę pierwszeństwa bez wątpienia Koźmianowi. Reżyserzy i ludzie teatru, poszukujący wartkiego toku i dialogu scenicznego, wybiorą przypuszczalnie Kubiaka[30].**

W innym miejscu z kolei dopatrywał się w tłumaczeniu Kubiaka dowodu na „bardzo charakterystyczne (…) typowe zamiłowania estetyczne i poetyckie wieku XIX i wieku XX"[31].

Śladu polemiki ze strategią przekładu Kubiaka można też doszukać się w posłowiu Juliusza Kydryńskiego do tłumaczenia tej sztuki przez Macieja Słomczyńskiego:

> **Uderza precyzja [Słomczyńskiego] w oddaniu gry słów, której jędrności, a miejscami drastyczności tłumacz nie stara się tonować. (…) Nasi tłumacze niemal z reguły je łagodzili lub pomijali zupełnie, zubożając w ten sposób tekst poety. Słomczyński jest pierwszym, który tego nie robi[32].**

Wbrew oczekiwaniom Helsztyńskiego przekład Kubiaka nie przyjął się na scenie. *Dwaj panowie z Werony* nie należą do często inscenizowanych komedii, sztukę tę wystawiono w przekładzie Stanisława Egberta Koźmiana w 1957 r. we Wrocławiu, a także dwukrotnie, w tym samym przekładzie, już po publikacji tłumaczenia Kubiaka (w Warszawie – 1959 r. i w Zielonej

[30] S. Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce…*, s 359.

[31] Ibidem, s. 340.

[32] Juliusz Kydryński, *Posłowie* [w:] William Shakespeare, *Dwaj szlachcice z Werony*, tłum. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 145–155, tu: 154–155.

Górze – 1964 r.)[33]. Wersję Kubiaka wystawiono tylko raz w Teatrze Nowym (wówczas filia Teatru Polskiego) w Poznaniu w maju 1968 r. w reżyserii Lecha Wojciechowskiego. Nazwiska Kubiaka brak w programie przedstawienia (tłumacz w ogóle nie jest tam podany), jednak w informacjach o obsadzie występują imiona służących: Chybcik i Pałasz, a zatem te wprowadzone do przekładu właśnie przez niego[34]. Kubiak jest też wskazywany jako tłumacz w *Almanachu sceny polskiej 1967/1968* i w kompendium *Dramat obcy w Polsce*[35]. Przedstawienie otrzymało dwie krótkie recenzje w prasie poznańskiej, w żadnej z nich nie ma mowy o przekładzie. Podkreśla się jednak, że dialogi (zwłaszcza służących) były pełne „niewymuszonego humoru"[36], przedstawienie wesołe, a role charakterystycznie „dosadne, niemal farsowo rozgrane"[37].

Tłumaczenie na pewno znał Tadeusz Łomnicki, ale z jakichś względów uznał, że nie nadaje się ono na scenę i zamówił nowe u Macieja Słomczyńskiego – ten tekst również go rozczarował i odstąpił od wystawienia sztuki. Ostatecznie zachwycił się dopiero przekładem, który zamówił u Stanisława Barańczaka i który wystawił w 1986 r. – był to pierwszy inscenizowany przekład tego tłumacza. Przy okazji relacjonowania tej historii w 1988 r. Łomnicki wspomina z zadowoleniem, że Barańczak zachował trafny przekład imienia sługi Walentyna, który wprowadził Kubiak: Barańczak „nie

[33] Por. *Dwaj panowie z Werony* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=Dwaj+panowie+z+Werony (24.01.2024). Z afiszu przedstawienia z 1959 r. wynika, że grano kompilację przekładu Koźmiana i Ulricha.

[34] [Program teatralny] Teatr Nowy w Poznaniu, William Szekspir, *Dwaj panowie z Werony*, premiera 30 maja 1968 r. [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_11/51702_dwaj_panowie_z_werony_teatr_nowy_poznan_1968.pdf (24.01.2024).

[35] Por. Stanisław Hałabuda, Jan Michalik i Anna Stafiej, *Dramat obcy w Polsce 1966–2002. Premiery, druki, egzemplarze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 208; *Almanach sceny polskiej 1967/1968*, red. Jerzy Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969, s. 144. Spektakl był dogrywany w następnym sezonie, łącznie 41 przedstawień, por. *Almanach sceny polskiej 1968/1969*, red. Stanisław Marczak-Oborski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970. Sztukę tę wystawiono ponownie w 1982 r. w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, wszystkie późniejsze inscenizacje, po 1986 r., opierały się na przekładzie Stanisława Barańczaka.

[36] Ryszard Danecki, *Dwaj panowie, dwie panie, słudzy i pies*, „Gazeta Poznańska" 1968, 5 czerwca.

[37] O.B., *Dwaj przyjaciele*, „Głos Wielkopolski" 1968, 2–3 czerwca. Ton recenzji jest przychylny, przedstawienie oceniono jako kolorowe i dowcipne, recenzenci zdają się jednak rozczarowani lekkością spektaklu: „powstała tylko zabawna, błaha historia sporu o piękną Włoszkę".

szuka oryginalności za wszelką cenę i nazywa go – za Kubiakiem – po prostu: Chybcik. Czy już to nie pokazuje wyraźnie, jakimi kategoriami rządzi się słuch i wrażliwość tego poety i tłumacza"[38].

Na sporadyczne odniesienia do wersji Kubiaka można natrafić w rozmaitych analizach przekładów Shakespeare'a pod kątem wybranych wątków lub odniesień, niekiedy nawet w duchu dekonstruktywistycznym, jak np. w rozważaniach o zakończeniu *Dwóch panów z Werony*, gdy bohaterowie wznoszą się ponad pamięć o konfliktach, które ich poróżniły:

> **Zygmunt Kubiak w swym przekładzie trafnie wybiera bogatą werbo-nominalną syntagmę „puścić w niepamięć" jako polski odpowiednik angielskiego *forget*. Chodzi bowiem właśnie o te dwie rzeczy: o odkrycie osobliwego miejsca na obrzeżach prawa, w które możemy „(w)puścić" popełnione w przeszłości czyny, a jednocześnie zapewnić nienaruszalność postanowień jurydycznych, których gwarantem jest pamięć właśnie. „Puścić w niepamięć" nie znaczny po prostu zapomnieć; to wykreślić widoczne, jaskrawe zapisy pamięci, jednocześnie zachowując ich utrwalenie dokonane niewidocznym, „sympatycznym" atramentem. Stawką mądrej wspólnoty jest dobra, nieoznaczająca prostego zapomnienia, (nie)pamięć**[39].

Mimo licznych nawiązań do Shakespeare'a w późniejszej twórczości, Kubiak nie wracał do tego przekładu, a nawet – jak wynika z jednego z wywiadów – puścił go w niepamięć[40]. Tłumaczenie nigdy nie było wznawiane.

[38] Jan Kulczyński, Stefan Treugutt i Tadeusz Łomnicki, *O przekładaniu Shakespeare'a*, „Dialog" 1988, nr 8, s. 99–107, tu: 106.

[39] Por. Tadeusz Sławek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 256. Podobne analizy trafnego przekładu słów kluczy na s. 273, 275.

[40] Odpowiadając na pytanie, Kubiak jako swój debiut książkowy wymienia *Muzę grecką* (1960), o przekładzie Shakespeare'a przypomina mu dopiero prowadzący wywiad Ziemowit Skibiński, *Zwierciadło Śródziemnomorza…*, s. 95–96. Na fakt ten zwraca uwagę A. Mazan-Mazurkiewicz, *„Tu ujęto w ręce"…*, s. 16.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Dwaj panowie z Werony*, tłum. Zygmunt Kubiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

XIV. Juliusz Kydryński (1921–1994)
Hamlet (Quarto 1603) (1987)

Sylwetka tłumacza

Juliusz Kydryński (1921–1994) urodził się w Tarnobrzegu, przez większość życia mieszkał w Krakowie i tam zmarł[1]. Był prozaikiem, tłumaczem, krytykiem teatralnym, felietonistą. Przełożył wiele dramatów elżbietańskich, lecz tylko jedną sztukę Shakespeare'a – *Hamleta*. Opublikowany w 1987 r. tekst był jednak wyjątkowym przedsięwzięciem, gdyż podstawą przekładu tłumacz uczynił nieznaną w Polsce wersję sztuki, tzw. złe kwarto (*bad Quarto*), a zatem pirackie wydanie tekstu z 1603 r. Kydryński zapisał się również w historii polskiej recepcji Shakespeare'a jako autor posłowi do przekładów Macieja Słomczyńskiego. Teksty te wydał w 1993 r. w jednym tomie zatytułowanym *Przypisy do Szekspira*[2].

Ojciec Juliusza był filologiem klasycznym, uczył też języka niemieckiego. W 1917 r., będąc dyrektorem tarnobrzeskiego gimnazjum, ożenił się z Aleksandrą Usarowską, także nauczycielką. Po narodzinach syna, któremu nadano imię ojca, wraz z rodziną kilkakrotnie zmieniał miejsce zamieszkania, obejmując posady w miejscach wskazanych przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Zmarł niespodziewanie w 1937 r., pozostawiając żonę i troje dzieci w trudnym położeniu finansowym[3]. Rodzina Kydryńskich mieszkała wówczas w Krakowie, Juliusz zaś rozpoczął studia na Uniwersytecie Jagiellońskim. Początkowo wybrał prawo, potem polonistykę

[1] Por. *Juliusz Kydryński* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 4, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 516–518; *Juliusz Kydryński* [w:] *Almanach sceny polskiej 1993/1994*, red. Anna Chojnacka, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999, s. 242–243; *Juliusz Kydryński* [w:] Maria Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939–1945*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2013, s. 527–528; *Juliusz Kydryński* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://www.encyklopediateatru.pl/osoby/11430/juliusz-kydrynski (10.01.24).

[2] Juliusz Kydryński, *Przypisy do Szekspira*, Kwiaty na Tor, Warszawa 1993.

[3] Okoliczności te opisuje Lucjan Kydryński, *Przejazdem przez życie… Kroniki rodzinne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 12–13.

i anglistykę, najbardziej jednak pasjonował go teatr. Kydryński wspominał „atmosferę panującą w środowisku anglistycznym Krakowa" jako „pobudzającą do pogłębiania studiów nad epoką i dramatem elżbietańskim w ogóle, a Shakespeare'em w szczególności"[4]. Zainteresowanie twórczością Shakespeare'a miało się zrodzić z rozmów z „ojcem anglistyki polskiej", prof. Romanem Dyboskim, kontynuowanych po wojnie z jego następcą na katedrze anglistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, prof. Przemysławem Mroczkowskim[5].

Jednym z jego najbliższych przyjaciół był w tamtym okresie Karol Wojtyła, z którym łączyła go pasja teatralna. W liście do Mieczysława Kotlarczyka z 28 grudnia 1938 (?) r. przyszły papież Jan Paweł II pisał o Kydryńskim:

> **Poza tym kolegę znalazłem, który jest organizacją duchową do nas podobny, szalony „homo theatralis", bratnia dusza. Robimy nawet czasem takie sympozjony, na których czyta się poezję, dramaty. Umie na pamięć całego *Bogumiła* Norwida i dużo ustępów z *Wyzwolenia*. Kolega mój zresztą z polonistyki, tylko później nieco się zjawił. Teraz dopiero takżeśmy się bardzo zbliżyli. Nazywa się Juliusz Kydryński[6].**

Sam Kydryński tak wspominał tamte czasy:

> **Cudowne wieczory, miasto pełne w tych dniach poezji, muzyki i tańca; gdy spokojnymi, dobrze oświetlonymi Plantami wracaliśmy po przedstawieniach do domu, byliśmy rozśpiewani, radośni. Byliśmy aktorami i występowaliśmy przed prawdziwą publicznością, która przyjmowała nas z entuzjazmem. Byliśmy poetami. Co prawda nie**

[4] J. Kydryński, *Przypisy do Szekspira…*, s. 8.

[5] Ibidem, s. 7–8.

[6] Cyt. za: L. Kydryński, *Przejazdem przez życie…*, s. 13–14. Datowanie listu jest problematyczne: Kydryński cytuje za: *Kalendarium życia Karola Wojtyły*, oprac. Adam Boniecki, Wydawnictwo Znak, Kraków 1983, s. 49, gdzie korespondencję (przekazaną przez żonę adresata) opatrzono datą 28 grudnia [1939?]. Z treści wynika jednak, że list powstał przed wybuchem wojny.

> **drukowaliśmy jeszcze wierszy, ale nasze nazwiska były już znane w młodocianym środowisku[7].**

Rozwój amatorskiego teatru oraz naukę przerwał wybuch wojny. Początkowo Kydryński wyjechał na wschód kraju, ale kiedy po wkroczeniu Sowietów ucieczka stała się bezcelowa, wrócił z rodziną do Krakowa, gdzie znalazł pracę w kancelarii adwokackiej. Podczas okupacji nie zaprzestał działalności związanej z teatrem, przede wszystkim dzięki nawiązaniu znajomości z Juliuszem Osterwą:

> **[Juliusz] przypadkowo, w jakimś antykwariacie, poznał sławnego aktora i reżysera Juliusza Osterwę; zainteresował go swoją pasją, przedstawił mu także Karola [Wojtyłę] oraz parę koleżanek i kolegów ze studiów, takich jak oni entuzjastów teatru, i zaczęli spotykać się z Osterwą na rozmowach o sztuce. Analizowali i opracowywali wspólnie dramaty, a po przyjeździe z Wadowic do Krakowa Mieczysława Kotlarczyka założyli coś w rodzaju teatru konspiracyjnego, z którego później, po wojnie, ukształtował się Teatr Rapsodyczny[8].**

Chociaż w centrum zainteresowań Osterwy i zgromadzonej wokół niego grupy teatrofilów znalazł się w tamtym okresie – z oczywistych względów – dramat polski, Shakespeare nie był całkiem nieobecny. Kydryński wspomina swą fascynację pomysłami Osterwy na adaptacje klasyków, w tym *Hamleta*:

> **Współpracując przez pewien czas z teatrem podziemnym, Osterwa w szeregu dyskusji rozwijał swoje plany, udzielając przy tym konspiracyjnym zespołom techniczno-reżyserskich wskazówek. Z tego okresu datują się również początki prac nad analizą tekstu dramatycznego, do których podnietę stanowiły niesłychanie ciekawe tak**

[7] Juliusz Kydryński, *Pomazaniec z Krakowa* [w:] *Młodzieńcze lata Karola Wojtyły*, red. Juliusz Kydryński, Oficyna Cracovia, Kraków 1990, s. 96.

[8] L. Kydryński, *Przejazdem przez życie…*, s. 16.

> z literackiego, jak i z teatralnego punktu widzenia próby opracowania i „uwspółcześnienia" *Antygony* i *Hamleta*, podjęte przez Osterwę[9].

Niewątpliwie działalność teatralna podczas okupacji oraz znajomość z Juliuszem Osterwą miały na Kydryńskiego formacyjny wpływ, przy czym bieg historii sprawił, że wspomnienia związane z tym okresem nabierały stopniowo coraz większego znaczenia zarówno w wymiarze osobistym, jak i z uwagi na rekonstrukcje biografii Karola Wojtyły. Przygotowywane w konspiracyjnych warunkach przedstawienia wystawiano w domach prywatnych, w tym u Kydryńskich[10]:

> W wielu mieszkaniach krakowskich zaczęły się odbywać konspiracyjne wieczory teatralne. Grano m.in. fragmenty *Wesela* i *Wyzwolenia*. Te zebrania, poświęcone nie tylko praktyce teatralnej, lecz także dyskusjom teoretycznym, odbywały się stale i regularnie. Brali w nich udział przeważnie ludzie młodzi, większość stanowiła grupa polonistów, studentów i studentek krakowskiego Uniwersytetu. Tajne nauczanie nie było jeszcze zorganizowane, toteż na tych właśnie zebraniach uczestnicy uzupełniali swoją wiedzę humanistyczną i teatrologiczną[11].

Spotkania te z jednej strony pozwoliły nieformalnie kontynuować edukację, z drugiej zaś wzmocniły więzi Kydryńskiego z krakowskim środowiskiem teatralnym:

> okres ten cechowało stale powtarzające się zjawisko: w czasie jego trwania nawiązywała się między uczestnikami pracy szczera przyjaźń i więcej niż przyjaźń: poczucie braterstwa, to samo, które łączy wspólnie walczących żołnierzy. Nie wspominam o tym dla jakichś sentymentów, idzie tu o rzecz ważniejszą: o atmosferę, w jakiej nie

[9] Juliusz Kydryński, *Uwaga, gong!... Opowieść-pamiętnik o teatrach krakowskich 1937–1948*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 49.

[10] L. Kydryński, *Przejazdem przez życie...*, s. 17.

[11] J. Kydryński, *Uwaga, gong!...*, s. 47–48.

> **tylko w czasie konspiracji, ale kiedykolwiek indziej możliwa jest jedynie wszelka artystyczna praca. (...) I kto wie, czy stworzenie i utrzymanie w ciągu kilku lat tej atmosfery nie jest największą zdobyczą krakowskiego teatru konspiracyjnego[12].**

Od września 1940 r. Juliusz otrzymał zatrudnienie w zakładzie wytwarzającym sodę oczyszczoną, gdzie wspólnie z Wojtyłą zostali przydzieleni do pracy w kamieniołomie. Wiosną 1942 r. Kydryński został aresztowany podczas łapanki i wywieziony do KL Auschwitz w Oświęcimiu. Dzięki usilnym staraniom swej przyrodniej siostry i jej wiedeńskim koneksjom Juliusz został zwolniony z obozu po kilku miesiącach[13]. Po powrocie przez pewien okres kontynuował pracę w kamieniołomie.

Kydryński zadebiutował jako prozaik w 1943 r. na łamach konspiracyjnego pisma „Miesięcznik Literacki". Po zakończeniu wojny nie wrócił już na studia i poświęcił się pisaniu. W 1946 r. został redaktorem nowo powstałego tygodnika „Przekrój", z którym był związany do początku lat sześćdziesiątych. Oprócz publikacji swoich artykułów, felietonów i recenzji zajmował się również korektą i kontaktami z cenzurą[14]. Wkrótce główną jego działalnością stał się przekład literacki.

[12] Ibidem, s. 61.

[13] L. Kydryński, *Przejazdem przez życie…*, s. 19–20.

[14] Por. Tomasz Potkaj, *„Przekrój" Eilego. Biografia całego tego zamieszania z uwzględnieniem psa Fafika*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2019, s. 191–192. Potkaj opisuje również okoliczności i naturę kontaktów Kydryńskiego z UB i SB. Wedle tej relacji Kydryński był inwigilowany przez UB w 1948 r. w związku ze swą okupacyjną działalnością w katolickiej organizacji podziemnej Unia. Z kolei jak wynika z materiałów zachowanych w IPN (*Sprawa ewidencyjno-obserwacyjna Juliusza Kydryńskiego*, IPN Kr 010/5265), w czerwcu 1960 r. Kydryński został zarejestrowany jako tzw. kontakt poufny pod pseudonimem „Juliusz". Bezpośrednim powodem był jego kilkutygodniowy wyjazd na seminarium na Uniwersytecie Harvarda. Polecono mu zbieranie informacji na temat warunków studiów i sondowanie poglądów politycznych innych uczestników. Z zadania tego się wywiązał, lecz „na kolegów z redakcji »Juliusz« donosić nie chciał, choć SB bardzo na to liczyła" (T. Potkaj, *„Przekrój" Eilego…*, s. 192). W późniejszym czasie nie udało się też wykorzystać Kydryńskiego do inwigilacji Macieja Słomczyńskiego, por. omówienie *Streszczenia materiałów dotyczących kontaktu poufnego ps. „Julian"* z 2.01.1973 r. (AIPN Kr, 09/2318, t. 2) przez Piotra Franaszka, *„Cichym ścigali go lotem" – „ucieczka" Macieja Słomczyńskiego przed bezpieką, literatami i literaturą resortową* [w:] *Twórczość na zamówienie*, red. Sebastian Ligarski i Rafał Łatka, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2019, s. 350–351. Rozbieżność dotycząca kryptonimu (Juliusz vs Julian) występuje w cytowanych źródłach.

Tłumaczył z języka angielskiego, niemieckiego i francuskiego. Już w 1947 r. przełożył powieść kryminalną Jamesa Hadleya Chase'a *Ewa*. Na przestrzeni kolejnych dekad publikował przekłady dzieł tak uznanych pisarzy jak John Steinbeck (*Perła*, wyd. pol. 1956), Pierre Boulle (*Most na rzece Kwai*, wyd. pol. 1959), Mark Twain (*Listy z ziemi*, wyd. pol. 1966), Iris Murdoch (*Jednorożec*, wyd. pol. 1978), Henry Miller (*Noce miłości i śmiechu*, wyd. pol. 1988) czy David H. Lawrence (*Pruski oficer*, 1993). Wyjątkowy wkład miał Kydryński w polską recepcję prozy Franza Kafki – począwszy od zbioru opowiadań *Wyrok* (wyd. pol. 1958), przetłumaczył większość jego twórczości, która, z pominięciem *Procesu*, była prawie nieznana polskim czytelnikom.

Kydryński odnosił też sukcesy jako publicysta; w 1958 r. otrzymał nagrodę pieniężną w konkursie francuskiego wydawnictwa Hachette w Paryżu za najlepszy reportaż z Wystawy Światowej EXPO w Brukseli[15]. W sezonie 1958/1959 pracował jako kierownik literacki Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, potem zaś, w latach 1962–1963 był zastępcą redaktora naczelnego do spraw artystycznych w Telewizji Polskiej w Katowicach. Funkcję kierownika pełnił ponadto w latach 1972–1974 w krakowskim Teatrze Ludowym.

Lata siedemdziesiąte przyniosły jednak zwłaszcza przekłady publikowane w nowej serii Wydawnictwa Literackiego – „Dawna Literatura Angielska"[16]. W serii tej Kydryński ogłosił przede wszystkim przekłady dramatów Christophera Marlowe'a – *Masakra w Paryżu* (1975), *Tamerlan Wielki* (1977), *Tragiczna historia doktora Fausta* (1982), *Edward II* (1983) – a także Thomasa Kyda (*Tragedia hiszpańska*, 1982). Tłumaczył też sztuki Bena Jonsona, Thomasa Dekkera, Thomasa Heywooda oraz Francisa Beaumonta i Johna Fletchera. Napisał również posłowie do *Zwodnicy* Thomasa Middletona

[15] Otrzymane pieniądze Kydryński wykorzystał na podróż po Europie, wyjazd do Paryża zafundował również swemu bratu Lucjanowi (L. Kydryński, *Przejazdem przez życie…*, s. 54). Wrażenia z wojaży spisał w reportażach zebranych w tomie *Notatnik europejski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.

[16] Kydryński opisywał tę inicjatywę jako „odważną", chodziło tu przede wszystkim o decyzję dotyczącą tłumaczenia autorów praktycznie nieznanych, których dramaty składały się na bogaty, „pozaszekspirowski" obraz epoki elżbietańskiej, por. J. Kydryński, *Przypisy do Szekspira…*, s. 9.

i Williama Rowleya w przekładzie Krystyny Berwińskiej (1983). W 1978 r. Kydryński przełożył i opatrzył posłowiem *Rozalindę* Thomasa Lodge'a – romans pasterski, który Shakespeare wykorzystał jako osnowę swojej komedii *Jak wam się podoba*[17]. Wyjątkową publikacją w ramach tej serii był wreszcie jego przekład *Hamleta* na podstawie wersji pirackiej z 1603 r., który – jak Kydryński relacjonował w posłowiu – powstał na zamówienie jednego z warszawskich teatrów[18], choć ostatecznie nie został wystawiony[19].

We wspomnieniach Kydryńskiego to sukces wydawniczy serii „Dawna Literatura Angielska" („dowodem zainteresowania czytającej publiczności było natychmiastowe niemal znikanie tych przekładów z rynku"[20]) skłonił wydawnictwo do nowej, kompletnej edycji dzieł Shakespeare'a, której podjął się Maciej Słomczyński. W tym przedsięwzięciu rola Kydryńskiego polegała wyłącznie na opracowaniu posłowi, którymi opatrzył wszystkie trzydzieści osiem tomów z tłumaczeniami Słomczyńskiego.

Przez całe życie Kydryński związany był z Krakowem. Krótkie pierwsze małżeństwo zakończyło się rozwodem, a Kydryński do końca życia mieszkał z siostrą. W swoich wspomnieniach jego brat opisuje późny okres życia Juliusza jako czas samotny i przykry: „Tak więc i brat, i siostra znów byli sami. Przyznam, że nie bez żalu patrzyłem na tych dwoje samotnych, tak bliskich mi ludzi – nie mieli dość sił, by za młodu wyrwać się z marazmu, w jakim zaczęło pogrążać ich życie. Teraz było już na to chyba za późno"[21]. W 1991 r., ku pewnemu zdziwieniu rodziny, Juliusz ożenił się po raz drugi, jednak żona „wolała pozostać w warszawskim mieszkaniu"[22]. Rok później zdiagnozowano u Juliusza Kydryńskiego chorobę nowotworową.

[17] Thomas Lodge, *Rozalinda*, tłum. i posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978. Por. też esej Juliusza Kydryńskiego *Wakacje z Rozalindą* [w:] idem, *W łupinie orzecha*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 21–24.

[18] Juliusz Kydryński, *Posłowie* [w:] William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. i posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 97.

[19] J. Kydryński, *Przypisy do Szekspira…*, s. 246, przyp. 1.

[20] Ibidem, s. 9.

[21] L. Kydryński, *Przejazdem przez życie…*, s. 150.

[22] Ibidem, s. 261.

Zmarł w maju 1994 roku. Został pochowany na cmentarzu Salwatorskim w Krakowie[23].

Strategia przekładu

Kydryński był tłumaczem wszechstronnym, zawodowym, który podejmował się pracy nad utworami z kilku epok, reprezentującymi różne rodzaje i gatunki literackie. Nie wypowiadał się na temat teorii przekładu, lecz nie ulega wątpliwości, że bliskie było mu przekonanie o kulturotwórczej roli tłumacza, polegającej zarówno na przekładzie, jak i wyborze tekstów do tłumaczenia – tekstów nieobecnych w rodzimej świadomości literackiej i niedostępnych na rynku wydawniczym. W programie tym dramat elżbietański zajmował szczególne miejsce, choć akurat w odniesieniu do Shakespeare'a Kydryński spełniał się przede wszystkim jako komentator dramatów w cudzym przekładzie[24]. Jak przekonywał:

> **do komentowania Shakespeare'a skłoniły mnie dwa nieodparte uczucia: podziw i irytacja. Podziw dla twórczości wielkiego poety i dramaturga oraz irytacja na tych jego dotychczasowych komentatorów, którzy własne o nim sądy wygłaszają z głębokim przekonaniem o ich nieomylności. (...) Ogromna literatura, jaka w ciągu niemal czterystu lat powstała na temat samego poety i fenomenu jego twórczości (a którą ilościowo porównać można tylko z literaturą**

[23] Zob. http://krakowsalwator.artlookgallery.com/grobonet/start.php?id=detale&idg=12800&inni=0&cinki=2 (30.10.2023).

[24] Kydryński tłumaczył również współczesne utwory powiązane z biografią Shakespeare'a lub też wchodzące w intertekstualny dialog z jego sztukami. W latach sześćdziesiątych przełożył przeróbkę *Makbeta* autorstwa Barbary Garson, zatytułowaną *MacBird*, ze skandalizującą aluzją do okoliczności zabójstwa Johna Kennedy'ego. Na początku lat siedemdziesiątych, na potrzeby telewizji, spolszczył (wraz z Florianem Sobieniowskim) sztukę George'a Bernarda Shawa *Czarna dama z sonetów*. O pierwszym z tych projektów Kydryński pisał: „Przetłumaczyłem tę sztukę [tj. *MacBird*], lecz wówczas, w latach sześćdziesiątych, nie odważył się jej wydać żaden teatr (nawet studencki), nie odważono się też jej wydrukować, a później sprawa przestała być aktualna. Przekład pozostaje więc w maszynopisie", J. Kydryński, *Przypisy do Szekspira…*, s. 236, przyp. 1.

> **na temat *Biblii*), opiera się w przeważającej mierze na spekulacjach i przypuszczeniach, zawiera często poglądy równie skrajne (słynny tekst Tołstoja), co mało umotywowane[25].**

Dystansując się od opinii krytyków Shakespeare'a, podkreślał też ograniczone możliwości tłumacza oraz wtórność przekładu wobec oryginału, którego pełni znaczeń nie sposób oddać. Remedium na te niedostatki miał być utrzymany w tonie zdroworozsądkowym komentarz:

> **Jest rzeczą naturalną, że polski czytelnik i widz teatralny, z konieczności poznający Shakespeare'a w przekładach, odbiera – niestety – tylko część dzieła wielkiego poety i dramaturga, tracąc ten niezmierny walor, jakim jest wspaniały, na swój czas niezwykły i odkrywczy język oryginału. Z tym trzeba się pogodzić, o ile jednak musimy się pogodzić z taką czy inną (zależnie od tłumacza) wersją formy owych kronik, komedii i tragedii, o tyle trudno godzić się z rozmaitymi wersjami treści proponowanymi przez krytyków, a często odbiegającymi od interpretacji dyktowanych po prostu przez zdrowy rozsądek, wolnymi od uprzedzeń i z góry założonych sądów, karkołomnie nieraz uzasadnianych. Dlatego, cytując rozmaite opinie krytyków i unikając oczywiście opinii bałamutnych, pragnę jednak dać czytelnikowi polskiemu pewne pojęcie o stanie szekspirologii w ostatnich dziesięcioleciach, choć nie zawsze opinie te są mi bliskie. Własne poglądy staram się opierać po prostu na dokładnym odczytaniu i przemyśleniu tekstu, który nie kryje przecież aż tylu tajemnic, ilu doszukują się – lub pragną doszukać – niektórzy uczeni badacze[26].**

Nie dziwi zatem pewien schemat obrany przez Kydryńskiego w kolejnych posłowiach do przekładów Słomczyńskiego, wykorzystujący zestaw

[25] Ibidem, s. 7.

[26] Ibidem, s. 11 (podkreślenia w oryginale).

podstawowych informacji o genezie i źródłach utworu, a także niekontrowersyjna refleksja krytyczna, odwołująca się do aktualnego konsensusu interpretacyjnego szekspirologów:

> **Shakespeare nie był uczonym filozofem, był dramaturgiem pisującym dla tzw. szerokiej publiczności, lecz przede wszystkim był poetą, którego geniusz ukazał mu i pozwolił tak wspaniale wyrazić te wszystkie prawdy o świecie i człowieku, które pozostają niezmienne na przestrzeni stuleci[27].**

Przekład wersji *Hamleta* z pierwszego *Quarto* miał służyć lepszemu poznaniu kontekstu epoki, w której tworzył Shakespeare, „pozostający dla nas ciągle poetą tajemniczym" mimo „olbrzymiej ilości tomów, jakie napisano na temat jego życia i twórczości"[28]. W posłowiu Kydryński objaśniał czytelnikom specyfikę ówczesnego rynku wydawniczego, wyliczał też najważniejsze różnice między wersją z *Quarto* a tekstem *Hamleta*, który znamy[29]. Pisał również o *Hamlecie* z 1603 r. w sposób, który nie pozwalał odróżnić opisu oryginału od próby charakterystyki tłumaczenia: „tekst surowy i prosty, ale przecież pełen poezji, wywiera może jeszcze silniejsze wrażenie niż ów tekst *Hamleta*, którego przywykliśmy słuchać w naszych teatrach (…). Przy wszystkich ułomnościach *Hamleta 1603* uderza nas jego niepodważalny autentyzm"[30]. *Hamlet 1603* Kydryńskiego nosił zatem pewne znamiona przekładu filologicznego, jednocześnie celował w prostotę i komunikatywność przekazu, które tłumacz przedstawiał jako cechy wersji z 1603 r.,

[27] Ibidem.

[28] J. Kydryński, *Posłowie* [w:] W. Shakespeare, *Hamlet*…, s. 98.

[29] Broniąc teatralności wersji z 1603 r., Kydryński w tonie lekceważenia pisał o wysiłkach szekspirologów: „przede wszystkim czujemy, że jest to tekst oryginalny w tym sensie, że nie biedziły się nad nim przez lat trzysta sztaby uczonych, komentatorów, egzegetów", ibidem, s. 99, co do pewnego stopnia było zbieżne z postulatami rewizjonizmu redakcyjnego, który kwestionował wielowiekowe praktyki emendacji w odniesieniu do sztuk Shakespeare'a.

[30] Ibidem, s. 98–99 (podkreślenie w oryginale), fragment ten również powtórzono na skrzydełku okładki.

odróżniające ją od powszechnie znanej, dłuższej oraz poetycko i retorycznie bogatszej wersji z późniejszych lat.

O przekładowych priorytetach Kydryńskiego można też wnioskować z jego ocen innych tłumaczy. Przez większą część życia był on bardzo aktywnym publicystą i krytykiem teatralnym, przy czym w wielu felietonach i recenzjach *en passant* wypowiadał się na temat przekładów sztuk Shakespeare'a[31]. W odniesieniu do tłumaczeń Macieja Słomczyńskiego stanowisko Kydryńskiego było niezmiennie wyraziste, odegrał także istotną rolę w wykreowaniu kontekstu dla serii przekładów wszystkich dzieł Shakespeare'a przez Słomczyńskiego. W 1975 r., w obszernym artykule *Milton i Szekspir Słomczyńskiego*, podkreślając swój podziw dla prac tłumacza, Kydryński nalegał na powierzenie mu zadania przekładu całości kanonu. Jak przekonywał:

> **O losach przekładów Szekspira w naszej literaturze i w naszych teatrach można by napisać grubą księgę, przy czym niektóre jej karty zawierałyby informacje niemal niewiarygodne; mówiłyby np. o „tłumaczach", niemających pojęcia o języku angielskim i nigdy oczywiście nieoglądających nawet tekstów oryginalnych, a „przekłady" swoje kompilujących z tłumaczeń już istniejących, przepisywanych tylko „własnymi słowami". Co najdziwniejsze, „przekłady" takie bywały drukowane, wystawiane i nawet omawiane przez poważnych krytyków. Lepiej o tym zapomnieć i powiedzieć tylko najkrócej, że obowiązującym u nas właściwie po dziś dzień kanonem Szekspirowskim jest zbiór przekładów, dokonanych jeszcze w ub. wieku przez trzech – na swój czas zresztą wybitnych – tłumaczy: Koźmiana,**

[31] W ten sposób Kydryński wypowiadał się o przekładach Barańczaka. Przykładowo, recenzując spektakl *Burzy* w jego przekładzie, stwierdzał wprawdzie, że tłumaczenie „brzmi ze sceny dobrze", lecz – nie epilog sztuki, ponieważ, jak wyznawał: „muszę z żalem powiedzieć, że ze wszystkich znanych mi przekładów tego właśnie – jakże ważnego! – fragmentu *Burzy* przekład Barańczaka wypadł chyba najsłabiej" (Juliusz Kydryński, *Wyspa pełna dziwów*, „Dziennik Polski" 1991, nr 129, 7 czerwca). Podobnie, recenzując przedstawienie *Hamleta* w przekładzie Barańczaka, wychwalał tłumaczenie Paszkowskiego, „który to przekład wszedł już do naszej własnej literatury, mimo że Stanisław Barańczak uważa go za niegodny dzisiejszej polskiej publiczności" (Juliusz Kydryński, *Pełzający Hamlet*, „Dziennik Polski" 1993, nr 121, 28 maja).

> **Paszkowskiego i Ulricha. Bardzo liczne prace autorów późniejszych, anglistów i poetów, których imię legion, jakkolwiek niepozbawione dużych nieraz wartości, były przecież, jeżeli je wziąć *en masse*, jedynie próbami – to prawda, że pilnymi i ambitnymi, lecz tylko próbami – dochodzenia do Szekspira, jakiego wciąż oczekujemy, do polskiego Szekspira naszych czasów, który byłby równocześnie autentycznym Szekspirem elżbietańskim. A więc dramaturgiem i poetą, nieodartym w przekładzie z tych cech i wartości, które potwierdzając jego rzeczywistą wielkość, czynią go – wiecznym[32].**

Wybór Słomczyńskiego na tłumacza nowego kanonu wynikał z najwyższego uznania dla jego przekładu *Hamleta*, pozostającego tymczasem w maszynopisie sporządzonym na prośbę Konrada Swinarskiego (por. s. 586–587):

> **trzeba stwierdzić zaskakującą swobodę, z jaką Słomczyński traktuje słynne „crucial points" oryginału, bynajmniej nie starając się być w zgodzie z takim czy innym zdaniem setek komentatorów, lecz obierając drogę własną, a zawsze wiodącą do rozjaśnienia myśli, przez egzegezy dotychczasowe raczej zaciemnianej. Unika w ten sposób dziwactw i łamańców stylistycznych, a także semantycznych, w wielu poprzednich przekładach brzmiących po prostu humorystycznie. Ta swoboda tłumacza – chciałbym ją nazwać odwagą – może w niektórych wypadkach wywołać protest zbyt skrupulatnych filologów, choć nigdy nie świadczy o błędnym odczytaniu tekstu, które już tylu skrupulatnym filologom się zdarzało, gdy sami podejmowali translatorskie trudy. Słomczyński ze wszystkich zasadzek wychodzi obronną ręką; w jego wersji *Hamleta* ani jedno zdanie nie kłóci się z myślą i duchem oryginału ani też – z duchem współczesnej polszczyzny[33].**

[32] Juliusz Kydryński, *Milton i Szekspir Słomczyńskiego*, „Życie Literackie" 1975, nr 13, s. 6.
[33] Ibidem.

Tak wysokiej ocenie pracy Słomczyńskiego Kydryński pozostał wierny w kolejnych latach. Recenzując spektakl *Króla Leara* w jego przekładzie (1977), pisał:

> **Wspaniałe brzmienie tekstu ze sceny nie wyczerpuje bynajmniej zalet tego tłumaczenia, zaprzecza tylko naiwnym a nonszalanckim twierdzeniom, że „współczesny" wyraz szekspirowskiego wiersza można osiągnąć jedynie za cenę bezceremonialnego traktowania oryginału, za cenę „poprawiania" go – w zakresie prozodii i słownictwa, a nawet obrazowania – zgodnie z naszymi dzisiejszymi gustami. Tymczasem praktyki tego rodzaju fałszują po prostu tekst poety. Słomczyński nie zniża się do takich ekstrawagancji, odwrotnie: przestrzegając w swej pracy maksymalnej wierności filologicznej (przy czym uwzględnia też liczne drastyczności Szekspira, łagodzone lub pomijane często przez tłumaczy) i używając oczywiście polszczyzny dzisiejszej, potrafi zachować zadziwiającą zgodność swej wersji z wersją oryginalną, a przy tym osiągnąć pełnię wyrazu poetyckiego i dramatycznego. Pod tymi względami przekład Słomczyńskiego przewyższa najlepszy z istniejących dotychczas przekładów „Leara" (dokonany przez Zofię Siwicką) i ustanawia nowy wzorzec tłumaczenia Szekspira na następne dziesięciolecia[34].**

Ten najcięższy w ocenie Kydryńskiego zarzut „fałszowania" oryginalnego tekstu dotyczył w pierwszej kolejności Jerzego Sity:

> **Jerzy S. Sito, młody poeta i krytyk, postawił sobie niezwykle ambitne zadanie. Godne szacunku, a nawet podziwu. Postanowił mianowicie ni mniej, ni więcej tylko zaofiarować nam nowy polski kanon szekspirowski (...). W próbach tworzenia przekładów zupełnie nowych nie ustawała zresztą cała plejada chętnych (...). Dopiero jednak**

[34] Juliusz Kydryński, *Holoubek gra króla Leara*, „Życie Literackie" 1977, nr 23, 5 czerwca.

Jerzy S. Sito ogłosił swój zamiar stworzenia nowego kanonu. Ogłosił też zasady, na jakich ma zamiar go stworzyć. Dał już wreszcie szereg przekładów, na tych zasadach opartych (...). Kłopot tylko z tym, że szekspirowskie przekłady Jerzego S. Sity nie dają ich czytelnikowi ani słuchaczowi najmniejszego pojęcia... o rzeczywistej twórczości Szekspira (...), nie jest moim zamiarem jakiekolwiek osobiste atakowanie Jerzego S. Sity, który sam przyznaje, że jego działalność jest kontrowersyjna i który ma pełne prawo do swych poetyckich eksperymentów. Ma prawo do przeprowadzania ich na wszelkich tekstach, z szekspirowskimi włącznie. Jednakże pod warunkiem, że robi to na użytek własny, wzgl. grupy wtajemniczonych. Na użytek grupy wtajemniczonych Sito zresztą rzeczywiście to robi – sam to otwarcie przyznaje w swoich drukowanych wypowiedziach. Ale sytuacja zmienia się zasadniczo, gdy po szekspirowskie przekłady czy spolszczenia Sity sięga teatr, ogłaszający na afiszach, że wystawia – jednak – sztuki Szekspira. Widz idzie do teatru po to, żeby obejrzeć, a niejednokrotnie po raz pierwszy poznać szekspirowskiego – dajmy na to – *Hamleta*, tymczasem słucha tekstu, który z tekstem Szekspira ma bardzo niewiele wspólnego.

Przekłady Szekspira u nas mają, a przynajmniej powinny mieć, wciąż jeszcze funkcję nie tylko poetycką, lecz także społeczną, poznawczą. Przekłady Sity tej funkcji nie tylko nie spełniają, lecz przyczyniają się do dodatkowego zagmatwania – i tak już skomplikowanej – sytuacji w tej dziedzinie. Są absolutnie dowolnymi ćwiczeniami dramatycznymi i wersyfikacyjnymi współczesnego poety na tekstach starego mistrza, których to ćwiczeń nie można zresztą w ogóle uważać za przekłady, a jeśli nawet nazwiemy je parafrazami czy zgoła przeróbkami, będą to parafrazy wzgl. przeróbki niedające żadnego pojęcia o języku, stylu, obrazowaniu, atmosferze, a czasem nawet o właściwościach dramaturgicznych oryginałów[35].

[35] Juliusz Kydryński, *Szekspir i Sito*, „Dziennik Polski" 1969, nr 93, 20 kwietnia.

Co ciekawe, ponad dwie dekady później, recenzując *Wieczór Trzech Króli* (w reżyserii Macieja Englerta), w którym wykorzystano kompilację przekładów Leona Ulricha, Antoniego Langego i Władysława Tarnawskiego, Kydryński bynajmniej nie potępiał tego eksperymentu, lecz podsumował łagodnie:

> **W poszukiwaniu idealnego tekstu „Szekspira naszych czasów", a równocześnie w miarę możliwości najwierniejszego tekstowi elżbietańskiemu, nigdy chyba nie przestaniemy dokonywać prób mniej lub więcej udanych, lecz dowodzących dbałości teatru o harmonijną całość przedstawienia[36].**

W okresie tym ostrze krytyki Kydryńskiego było jednak wymierzone przede wszystkim w przekłady Stanisława Barańczaka. W tłumaczeniach tych długo nie dostrzegał większych zalet. Jego sąd złagodniał dopiero w 1993 r., o czym sam pisał w kontekście przedstawienia *Poskromienia złośnicy*, wystawionego w nowohuckim Teatrze Ludowym w reżyserii Jerzego Stuhra i w tłumaczeniu Barańczaka:

> **Moi Czytelnicy pamiętają może, że nie jestem – jak to dzisiaj wypada – szczególnym admiratorem przekładów Stanisława Barańczaka. Ośmieliłem się niegdyś zaczepić jego przekład *Hamleta*, nie zachwycił mnie także przekład *Snu nocy letniej* (z przerażającym „Podszewką" zamiast poczciwego „Spodka"!). Lepiej już brzmiał mi w uszach przekład *Romea i Julii* (grany również w teatrze w Nowej Hucie). No, a teraz *Poskromienie złośnicy*...**
>
> **Oczywiście i tutaj Barańczak swobodnie traktuje tekst szekspirowski, odchodząc od niego nieraz dość daleko, tylko że *Poskromienie* jest właśnie sztuką, w której można sobie na to pozwolić z lekkim sercem. (...) A więc wiele należy wybaczyć Barańczakowi,**

[36] Juliusz Kydryński, *Czas nieładu*, „Dziennik Polski" 1991, nr 118, 24 maja.

zwłaszcza że jego przekład *Złośnicy* brzmi rzeczywiście znakomicie, jest pełen humoru, dowcipu i rozmaitych zabawnych sztuczek językowych. Jakże mi miło, że mogę pochwalić Stanisława Barańczaka[37].

Recepcja przekładu

Przekłady pojedynczych dramatów zwykle nie wzbudzają zainteresowania krytyków[38]. W przypadku Juliusza Kydryńskiego to osamotnione tłumaczenie jest jednak częścią większej spuścizny, która stanowi rozpoznawalny element powojennej recepcji Shakespeare'a. Unikatowy, a nawet w pewnym sensie prekursorski, jest też wybór tekstu źródłowego, czyli skażonego *Hamleta* z 1603 r. Przed Kydryńskim jedynie Witold Chwalewik we wcześniejszym przekładzie *Hamleta* tak wyraziście sygnalizował niestabilność podstawy redakcyjnej sztuk Shakespeare'a[39]. W swoim czasie jednak, ze względu na jej specyficzny charakter, inicjatywa przekładowa Kydryńskiego przeszła bez większego echa[40].

Hamlet Kydryńskiego pozostał zatem w cieniu poprzedniego przekładu Słomczyńskiego oraz wydanego zaledwie trzy lata później tłumaczenia Stanisława Barańczaka, sam zaś Kydryński został zapamiętany przede

[37] Juliusz Kydryński, *Wreszcie poskromiona!*, „Dziennik Polski" 1993, nr 29, s. 8. Premiera spektaklu odbyła się w 1991 r.

[38] Agnieszka Romanowska, *Natchnienie tłumacza. Trzy odsłony polskiego Szekspira pierwszej połowy XX wieku* [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. Ewa Łubieniewska, Krystyna Latawiec i Jerzy Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 238–253, tu: 239.

[39] Por. William Shakespeare, *Hamlet*, przełożył całość w oparciu o teksty Quarto 2 i Folio I i posłowiem opatrzył Witold Chwalewik, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; uwagi Anny Cetery w eseju *Sobowtóry i barbarzyńcy. O przekładach Szekspira w XXI wieku* [w:] *Szekspir wśród znaków…*, s. 232, przyp. 30.

[40] W 2018 r. ukazał się artykuł poświęcony problemowi obcości w przekładzie, w którym wśród analizowanych przekładów *Hamleta* znalazły się fragmenty z tłumaczenia Kydryńskiego jako przykłady adaptacji. Decyzje tłumacza uznano za „zrozumiałe, lecz nieoddają[ce] pełnej semantyki oryginału", Tomasz P. Górski, *„Konotacja obcości" w przekładzie* [w:] *Między tekstem a kulturą. Z zagadnień przekładoznawstwa*, red. Aleksandra R. Knapik i Piotr P. Chruszczewski, Æ Academic Publishing, San Diego 2018, s. 362–363.

wszystkim jako komentator przekładów Słomczyńskiego i wespół z nim odbierający ich krytykę. W 1979 r. Bohdan Drozdowski, również tłumacz Shakespeare'a, ogłosił ostrą krytykę wersji Słomczyńskiego zatytułowaną *Hamlet XVII, czyli o tłumaczach, konsultantach i klakierach. Wołanie na puszczy*. Przytaczając obszerne fragmenty posłowia, w których Kydryński komplementował przekład, Drozdowski zarzucał mu brak kwalifikacji do jego oceny i stronniczość:

> **Juliusz Kydryński zaprezentował nam się jako totalny erudyta w Szekspirze, człowiek, który przeleciał całą światową szekspirologię, dokonał dokładnej analizy zdania po zdaniu wszystkich przekładów z przekładem Słomczyńskiego włącznie, inaczej przecie nie mógłby odpowiedzialnie twierdzić tego, co twierdzi. Tysiące szekspirowskich szperaczy do dziś się grzebie w niuansach, ale Słomczyński ma po prostu genialny instynkt, który prowadzi go bezbłędnie ponad rafami, pozwala wymijać błędy poprzedników i dać nam oczekiwane arcydzieło przekładowe. Kydryński jest tak pewny siebie, że budzi to we mnie zazdrość. Zawsze podziwiałem znawców, rzetelnych robotników pióra, szperaczy i koneserów, którzy wiedzą. Tu mamy nie tylko genialnego tłumacza, ale jeszcze fenomenalnego znawcę przedmiotu, który jest jego komentatorem zakontraktowanym na dzieła wszystkie Szekspira – które Maciej Słomczyński przełoży, a Wydawnictwo Literackie wyda, by zastąpić zużyty, stary, XIX-wieczny kanon szekspirowski[41].**

Wyśmiewał też pomysł wydania dwujęzycznego:

> **Nie ma albowiem człowieka, który by wiedział wszystko o języku Szekspira. Słomczyński udaje, że wie, jego sprawa, Kydryński udaje,**

[41] Bohdan Drozdowski, *Hamlet XVII, czyli o tłumaczach, konsultantach i klakierach. Wołanie na puszczy*, „Poezja" 1979, nr 5, s. 3–4.

> **że czytał Słomczyńskiego i publikowany obok nagi oryginał, jego sprawa (?), ale Wydawca jest zbyt poważny, by to firmować, by marnować taką masę papieru![42]**

Wiele z tych zarzutów Drozdowski powtórzył w tekście poświęconym przekładom *Dwóch szlachciców z Werony*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* oraz *Komedii omyłek*: „Nikt dotychczas nie postępował z Szekspirem z taką frywolną dezynwolturą i nigdy żaden tłumacz nie zyskał takich pochwał jak te, którymi obdarza Słomczyńskiego Juliusz Kydryński”[43].

W podobnym tonie wypowiadała się również Anna Staniewska w eseju zdradzającym szczegóły burzliwej współpracy (oraz jej zakończenia) ze Słomczyńskim. Staniewska bezlitośnie krytykowała Kydryńskiego nie tylko jako komentatora Shakespeare’a, lecz także jako tłumacza dramatów elżbietańskich:

> **Może najbardziej do rozmydlenia mózgów niezorientowanych czytelników, jeśli chodzi o ocenę wartości tych przekładów, przyczynił się Juliusz Kydryński w swych posłowiach do poszczególnych dramatów. Publicysta zajmujący się tematyką teatralną i operową, doszedłszy do wniosku, że nie święci garnki lepią, z poniedziałku na wtorek został szekspirystą i tłumaczem elżbietańskich dramatów, mimo że nigdy nie zajmował się angielszczyzną siedemnastowieczną. O białym wierszu wie – podobnie jak Słomczyński – zapewne tyle, że „to się nie rymuje i ma jedenaście zgłosek”, toteż jego przekłady są – jak zauważyła Alina Szala w swojej recenzji w „Roczniku Literackim” – właściwie bliskie prozy mechanicznie pociętej na jedenaście sylab. Są to przekłady trzepane równie pośpiesznie jak przekłady Słomczyńskiego i podobnie jak w tamtych, często w jeszcze**

[42] Ibidem, s. 14.

[43] Bohdan Drozdowski, *Dwaj panowie z Krakowa contra dwom panom z Werony*, „Literatura” 1980, nr 4, s. 14.

większym stopniu, nie ma mowy o żadnej sylabotonice, cezurze itp. – kiedy się dojeżdża do jedenastej zgłoski, robi się mechanicznie rozbicie na dwie linie, a jak nie wychodzi, przestawia się jakieś słowo i leci się dalej. Panegiryki wypisywane przez Kydryńskiego na temat przekładów Słomczyńskiego brzmią chwilami wręcz groteskowo; gorzej, pisane są w sposób całkowicie arbitralny, bez żadnej analizy czy egzemplifikacji. Pisząc o *Hamlecie,* Kydryński po prostu autorytatywnie stwierdza, że przekład Słomczyńskiego jest tłumaczeniem „wydobywającym bezbłędnie każdą myśl oryginału i niezatracającym przy tym, a przeciwnie – podkreślającym jego uroki poetyckie", i pisze tak o chyba najbardziej niewiernym i najgorzej odczytanym z wszystkich nowszych przekładów *Hamleta*. Kydryński pisze to z niefrasobliwością niezamąconą żadną znajomością rzeczy – nawet gdyby spróbował trochę przeanalizować tekst przekładu, myślę, że niewiele by z tego wyszło, bo nie ma on do tego wystarczającego przygotowania. Daje więc czytelnikowi, nie mogąc przytoczyć innych dowodów, swoje słowo honoru, że Słomczyński tłumaczy wspaniale i jest wielkim artystą.

Zadziwiające, jak tłumacz wyprany ze słuchu językowego dobrał sobie klakiera równie ze słuchu wypranego! Ale nawet do Kydryńskiego coś dotarło, gdy przyszło do oceny *Otella*. Po wszystkich klakach i panegirykach wypisywanych do tej pory, w posłowiu do tego dramatu, w części poświęconej ocenie przekładu, ukazało się ku mojemu zdumieniu tylko jedno krótkie zdanie, informujące, że obecny przekład Słomczyńskiego jest siódmym ukazującym się drukiem. Po całym tym zachłystywaniu się „wspaniałymi artystycznie" przekładami Słomczyńskiego to lakoniczne stwierdzenie w przypadku *Otella* zakrawa nieledwie na demonstrację[44].

[44] Anna Staniewska, *Maciej Słomczyński vs. William Shakespeare*, „Puls" 1983, nr 3.

Kydryński nie wdawał się w polemiki z krytycznymi komentarzami[45], jedynie z czasem, co zauważyła Staniewska, stonował, a następnie zredukował uwagi o jakości tłumaczenia w swoich posłowiach. Kiedy w 1993 r. posłowia te ukazały się w zbiorze *Przypisy do Szekspira*, istotną decyzją redakcyjną autora była rezygnacja z krytyki przekładów – „nie tylko Słomczyńskiego, ale i późniejszych":

> **W bardzo niewielu tylko przypadkach wyrażam swoją opinię o pracach poszczególnych tłumaczy, pozostawiając poza tym czytelnikowi prawo do własnego w tych sprawach zdania. „Uniezależnienie się" od edycji WL zwalnia mnie od zalecania publiczności przekładów Słomczyńskiego (które zresztą – mimo wszystkich ich niedostatków, ale jak wiadomo, przekład idealny nie istnieje – uważam za najlepsze z wszystkich dotychczasowych, najnowszych przekładów Stanisława Barańczaka nie wyłączając)[46].**

Hamlet w tłumaczeniu Kydryńskiego nie doczekał się wznowienia ani próby sceny. W 2024 r., za zgodą Spadkobiercy, przekład Juliusza Kydryńskiego został udostępniony w otwartym repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Hamlet (Quarto 1603)*, tłum. i posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

[45] Pewnym wyjątkiem jest tu reakcja na recenzję przedstawienia *Kupca weneckiego*, w której znalazła się krytyczna wzmianka o jego posłowiu. Kydryński dość zdecydowanie bronił swej interpretacji sztuki, zarzucając autorowi recenzji ignorancję; Juliusz Kydryński, *Biedny Szekspir*, „Dziennik Polski" 1990, nr 40, 16 lutego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/67420/biedny-szekspir (6.10.2023).

[46] J. Kydryński, *Przypisy do Szekspira…*, s. 10.

XV. Włodzimierz Lewik (1905–1962)

***Opowieść zimowa* (1961)**

Sylwetka tłumacza

Włodzimierz Lewik (1905–1962) urodził się w Krakowie w rodzinie urzędniczej. Był synem Bronisławy z d. Richter i Stanisława Lewika[1]. W 1924 r. ukończył gimnazjum w Somborze (Ukraina), a następnie rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Debiutował wierszami w „Słowie Polskim" w 1926 r. Rok później, kiedy do kraju sprowadzono zwłoki Juliusza Słowackiego, poezje Lewika pojawiły się w publikacji okolicznościowej przygotowanej „z inicjatywy młodzieży wyższych szkół lwowskich, ale spod pióra wyłącznie uczniów profesora Kleinera i pod jego kierownictwem"[2]. Dwa lata później, w 1929 r., Lewik zdobył pierwszą nagrodę na turnieju poetyckim Kasyna i Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie, a także ukazał się pierwszy tomik jego poezji zatytułowany *Moje prowincjałki*. Nawiązujące do poetyki skamandryckiej wiersze spotkały się zarówno z drwiną[3], jak i zachwytem. Zachwyco-

[1] Por. Joanna Zawadzka, *Lewik Włodzimierz* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 5, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997, s. 75–76; *Włodzimierz Lewik* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 17, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, s. 236–238; *Włodzimierz Lewik* [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut"*, *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 2, red. Ewa Korzeniewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 357–358; *Włodzimierz Lewik* [w:] Internetowy polski słownik biograficzny (iPBS), https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/wlodzimierz-lewik-1905-1962-poeta-i-tlumacz (2.12.2023).

[2] Udział w tej publikacji był wyróżnieniem: „drukować swoje utwory obok profesora Kleinera… szpalta w szpaltę przy wierszu Słowackiego dotąd niedrukowanym – to już było coś. To znaczyło dostać się do czołówki polonistycznej Uniwersytetu Jana Kazimierza, o czym i samemu skrycie się marzyło", Wiktor Frantz, *Odłamki wspomnień przez przetak pamięci przesianych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 36.

[3] Por. prześmiewczą tyradę Tadeusza Hollendera: „Lewik! Oj, Lewik, Lewik. Tak się to »zapowiadało«, tak huczało po konkursach, tak wydało tomik per Kasyno, tak czerpało pełnymi haustami z Tuwima… Nasiąkało jak gąbka, a pociśnij – sama woda… Huczało to piorunami z lewej albo cudzej ręki, łyskało blaskiem cudzych piórek, zalatywało prowincją i dla kontrastu nowoczesną reklamą, a skończyło się na wierszydełkach (i to jakich) do teatru, tłumaczeniach z rumuńskiego, Paulu Cazin i wystawie-szewców", ibidem, s. 38. W drwinach Hollendera uderza podobieństwo do słynnego prześmiewczego opisu początków kariery Shakespeare'a przez Roberta Greene'a z 1592 r.: *upstart* ▸

ny był m.in. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, po wojnie autor przekładu *Tymona z Aten* Shakespeare'a zredagowanego przez Lewika dla serii Państwowego Instytutu Wydawniczego. W swojej recenzji przekonywał: „wszystko, co nam poeta mówi w tym niegadatliwym tomiku, przepojone jest tem sielskiem i bardzo polskiem wzruszeniem – na szczęście bez cienia ckliwej łezki"[4].

W 1932 r. Lewik uzyskał stopień doktora na podstawie rozprawy *Nowe rymy w świetle badań nad teorią istoty, wartości i znaczenia współdźwięków* napisanej pod kierunkiem lwowskiego historyka literatury, Wilhelma Bruchnalskiego[5]. W latach 1930–1934 Lewik pisał dla Polskiego Radia felietony literackie, organizował słuchowiska i recitale poetyckie, współpracował także z Wydawnictwem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie. Jego recenzje i eseje krytycznoliterackie ukazywały się na łamach m.in. „Słowa Polskiego", „Gazety Literackiej" i „Skamandra".

W 1934 r., jako stypendysta Departamentu Kultury i Sztuki, Lewik odwiedził Włochy, Rumunię i Francję. Wkrótce potem jego przekłady poezji rumuńskiej znalazły się w antologii dodanej do *Zarysu dziejów literatury rumuńskiej* Emila Biedrzyckiego[6]. Osobno ukazały się przekłady utworów rumuńskiego poety Arona Cotruşa[7]. Recenzując tę publikację w 1935 r., Józef Birkenmajer chwalił Lewika za inteligencję i subtelność przekładu[8].

Podczas pobytu we Francji Lewik wykonywał dorywcze prace biurowe na rzecz schroniska dla bezrobotnych Polaków w Levallois-Perret.

— *crow beautified with our feathers* – parweniuszowska wrona wystrojona w nasze piórka, *the greatest shakescene of the country* – największa trzęsiscena w kraju, por. Robert Greene, *Groats-Vvorth of Witte. Bought with a Million of Repentance*, London 1592, s. 36.

[4] Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, *Moje prowincjonałki*, „Świat Kobiecy" 1929, nr 24, s. 557.

[5] Fragmenty rozprawy opublikowano w „Pamiętniku Warszawskim", por. Włodzimierz Lewik, *Nowe rymy w świetle badań nad teorią istoty, wartości i znaczenia współdźwięków*, „Pamiętnik Warszawski" 1930, nr 7, s. 85–93. Tematykę rozprawy omawia Lucylla Pszczołowska, *Boje o rym*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 4, s. 161–177. Znawca prozodii Lewik był także specjalistą od przekładu poezji. Na początku lat sześćdziesiątych współpracował m.in. z Marią Skibniewską przy tłumaczeniu wierszy we *Władcy Pierścieni* J.R.R. Tolkiena. Jego przekłady ukazały się w dwóch pierwszych tomach sagi – *Drużynie pierścienia* (1961) oraz *Dwóch wieżach* (1962).

[6] Emil Biedrzycki, *Zarys z dziejów literatury rumuńskiej. Z antologią poezji*, Książnica-Atlas, Lwów 1935.

[7] Aron Cotruş, *Wybór wierszy*, tłum. Włodzimierz Lewik, Lwów 1936.

[8] Por. Józef Birkenmajer, *Literatura rumuńska*, „Rocznik Literacki" 1935, s. 179–181.

W tych okolicznościach poznał Czesława Miłosza, również stypendystę, dla którego wgląd w życie polskiej emigracji był wstrząsającym doświadczeniem piekła „przemysłowej cywilizacji". Z Miłoszem oraz z Marią Strzelecką[9] – z którą Lewik ożenił się w 1935 r. – spędzili sylwestra 1934 r.[10] Po powrocie do kraju Lewik pracował w Polskim Radiu i Ossolineum, a od 1938 r. także w Państwowym Wydawnictwie Książek Szkolnych we Lwowie. Wspominając ten okres, Wiktor Frantz kreśli następujący obraz przyjaciela:

> **Przegadaliśmy w owym czasie wiele godzin. Nieraz wychodziliśmy z biura razem, żywo dyskutując na różne tematy, a Włodzio tak się zapalał, że często nadkładał drogi, odprowadzając mnie w stronę mego domu, który leżał w innej części miasta niż jego. Poznałem go wówczas jako szczerego bibliofila i subtelnego konesera literatury pięknej[11].**

Po wybuchu wojny Lewik uczestniczył w walkach pod Lwowem, 18 września przekroczył granicę rumuńską i został internowany, a następnie osadzony w niemieckim obozie jenieckim Oflag VI E w Dorsten, skąd przeniesiono go do Oflagu VI B w Doessel. W niewoli kierował kursami nauczycielskimi i językowymi oraz współorganizował teatr obozowy.

Po wyzwoleniu 1 kwietnia 1945 r. znalazł się w części Niemiec kontrolowanej przez Brytyjczyków. Wkrótce objął z ramienia Centrali Szkolnictwa Polskiego funkcję redaktora „Naszego Płomyczka", pisma dla „starszych dzieci", wydawanego przez Brytyjskie Władze Okupacyjne w Niemczech. W latach 1947–1950 pracował na rzecz Polskiej Komisji Repatriacyjnej i Konsulatu Generalnego PRL w Düsseldorfie. Po powrocie do kraju w 1950 r. rozpoczął pracę

[9] Maria Strzelecka-Lewikowa pojawia się w relacji Michała Ptica-Borkowskiego, lwowskiego Żyda, któremu w sierpniu 1942 r. udało się wraz z rodziną uciec ze Lwowa do Warszawy. Ukrywali się u Strzeleckiej-Lewikowej, która mieszkała wówczas ze swoimi rodzicami. Por. biogram na stronie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, https://new.getto.pl/en/People/S/Strzelecka-Lewikowa-Maria-Strzelecka (2.12.2023). Lewikowie rozwiedli się w 1949 r.

[10] Por. Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011, s. 200.

[11] W. Frantz, *Odłamki wspomnień…*, s. 40.

w Państwowym Instytucie Wydawniczym, gdzie od 1956 r. kierował redakcją literatury angielskiej. W 1953 r. ożenił się ze Zdzisławą Mirską.

Powojenna działalność przekładowa Lewika jest zróżnicowana pod względem gatunkowym, reprezentuje różne epoki i języki:

> **[Lewik] niemalże jedenaście lat pracował w Państwowym Instytucie Wydawniczym. (...) Tłumaczył m.in. Goethego (liryki oraz *Götz von Berlichingen*), Schillera (liryki i *Dymitr*), Byrona (liryki i *Wiek brązu*), Oskara Wilde'a (*Mąż idealny*, *Wachlarz lady Windermere*), Ibsena (*Podpory społeczeństwa*, *Budowniczy Solness*), wiersze Shelleya, bajki La Fontaine'a, sztuki Brechta (*Kaukaskie koło kredowe*, *Dobry człowiek z Seczuanu*, *Sąd nad Lukullusem*)[12].**

W pośmiertnym wyborze poezji i przekładów Lewika znalazły się tłumaczenia literatury francuskiej, niemieckiej, angielskiej, włoskiej i węgierskiej[13].

Lewik opublikował tylko jeden przekład dramatu Shakespeare'a, była to *Opowieść zimowa* wydana w 1961 r., jednak tłumaczenie to poprzedziły lata pracy redakcyjnej nad cudzymi przekładami. Zgodnie z informacją w nocie wydawniczej Lewik poprawiał i uwspółcześniał dziewiętnastowieczne przekłady kanoniczne Paszkowskiego, Ulricha i Koźmiana, wprowadzając:

> **tu i ówdzie drobne zmiany, zmierzające z jednej strony do sprostowania niewątpliwych omyłek, z drugiej strony do uczytelnienia tekstu tam, gdzie albo zbyt archaiczne formy, albo też niefortunna stylizacja utrudniałaby jego rozumienie[14].**

[12] Jan Śpiewak, *Włodzimierz Lewik*, „Twórczość" 1963, nr 1, s. 147–148.

[13] Włodzimierz Lewik, *Wiersze własne i przekłady*, wyb. Jan Śpiewak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

[14] *Od redakcji* [w:] William Shakespeare, *Pięć dramatów*, tłum. Stanisław Koźmian, Józef Paszkowski i Leon Ulrich, red. Włodzimierz Lewik, wstęp Jan Parandowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 15. W umowach z Lewikiem i Parandowskim widnieje informacja o wygaśnięciu praw do publikacji w 1944 r., co wskazuje, że zbiór planowany był jeszcze przed wojną; Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, *Teczka wydawnicza nr 1063*, „Dramaty" W. Szekspir (brak numeracji stron).

Redagował również nowe przekłady publikowane przez Państwowy Instytut Wydawniczy. Był redaktorem *Tymona Ateńczyka* (1954) w wersji Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego, tłumaczeń Konstantego I. Gałczyńskiego[15] (*Snu nocy letniej*, *Henryka IV Części I*, fragmentów *Burzy*), do których napisał przedmowę (1954), oraz *Wieczoru Trzech Króli albo co chcecie* (1955) spolszczonego przez Stanisława Dygata[16]. Był także autorem wstępu i komentarza do wydania szkolnego *Hamleta* w przekładzie Józefa Paszkowskiego (1964). Miał ponadto wpływ na decyzje wyższego rzędu, jak np. termin publikacji tłumaczeń. Wedle relacji Romana Brandstaettera w liście do żony:

> **Leifel [Aleksander Leyfell] w PIW-ie chciał jeszcze *Kupca* przetrzymać w teczce, ale Włodzimierz L[ewik] sprzeciwił się i tak pokierował, że *Kupiec* jest już też w drukarni[17].**

Przekład *Zimowej opowieści* powstał najprawdopodobniej w Warszawie, w kamienicy na Saskiej Kępie, gdzie po wojnie zamieszkał Lewik. Włodzimierz Lewik zmarł nagle w październiku 1962 r. w wyniku choroby, którą ukrywał. W nocie pośmiertnej Jan Śpiewak wspominał go z życzliwością i uznaniem: „był świetnym tłumaczem. Umiał jak rzadko kto oddać w misternym słowie piękno i urodę poezji"[18], a we wstępie do wydanego także pośmiertnie wyboru liryki dodaje: „Lubiłem przebywać w towarzystwie tego poety, rozumiejącego troski i niepokoje innych, poety, który nigdy nie był egocentrykiem"[19].

[15] Lewik i Gałczyński spotkali się w maju 1952 r. w pałacu w Nieborowie, gdzie Gałczyński przebywał na wczasach. Przed przyjazdem Lewika poeta miał szlifować swój przekładu *Snu* dla Państwowego Instytutu Wydawniczego, który (jak podaje Lewik we wstępie do wydania przekładów z 1954 r.) ukończył latem 1950 r. Por. *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, przedm. i red. Anna Kamieńska i Jan Śpiewak, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 471–472.

[16] Wedle umowy z 2.10.1959 r. Państwowy Instytut Wydawniczy planował szkolne wydanie *Wieczoru Trzech Króli*, do którego miały zostać dołączone przypisy i opracowanie Lewika, *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Wieczór Trzech Króli*), nr 1273, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[17] List Romana Brandstaettera do Reginy Brandstaetter z 20.08.1953 r. [w:] *Listy Romana Brandstaettera do żony Reginy*, Biblioteka Ossolineum, sygn. 18190/II (Mf. 24274), t. 2, k. 187.

[18] J. Śpiewak, *Włodzimierz Lewik…*, s. 148.

[19] Jan Śpiewak, *Wspomnienie o Włodzimierzu Lewiku* [w:] W. Lewik, *Wiersze własne i przekłady…*

Strategia przekładu

Zimowa opowieść w przekładzie Włodzimierza Lewika należała do dzieł zamykających pierwszą powojenną falę nowych tłumaczeń Shakespeare'a, wprowadzonych w serii Państwowego Instytutu Wydawniczego. Co do zasady, wersja ta była retranslacją, przekładem proponowanym w opozycji do kanonu, z odnowionym rejestrem i stylistyką. Trudno jednak nie zauważyć pewnej regresywności poetyki Lewika – gruntownie wykształconego literaturoznawcy, reprezentującego w dużej mierze estetykę i wrażliwość intelektualną międzywojnia. Styl ten można rozpoznać również w sposobie, w jaki Lewik pisał o potrzebie przekładu Shakespeare'a (w tym przypadku *Burzy*) kierującej Gałczyńskim:

> **Jak gdyby ta pieśń o nowym, wspaniałym świecie i o pięknej ludzkości nie dawała spokoju tak bardzo tę ludzkość miłującej muzie Gałczyńskiego, jak gdyby chciała summę poezji Szekspira skonfrontować z humanistycznym wyznaniem wiary polskiego poety i most przerzucić serdeczny ponad tym wszystkim, co dawność budującą łączy z dzisiejszym budowaniem[20].**

Wyczucie konwencji szekspirowskiej Lewika kształtowało się poprzez wieloletnie obcowanie z kanonem dziewiętnastowiecznym, nad którym pracował jako redaktor: modernizował ortografię i gramatykę, poprawiał błędy i niejasności. Zabiegi te wymagały precyzji oraz ostrożności, tak aby poprawki nie zrujnowały prozodii i logiki oryginałów. Indywidualny styl tłumaczeniowy Lewika cechowała zatem z jednej strony poprawność językowa, z drugiej zaś – przywiązanie do stylistyki historycznej.

Tłumaczenie Lewika wydaje się ukoronowaniem jego wysiłków redaktorskich, brak jednak komentarzy autora na temat strategii przekładu

[20] Włodzimierz Lewik, *Wstęp* [w:] William Shakespeare, *Sen nocy letniej, Henryk IV cz. 1, Fragmenty*, tłum. Konstanty I. Gałczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 5–6.

czy wyjaśnień, które mogłyby przybliżyć powody stojące za wyborem tej sztuki. Niewykluczone, że Lewik miał w planach tłumaczenie kolejnych dramatów Shakespeare'a i jedynie nagła choroba pokrzyżowała te zamysły. Nie ogłosił żadnego tekstu o sztuce przekładu, lecz był wpływową postacią w swoim środowisku pisarzy, również jako członek Sekcji Przekładu Związku Literatów Polskich w Warszawie. Jego wypowiedzi podczas zebrań Sekcji dotyczyły zwykle planów wydawniczych, zarówno w odniesieniu do zamierzeń istniejących, jak i dyskusji o zasadach, na jakich projekty te powinny powstawać[21]. W maju 1954 r. postulował też podjęcie prac nad podręcznikiem przekładu:

> **Można by podjąć myśl dość trudną i skomplikowaną, ale nieleżącą w sferze niewykonalności, o ile mi wiadomo, mianowicie sprawę podręcznika (...), jakiejś obszerniejszej książki, jakiegoś dzieła traktującego wszechstronnie o zagadnieniach dotyczących przekładu. Wiemy, że w innych literaturach takie dzieła istnieją (...), to są dzieła, które nie tylko przydają się tłumaczom już doświadczonym, ale mogą stanowić bazę dla kadr, o których musimy myśleć, chociaż istotnie w ciągu najbliższych lat nie trzeba spodziewać się napływu młodych kadr do nas, ale niemniej te kadry są potrzebne i trzeba liczyć się z tym.**

Po krótkim zawahaniu, czy opracowania takie mógłby przygotować jeden autor, Lewik proponował:

> **A może słuszniejsze byłoby stworzenie dzieła zbiorowego, na które złożyłyby się artykuły ludzi doświadczonych w dziedzinie przekładowej, artykuły obejmujące bardzo szeroki zakres, traktujące różne zagadnienia z dziedziny przekładu (...). Nie**

[21] Por. wypowiedzi w protokołach zebrań Sekcji Przekładu ZLP z 19.01.1954 r. i 13.05.1954 r., Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie.

> **uważam za słuszne, żebyśmy mieli ograniczyć się tylko do prozy, jak to robi nasza Sekcja, zwalając wszystkie sprawy przekładu poetyckiego na Sekcję Poezji. Wydaje mi się, że pewien udział powinniśmy zaproponować kolegom, którzy pracują w Sekcji Poezji, i te wszystkie zagadnienia ująć razem. Należałoby wytyczyć program, pozbierać amatorów, którzy mogliby podjąć się opracowania tych zagadnień, i przystąpić do realizacji takiego dzieła. Byłoby dużą zasługą Sekcji Przekładu, gdybyśmy w ciągu 2–3 lat mogli zdobyć się na takie dzieło. Tym samym Sekcja stworzyłaby podwaliny pracy przekładowej dla nowych kadr, z którymi musimy liczyć się w przyszłości. Uważam, że gdyby nasza Sekcja po Zjeździe, zaczynając swój nowy okres pracy, zaczęła od pomysłu takiego dzieła i spróbowała powoli go realizować, to byłoby to dużym wkładem w dziedzinę, którą uprawiamy i której powinniśmy poświęcić nasze wysiłki[22].**

Choć, jak natychmiast zauważono, publikację taką właśnie przygotowało Ossolineum[23], nikt nie kwestionował potrzeby dalszej pracy nad materiałami o charakterze propedeutycznym. Wypowiedź Lewika oddaje jego priorytety jako tłumacza i redaktora: kształtowanie praktyk przekładowych i czytelnictwa na poziomie inicjatyw o dużym zasięgu oraz trwałym oddziaływaniu, dbałość o poziom przekładów i ciągłość pokoleniową w warunkach stalinizmu, wreszcie zastrzeżenia odnośnie do wydzielania przekładu poetyckiego z szerszej praktyki przekładowej kojarzonej przede wszystkim z prozą.

[22] *Stenogram zebrania Sekcji Przekładu ZLP z 13 maja 1954 r.*, Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie, s. 12.

[23] Istotnie, już w 1955 r. ukazał się zbiór pod redakcją Michała Rusinka *O sztuce tłumaczenia* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955) z materiałami ze „Studium Przekładowego zorganizowanego przez PEN-Club Polski w l. 1950–1953"). Jak pisał Jan Parandowski we wstępie: „Pen-CLUB polski szczyci się tym, że pierwszy ujął w pewną całość różne problemy i aspekty sztuki tłumaczenia, najpierw w trzech seriach Studium Przekładowego, które trwale zapisało się w pamięci paru tysięcy słuchaczy, następnie w niniejszej publikacji, jedynej tego rodzaju w literaturze" (s. 7).

Z kolei w kwietniu 1954 r. Lewik zaangażował się w dyskusję o rymach osłabionych, czy też niedokładnych[24], przeciwstawiając się poglądowi, że są one ułatwieniem, a nawet – pójściem na łatwiznę. Argumentował, że rymy osłabione wzbogacają warsztat poetycki, ponieważ są źródłem nowych efektów eufonicznych, typowych np. dla poetyki Tuwima. Co ciekawe jednak, utrzymywał, że rymy takie są szkodliwe w utworach scenicznych, gdyż psują „efekt mówionej frazy", nadmiernie kierując uwagę na stronę formalną i w konsekwencji zaburzając odbiór utworu[25]. Obserwacje te miały ograniczone zastosowanie do Shakespeare'a, gdzie dominującym metrum jest nierymowany pentametr jambiczny, lecz mogły w przyszłości odnosić się do przekładu piosenek, których kilka rozbrzmiewa w *Opowieści zimowej*.

Recepcja przekładu

Przekład Lewika nie był recenzowany, ale w 1964 r. o pracy „przedwcześnie zgasłego tłumacza" pisał w tonie najwyższego uznania Stanisław Helsztyński, w którego ocenie Lewik jest wirtuozem przekładu, jego tłumaczenie zaś, a zasadniczo „spolszczenie", pod każdym względem góruje nad wersją kanoniczną Leona Ulricha:

> **gdyż tłumacz, korzystając z przysługujących mu praw, potraktował oryginał jako odskocznię od utworu zyskującego w przekładzie prawo do egzystowania jakby w zupełnej formalnej niezależności od oryginału[26].**

[24] Lewik definiuje „rymy osłabione" jako takie, gdzie w ostatniej sylabie występują grupy spółgłosek, które w wydźwięku w polskim języku nie brzmią dźwięcznie i dlatego też prawie ich nie słychać. Rymy niedokładne (przybliżone) są szerszym pojęciem i definiowane są jako podobieństwa zarówno samogłosek (asonanse), jak i spółgłosek (konsonanse) w miejsce współdźwięczności.

[25] *Spis mówców zabierających głos w dyskusji na zebraniu Sekcji Przekładu ZLP w dniu 12 IV 1954*, Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie, s. 21–22.

[26] Stanisław Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś* [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 243–345, tu: 340. Pierwodruk rozbiorów Helsztyńskiego ukazał się (pod tym samym tytułem) w „Pamiętniku Teatralnym", nr 2 (10), w 1954 r., z oczywistych względów nie było tam jeszcze fragmentu poświęconego Lewikowi.

Helsztyński postrzegał przekład Lewika jako zarazem wierny i swobodny:

> **Tłumaczenie Lewika należy do zasadniczo wiernych w treści i nastroju, lecz także do najbardziej swobodnych w układaniu zewnętrznej językowej swojej szaty. Purysta żachnie się nawet na zbyt szerokie latynizowanie i nadużywanie wyrażeń kolokwialnych (...), ale kawalerskie wprost szarżowanie pod piórem mistrza dobrej polszczyzny wprowadza czytelnika w klimat współczesności, gdzie czuje się w znanym sobie żywiole, nawet gdy buzia młodego książątka jest mordką, wygadana dworka Gdakulą, wszeteczny glob kurwią planetą, gach sąsiadem Śmieszkiem, dworzanin durniem i opieszalcem, (...) – i tak bez końca, w istnym fajerwerku wymyślnych, lecz z żywego strumienia mowy polskiej wziętych określeń (...). *Zimowa Opowieść* W. Lewika to majstersztyk anglisty, przygotowanego fachowo do filologicznego rozumienia tekstu, a ponadto poety, zdolnego do swobodnego poruszania się w artystycznym żywiole polskiego, lekkiego, komediowego stylu[27].**

W tym kontekście Lewik jawił się jako idealny tłumacz dla polskiego Shakespeare'a, albowiem „do dobrego tłumaczenia Szekspira trzeba być Schleglem i Schillerem, Matlakowskim i Wyspiańskim, erudytą i poetą w jednej osobie"[28].

Mimo tak entuzjastycznego przyjęcia, przekład Lewika nie doczekał się żadnej inscenizacji. Do jego analizy powróciła w 2019 r. Olga Mastela w monografii poświęconej polskiej recepcji *Opowieści zimowej*[29]. Badaczka zestawiła tłumaczenie Lewika z innymi, skupiając się na początkowych scenach z Leontesem, scenie Mamiliusza z matką, na monologu Czasu oraz na

[27] Ibidem, s. 341.

[28] Ibidem.

[29] Olga Mastela, *„Oczyma duszy...". „Zimowa opowieść" Williama Shakespeare'a i jej polskie interpretacje: szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

scenie finałowej z ożywającym posągiem. Jej zdaniem Lewik wzmocnił emocjonalność wypowiedzi Leontesa (rozbijając składnię, mnożąc znaki interpunkcyjne i wyostrzając rejestr)[30], wplótł też do niej więcej wulgaryzmów[31]. Mastela przyrównywała ponadto przekład Lewika do późniejszej wersji Piotra Kamińskiego (2014) i argumentowała, że obaj tłumacze:

> **nadmiernie brutalizując tekst Shakespeare'a, nie tylko zmieniają obrazy obecne w tekście oryginalnym, ale także wydobywają z nich jeszcze silniejszą karykaturalność. Leontes w kłótni z Pauliną okazuje bowiem swoją słabość i może być postrzegany jako figura niemalże groteskowa. Przede wszystkim jednak wszystkie wyżej opisane zabiegi tłumaczy dają w efekcie bardzo wyrazisty obraz Leontesa – oszalałego z zazdrości, ordynarnego, niepotrafiącego nad sobą zapanować[32].**

Na podobnej zasadzie Mastela eksponowała przesunięcia lub wyostrzenia w prowadzeniu postaci Autolikusa[33] oraz w przekładzie sceny finałowej, którą zdominowała egzaltacja:

> **Na ten efekt wpływają nie tylko didaskalia mówiące o pocałunkach małżonków, ale także opatrzenie większości wypowiedzi postaci wielokropkami oraz uzupełnienie poszczególnych kwestii okrzykami zdumienia – „Patrzcie!", „Dziw" – nieobecnymi w oryginale, a wyinterpretowanymi najwyraźniej z kontekstu przez tłumacza[34].**

Zwróciła też uwagę na zamierzoną intertekstualność w przekładzie kwestii Pauliny (ze sceny finałowej):

[30] Ibidem, s. 169–170.
[31] Ibidem, s. 178–180.
[32] Ibidem, s. 181.
[33] Ibidem, s. 206.
[34] Ibidem, s. 232.

> „No longer shall you gaze on't, lest your fancy/ May think anon it moves" (...) jako: „Dłużej ci patrzeć nie wolno, bo mógłbyś/ **Oczyma duszy** [pogrubienie w oryg.] ujrzeć, że się rusza...". Wraz z tą aluzją, która w polskim kontekście kulturowo-literackim odnosi się przede wszystkim właśnie do Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, otwiera się przed polskim czytelnikiem obraz pary kochanków, Karusi i Jasieńka, z ballady *Romantyczność* (w pewnej mierze odpowiadający obrazowi Leontesa i rzekomo martwej Hermiony)[35].

Poza monografią Masteli, na sporadyczne odniesienia do przekładu Lewika można trafić w rozmaitych analizach konkretnych fragmentów lub wątków, niekiedy nawet w duchu dekonstruktywistycznym, jak np. w rozważaniach o „kluczach do wszystkich bram" (a nie „kluczach do bram miasta"), jakie w tłumaczeniu Lewika dzierży Camillo, dobry doradca oszalałego z zazdrości Leontesa[36].

Przekład Lewika nie był wznawiany, nigdy też nie został wystawiony. Za zgodą Spadkobierców w 2024 r. został udostępniony w cyfrowym repozytorium *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Zimowa opowieść*, tłum. Włodzimierz Lewik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.

[35] Ibidem, s. 234.

[36] Por. Tadeusz Sławek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 150.

XVI. Antoni Libera (1949–)

***Makbet* (2002), *Juliusz Cezar* (2021), *Antoniusz i Kleopatra* (2021), *Koriolan* (2022), *Tytus Andronikus* (2022), *Troilus i Kresyda* (2023), *Tymon z Aten* (2023)**

Sylwetka tłumacza

Antoni Libera urodził się 19 kwietnia 1949 r. w Warszawie. Jego ojciec, Zdzisław Libin-Libera, był historykiem literatury, profesorem Uniwersytetu Warszawskiego, matka zaś, Helena z d. Żmijewska, nauczycielką łaciny i historii starożytnej. Ukończył polonistykę (1967–1972) na Uniwersytecie Warszawskim[1].

Jeszcze w okresie studiów (1960 r.) napisał szkic na temat (znanej wówczas tylko z fragmentu) *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego, tym samym mobilizując pisarza do dokończenia dzieła, które ostatecznie ukazało się dopiero w 1979 r., przy czym zarówno skomplikowana geneza, recepcja, jak i fabuła utworu odzwierciedlają wpływ Libery na powstawanie tej powieści[2]. Z kolei w 1972 r. na łamach „Twórczości" ukazał się przekład fragmentów prozy Samuela Becketta[3], inicjując w ten sposób już półwieczną karierę Libery jako znawcy, tłumacza i reżysera dzieł tego pisarza. Z czasem przetłumaczył całą twórczość dramatyczną Becketta, a także wiele jego esejów, prozę i poezję. Od połowy lat siedemdziesiątych aż do śmierci Becketta

[1] Por. Maria Kotowska-Kachel, *Libera Antoni* [w:] *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, t. 1, red. Alicja Szałagan, Fundacja Akademia Humanistyczna i Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2011, s. 142–146, http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Antoni_LIBERA (7.10.2022).

[2] Okoliczności te opisał Libera w eseju *O „Miazdze" Jerzego Andrzejewskiego. Wesele, którego nie było* [w:] Jerzy Andrzejewski, *Miazga*, oprac. Anna Synoradzka-Demadre, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, http://www.antoni-libera.pl/node/93 (7.10.2023), a także we wspomnieniach: Antoni Libera, *Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004, s. 14–15, 39–50.

[3] Samuel Beckett, *Proza*, tłum. Antoni Libera i Irena Kowalik, „Twórczość" 1972, nr 5, s. 8–23; Antoni Libera, *Beckett prozaik*, „Twórczość" 1972, nr 5, s. 72–83. Pierwszym przekładem w formie książkowej były *Pisma prozą*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1982, współtłumaczone przez Liberę i Piotra Kamińskiego (w przyszłości również tłumacza Shakespeare'a).

prowadził z nim korespondencję. W 1989 r. za przekład jego *Dzieł dramatycznych* (1988) otrzymał nagrodę specjalną Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich. W 1980 r. zadebiutował jako reżyser Becketta inscenizacją dramatu *Nie ja* w poznańskim Teatrze Nowym. Od tej pory wyreżyserował dziesiątki spektakli na podstawie dramatów Becketta w różnych teatrach oraz w Teatrze Telewizji. Jesienią 1989 r. gościł w Leicester, gdzie podjął się reżyserii *Ostatniej taśmy Krappa* i *Katastrofy* Becketta, reżyserował również w Londynie i Dublinie[4].

W 1977 i 1981 r. Libera podróżował do Stanów Zjednoczonych w związku z pracą naukową oraz badaniami nad teatrem absurdu i twórczością Becketta. W 1984 r. obronił rozprawę doktorską pt. *Kosmologia Becketta. Studia o wybranych dramatach i tekstach prozą* napisaną pod kierunkiem profesor Aliny Brodzkiej w Instytucie Badań Literackich PAN. W 2009 r. ukazała się autobiograficzna opowieść *Godot i jego cień,* w której Libera relacjonuje swą wieloletnią fascynację osobą i twórczością Becketta[5].

Pod koniec lat siedemdziesiątych Libera zaangażował się w działalność opozycji, m.in. redagował pierwsze wydania „Biuletynu Informacyjnego KSS »KOR«", organizował też w swoim mieszkaniu spotkania członków Komitetu[6]. W 1988 r. ponownie odwiedził Stany Zjednoczone z okazji amerykańskiej premiery *Czarnej Maski* Krzysztofa Pendereckiego, której libretto przetłumaczył (razem z Januszem Szpotańskim) na polski. W latach 1991–1993 był redaktorem Wydawnictwa Puls Publications w Londynie, a w latach 1996–2001 kierownikiem literackim w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. W 1993 r. znów wyjechał na kilkumiesięczne stypendium do Stanów Zjednoczonych, gdzie zajmował się przekładem i pracą nad swym debiutem prozatorskim. Opublikowana w 1998 r. powieść Libery *Madame*, o dorastaniu

[4] Wiosną 1990 r. Libera wznawiał oba przedstawienia w londyńskim Riverside Studios. Rok później w ramach Festiwalu sztuk Becketta w Irlandii wyreżyserował *Końcówkę* w The Gate Theatre w Dublinie. Spektakl był wystawiany w Dublinie i Nowym Jorku (1996), Melbourne (1997) i Londynie (1999).

[5] Antoni Libera, *Godot i jego cień,* Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

[6] Okres ten i działalność opisuje również [w:] ibidem, s. 202–203.

w epoce PRL-u, okazała się sukcesem wydawniczym[7]. Otrzymała liczne nagrody (a także nominację do Nagrody Literackiej Nike w 1999 r. i nominację do finału IMPAC Dublin Literary Award w 2002 r.), przetłumaczono ją na kilkanaście języków.

W 1995 r. Libera uczestniczył w seminarium literackim w Cambridge, przy okazji też zwiedził Stratford-upon-Avon. Dekadę wcześniej przyczynił się do zainicjowania przekładów Shakespeare'a przez Stanisława Barańczaka, nalegając, aby nowe tłumaczenie wynegocjował Tadeusz Łomnicki. W 1985 r., w liście do Barańczaka, Łomnicki wspominał te okoliczności:

> **Antek [Antoni Libera] zaś zaczął mnie wręcz naciskać: „Zrób to koniecznie, z takich propozycji powstają czasem arcydzieła, wiem coś na ten temat, więc jeśli ci leży na sercu dobro polskiej kultury i literatury, to pisz do niego i tak go jakoś zaczaruj, żeby się zgodził. Przypomnij sobie, co było z *Makbetem* w XIX wieku: Mickiewicz już już miał to zrobić[8], lecz z jakichś głupich powodów nie zrobił, i teraz wszyscy biadają, że nie ma tego przekładu. A może, jak mu wyjdą ci *Panowie* [*Dwóch panów z Werony*], może zrobi jeszcze i inne sztuki, może wypełni właśnie tę zaległość?"[9].**

Wątek ten wrócił w 1992 r. w korespondencji Barańczaka i Libery, kiedy ten ostatni prosił poetę o transkrypcję listów Łomnickiego, aby je opublikować w „Notatniku Teatralnym". W tym kontekście Barańczak nazywa Liberę „Pierwszą Przyczyną łańcucha wydarzeń, które doprowadziły do mojego zajęcia się Szekspirem"[10].

[7] Antoni Libera, *Madame*, Wydawnictwo Znak, Warszawa 1998.

[8] Jeden z rozmówców pomylił postaci: fragmenty przekładu *Makbeta* pozostawił Juliusz Słowacki.

[9] *List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 7 lipca 1985 r.*, „Notatnik Teatralny" 1992, numer specjalny: *Tadeusz Łomnicki*, s. 19.

[10] List Stanisława Barańczaka do Antoniego Libery z 16 listopada 1992 r. [w:] *Listy Stanisława Barańczaka do Antoniego Libery*, Biblioteka Narodowa, rkps. akc. 20349.

W kolejnych dekadach Libera przekładał twórczość Samuela Becketta[11], Oscara Wilde'a[12], a także poetów angielskich takich jak William Butler Yeats[13], Thomas Stearns Eliot[14] czy Wystan Hugh Auden[15]. Tłumaczył też poezję Friedricha Hölderlina[16], Paula Celana[17] i Konstandinosa Kawafisa[18]. Największe projekty przekładowe związane z dramatem to tłumaczenie Sofoklesa[19] i Jeana Baptiste'a Racine'a[20]. Osiągnięcia te były podstawą przyznania mu licznych nagród państwowych. Liberę odznaczono również Srebrnym i Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (2010, 2017), Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (2011) i francuskim L'Ordre des Arts et des Lettres (2015). W październiku 2023 r. w warszawskiej Operze Narodowej odbyła się ponadto prapremiera opery *Ślepy tor* z librettem Antoniego Libery.

[11] Samuel Beckett, *Dramaty*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002; idem, *Molloy i cztery nowele*, tłum. Antoni Libera, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004; idem, *no właśnie co*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010; idem, *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery – dramaty, słuchowiska, scenariusze*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017; idem, *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery – eseje, proza, wiersze*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017. W 2021 r. Libera opublikował także w Państwowym Instytucie Wydawniczym przekład dramatu Becketta *Eleutheria*.

[12] Oscar Wilde, *Dwie sceny miłosne*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003.

[13] William Butler Yeats, *Drugie przyjście*, tłum. Antoni Libera, „Przegląd Polityczny" 2006, nr 79/80, s. 121.

[14] Thomas Stearns Eliot, *Podróż trzech króli*, tłum. Antoni Libera, „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 2, s. 8; idem, *Animula*, tłum. Antoni Libera, „Zeszyty Karmelitańskie" 2007, nr 1, s. 142–143; idem, *Obchodzenie choinki*, tłum. Antoni Libera, „Zeszyty Karmelitańskie" 2014, nr 1, s. 127; idem, *Wydrążeni*, tłum. Antoni Libera, „Kwartalnik Artystyczny" 2015, nr 3, s. 5–9.

[15] Wystan Hugh Auden, *Dwunastu*, tłum. Antoni Libera, „Zeszyty Karmelitańskie" 2009, nr 1, s. 168–169.

[16] Friedrich Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, tłum. Antoni Libera, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003; wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

[17] Paul Celan, *Fuga śmierci. Przekład Antoniego Libery*, „Kronos" 2019, nr 4, s. 281–283.

[18] Konstandinos Kawafis, *Jeżeli do Itaki wybierasz się w podróż…*, tłum. Antoni Libera, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

[19] Sofokles, *Król Edyp*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2012; idem, *Filoktet*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2012; idem, *Trylogia Tebańska*, tłum. Antoni Libera, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014; idem, *Tragedie*, t. 1–2, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy 2018.

[20] Jean Baptise Racine, *Fedra*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011; idem, *Tragedie*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.

Pierwszym dramatem Shakespeare'a przełożonym przez Liberę był *Makbet*. W 2001 r. zostało opublikowane nagranie słuchowiska w reżyserii Waldemara Modestowicza i tłumaczeniu Libery, do którego dołączono niewielki nakład książkowy[21]. Rok później, w oficynie Noir sur Blanc, ukazało się wydanie drugie, poprawione, poprzedzone krótką przedmową Sławomira Mrożka utrzymaną w konwencji prozy poetyckiej. To właśnie Mrożek, ceniąc przekłady Becketta pióra Libery, namówił go, by spróbował swoich sił także z dramaturgią Shakespeare'a[22]. Libera wskazywał zaś, że do pracy nad przekładem zainspirowała go poetyka tego konkretnie dramatu oraz wcześniej podjęte tłumaczenie *Tragedii florenckiej* Oscara Wilde'a[23]. Podobnie – wskazując na specyfikę *Makbeta*, a także potrzeby sceny – uzasadniał on swe przedsięwzięcia na okładce książki:

> **Spośród wszystkich sztuk Szekspira *Makbet* zawsze fascynował mnie najbardziej i nigdy nie przestał nurtować. I choć bardzo wysoko cenię przekłady Stanisława Barańczaka, postanowiłem jednak tę właśnie tragedię przełożyć po swojemu. W swojej lekcji próbuję pogodzić styl wysoki z naturalnością i prostotą wypowiedzi, a nade wszystko z jasnością (nawet za cenę uproszczenia czasem wyszukanej metaforyki Autora), bo w teatrze, o czym nieraz się przekonałem, decydująca bywa komunikatywność[24].**

Szerzej o dramatach Shakespeare'a, a zwłaszcza o naturze i sposobie przedstawienia zła w *Makbecie* oraz *Królu Learze*, Antoni Libera

[21] William Shakespeare, *Makbet* [kaseta magnetofonowa], tłum. Antoni Libera, Wydawnictwo RTW, Warszawa 2001. Fragmenty przekładu ukazały się w czasopiśmie „Teatr" 2001, nr 5, s. 42–43; publikacja czasopiśmienna zawierała monologi: Lady Makbet (I 5); Makbeta (I 7) oraz dialog Lady Makbet i Makbeta (I 7). W 2011 r. słuchowisko w tłumaczeniu Libery zostało ponownie wydane przez Wydawnictwo RTW na płycie CD: William Shakespeare, *Makbet* [CD-ROM], tłum. Antoni Libera, Wydawnictwo RTW, Warszawa 2011.

[22] Korespondencja mailowa z Antonim Liberą, 22.11.2022.

[23] Agata Bielik-Robson i Antoni Libera, *Rozmowy warszawskie*, „Przegląd Polityczny" 2001, nr 50, s. 78–81.

[24] William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Antoni Libera, przedm. Sławomir Mrożek, wyd. 2 poprawione, Noir sur Blanc, Warszawa 2002.

rozmawiał w roku ogłoszenia przekładu z Jackiem Bolewskim SJ na łamach czasopisma „Więź”[25].

Zainicjowane u progu tysiąclecia przedsięwzięcie doczekało się kontynuacji w 2021 r., kiedy nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazał się pierwszy tom dramatów Shakespeare’a w przekładzie i opracowaniu Antoniego Libery. Tom ten nosił podtytuł *Tragedie rzymskie* i zawierał tłumaczenia *Juliusza Cezara* oraz *Antoniusza i Kleopatry*. W kolejnym roku został wydany tom drugi z przekładami *Koriolana* i *Tytusa Andronikusa*. Tom trzeci – z podtytułem *Dramaty greckie* – ukazał się w 2023 r. i zawierał *Troilusa i Kresydę* oraz *Tymona z Aten*.

O ukazaniu się nowych przekładów informowały pisma i portale literackie (m.in. przedruk przedmowy Libery z pierwszego tomu opublikowało czasopismo „Arcana”)[26]. Wydania kolejnych tomów poprzedzały też spotkania z tłumaczem, który prezentował fragmenty dramatów i omawiał ich tło historyczne[27]. Przekład aktu I *Antoniusza i Kleopatry* ukazał się w czasopiśmie filozoficznym „Kronos” w 2020 roku[28]. Podobnie fragmenty tłumaczeń *Koriolana* (I 1) i *Tytusa Andronikusa* (V 1 i II 1) zostały opublikowane przed premierą tomu w „Kwartalniku Artystycznym”[29].

W planach jest czwarty i ostatni tom w serii przekładów Shakespeare’a, z tłumaczeniami *Peryklesa* i *Cymbelina*[30].

[25] Jacek Bolewski SJ i Antoni Libera, *Dialog o Szekspirze*, „Więź” 2002, nr 11, s. 131–143. W tym samym roku ukazała się książka Jacka Bolewskiego *Objawienie Szekspira* (Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002).

[26] Antoni Libera, *O rzymskich dramatach Szekspira – kilka uwag od tłumacza*, „Arcana” 2021, nr 4, s. 102–113.

[27] W 2017 r. Libera zaangażował się w serię seminariów pt. *Libera tłumaczy klasyków*, współorganizowanych przez „Teologię Polityczną”.

[28] William Shakespeare, *„Antoniusz i Kleopatra”. Akt I w przekładzie Antoniego Libery*, „Kronos” 2020, nr 4, s. 180–210.

[29] William Shakespeare, *„Koriolan” (fragment) w nowym przekładzie Antoniego Libery*, „Kwartalnik Artystyczny” 2021, nr 1, s. 3–9; William Shakespeare, *Tytus Andronikus (fragment) w nowym przekładzie Antoniego Libery*, „Kwartalnik Artystyczny” 2021, nr 3, s. 8–16; William Shakespeare, *Tytus Andronikus (fragment) w nowym przekładzie Antoniego Libery*, „Kwartalnik Artystyczny” 2021, nr 4, s. 13–19. W „Kwartalniku Artystycznym” Libera opublikował także przekłady sonetów: William Shakespeare, *Sonet XIX* oraz *Sonet XXIX. Dwa sonety w nowym przekładzie Antoniego Libery*, „Kwartalnik Artystyczny” 2021, nr 2, s. 42–43.

[30] Korespondencja mailowa z Antonim Liberą, 22.11.2022.

Strategia przekładu

Na okładce edycji *Makbeta* z 2002 r., odwołując się do swych doświadczeń jako praktyka teatralnego, Libera wskazywał na komunikatywność jako najważniejszą cechę swojej strategii przekładu. Echem tych słów była zamieszczona w tym samym miejscu rekomendacja pióra Sławomira Mrożka: „Jeżeli więc chcemy zachować Szekspira na scenie, to mówmy go jasno, czysto i zwięźle. Tak jak w tym *Makbecie*". Podobnie Libera przedstawia swoją strategię w 2014 r.:

> **Podstawowymi kryteriami, które przyjąłem, jest prostota i komunikatywność: chciałem, aby tekst był przede wszystkim wygodny do mówienia, dla widza zaś – maksymalnie jasny i naturalnie brzmiący. Oznaczało to wybór trzech zasad technicznych: uproszczenia ornamentyki stylistycznej, ograniczenia stosowania przerzutni oraz zróżnicowania wersów pod względem prozodycznym. Polegało to na zmiennym trybie stosowania średniówki i wykorzystywaniu kataleksy, tak aby wiersz nie wpadał w nazbyt wyrazisty „dudniący" rytm formatu 5 + 6, którego charakterystyczne brzmienie ma najsłynniejszy wers *Hamleta*: „Być albo nie być – oto jest pytanie"[31].**

Z kolei w przedmowie z 2021 r. do pierwszego tomu przekładów (fragment ten włączono również do przedmów w drugim i trzecim tomie) Libera uzasadnia swe przedsięwzięcie na kilka sposobów, wskazując na wcześniejsze projekty przekładowe, a zwłaszcza tłumaczenia *Brytanika* i *Bereniki* Jeana Baptiste'a Racine'a:

> **Przede wszystkim chciałem z bliska przyjrzeć się, jak ci dwaj wielcy pisarze – nieraz ze sobą zestawiani i porównywani (...) – podchodzą do historii starożytnej i jak przetwarzają ją na materię dramaturgiczną: na co kładą nacisk i jak kształtują postaci i akcję[32].**

[31] Miłosz Wojtyna [rozmowa z Antonim Liberą], *Tłumaczyć to rozwijać język*, „Tekstualia" 2014, nr 1, s. 5.

[32] Antoni Libera, *Od Tłumacza* [w:] William Shakespeare, *Tragedie rzymskie*, t. 1, tłum. i oprac. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 19.

Tak jak w przypadku Racine'a stara się też dbać o prozodię przekładów:

> **chodzi o unikanie w miarę możności przerzutni lub stosowanie jej tylko w takim miejscu, w którym nie łamie się związków frazeologicznych i nie narusza płynności zdania; następnie o eliminowanie lub przynajmniej ograniczenie inwersji (szyku przestawnego) i tym podobnych figur, gdy nie służą one retoryce, a są jedynie elementem sztukaterii; i wreszcie o różnicowanie wersów 11-zgłoskowca pod względem prozodycznym[33].**

Strategia Libery zatem zakłada podejście hermeneutyczne, z uprzywilejowaniem – odpowiednio zinterpretowanej – intencji autora:

> **Nadrzędna zasada, jaką przyjąłem już wcześniej, a tu doskonaliłem jej stosowanie, polega na tym, aby nie przekładać słów, lecz intencje. Słowa bowiem, a nawet całe wyrażenia i figury stylistyczne zmieniają znaczenie z biegiem czasu bądź wietrzeją i ich dokładne odpowiedniki, zwłaszcza po czterystu latach, nie oddają tej samej treści. Żeby uzyskać przejrzystość tekstu – jakość fundamentalną dla teatru i potwierdzoną przez świadków epoki (kunsztowny, hipnotyczny język Shakespeare'a, pełen wyszukanych metafor, kalamburów i skrzydlatych fraz był bez trudu rozumiany przez współczesną mu widownię, na którą w znacznej mierze składał się niepiśmienny lub mało wykształcony lud) – otóż aby uzyskać ową komunikatywność i prostotę wyrazu, trzeba niejako na nowo napisać te dramaty – napisać je tak, jak obecnie się mówi, ale zarazem językiem niepospolitym, z rzadka jedynie dozując kolokwializmy i nowoczesne wyrażenia potoczne[34].**

[33] Ibidem.
[34] Ibidem.

Końcowe uwagi Libery to już otwarta polemika ze strategiami przekładu, które teatralność stylu Shakespeare'a wiążą z tempem, nalegając na tłumaczenie gęste i zwięzłe:

> **Niezwykle zwięzłej angielszczyzny Shakespeare'a, pełnej przy tym skrótów myślowych i elips, nie da się oddać po polsku metodą „linijka za linijkę". Deklinacyjny język polski, oparty na łacinie i rządzony akcentem paroksytonicznym, język składający się z nieporównanie dłuższych wyrazów i formujący zdania za pomocą o wiele bardziej skomplikowanych związków syntaktycznych, zmusza tłumacza do „rozpakowania" sprasowanego sensu „atomowych" kwestii postaci i podawania ich w formie zgodnej z naturą rodzimej mowy. To oczywiście nieco wydłuża wypowiedzi, ale na to rady nie ma. Ważne jest, by tekst Shakespeare'a był maksymalnie naturalny, płynny i żywy – by stał się organicznie polski, a nie dziwacznie imitował oryginał[35].**

Priorytetem Libery jest komfort aktora:

> **Niniejsza lekcja przeznaczona jest przede wszystkim dla twórców teatru. Pracowałem nad nią głównie z myślą o aktorach, tak kształtując tekst, aby był zrozumiały i jasny, a nade wszystko nie nastręczał problemów dykcyjnych i fonetycznych. Starałem się tak układać słowa w wersach, aby schemat i rytm 11-zgłoskowca pomagał, a nie przeszkadzał w mówieniu; aby ułatwiał zapamiętywanie tekstu i dawał możliwość wykazania się wirtuozerią recytacji[36].**

Ukłonem w stronę ludzi teatru jest także dedykacja:

[35] Ibidem.
[36] Ibidem, s. 21.

> **Pracę poświęcam pamięci Zbigniewa Zapasiewicza, którego miałem szczęście znać i podziwiać; z którym współpracowałem i od którego mnóstwo się nauczyłem. Trudno mi odżałować, że nie usłyszę już w jego interpretacji Brutusa lub Antoniusza – postaci, których zabrakło w jego bogatym dorobku[37].**

Podobne założenia odnośnie do swej strategii przekładu Libera przedstawił w wywiadzie z 2021 r., poprzedzając je jednak nieco łagodniejszą refleksją o współistnieniu i równorzędności różnych tłumaczeń tego samego monologu Makbeta:

> **Jak widać, sens tego monologu i jego obrazowanie są u wszystkich prawie takie same. Różnice są w niuansach, w doborze słów i frazowaniu. Jestem tu jak najdalszy od wartościowania. Chcę tylko pokazać, że jeden i ten sam kawałek poezji najwyższej próby można ułożyć na bardzo wiele – być może nieskończenie wiele? – sposobów bez utraty znaczenia i wersyfikacyjnej formy. Właśnie jak w muzyce, gdzie od pewnego poziomu wykonawstwa przestaje się hierarchizować, uznając rozmaite interpretacje za prawomocne i równorzędne[38].**

Wszystkie wydane w Państwowym Instytucie Wydawniczym tomy przekładów Libery opatrzone są wstępami oraz przypisami tłumacza z objaśnieniami kwestii językowych i historycznych, edycja zawiera również listę

[37] Ibidem. „Komunikatywność" nowego przekładu spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem Jerzego Stuhra, o czym informował w korespondencji do tłumacza: „Drogi Antku! Wybacz, że dopiero teraz piszę, dziękując Ci za piękny dar w postaci Twego *Makbeta*. Wreszcie odkopałem się z moich rektorskich obowiązków i przeczytałem… piękne! (…) Wiersz wiedźm – znakomity. Można to śpiewać! Przyrzekam, że jeśli kiedyś *Makbet*, to tylko z Tobą", list J. Stuhra do A. Libery z 23 stycznia 2003 r. [w:] *Korespondencja Antoniego Libery*, Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej, rkps. akc. 20350 (brak numeracji stron).

[38] *Dwa oblicza wielkości. O „Koriolanie" Shakespeare'a rozmawiają Antoni Libera i o. Janusz Pyda OP*, „Twórczość" 2021, nr 11, s. 92–100, https://teologiapolityczna.pl/dwa-oblicza-wielkosci-o-koriolanie-shakespeare'a-rozmawiaja-antoni-libera-i-o-janusz-pyda-op (10.01.2024). Libera zestawia tu fragment swojego przekładu z tłumaczeniami Barańczaka i Kamińskiego.

wcześniejszych tłumaczeń tych dramatów. Seria nawiązuje zatem do tradycji wydawania Shakespeare'a przez Państwowy Instytut Wydawniczy, a jednocześnie silniej wiąże to przedsięwzięcie z osobą konkretnego tłumacza jako autora przekładu i paratekstów.

Recepcja przekładu

Antoni Libera jest bardzo aktywny w polskim życiu kulturalnym. Jego wszechstronny i wciąż powiększający się dorobek twórczy przyciąga uwagę krytyki i mediów, przydając w ten sposób rozpoznawalności i znaczenia wszystkim przedsięwzięciom prozaika, a zatem także serii tłumaczeń Shakespeare'a. W sieci dostępna jest znaczna liczba wywiadów poświęconych temu projektowi, w tym wyimki z przekładów[39]. Często podkreśla się też ogólną wartość i unikatową skalę dorobku przekładowego Antoniego Libery[40].

Z szekspirologicznego punktu widzenia przekłady Libery nie były jednak poddawane głębszym analizom. Recenzując *Makbeta* z 2002 r., Agnieszka Romanowska zauważała, że tłumacz chętnie sięga po popularne zwroty frazeologiczne, co uprzystępnia tekst i nieuchronnie zubaża obrazowanie Shakespeare'a[41]. Zaznaczała, że udomowiona idiomatyka porządkuje i wyostrza dialogi, przywodząc na myśl chwyty przekładowe Stanisława Barańczaka[42]. Wskazywała również fragmenty, w których Libera interpolował lub modyfikował znaczenia ze względów prozodycznych albo dodał didaskalia, i uznawała to za jedno „z istotnych naruszeń specyfiki tego dramatu, charakteryzującego się zredukowanym tekstem pobocznym i implikacjami teatralnymi, ukrytymi w głównym tekście"[43].

Uwagi o przekładzie Libery można też odnaleźć w monografii Moniki Kaczorowskiej z 2011 r., poświęconej tłumaczeniom Stanisława

[39] Zob. http://antoni-libera.pl/node/30 (7.10.2023).

[40] Por. Grzegorz Kondrasiuk, *Antoni Libera od lat realizuje swój ambitny program translatorski, mierząc się z kanonicznymi autorami*, „Do Rzeczy" 2023, nr 40, 2.10.

[41] Agnieszka Romanowska, *Nowy polski „Makbet"*, „Recepcja, Transfer, Przekład" 2002, t. 1, s. 207.

[42] Ibidem, s. 209.

[43] Ibidem, s. 210.

Barańczaka jako formie twórczości własnej[44]. Przypominając, że Libera programowo sytuuje swoje tłumaczenie w opozycji do „poetyckości" przekładów Barańczaka, Kaczorowska porównuje fragmenty *Makbeta* w wersjach obu tłumaczy, ukazując, w jaki sposób Libera osłabia frazeologię i redukuje eufonię tekstu, rezygnuje z wpisanych w dzieło paradoksów i upraszcza składnię[45]. W odniesieniu do poetyki „polemika z przekładem Barańczaka polega na usuwaniu z niego środków artystycznych właściwych dla poetyki lingwistycznej", jak również przyjęciu innej niż u Barańczaka koncepcji „komunikatywności języka literackiego"[46]. Strategia Libery „zubaża semantykę *Makbeta*", co zdaje się stać w sprzeczności ze wskazywanymi przez tłumacza cechami charakterystycznymi tego dramatu, które skłoniły go do pracy nad przekładem[47]. Kaczorowska dowodzi, że Libera nie trzymał się jednak ściśle swych założeń, a niekiedy nawet korzystał z rozwiązań Barańczaka[48]. Analiza porównawcza prowadzi do stwierdzenia, że nie tyle polemizował z nim, ile uczynił z niego źródło zapożyczeń, obszar rewizji i sporu o „funkcję języka dramatu": „Dlatego trafniejsze wydaje się ujęcie przekładu Libery jako »pozostającego w relacji wobec« [przekładu Barańczaka], a zatem pisanie o nim w kategoriach intertekstualności"[49].

Tymczasem jedynym przekładem Libery, który trafił na scenę, jest *Makbet*. Tekst po raz pierwszy wykorzystano w 2003 r. w warszawskim Teatrze Adekwatnym, w spektaklu w reżyserii Tomasza Wójcika. Opublikowana w „Rzeczypospolitej" recenzja zawiera krótką wzmiankę o „świetnym tłumaczeniu Antoniego Libery"[50].

[44] Monika Kaczorowska, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2011.

[45] Ibidem, s. 237–241.

[46] Ibidem, s. 241.

[47] Ibidem, s. 241–242. Kaczorowska cytuje w tym miejscu wypowiedź Libery z wywiadu przeprowadzonego przez Agatę Bielik-Robson: „[A. B.-R.]: Co Cię w tej sztuce tak fascynuje? [A. L.]: Olśniewające ustępy poetyckie i ich ilość (*Makbet* uważany jest przez Anglików za sztukę »najbardziej poetycką«)", cyt. za: ibidem, s. 242.

[48] Ibidem, s. 246–247.

[49] Ibidem, s. 248.

[50] Janusz R. Kowalczyk, *Wahadło przeznaczenia*, „Rzeczpospolita" 2003, nr 102, s. 15.

W 2004 r. po przekład *Makbeta* sięgnął najpierw Andrzej Wajda, w spektaklu w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie[51], potem zaś Maja Kleczewska w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Obie inscenizacje wzbudziły żywy odzew krytyki. W recenzji dla „Gazety Wyborczej" Roman Pawłowski komplementował wybór przekładu:

> **[Antoni Libera] szekspirowską tragedię przepuścił przez teatr absurdu. Libera uprościł poetycki język oryginału, nadał mu czystość komunikatu, pozbawił archaizmów. W przekładzie Stanisława Barańczaka król Duncan kończył wieczerzę, u Libery kończy jeść. Lady Makbet, trąc plamy krwi na dłoniach, mówiła u Barańczaka: „A cóż nam strach, że ktoś się dowie, skoro naszej potędze nikt się nie każe tłumaczyć". Ten sam wers u Libery brzmi jak cytat ze współczesnego kryminału: „A czego tu się bać? Jeśli się nawet wyda, kto się ośmieli żądać od nas wyjaśnień?"[52].**

Również Jan Dworak („Dziennik Polski") podkreślał, że tekst w tłumaczeniu Libery „dociera do widza »czysto«, dzięki czemu jest jeszcze bardziej uniwersalny, dużo bardziej niż w innych inscenizacjach"[53]. Równie przychylnie pisał Michał Mizera: „świetny, komunikatywny przekład Antoniego Libery"[54]. Z kolei Piotr Gruszczyński w „Tygodniku Powszechnym" wskazywał na niedociągnięcia inscenizacyjne, w wyniku których „[p]owstają miejsca puste, wypełnione jedynie słowem nieniosącym ani emocji, ani znaczeń", mimo to tekst w wersji Libery pozostawał jednak „klarowny i ujawniający, a nie skrywający sensy"[55]. Podobnego zdania był recenzent tygodnika „Wprost",

[51] Początkowo Wajda miał grać *Makbeta* w przekładzie Stanisława Barańczaka. Reżyser przychylił się jednak do wniosku zespołu, by wybrać przekład Libery, [b.a.], *„Makbet" według Wajdy*, „Życie" 2004, nr 200, s. 10.

[52] Roman Pawłowski, *Andrzej Wajda pyta: skąd zło?*, „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 279, s. 15.

[53] Agnieszka Malatyńska-Stankiewicz, *Kraków. Kuluary milczą po „Makbecie"*, „Dziennik Polski" 2004, nr 279, s. 24.

[54] Michał Mizera, *„Makbet" Wajdy*, „Puls Biznesu" 2004, nr 240, s. 31.

[55] Piotr Gruszczyński, *Wiedźmy wojny*, „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 50, s. 13.

Jacek Melchior: jego zdaniem w spektaklu Wajdy „[o]bronił się tylko nowy przekład Antoniego Libery”[56]. W opinii recenzentki „Polityki” tłumaczenie to potęgowało wrażenie współczesności spektaklu, „odpakowuj[ąc] dialogi z anachronicznego patosu”[57]. Na tym też efekcie zależało reżyserowi, który w liście do Libery z listopada 2004 r. pisał: „pracujemy z całym oddaniem sztuce w Pana tłumaczeniu, starając się użyć tego języka dla porozumienia z widownią wprost, nie tonąc w metaforach, rezultat i jego pełną ocenę zostawiając Panu i widzom”[58].

Jak oceniano, przekład Libery wpisał się dobrze także w koncepcję inscenizacyjną Kleczewskiej: „Maja Kleczewska proponuje w swoim *Makbecie* terapię szokową. Reżyserka wyciągnęła konsekwencje z nowego przekładu Antoniego Libery, który odarł język tragedii z poezji i odsłonił konkret zbrodni”[59]. Podobnie w opinii recenzentki „Didaskaliów”, przekład Libery wzmocnił „wrażenie potoczności języka”, o którą zabiegała reżyserka, stosując liczne cięcia i uzupełniając niektóre sceny współczesnym tekstem[60]. Również Paweł Sztarbowski zwracał uwagę na zbieżność idiomu przekładu Libery z koncepcją reżyserską Kleczewskiej:

> **Akcja rozgrywa się w środowisku królów mafii, którzy stanowią tu odniesienie do świata schlebiającego przyjemnościom i pozbawionego zasad moralnych. Liczy się tylko zdobycie władzy. A wiadomo, że nie można jej mieć, nie plamiąc sobie rączek. Wydaje się, że tego typu koncepcję sprowokował w dużym stopniu przekład Antoniego Libery, napisany prostym i rytmicznym, czasem wręcz prymitywnym językiem**[61].

[56] Jacek Melchior, *Makbet Polski*, „Wprost” 2004, nr 9, s. 108–109.

[57] Katarzyna Janowska, *Surowy Makbet*, „Polityka” 2004, nr 50, s. 71.

[58] List A. Wajdy do A. Libery z 10 listopada 2004 r. [w:] *Korespondencja Antoniego Libery*, Magazyn Rękopisów Biblioteki Narodowej, rkps. akc. 20350 (brak numeracji stron).

[59] Roman Pawłowski, *Ciężkie zbrodnie popkultury*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 288, s. 17.

[60] Agnieszka Olczyk, *Urodzeni mordercy*, „Didaskalia” 2004, nr 64, s. 5–7.

[61] Piotr Sztarbowski, *Kontakt. Dzień piąty*, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/12777/kontakt-dzien-piaty (10.01.2022).

Opinia ta powraca w recenzji Wiesława Kowalskiego:

> **wszystkie zastosowane zabiegi adaptacyjne podporządkowane są współczesnej estetyce i współczesnym realiom, ukazują epatujące brutalnością akty zbrodni w płaszczyku popkultury. Reżyserce pomaga w tym niewątpliwie przekład Libery odzierający język z poezji, przypominający w dialogach bardziej rozmowy współczesnej ulicy, odsłaniający konkret zbrodni. Owa – pozytywnie pojęta – kolokwialność języka powoduje, że zło staje się jeszcze bardziej realne niczym krew na ciałach zbrodniarzy[62].**

W kolejnych latach *Makbet* Libery gościł na scenie sporadycznie: w 2011 r. Maciej Gorczyński wykorzystał przekład w spektaklu *Makbet – impresje* dla Teatru Lustra Druga Strona, fragmenty tłumaczenia rozbrzmiewały też w przedstawieniu *Lady M.* (Teatr Nowy w Zabrzu, 2016)[63].

Żaden z dramatów rzymskich i greckich nie trafił jak dotąd na scenę, natomiast w 2022 r. przekład *Juliusza Cezara* wykorzystano w Teatrze Polskiego Radia w słuchowiskach *I ty Brutusie przeciwko mnie* oraz *Na moich oczach kładzie się noc* (reż. Mariusz Malec)[64].

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Antoni Libera, Wydawnictwo RTW, Warszawa 2001 [wyd. 2 poprawione, przedm. Sławomir Mrożek, Noir sur Blanc, Warszawa 2002].

William Shakespeare, *Tragedie rzymskie*, t. 1 [*Juliusz Cezar*, *Antoniusz i Kleopatra*], tłum. i oprac. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.

[62] Wiesław Kowalski, *Mechanizm współczesny*, 9.06.2005, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/13262/mechanizm-wspolczesnosci (10.01.2024).

[63] Por. przyp. 37.

[64] Por. Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/6180/antoni-libera (10.01.2024).

William Shakespeare, *Tragedie rzymskie*, t. 2 [*Koriolan*, *Tytus Andronikus*], tłum. i oprac. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2022.

William Shakespeare, *Dramaty greckie*, t. 3 [*Troilus i Kresyda*, *Tymon z Aten*], tłum. i oprac. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2023.

XVII. Jerzy Limon (1950–2021)

***Trojlus i Kressyda* (1990), *Antoniusz i Kleopatra* (1992)**

Sylwetka tłumacza

Jerzy Limon (1950–2021) był szekspirologiem, pisarzem i tłumaczem, założycielem Fundacji Theatrum Gedanense, twórcą i pierwszym dyrektorem Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, który upamiętnia postać i zasługi uczonego[1].

Urodził się 24 maja 1950 r. w Malborku[2]. Ojciec, Zenon Limon, ukończył medycynę na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, w powojennej Polsce pracował jako lekarz pogotowia ratunkowego, rodzina matki wywodziła się z Lidy. W 1952 r. Limonowie przeprowadzili się do Sopotu, odtąd ich losy związane są przede wszystkim z Trójmiastem[3].

Po ukończeniu I Liceum Ogólnokształcącego w Sopocie Limon podjął studia na filologii angielskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Studiował pod kierunkiem prof. Henryka Zbierskiego, szekspirologa, który wywarł znaczący wpływ na kształtowanie się jego zainteresowań i metodologii badawczej. W latach 1975–1980 Limon był asystentem w Instytucie Filologii Angielskiej na Uniwersytecie w Poznaniu. W 1979 r. obronił rozprawę doktorską zatytułowaną *Geneza i rozwój oddziaływań Teatru Elżbietańskiego w Gdańsku w pierwszej połowie XVII wieku*. Od 1980 r. związał się z Instytutem Anglistyki Uniwersytetu Gdańskiego, gdzie od 1993 r. kierował Zakładem Historii Literatury i Kultury Angielskiej,

[1] Por. strony poświęcone Jerzemu Limonowi: https://jerzylimon.pl; https://teatrszekspirowski.pl/o-teatrze/prof-jerzy-limon/ (21.10.2023).

[2] Por. Jacek Kopciński, *Jerzy Limon*, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/8853/jerzy-limon (22.10.223); *Jerzy Limon* [w:] *Biobibliograficzny słownik pisarzy Pomorza Gdańskiego*, Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Gdańsku, http://old2.wbpg.org.pl/slowniklista.php?pisarz=154 (21.10.2023).

[3] Historię rodziny relacjonują bracia, Janusz i Jerzy Limonowie [w:] Magdalena Bajer, *Limonowie*, cz. 1, „Forum Akademickie" 2012, nr 3, https://prenumeruj.forumakademickie.pl/fa/2012/03/limonowie/ (22.10.2023); eadem, *Limonowie*, cz. 2, „Forum Akademickie" 2012, nr 4, https://prenumeruj.forumakademickie.pl/fa/2012/04/limonowie/ (22.10.2023).

przyczynił się również do powstania Katedry Sztuk Scenicznych. W 1985 r. obronił rozprawę habilitacyjną, zaś w 1993 r. został profesorem tytularnym.

Do najważniejszych osiągnięć naukowych Limona należały: badania nad Gdańską Szkołą Fechtunku, która w początkach XVII w. pełniła także funkcję teatru, konstrukcją zaś przypominała elżbietański Teatr „Fortuna”[4]; prześledzenie wędrówek i występów angielskich aktorów na terenie Europy Środkowej i Wschodniej; oraz analiza związków teatru i polityki u schyłku panowania Jakuba I Stuarta. Wyniki badań zostały ogłoszone w dwóch monografiach: *Gentlemen of a Company. English Players in Central and East Europe, 1590–1660* (Cambridge University Press, 1985) oraz *Dangerous Matter. English Drama and Politics in 1623/1624* (Cambridge University Press, 1986). W 1989 r., nakładem wydawnictwa Ossolineum, ukazała się monografia *Gdański teatr „elżbietański”* (1989), zaś rok później studium masek dworskich epoki Stuartów: *The Masque of Stuart Culture* (University of Delaware Press, 1990).

W kolejnych dekadach Limon napisał cykl książek o semiotyce dramatu i teatru: *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze* (2002), *Trzy Teatry* (2004), *Piąty wymiar teatru* (2006), *Obroty przestrzeni* (2008) oraz *Brzmienia czasu. O aktorstwie i mowie scenicznej* (2011). Wybór tekstów poświęconych tym zagadnieniom ukazał się również w języku angielskim: *The Chemistry of the Theatre. Performativity of Time* (Palgrave Macmillan, 2010). Ostatnią jego książką był wydany w 2021 r. obszerny, bogato ilustrowany esej *Szekspir. Siedem grzechów głównych*, o postaciach występku i pokusie jako nieodzownych elementach konstrukcji szekspirowskich postaci i fabuł. Prace Limona były publikowane na łamach m.in. „Shakespeare Quarterly”, „New Theatre Quarterly”, „Pamiętnika Teatralnego” i „Dialogu”.

Najważniejszym przedsięwzięciem Jerzego Limona była budowa Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego w miejscu dawnej Szkoły Fechtunku. W tym właśnie celu w 1991 r. powołano Fundację Theatrum Gedanense,

[4] Pierwsze prace na ten temat autor opublikował jeszcze przed obroną rozprawy doktorskiej: Jerzy Limon, *Przypuszczalne związki teatru gdańskiej „Szkoły Fechtunku” z teatrem „Fortune” w Londynie*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, R. 26, z. 1, s. 29–38; idem, *Pictorial Evidence for a Possible Replica of the London Fortune Theatre in Gdansk*, „Shakespeare Survey” 1979, nr 32, s. 189–199.

której Limon był inicjatorem i prezesem. W ramach działalności Fundacji od 1993 r. organizowano Gdańskie Dni Szekspirowskie, przekształcone w 1997 r. w coroczny Festiwal Szekspirowski. Ostatecznie Gdański Teatr Szekspirowski otwarto w 2014 r.: finalizacja projektu stała się możliwa dzięki wielkiemu zaangażowaniu Limona, promującego ideę teatru oraz zabiegającego o przychylność władz i sponsorów dla tego niezwykłego przedsięwzięcia.

Za swą działalność Jerzy Limon był wielokrotnie odznaczany, otrzymał m.in. Nagrodę Naukową Miasta Gdańska im. Jana Heweliusza (2006), Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis" (2006) i Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (2011). We wrześniu 2014 r., w związku z otwarciem Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, królowa brytyjska Elżbieta II przyznała mu za zasługi dla brytyjsko-polskiej współpracy kulturalnej Honorowy Order Imperium Brytyjskiego w stopniu oficera. W 2019 r. został laureatem Pragnell Shakespeare Award, prestiżowej nagrody przyznawanej w Stratfordzie za wkład w badania i upowszechnianie wiedzy o Szekspirze.

Jerzy Limon był również autorem kilku powieści[5]. Wykładał gościnnie na wielu uniwersytetach. Był stypendystą British Council (1984–1985), Folger Shakespeare Library (1987–1988) oraz Fundacji Alexandra von Humboldta (1991–1992); członkiem Polskiej Akademii Umiejętności i członkiem korespondentem Polskiej Akademii Nauk, należał do wielu organizacji i towarzystw szekspirowskich.

Ukończone u progu lat dziewięćdziesiątych XX w. dwa przekłady Shakespeare'a są jedynie niewielką częścią działalności naukowej, twórczej i organizacyjnej Jerzego Limona. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych zaprosił on Władysława Zawistowskiego, wówczas uznanego już poetę, do współpracy przy przekładzie *Tragedii Hoffmana albo Zemsty za ojca* Henry'ego Chettle'a, w której fabule znalazł odniesienia do Gdańska i Prus. Tłumaczenie ukazało się

[5] Debiutował powieścią *Münchhauseniada* (1980), następnie ukazała się *Kaszubska Madonna* (1991), utrzymany w postmodernistycznej konwencji *Wieloryb* (1998) (pod pseudonimem Helena Szymańska), *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy* (1999) oraz *Młot na poetów albo Kronika ściętych głów. Interaktywna historia powieściowa* (2014).

w 1985 r.[6], a tandem Limon i Zawistowski przystąpił do przekładu nieznanych w Polsce sztuk Thomasa Middletona: *Tragedia mściciela* i *Cnotliwa panna z ulicy taniej*, tłumaczeń tych jednak nie opublikowano[7]. W 1990 r. Limon i Zawistowski przełożyli *Trojlusa i Kressydę* Shakespeare'a dla spektaklu w reżyserii Krzysztofa Babickiego, przygotowywanego w Teatrze Wybrzeże. Tłumaczenie (w wersji scenicznej) ukazało się w tym samym roku nakładem Oficyny Wydawniczej Graf. Z kolei w 1992 r. odbyła się premiera *Antoniusza i Kleopatry* w przekładzie Limona i Zawistowskiego, również w reżyserii Krzysztofa Babickiego i na scenie Teatru Wybrzeże. Oba przekłady zostały wydane jeszcze dwukrotnie: w 1995 i 2000 r., tym razem w kompletnej wersji. Oprócz tłumaczeń dramaturgów elżbietańskich Limon przekładał także twórczość dramatyczną Toma Stopparda[8].

Jerzy Limon zmarł w Gdańsku 3 marca 2021 r., spoczął na cmentarzu komunalnym w Sopocie[9].

Strategia przekładu†

Tłumaczenie *Trojlusa i Kressydy* dla Teatru Wybrzeże w Gdyni w 1990 r., pierwszy wspólny przekład sztuki Shakespeare'a Jerzego Limona i Władysława

[6] Henry Chettle, *Tragedia Hoffmana albo zemsta za ojca*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1985.

[7] Przekład *Cnotliwej panny* był w 1989 r. podstawą spektaklu w reżyserii Marka Okopińskiego w gdańskim Teatrze Wybrzeże.

[8] Tom Stoppard, *Arkadia; Wynalazek miłości*, tłum. Jerzy Limon, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998; idem, *Prawdziwy inspektor Hound*, tłum. Jerzy Limon, „Teatr" 2003, nr 10–12 (przekład był podstawą spektaklu w reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza w Teatrze Wybrzeże w 2004 r.). Z kolei tłumaczenie *Artysty schodzącego po schodach* zostało wyemitowane w Teatrze Polskiego Radia 20 grudnia 2003 r., a następnie wystawione w Teatrze Rozmaitości Nowa Dramaturgia w Warszawie w 2003 r. Limon przełożył również (i opatrzył przypisami) scenariusz filmowy: Tom Stoppard i Marc Norman, *Zakochany Szekspir*, tłum. Jerzy Limon, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

[9] Po śmierci Jerzego Limona ukazało się wiele publikacji wspomnieniowych, np. Łukasz Drewniak, *Jerzy Limon – in memoriam 1950–2021*, https://teatralny.pl/ludzie/jerzy-limon-in-memoriam-1950-2021,3246.html (21.10.2023); w maju 2022 r. w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim odbyła się też międzynarodowa konferencja *JERZY LIMON. Inspiration – Dialogue – Polemics*, https://www.youtube.com/watch?v=mXUj-QMcOEc (21.10.2023).

† Treść rozdziałów o strategii i recepcji przekładów Limona oraz Zawistowskiego jest taka sama w biogramach obu tłumaczy.

Zawistowskiego, pojawiło się w czasie pod wieloma względami przełomowym, oddzielającym epoki w sensie politycznym i kulturowym. Okres ten okazał się również przełomowy dla polskich przekładów Shakespeare'a: tłumaczenie ogłaszano nieomal równolegle z *Hamletem* w wersji Stanisława Barańczaka[10], lecz z oczywistych względów bez świadomości zmiany jakościowej, jaką w polskim dyskursie przekładowym wywoła fala przekładów i eseistyki tego tłumacza. Przedsięwzięcie Limona i Zawistowskiego charakteryzowało się silnym zespoleniem strategii przekładu z koncepcją przedstawienia, było wręcz przekładem na potrzeby spektaklu, a zatem lokowało się w opozycji do tradycji tłumaczeń, w których priorytetem jest uniwersalny wymiar literacki[11]. Już zawiązanie spółki przekładowej nawiązywało do elżbietańskiej praktyki dramaturgicznej, w której sztuki były często dziełem zespołowym, ponieważ konkretne rodzaje scen powierzano wyspecjalizowanym w nim dramaturgom, problem ciągłości fabuły dopracowując na scenie. Spójność przedsięwzięcia – przekładu i inscenizacji – podkreślano też w programie spektaklu, w którym sąsiadowały ze sobą eseje Limona *Szekspir elżbietański, czy polski?* i Zawistowskiego (wówczas kierownika literackiego Teatru Wybrzeże), zatytułowany *Antytragedia zdrady*. Związki przekładu ze spektaklem tłumacze akcentowali także we wstępie do pierwszej jego publikacji:

> **Niekiedy te dwie interpretacje (tłumacza i reżysera) mogą się od siebie znacznie różnić. Jednak w tym przypadku, być może również dzięki pokoleniowej wspólnocie, koncepcja przekładu i inscenizacji powstawała wspólnie[12].**

[10] William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1990.

[11] Z perspektywy lat, wspominając okoliczności przekładu i zasady współpracy, Zawistowski wskazywał na wyraźny podział ról: Limon odpowiadał za wydobycie znaczeń, on za nadanie przekładowi formy poetyckiej (wiersza) i komunikatywność tłumaczenia, [*Wypowiedź Władysława Zawistowskiego w panelu*] konferencja *JERZY LIMON. Inspiration – Dialogue – Polemics*, 27–28.05.2022 r., https://www.youtube.com/watch?v=DDIx_1lnjxU, 3:38 (21.10.2023).

[12] Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, *Posłowie* [w:] William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Oficyna Wydawnicza Graf, Gdańsk 1990, s. 88.

Kwestię strategii przekładu objaśniał Limon nieco szerzej w programie spektaklu, gdzie dyskutował oczekiwania wobec nowych tłumaczeń oraz mechanizm starzenia się, czy też dezaktualizacji przekładów, które w przeszłości stanowiły podstawę udanych przedstawień. Kwestia rozdziału kompetencji w tandemie Limon–Zawistowski nie była podejmowana wprost, pośrednio jednak Limon pisał o zadaniach filologa-tłumacza:

> **Ponieważ sprawny tłumacz musi miejsca niejasne interpretować, korzystając z całego aparatu badawczego szekspirologii, przekłady szekspirowskie są w istocie o wiele klarowniejsze dla dzisiejszego odbiorcy od oryginału. W udanym przekładzie Shakespeare staje się bardziej dostępny.**

I dalej:

> **w sztukach Shakespeare'a jest cały szereg miejsc niejasnych nawet dla filologów. Cóż ma w takim przypadku zrobić tłumacz? Czy ma tłumaczyć literalnie, przekładając niezrozumiałą angielszczyznę na niezrozumiałą polszczyznę? A może powinien pobawić się po trosze w badacza-filologa i miejsca niejasne uzupełnić własną wyobraźnią, wrażliwością czy smakiem poetyckim? Tłumaczenie dosłowne zrodzić może wyłącznie niezrozumiałe kalki językowe i jest to skaza bardzo wielu polskich przekładów, nawet tych najnowszych. (…) Czy zatem tłumacz ma prawo „rozjaśnić" tekst i – niczym komentator w wydaniu krytycznym – czynić przez to przekład bardziej zrozumiały dla mówiących danym językiem, niż dla dzisiejszych Anglików czy Amerykanów? Czy też może raczej powinien zachować „wierną niejasność". Niżej podpisany jest zdania, że głównym zadaniem tłumacza jest stworzenie dzieła literackiego w pełni zrozumiałego dla przewidywanego odbiorcy; ponieważ tym ostatnim jest Polak końca dwudziestego wieku, należy**

> **przekład dostosować do języka, jakim się dziś mówi, a co najwyżej z lekka archaizować[13].**

W podsumowaniu eseju Limon przyznawał, że „sferą tekstu szekspirowskiego bodaj najbardziej nieprzystępną dla dzisiejszego odbiorcy jest szeroko pojęty humor obyczajowy", przy czym rozwiązania w tym zakresie zaproponowane przez Limona i Zawistowskiego stały się istotnie pewnym znakiem rozpoznawczym ich przekładów, a także powróciły na kartach późniejszych monografii Limona *Szekspir bez cenzury* i *Szekspir. Siedem grzechów głównych*[14]. Monografia *Szekspir bez cenzury* wpisywała się w długą historię sporów o (nie)stosowność użycia wulgaryzmów w przekładach Shakespeare'a (por. s. 150, 162–163, 166, 250–251), z jednej strony upominając się o właściwe oddanie tych fragmentów, z drugiej zaś eksponując liczne przykłady niezrozumienia, autocenzury lub inwencji tłumaczy, dążących do złagodzenia pierwotnych brzmień i skojarzeń.

Z kolei w wymiarze interpretacyjnym Władysław Zawistowski podążał śladem rozważań Jana Kotta, kierując uwagę widzów ku zranionej psychice tytułowych postaci, której odzwierciedleniem jest „wstrząsający dialog miłosny »dzieci wojny«, jakże daleki od sceny balkonowej Romea i Julii"[15].

Wystawiony dwa lata później, na tej samej scenie (której kierownikiem literackim był już wtedy Andrzej Żurowski), spektakl *Antoniusz i Kleopatra* również wykorzystywał przekład Limona i Zawistowskiego; tak jak poprzednio jego reżyserem był Krzysztof Babicki. I tym razem w programie zamieszczono eseje obu tłumaczy, żaden z nich jednak nie podejmował wprost zagadnienia przekładu. Władysław Zawistowski (*Tragedia albo scenariusz*) nawiązywał znów do myśli Jana Kotta, ustawiał też sztukę w opozycji do wielkiej

[13] Jerzy Limon, *Szekspir elżbietański, czy polski?* [w:] William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, „Program teatralny", Państwowy Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1990.

[14] Jerzy Limon, *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018; idem, *Szekspir. Siedem grzechów głównych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.

[15] Władysław Zawistowski, *Antytragedia zdrady* [w:] William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, „Program teatralny"…

hollywoodzkiej inscenizacji filmowej z Elizabeth Taylor i Richardem Burtonem jako „kameralny dramat osobowości”[16]. Jerzy Limon z kolei skupiał się na losach *Antoniusza i Kleopatry* na angielskiej scenie teatralnej. Zarówno Zawistowski, jak i Limon podkreślali autonomiczność wyborów reżysera: „Nie wątpię, że Krzysztof Babicki wybierze tragedię (a nie scenariusz)”, deklarował Zawistowski. Limon zaś pisał w zakończeniu eseju, że polskie inscenizacje są „w większym stopniu autorskim dziełem reżysera niż inscenizacje w krajach anglosaskich. Przedstawienie Krzysztofa Babickiego chyba tę opinię potwierdza”[17], co zdaje się sugerować, że w tym przypadku wizja reżyserska pozostawała autonomiczna wobec przekładu całości dramatu.

Tłumaczenie *Trojlusa i Kressydy* wydane równolegle ze spektaklem było niepełne: „tekst, który oddajemy do rąk czytelnika, uwzględniający poczynione skróty, jest zapisem literackiej warstwy tego konkretnego przedstawienia, nie zaś przekładem całości dzieła Shakespeare’a”, informowali tłumacze w posłowiu[18]. W 1995 r. oba tłumaczenia wydano w formie książkowej w serii wydawniczej Biblioteka Libri Mundi, w 2000 r. ukazały się ponownie, pod szyldem gdańskiego wydawnictwa Tower Press, umieszczono je też w sieci na portalu literatura.net.pl. W ten sposób przekłady Limona i Zawistowskiego stały się pierwszymi polskimi tłumaczeniami Shakespeare’a udostępnionymi w środowisku cyfrowym. Obejmowały one całość tekstu, nie towarzyszyły im żadne parateksty i nie podano ich podstawy.

Recepcja przekładu

Premiera *Trojlusa i Kressydy* w reżyserii Krzysztofa Babickiego i w przekładzie Jerzego Limona oraz Władysława Zawistowskiego odbyła się w gdańskim Teatrze Wybrzeże w kwietniu 1990 r. W wywiadzie dla „Głosu

[16] Władysław Zawistowski, *Tragedia albo scenariusz* [w:] William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, „Program teatralny”, Państwowy Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1992.

[17] Jerzy Limon, *Antoniusz i Kleopatra na angielskiej scenie* [w:] William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, „Program teatralny”…

[18] J. Limon i W. Zawistowski, *Posłowie…*, s. 88.

Wybrzeża" reżyser podkreślał „luksus" bliskiej współpracy z tłumaczami, dzięki czemu miał pełniejszą świadomość natury tekstu i przekładu[19].

Zdania recenzentów na temat tłumaczenia były jednak podzielone. Grażyna Zubrzycka w „Wieczorze Wybrzeża" twierdziła, że w odbiorze tekstu przeszkadzają z jednej strony wyeksponowane przez tłumaczy wulgaryzmy, z drugiej zaś – „podstylizowanie na przedziwną składnię i słownictwo schyłku renesansu, co wymaga od współczesnego widza sporego wysiłku w odbiorze"[20]. W podobnym duchu pisała recenzentka „Dziennika Bałtyckiego", Anna Jęsiak, oceniając, że przekład jest „nie we wszystkich partiach komunikatywny i czytelny, manifestujący dosadność szekspirowskiego języka monotonną powtarzalnością paru niecenzuralnych wyrazów"[21]. Opinie obu recenzentek podzielał Konrad J. Zarębski na łamach „Trybuny":

> **Nowy przekład Jerzego Limona i Władysława Zawistowskiego bardziej ekscytuje wulgarnym słownictwem niż tragedią cynicznej zdrady, zaczerpniętą z wątków homeryckich. Także reżyser uległ magii słowa „kurwa" rzucanego ze sceny i podporządkował skróty w tekście eksponowaniu co pikantniejszych dialogów**[22].

Zalety przekładu dostrzegała z kolei Alina Kietrys w „Głosie Wybrzeża", podkreślając znaczenie nowego tłumaczenia dla sukcesu spektaklu oraz wartość towarzyszącej premierze publikacji:

> **Limon i Zawistowski pieczołowicie potraktowali swe zadania. Wydana przez gdańską oficynę „Graf" sceniczna wersja *Trojlusa i Kressydy* pozwala znakomicie prześledzić działanie translatorów. Książka ta otwiera także drogę do nowych praktyk teatralnych**[23].

[19] Ewa Moskalówna, *Między tragedią a komedią*, „Głos Wybrzeża" 1990, nr 81, s. 4.
[20] Grażyna Zubrzycka, *Masz babo placek*, „Wieczór Wybrzeża" 1990, nr 70, s. 1.
[21] Anna Jęsiak, *Przed upadkiem*, „Dziennik Bałtycki" 1990, nr 34, s. 3.
[22] Konrad J. Zarębski, *Parys w trampkach*, „Trybuna" 1990, nr 67, s. 5.
[23] Alina Kietrys, *Teatr – marzenie? Szekspir jak w domu*, „Głos Wybrzeża" 1990, nr 138, s. 7.

W 1992 r. Krzysztof Babicki wystawił w gdańskim Teatrze Wybrzeże *Antoniusza i Kleopatrę*, znów w tłumaczeniu Limona i Zawistowskiego. Krótko o jakości przekładu wspominała jedynie Anna Jęsiak w „Dzienniku Bałtyckim" jako „jedn[ym] z lepszych tłumaczeń tej translatorskiej spółki"[24].

W 2016 r. po fragmenty tłumaczenia *Antoniusza i Kleopatry* sięgnął Wojciech Faruga, przygotowując spektakl dla Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi i kompilując nowy tekst z wersją Leona Ulricha oraz interpolacjami dramaturgicznymi Tomasza Jękota[25]. Fragmenty przekładów są również przywoływane w celach ilustracyjnych we wspomnianej już monografii Jerzego Limona *Szekspir bez cenzury* (2018).

W 2024 r., za zgodą Spadkobierczyni, przekłady zostały udostępnione w otwartym repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, „Program teatralny", Państwowy Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1992.

William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Biblioteka Libiri Mundi, L&L Firma Dystrybucyjno-Wydawnicza, Gdańsk 1995.

William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Tower Press, Gdańsk 2000.

William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, tłum. i posłowie Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Oficyna Wydawnicza Graf, Gdańsk 1990.

William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Biblioteka Libiri Mundi, L&L Firma Dystrybucyjno-Wydawnicza, Gdańsk 1995.

[24] Anna Jęsiak, *Szekspir według Babickiego*, „Dziennik Bałtycki" 1992, nr 11, s. 3.

[25] Por. recenzję Izabelli Adamczewskiej, *Gender i „czarna kurwa"*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", https://e-teatr.pl/gender-i-czarna-kurwa-a210901 (21.10.2023), a także omówienie m.in. wykorzystania w ten sposób przekładu: Anna Cetera-Włodarczyk, *Unruly Fidelity. Shakespearean Hybrids and the Translators' Agon*, „Cahiers Élisabéthains. A Journal of English Renaissance Studies" 2018, t. 96/1, s. 147–159.

William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Tower Press, Gdańsk 2000.

XVIII. Czesław Miłosz (1911–2004)

Jak wam się podoba (1999)

Sylwetka tłumacza

Czesław Miłosz był jednym z najwybitniejszych poetów XX wieku[1]. W 1980 r. otrzymał Literacką Nagrodę Nobla za „bezkompromisową wnikliwość w ujawnianiu zagrożenia człowieka w świecie pełnym gwałtownych konfliktów"[2]. Nagroda ta otworzyła nowy etap polskiej recepcji twórczości Miłosza, twórczości objętej w poprzednich dekadach cenzurą i znanej nielicznym (w ramach tzw. drugiego obiegu wydawniczego) z publikacji paryskiego Instytutu Literackiego kierowanego przez Jerzego Giedroycia. Miłosz przetłumaczył tylko jedną sztukę Shakespeare'a, *Jak wam się podoba*, a także fragmenty *Otella*. Oba przekłady powstały przed 1951 r., a zatem w okresie poprzedzającym decyzję o emigracji, przy czym pracę nad *Jak wam się podoba* Miłosz rozpoczął jeszcze podczas okupacji. Okoliczności polityczne zablokowały publikację tłumaczenia, które ukazało się drukiem dopiero w 1999 r. Ten sam tekst jednak cieszył się udaną recepcją teatralną, wbrew polityce kulturalnej ówczesnego państwa.

Czesław Miłosz urodził się 30 czerwca 1911 r. na Litwie w majątku Szetejnie w powiecie kiejdańskim. Miłoszowie posługiwali się herbem

[1] Por. *Miłosz Czesław* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 5, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997, s. 405–425; Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011; *Twórczość Czesława Miłosza* [w:] Nowa panorama literatury polskiej. Mistrzowie poezji współczesnej, https://nplp.pl/mistrzowie-poezji-wspolczesnej/tworczosc-czeslawa-milosza/ (27.12.2023). O pracy przekładowej Miłosza piszą m.in. Magda Heydel, *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013; Ewa Kołodziejczyk, *Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015. Szekspirowskie przekłady Miłosza omawia Agnieszka Romanowska, *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017; eadem, *Natchnienie tłumacza. Trzy odsłony polskiego Szekspira pierwszej połowy XX wieku* [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. Ewa Łubieniewska, Krystyna Latawiec i Jerzy Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 238–253.

[2] Czesław Miłosz, The Nobel Prize, https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1980/milosz/facts/ (27.12.2023).

Lubicz, skomplikowane genealogie rodzinne były przedmiotem zarówno dociekań, jak i fabularyzacji w licznych utworach Miłosza poświęconych problematyce tożsamości i pamięci[3]. Matką Czesława była Weronika z d. Kunat, a ojcem – Aleksander Miłosz, inżynier budowy dróg i mostów. Po wybuchu pierwszej wojny światowej, w 1915 r., Miłoszowie przenieśli się do okupowanego przez Niemców Wilna, a po wcieleniu ojca do rosyjskiej armii matka wraz z synem wyruszyła w ślad za wojskiem, aby w 1917 r. dotrzeć do Moskwy, gdzie urodził się brat Czesława – Andrzej[4]. W dzieciństwie Miłosz poznał kilka języków lub przynajmniej osłuchał się z nimi: z polskim (którym mówiono w domu), rosyjskim, litewskim, białoruskim oraz, jak wspominał, „dziwną mieszaniną" typową dla Wilna[5]. W 1921 r. rozpoczął naukę w gimnazjum, a w 1929 r., po uzyskaniu matury – studia polonistyczne, wkrótce zamienione na prawo, na wileńskim Uniwersytecie Stefana Batorego. Debiutował w 1930 r. wierszami na łamach czasopisma akademickiego „Alma Mater Vilnensis"[6]. W tym czasie poznał Jarosława Iwaszkiewicza, w przyszłości również tłumacza Shakespeare'a, o którego poparcie zabiegał jako początkujący literat, wspominając przy tym o swoich przekładach z francuskiego[7]. Niedługo po rozpoczęciu studiów Miłosz wyruszył w wyprawę po Europie, podczas której zwiedził m.in. paryską Wystawę Kolonialną i poznał Oskara Miłosza, francuskiego poetę i swego dalekiego krewnego, którego twórczość po wojnie przekładał na polski.

W 1931 r. Miłosz był jednym z założycieli czasopisma „Żagary", skupiającego twórców o poglądach lewicowych, antyfaszystowskich,

[3] Por. rozdział *Litwa gniazdowa* [w:] Czesław Miłosz, *Autoportret przekorny. Rozmawiał Aleksander Fiut*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 128–137.

[4] Wcześniej, w 1913 r., Weronika Miłosz wraz z synem dotarła aż do syberyjskiego Krasnojarska, gdzie pracował przy budowie kolei jej mąż; por. A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 14–15.

[5] C. Miłosz, *Autoportret przekorny…*, s. 44 (cyt. też [w:] A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 757).

[6] „Alma Mater Vilnensis" 1930, nr 9. Druk był ponoć opóźniony i numer ten ukazał się dopiero w 1931 r., por. A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 156.

[7] List Czesława Miłosza do Jarosława Iwaszkiewicza z 11 grudnia 1930 r. [w:] *Czesław Miłosz/Jarosław Iwaszkiewicz. Portret podwójny*, red. Barbara Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2011, s. 11. Wzmianka o przekładach z francuskiego w liście z 20 grudnia 1930 r., s. 16.

przenikniętych katastrofizmem[8]. W nurcie tym lokował się zarówno debiutancki tom *Poemat o czasie zastygłym* (1934), jak i późniejszy – *Trzy zimy* (1936). Wcześniej, w 1933 r., opracował ze Zbigniewem Folejewskim *Antologię poezji społecznej*. Po ukończeniu w 1934 r. studiów prawniczych Miłosz wyjechał na kilka miesięcy do Paryża jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej. Tam też spędził sylwestra 1934 r. wspólnie z Włodzimierzem Lewikiem, po wojnie redaktorem Państwowego Instytut Wydawniczego i tłumaczem Shakespeare'a, a w tym czasie również stypendystą i aspirującym poetą[9].

Po powrocie w 1935 r. Miłosz podjął pracę jako sekretarz programowy redakcji w wileńskim oddziale Polskiego Radia. W tej roli zetknął się po raz pierwszy z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim, wówczas rozhulanym poetą, od którego bez powodzenia próbował wyegzekwować zaległą audycję (por. s. 273). Współpracował z lewicowym czasopismem „Karta", odcinając się zarówno od sowieckiego marksizmu, jak i zwierających szyki nacjonalistów. W rezultacie stracił posadę w wileńskiej rozgłośni i przeniósł się do redakcji Polskiego Radia w Warszawie, gdzie pracował do wybuchu wojny. Wiosną 1937 r. odbył podróż do Włoch, w kolejnym zaś roku wstąpił do Związku Zawodowego Literatów Polskich. Latem 1939 r. pisał do Iwaszkiewicza, do Stawiska, wciąż z nadzieją na uniknięcie konfliktu:

> **Dobrze mi tutaj, jest już 14 sierpnia, a wojny jakoś nie widać, właściwie nikt w nią nie wierzy. Gdyby jej naprawdę nie było, chciałbym wydać w jesieni kilka książek: 1. przekład prozy Baudelaire'a (rozprawa o malarstwie obyczajowym), ale nie wiem gdzie, bo trzeba ładnie wydać, z reprodukcjami omawianych przez Baudelaire'a dzieł, 2. tom poematów Oskara Miłosza w swoim przekładzie, 3. tomik**

[8] Miłosz pisał do Iwaszkiewicza o profilu pisma w lutym 1931 r. (ibidem, s. 20) oraz o pracy w redakcji w lutym i kwietniu 1931 r. (ibidem, s. 27, 38). Por. omówienia w antologii *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, red. Tadeusz Bujnicki, Krzysztof Biedrzycki i Jarosław Fazan, Universitas, Kraków 2009; C. Miłosz, *Autoportret przekorny…*, s. 9–14.

[9] A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 200.

> **swoich wierszy, 4. szkice do spółki z Bolkiem [Bolesławem Micińskim] i [Jerzym] Andrzejewskim. Wszystkie te rzeczy mam już prawie gotowe, jeszcze trochę spokoju i czasu, miejmy nadzieję, że Hitler nie wykinie awantury[10].**

Jeszcze przed wybuchem wojny, w warszawskim radiu, Miłosz poznał Janinę Dłuską, studentkę prawa, wówczas żonę reżysera Eugeniusza Cękalskiego, którą wiele lat później poślubił. Tymczasem jednak wojna rozdzieliła parę: Dłuska pozostała w rodzinnym Wołominie, Miłosz zaś ewakuował się wraz z redakcją Polskiego Radia do Lublina, gdzie na początku września, w wyniku bombardowania, zginął bliski mu Józef Czechowicz, poeta i radiowiec. Miłosza oddelegowano do Lwowa, wkrótce potem znalazł się w Bukareszcie, skąd w 1940 r. przedostał się do Wilna. Tam czekał na Dłuską i planował ucieczkę do Francji, włączył się też w dyskusje o kształcie nowo powstałego państwa litewskiego, publikując na łamach polskich i litewskich czasopism[11]. Plan ucieczki nie powiódł się, w czerwcu 1940 r. do Wilna wkroczyła Armia Czerwona. W lipcu 1940 r. Miłosz mieszkał już w Warszawie z przyszłą żoną i teściami. Znalazł także zatrudnienie w Bibliotece Uniwersyteckiej, gdzie m.in. razem ze Stanisławem Dygatem (który wkrótce również zaczął tłumaczyć Shakespeare'a „z ciekawości i dla nauki", bez widoków na publikację czy wystawienie)[12] pracował przy wydobywaniu spod gruzów księgozbioru Instytutu Francuskiego, który znajdował się w zbombardowanym we wrześniu Pałacu Staszica[13].

Z okresem tym wiążą się wspomnienia Miłosza o Mary Skryżalin, angielskiej emigrantce, która w latach okupacji udzielała lekcji angielskiego.

[10] List Czesława Miłosza do Jarosława Iwaszkiewicza z 14 sierpnia 1939 r. [w:] *Czesław Miłosz/Jarosław Iwaszkiewicz. Portret podwójny…*, s. 117.

[11] Por. opis tych wydarzeń [w:] A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 287–296, 299, 304.

[12] Stanisław Dygat, *O smutkach tłumacza i radościach adaptatora* [w:] [Program teatralny, *Wieczór Trzech Króli*, Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, premiera 29 stycznia 1972 r., tłum. Stanisław Dygat, reż. Witold Skaruch], http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/54213/wieczor_trzech_kroli_teatr_slaski_katowice_1972.pdf (24.10.2023).

[13] A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 312.

Po jej zaginięciu Miłosz kontynuował naukę u Jerzego Toeplitza, po wojnie rektora Łódzkiej Szkoły Filmowej[14]. Jak ocenił po latach:

> **zarówno pani Skryżalin, jak i Tuś [Jerzy Toeplitz] przygotowali mnie nieźle, skoro ośmieliłem się tłumaczyć *Jak wam się podoba* Szekspira dla Edmunda Wiercińskiego, czyli dla Tajnej Rady Teatralnej[15].**

Pomysł przekładu „nie był przypadkowy – w zamyśle reżysera [Wiercińskiego] sceniczne ustąpienie uzurpatora i ponowne objęcie tronu przez wygnanego księcia miało korespondować z powrotem do Polski władz emigracyjnych"[16]. Pierwsze wersje tłumaczenia odczytywane były m.in. w majątku Iwaszkiewiczów w Stawisku pod Warszawą, gdzie w trakcie wojny – podobnie jak w Ardeńskim Lesie – znalazło schronienie wielu twórców i ich rodzin. Z perspektywy czasu Miłosz opisywał to przedsięwzięcie lakonicznie: „Praca nad tym przekładem miała w ówczesnych warunkach duży walor samoleczniczy, poza tym Wierciński płacił honoraria"[17]. Jednak rozdźwięk między doświadczeniem wojny a światem szekspirowskiej komedii prowokował też refleksje głębszej natury, których ślad można odnaleźć w napisanym w owym czasie wierszu *W Warszawie*:

> **Co czynisz na gruzach katedry**
> **Świętego Jana, poeto,**
> **W ten ciepły wiosenny dzień?**
>
> **Co myślisz tutaj, gdzie wiatr**
> **Od Wisły wiejąc rozwiewa**
> **Czerwony pył rumowiska?**

[14] Według Franaszka Miłoszów najpierw uczył Toeplitz, dopiero potem pani Skryżalin, ibidem, s. 322.

[15] C. Miłosz, *Pani Skryżalin* [w:] idem, *Spiżarnia literacka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 147–150, tu: 148. Por. też idem, *W okupowanej Warszawie* [w:] idem, *Autoportret przekorny…*, s. 98–101, tu: 98.

[16] A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 321.

[17] C. Miłosz, *Ogród nauk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 202.

(...)

Słyszę głosy, widzę uśmiechy. Nie mogę
Nic napisać, bo pięcioro rąk
Chwyta mi moje pióro
I każe pisać ich dzieje,
Dzieje ich życia i śmierci.
Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?
Ja chcę opiewać festyny,
Radosne gaje, do których
Wprowadzał mnie Szekspir[18].

W tym samym czasie Miłosz pracował nad przekładami *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota, esejami Jacques'a Maritaina *Drogami klęski* oraz własnymi utworami: cyklem *Świat. Poema naiwne* (1943) i zbiorem esejów *Legendy nowoczesności* (1944)[19]. Po upadku powstania Miłoszowie schronili się w dworze u Anny i Jerzego Turowiczów w Goszycach, skąd z kolei po nadejściu Armii Czerwonej w 1945 r. uciekli do Krakowa. Tam Miłosz podjął współpracę z „Przekrojem", „Dziennikiem Polskim" i „Odrodzeniem", wszedł również do redakcji „Twórczości". W 1945 r. otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki, wydał też zbiór *Ocalenie*, z utworami napisanymi przed wojną oraz w Goszycach. Nadal pracował nad przekładami:

W tym okresie zaczyna Miłosz traktować działalność tłumacza jako stały element swojej pracy, w pierwszych miesiącach powojennych przekłada między innymi Blake'a, Miltona, Wordswortha

[18] C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 239–240. Por. omówienie [w:] Agnieszka Romanowska, *Szekspir Czesława Miłosza*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis" 2009, t. 4, nr 1, s. 111–128.

[19] O wpływie Eliota – a także innych anglojęzycznych poetów XX w. – na postawę i poezję Miłosza pisze M. Heydel, *Gorliwość tłumacza...*, s. 173–205.

> **i Browninga, zaś współautora i współredaktora przyszłej antologii znajduje w Aleksandrze Messingu-Mierzejewskim. (...) Razem zbierają materiały w bibliotekach, namawiają na nowe przekłady między innymi Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego (...). Książkę zaakceptował „Czytelnik", ale z powodu szybko pogarszającej się atmosfery politycznej nigdy się nie ukazała[20].**

Z końcem 1945 r. Miłosz przyjmuje posadę *attaché* kulturalnego w ambasadzie polskiej w Nowym Jorku, potem w Waszyngtonie, w 1950 r. pełni funkcję I sekretarza ambasady w Paryżu. W USA wspiera m.in. utworzenie katedry literatury polskiej na Uniwersytecie Columbia[21], pisuje do polskich czasopism[22]. Swoją przyszłość, zwłaszcza w kontekście stabilizacji zawodowej, wiąże jednak z przekładami[23]. Jeszcze przed wyjazdem podejmuje też starania o wydanie *Antologii poezji angielskiej* oraz przekładu *Jak wam się podoba*. W obu sprawach pertraktuje z Czytelnikiem: umowę na antologię udaje się podpisać 23 maja 1945 r., ale publikacja nigdy nie dochodzi do skutku[24].

[20] Por. A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 380. Pomysł antologii wynikał z głębszego przekonania Miłosza o potrzebie powojennego otwarcia na kulturę anglosaską, motywowanego z jednej strony zagrożeniem komunizmem, z drugiej koniecznym odwrotem od dotychczasowych, francuskich i niemieckich, wzorców kulturowych.

[21] Por. ibidem, s. 409–420; E. Kołodziejczyk, *Amerykańskie powojnie…*

[22] Por. Ewa Kołodziejczyk, *Czesław Miłosz jako amerykański korespondent prasowy*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5, s. 82–96. Ponadto w 1948 r. na łamach „Twórczości" został opublikowany *Traktat moralny* o kondycji człowieka uwikłanego w konflikt między historią a ideologią, nr 5, s. 5–16. O okolicznościach towarzyszących powstaniu tego tekstu pisze Miłosz w liście do Tadeusza i Ireny Krońskich [w:] idem, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 303–317.

[23] Por. opinię Ewy Kołodziejczyk: „Biegłość w lekturze i przekładach cieszyła go tym więcej, że służyła misji bycia użytecznym – słowo to figuruje w wielu jego listach. Uskarżając się na nudę i nadmiar roboty urzędniczej, Miłosz miał nadzieję na porzucenie pracy dyplomaty i utrzymywanie się z pisarstwa. Nie łudził się, że byłoby to realne w bliskiej perspektywie. Rozumiał, że jeśli miałby szansę prowadzenia życia za granicą, a o możliwości takiej wspominał już w 1947 roku, to raczej jako tłumacz niż jako poeta", eadem, *Amerykańskie powojnie…*, s. 55. Por. też uwagi Kołodziejczyk na temat projektu Miłosza zatytułowanego *Antologia wierszy różnych epok i narodów*, którą miały otwierać przekłady z Shakespeare'a, Miltona i Blake'a, ibidem, s. 401–404.

[24] *Archiwum Czesława Miłosza*, Beinecke Library, GEN MSS 661, teczka nr 141.2232 2233, o dokumencie tym pisze również A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 817. Tekst miał być złożony 1 września 1945 r., jednak termin przesunięto o miesiąc. Wynagrodzenie ustalono na 15% ceny katalogowej, z trzema zaliczkami po 10 000 złotych do podziału między Miłosza i współredaktorów tomu. Odrębne wynagrodzenie (łącznie 12 000 złotych) przewidziano dla tłumaczy.

Z kolei w sprawie *Jak wam się podoba* Miłosz występuje z propozycją umowy, zastrzegając, że czyni to z uwagi na możliwość zmian w kierownictwie wydawnictwa i pojawienia się tam osób „bardziej pedantycznych", co może prowadzić do sporów, którym w ten sposób stara się zapobiec[25]. Losy tej propozycji są nieznane, natomiast 27 sierpnia 1945 r. Miłosz finalizuje umowę z Teatrem Wojska Polskiego w Łodzi i w tym przypadku jednak, mimo stosownych ustaleń, tekst nie trafia na scenę[26]. Dwa lata później, w sierpniu 1947 r. – już zza oceanu – Miłosz pisze do Iwaszkiewicza:

> **Czy nie wiesz przypadkiem, co się stało z moim przekładem *Jak wam się podoba* Szekspira? Przecież opinie o tym przekładzie były jak najlepsze, po wojnie kupił to Teatr Wojska Polskiego do grania, potem Wierciński z tego teatru wyleciał i nic nie wyszło z tzw. teatru poetyckiego. Zaiks proponował wytoczyć teatrowi proces, nie zrobiłem tego dotychczas, nie chciałem robić przykrości Schillerowi, napisałem kiedyś do niego list, oczywiście nigdy odpowiedzi. Teraz jest festiwal szekspirowski i głucho o moim przekładzie. Tak to jest, jak się nie siedzi na miejscu. Nie boli mnie to znowu tak bardzo, bo mam mnóstwo innych spraw w głowie, ale trochę szkoda pracy. Kontrakt z Teatrem Wojska już nieważny, bo był tam warunek wystawienia w sezonie 1945/46, a Wierciński, gdzie jest, nie mam pojęcia. Przypomnij mu o tym, jeżeli go zobaczysz[27].**

[25] Ibidem. W archiwum Miłosza zachował się niedatowany list przewodni i tekst proponowanej umowy. W umowie tej wynagrodzenie ustala się na poziomie 15% ceny katalogowej, przy czym od tej kwoty ma być potrącona suma, którą Czytelnik ma zapłacić Zbigniewowi Mitznerowi, „poprzedniemu wydawcy (…) za zrzeczenie się praw do dzieła", oraz zaliczka dla tłumacza w wysokości 10 000 złotych. Mitzner planował po wojnie założyć wydawnictwo i zakupił prawa do ponad dwustu dzieł, wypłacane zaliczki wahały się od 5000 do 10 000 złotych (A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 314–315).

[26] Ibidem. Zgodnie z zapisami tej umowy teatr zobowiązywał się do wypłaty tantiem na poziomie 8% i dwóch zaliczek w wysokości 5000 zł (27 sierpnia i 3 września 1945 r.) oraz wystawienia utworu w sezonie 1945/1946.

[27] List Czesława Miłosza do Jarosława Iwaszkiewicza z 6 sierpnia 1947 r. [w:] C. Miłosz, *Zaraz po wojnie…*, s. 183. Na marginesie Miłosz dopisał: „Gall wystawił *Jak wam się podoba* w przekładzie Ulricha". List ten zapewne rozminął się z wysłanym tydzień wcześniej (22 lipca 1947 r.) listem Iwaszkiewicza, w którym ten ostatni chwalił się sukcesem swojego tłumaczenia *Hamleta*: „Konkurs ▸

Równie poirytowany pisze do Karola Kuryluka, redaktora naczelnego „Odrodzenia":

> **Chcę pana zapytać, czy „Odrodzenie" byłoby skłonne wydrukować mój przekład Szekspira *Jak wam się podoba*. Było mi przykro, że ten przekład w ogóle nie figurował w konkursie szekspirowskim, dlaczego, nie wiem, bo spotkał się z bardzo pochlebną oceną i zakupił ten przekład Teatr Wojska. Ale potem wszystko się poplątało, bo Teatr Poetycki w Łodzi (jako część Teatru Wojska) został zlikwidowany, Wierciński wyszedł, a Wierciński zastrzegał sobie pewnego rodzaju wyłączność na reżyserię tej sztuki w moim przekładzie. Ponieważ jestem daleko, jakoś to się rozlało, Zaiks proponował mi wytoczenie procesu Teatrowi Wojska za niedotrzymanie kontraktu, ale nie chciałem robić przykrości Schillerowi, a potem po prostu wyleciało mi to z głowy. Zresztą Teatr Wojska zachował się jak świnie, w takich wypadkach przynajmniej trzeba się porozumieć z autorem.**
>
> **Nie wiem, czy reflektuje pan na całość sztuki, jeżeli tak, to dobrze, jeżeli nie, to można zrobić wybór, ale musiałbym wiedzieć, w jakich rozmiarach. (...) Co do przekładu Szekspira to myślę, że jest o tyle dobry, że bardzo czytelny, nie ma tam łamańców zdaniowych, które zwykle są plagą szekspirowskich przekładów. Zarówno aktorzy, jak literaci (Ważyk, Iwaszkiewicz) są o nim jak najlepszej opinii[28].**

Równolegle z zabiegami o wydanie i wystawienie przekładu Shakespeare'a Miłosz nie ustaje w próbach ustabilizowania swej pozycji jako

— szekspirowski bardzo interesujący, Szyfman zrobił *Hamleta* wcale dobrze, a mój przekład brzmi doskonale ze sceny, choć filologowie (Borowy) zżymają się okropnie i ciągle mnie namawiają, abym to wydał drukiem, żeby się mieli na co cisnąć", ibidem, s. 181.

[28] *Listy Czesława Miłosza do Karola Kuryluka 1947–1948*, oprac. Ewa Kołodziejczyk, „Nowa Dekada Krakowska" 2013, nr 1/2, s. 7–17, tu: 7–8. List jest niedatowany i powstał zapewne w 1947 r., chociaż Miłosz wspomina w nim, że trwa rok Cervantesa (zm. 1616), co wskazywałoby raczej na 1946 r., ale finał Konkursu Szekspirowskiego odbył się w 1947 r.

tłumacza literatury anglojęzycznej. Pod koniec 1946 r. pisze z irytacją do Jerzego Andrzejewskiego:

> **Chciałbym między innymi zabrać się do tłumaczenia literatury angielskiej i amerykańskiej, podziwiam niemrawość polskich wydawców, nie mówiąc już o wydziale zagranicznym Czytelnika, który bije wszystkie rekordy niechlujstwa, uskarżanie się na brak nowych książek jest śmieszne, literatura w Polsce przed wojną stała przekładami i tego nie da się uniknąć, ważne tylko, czy się tłumaczy dobre czy śmiecie. Francuzi tłumaczą jak wściekli[29].**

W podobnym tonie rok później:

> **Gdybym mógł się tak urządzić, że przekłady zapewniłyby mi utrzymanie, bardzo by mi to odpowiadało, ciekaw jestem, co teraz płacą za tłumaczenia książek. Nie wierzę jednak, aby te sumy pokrywały więcej jak jakieś parę miesięcy pracy nad przekładem, ja chciałbym tłumaczyć angielskich klasyków – długie kobyły, które z pewnością opłacałyby się finansowo[30].**

Wreszcie pod koniec 1947 r. zainteresowanie przekładem *Jak wam się podoba* zgłasza Władysław Krasnowiecki, wówczas dyrektor artystyczny Teatru Miejskiego w Katowicach, o czym Miłosz informuje Iwaszkiewicza:

> **Krasnowiecki w Katowicach chce wystawić mego Szekspira. Nie wiem, co się dzieje z Dziuniem Wiercińskim, czy jest chory, czy wymanewrowany z życia teatralnego? Nie odzywają się do mnie. Niech wystawia choćby Teatr Śląski, byle przekład nie leżał bezużytecznie,**

[29] Dopisek Czesława Miłosza w liście Janiny Miłosz do Jerzego Andrzejewskiego z końca 1946 r. [w:] C. Miłosz, *Zaraz po wojnie…*, s. 56–57.

[30] List Czesława Miłosza do Jerzego Andrzejewskiego z 20 września 1947 r. [w:] C. Miłosz, *Zaraz po wojnie…*, s. 74.

> jeżeli inne teatry o nim nie wiedzą, też się nie interesują. Dlaczego nie miałby się tym zainteresować Teatr Polski? Czytałem teraz przekład: jest bardzo śmieszny i dowcipny[31].

W styczniu 1948 r. nadchodzi nareszcie propozycja z Państwowego Instytutu Wydawniczego:

> W odpowiedzi na list z dn. 12 stycznia 1948 uprzejmie donoszę, że chętnie zgadzam się na wydrukowanie mego przekładu ***Jak wam się podoba*** w wydawnictwie Państwowego Instytutu Wydawniczego. Co do warunków, oczekiwać będę oferty Instytutu, pragnąc mieć warunki ani gorsze, ani lepsze od moich kolegów. Jeden egzemplarz wspomnianej sztuki przesłałem niedawno do Teatru Śląskiego, na prośbę dyr. Krasnowieckiego. Rozporządzam tylko fotostatami tekstu maszynowego, które wymagałyby, niestety, znacznej uwagi od korektorów. Egzemplarz dla Instytutu mógłbym wysłać „Batorym" w marcu. W razie nagłej i pilnej potrzeby proszę depeszować, wyślę w tym wypadku pocztą lotniczą ekspresem, bo zwykła poczta lotnicza idzie obecnie w tamtą stronę b. długo. Oczywiście w wypadku drukowania mego przekładu będę drżeć o korektę, bo to, co drukuję w kraju, ukazuje się przeważnie z dużymi błędami[32].

W sierpniu 1949 r., w liście do Karola Kuryluka, Miłosz rozważa już przekład *Otella*:

> Zastanawiałem się ostatnio nad wyborem sztuki, ale jeszcze nie wiem. Ostatnio czytałem przekłady Borysa Pasternaka niektórych

[31] List Czesława Miłosza do Jarosława Iwaszkiewicza z końca 1947 r. [w:] C. Miłosz, *Zaraz po wojnie…*, s. 189.

[32] List Czesława Miłosza do Państwowego Instytutu Wydawniczego z 26 stycznia 1948 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Jak wam się podoba*), nr 671, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, k. 12. W teczce znajduje się także odpowiedź Władysława Krasnowieckiego odnośnie do sporządzenia kopii maszynopisu dla wydawnictwa.

> **sztuk (...) – świetna robota!! (...) Kto wie, czy nie wybiorę *Otella*, choć nie wiem, w jakim stopniu tłumaczenie Szekspira da się pogodzić z mymi chęciami własnej twórczości[33].**

A jesienią 1949 r., w liście do Andrzejewskiego, prosi o polski przekład tej sztuki:

> **Martwię się, bo nie mam Szekspira w polskim tłumaczeniu. Potrzebny mi bardzo. (...) Może Ty, Jerzy, możesz coś zrobić? To ważne dla mnie, bo przystępuję do nowego przekładu[34].**

Z kolei z listu do Pawła Hertza wynika, że w listopadzie tego samego roku kontakty z Państwowym Instytutem Wydawniczym, a właściwie ich brak, mocno frustrowały Miłosza:

> **Drogi Pawle,**
> **nie wiem co prawda, czy PIW nadal stoi przy Foksal ulicy, bo z braku jakichkolwiek listów od tej instytucji wynika, że nie. Rozumiem, że moje kontakty z tą instytucją dotyczą autorów drugorzędnych, jak np. Szekspir, ale bądź co bądź odpowiedzieć na listy i na przysłany I akt *Otella* można by, zwłaszcza że listy z Polski dochodzą tutaj pocztą lotniczą na 4-ty dzień[35].**

Podsumowaniem ówczesnych planów Miłosza względem Shakespeare'a wydaje się zdanie zawarte we wstępie do korespondencji z Ireną

[33] List Czesława Miłosza do Karola Kuryluka z 25 sierpnia 1949 r. [w:] Edward Krasiński, *Z archiwum: Miłosz i Shakespeare*, „Dialog" 1982, nr 1, s. 151.

[34] List Czesława Miłosza do Jerzego Andrzejewskiego z 1949 r. (brak dokładnej daty) [w:] E. Krasiński, *Z archiwum...*, s. 103–105, tu: 105.

[35] List Czesława Miłosza do Pawła Hertza z 25 listopada 1949 r. [w:] E. Krasiński, *Z archiwum...*, s. 504–506, tu: 504. Na zakończenie listu Miłosz dodawał: „Upoważniam Ciebie do powiedzenia im [redaktorom »Kuźnicy«], że posłałem do »Odrodzenia« tenże sam I akt *Otella*, ale jest to pismo dziwaczne i pewnie to będzie tam gniło w redakcji, więc jeżeli »Kuźnica« chce, może to z »Odrodzenia« wydostać i wydrukować".

i Tadeuszem Krońskimi, gdzie kilkakrotnie przewija się wątek przekładów: „O Szekspirze jest mowa nie bez kozery. Planowałem w 1950 roku schronić się przed socrealizmem w tłumaczenie Szekspira i partyjni od kultury pochwalili ten mój zamiar”[36]. Z kolei we wstępie do *Zniewolonego umysłu* Miłosz tłumaczył czytelnikom zza żelaznej kurtyny:

> **Pozycja pisarza w demokracjach ludowych jest bardzo dobra. Pisarz może tam poświęcić się wyłącznie pracy literackiej, która przynosi mu dochody co najmniej równe pensjom najwyższych dygnitarzy[37]. Jednak cena, jaką musi płacić za to wolne od trosk materialnych życie, jest moim zdaniem nieco za wysoka. Mówiąc to, obawiam się, że mogę przedstawić siebie w świetle nieco zbyt pochlebnym, jako człowieka, który podejmuje decyzje wyłącznie z nienawiści do tyranii. W rzeczywistości myślę, że motywy ludzkiego działania są skomplikowane i że nie dadzą się sprowadzić do jednego motywu. Byłem skłonny zamykać oczy na wiele ohydnych faktów, byleby mi pozwolono w spokoju zajmować się metryką wiersza i tłumaczyć Szekspira. Wszystko, co mogę, to stwierdzić fakt, iż odszedłem[38].**

Pomijając kontekst polityczny, Miłosz był też zachęcany do przekładu przez przyjaciół. Kiedy w 1949 r. wspomniał o swoich planach w liście do Krońskich, odpowiedź Ireny Krońskiej była pełna entuzjazmu i humoru:

[36] Wstęp do korespondencji z Ireną i Tadeuszem Krońskimi [w:] C. Miłosz, *Zaraz po wojnie…*, s. 255–271, tu: 270.

[37] Miłosz prawdopodobnie nie komentuje tu konkretnie dochodów związanych z przekładami Shakespeare’a, choć mógł być przekonany, że ta właśnie działalność może być satysfakcjonującym i bezpiecznym źródłem utrzymania. Za tłumaczenie *Jak wam się podoba* otrzymał honorarium kilkakrotnie: w czasie wojny od Tajnej Rady Teatralnej oraz (jak wynika z propozycji umowy z Czytelnikiem) od Zbigniewa Mitznera, w 1945 r. od Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, przypuszczalnie w 1947 r. od Teatru Miejskiego w Katowicach oraz w 1948 r. od Państwowego Instytutu Wydawniczego. Przekład wystawiany był również w polskich teatrach w okresie, gdy twórczość Miłosza była objęta cenzurą, i ostatecznie wydany przez Świat Książki w 1999 r.

[38] Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1953, s. 15.

> **A do Shakespeare'a bardzo zachęcam – i generalnie, i osobiście. O principiach tłumaczenia trudno jest pisać. Kiedyś zajmowałam się tym i teoretycznie, i praktycznie, a obecnie znowu, bo myślę o nowym przekładzie Lukrecjusza. Bardzo proszę Czesława, żeby jak będzie miał przetłumaczony jakiś dramat czy większy ustęp – przysłał nam, ale wraz z oryginałem, i wtedy Baran [Irena Krońska] przestudiuje, i napisze konkretnie. Baran uważa – i zawsze uważał – że Czesław jest sam szekspirowski i że na pewno nie może być w Polsce tłumacza bardziej kongenialnego. I są też w stylu Szekspira rzeczy zupełnie cudowne, i humor, które jeszcze wzbogacą bogacza Czesława[39].**

Podobnego zdania był Tadeusz Krośnski: „Do przekładu Szekspira nie tylko namawiam, ale uważam tę ideę za niezmiernie wspaniałą. Jesteś predestynowany itd."[40]. Wkrótce potem, w 1950 r., Miłosz opublikował fragmenty *Otella* w „Twórczości"[41]. Z kolei nieomal pół wieku później, we wstępie do *Mowy wiązanej* – autorskiej antologii przekładów – okres ten podsumował tak:

> **Lata 1946–1950. W owych latach, za pierwszego mego pobytu w Ameryce, byłem bardzo pracowity, ożywiony niemal misjonarskim zapałem, bo tak wiele wierszy domagało się wejścia w język polski. Przez pewien czas interesowałem się też poezją Ameryki Łacińskiej, korzystając z wydań dwujęzycznych, i te właśnie wydania, z równoległym tekstem angielskim, pozwalały mi rozumieć oryginał. Sięgnąłem też do poezji chińskiej w przekładach, mimo zupełniej nieznajomości języka, czyli opierając się wyłącznie na wersji angielskiej.**

[39] List Krońskich do Czesława Miłosza z 6 listopada 1949 r. [w:] C. Miłosz, *Zaraz po wojnie…*, s. 373.

[40] Ibidem, s. 374.

[41] [William Shakespeare], *Otello, Maur wenecki. Akt 1*, tłum. Czesław Miłosz, „Twórczość" 1950, nr 7, s. 116–146. W amerykańskim archiwum Czesława Miłosza znajduje się rękopis przekładu napoczętych trzech pierwszych aktów *Otella*, maszynopis tłumaczenia I i II aktu oraz umowa z Państwowym Instytutem Wydawniczym, wedle której tekst miał być złożony do 30 grudnia 1951 r., Czesław Miłosz Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 661 Box 140 f. 2223 (rękopis), 2224 (akt I), 2225 (akt II), 2226 (umowa).

> **No i znowu Szekspir: mój przekład pierwszego aktu *Otella* uważam za dobrą robotę, o wiele lepszą niż przekład *Jak wam się podoba*, z którego cenię przede wszystkim piosenki. A wynikła ta robota z mego wyczucia, że w sytuacji trudnej, w 1949 roku, kiedy coraz bardziej trzeba było zamykać sobie usta, Szekspir był jeszcze najbezpieczniejszy. Nie dokończyłem *Otella* i Szekspira wkrótce zarzuciłem[42].**

Jesienią 1949 r. Miłosz był zmuszony opuścić rodzinę i placówkę w Waszyngtonie oraz stawić się w Paryżu, gdzie objął stanowisko sekretarza ambasady. Jeszcze w grudniu tego samego roku wrócił do Warszawy. Zachowanie Miłosza potwierdziło obawy władz o jego lojalność: utrata zaufania oznaczała utratę paszportu i kolejny rok upłynął na gorączkowych próbach wyrwania się z matni i przezwyciężenia kryzysu psychicznego. Ostatecznie Miłosz otrzymał paszport w styczniu 1951 r. Jeszcze 9 stycznia podpisał z Państwowym Instytutem Wydawniczym dwie umowy: na przekład *Otella* oraz publikację *Jak wam się podoba*[43], kilka dni później, 15 stycznia, złożył w Paryżu wniosek o azyl polityczny[44]. Kajetan Morawski, dyplomata emigracyjny, w następujących słowach opisał decyzję Miłosza:

[42] C. Miłosz, *Przedmowa* [w:] idem, *Mowa wiązana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 7.

[43] *Umowa* [na wydanie dramatu Williama Shakespeare'a „Otello"], 9 stycznia 1951 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Otello*), nr 672, Archiwum Państwowego Instytut Wydawniczego, k. 3 (egzemplarz tej umowy znajduje się również w amerykańskim archiwum Miłosza, por. przyp. 41); *Umowa* [na wydanie dramatu Williama Shakespeare'a „Jak wam się podoba"], 9 stycznia 1951 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Jak wam się podoba*), nr 671, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, k. 12.

[44] Por. opis tych wydarzeń [w:] A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 445–457, a także bogato udokumentowany artykuł Mirosława A. Supruniuka, *Miłosz '51 – raz jeszcze . Studium o pożytku z czytania źródeł*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2011, z. 1/2 (14/15), s. 42–78. W artykule tym cytowany jest m.in. następujący opis okoliczności wyjazdu Miłosza zamieszczony w prasie londyńskiej: „Na konferencji prasowej zwołanej w dniu 15 maja, poeta oświadczył dziennikarzom, że w styczniu br. wezwano go do Warszawy i zaproponowano intratny »posterunek« w Kraju. Jeden z przyjaciół komunistów tak go namawiał: »Napiszesz od czasu do czasu odę na cześć Stalina, będziesz tłumaczył Szekspira, a jeśli trochę zajmiesz się marksizmem, to dostaniesz katedrę anglistyki na uniwersytecie«. Miłosz udał, że zgadza się na nęcące propozycje i poprosił o zezwolenie na powrót do Paryża, by móc zabrać swoje bagaże. Pozwolono mu, bo – jak tłumaczy – nikomu nie przyszło do głowy, że mógłby zrezygnować z tak wspaniałych propozycji, jakie mu dawano", „Życie. Katolicki Tygodnik Religijno-Kulturalny" 1951 nr 22 (206), s. 4, cyt. za: ibidem, s. 59.

> **Emigrantem być nie chciał i wcale z tym się nie ukrywa. W Polskiej Republice Ludowej działo mu się materialnie przez cały czas dobrze, moralnie stopniowo coraz gorzej. Gdyby mógł był się spodziewać, że pozwolą mu choćby tylko kontynuować rozpoczęte tłumaczenia Szekspira i nic więcej, nie byłby kraju opuszczał. Ale zostać pisarzem i nie być w służbie propagandy *régime*'owej, stało się niemożliwym. Musiał więc zrezygnować z tego, o co najbardziej dbał, z kontaktu z szeroką publicznością polską[45].**

W kolejnych latach Miłosz dokonywał rozliczeń z ideologią i historią, zarówno w wymiarze osobistym, jak i środowiskowym: jeszcze w 1951 r. na łamach paryskiej „Kultury" ukazał się artkuł *Nie*[46], a w 1953 r. tom wierszy *Światło dzienne*, traktat *Zniewolony umysł* oraz powieść (w języku francuskim, tłumaczona przez Jeanne Hersch, z którą pisarz był w owym czasie związany) – *Zdobycie władzy*. Powieść ta (jej polska wersja ukazała się w 1955 r.) zdobyła główny laur Prix Littéraire Européen, co zapewniło Miłoszowi stabilizację materialną. W 1955 r. wydał powieść *Dolina Issy*[47], a w 1958 r. zbiór esejów *Kontynenty* (z dwoma esejami o przekładzie: *O przekładach* oraz *Przekłady i Gałczyński*). Ostatnią publikacją przed wyjazdem z Paryża była *Rodzinna Europa*, obszerny esej autobiograficzny o doświadczeniu historycznym Europy Wschodniej[48].

[45] List Kajetana Morawskiego do Jana Starzewskiego z 9 lipca 1951 r. [w:] *Jerzy Giedroyc i Czesław Miłosz. Listy 1952–1963*, oprac. Marek Kornat, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2008, s. 738.

[46] C. Miłosz, *Nie*, „Kultura" 1951, nr 5/43, s. 3–13.

[47] Powieść została zekranizowana w 1982 r. przez Tadeusza Konwickiego.

[48] Po wyjeździe Miłosz był dyskredytowany w prasie krajowej. Jeszcze w 1956 r., w otwartym liście do paryskiej „Kultury", odpierał zarzuty m.in. o kradzież pieniędzy, „bo odszedł po pierwszym": „W trosce o finanse Polski Ludowej doradziłbym zbadać, co się stało z moją ostatnią pensją, której nie tknąłem, odchodząc 1 lutego 1951 roku, oraz z honorariami autorskimi w ZAIKS-ie. Korzystam ze sposobności, żeby zapytać, co stało się z moimi książkami skonfiskowanymi przez ambasadę w Waszyngtonie. Było tego ponad 600 tomów, głównie z zakresu literatury amerykańskiej, nie tylko, również białe kruki, jak *Hamlet* z komentarzem Matlakowskiego. Chciałbym żeby posłużyły jakiemuś zakładowi naukowemu, a nie pająkom", *List do redakcji*, „Kultura" (Paryż) 1956, nr 2, s. 155. Miłosz był zatem w posiadaniu jednego z nielicznych zachowanych egzemplarzy kilkusetstronicowego, dwujęzycznego wydania przekładu i opracowania *Hamleta* Władysława Matlakowskiego ▸

W okresie tym temat przekładów Shakespeare'a wracał sporadycznie, zwykle w odpowiedzi na zapytania przyjaciół. W liście do Tadeusza Byrskiego z maja 1957 r. Miłosz wyjaśniał:

> **Przekłady Szekspira zawsze mnie tentują, ale w mojej sytuacji nie mogę sobie na nie pozwolić. Mam przełożone 2 akty *Otella*, wydaje mi się, że jest to bardzo dobry przekład, znacznie lepszy niż *Jak wam się podoba*, bo wtedy jeszcze nie miałem wprawy. Ale nie mogę pracować nad dalszymi trzema aktami. Jak wiesz, mój budżet składa się z literackich zarobków i choć oczywiście nie stosuję zasady pisania tylko rzeczy, które zaraz pieniądz przynoszą, to jednak muszą być tak czy inaczej (poza wierszami) sprzedażne. Otóż przełożenie sztuki Szekspira to długa sprawa, wymagająca właściwie pełni wolnego czasu przez kilka miesięcy, co w moich warunkach jest luksusem (...). Nie wątpię, że w Polsce honorarium za Szekspira mogłoby mi pozwolić na kilka spokojnych miesięcy, ale nie tutaj. Mam dzień tak rozłożony, że rano pracuję nad nową książką, po południu, aż do wieczora, nad bardziej bezpośrednio przynoszącym jakiś dochód pisaniem, a i tak doraźne artykuły burzą ciągle ten schemat. Widzisz więc, że z żalem myśl o tłumaczeniu Szekspira muszę odłożyć do jakichś lepszych czasów, kiedy moje „życie finansowe" będzie lepiej regulowane[49].**

— z 1894 r. Nieomal cały nakład tego wydania spłonął (por. rozdział *Władysław Matlakowski* [w:] Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. 1: *Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 252–265). Cytat z listu Miłosza przywołuje Elżbieta Baniewicz, *Ginekolog i Hamlet*, „Twórczość" 2011, nr 7, s. 47–56.

[49] List Czesława Miłosza do Tadeusza Byrskiego z 14 maja 1957 r. [w:] *Irena i Tadeusz Byrscy, Czesław Miłosz. Korespondencja*, oprac. Paweł Bem, Instytut Badań Literacki PAN, Warszawa 2017, s. 30–35, tu: 30–31. W podobnym tonie Miłosz odpowiada Byrskiemu na pytanie o *Ryszarda III*: „Ba, naturalnie miałbym ochotę na *Ryszarda III*. Ale, jak ci pisałem, nie da rady, bo wszystko, co robię (z wyjątkiem moich wierszy), musi mi coś przynosić finansowo. Gdybym był Françoise Sagan, to bym mógł napisać jedną książkę »dla pieniędzy« i mieć spokój na Szekspira, ale wątpię, czy przy najlepszych moich chęciach potrafiłbym napisać bestseller, więc lepiej nie próbować", ibidem, s. 37. Z kolei Byrski nie ustępuje, w liście z grudnia 1960 r. donosi: „niedawno mieliśmy w Ateneum od dawna zapowiadaną premierę *Ryszarda III* z Woszczerem [Jackiem Woszczerowiczem], straszny wyrażał ▸

W okresie tym przecięły się drogi Miłosza i (wówczas dwudziestotrzyletniego) Jerzego Sity, w przyszłości również tłumacza Shakespeare'a. We wrześniu 1957 r., w Instytucie im. Generała Władysława Sikorskiego w Londynie, odbył się pierwszy wieczór autorski Miłosza na emigracji. Spotkanie było zorganizowane przez Zrzeszenie Studentów i redakcję „Merkuriusza", miesięcznika kulturalno-literackiego wydawanego w Londynie w latach 1855–1958:

> **Słowo wprowadzające wygłosił Jerzy Sito, młody poeta, tylko luźno związany z „Merkuriuszem". Stwierdzając, że emigracja objęta jest obecnie falą odwilży, i że tak w kraju, jak na emigracji dokonuje się przewartościowywanie norm moralnych, które zbyt często okazują się nieprzydatne w odniesieniu do sytuacji, wobec których stawia nas historia, Sito wskazał na rolę Miłosza, który i w swojej postawie, i w swojej twórczości dał wyraz tym głęboko sięgającym procesom. Miłosz jest pisarzem *par excellence* zaangażowanym. Postawa intelektualno-moralna, którą reprezentuje, wywołuje tak sprzeciw, jak i aprobatę w dwóch przeciwnych sobie obozach. Nie starając się wygłaszać apologii Miłosza, Sito zwrócił uwagę na cenę, którą Miłosz zapłacił za chęć sprostania narastającym sytuacjom historycznym.**
>
> **„Cena to dla każdego artysty niezmiernie wysoka, pozwolić, w imię świadectwa prawdzie, aby poeta ustąpił miejsca świadkowi".**

Dalej Sito zacytował fragment wiersza *Przedmowa* z tomu Miłosza *Ocalenie* z 1945 r.:

— żal, że nie można było dobić się Twojego przekładu. Fragmentami Twojego *Otella* jest zachwycony i ciągle cytuje różne fragmenty", ibidem, s. 65. W lutym 1963 r. Byrski planuje wystawić *Kupca weneckiego* i znów pyta Miłosza: „Rozmawialiśmy kiedyś z Woszczerowiczem o *Kupcu weneckim* – ma ochotę to grać, ale w Twoim przekładzie. Może byś się zainteresował, chociaż wiem, że to dla Ciebie finansowo żadna historia. Ale może jednak?", ibidem, s. 102–103. Po raz ostatni Byrski wraca do pomysłów w marcu 1963 r.: „Ilekroć rozmawiam z Woszczerowiczem, tyle razy wspomina Twój przekład *Otella* – te fragmenty, któreś zrobił – a może zdecydowałbyś się na *J. Cezara* – myślę o tym", ibidem, s. 106–107.

„Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Wspólnictwem mądrych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardło,
Czytanką w panieńskim pokoju".

Występ Miłosza miał dobre przyjęcie, poeta odczytał m.in. fragmenty swojego przekładu *Hollow Men* T.S. Eliota[50].

W 1960 r. Miłosz przyjął posadę na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley i zamieszkał, wraz z żoną Janiną i dwoma synami (przyszli na świat w 1947 i 1951 r.) w San Francisco. Jak opisywał w liście do Tadeusza Byrskiego:

dla młodszych studentów prowadzę wykłady ogólnie nazwane kursem „kultury polskiej", która to nazwa obejmuje właściwie historię, instytucje, literaturę. Ponieważ moim konikiem jest historia

[50] *Wieczór autorski Czesława Miłosza*, „Odgłosy" (Londyn) 1957, nr 15 (11 X), s. 57, zob. „Kultura" (Paryż) [wycinki prasowe], https://kulturaparyska.com/en/cuttings/show/wieczor-autorski-czeslawa-milosza (3.04.2024). Drogi Miłosza i Sity przecinały się również w następnych dekadach. W zbiorach Beinecke Library znajdują się listy Sity do Miłosza z lat 1955–1969, w których pisze o tym, jak trudno jest tworzyć poezję bez bezpośredniego kontaktu z krajem i językiem ojczystym, oraz broni swej decyzji o powrocie do Polski, por. szersze omówienie [w:] Przemysław Pożar, *Zaistnieć na scenie przekładu: Jerzy S. Sito jako tłumacz dramaturgów elżbietańskich w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, „Pamiętnik Teatralny", w druku. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Sito przesyłał też Miłoszowi swoje poezje. Egzemplarze te, zwykle z dedykacjami, znajdują się w zbiorach Biblioteki Narodowej (por. *Katalog biblioteki Czesława Miłosza*, t. 1–2, oprac. Maria Bereśniewicz, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2022). Przy okazji pobytu w Stanach Sito obdarował Miłosza swym pierwszym, wydanym w 1967 r., przekładem Shakespeare'a – *Juliuszem Cezarem*, książkę opatrując dedykacją: „Państwu Czesławowi i Janinie Miłoszom z admiracją, miłością i wdzięcznością /-/ Sito i to w/z W. Szekspira, Nowy York 1 march 1968", sygn. BN KCM 557. W dołączonym liście dziękował za gościnę i dodawał: „gdyby zainteresował Pana [przekład], wdzięczny byłbym za poparcie moich szekspirowskich planów w Pańskich notatkach w »Kulturze«", *Korespondencja Czesława Miłosza*, rps BN 15879 IV, k. 103r. W 1964 r. Sito przesłał jeszcze Miłoszowi (bez dedykacji) tłumaczenia *Sonetów*, a 1971 r. *Ryszarda III*. Z innych polskich wydań Miłosz był w posiadaniu m.in. dwujęzycznego wydania *Hamleta* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego (1978), edycji zbiorowej przekładów kanonicznych Państwowego Instytutu Wydawniczego z lat 1980–1981 oraz licznych tłumaczeń ofiarowanych mu przez Stanisława Barańczaka, por. przyp. 55.

> **Reformacji, bardzo dużo czasu poświęcam temu. Niestety ci studenci nie umieją po polsku. Toteż ostatnio czytałem im np. *Treny* Kochanowskiego – po angielsku (jest przekład, niezły, zrobiony tu, na naszym uniwersytecie, 40 lat temu). Czytałem im też Sępa Szarzyńskiego w (doskonałym) przekładzie Pietrkiewicza i Singera. Dla starszych studentów prowadzę seminarium we współczesnej poezji polskiej. (...) Osobiście to wejście między profesory mnie bawi i przysparza satysfakcji, nie jest też uciążliwe, bo spostrzegam się, że niby chomik w policzkach zamagazynowałem sporo wiedzy**[51].

W późniejszym czasie Miłosz prowadził również seminarium z przekładu poetyckiego, którego owocem były zbiory tłumaczeń dokonywanych wspólnie z najzdolniejszymi studentami: *Postwar Polish Poetry* (1965) oraz *Selected Poems* (1968, z poezją Zbigniewa Herberta). Miłosz ogłaszał ponadto kolejne utwory w paryskiej „Kulturze", m.in. tomiki poezji: *Król Popiel* (1962), *Gucio zaczarowany* (1965), *Miasto bez imienia* (1969), a także zbiór esejów *Widzenia nad Zatoką San Francisco* (1969). W latach siedemdziesiątych ukazały się przekłady twórczości Miłosza na angielski: *The Emperor of the Earth* (1977), *Bells in Winter* (1978), dwujęzyczny tom *Utwory poetyckie. Poems* (1978) oraz zbiór esejów *Ziemia Ulro* (1977).

Jednocześnie schyłek lat siedemdziesiątych był dla Miłosza bardzo trudnym okresem z uwagi na stan zdrowia żony (zmarła w 1986 r.) i młodszego syna, powstał wtedy cykl przekładów biblijnych: m.in. *Księgi Psalmów* (1979), *Księgi Hioba* (1980) i *Księgi pięciu megilot* (1982)[52].

W 1978 r. Miłosz przeszedł na emeryturę, co poprzedziło wiele nagród i wyróżnień: w 1974 r. otrzymał Nagrodę Polskiego PEN Clubu za działalność przekładową, w 1976 r. Guggenheim Fellowship, a w 1978 r. nagrodę

[51] List Czesława Miłosza do Tadeusza i Ireny Byrskich z 14 grudnia 1960 r. [w:] *Irena i Tadeusz Byrscy, Czesław Miłosz...*, s. 67–68.

[52] Przekłady biblijne Miłosza omawia M. Heydel, *Gorliwość tłumacza...*, por. też Anna Cetera, *Occulta sapientiae. O przekładzie Psalmu 51 przez Czesława Miłosza*, „Przekładaniec" 2008, nr 18/19, s. 218–232.

Berkeley Citation. Jego asystentką i sekretarką w tym czasie była Renata Gorczyńska, która zredagowała cykle rozmów z poetą, wielokrotnie wznawiane i tłumaczone na inne języki[53].

W 1980 r. Miłosz został laureatem Nagrody Nobla, rok później przyjechał do Polski, gdzie odebrał doktorat *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu w Lublinie[54]. Wkrótce potem w kraju ogłoszono stan wojenny, a w Stanach Zjednoczonych pojawiła się nowa fala polskiej emigracji. Jednym z takich emigrantów był Stanisław Barańczak, który przyjął posadę na Uniwersytecie Harvarda, zarówno wtedy, jak i później korzystając ze wsparcia i rekomendacji Miłosza. Za sprawą Barańczaka powrócił też temat przekładów Shakespeare'a: Barańczak regularnie obdarowywał Miłosza swymi tłumaczeniami[55], pisał o nich w listach oraz rozmawiał o przekładach z Miłoszem, o czym świadczą zachowane w korespondencji odniesienia. Najdłuższy z tych wątków, poruszony w styczniu 1991 r., dotyczy przekładu *Snu nocy letniej*:

> **przesyłam parę fragmentów ze *Snu nocy letniej*, który właśnie kończę tłumaczyć (będzie to mój dziesiąty już przetłumaczony Szekspir) – to jako nawiązania do naszej rozmowy kiedyś, w której twierdziłeś, że szekspirowski humor dziś już jest zwietrzały. Jest rzeczywiście,**

[53] Renata Gorczyńska (Ewa Czarnecka [pseud.]), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem: komentarze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992 [wyd. 1: 1983].

[54] Doktorat *honoris causa* nadało Miłoszowi kilka uczelni: Katolicki Uniwersytet Lubelski (1981), New York University (1981), Brandeis University w Waltham, Massachusetts (1983), Harvard University (1989), Uniwersytet Jagielloński (1989), Uniwersytet Witolda Wielkiego w Kownie (1992), Uniwersytet La Sapienza w Rzymie (1992) i Uniwersytet Boloński (1992).

[55] W księgozbiorze Czesława Miłosza przekazanym do Biblioteki Narodowej znajduje się kilkanaście przekładów Shakespeare'a Barańczaka, z których większość opatrzona jest dedykacjami, w tym tłumaczenie *Romea i Julii* („Czesławowi, z wdzięcznością za cierpliwą lekturę moich niezliczonych przekładów", 16 lutego 1991 r., sygn. BN KCM 5919), *Króla Leara* („Czesławowi, prosząc o wybaczenie, że zawalam Go jak lawiną niezliczonymi Szekspirami i innymi tomami", 13 września 1991 r., sygn. BN KCM 3108), *Jak wam się podoba* („Czesławowi, który tę rzecz już dawno temu wspaniale przełożył, z wielkim jak zawsze podziwem", styczeń 1994 r., sygn. BN KCM 5015) i *Tymona z Aten* („Drogiemu Czesławowi, z wdzięcznością za książeczkę o *Godzinie myśli*. I w ogóle za wszystko", 12 maja 1997 r., sygn. BN KCM 5014).

> **ale można na to coś poradzić odpowiednim tłumaczeniem – taka jest moja zarozumiała opinia. Jeśli przy lekturze choć parę razy się uśmiechniesz, będzie to argument na moją korzyść[56].**

Miłosz musiał żywo zareagować na przekład, ponieważ już kilka dni później Barańczak odpowiadał:

> **Naprawdę nie chciałem Ci tym razem i w tej sytuacji zajmować czasu moim pisaniem, ale ponieważ podniosłeś sam sprawę Spodka-Podszewki, nie mogę Ci nie odpowiedzieć – a odpowiem najlepiej, załączając tekst noty, którą właśnie opatrzyłem mój przekład (już skończony). Na szczęście jest to bardzo krótkie i nie bardzo poważne[57].**

W załączonej nocie Barańczak objaśniał znaczenie imion postaci w *Śnie nocy letniej*, nalegając na zmianę tradycji utrwalonych przez przekłady kanoniczne. Tak rozbudowana argumentacja mogła nieco przytłoczyć Miłosza, ponieważ w marcu, przy okazji innej sprawy, wspominał krótko: „Winienem Ci list o Twoich Shakespearowskich przekładach, które zdumiewają mnie szybkością, z jaką się rodzą – mówię o *Romeo i Julii*"[58]. Sam Miłosz nie wrócił już do przekładania Shakespeare'a, choć – jak wspominał w *Ogrodzie nauk* – namawiano go do tego[59].

[56] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 8 stycznia 1991 r. [w:] *Archiwum Czesława Miłosza*, Beinecke Library, GEN MSS 661, teczka nr 8.149 (Korespondencja S. Barańczaka do C. Miłosza z lat 1981–1993). Por. omówienie: Magda Heydel, *„Wybacz, że znowu zawracam Ci głowę". Rzut oka na wybrane listy Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza* [w:] *Ameryka Barańczaka*, red. Sylwia Karolak i Ewa Rajewska, Universitas, Kraków 2018, s. 33–54. Dziękujemy prof. Magdzie Heydel za udostępnienie skanów korespondencji.

[57] List Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza z 20 stycznia 1991 r. [w:] M. Heydel, *„Wybacz, że znowu zawracam Ci głowę"…*

[58] List Czesława Miłosza do Stanisława Barańczaka z 12 marca 1991 r. [w:] M. Heydel, *„Wybacz, że znowu zawracam Ci głowę"…* W liście z 25 lutego 1992 r. wstrząśnięty Barańczak informował Miłosza o śmierci Tadeusza Łomnickiego podczas próby *Króla Leara* w jego przekładzie, w poznańskim Teatrze Nowym, ibidem.

[59] C. Miłosz, *Ogród nauk*, Norbertinum, Lublin 1991, s. 176; por. omówienie [w:] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 82.

Z początkiem lat dziewięćdziesiątych coraz częściej odwiedzał Polskę, publikował też w „Tygodniku Powszechny", „Gazecie Wyborczej" oraz „Zeszytach Literackich". W 1993 r. poślubił poznaną w 1982 r. na Uniwersytecie w Atlancie Carol Thigpen i oboje zamieszkali w Krakowie, do czasu śmierci żony w 2002 r.

W okresie tym powstało wiele zróżnicowanych gatunkowo tekstów: ukazały się zbiory korespondencji i eseistyki, a także nowe tomy poezji. W 1998 r. zbiór krótkich form prozatorskich *Piesek przydrożny* (1997) został wyróżniony Nagrodą Nike. Ostatni zbiór poezji, osadzony w tematyce eschatologicznej tom *Druga przestrzeń*, ukazał się w 2002 r.

Strategia przekładu

Z perspektywy czasu Miłosz opisywał okoliczności przystąpienia do przekładu następująco:

> **Warto tutaj w kilku słowach wspomnieć o mojej przygodzie z Szekspirem. Edmund Wierciński, który razem z Leonem Schillerem i Bohdanem Korzeniewskim kierował w Warszawie tajną organizacją aktorów, zamówił u mnie przekład *Jak wam się podoba*, nie bez myśli o aktualności tej komedii po (wygranej) wojnie: poetyczny Las Ardeński, do którego chroni się prawowicie władający książę, jest miejscem wygnania, ale i cudownych spotkań tudzież odnalezień, a wszystko kończy się jak najlepiej, klęską uzurpatorów. (...) Praca nad tym przekładem miała w ówczesnych warunkach duży walor samoleczniczy, poza tym Wierciński płacił honoraria. Dzisiaj nie umiem wykrzesać z siebie sympatii do tej sztuki, która wydaje mi się (jak wiele u Szekspira) głupawa, może dlatego, że oglądałem ją kilka razy w teatrze i z jednym wyjątkiem, bodaj reżyserii Copeau w Paryżu, były to płaskie i nudne spektakle. Dialog, pewnie zabawny dla współczesnych Szekspira, jakoś wcale nas nie śmieszy, i nie wydaje mi się, żeby moja wersja zdołała temu zaradzić, tak że choć**

> **była grana kilka razy w Polsce, sam zachowałbym z niej chyba tylko piosenki[60].**

Ta zwięzła relacja sugeruje, że praca nad przekładem Shakespeare'a była dla Miłosza mało znaczącym epizodem, jałowym, jeśli nie liczyć doraźnych korzyści z eskapistycznej rozrywki i honorarium. Niewątpliwie tak to mogło wyglądać z perspektywy dogasającego wieku, nie oddaje jednak szczególnej atmosfery wokół przekładów Shakespeare'a, jaka wytworzyła się po zakończeniu wojny, a nawet do pewnego stopnia w czasie okupacji. Pracę nad przekładami Shakespeare'a podjęło wtedy równolegle kilku tłumaczy, wśród nich filolodzy (Władysław Tarnawski, Zofia Siwicka, Witold Chwalewik) i literaci (m.in. Jarosław Iwaszkiewicz, Roman Brandstaetter, Stanisław Dygat, Konstanty Ildefons Gałczyński). O ile podczas wojny przekłady mogły być formą ucieczki od bezczynności, o tyle po wojnie pojawiła się możliwość publikacji (i to w dużych nakładach) oraz wystawień, a zatem istotnych korzyści materialnych związanych z ich sukcesem. W tym kontekście praca nad tłumaczeniami Shakespeare'a nie służyła jedynie zaspokojeniu wysublimowanych potrzeb intelektualnych, lecz również stabilizacji życia zawodowego literatów w warunkach nowego ustroju, o czym Miłosz wielokrotnie pisał, publicznie i prywatnie, w latach pięćdziesiątych. Jak wynika z korespondencji, Miłosz był żywo zainteresowany szerszym kontekstem przekładów Shakespeare'a. W liście z 17 sierpnia 1948 r. do Pawła Hertza nalegał:

> **Tutaj prośba: zanotuj w notesiku i jak będziesz w redakcji, to poleć któremuś ze swoich podopiecznych, aby znalazł ostatni numer „Teatru" z 1947 roku z artykułem Borowego o polskich przekładach Szekspira (cz. I). To jest mi potrzebne, mam numer z 1948 z II częścią tego artykułu, tamtego nie. Niech oni mi to wyślą, możliwie *air mail*[61].**

[60] C. Miłosz, *Ogród nauk…*, s. 201; por. omówienie wypowiedzi Miłosza o przekładzie [w:] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 66–69.

[61] C. Miłosz, *Zaraz po wojnie…*, s. 215–216. Miłosz prosił o artykuł Wacława Borowego *Przekłady Shakespeare'a*, „Teatr" 1947, nr 12 (cz. 1), a był już w posiadaniu artykułu o tym samym tytule z 1948 r., ▸

Artykuł Borowego przynosił ocenę starych tłumaczeń, ale przede wszystkim przegląd nowych, poniekąd konkurencyjnych, przedsięwzięć przekładowych. O pracy nad polską wersją *Otella* Miłosz pisał do Iwaszkiewicza w 1949 r., nie zachowały się jednak informacje o jakimkolwiek zleceniu teatralnym, które wpłynęło na wybór tej sztuki:

> **O sobie: skończyłem tłumaczyć I akt *Otella*. To sztuka, która zaczyna się wielkim bum-bum, od razu wirem akcji – co z dawnych polskich przekładów nie wynika, bo zresztą mają o 1/3 więcej tekstu niż Szekspir[62].**

Tłumacząc *Jak wam się podoba*, Miłosz zaglądał do wersji Leona Ulricha, przekładów francuskich[63], ogólnie jednak tłumaczenie sporządził „według wydania uniwersytetu w Cambridge w opracowaniu Sir Artura Quiller-Couch i Johna Wilsona. Cambridge 1926”[64]. Z kolei pracując nad *Otellem*, korzystał z przekładu Borisa Pasternaka[65]. Ówczesny sposób myślenia

— „Teatr”, nr 1/2 (cz. 2). W księgozbiorze Miłosza przekazanym Bibliotece Narodowej jest też opatrzone marginaliami (zgodnymi z jego charakterem pisma) opracowanie Stanisława Helsztyńskiego, *Wizerunek Williama Szekspira*, Czytelnik, Warszawa 1947, sygn. BN KCM 6.943. Nie wydaje się, aby lektura ta przypadła Miłoszowi do gustu. Podkreśleniami i wykrzyknikami opatruje fragmenty pompatyczno-sentymentalne – np. „[m]łody Szekspir (…) wjeżdżał na swym koniu w ulice Londynu jak do zaczarowanego ogrodu”, s. 7; „[g]eniusz Szekspira był samorodny: nie potrzebował szlifowania przez naukę, szkoły, uniwersytety. Był jak krzemień na roli: gdy padnie na niego promień słońca, gra wszystkimi barwami tęczy”, s. 15) – z kolei z aprobatą („dobrze!”) przyjął informację: „[p]oeta pilnie strzeże swych praw, skarży do sądu swych dłużników nawet o małe sumy, robi wrażenie surowego wierzyciela”, s. 17.

[62] List Czesława Miłosza do Jarosława Iwaszkiewicza z 22 października 1949 r. [w:] C. Miłosz, *Zaraz po wojnie…*, s. 241. Przekład ten został opublikowany: William Shakespeare, *Z Otella* (Akt I), tłum. Czesław Miłosz, „Twórczość” 1950, nr 7, s. 116–146.

[63] Por. A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 72.

[64] *Archiwum Czesława Miłosza*, Beinecke Library, GEN MSS 661, teczka nr 141.2230 (Maszynopis *Jak wam się podoba*), k. 1.

[65] W liście do Iwaszkiewicza Miłosz pisał: „Obiecuję sobie przyjemność z lektury kilku sztuk Szekspira w przekładzie Borysa Pasternaka, które wypożyczam właśnie z Library of Congress. To ciekawa lektura dla tłumacza (oczywiście te rzeczy w Polsce są nie do dostania)”, List Czesława Miłosza do Jarosława Iwaszkiewicza z 1 sierpnia 1949 r. [w:] C. Miłosz, *Zaraz po wojnie…*, s. 231. Nie sposób ustalić, z jakich wydań korzystał Miłosz (zwłaszcza w kontekście wspomnianej już konfiskaty jego księgozbioru w ambasadzie w Waszyngtonie, por. przyp. 48), ale wśród jego książek przekazanych Bibliotece Narodowej jest jednotomowe wydanie pięciu tłumaczeń Pasternaka (*Romeo i Julia*, ▸

Miłosza o przekładaniu Shakespeare'a oddaje esej *Przekłady i Gałczyński*, napisany w 1954 r., a zatem już z perspektywy emigracyjnej, lecz w okresie, gdy emocje towarzyszące tej pracy jeszcze nie ostygły. Po emfatycznej deprecjacji dziewiętnastowiecznych przekładów kanonicznych (Józefa Paszkowskiego, Stanisława Egberta Koźmiana i Leona Ulricha – „Do czytania dla przyjemności ten Szekspir się nie nadawał, przy najlepszej woli ogarniało zniechęcenie") i Kasprowicza (którego przekłady nie dorównały nawet „trzem upartym i uczciwym rzemieślnikom z ubiegłego stulecia") Miłosz wspominał, że „w Warszawie wojennej zapadło wiele postanowień i podziemna organizacja aktorów podniecała literatów namowami i zaliczkami", potem zaś przechodził do rozważań o naturze języków i trudnościach, nie do przezwyciężenia, w oddaniu prozodii oryginałów. W tym kontekście wprowadzał wielką pochwałę Pasternaka:

> **Co innego Rosja. Słowiańskie języki są świetnym instrumentem przekładu. Rosjanie od stu kilkudziesięciu lat posługują się tym instrumentem z upodobaniem i w żadnym chyba kraju nie ma tak wielu i tak dobrych tłumaczeń z literatur obcych. Tak było też w Rosji z Szekspirem. W dwudziestym wieku nowego Szekspira Rosjanie zawdzięczają Borysowi Pasternakowi, który – ponieważ największy żyjący poeta – „wypadł z łaski", żeby tradycji kraju stało się zadość. Jest pewne, że kiedyś w Moskwie stanie pomnik Borysa Pasternaka i za wiersze, i za jego Szekspira.**

Zestawiał także najważniejsze zasady przekładu Pasternaka: należy unikać archaizacji, język winien być uwspółcześniony („Pasternak idzie tu najdalej. U niego Szekspir jest wtopiony całkowicie w potoczny rosyjski możliwie najbardziej ludowy, możliwie najmniej literacki"), przysłowia i aluzje należy

— *Hamlet*, *Otello*, *Król Lear* i *Makbet*) z 1951 r., por. *Katalog biblioteki…*, s. 261. Nie tylko Miłosz interesował się tłumaczeniami rosyjskiego pisarza: egzemplarz *Snu nocy letniej* w przekładzie Pasternaka, z którego korzystał – przekładając tę sztukę – Konstanty Ildefons Gałczyński, znajduje się w Muzeum Gałczyńskiego w Praniu.

zastąpić odpowiednikami („nie troszcząc się o dosłowność"), wreszcie niektóre wiersze można skracać, inne rozbudowywać[66].

Kiedy Miłosz studiował przekłady Pasternaka, wydaje się, że strategia ta mogła jednak mieć wpływ jedynie na sposób tłumaczenia *Otella*, choć mógł poprawiać wcześniejszy przekład *Jak wam się podoba*, zanim złożył go do druku w Państwowym Instytucie Wydawniczym. W styczniu 1951 r. wydawnictwo to planowało zwrócić się o recenzję propozycji Miłosza do pracującego równolegle nad przekładami Shakespeare'a Romana Brandstaettera, ale okazało się to niemożliwe, ponieważ – wedle Rafała Glücksmana[67] – Miłosz zabrał tekst, aby go przerobić. Jednocześnie Glücksman w liście do Brandstaettera tłumaczył się z opóźnienia w pracach nad wydaniem jego przekładu *Hamleta*, spowodowanego brakiem recenzji tłumaczenia Brandstaettera przez Miłosza:

> **Proszę mi wybaczyć, że z pewnym opóźnieniem odpowiadam na dwa Pańskie listy w sprawie *Hamleta*. Powodem zwłoki nie była opieszałość moja. Chciałem Panu tylko dostarczyć możliwie najpełniejszy materiał i wydawało mi się, że pobyt Czesława Miłosza w kraju pozwoli mi to uczynić w czasie nie bardzo wykraczającym poza okres, w którym miał Pan prawo oczekiwać mojej odpowiedzi. Tymczasem okazało się, że Miłosz, który bardzo zapalił się do samej propozycji zapoznania się z Pańskim przekładem, nie mógł tego w końcu zrobić na miejscu i ostatecznie przyrzekł wypowiedzieć się w tej sprawie obszerniej z Paryża. Ponieważ na jego opinii mamy zamiar zamknąć tę „wewnętrzną dyskusję" nad przekładem, lepiej chyba będzie, jeśli natychmiast po otrzymaniu odpowiedzi Miłosza**

[66] Pierwodruk eseju Czesława Miłosza *Przekłady i Gałczyński* ukazał się w Paryżu („Kultura" 1954, nr 12, s. 41), przedruki w „Literaturze na Świecie" (1981, nr 6) oraz [w:] Czesław Miłosz, *Kontynenty*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 352–364. Ponadto fragmenty zamieszczono w programie przedstawienia *Jak wam się podoba* w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi w 1981 r. [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_12/54483/jak_wam_sie_podoba_teatr_jaracza_lodz_1981.pdf (29.12.2023).

[67] Rafał Glücksman (1907–1962), historyk sztuki i wydawca, w owym czasie jeden z redaktorów naczelnych w Państwowym Instytucie Wydawniczym.

> **prześlemy Panu cały materiał. Zgodnie z tym, o czym kiedyś rozmawialiśmy, chcieliśmy Panu przesłać (z pełną aprobatą tłumacza) do zaopiniowania tekst przekładu *Jak wam się podoba*. Jednakże Miłosz zabrał teraz z sobą swój przekład, by poddać go daleko idącym przeróbkom. Toteż prześlemy go Panu oczywiście (jeśli wyrazi Pan na to swoją zgodę) natychmiast po otrzymaniu nowej wersji[68].**

Wkrótce po podpisaniu umowy (9 stycznia) Miłosz wystąpił o azyl (15 stycznia) i prawdopodobnie obiecanej recenzji przekładu Brandstaettera już nie przysłał. Relacjonując tę sytuację już z perspektywy paryskiej, poeta twierdził, że wyjeżdżając, otrzymał tekst swojego tłumaczenia do korekty, i tym samym sugerował, iż prace wydawnicze były już zaawansowane, choć raczej chodziło tu o uwagi redakcyjne Anny Staniewskiej (por. s. 486–487) albo uwagi drugiego z recenzentów (w przypadku *Hamleta* Brandstaettera był nim filolog, Grzegorz Sinko, por. s. 149), a nie o skład tekstu[69].

Wcześniej, w 1948 r., przekład *Jak wam się podoba* miał swoją premierę w katowickim Teatrze Śląskim, w spektaklu reżyserii Władysława Krasnowieckiego. Z kolei pomysłodawca tłumaczenia, Edmund Wierciński, wystawił komedię w nowym przekładzie dopiero w marcu 1951 r. w Teatrze Dramatycznym we Wrocławiu, a zatem już po wyjeździe Miłosza. Nie wiemy, czy inscenizacje te miały jakikolwiek wpływ na ostateczny kształt tekstu. Z ówczesnych wypowiedzi Miłosza wynika jednak, że miarą sukcesu była publikacja przekładów. W ten właśnie sposób komentował on los poddanego krytyce ideowej Gałczyńskiego w *Zniewolonym umyśle*:

[68] List z Państwowego Instytutu Wydawniczego do Romana Brandstaettera z 23 stycznia 1951 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Hamlet,* 1949–1981), nr 336, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego, k. 15. (Tożsamy dokument [w:] *Roman Brandstaetter, korespondencja, Państwowy Instytut Wydawniczy 1951–1972 (10),* Rękopis Biblioteki Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk, BK 12545, k. 8). W zastępstwie *Jak wam się podoba* Państwowy Instytut Wydawniczy poprosił Brandstaettera o zrecenzowanie przekładu *Snu nocy letniej* Gałczyńskiego.

[69] W 1951 r., w eseju *Nie*, Miłosz wspomina, że gdy podejmował decyzję o emigracji, właśnie otrzymał „do korekty *Jak wam się podoba*" i pracował nad trzecim aktem *Otella* (ibidem, s. 3). W tym samym miejscu stwierdza: „Szekspir w moim przekładzie był grany w polskich teatrach z wielkim powodzeniem".

> **Wkroczył więc w krainę żywych cieni, których używano do czasu, dopóki były potrzebne. W gospodarce socjalistycznej nic nie powinno ginąć. Ci, którzy spełnili swoją rolę, znajdą dosyć pracy na miarę swoich umiejętności. Delcie zapewniono egzystencję: państwowy dom wydawniczy zamówił u niego tłumaczenie sztuk Szekspira[70].**

Z drugiej strony doświadczenie pracy nad przekładami Shakespeare'a musiało być dla Miłosza źródłem satysfakcji również innego rodzaju, skoro po zapoznaniu się wersjami Gałczyńskiego, już jako emigrant, pisał w liście do Jerzego Giedroycia:

> **Gałczyński podniecił mnie do przekładania Szekspira. To na ogół łagodny przekład, ale wbrew pozorom, jemu Szekspir nie leży. Sztuka przekładu to rzecz osobna i dziś w Polsce jest tylko jeden, Brandstaetter, który zna angielski, jego *Hamlet* to nie arcydzieło, ale dobry. Nie znaczy to, że mam zamiar wymądrzać się jak Wittlin z Parandowskim, chodzi mi o Szekspira naprawdę. A Francuzów osobiście nie mam ochoty tłumaczyć, bo ich język bez akcentów, płynący, mi nie odpowiada. Zagadnienie metryki w Polsce jest ledwo zaczęte i tam miłośnicy literatury wynaleźli sobie teren do hasania, z niezwykle małą możliwością interwencji z zewnątrz[71].**

Przemyślenia Miłosza o prozodii mogły być sprowokowane strategią Gałczyńskiego (który przekładając *Henryka IV*, sięgnął po trzynastozgłoskowiec) lub też jego własnymi zmaganiami z *Otellem*. W *Jak wam się podoba* Miłosz tłumaczył nierymowany pentametr jambiczny Shakespeare'a tradycyjnie, na nierymowany jedenastozgłoskowiec, lecz ogólnie ta właśnie komedia pozostawiała

[70] C. Miłosz, *Zniewolony umysł…*, s. 182–183. Wbrew temu, co pisze Miłosz, Państwowy Instytut Wydawniczy zamówił tłumaczenie, zanim twórczość i postawa Gałczyńskiego zaczęły być krytykowane.

[71] List Czesława Miłosza do Jerzego Giedroycia z października 1954 r. [w:] *Jerzy Giedroyc i Czesław Miłosz. Listy…*, s. 188–189.

tłumaczowi dość dużo swobody z uwagi na wyjątkowe rozbudowane partie prozą i liczne piosenki. W obu przypadkach priorytetem tłumacza była funkcja tekstu: komizm dialogów lub melodyjność i lekkość partii śpiewanych.

Recepcja przekładu

W recepcji *Jak wam się podoba* w przekładzie Czesława Miłosza można wyodrębnić trzy etapy. Każdy z nich charakteryzuje się odmiennym postrzeganiem dramatu Shakespeare'a, przede wszystkim jednak postaci tłumacza, przy czym czynnikiem decydującym są względy ideologiczne. Pierwszy z etapów (1943–1951) kończy się wraz z opuszczeniem przez Miłosza kraju, drugi – niejednorodny – to czas objęcia jego twórczości cenzurą, aż do przyznania mu Nagrody Nobla w 1980 r.[72] Zapoczątkowany tym wydarzeniem trzeci etap recepcji trwa do dzisiaj.

Pierwotny kontekst recepcyjny przypada na okres wojny i okupacji, jest też szczególnie związany ze środowiskiem Stawiska, a zatem podwarszawskiego majątku Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów, w którym spotyka się szerokie grono zaprzyjaźnionych literatów i artystów. Powstający w tych warunkach przekład jest, jak wspomina tłumacz, formą terapii zarówno dla niego, jak i pierwszych odbiorców, którzy chętnie transponują fabułę komedii – tymczasowe wygnanie do lasu prawowitego władcy i jego dworu – na własną sytuację, wyprowadzając z tego nadzieję na odmianę losu i restytucję ładu. Interpretacji tej sprzyja autoironiczność postaci szekspirowskich, których błazenady i parodie sielanek służą oswojeniu surowych warunków, w jakich przyszło im żyć. W zachowanych relacjach ze Stawiska dominuje wspomnienie scen komicznych, grupowych, z tańcami i piosenkami, których przekład jest niejako testowany na grupie zaprzyjaźnionych odbiorców[73].

[72] Por. Wiktor Gardocki, *Rzecz o nieistnieniu Czesława Miłosza (1979–1981)* [w:] *1983. Literatura i kultura schyłkowa PRL-u*, red. Kamila Budrowska i Wiktor Gardocki, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 317–335.

[73] Por. A. Franaszek, *Miłosz…*, s. 321–322.

Po zakończeniu wojny Miłosz podejmuje pracę w dyplomacji, nadal też prowadzi działalność literacką, w tym przekładową, która ma wesprzeć odbudowę kultury w nowej, wciąż jeszcze nieukonstytuowanej rzeczywistości politycznej. W 1948 r. przekład *Jak wam się podoba* trafia na scenę Teatru Śląskiego w Katowicach, w spektaklu reżyserowanym przez Władysława Krasnowieckiego. Na łamach „Przekroju" Juliusz Kydryński (w przyszłości również tłumacz Shakespeare'a) przychylnie anonsuje przedstawienie, a zwłaszcza Miłosza – autora „nowego, pięknego przekładu"[74]. W podobnym tonie utrzymana jest recenzja Bogdana Butryńczuka w „Odrodzeniu", zakończona emfatyczną pochwałą: „największą zdobycz artystyczną, która przejdzie na własność naszej kultury, stanowi piękny przekład Czesława Miłosza"[75]. Edmund Wiercíński, pomysłodawca tłumaczenia, reżyseruje spektakl w Teatrze Dramatycznym we Wrocławiu w marcu 1951 r., a zatem już po złożeniu przez Miłosza wniosku o azyl w Paryżu, choć przed ukazaniem się w paryskiej „Kulturze" jego artykułu *Nie*, w którym uzasadniał decyzję o emigracji.

To właśnie decyzja o emigracji skutkuje całkowitym wykluczeniem Miłosza z krajowego środowiska literackiego. Kiedy w marcu 1953 r. Stanisław Helsztyński prezentuje referat na temat polskich przekładów Shakespeare'a na posiedzeniu Sekcji Przekładów Związku Literatów Polskich, skrupulatnie wymienia nazwiska dziesięciu tłumaczy Shakespeare'a[76], których przekłady, kompletne lub cząstkowe, ukazały się po zakończeniu wojny, nie ma jednak wśród nich Miłosza, choć jego przekład *Jak wam się podoba* jest grany, a w 1951 r., w „Twórczości", ukazało się tłumaczenie aktu I *Otella*[77]. Miłosza nie będzie też we wszystkich następnych publikacjach Helsztyńskiego[78].

[74] Juliusz Kydryński, *Szekspir w Katowicach*, „Przekrój" 1949, nr 206, s. 11.

[75] Bogdan Butryńczuk, *Szekspir, Shaw i… Amerykanin na Śląsku*, „Odrodzenie" 1949, nr 4, s. 6.

[76] *Stenogram z posiedzenia Sekcji Przekładów Z.L.P. odbytego w dn. 17 marca 1953 r.* [maszynopis], Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie, s. 7.

[77] [William Shakespeare], *Otello, Maur wenecki…*, s. 127–148.

[78] Por. Stanisław Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś*, „Pamiętnik Teatralny" 1954, nr 2 (10), rozszerzona wersja [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964; zmieniona wersja [w:] idem, *Szekspir w Polsce*, aneks [w:] William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne*, t. 6: *Tragedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 940–943.

Co jednocześnie ciekawe, zarówno przekłady, jak i przedstawienia wymieni Wiktor Hahn w wydanej w 1958 r. bibliografii *Shakespeare w Polsce*[79].

Mimo obostrzeń cenzury, niepublikowany przekład Miłosza cieszy się zaskakująco bogatą recepcją teatralną, na którą składa się ponad dwadzieścia przedstawień, przy tym znakomita większość przypada na lata przed przyznaniem Miłoszowi Nagrody Nobla. Dwukrotnie (w 1963 i 1972 r.) tłumaczenie jest też podstawą inscenizacji w Teatrze Telewizji, co jeszcze bardziej zwiększa rozpoznawalność tekstu. Przedstawienie w 1963 r. wyreżyserował Zygmunt Hübner i była to pierwsza polska realizacja telewizyjna dramatu Shakespeare'a.

Do pierwszej inscenizacji przekładu po wyjeździe Miłosza dochodzi już w 1957 r., na fali odwilży po objęciu władzy przez Władysława Gomułkę. Spektakl dyplomowy reżyseruje ponownie Władysław Krasnowiecki, tym razem na warszawskiej PWST. W kolejnych latach po tłumaczenie Miłosza sięgają m.in. Andrzej Makarewicz (Teatr Polski w Bielsku-Białej, 1964), Krystyna Skuszanka (Teatr Dramatyczny we Wrocławiu, 1966; Teatr Polski we Wrocławiu, 1969; Teatr Narodowy w Warszawie, 1984) i Marek Okopiński (Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 1968).

W 1976 r. przekład grany jest na deskach Teatru Narodowego w Warszawie, w spektaklu w reżyserii Tadeusza Minca i we wspaniałej obsadzie (m.in. Bożena Dykiel, Anna Romantowska, Andrzej Kopiczyński, Tadeusz Janczar, Krzysztof Kolberger, Wiktor Zborowski). Grzegorz Sinko w recenzji nie wymienia nazwiska tłumacza, ale chwali przekład:

> **Pierwszą i najmocniejszą pozycją po stronie aktywów jest, oczywiście, sam Szekspir, ale również jego tłumacz. Wielokrotnie wypróbowany na scenach tekst sprawia, iż komedia pozbyła się antykwarycznego mizdrzenia, które widz naszego stulecia odczuwa zarówno przy odbiorze trzystuletniego oryginału, jak**

[79] Wiktor Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958. Hahn podaje nazwisko Miłosza w opisie wszystkich przedstawień: w Stalinogrodzie (Katowicach) – s. 212, w Warszawie – s. 224 i we Wrocławiu – s. 260.

> **stuletniego Ulricha. Modernizując język sztuki w bardzo przemyślany i taktowny sposób, uczynił tłumacz znośniejszymi przepełniające sztukę manieryczne koncepty i dowcipy. Osłabła dzięki temu w znacznym stopniu możliwość zastosowania do *Jak wam się podoba* słynnego zdania Bernarda Shawa, że nie ma nic okropniejszego od elżbietańskiego dowcipnego kawalera, chyba tylko – elżbietańska dowcipna młoda dama[80].**

Mimo takich uników w recenzjach, nazwisko tłumacza pojawia się na afiszach i w programach wszystkich inscenizacji w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W 1980 r. *Jak wam się podoba* wystawia Teatr Dramatyczny w Warszawie. Na tym etapie emfatyczna pochwała tłumaczenia staje się oczywistym elementem recenzji:

> ***Jak wam się podoba* w Teatrze Dramatycznym zagrano w przekładzie Czesława Miłosza. Zabrzmi to dziś banalnie, ale przyznać przecież trzeba, że przekład jest świetny. Miłosz dał współczesną wersję językową komedii Szekspira, lecz nie ma tu słów, które raziłyby ucho swą nowoczesnością. Siłą wiersza Miłosza jest jego skromność i dbałość o najwierniejsze oddanie sensów. Jego czysta polszczyzna – stanowiąca swoistą oazę na tle języka gazet czy nawet niektórych współczesnych powieści – wyjątkowo dobrze pasuje do utworu, w którym poezja przedstawiona jest jako azyl[81].**

W podobnym tonie pisze prasa codzienna, zachwalając sztukę „w pięknym finezyjnym przekładzie naszego laureata Nobla Czesława Miłosza”[82].

[80] Grzegorz Sinko, *Bilans jednej inscenizacji*, „Teatr” 1976, nr 24, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/105831/bilans-jednej-inscenizacji (16.12.2023).

[81] Krzysztof Pysiak, *Dwa światy*, „Zwierciadło” 1981, nr 2, s. 14.

[82] Krystyna Kolińska, *Grudniowe wycieczki do kultury*, „Stolica” 1981, nr 2, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/230459/grudniowe-wycieczki-do-kultury (16.12.2023).

Przekład ten zagrano również w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza, w reżyserii Bogdana Hussakowskiego. Premiera tego spektaklu odbyła się 5 grudnia 1981 r. – tydzień później w Polsce wprowadzono stan wojenny[83]. W 1984 r. przekład Miłosza po raz trzeci inscenizowała Krystyna Skuszanka – w Teatrze Narodowym w Warszawie. Jego dobór z chłodną aprobatą skomentował Bohdan Drozdowski, także tłumacz Shakespeare'a:

> **Podobno Miłosz tłumaczył *Jak wam się podoba?* w czasie okupacji, podobno słabo znał wtedy język angielski. Do dziś mówi po angielsku z silnym polskim (wschodniopolskim) akcentem, jak Putrament. Ale przekład jest gładki. Są odstępstwa. Są pustki, są przestawki, są nieporozumienia, ale są całe partie napisane bardzo ładnie, prosto, dobrze ustawiają się w ustach aktora, brzmią naturalnie, jak w oryginale. Tyle że jest to język współczesny, bez cienia stylizacji na staropolszczyznę i tak jest lepiej[84].**

Od czasu tego spektaklu po przekład Miłosza sięgnięto już tylko dwa razy, w obu przypadkach w Teatrze Studyjnym PWSFTviT w Łodzi (1986, 2005). Nieuchronnie malejącą atrakcyjność teatralną przekładu jako takiego równoważyło rosnące zainteresowanie Miłoszem jako twórcą i tłumaczem, w tym również teksty wspomnieniowe, rzucające światło na próby tworzenia powojennych kanonów Shakespeare'a. W 1983 r. obszerną relację o swoich pierwszych wrażeniach z lektury przekładu Miłosza opublikowała Anna Staniewska, redaktorka Państwowego Instytutu Wydawniczego, dając wyraz swej frustracji, że tak dobrze zapowiadający się tłumacz nie miał szansy przełożyć innych dramatów:

> **Niedawno w jednym z artykułów wspomnieniowych o Miłoszu z czasów okupacji przeczytałam, że kiedy tłumaczył *Jak wam się***

[83] W programie tego przedstawienia zamieszczono fragment eseju drukowanego w Paryżu: Czesław Miłosz, *Notatki z lektury. (Przekłady i Gałczyński)*, „Kultura" (Paryż) 1954, nr 12, s. 41.

[84] Bohdan Drozdowski, *Bardzo nam się podoba…*, „Stolica" 1984, nr 7, s. 9.

> ***podoba***, **powiedział, iż tę komedię trzeba by właściwie tłumaczyć, tańcząc. W tym powiedzeniu zamyka się więcej, doskonalsze zrozumienie istoty wielkich komedii Szekspira, niż można odkryć w wielu sążnistych artykułach i esejach. Czesława Miłosza – dla mnie zawsze największego polskiego poety dwudziestego wieku – przekład *Jak wam się podoba* był moją pierwszą pracą w PIW-ie; kiedy miałam go już cały zredagowany i gotowy (niewiele tam było do „redagowania", mimo że słyszałam, iż Miłosz uważa ten przekład za pracę nieledwie „debiutancką", robioną w czasie wojny, i podobno nie chce, by go wydano), Miłosz wyjechał i wszystko zostało wstrzymane. (...) Porażające piękno języka Miłosza jest tym, co obok fascynującej strony filozoficzno-refleksyjnej najbardziej uderza czytelnika jego późniejszych utworów i pozwala ocenić bezmiar zniszczenia, splugawienia, „zbylejaczenia" polszczyzny w tym koszmarnym systemie – i dlatego wywołuje uczucie takiego smutku, towarzyszące zachwytowi. Gdyby nie twórczość Miłosza, może do mniejszej desperacji doprowadzałyby mnie tandetne, kiczowate, nieodczytane i byle jakie przekłady szekspirowskie Słomczyńskiego[85].**

W kolejnych latach ukazały się dziesiątki opracowań poświęconych twórczości Miłosza[86]. Problematyce przekładów Miłosza poświęcona jest m.in. monografia Magdy Heydel *Gorliwość tłumacza* (2013), zatytułowana za jednym z jego esejów i poddająca analizie związki projektów przekładowych Miłosza z jego twórczością własną.

Z szekspirologicznego punktu widzenia najbardziej wszechstronne analizy przynoszą prace Agnieszki Romanowskiej[87], która nie tylko rekon-

[85] Anna Staniewska, *William Shakespeare vs. Maciej Słomczyński*, „Puls" 1983, nr 3, s. 126–140, tu: 137. Fakty dotyczące szekspirowskich przekładów Miłosza zestawił też E. Krasiński, *Z archiwum…*, s. 151–153.

[86] Wpływ państwa na recepcję przekładów Shakespeare'a przez Miłosza omawia Przemysław Pożar, *Panowie i państwo na Szekspirze. Czesław Miłosz i Roman Brandstaetter jako tłumacze szekspirowskich dzieł w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej*, „Przekładaniec" 2022, nr 45, s. 110–132.

[87] Por. A. Romanowska, *Natchnienie tłumacza…*; eadem, *Za głosem tłumacza…*

struuje okoliczności powstania przekładów, ich teatralną i krytycznoliteracką recepcję, lecz również wydobywa subtelne zależności między przekładami a powstającą równolegle poezją Miłosza, zebraną w tomie *Ocalenie* (1945), a także tropi różnorodne powroty do Shakespeare'a w wypowiedziach poety, zwykle prowokowane falą wspomnień. W ujęciu Romanowskiej przekład *Jak się wam podoba* jest formą ucieczki od żałobnych schematów, próbą zanurzenia się w żywiole radości w odpowiedzi na grozę historii. Wybór ten sprawił, że Miłosz zlekceważył poważniejsze tony dramatu, nadał zaś prymat partiom muzycznym i komediowym[88]. W tłumaczeniu tym zwracają uwagę rozbudowane didaskalia, których objętość, dystrybucja i literackość nadają całości cechy narracji, czy też fabularyzują dramat. Kompilowane na podstawie różnych edycji, didaskalia te tworzą spójną warstwę tekstu, objaśniając ruch sceniczny, ustawienie postaci czy dynamikę dialogów. Romanowska zwraca uwagę na konsekwencję Miłosza w przekładzie elementów metateatralnych, spójność i wyrazistość związanych z tym ciągów leksykalnych.

Tak często wystawiany i wnikliwie omawiany przekład Miłosza długo czekał na publikację. Z pominięciem niewielkich fragmentów włączonych przez samego tłumacza do tomu *Mowa wiązana* (1986)[89], przekład przez ponad pół wieku pozostawał w maszynopisie. W 1999 r. wszedł do trzytomowej edycji *Dwunastu dramatów* Shakespeare'a pod redakcją Anny Staniewskiej[90]. Uzasadniając wybór tego tłumaczenia, Staniewska pisała:

> **Po raz pierwszy polski czytelnik (i reżyser) dostaje do ręki piękny młodzieńczy przekład *Jak wam się podoba* pióra naszego wybitnego**

[88] A. Romanowska, *Za głosem tłumacza…*, s. 181–215.

[89] [William Shakespeare], *Z „Jak wam się podoba"* (Akt II, Scena 5, Scena 7; Akt III, Scena 2; Akt IV, Scena 2; Akt V, Scena 3), tłum. Czesław Miłosz [w:] Czesław Miłosz, *Mowa wiązana…*, s. 31–35.

[90] Pomysłodawcą włączenia przekładu Miłosza do tego zbioru był Wiktor Dłuski, który – wedle informacji zawartych w jego liście do Miłosza z 1997 r. – zamierzał dopiero poprosić redaktor Staniewską, aby dołączyła do projektu (według Romanowskiej to Staniewska doprowadziła do publikacji przekładu Miłosza; por. eadem, *Za głosem tłumacza…*, s. 81); por. list Wiktora Dłuskiego do Czesława Miłosza z 30 czerwca 1997 r. [w:] Biblioteka Narodowa, *Archiwum Czesława Miłosza*, rps. 15633 III, k. 116–117.

poety, laureata Nobla, Czesława Miłosza. Przekładu komedii dokonał Miłosz w Warszawie w czasie wojny[91].

Publikacja przekładu na tak późnym etapie recepcji była gestem dopełniającym, nadaniem trwałej i rozpoznawalnej formy tłumaczeniu, które przez kilka dekad krążyło w efemerycznych maszynopisach, owiane nimbem zakazanego owocu.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Jak wam się podoba*, tłum. Czesław Miłosz [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 2, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999.

[91] Anna Staniewska, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską"* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 621–639, tu: 638. Staniewska przesadza: Miłosz miał ponad trzydzieści lat, kiedy pracował nad tłumaczeniem Shakespeare'a.

XIX. Jerzy S. Sito (1934–2011)

Juliusz Cezar **(1967),** ***Hamlet*** **(1968),** ***Ryszard III*** **(1971),** ***Poskromienie złośnicy*** **(1972),** ***Makbet*** **(1972),** ***Romeo i Julia*** **(1975),** ***Burza*** **(1976),** ***Koriolan*** **(1979),** ***Otello*** **(1985),** ***Wieczór Trzech Króli*** **(2002),** ***Król Lear*** **(2004)**

Sylwetka tłumacza

Jerzy Stanisław Sito był poetą, dramatopisarzem i prozaikiem. Przetłumaczył jedenaście dramatów Shakespeare'a, część z nich – w tym *Hamlet*, *Ryszard III*, *Romeo i Julia* – wielokrotnie wracała na scenę w inscenizacjach wybitnych twórców teatru. Jego wyrazista i nowatorska strategia przekładu oraz aktywność eseistyczna wywarły silny wpływ na powojenną recepcję Shakespeare'a.

Sito urodził się 8 listopada 1934 r. w Pińsku na Polesiu (obecnie Białoruś)[1]. Był synem Franciszki z d. Matuszczyk i Pawła Sity, członka oddziału ochotniczego II Brygady Legionów Polskich i urzędnika samorządowego. W lutym 1940 r.[2] Sito wraz z matką i siostrą został wywieziony w głąb Rosji, jego ojca zamordowano w Starobielsku[3]. Po dwóch i pół roku w Kazachsta-

[1] Por. Feliksa Lichodziejewska, *Sito Jerzy Stanisław* [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut". Słownik współczesnych pisarzy polskich*, seria 2, t. 2, red. Jadwiga Czachowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1978, s. 412–417; Lesław M. Bartelski, *Jerzy Stanisław Sito* [w:] idem, *Polscy pisarze współcześni 1939–1991*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 375; Piotr Kuncewicz, *Jerzy Stanisław Sito* [w:] idem, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, t. 2, Graf-Punkt, Warszawa 1995, s. 229–230; Joanna Zawadzka, *Jerzy Stanisław Sito* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 7, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2001, s. 279–282; a także rys biograficzny w artykule Barbary Tyszkiewicz, *PRL jako alternatywa. Wokół emigracyjnych dylematów Jerzego Stanisława Sity* [w:] *Kariera pisarza w PRL–u*, red. Magdalena Budnik i in., Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 319–321.

[2] Istnieją rozbieżności co do wieku Sity w momencie wywózki. W zbiorze esejów *W pierwszej i trzeciej osobie* Sito pisał: „Pochodzę z tzw. Kresów, kraj opuściłem, mając lat cztery" (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 67). Z kolei w jednym z wywiadów stwierdził: „Z Polski wyniosłem niewiele wspomnień, kiedy wyjeżdżałem, miałem 6 lat", Paweł Kądziela [wywiad z Jerzym Stanisławem Sitą], *W największym pesymizmie – optymizm*, „Nowe Życie" 1987, nr 24, s. 10.

[3] Por. *„Być polskim pisarzem". Rozmowa z Jerzym Stanisławem Sito* [w:] Beata Tarnowska, *Wokół „Kontynentów"*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011, s. 218–231.

nie rodzina ruszyła do Persji za Armią Andersa. Ze względów bezpieczeństwa dowództwo angielskie rozesłało jednak polskich cywilów do Afryki, Libanu oraz Indii, gdzie też trafiła rodzina Sitów, zatrzymując się kolejno w Karaczi, Kolhapurze, Punie i Bombaju.

Początkowo Sito uczęszczał do szkół polskich i angielskich, w zależności od miejsca pobytu i dostępności polskich placówek oświaty. W Indiach uczył się wyłącznie w szkołach angielskich. W 1948 r. rodzina przeprowadziła się do Anglii, gdzie Sito ukończył studia inżynieryjne w Hammersmith School of Building, a także londyńską szkołę Arts of Crafts[4].

W latach 1957–1959 pracował w biurze projektowym, lecz przyszłość wiązał z literaturą:

> **Z powodu mojej nietypowej biografii również mój odbiór literatury był nietypowy. Książki, które normalnie przyswaja się w określonym wieku, mnie wówczas ominęły. Nie mając do nich dostępu, w różnych krajach, kulturach i szkołach wykształciłem w sobie inną trochę wrażliwość na rzeczy, które czytałem. (...) Poznałem na przykład dość wcześnie polską poezję barokową, duże wrażenie zrobił na mnie Sęp Szarzyński, obaj Morsztynowie, przez jakiś czas pasjonowałem się poezją późnego średniowiecza, nie tylko tekstami w języku polskim, ale także poezją łacińską. To szło równolegle z lekturami angielskimi. One się uzupełniały[5].**

Debiutancki wiersz *Odloty* ukazał się w 1954 r. w londyńskim „Życiu Akademickim", a rok później w paryskiej „Kulturze". W prasie krajowej zadebiutował w 1956 r. na łamach „Po Prostu", publikując fragment poematu *Człowiek o siedmiu twarzach*[6]. W pierwszych utworach Sito przedstawiał się

[4] Por. B. Tyszkiewicz, *PRL jako alternatywa…*, s. 319, i wypowiedź Sity: w „naukach technicznych szukałem większej dyscypliny myślowej, bardziej rygorystycznego stroju umysłu. Wydawało mi się, że w humanistyce sam zdołam znaleźć drogę" [w:] P. Kądziela, *W największym pesymizmie…*, s. 10.

[5] Jerzy S. Sito, *Ważne jest czytać*, „Nowe Książki" 1988, nr 2, s. 71–72.

[6] W późniejszej korespondencji z Zawieyskim Sito wspomina również o próbach dramatycznych, por. list Jerzego S. Sity do Jerzego Zawieyskiego z 29 sierpnia 1956 r. [w:] *Listy J.S. Sity do* ▸

jako klasycysta, z czasem dołączył do grupy poetów zafascynowanych twórczością Thomasa Stearnsa Eliota[7]. Razem z Andrzejem Buszą, Bolesławem Taborskim i Florianem Śmieją Sito współtworzył grupę literacką „Merkuriusz", przemianowaną w 1959 r. na „Kontynenty". W okresie tym redagował też pismo „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie", a następnie magazyn „Kontynenty – Nowy Merkuriusz", z którym związani byli m.in. Adam Czerniawski i Zygmunt Ławrynowicz.

Kwestia oddalenia od kraju i języka niepokoiła Sitę, szukał autorytetu, któremu mógłby powierzyć ocenę swoich prac. Mentora takiego znalazł w Jerzym Zawieyskim[8]. W marcu 1956 r. pisał do niego z Anglii:

> **Czy nie znajduje Pan lekkiej dziecinności językowej i czy język mój nie różni się od Waszego? To w tej chwili problem, który mnie najbardziej przeraża. Wydaje mi się czasem, że wymyka mi się z rąk duch języka polskiego (...). Jeśli byłbym skazany na emigrancką gwarę, nie wiem, co bym zrobił... To byłaby śmierć poetycka[9].**

Jak opisuje Beata Tarnowska, członków grupy „Merkuriusz" łączył nowy model biografii emigranckiej:

> **Młodsi, po niespokojnych latach dzieciństwa spędzonego na Bliskim Wschodzie (...), na Syberii oraz w Indiach (...), starsi – po doświadczeniach wojny i okupacji. Burzliwe dzieciństwo**

— *J. Zawieyskiego*, *Korespondencja do Jerzego Zawieyskiego*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1493, t. 7, k. 65. Listy Sity do Zawieyskiego znajdują się również w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 164 557/II (mikrofilm 29 610) [w:] *Korespondencja Jerzego Zawieyskiego. Listy do różnych osób. Lit. P-S* (cztery listy z 1955 i 1957 r.).

[7] Por. Włodzimierz Próchnicki, *Wieloznaczność klasycyzmu*, „Konteksty Kultury" 2012, nr 8, s. 163–183.

[8] Por. B. Tyszkiewicz, *PRL jako alternatywa...*, s. 319. O znajomości Sity z Zawieyskim wspomina również Zdzisław Łączkowski w audycji Ewy Hajny, *Poeta, który tłumaczył Szekspira*, PR 2011, https://www.polskieradio.pl/Jerzy-Sito/Tag86243 (20.01.2024). Łączkowski stwierdza, że to właśnie dzięki Zawieyskiemu Sito wrócił do Polski w 1959 r.

[9] List Jerzego S. Sity do Jerzego Zawieyskiego z 6 marca 1956 r. [w:] *Listy J.S. Sity do J. Zawieyskiego...*, Muzeum Literatury, sygn. 1493, t. 7, k. 48, cyt. też [w:] B. Tyszkiewicz, *PRL jako alternatywa...*, s. 321.

> **i młodość, wzrastanie w tzw. polikulturze, czyli środowiskach wielokulturowych i wielojęzycznych, a także późniejsze studia na brytyjskich uczelniach, odcisnęły piętno na twórczości tych poetów i zarazem ukształtowały nowy model biografii polskiego pisarza na obczyźnie, przeciwstawny sytuacji emigracyjnej polskich romantyków i skamandrytów[10].**

W tym właśnie kontekście przecięły się drogi Sity i Czesława Miłosza, wówczas już tłumacza Shakespeare'a[11], szukającego swego miejsca w świecie po ostatecznym opuszczeniu kraju w styczniu 1951 r. We wrześniu 1957 r., w Instytucie im. generała Władysława Sikorskiego w Londynie, odbył się pierwszy wieczór autorski Miłosza na emigracji. Spotkanie było zorganizowane przez Zrzeszenie Studentów i redakcję „Merkuriusza", a przybyłego z Paryża gościa przedstawił wówczas dwudziestotrzyletni Sito:

> **Słowo wprowadzające wygłosił Jerzy Sito, młody poeta, tylko luźno związany z „Merkuriuszem". Stwierdzając, że emigracja objęta jest obecnie falą odwilży, i że tak w kraju, jak na emigracji dokonuje się przewartościowywanie norm moralnych, które zbyt często okazują się nieprzydatne w odniesieniu do sytuacji, wobec których stawia nas historia, Sito wskazał na rolę Miłosza, który i w swojej postawie, i w swojej twórczości dał wyraz tym głęboko sięgającym procesom. Miłosz jest pisarzem *par excellence* zaangażowanym. Postawa intelektualno-moralna, którą reprezentuje, wywołuje tak sprzeciw, jak i aprobatę w dwóch przeciwnych sobie obozach. Nie starając się wygłaszać apologii Miłosza, Sito zwrócił uwagę na cenę, którą Miłosz zapłacił za chęć sprostania narastającym sytuacjom historycznym.**

[10] B. Tarnowska, *Wokół „Kontynentów"*…, s. 14. Dyskusje na temat zasadności powrotu czy publikowania w PRL-u omawia B. Tyszkiewicz, *PRL jako alternatywa*…, s. 317–318.

[11] W czasie okupacji Miłosz przełożył *Jak wam się podoba*, po wojnie zaczął pracę nad tłumaczeniem *Otella*.

„Cena to dla każdego artysty niezmiernie wysoka, pozwolić,
w imię świadectwa prawdzie, aby poeta ustąpił miejsca świadkowi".

Dalej Sito zacytował fragment wiersza *Przedmowa* z tomu Miłosza *Ocalenie* z 1945 r.:

„Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Wspólnictwem mądrych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardło,
Czytanką w panieńskim pokoju".

Występ Miłosza miał dobre przyjęcie, poeta odczytał m.in. fragmenty swojego przekładu *Hollow Men* T.S. Eliota. W kolejnych dekadach Sito podtrzymywał kontakt z Miłoszem[12].

W 1957 r. Sito ożenił się z Aldoną Kiełbińską. Decyzja o przeprowadzce do kraju dojrzała po przełomie politycznym w październiku 1956 r., wyjazd został jednak odłożony z uwagi na studia medyczne żony. Ostatecznie małżeństwo przyjechało do Polski w grudniu 1959 r., rok później zaś Sito przedstawiał swą motywację w wywiadzie prasowym:

[12] *Wieczór autorski Czesława Miłosza*, „Odgłosy" (Londyn) 1957, nr 15 (11 X), s. 57, zob. „Kultura" (Paryż) [wycinki prasowe], https://kulturaparyska.com/en/cuttings/show/wieczor-autorski-czeslawa-milosza (3.04.2024). W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Sito przesyłał Miłoszowi swoje poezje. Egzemplarze te, zwykle z dedykacjami, znajdują się w zbiorach Biblioteki Narodowej (por. *Katalog biblioteki Czesława Miłosza*, t. 1–2, oprac. Maria Bereśniewicz, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2022). Przy okazji pobytu w Stanach (por. przyp. 21), Sito obdarował też Miłosza swym pierwszym, wydanym w 1967 r., przekładem Shakespeare'a – *Juliuszem Cezarem*, książkę opatrując dedykacją: „Państwu Czesławowi i Janinie Miłoszom z admiracją, miłością i wdzięcznością /-/ Sito i to w/z W. Szekspira, Nowy York 1 march 1968", sygn. BN KCM 557. W dołączonym liście dziękował za gościnę i dodawał: „gdyby zainteresował Pana [przekład], wdzięczny byłbym za poparcie moich szekspirowskich planów w Pańskich notatkach w »Kulturze«", *Korespondencja Czesława Miłosza*, rps BN 15879 IV, k. 103r. W 1964 r. Sito przesłał jeszcze Miłoszowi (bez dedykacji) tłumaczenia *Sonetów*, a 1971 r. *Ryszarda III*. Ponadto w zbiorach Beinecke Library znajdują się listy Sity do Miłosza z lat 1955–1969, w których pisze o tym, jak trudno jest tworzyć poezję bez bezpośredniego kontaktu z krajem i językiem ojczystym oraz broni swej decyzji o powrocie do Polski, por. szersze omówienie [w:] Przemysław Pożar, *Zaistnieć na scenie przekładu: Jerzy S. Sito jako tłumacz dramaturgów elżbietańskich w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, „Pamiętnik Teatralny", w druku.

> Zaważyły przede wszystkim dwa elementy: aspekt polityczny (wszystkie decyzje mają dziś charakter polityczny), będący konsekwencją postawy reprezentowanej przez grupę skupioną wokół miesięcznika „Kontynenty – Nowy Merkuriusz", w której działałem; drugim czynnikiem była kwestia języka. Kraj opuściłem, będąc dzieckiem. Dwudziestoletni pobyt i studia za granicą zmuszały mnie do intensywnej pracy nad zachowaniem języka. Na dłuższą metę było to zadaniem ponad siły. Wiele wysiłku wkładałem w prace przygotowawcze, których pisarz stale mieszkający w kraju nie musi wykonywać[13].

Pokonując rozmaite bariery kulturowe, Sito stopniowo aklimatyzował się w kraju, jednocześnie nigdy nie zrezygnował z pewnych zewnętrznych atrybutów angielskości, które współtworzyły jego obraz jako pisarza i artysty[14]. Kilkakrotnie też i na różne sposoby opisywał swe doświadczenia związane z poszukiwaniem tożsamości w kraju i poza nim:

> Z racji odmiennej biografii stanowię przypadek szczególny (...). Wyobcowanie moje odczuwane przeze mnie i zauważalne, jak słyszę, dla moich czytelników, daje mi nie tyle prawo co możliwość raczej spojrzenia z większego nieco dystansu na język i na kulturę obszaru i czasu, w którym mi działać wypadło. Nie jest to zresztą kwestia osobistej postawy; swój akces do tego dziedzictwa, współudział wyrozumowany, zgłosiłem bowiem świadomie, poprzez sam fakt powrotu, zdając sobie dość dobrze sprawę z ryzyka, które ponoszę (...). Próbując określić siebie, swoją pozycję w kontekście, który wybrałem, „uczestniczenie" moje i moje „wyobcowanie" rozumiem więc przede wszystkim w kategoriach współczesnego języka; on bowiem bardziej niż cokolwiek innego łączy lub dzieli ludzi wchodzących ze sobą w kontakt[15].

[13] b.a., *Jerzy S. Sito*, „Zwierciadło" 1960, nr 12, s. 4.

[14] Por. wspomnienia Marka Nowakowskiego w audycji *Pożegnania*, PR 2011, https://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/470838,Czas-pozegnan-czas-wspominania (21.01.2024).

[15] J.S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie…*, s. 65.

Jak wyjaśniał, do wytworzenia więzi z kulturą „potrzebne są elementy wspólnej doli-niedoli" i w tym właśnie obszarze również dostrzegał czynniki różnicujące:

> **Zabrakło mi przede wszystkim wspomnień; okresu między wojnami. Pochodzę z tzw. Kresów, kraj opuściłem, mając lat cztery; w Polsce etnicznej stanąłem po raz pierwszy w roku 1960. (...) Zabrakło mi doświadczenia wojny i okupacji. Doświadczyłem jedynie ich rezultatów. Choć wojna zabrała mi wielu najbliższych, byłem w sytuacji o tyle szczęśliwszej chyba, iż nie słyszałem gwizdu pocisków, wystrzelonych chociażby tylko ćwiczebnie. Śmierć miała dla mnie inny zupełnie wymiar, a choć nie ominęły mnie widoki rozpadu istoty ludzkiej na jej kształt zwierzęcy i duszę, zjawiska te nie były ani powszechne, ani codzienne[16].**

Dość oględnie nawiązywał też do historii najnowszej:

> **Żadne z doświadczeń historii nie było tu oszczędzone: gwałtowna zmiana orientacji politycznej i sprzeczna z nią, ale funkcjonująca nadal, mitologia narodowa w jej tradycyjnym kształcie; nowy, niezrozumiały system filozoficzny i założenia etycznie odziedziczone w spadku po formacjach minionych, wobec tej filozofii bezradne; wola życia i wola tworzenia (...). Kiedy język jest nadużywany, kiedy słowo rozmija się ze swoim znaczeniem, dzieje się krzywda jego użytkownikom, którym odbiera się tym samym możliwość krytycznego osądu i rozróżnień moralnych[17].**

Przyznawał, że – paradoksalnie – częste i radyklane zmiany środowiska wzmocniły jego związek z polszczyzną, językiem osób mu najbliższych:

[16] Ibidem, s. 67–68.
[17] Ibidem, s. 70–72.

> Zbyt często w okresie dwudziestoletniego pobytu poza krajem zmieniałem otoczenie, język i środowisko, abym mógł sobie pozwolić na rozstanie z polskością. Najdłuższy, bo trzynastoletni, okres pobytu w Anglii nie zdołał już zmienić radykalnie uformowanej z grubsza osobowości. Kiedy zacząłem więc pisać, językiem jedynie możliwym był dla mnie język polski. Była to sprawa instynktu raczej niż świadomego wyboru[18].

Chętnie też oprowadzał słuchaczy po świecie swoich lektur opisywanych tyleż erudycyjnie, co prowokacyjnie:

> Cenną i pożyteczną okazała się dla mnie łacina polskiego Średniowiecza i jakże nieliczne, niestety, utwory tego okresu pisane w języku polskim. Mój kult dla poezji Klemensa Janickiego tu właśnie ma swoje źródło, zaś wizje poetyckie Sarbiewskiego przez długi czas ciążyły nad moim rozumieniem polskiego – i nie tylko polskiego – Baroku. Wielkim odkryciem był dla mnie wiek XVII, kiedy na koniec zrozumiałem, co różni go i co łączy z równoległymi prądami w poezji angielskiej, włoskiej i hiszpańskiej. Pożytecznym, choć nudnym nieco znalazłem polskie Oświecenie. Przedtem zachwycił mnie Norwid, zanim jeszcze rozpoznałem wielkość Mickiewicza. Stamtąd, na przełaj, potykając się o wyboje awangardy, stanąłem oko w oko z pewnym „katastrofistą" wileńskim i paroma jeszcze poetami, których nazwisk nie wspomnę. Poza obszarem mojej wrażliwości pozostała i „Młoda Polska" – moje spotkania z Wyspiańskim kończyły się jak dotąd obojętnym zdziwieniem – i, co ważniejsze chyba, znaczna część Romantyzmu. Rozumiałem, jak sądzę, dość dobrze, na czym polega wielkość tej literatury; umiałem docenić potęgę jej wizji, niemającej równej sobie w literaturze europejskiej owego okresu; były to jednak, w moim ówczesnym rozumieniu, wzloty nieautentyczne,

[18] Ibidem, s. 73–74.

> **niepowiązane organicznie z ich myślą i z ich poezją, sąsiadujące z mistycyzmem tak mętnym, z grafomanią tak ewidentną, że przesłaniającą je i odbierającą im całą ich siłę i piękno. W ostatnim okresie dopiero Krasiński – do którego kluczem stały się dla mnie jego listy – i późny Słowacki – przede wszystkim *Ksiądz Marek*, lecz również *Samuel Zborowski*, a nawet fragmenty *Kordiana* – stali się dla mnie czymś więcej niż słowem, słowem i słowem[19].**

W Polsce Sito nie posiadał zaplecza materialnego, połączenie pracy literackiej i tłumaczeniowej wydawało się w tej sytuacji wyborem oczywistym. Jednocześnie kontakty z londyńskim środowiskiem emigracyjnym ściągnęły na niego zainteresowanie Służby Bezpieczeństwa. Pisarz pozostawał pod jej nadzorem aż do końca lat osiemdziesiątych, wielokrotnie odmawiając współpracy[20].

W 1960 r. Sito wstąpił do Związku Literatów Polskich, objął też stanowisko redaktora dwutygodnika „Współczesność", z którym był związany do 1966 r. W latach 1961–1963 współpracował z tygodnikiem „Polityka" jako recenzent teatralny. W tym czasie ukazały się również tomiki jego poezji: *Zdjęcie z koła* (1960) oraz *Ucieczka do Egiptu* (1964).

Sito tworzył także sztuki teatralne: wczesne utwory, takie jak *Płaczcie miasta* (1960) czy *Świetny Włodzio i rzemieślnicy* (1961), były bliskie konwencjom współczesnego dramatu brytyjskiego. Z czasem jego dramaturgia nabierała cech poetyckich. Do najbardziej znanych utworów z tego okresu należy dylogia *Pasja doktora Fausta* (1971) oraz *Potępienie doktora Fausta* (1972), poświęcona kondycji człowieka zbłąkanego we współczesności i odurzonego postępem cywilizacyjnym[21]. W późniejszych latach powstał dramat historyczny *Polonez* (1978) o wy-

[19] Ibidem, s. 74.

[20] Inwigilację Sity opisała Cecylia Kuta, *Jerzy S. Sito. Pod nadzorem tajnych służb PRL*, „Glaukopis" 2013, nr 29, s. 235–247.

[21] Sito występował również jako znawca współczesnej poezji na forum zagranicznym. Jak wynika z jego listów do Zdzisława Najdera z grudnia 1967 r. (ich skany opublikowano na aukcji Antykwariatu Rara Avis, https://onebid.pl/pl/dokumenty-sito-jerzy-stanislaw-dwa-odreczne-listy-jerzego-s-sity-do-zdzislawa-najdera/1569701, 4.04.2024), Sito, będąc z wizytą w Stanach Zjednoczonych, zwrócił się do Miłosza z prośbą o organizację odczytu na Uniwersytecie w Berkeley pt. *Recent Developments in Polish Poetry* ▸

darzeniach w Targowicy[22] oraz libretto do dramatu muzycznego *Jutro* (1966) na podstawie noweli Josepha Conrada, do muzyki Tadeusza Bairda.

W 1963 r. Sito objął stanowisko kierownika literackiego Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, podobną funkcję pełnił w innych teatrach przez kolejne dwadzieścia sześć lat[23]. W 1974 r. uważał jednak, iż kompetencje kierowników literackich są zbyt ograniczone, aby mieli oni realny wpływ na życie artystyczne:

> **Niestety, w tej chwili kierownik literacki w teatrze to twór całkowicie efemeryczny, bez żadnych uprawnień, ale też bez sprecyzowanych obowiązków. Wiele prac, które spełniają kierownicy, należy do obowiązków tzw. sekretarza literackiego, jak przygotowanie programów, reklama przedstawienia i popularyzacja utworów. Zadania**

— (wcześniej wykład ten – „udany", jak zapewniał – wygłosił już na Uniwersytecie w Yale). Miłosz prośbę spełnił, organizując go w Slavic Center, z kolei Jan Kott (zatrudniony na tym samym uniwersytecie) zaprosił Sitę na seminarium. O wizycie tej Miłosz wspomina w liście do Witolda Gombrowicza z lutego 1968 r.: „Był tu Jerzy Sito, poeta i tłumacz poezji angielskiej, z Warszawy, wychowany w Indiach i w Londynie, więc płynnie mówiący po angielsku, no i całkiem przerażony tutejszym Rzymem za późnego cesarstwa" (wcześniej Miłosz opisuje fascynację amerykańskich studentów „kultem mądrości orientalnej, Hermannem Hesse etc."), Czesław Miłosz i Witold Gombrowicz, *Korespondencja*, oprac. Ryszard Nycz i Jerzy Jarzębski, „Teksty Drugie" 1992, nr 1/2 (13/14), s. 199–222, tu: 211. Sito przebywał w Stanach na stypendium Biura Edukacji i Kultury Amerykańskiego Departamentu Stanu w okresie od 27 listopada 1967 do 29 lutego 1968 r. Wedle kwestionariusza złożonego w związku z Roy Translation Award, którą wtedy otrzymał, był również przed dwa tygodnie w Stanach w 1959 r., por. s. 526.

[22] Sztukę tę krytykował inny tłumacz Shakespeare'a, Bohdan Drozdowski: „Sito utonął w materiale, nie znalazł w nim atoli niczego, co by się na dramat dramatyczny złożyć mogło. Jako tłumacz Szekspira wie, że dramaturg może sobie folgować, nie baczyć na historyczne detale, mieszać czasy i osoby, wydarzenia starsze przesuwać bliżej, a bliższe oddalać, byleby razem budowały konstrukcję sceniczną. Jak wiadomo, i u Szekspira jest masa scenicznego gruzu (…), więc czynić zarzut jego tłumaczowi, że we własnej sztuce popełnia wszystkie błędy mistrza, byłoby małostkowym maksymalizmem. Sito porwał się na historię własnego kraju bez wątpienia pod wpływem Stratfordczyka i to jest szlachetne", Bohdan Drozdowski, *„Polonez" po 100 przedstawieniach*, „Stolica" 1982, nr 32, s. 12–13. Dramaty Sity zostały ponownie wydane w serii Instytutu Badań Literackich PAN „Dramat polski. Reaktywacja": Jerzy S. Sito, *Pasja doktora Fausta. Dramaty*, wyb. i wstęp Włodzimierz Próchnicki, oprac. Barbara Stępniak, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2023.

[23] W latach 1963–1989 Sito był kierownikiem literackim w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (1963–1964), Teatrze Klasycznym w Warszawie (1964–1965), Teatrze Powszechnym w Warszawie (1966–1969), Teatrze Narodowym w Warszawie (1969–1981), Teatrze Polskim w Poznaniu (1978–1981), Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1981–1983) oraz Teatrze Ateneum w Warszawie (1982–1989).

bardzo ważne, ale niemające wiele wspólnego z istotną rolą kierownika literackiego we współczesnym teatrze[24].

W 1976 r. Sito znalazł się wśród sygnatariuszy „Memoriału 101", sprzeciwiającego się zmianom w konstytucji godzącym w prawa człowieka. W latach 1978–1980 był przewodniczącym Komisji do spraw Tłumaczy w Związku Literatów Polskich, a następnie, aż do 1983 r., wiceprezesem Związku[25]. Gdy latem tego roku władze rozwiązały stowarzyszenie, jego byli członkowie i zwolennicy zgromadzili się w mieszkaniu Sity, by pracować nad odwołaniem[26]. W okresie tym pisarz zaangażował się również w prace Komitetu Porozumiewawczego Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych, gdzie pełnił obowiązki wiceprezesa[27]. W latach 1981–1985 był też prezesem Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI).

W 1991 r. Sito objął stanowisko ambasadora w Danii[28], rezygnując z posady redaktora naczelnego Spółdzielni Wydawniczej Czytelnik[29]. Na

[24] Józef Szczawiński [wywiad z Jerzym S. Sitą], *O poezji, dramacie, teatrze*, „Słowo Powszechne" 1974, nr 49, s. 4.

[25] Sito silnie angażował się w działalność ZLP; por. uwagi o jego wystąpieniu na Zjeździe Delegatów ZLP w 1962 r. [w:] Konrad Rokicki, *Relacje między literatami a władzami PRL w latach 1956–1970*, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2011, s. 224. W styczniu 1964 r. SB zakwalifikowała Sitę do najbardziej reakcyjnej grupy w środowisku literackim: „są oni ustosunkowani negatywnie wobec problemu współpracy z Partią. Negują uchwały XIII Plenum, twierdzą, iż domagają się całkowitej wolności pisarskiej, niezależności od czynników partyjnych względnie rządowych", Konrad Rokicki, *Kształtowanie się opozycji w środowiskach literackich w latach 1956–1969* [w:] *Artyści a Służba Bezpieczeństwa. Aparat bezpieczeństwa wobec środowisk twórczych*, red. Robert Klementowski i Sebastian Ligarski, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Wrocław 2008, s. 26–41, tu: 33–34. Por. też omówienie wystąpienia Sity na XX Zjeździe ZLP w Katowicach [w:] Andrzej Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004, s. 51; relacja Jana J. Szczepańskiego o pośrednictwie Sity w kontaktach ZLP z Episkopatem w latach osiemdziesiątych: „Do pałacu arcybiskupiego na Miodowej wybraliśmy się z Jerzym Sito, będącym czymś w rodzaju łącznika pomiędzy Zarządem Głównym [ZLP] a Episkopatem", Jan J. Szczepański, *Kadencja*, Bellona, Warszawa 2009, s. 76.

[26] Por. J.J. Szczepański, *Kadencja…*, s. 309–310.

[27] O znaczeniu politycznym Komitetu Sito wypowiadał się na łamach „Słowa Powszechnego", por. Mieczysław Szczepański, *Czy potrzebna jest rada kultury?*, „Słowo Powszechne" 1980, nr 240, s. 6.

[28] Równocześnie do objęcia placówki w Norwegii przygotowywał się witkacolog, Lech Sokół, który znajomość oraz kulisy nominacji Sity wspomina w audycji E. Hajny, *Poeta, który tłumaczył Szekspira…*

[29] Por. B. Tyszkiewicz, *PRL jako alternatywa…*, s. 328.

placówce napisał opartą na *Dzienniku* Adama Czerniakowa sztukę misteryjną *Słuchaj, Izraelu!* o zagładzie getta warszawskiego (jej prapremiera odbyła się w 1989 r., w Teatrze Starym w Krakowie, w reżyserii Jerzego Jarockiego). Po powrocie z Danii w 1996 r. objął funkcję wiceprezesa Polskiego PEN Clubu.

Sito dokonał wielu przekładów z angielskiego. Tłumaczył m.in. poezje Johna Keatsa[30] oraz sztuki Christophera Marlowe'a – *Tragiczne dzieje doktora Fausta* i *Edwarda II*[31]. Publikował pojedyncze przekłady na łamach wielu czasopism, był tłumaczem wydanej w 1963 r. antologii *Śmierć i miłość* z utworami angielskich poetów z XVI i XVII wieku[32]. W 1976 r. ogłosił przekład *Mordu w katedrze* Eliota (wznawiany w 1979 i 1988 r.). Razem z Henrykiem Krzeczkowskim i Juliuszem Żuławskim wydał trzytomową antologię *Poeci języka angielskiego*, w której znalazły się przekłady m.in. Czesława Miłosza i Macieja Słomczyńskiego[33].

Pierwszymi przetłumaczonymi przez niego utworami Shakespeare'a były sonety. Przekłady te weszły do tomu *Sonety* (zredagowanego również przez Sitę), wydanego w 1964 r. z okazji czterechsetlecia urodzin Shakespeare'a i zawierającego tłumaczenia także innych autorów[34]. Teksty te miały swoją premierę w warszawskim Teatrze Klasycznym oraz telewizyjną

[30] John Keats, *Poezje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Juliusz Żuławski, tłum. Jerzy Sito i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.

[31] Christopher Marlowe, *Edward II. Burzliwe panowanie i żałosna śmierć króla Anglii z tragicznym upadkiem dumnego Mortimera*, tłum. Jerzy S. Sito, wstęp i opracowanie Jan Kott, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965. Swój przekład *Edwarda II* Sito omówił [w:] idem, *W pierwszej i trzeciej osobie…*, s. 25.

[32] Por. Jerzy S. Sito, *Śmierć i miłość. Mała antologia poezji według tekstów angielskich mistrzów, przyjaciół, rywali, wrogów i naśladowców Johna Donne'a*, wyb. i tłum. Jerzy S. Sito, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1963. We wstępie Sito pisał: „W prezentowanych przeze mnie wierszach nie chodziło mi bynajmniej o »spolszczenie« języka angielskiego; przeciwnie, usiłowałem »zanglizować« polszczyznę", ibidem, s. 6.

[33] *Poeci języka angielskiego*, red. Henryk Krzeczkowski, Jerzy. S. Sito i Juliusz Żuławski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa: t. 1 – 1969, t. 2 – 1971, t. 3 – 1974.

[34] William Shakespeare, *Sonety*, oprac. i wstęp Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964. W 1965 r. ukazało się wydanie uzupełnione i poprawione. Por. omówienia edycji przez Sitę [w:] idem, *Szekspir na dzisiaj*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1971, s. 17–41 oraz [w:] idem, *W pierwszej i trzeciej osobie…*, s. 140–159. *Sonety* w przekładzie Sity ukazały się też w „Magazynie Literackim" 1974, nr 9, s. 22–23 oraz w „Życiu Literackim" 1975, nr 1, s. 3. Por. recenzję Bolesława Taborskiego, *Szekspir uczczony należycie*, „Tygodnik Powszechny" 1965, nr 29, s. 4.

w programie *Estrada poetycka*. Pierwszą próbkę tłumaczeń dramatów, obejmującą monologi z sześciu sztuk, Sito opublikował w „Twórczości" w październiku 1966 r.[35] Przekłady książkowe ukazywały się w serii Państwowego Instytutu Wydawniczego. Wyjątek stanowił przekład *Poskromienia złośnicy*, który ukazał się nakładem Czytelnika, ponadto dwa ostatnie tłumaczenia zostały wydane w oficynie Polskie Media Amer.Com SA w Poznaniu i Wydawnictwie KWE w Warszawie (tomy te zawierały wznowienia starszych przekładów)[36]. W archiwum rodzinnym tłumacza znajduje się też rękopis niepublikowanego przekładu *Snu nocy letniej*.

Prawie wszystkie tłumaczenia jego pióra ukazały się po ich premierze scenicznej[37]. Sukces spektaklu torował drogę publikacji, choć z dokumentacji wydawniczej wynika, że przedsięwzięcie – zwłaszcza na późniejszym etapie – natrafiało rozmaite przeszkody i tłumacz raz po raz upominał się o właściwe tempo publikacji[38]. Decydującą rolę odegrał tu brak odpowiednich dotacji państwowych i związane z tym obawy wydawnictwa o rentowność przedsięwzięcia. Już w 1974 r. w liście do Ireny Lasoniowej, zastępczyni redaktora naczelnego Państwowego Instytutu Wydawniczego, Sito zaznaczał:

[35] Jerzy S. Sito, *Sześć monologów z Szekspira*, „Twórczość" 1966, nr 10, s. 5–19. Publikacja obejmuje fragmenty dwóch nietłumaczonych później sztuk – *Ryszarda II* oraz *Antoniusza i Kleopatry*.

[36] Sito dążył do wydania *Wieczoru Trzech Króli* w Państwowym Instytucie Wydawniczym już w 1983 r. (przekład wystawiono w Teatrze Polskim w Poznaniu w 1980 r.). W liście z 25 maja 1984 r. pytał dyrektora wydawnictwa, Andrzeja Wasilewskiego, o losy złożonego rok wcześniej przekładu. W odpowiedzi Wasilewski tłumaczył brak możliwości wydania go brakiem środków: „Według wstępnej kalkulacji wydanie *Wieczoru Trzech Króli* przyniosłoby deficyt przekraczający pół miliona złotych. Tymczasem w naszych tekach czekają książki, z tytułu wydania których z kasy wydawnictwa wypłaty osiągną wielomilionowe sumy", list Jerzego S. Sity do Andrzeja Wasilewskiego z 25 maja 1984 r. oraz list Andrzeja Wasilewskiego do Jerzego S. Sity z 30 lipca 1984 r. [w:] *Rękopisy J.S. Sito*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, teczka nr 6085.

[37] Sytuacja odwrotna zdarzyła się tylko w przypadku *Juliusza Cezara* (publikacja w 1967 r., wystawienie w 1971 r.). Najdłużej na druk czekał *Koriolan* (wystawiony w 1966 r., wydany w 1979 r.).

[38] Problemy pojawiły się w związku z publikacją *Otella* (wystawionego w 1984 r. w Teatrze Telewizji, przyjętego przez Państwowy Instytut Wydawniczy do druku w 1980 r.). W 1984 r., po wymianie listów z wydawnictwem (które zabiegało na ten cel o dotację ministerialną) i konsultacji z ZAiKS-em, tłumacz wyznaczył dodatkowy rok na realizację umowy i przekład ostatecznie ukazał się w 1985 r., było to jednak ostatnie tłumaczenie Sity tam wydane, *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Otello*, tłum. Jerzy Sito), nr 6313, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

> **w okresie tym [ostatniej dekady] ukazały się w sumie cztery moje przekłady. Coraz trudniej mi było skłonić Wydawnictwo do zawarcia nowej umowy, coraz dotkliwiej odczuwałem „grzeczność", jaką mi Wydawnictwo świadczy, publikując moje przekłady. Z pierwotnych zobowiązań PIW wycofał się zresztą, podtrzymując gotowość publikowania i nadal moich przekładów... co dwa lata; ostatnio zaś – już bez zobowiązań – zależnie od podaży innych przekładów Szekspirowskich.**
>
> **Nie bez przykrości podkreślić muszę, iż moja propozycja translatorska, acz niewątpliwie kontrowersyjna, zyskała – obok wrogów – również i entuzjastów, z czego Wydawnictwo zapewne zdaje sobie sprawę. Fakt, iż we wszystkich teatrach, w których realizowano te właśnie sztuki Szekspira, grano je w moich przekładach, zaś żadne z wydań książkowych nie jest dostępne na rynku, jest moją satysfakcją osobistą, bez żadnych konsekwencji wydawniczych. Żadna ze wzmiankowanych książek nie była, jak dotąd, wznowiona. Na nieśmiałe sugestie z mojej strony otrzymałem odpowiedź, iż stać się to może jedynie kosztem nowej pozycji, przeze mnie proponowanej[39].**

Bywało, że to teatr zabiegał o dotację państwową w celu zlecenia nowego przekładu[40]. Jednocześnie Sito podkreślał swobodę w doborze tytułów do tłumaczenia, odżegnując się od prac na zlecenie[41], choć wypada

[39] List Jerzego S. Sity do Ireny Lasoniowej z 7 maja 1974 r. [w:] *Rękopisy J.S. Sito...*, Muzeum Literatury, teczka nr 6085. W liście Sito poruszał m.in. problem opóźnionych wydań jego przekładów *Romea i Julii* oraz *Burzy*, a także opieszałość prac redakcyjnych nad *Antologią dramatu elżbietańskiego*, do której przetłumaczył dwie sztuki Marlowe'a.

[40] Por. list Antoniego Biliczaka [dyrektora Teatru Wybrzeże] do Ministerstwa Kultury i Sztuki z 19 września 1966 r.: „Uprzejmie prosimy o zlecenie p. Jerzemu S. Sito tłumaczenia sztuki W. Szekspira *Ryszard III*. Prośbę swoją motywujemy tym, że dotychczasowe tłumaczenia nie są adekwatne do współczesnych wymogów recepcji tej sztuki", ibidem, teczka nr 6085.

[41] Por. wypowiedź Sity z 1988 r.: „Nigdy nie tłumaczyłem dlatego, że ktoś coś u mnie zamawiał, że na czymś można było zarobić. Nawet nie to, co mnie osobiście zachwycało, bo to mogłem sobie po prostu przeczytać. Tłumaczyłem przede wszystkim to, co uznałem, że winno być przyswojone polszczyźnie ▸

też zauważyć, że jego przekłady często wystawiano w teatrach, gdzie pełnił funkcję kierownika literackiego. Taka sytuacja nastąpiła przy inscenizacjach *Koriolana* w warszawskim Teatrze Powszechnym (1966 i 1982), *Ryszarda III* (1969), *Hamleta* (1970) i *Makbeta* (1972) w Teatrze Narodowym oraz *Wieczoru Trzech Króli* w Teatrze Polskim w Poznaniu (1980). Proces wydawniczy trwał od roku do dwóch lat, Sito przestrzegał zakreślonych w umowach terminów, niekiedy dostarczając przekład wcześniej[42].

W latach dziewięćdziesiątych jego przekłady wciąż były grywane, jakkolwiek dużo rzadziej aniżeli w latach, kiedy powstawały. W tym kontekście nie dziwi pragnienie tłumacza, aby rozproszone i niewznawiane tłumaczenia wydać w serii, w rozpoznawalnej szacie graficznej, pozostawiając tym samym trwały ślad przedsięwzięcia. W ten właśnie sposób, w latach 2000–2004, wydano osiem spośród jedenastu przetłumaczonych przez niego dramatów Shakespeare'a[43].

Jerzy Sito zmarł 4 stycznia 2011 r., spoczywa na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

Strategia przekładu

Choć przekład literacki stanowił znaczną część twórczości Sity, on sam nie traktował go jako podstawowego zajęcia i wypowiadał się o swoich

— jako językowi, bardziej nawet niż polskiemu czytelnikowi. Polszczyźnie jako instrumentowi postrzegania i określania świata. Jeśli nazwać obszar języka pejzażem duchowym czy kulturowym, to w tym pejzażu trochę inaczej kształtują się rzeczy w różnych europejskich językach, pomimo ich wspólnych korzeni i wspólnego dziedzictwa. Te, które niesłychanie mocno tkwią w danym zespole kulturowym, w innym są pomijane lub tylko napoczęte", idem, *Ważne jest czytać…*, s. 71–72.

[42] W lutym 1976 r. Sito prosił Państwowy Instytut Wydawniczy o zawarcie umowy na przekład *Koriolana* przed kwietniem tego roku, kiedy planował udział w Międzynarodowym Kongresie Szekspirowskim w Waszyngtonie, tekst zamierzał złożyć we wrześniu. Prawdopodobnie chodziło o zaliczkę, za którą planował sfinansować wyjazd, por. list Sity do Dyrekcji Państwowego Instytutu Wydawniczego z 12 lutego 1976 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Koriolan*), nr 5449, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[43] Ukazały się cztery tomy nowej serii: *Makbet*, *Otello* i *Poskromienie złośnicy* (2000), *Romeo i Julia*, *Hamlet* (2002), *Wieczór Trzech Króli*, *Burza* (2002) oraz *Król Lear*, *Sonety* (2004). Tomy wydano w twardej oprawie, z tłoczonymi złoceniami, nadając awangardowym spolszczeniom Sity posmak klasyki.

tłumaczeniach jako o uzupełnieniu twórczości własnej tudzież działaniu na rzecz wzbogacenia polskiej kultury o spolszczenia utworów, które co do gatunku lub rodzaju refleksji są w niej słabiej lub w ogóle nie reprezentowane. Jednocześnie Sito był jednym z pierwszych tłumaczy, który obszernie wypowiadał się na temat swojej strategii tłumaczenia, objaśniając i egzemplifikując swoje wybory, a także sytuując całe przedsięwzięcie na szerszym tle konfrontacji z rodzimą tradycją literacką, relacji dramatu do teatru oraz nowych poetyk. Jego eseje jako tłumacza były aktami autokreacji, przydającymi działaniom translatorskim znaczenia wykraczającego poza komentarz odautorski. W takim ujęciu pole przekładów Shakespeare'a stawało się obszarem negocjacji uniwersalnych wartości literackich, a tłumacz – figurą kluczową dla dynamiki kulturowej, dokonującą wstępnej selekcji nowych treści:

> **Ten właśnie „utylitarny" stosunek do tłumaczonej poezji, brak pietyzmu, a nawet dbałości o filologiczną ścisłość dopomógł mi znacznie w wypracowaniu własnych, jak sądzę, teorii poetyckiego przekładu. Budując swój system opozycji, musiałem zabiegać o to, by przyswajane utwory były przede wszystkim zrozumiałe i przekonywające w ich nowym, polskim kontekście. Jeśli warunku tego nie spełniały, były dla mnie bezużyteczne bez względu na ich ewentualne walory. Działalność tę zamierzam kontynuować, przekładając w miarę potrzeby to wszystko, co dla zbudowania mojej „platformy" poetyckiej okaże się konieczne[44].**

Z kolei we wstępie do antologii poezji *Śmierć i miłość* (1963) wykładał swą doktrynę tłumaczeniową następująco:

> **W przekładach poezji rzeczą najbardziej mnie interesującą jest sposób rozumienia utworu jednego poety przez poetę innego. Rozróżniam przy tym rozumienie historyczne – wstępny warunek pracy**

[44] Ibidem.

> **– od rozumienia współczesnego, w którym doświadczenia własnej epoki grają rolę decydującą. One to bowiem kształtują wrażliwość tłumacza, idiom stylizacji językowej, metaforykę i sposób obiektywizacji formowanej materii poetyckiej (...), usiłowałem „zanglicyzować" polszczyznę, rozszerzając sferę jej poetyckiej wrażliwości; dotyczy to nie tyle wersyfikacji, stylistyki czy składni, co samej istoty nazywania rzeczy dotychczas nienazwanych; zdaję sobie jednak sprawę z naruszenia niektórych kanonów wersyfikacji polskiej[45].**

Istotnie, kwestia radyklanej zmiany polskiej normy przekładowej w odniesieniu do wiersza Shakespeare'a stała się znakiem rozpoznawczym tłumaczeń Sity, zrywającego w ten sposób z tradycją określaną przez niego jako romantyczną, a obejmującą dziewiętnastowieczne przekłady kanoniczne oraz bliższych mu w czasie epigonów tego stylu – Romana Brandstaettera i Jarosława Iwaszkiewicza[46]. Własne zasady przekładu Shakespeare'a ogłosił Sito w 1966 – roku debiutu scenicznego *Koriolana*:

1. **Szekspir był – i pozostał – dostawcą tekstów *teatralnych*; polski tekst zatem musi być również tekstem teatralnym.**
2. **Szekspir nie ma miejsc *pustych*, przekład nie może ich zatem stwarzać.**
3. **Szekspir odwoływał się w swoich obrazkach i konceptach – nie zawsze najprostszych – do rzeczywistości *sprawdzalnej*, zrozumiałej dla *współczesnego* odbiorcy; przekład nie może więc rekonstruować czy też powoływać do życia innej rzeczywistości, opatrzonej odnośnikami i przypisami[47].**

[45] J.S. Sito, *Od autora* [w:] idem, *Śmierć i miłość...*, s. 6.

[46] Por. wypowiedź o kanonie: „jest już martwy, wpływ jego wyczuwa się nadal. Spod jego uroku czy władzy nie zdołali się wyrwać nawet tłumacze współcześni, poeci tak niekiedy wybitni jak Miłosz, Gałczyński czy Iwaszkiewicz", J.S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie...*, s. 32.

[47] Ibidem, s. 35–36. Fragment ten pochodzi z eseju *Inne głosy*, którego pierwodruk ukazał się w „Twórczości" 1966, nr 10, s. 94–100, a także w programie teatralnym *Koriolana* (Teatr Powszechny, 1966) [w:] Encyklopedia teatru polskiego, www.encyklopediateatru.pl/51797_koriolan_teatr_powszechny_warszawa_1966.pdf (21.01.2024).

Tezy te Sito uzupełnił o dodatkowe wyjaśnienia, które wskazywały na jego gotowość do nieraz radykalnego uwspółcześnienia tekstu Shakespeare'a:

> **odrzuciłem sztywną wersyfikację polskiego kanonu szekspirowskiego, organizując wiersz na zasadach innych, które stosuje niekiedy i Szekspir, w o tyle przecież bogatszej i bardziej elastycznej frazie swojego wiersza. Posłużyłem się tutaj (...) tokiem konwersacyjnym, rytm wiersza uzależniając przede wszystkim od fluktuacji napięć emocjonalnych w dramacie. Założenie drugie oznacza, iż dług zaciągnięty wobec „demonów słowa" gotów jestem spłacać słowami, tam gdzie wymaga tego tak zwany duch języka. Ilekroć odmienny przecież rozwój kultury polskiej gromadzi wokół słów czy obrazów skojarzenia o innej, martwej lub sprzecznej nawet z intencją autora treści, gotów jestem poświęcić *angielskie* dla *polskiego*[48].**

We wstępie do wydania *Hamleta* (1968) Sito doprecyzowywał definicję „wiersza intonacyjnego":

> **Typ wiersza, który na użytek polskiego przekładu szekspirowskiego wykształcam, jest różny nie tylko od tradycyjnego kanonu, lecz także, wbrew pozorom, i od tych wzorców metrycznych, którymi posługuje się „awangardowa" liryka powojenna. Wiersz ten, który nazywam „wierszem intonacyjnym", jest – przynajmniej w intencji – określany zarówno przez sytuację dramatyczną, którą treść jego nanosi, jak i przez niepowtarzalną tonację, właściwą danemu utworowi. W tym sensie przekłady moje są zróżnicowane – nie tylko poprzez różne użycie języka i składni; *Hamlet* i *Juliusz Cezar* to dwie barwy języka, różne, gdyż każdą określa inny klimat psychiczny. Uważny czytelnik potrafi je wydobyć spod warstw werniksu, którym jest zapis wiersza[49].**

[48] J.S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie*..., s. 36.

[49] Jerzy S. Sito, *Od tłumacza* [w:] William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 7.

Zwracał też uwagę na tkwiący w literackiej polszczyźnie XVI w. potencjał do dialogowania z dramatami Shakespeare'a. Omawiając wstępne założenia swojej teorii, deklarował, iż zamierza sięgać po gotowe rozwiązania zakorzenione w idiomie polskiej literatury baroku, bogatszej, jak przekonywał, w rozmaite formy adaptacji i parafrazy:

> **Swoją twórczością przekładową, na równi z twórczością oryginalną, usiłuję prowadzić polemikę z modelem kultury i z modelem wrażliwości mojego języka, polszczyzny. Wehikuł, którym się posługuję, jest tu incydentalny. Wszystkie istotne stawki, o które podjąłem grę, dotyczą języka polskiego, polskiej poezji i polskiej kultury. I jeśli problemy przekładu, adekwatności w stosunku do oryginału, różnic w interpretacjach, stylistyki i formy mają dla mnie jakiekolwiek znaczenie, to tylko w odniesieniu do nadrzędnego celu, który usiłuję w przekładach tych realizować. W oparciu o te założenia wypracowałem na użytek praktyczny własną teorię przekładu poetyckiego, na tyle elastyczną zresztą, by pomieścić przekład i parafrazę, spolszczenie i adaptację. W tym celu i na tej podstawie usiłuję wyważyć drzwi otwarte w polszczyźnie pod koniec XVI stulecia, zamknięte zaś w wieku XX[50].**

Ponadto Sito występował z pozycji znawcy dramatu elżbietańskiego, którego pogląd na epokę i literaturę kształtował się już wcześniej, pod wpływem pracy przekładowej nad *Edwardem II* Marlowe'a[51]. Wyróżnikami twórców tej epoki były według niego:

[50] J.S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie…*, s. 31. O płynnej granicy między przekładem i parafrazą na przykładzie Sity pisze Jerzy Jarniewicz, *Tłumacz między innymi*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2018, s. 22–35.

[51] Jako tłumacz *Edwarda II* Marlowe'a Sito otrzymał obszerną recenzję wydawniczą Grzegorza Sinki, w której jego strategia przekładu została porównana do techniki adaptacyjnej Bertolta Brechta; Grzegorz Sinko, *Uwagi o parafrazie sztuki Chr. Marlowe'a „The Tragedie of Edward the Second" przez Jerzego Sitę* [w:] *Teki wydawnicze* (Christopher Marlowe, *Edward II*, 1964), nr 3009, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

> **monotonia i sztywność poetyckiej frazy, niezdolnej reagować dość szybko na zmiany tonacji emocjonalnej, nadmierne zamiłowanie do mitologicznych inkrustacji, ociężała i nazbyt rozbudowana riposta, opóźniająca tempo scenicznego działania i odejmująca wartkość i potoczystość dialogom[52].**

Strategia przekładowa Sity jawiła się zatem jako podwójnie naprawcza: jej celem było uwolnienie literatury elżbietańskiej od ciążenia współczesnych jej konwencji, a przekładu od rodzimych tradycji tłumaczeniowych. O tych ostatnich pisał chłodno, nie wskazując na konkretne postaci czy teksty:

> **Tradycje polskiego kanonu szekspirowskiego były tu mało pomocne. Powielanie romantycznego wzorca, ewokacje retoryki umarłej, wrażliwości zaprzeszłej, wzruszeń nie naszych własnych, wydawało mi się niecelowe[53].**

I dalej, konkretyzując zarzuty:

> **Autorzy polskiego kanonu posłużyli się formą białego jedenastozgłoskowca o nieruchomej średniówce, przypadającej po piątej sylabie. Jest to w języku polskim miara tradycyjnie epicka, ociężała, niosąca własną retorykę, całkowicie odmienną od retoryki szekspirowskiej. Niektórzy późniejsi tłumacze usiłowali zastąpić ją polskim trzynastozgłoskowcem, wpadając z deszczu pod rynnę. W obydwu wypadkach ofiarą padał nie tylko rytm oryginału, szybszy, bardziej dramatyczny i giętki, lecz również i jego walory teatralne. Wersety polskiego Szekspira można deklamować, lecz nie da się ich wykrzyczeć, wyszeptać czy wypowiedzieć[54].**

[52] J.S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie…*, s. 26.

[53] J.S. Sito, *Od tłumacza* [w:] William Shakespeare, *Juliusz Cezar*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 5–7, tu: 7.

[54] J.S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie…*, s. 34–35. Taki pogląd na polską recepcję Shakespeare'a Sito przedstawia również w artykule *Shakespeare, Poland's National Poet*, „Delos" 1970, nr 3, s. 147–158.

Jednocześnie uzasadniając swój stosunek do wcześniejszych przekładów oraz dramaturgii Shakespeare'a, Sito – jako pierwszy z polskich tłumaczy – wskazywał na przesłanki biograficzne, a zatem wzrastanie w kulturze anglosaskiej i poznanie Shakespeare'a najpierw w oryginale, jako podstawę swej strategii. Doświadczenia te miały z jednej strony objaśniać chłodny stosunek do tradycji przekładów kanonicznych, z drugiej zaś legitymizować właściwe czy też autentyczne rozpoznanie brzmienia Shakespeare'a w języku oryginału:

> **Zasiadając do pracy nad własnym przekładem Szekspira, wśród wszelkich wad i niedomogów mojego warsztatu – a mogę zaliczyć tu również za mały, być może, pietyzm w stosunku do jego słowa – miałem jedną zaletę: Szekspir dźwięczał mi w uszach frazą oryginału. Moje spotkanie z Szekspirem nastąpiło na gruncie jego języka, w długi czas potem dopiero, i to incydentalnie niejako, zetknąłem się z jego spolszczeniem. Przy całym moim szacunku dla niego nie mogło już ono na mnie oddziałać. Zbyt mocno byłem impregnowany, zbyt osobisty już miałem do Szekspira stosunek. Nie był to pierwszy mój wypad na teren przekładowy. Ośmieliłem się sięgnąć po jego przekłady, terminując uprzednio u poetów metafizycznych, u Marlowe'a, na koniec w lirycznym warsztacie Szekspira[55].**

Jednocześnie przyznawał się do pewnych ustępstw na rzecz rodzimej tradycji literackiej:

> **Nie ośmieliłem się zastosować tu w pełni „mojej" teorii poetyckiego przekładu; musiałem zmodyfikować ją nieco na rzecz większej wierności *słowu*, tyle przynajmniej, ile słowo skłonne było się poddać. Być może popełniłem tu błąd, którego mi przyjdzie żałować; nie mogłem jednakże przekreślić dotychczasowej recepcji Szekspira, nawet wówczas, gdy wydawała mi się banalna, fałszywa i obca[56].**

[55] J.S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie*..., s. 35.
[56] Ibidem.

Jego priorytety tłumaczeniowe nabierały wyrazistości, kiedy stosował je wobec istniejących już tłumaczeń, adaptowanych na potrzeby teatru. Tak stało się w przypadku przekładu *Miarki za miarkę* Leona Ulricha, który Sito opracował dla spektaklu w Teatrze Telewizji w reżyserii Aleksandra Bardiniego. Jeden z niezrozumiałych dziś obrazów u Ulricha:

> **(...) wszystkie wasze ustawy i kary**
> **Są pośmiewiskiem jak w balwierza sklepie**
> **Porozwieszane jak trofea zęby**

– zastąpił (jak przekonywał recenzent spektaklu) „obrazem (...) mniej wiernym, lecz równocześnie wierniejszym":

> **(...) wszystkie wasze ustawy i kary**
> **Są pośmiewiskiem jak w sklepie masarza**
> **Wędliny z drewna i z gipsu salceson[57].**

Zabieg ten był jednak przykładem nie tyle ekwiwalencji dynamicznej, ile radykalnego uwspółcześnienia, wręcz anachronizmu, z nutą politycznego sarkazmu w formie aluzji do pustych półek w sklepach mięsnych za czasów PRL-u. Ten typ uwspółcześnienia niósł ze sobą nieuchronne ryzyko dezaktualizacji, kiedy zakładana sfera aktualnych odniesień ulegnie zatarciu. Sito zdawał sobie z tego sprawę i, co więcej, zarówno stwierdzał, jak i postulował przemijalność uwspółcześnionych przekładów:

> **Chciałem mu [przekładowi] nadać współczesność polskiego języka poetyckiego, takiego, siłą rzeczy, jakim sam się posługuję. Chciałem go nade wszystko zrozumieć; miałem przy tym świadomość, że rozumienie moje uwarunkowane jest doświadczeniami mojego obszaru językowego i doświadczeniami epoki w stopniu nie mniejszym niż**

[57] JASZCZ [Jan Alfred Szczepański], *Miarka za miarkę*, „Trybuna Ludu" 1965, nr 24, s. 4.

> **rozumienie moich poprzedników. Czy przekład mój jest wierny? Czy przekład mój jest żywy? Będzie nim, jeśli przyszłość zakwestionuje go kiedyś w imię nowych doświadczeń, zmienionej wrażliwości, innego już języka; słowem, w imię założeń podobnych lub identycznych z tymi, za pomocą których podważam dziś adekwatność przekładów polskiego kanonu[58].**

Co ciekawe, rezerwując sobie dosyć rozległe prerogatywy odnośnie do interpretacji i adaptacji oryginałów, Sito również mocno podkreślał integralność tłumaczeń skonstruowanych na podstawie tych zasad i przestrzegał przed ich pochopną adaptacją, czy nawet skrótami, w wersjach scenicznych:

> **Z moich dotychczasowych doświadczeń teatralnych wyniosłem przekonanie, że istnieje pewne ryzyko, które ten typ wiersza przynosi; niebezpieczeństwo dość, jak sądzę, poważne, by zwrócić na nie uwagę przyszłych realizatorów: tych wierszy nie można ciąć dowolnie, kierując się li tylko względami dramatycznymi, jak można ciąć bez szkody dla struktury wiersza tradycyjny jedenastozgłoskowiec. Poszczególne człony mojego wiersza są budowane w oparciu o frazę muzyczną, wszelkie więc cięcia wewnątrz skomponowanej frazy muszą nieuchronnie zakończyć się dezorganizacją struktury; wiersz gubi się wówczas, rozpada, przestaje być adekwatnym wehikułem służącym do przekazywania pożądanych treści. Wszelkie konieczne cięcia dokonywane być muszą członami, nie zaś cząstkami członów[59].**

Postulowana nienaruszalność doraźnej wizji artystycznej współistniała w esejach Sity z przekonaniem, że propozycje mogą okazać się po pierwsze

[58] J.S. Sito, *Od tłumacza* [w:] W. Shakespeare, *Juliusz Cezar*…, s. 7.
[59] Ibidem.

chybione, po drugie zaś – nietrwałe. Efektem ubocznym aktywności tłumacza byłoby poszerzenie dyskursu, wypracowanie przestrzeni dla nowych, eksperymentalnych strategii przekładu Shakespeare'a:

> **Jeśli przekłady, których dokonałem, i te, których dokonać zamierzam, wzbudzą niepokój, sprzeciw czy dyskusję, jeśli w ich rezultacie poddane zostaną rewizji wartości zbyt długo już niekwestionowane, będę uważał, że cel swój osiągnąłem. Być może, poruszona ziemia obrodzi szczepem szlachetniejszym i lepszym niż ten, który staram się wyprowadzić[60].**

Jego strategia przekładowa ulegała pewnej modyfikacji w zetknięciu z żywiołem komediowym, w tym przypadku tłumaczeniem *Poskromienia złośnicy* (1972), o czym pisał we wstępie:

> **nie jest to pełny przekład Shakespeare'owskiej komedii, znanej pod tym tytułem. Nie jest to jednak również żadne „przystosowanie" czy też „adaptacja", w najbardziej ogólnej nawet interpretacji tych pojęć. Spolszczenie to jest na tyle wierne strukturze i duchowi oryginału, na ile pozwolił mi język, którym się posługuję: polszczyzna lat siedemdziesiątych bieżącego stulecia. Założenia, które przyjąłem na użytek niniejszej pracy, nie różnią się bynajmniej od tych, które mi podyktowały inne, ogłoszone drukiem przekłady z Shakespeare'a: *Juliusza Cezara*, *Hamleta*, *Ryszarda III*. A jednak rezultat jest inny. Nie chodzi mi tu jedynie o to, że wzmiankowane tragedie przełożyłem w całości, podczas gdy w tym wypadku przedkładam czytelnikowi coś na kształt „wersji scenicznej", z pominięciem wszystkiego, co zbędne, nużące czy wręcz niemożliwe – dla nas – do przyjęcia w kategoriach współczesnego teatru. Takim „balastem" właśnie jest cały prolog, niemający żadnych konsekwencji dramaturgicznych, a nawet**

[60] J.S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie…*, s. 37.

> **mechanicznego zakończenia wątku w sztuce właściwej, pokazywanej osobom prologu[61].**

Sito skrócił ponadto wątki poboczne i dodał kwestie łączące (kilkanaście wersów), aby połatać okaleczoną fabułę, a także radykalnie zróżnicował strukturę prozodyczną;

> **stosując, według uznania, wiersz wolny i sylabiczny, sylabotoniczny i prozę... Tam gdzie struktura dramatu zdawała się to uzasadniać, stosowałem rymy, którymi oryginał posługuje się bardzo oszczędnie. Całe sceny mojego spolszczenia pisane są przy użyciu rymu, który w polskich komediach poetyckich jest niemalże nieodzowny. Nadaje on znaczną ostrość poszczególnym dialogom, pointuje niektóre sytuacje, podkreśla też znamienność rytmu, ową „falistość formy", na której wypracowaniu niezmiernie mi zależało[62].**

Ingerencje tego typu, jak podkreślał, konieczne w przypadku komedii – nie byłby możliwe w odniesieniu do tragedii:

> **O ile w wypadku Shakespeare'owskiej tragedii każdy skrót – w tekście publikowanym – skłonny byłbym uznać za akt barbarzyństwa, bezprawia, o tyle w wypadku komedii skrupułów podobnych na ogół nie doświadczam. (...) W wypadku komedii sprawa jest równocześnie prostsza i dużo bardziej złożona. Jedynym dostępnym mi kryterium jest moje poczucie humoru, moje widzenie sytuacji – od których to, jakże subiektywnych wartości, nie widzę, niestety, odwołania. Żaden reżyser nie zdoła wycisnąć ani kropli humoru z kwestii czy sytuacji, której tłumacz odebrał komizm. Tak tedy w wypadku komedii jesteśmy odpowiedzialni, w stopniu daleko większym,**

[61] Jerzy S. Sito, *Od tłumacza* [w:] William Shakespeare, *Poskromienie złośnicy*, tłum. Jerzy S. Sito, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1972, s. 6–7.

[62] Ibidem, s. 7.

> **również i za realizacje sceniczne, a zadłużenie wobec autora niesie lichwiarskie procenty (...). Kto wzdraga się przed tą płatnością, kogo komedia nie bawi, kto w imię źle pojętej „uczciwości translatorskiej" stara się o kompromis lub nie ma dość odwagi, aby dokonać wyboru, może w najlepszym wypadku sporządzić tekst pomocniczy do lektur oryginału. Nabożność, podziw, szacunek – nie będą mu w pracy pomocne[63].**

Eksplikacje te przypominały założenia strategii przekładowej, którą kilkadziesiąt lat później ogłosi Stanisław Barańczak. Kierując się tymi samymi priorytetami, Barańczak nie dopuszczał jednak ingerencji w makrostrukturę dramatu, rozwiązanie upatrując raczej w zaawansowanych grach słownych i ekwiwalencji dynamicznej[64]. Upływ czasu i zmiany w postrzeganiu poetyki oraz teatralności przekładów Shakespeare'a, spowodowane m.in. pojawieniem się fali tłumaczeń Barańczaka, nie skłoniły Sity do ogłoszenia nowej strategii przekładu, jakkolwiek wypowiadając się w 2001 r. przy okazji premiery *Króla Leara* w swoim tłumaczeniu, główny nacisk kładł na związki z teatrem i swobodę, jaką chciał obdarzyć wykonawców:

> **W każdym ze swoich przekładów Szekspira staram się dać aktorowi możliwość elastycznego podejścia do tekstu. To nie może**

[63] Ibidem. Opisywane techniki adaptacyjne z trudem wpasowywały się w centralnie ustalane tabele wynagrodzeń twórców. Nieusatysfakcjonowany z przyjętej przez Wydawnictwo Czytelnik klasyfikacji przekładu *Poskromienia* jako „tłumaczenia sztuki teatralnej", Sito nalegał, by traktować je jako tłumaczenie poezji. W liście do prezesa Czytelnika, Stanisława Bębenka, powoływał się w tym względzie na wiążącą opinię Wydziału Prawnego Gabinetu Ministra Kultury i Sztuki w odniesieniu do przekładów Macieja Słomczyńskiego, by wynagradzać za przekłady Shakespeare'a według stawki przewidzianej dla tłumaczy poezji; por. list Jerzego S. Sity do Stanisława Bębenka z 21 czerwca 1979 r. [w:] *Rękopisy J.S. Sito…*, Muzeum Literatury, teczka nr 6085.

[64] Por. Stanisław Barańczak, *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* [w:] *idem*, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 234–261. Podobieństwo pomiędzy wywodami Sity i Barańczaka zaznacza się także w stosunku obu tłumaczy do krytyki przekładu, co widać szczególnie przy porównaniu tez z eseju *Inne głosy* (J.S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie…*, s. 38–39) z tezami Barańczaka w *Małym, lecz maksymalistycznym manifeście translatologicznym* [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu…*, s. 13–16, 25–27.

> **być jedenastosylabowa rąbanka. Przy tej sile emocji aktor musi mieć możliwość wykrzyczenia tego, co wręcz rozrywa postać. Dążę do zdjęcia z aktora sztywnego gorsetu tekstu, który krępuje mu ruchy[65].**

Po latach zatem wiersz intonacyjny Sity stawał się synonimem zniesienia rygoru prozodycznego na rzecz rozbitego na nieregularne wersy szkieletu wypowiedzi scenicznej[66].

Recepcja przekładu

Przekłady Sity były pierwszymi tłumaczeniami, które w bardzo krótkim czasie zdominowały repertuar teatrów, w dużej mierze niezależnie od publikacji tych utworów i ich ocen krytycznoliterackich. Było to więc zjawisko w polskiej recepcji Shakespeare'a w przekładzie bezprecedensowe, dowodzące silnego rozbicia mecenatu na tradycyjne mechanizmy wydawnicze oraz dynamiczną recepcję teatralną, której oddziaływanie – z uwagi na ogólnopolską prasę i telewizję – wykraczało poza lokalne teatry. Łącznie tłumaczenia Sity wykorzystano w blisko siedemdziesięciu spektaklach, przy tym niemal połowa z nich została zrealizowana w latach 1966–1972. Do 1973 r. *Hamleta* w jego wersji wystawiono aż dziesięć razy, drugim najczęściej granym przekładem w tym okresie był *Ryszard III* (inscenizowany pięciokrotnie). W kolejnych dekadach tłumaczenia Sity z powodzeniem rywalizowały zarówno z wcześniejszymi tłumaczeniami, jak i nowymi przedsięwzięciami – Macieja Słomczyńskiego oraz Stanisława Barańczaka – i jakkolwiek nigdy już nie osiągnęły popularności zbliżonej do tej z pierwszych lat recepcji, pozostawały obecne w repertuarze na poziomie średnio jednej realizacji rocznie,

[65] Juliusz Ćwieluch [wywiad z Jerzym S. Sitą], *Nowy przekład „Króla Leara". Szekspir lubił „mięso"*, „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 302, s. 13.

[66] W syntezie polskiej recepcji Shakespeare'a dla odbiorców anglojęzycznych Sito kładł też nacisk na sposób intepretowania dylematów moralnych w dramatach Stratfordczyka przez polskich twórców i interpretatorów, por. J. Sito, *Shakespeare, Poland's National Poet…*, s. 147–158.

z pominięciem rekordowego 1982 r., kiedy wystawiono sześć spektakli w tłumaczeniu Sity (dwie realizacje *Burzy*, *Poskromienie złośnicy*, *Makbet*, *Hamlet* i *Koriolan*). Najnowszą inscenizację *Wieczoru Trzech Króli* zrealizowano w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie w 2019 r.[67]

Jedne z pierwszych pozateatralnych ocen przekładów Sity formułowała Anna Staniewska, redaktorka Państwowego Instytutu Wydawniczego. Jak wynika z dokumentów wydawniczych, z początku tłumacz niechętnie przyjmował jej uwagi. W 1966 r. poirytowana Staniewska sporządziła nawet specjalną notę, informującą przełożonych o zgłoszonych przez nią w trakcie kolacjonowania *Juliusza Cezara* poprawkach, które Sito tylko wybiórczo wprowadził do przekładu, po czym korekty (przypuszczalnie naniesione ołówkiem) zniknęły z egzemplarza redakcyjnego. Staniewska upominała się o pominięte poprawki, wskazując na uwspółcześnienia w tym tłumaczeniu oraz związane z nimi straty i przesunięcia semantyczne[68].

Z kolei z lipca 1967 r. pochodzi utrzymana w znacznie przychylniejszym tonie opinia o przekładzie *Hamleta*. Staniewska odnotowuje wprawdzie, że podobnie jak w przypadku *Juliusza Cezara*, znaczna część przekładu napisana jest „zakamuflowanym wierszem jedenastozgłoskowym, rozciętym na krótsze partie", ale:

> **tego zakamuflowanego jedenastozgłoskowca tłumacz jest jednak świadom i uważa go za część integralną swojej koncepcji przekładowej, zrywającej z monotonią poprzedniego układu graficznego[69].**

[67] Dane za Stanisław Hałabuda, Jan Michalik i Anna Stafiej, *Dramat obcy w Polsce 1966–2002*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007; *Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006; *Polska bibliografia szekspirowska 2001–2010*, red. Agata Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016; Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/osoby/41176/jerzy-sito (19.10.2024).

[68] Anna Staniewska, *Nota w sprawie „Juliusza Cezara" Szekspira w przekładzie Jerzego S. Sito* [w:] *Teki wydawnicze* (*Juliusz Cezar*, 1966), nr 3481, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego. Interwencja okazał się płonna: w opublikowanej w 1968 r. wersji nie ma poprawek Staniewskiej, które powtórnie zgłaszała.

[69] Anna Staniewska, *Hamlet, przełożył J.S. Sito* [w:] *Teki wydawnicze* (*Hamlet*, 1967–1968), nr 3562, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

Tym razem Staniewska chwaliła Sitę za skrupulatne wprowadzenie poprawek i udzielała jednoznacznego poparcia jego strategii przekładowej:

> **Język przekładu jest językiem *par excellence* nowoczesnym, dwudziestowiecznym, jest to naprawdę *Hamlet* naszych czasów, przypuszczam, że o wiele bliższy i bardziej zrozumiały dla czytelnika dzisiejszego, zwłaszcza czytelnika młodego, niż przekłady dawne, często zagmatwane i niejasne syntaktycznie. Jest czytelny i przejrzysty. Czytelność tę osiąga tłumacz, stosując świadomie dużą oszczędność słowa i minimalizując retorykę i barok słowny Shakespeare'a. Pociąga to oczywiście za sobą zubożenie obrazowania i bujności języka Shakespeare'a, ale niewątpliwie udostępnia znacznie bardziej tekst nowoczesnemu czytelnikowi i ułatwia rozumienie myśli poety. Uważam, że złożony przekład jest ciekawy, prowokujący do dyskusji i wnosi *novum* do dotychczasowej „Hamletologii" polskiej, będzie więc nową interesującą cegiełką dołożoną do dość już imponujących zrębów polskiej sztuki przekładów Shakespeare'a[70].**

W ocenie *Makbeta* Staniewska ponownie zwracała uwagę na „zrytmizowaną prozę" i rozbijanie tradycyjnego jedenastozgłoskowca na kilka linijek, ogólnie jednak jej sąd był coraz przychylniejszy, dodatkowo zaś odwoływała się już do teatralnego sukcesu tłumacza (tj. „ogromnego powodzenia *Hamleta* w Teatrze Narodowym") oraz z satysfakcją odnotowywała, że Sito „zawsze starannie adiustuje i poprawia swoje przekłady po redakcji":

> **Nie da się zaprzeczyć, że mimo kontrowersyjnego charakteru strategii przekładowej J.S. Sito, tłumacz jest autentycznym, bardzo zdolnym poetą, który niejednokrotnie pokazał, że potrafi**

[70] Ibidem.

> **bez trudu i bardzo udatnie posługiwać się o wiele bardziej zdyscyplinowaną formą poetycką, np. sonetem[71].**

W sierpniu 1977 r. Staniewska pozytywnie zaopiniowała *Koriolana*, stwierdzając, że przekład „jest, jak wykazuje sprawdzenie pierwszej połowy pierwszego aktu, wierniejszy od poprzednich przekładów Jerzego S. Sito"[72]. Jesienią 1980 r. redaktorka pozytywnie oceniła tłumaczenie *Otella*, zestawiając go z wersją Macieja Słomczyńskiego. Porównanie to wypadło wyjątkowo niekorzystnie dla tego ostatniego[73].

Recepcja krytycznoliteracka była zdecydowanie wtórna wobec sukcesu teatralnego tych przekładów. Jedna z pierwszych ocen tłumaczeń i strategii Sity została sformułowana w 1968 r. przez jego emigracyjnego przyjaciela, Bolesława Taborskiego, również poetę i tłumacza m.in. esejów Jana Kotta[74]. W recenzji *Juliusza Cezara* Taborski podzielał pogląd Sity o nadmiernym ciążeniu norm przekładowych odziedziczonych po tłumaczach dziewiętnastowiecznych:

> **Nie chodzi tylko o to, że przekłady sprzed stu lat są wciąż jeszcze w użyciu i słyszymy je ze sceny. Chodzi o to, że przekłady powstające w naszym stuleciu – z bardzo nielicznymi wątkami – pisane są na wzór tamtych i niejako spóźnione w samym założeniu. Tłumacze nie potrafią wyrwać się spod tyranii przestarzałych wzorów, co więcej – uważają je za najsłuszniejsze[75].**

[71] Anna Staniewska, *Ocena przekładu „Makbeta" Shakespeare'a, dokonanego przez Jerzego S. Sito* [w:] *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Makbet*, 1969–1972), nr 4110, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[72] Anna Staniewska, *Akceptacja przekładu* [w:] *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Koriolan*), nr 5449, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[73] Jak stwierdzała: „przekład *Otella* uważam za jeden z najbardziej udanych przekładów J.S. Sity. Przyczyniło się może też do tego moje niedawne bliskie zetknięcie się z wyjątkowo fatalnym przekładem *Otella* Słomczyńskiego, ale przekład J.S. Sity ma te zalety, których wybitnie brak przekładowi Słomczyńskiego: dobry język polski, sceniczny i dobrze brzmiący, bez rażących wykroczeń przeciw eufonii, charakterystycznych dla przekładu Słomczyńskiego", Anna Staniewska, *William Shakespeare – Otello – przekład J.S. Sito. Ocena przekładu* [w:] *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Otello*, tłum. Jerzy Sito), nr 6313, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[74] Bolesław Taborski, *J.S. Sity przekłady Shakespeare'a,* „Dialog" 1968, nr 4, s. 122–125.

[75] Ibidem, s. 122.

Na tym tle radykalna strategia Sity, uwalniająca sztukę od „górnolotnej stylistyki", była długo oczekiwaną odmianą:

> **Język nowego przekładu jest dzisiejszy; brzmi naturalnie i zrozumiale, jest elastyczny, potrafi oddać najbardziej potoczny dialog ulicy i momenty dramatycznych spięć akcji. Mniej może jest odpowiedni w scenach poetyckich, ale te w *Juliuszu Cezarze* są skąpe i znajdują się na dalszym planie. (...) Sztuka brzmi tak, jakby pisana była dzisiaj, a jednak tekst pozostaje na ogół wierny oryginałowi. Wyjątki od tego zdumiewającego osiągnięcia tłumacza są stosunkowo rzadkie[76].**

Jednocześnie Taborski zauważał, że podział wierszy przyjęty przez Sitę odzwierciedla translatorską interpretację wypowiedzi postaci, jest zatem nieuchronnie naznaczony pewnym subiektywizmem, który ogranicza z kolei swobodę interpretacji aktora:

> **W wypadku dawnych przekładów aktor zdany był na własne siły, ale miał pełną swobodę frazowania. Interpretował tekst pisany jedenastozgłoskowcem rozmaicie: stawiał pauzy na średniówce lub na końcu linijki, jeśli chciał, by kwestie brzmiały „poetycko", przełamywał tekst w momentach, które uznawał za słuszne, gdy chciał, by wiersz brzmiał „dramatycznie". Sito natomiast swym rozłożeniem tekstu na wersy narzuca aktorowi gotową interpretację, reżyseruje go jeszcze przed reżyserem[77].**

[76] Ibidem, s. 123.

[77] Ibidem, s. 124. Uwagę tę Taborski rozwijał w dalszej części tekstu: „W zasadzie trudno się przeciw tej interpretacji buntować: jest sugestywna dla oka i ucha, jest też na ogół słuszna. A jednak należy się buntować. Byłoby katastrofą, gdyby wszyscy aktorzy zaczęli mówić tekst na jedną modłę, przyjmując układ linijek proponowany przez tłumacza za dyrektywę mówienia wiersza. Myślę więc, że teksty shakespeare'owskie [sic!] Sity pomimo swego bardzo naturalnego brzmienia wzbudzą pewne opory w kołach teatralnych. Nic dziwnego zresztą; propozycja jest nowa i radyklana. Ale jej zalety w porównaniu z dziwacznie brzmiącymi starymi przekładami, z którymi aktorzy i reżyserzy wciąż ▸

Zastrzeżenie sformułowane przez Taborskiego dotykało więc kluczowej kwestii w ocenie tych przekładów z perspektywy historycznej. Pisane dla teatru, co do zasady miały one uwalniać aktorów od skostniałych schematów prozodycznych i pustych rejestrów, jednak Taborski w istocie opisywał efekt odwrotny do zamierzonego – wzmocnienie ekspresywności tekstu za cenę winkrustowania aktorów w wizję interpretacyjną tłumacza.

Z kolei w 1975 r. Stefania Skwarczyńska, pisząc z pozycji krytycznoliterackich o rozwoju norm przekładowych oraz specyfice tłumaczenia dramatów, uznawała przekłady Sity za przeznaczone „wyłącznie do odbioru teatralnego", za teksty, których druk „ma sens przede wszystkim praktyczno-teatralny i dokumentacyjny"[78]. Porównując *Hamleta* w wersjach Paszkowskiego i Sity, stwierdzała, że tłumaczenie tego drugiego odznacza się zwięzłością frazy, cechą atrakcyjną dla współczesnego teatru[79]. Zwracała też uwagę na oddawanie mowy potocznej za pomocą elips sytuacyjnych, zdań, które sygnalizowały „tylko myśl czy stan uczuciowy mówiącego", i w konsekwencji licznych niedomówień, skutkujących przesunięciem interpretacji wypowiedzi w sferę kodów niewerbalnych, czy też powierzenia tej sfery „pozalingwistycznym walorom strumienia głosowego, gestyce i mimice aktora"[80].

Jak dowodziła Skwarczyńska, poetyka współczesnego teatru zezwalała na daleko idącą wulgaryzację języka w zgodzie z duchem ówczesnego

— muszą się borykać, niewątpliwie powinny być docenione. Zalety te to nie tylko współczesność tonu, naturalność i swoboda żywego dzisiejszego języka, znacznie większa niż przy tradycyjnym jedenastozgłoskowcu wierność rytmiczna wobec oryginału. To także wielka ekonomia słowa u tłumacza, chwilami aż nadmierna (jak wspomniałem) kondensacja tekstu: tu istotnie nie ma przysłowiowego watowania wiersza na rzecz regularnego metrum. Dla aktora i widza są to zalety poważne. Może zapoczątkują wreszcie odnowę w sposobie mówienia Shakespeare'a na scenach polskich?", ibidem (podkreślenie w oryginale).

[78] Por. Stefania Skwarczyńska, *Swoisty problem przekładu dawnego tekstu dramatycznego* [w:] eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1975, s. 187–221, tu: 204. O tłumaczeniach Sity Skwarczyńska wspomina też w eseju *Przekład i jego miejsce w literaturze i w kulturze narodowej. (Na przykładzie „Hamleta" w wersji Józefa Paszkowskiego)* [w:] eadem, *Pomiędzy historią a teorią…*, s. 222–240.

[79] S. Skwarczyńska, *Swoisty problem…*, s. 229.

[80] Ibidem, s. 231.

idiomu mowy potocznej[81]. Badaczka zauważała także dystans wobec sfery metafizycznej, wyrażony w tekście np. za pomocą dodawania pauz lub uwspółcześniania[82]. Zabieg ten jej zdaniem zbliżał nastawienie postaci dramatu do postaw ówczesnej publiczności. Co ciekawe, Skwarczyńska przypisywała tłumaczowi również hołdowanie socjalistycznemu ujęciu humanizmu, gdy wypowiedź Hamleta o ojcu („He was a man, take him for all in all") oddał, uwydatniając słowo „człowiek": „Tak. / To był człowiek. / Wielki, pełny człowiek"[83]. Z aprobatą odnosiła się za to do przyjętej przez Sitę strategii, by pentametr jambiczny oryginału oddać w formie „wiersza intonacyjnego":

> **Godna uwagi (...) jest nie tylko eksplikacja założeń własnej a śmiałej formy wierszowej, ale także gest, z jakim tłumacz-dramaturg kieruje – poprzez formę wierszową swego przekładu – działaniami aktora i reżysera. Dotyczy to emisji głosu, sfrazowania intonacyjnego wypowiadanej kwestii, wreszcie także realizacji dramatyzmu sytuacji. Jawnie i deklaratywnie zajął tutaj dramaturg pozycję artysty teatru, operując tworzywami także pozajęzykowymi sztuki teatralnej. Jest to zarazem cenny argument nie tylko dla tezy o swoistości teatralnego przekładu dramatu, ale także dla podstawowej tezy teatralnej teorii dramatu, tezy, że dramat należy do sztuki teatralnej, a dramaturg operuje wszystkimi jej tworzywami[84].**

Obok „artysty teatru" Skwarczyńska dostrzegała w opisywanym tłumaczu poetę, reprezentującego powojenną liryką ekspresjonistyczną:

> **Ogólne podobieństwo do powojennej poezji wzmaga w przekładzie tendencja do redukcji materiału słownego, do nadawania wypowiedziom funkcji sygnałów apelujących do treści ukrytych**

[81] Ibidem, s. 232–233.
[82] Ibidem, s. 234.
[83] Ibidem, s. 235.
[84] Ibidem, s. 236–237.

> **w podtekstach oraz funkcji klucza do zasobów doświadczeń, uczuć i wyobraźni odbiorcy, powołanego do współtwórczej roli w kształtowaniu „poetyckiej realności”[85].**

Na początku lat siedemdziesiątych w dyskusję o przekładach Sity włączył się Bohdan Drozdowski, również tłumacz Shakespeare'a, a zatem konkurent i praktyk przekładu. W opublikowanym w 1971 r. zbiorze esejów *Gry i zabawy z Szekspirem*[86] Drozdowski zestawiał fragmenty *Hamleta* w przekładzie kilku tłumaczy, w konkluzji zaś stwierdzał: „postęp między pierwszym a ostatnim znanym tłumaczeniem *Hamleta* wydaje się względny lub zgoła pozorny”[87]. W jego ocenie przekład Sity był ledwie „brykiem”, obarczonym wszystkimi mankamentami wcześniejszych propozycji[88]. Obok niedostatecznej znajomości oryginału i nadmiernej wulgaryzacji stylu Drozdowski wytykał mu spłycanie poetyckich obrazów Shakespeare'a. Swoją analizę podsumował tyle oburzony, co zdumiony:

> **Pozbawił tekst sensów, energii, precyzji, obrazowości, rozmamłał i rozkleił wszystko – i właśnie ten tekst grywają sceny polskie, z Teatrem Narodowym na czele[89].**

Jerzego Sity na łamach „Twórczości” bronił Jarosław Iwaszkiewicz:

> **Drozdowski zdaje się zapominać, że każdy tłumacz jest indywidualnością i mimo swej woli tłumaczy na swoje kopyto. Tłumaczy całość,**

[85] Ibidem, s. 238.

[86] Pierwodruk ukazał się w trzech częściach: Bohdan Drozdowski, *Gry i zabawy z Szekspirem* (1), „Literatura na Świecie” 1971, nr 2, s. 155–159; idem, *Gry i zabawy z Szekspirem* (2), „Literatura na Świecie” 1971, nr 3, s. 143–148; idem, *Gry i zabawy z Szekspirem* (3), „Literatura na Świecie” 1971, nr 4, s. 165–168. Cytaty pochodzą z przedruku w zbiorze: Bohdan Drozdowski, *O poezji. Szkice*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1977, s. 146–163.

[87] B. Drozdowski, *O poezji…*, s. 147.

[88] Ibidem, s. 148.

[89] Ibidem, s. 162.

> **daje pewną całość i poszczególne wyrazy wyrwane z takiego przekładu mogą nie być ściśle wierne w stosunku do Szekspira; wartość ich zależy od tego, czy są wierne w stosunku do całości tłumaczenia (...). Wiele można powiedzieć o tłumaczeniach Sity, ale wszelkie wątpliwości gasi jego tekst padający ze sceny. Przekład Jerzego Sito sprawdza się w całości ze sceny, i to jest ważne [90].**

Drozdowski bardzo krytycznej ocenił też książkę *Szekspir na dzisiaj* (1971):

> **Szereg osób wytykało Jerzemu S. Sito nieznajomość języka szekspirowskiego, wykręcanie sensów, wynikające przecież nie z „koncepcji", ale z arogancji; mimo to tłumacz ten brnie dalej i utwierdza swoją zadziwiającą sławę szekspirologa na polskiej jałowej ziemi[91].**

Nie zabrakło także zarzutów *ad personam*:

> **Tę książkę w całości napisał Jerzy S. Sito, który mi się utrwalił w pamięci z okresu przygotowań do edycji sonetów Szekspira. Ze znakomitymi tłumaczami, takimi jak np. Jerzy Łowiński, rozmawiał tonem protekcjonalnym, odrzucał, poprawiał, ale przecież te właśnie tłumaczenia są ozdobą tomu, gdy prace własne redaktora mają wielekroć poziom żenujący, podobnie jak inne jego przekłady. Wiem, że mówiono Jerzemu S. Sito o jego błędach, popełnionych w sonetach, nie wiem, czy o tym pisano, nie śledzę, ale też spodziewałem się złudnie, że może w tym wydaniu – chwytając okazję – poprawi i przestanie robić z Szekspira idiotę[92].**

Na koniec ostentacyjnie drwił z przedmowy autorskiej:

[90] Jarosław Iwaszkiewicz, *Hamlet*, „Twórczość" 1971, nr 10, s. 116–117.
[91] Bohdan Drozdowski, *Szekspir na dzisiaj* [w:] idem, *O poezji...*, s. 164–169, tu: 166.
[92] Ibidem.

Powiada Jerzy S. Sito w końcu swego przedsłowia: „w tej mszy Szekspirowskiej na dzisiaj ograniczyłem się do skromnej, podwójnej za to roli: dzwonka i ministranta… Chodźcie, msza się zaczyna".

Kolego, żeby odprawiać mszę, trzeba przejść nie tylko nowicjat, trzeba otrzymać święcenia. I jak możecie w ogóle zwracać się do Czytelników po takim pasztecie:

„Jeśli wyjdziecie stąd podniesieni na duchu, bogatsi, ufniejsi i lepsi – będzie to wspólne zwycięstwo: Szekspira, moje i wasze".

Moje nie[93].

Jak mogłoby wynikać z korespondencji z Maciejem Słomczyńskim, entuzjastą przekładów Sity nie był też Jan Kott, choć w tym przypadku chodziło raczej o nieprzydatność jego tłumaczeń do cytowań: swobodne parafrazy nie mogły służyć w celach ilustracyjnych krytykowi drążącemu pierwotne sensy Szekspirowskie. W liście do Macieja Słomczyńskiego z 1978 r. Kott deklarował: „Bardzo chciałbym czytać Szekspira w twoim oddaniu, tylko ty jeden potrafisz go na nowo przełożyć. Próbowałem niedawno użyć paru cytat w przekładzie Sitka [sic!] *Burzy*, niestety on przekręca tekst i to zawsze w najbardziej płaskim odczytaniu"[94]. Poglądy Kot-

[93] Ibidem, s. 169.

[94] *Szekspir w listach. Korespondencja Macieja Słomczyńskiego z Janem Kottem*, „Teatr" 2014, nr 1, s. 80–85, https://teatr-pismo.pl/4685-szekspir-w-listach-korespondencja-macieja-slomczynskiego-z-janem-kottem/ (21.01.2024). Z kolei w liście z czerwca 1980 r. Słomczyński skarżył się na atmosferę w kraju, wspominając, że wolałby uniknąć spotkania z Sitą: „Wszystko to piszę po to, żebyś pojął, dlaczego nie chce mi się jechać na ten kongres Shakespeareologów do Stratfordu. Jestem umęczony całym rokiem potwornej roboty nad Shakespeare'em, a po drugie, nie bardzo jest mi taki kongres jako tłumaczowi potrzebny. Z Polski pojedzie pewnie Pan Sito, którego spotkasz. Jestem otoczony tak straszliwą nienawiścią wszystkich tłumaczy w Polsce, z Sitą na czele, że nawet nie bardzo bym chciał go spotkać. Plują wszyscy na mnie i moje przekłady, tym bardziej, im bardziej teatry chcą mnie grać, a czytelnicy rozchwytują te książeczki. Zresztą, nie dziwię się im (tj. Sicie i innym), bo moje wystąpienie z tym zbiorowym przekładem oznacza dla nich śmierć wszystkich marzeń. Ale co mam zrobić? Muszę ich krzywdzić, chociaż nie chcę. Inna rzecz, że zmobilizowali się przeciw mnie potężnie: piszą, plują, odsądzają mnie od czci i wiary – tyle tylko, że nic im to nie pomaga, ▸

ta pozostały jednak w sferze prywatnej korespondencji, upublicznionej w 2014 r.[95]

Frontalny atak na przekłady Sity przypuścił dopiero Stanisław Barańczak u progu lat dziewięćdziesiątych[96]. Jego krytyka nie była ukierunkowana wyłącznie na te przekłady: w swoich esejach Barańczak zestawiał zwykle kilka tłumaczeń, piętnując rozmaite niedostatki. Na tle innych egzemplifikacji wersje Sity nie wypadały najgorzej, niewątpliwie jednak krytyka była surowa, prześmiewcza i – w porównaniu do wcześniejszych ataków Drozdowskiego – poparta konkretnymi przykładami, z propozycjami alternatywnych rozwiązań. Część zarzutów wobec Sity brzmiała znajomo: dążenie do zrozumiałości za cenę utraty sensów, pominięcia lub uproszczenia[97]. Barańczak krytycznie oceniał także główne założenia jego strategii, a zatem odejście od jedenastozgłoskowca na rzecz własnej koncepcji wiersza intonacyjnego. Zdaniem Barańczaka Sito maskował w ten sposób przekład wiersza na prozę i w konsekwencji utratę ładunku poetyckiego:

— bo przecież niechęć do mnie nie może poprawić ich własnych tekstów, a życie, tj. teatry i czytelnicy są okrutniejsi dla nich niż ja. W końcu, wolę odczuwać skutki zawiści niż zawiść, że ktoś robi lepiej niż ja to samo, co ja", *Szekspir w listach. Korespondencja Macieja Słomczyńskiego z Janem Kottem (2)*, „Teatr" 2014, nr 2, s. 78–81, https://teatr-pismo.pl/4716-szekspir-w-listach-korespondencja-macieja-slomczynskiego-z-janem-kottem-2/ (21.01.2024).

[95] Stosunek Kotta do przekładów Sity mógł się zmieniać na przestrzeni lat, na pewno jednak nie był jednoznacznie negatywny. Przykładowo w liście z 25 listopada 1967 r. Kott, jako juror konkursu organizowanego przez Hannę Kisterową, zgłosił kandydaturę Jerzego Sity do Roy Translation Prize Award za najlepszy przekład z angielskiego na polski wydany w 1966 r. Przedstawiał przy tym następujące uzasadnienie: „Jerzy S. Sito jest w moim pojęciu najwybitniejszym tłumaczem poetów anglosaskich i pierwszym, który wprowadził do przekładów szekspirowskich wolny wiersz współczesny i metrykę toniczną. Nowy »teatralny« model adaptacji Marlowe'a i Szekspira jest dużej miary wydarzeniem kulturalnym", *Roy Publisher Records*, M2074, Box 8 Folder 5, Green Library (Special Collections), Stanford University. Sito otrzymał wspomnianą nagrodę. Dziękujemy dr Zofii Ziemann za wskazanie tej korespondencji.

[96] Chodzi tu o esej ogłoszony w dwóch częściach na łamach „Teatru": Stanisław Barańczak, *Od Shakespeare'a do Szekspira,* „Teatr" 1990, nr 11, s. 11–16 i nr 12, s. 13–17, a następnie przedrukowany w idem, *Ocalone w tłumaczeniu…*, s. 191–215, skąd pochodzą cytaty. Barańczak krytykował Sitę także za przekłady poezji Johna Donne'a i George'a Herberta, wytykając nieudolną archaizację i zagubienie wewnętrznej logiki obu wierszy, ibidem, s. 39–47.

[97] Por. omówienie przekładu monologu Klaudiusza w scenie tronowej (I 2), S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu…*, s. 200.

> **Już co jak co, ale Poetyckość z pewnością znajduje się na ostatnim miejscu listy translatorskich priorytetów Sity. Szekspira tłumaczy on, programowo ogołacając tekst z jakichkolwiek form uporządkowania, które mogłyby odwrócić uwagę czytelnika od bezpośrednio wypowiedzianych sensów. Myślę tu nie tylko o przedziwnym niby-wierszu tych przekładów, który ma tę niewątpliwą zaletę, że można jego „wersy" wystukiwać od razu na maszynie, bez namysłu i bez poprawek, naprawdę bowiem jest po prostu prozą rozbitą na graficzne linijki. Chodzi mi również o cechującą Sitę ogólniejszą zasadę rozładowywania i unieszkodliwiania wszelkiego ładunku poetyckości w tekstach Szekspira, tak jak gdyby był to ładunek wybuchowy, mogący spowodować katastrofalne szkody[98].**

Równie krytycznie odniósł się do strategii tłumacza wobec tekstu komediowego:

> **Jerzy S. Sito na przykład opublikował swoją wersję *Poskromienia złośnicy*, w której prawdziwie wielkopańskim gestem uznał, że ma większe niż Szekspir poczucie humoru i, co za tym idzie, ma też prawo wyrzucić do kosza całe sceny, które jemu, Jerzemu S. Sito, w jego własnym przekładzie nie wydają się śmieszne. Ktoś nieco mniej pewny własnych umiejętności tłumaczenia zadałby sobie może najpierw pytanie, czy sam przekład nie jest tu przypadkiem winien; Sito jednak w swojej translatorskiej praktyce niejednokrotnie posługiwał się argumentem, że tego czy owego po prostu nie da się dobrze przetłumaczyć – nie da się i już, koniec dyskusji, ponieważ nie udało się to jemu samemu. (…) W rezultacie z całego pulchnego ciała Szekspirowskiej**

[98] Ibidem, s. 201. Ostateczny efekt tego typu eksperymentów Barańczak podsumowywał następująco: „W ciągu ostatnich ok. 120 lat (…) wykształcił się pewien model wersyfikacyjny tłumaczenia Shakespeare'a na język polski [tj. jedenastozgłoskowiec], który to model objawia zadziwiającą siłę przetrwania. Cokolwiek sądzić o rezultatach artystycznych, jakie przyniosły w ostatnich dziesięcioleciach próby odejścia od tego modelu (rozbita graficznie na linijki proza Witolda Chwalewika, intonacyjny wiersz wolny Jerzego S. Sity itp.), pewne jest, że ich apostazja obróciła się przeciw samej sobie, paradoksalnie umacniając właśnie dawną ortodoksyjną tradycję", ibidem, s. 267.

> **farsy, w oryginale aż bezczelnie zabawnej w swoim rozbuchanym, nieskrępowanym komizmie, pozostał szkielet głównego wątku fabularnego, przyodziany w zgrzebne prześcieradło uproszczonego (jak zawsze u Sity) i mało śmiesznego dialogu[99].**

O ile krytyka (i przekłady) Drozdowskiego nie przerwały dobrej passy teatralnej Sity, o tyle pojawienie się tłumaczeń (i krytyki) Barańczaka znacząco zmieniło pejzaż teatralny. Pod pewnymi względami impet, z jakim przekłady Barańczaka wkroczyły do repertuarów polskich teatrów w latach dziewięćdziesiątych, przypominał triumfy Sity na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, z tą różnicą, że ich nowe brzmienie trafiało na nieco bardziej wyrobioną publiczność, obeznaną z kanonem i eksperymentem, m.in. dzięki aktywności translatorskiej i eseistycznej tłumaczy debiutujących w dekadach powojennych.

Przekłady Sity budziły rozmaite reakcje recenzentów, jednak już skala zjawiska dowodzi, że przyciągnęły ogromne zainteresowanie inscenizatorów i przyczyniły się do odświeżenia repertuaru szekspirowskiego. W gruncie rzeczy kontrowersje związane z radykalną strategią tych przekładów jedynie przydawały inscenizacjom rozgłosu, włączając coraz szersze kręgi publiczności w debatę dotyczącą właściwego brzmienia polskiego Shakespeare'a.

Pierwszym wystawionym przekładem Sity był *Koriolan* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza w warszawskim Teatrze Powszechnym w 1966 r.[100] Oceniany przez Jerzego Koeniga jako „kontrowersyjny w swoich propozycjach translatorskich", został jednakże zaliczony do mocnych stron produkcji jako tekst „[ż]ywy, dobrze i mięsiście brzmiący po polsku, bliższy językowi potocznemu niż retorycznej frazie poetyzującego Kasprowicza czy

[99] Ibidem, s. 236.

[100] Wcześniej, w 1964 r., Jan Kulczyński wyreżyserował *Sonety* w przekładzie Sity w warszawskim Teatrze Klasycznym, a Stanisław Bugajski (w tym samym roku, teatrze i tłumaczeniu) parafrazę *Edwarda II* Marlowe'a. W 1965 r. Sito opracował też przekład *Miarki za miarkę* Leona Ulricha dla Aleksandra Bardiniego (Teatr Polski w Warszawie).

Ulricha”[101]. Stefan Polanica w „Słowie Powszechnym” ubolewał nad cięciami reżysera, bowiem „tekstu szczególnie było szkoda ciąć!, bo gra się nowy, wspaniały przekład Jerzego S. Sito”[102]. Z kolei na łamach „Kuriera Polskiego” Jerzy Zagórski zalecał tłumaczowi ostrożność w uwspółcześnianiu Shakespeare’a, aby „jego przekłady nie poszły w zapomnienie wraz z sezonem, lecz przetrwały trochę dłużej”, ogólnie jednak chwalił eksperymenty prozodyczne[103]. Podobnie o przekładzie pisał August Grodzicki: „na pewno jest teatralny i dobrze zrozumiały, choć rażą czasem takie unowocześnienia, jak: po cholerę, szlag trafi, kocha pożerać itp.”[104]. Tłumaczenie trafiło ponownie na scenę w 1977 r. (Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, reż. Jan Maciejowski) oraz w 1982 r. (Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. Krzysztof Kelm). Tym razem Bohdan Drozdowski zarzucał tłumaczowi nadmierną ufność wobec analiz Jana Kotta i nadmierny chłód w odzwierciedlaniu talentu Shakespeare’a[105], a Grzegorz Sinko uznał przekład za tekst o niejednoznacznych walorach, „pozbawiony retoryki, ale i płaskiej modernizacji: odchodzący od regularności białego wiersza, ale zrytmizowany przez kadencje, które wydobywają znaczenie poszczególnych fraz i ich części”[106].

W 1967 r. na scenę weszły dwa nowe tłumaczenia Sity: przekłady *Hamleta* (Teatr im. Adama Mickiewicza w Częstochowie i Teatr Rozmaitości w Krakowie) oraz *Ryszarda III* (Teatr Dramatyczny w Szczecinie), dodatkowo grano też *Cymbelina* w tłumaczeniu Leona Ulricha i w adaptacji Sity (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie). I choć krakowskie przedstawienie *Hamleta* nie wszystkich zachwyciło (Zygmunt Greń pisał, że uwspółcześnienie sprawia, iż sztuka została „spłaszczona” i stała się „opowieścią gazeciarską o synu, który uporał się z nie najlepszą, to prawda, rodzinką”[107]), był to niewątpliwie bardzo dobry sezon dla tłumacza.

[101] Jerzy Koenig, *Kompleks Koriolana*, „Współczesność” 1966, nr 8, s. 9.
[102] Stefan Polanica, *Koriolan*, „Słowo Powszechne” 1966, nr 76, s. 5.
[103] Jerzy Zagórski, *Krew i lakier*, „Kurier Polski” 1966, nr 74, s. 3.
[104] August Grodzicki, *Tragedia polityczna*, „Życie Warszawy” 1966, nr 75, s. 4.
[105] Bohdan Drozdowski, *Koriolan, albo „Universal”*, „Stolica” 1982, nr 40/41, s. 15.
[106] Grzegorz Sinko, *„Koriolan” – decyzje i skutki*, „Teatr” 1983, nr 1, s. 17–18.
[107] Zygmunt Greń, *Trzy razy Szekspir*, „Życie Literackie” 1967, nr 52, s. 12.

Rok 1968 przyniósł kolejne dwie premiery *Hamleta* – inscenizację Stanisława Bielińskiego w rzeszowskim Teatrze im. Wandy Siemaszkowej oraz spektakl Kazimierza Brauna w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie. August Grodzicki na łamach „Życia Warszawy" przyznawał zdawkowo, że przekład współgrał z zamysłem Brauna, by pokazać dramat silnie uwspółcześniony[108]. Z kolei w negatywnym tonie pisała o przedstawieniu Maria Bechczyc-Rudnicka:

> **Całe szczęście, że zarówno Andrzej Gazdeczka, jak i Zdzisław Wardejn[109] grają Hamleta takiego, jakiego stworzył Szekspir, i byliby odtworzyli go jeszcze pełniej, gdyby go nie zubożył Jerzy Sito, wyzbywając się w swoim przekładzie barwy poezji szekspirowskiej na rzecz uproszczeń, mających rzekomo na względzie recepcję współczesnego widza (podjęłabym się chętnie szczegółowego uzasadnienia tej oceny tłumaczenia, lecz nie mam do dyspozycji potrzebnej na ten cel specjalnej kolumny)[110].**

Sławomir Kowalewski na łamach „Współczesności" odnotowywał wykorzystanie współcześnie brzmiącego przekładu Sity, ale podkreślał, że reżyser „zaproponowanej przez tłumacza linii interpretacyjnej nie traktował fetyszystycznie, uzupełniając, słusznie zresztą, tekst *Hamleta* w wersji Sity kwestiami, wątkami i scenami *tradycyjnymi* – przez translatora, niesłusznie chyba, pominiętymi"[111]. Z kolei Jan Paweł Gawlik, pisząc o tym samym spektaklu, stwierdzał: „*Hamlet* Kazimierza Brauna grany jest w Lublinie w tłumaczeniu Jerzego S. Sito. To ważna informacja: określa intelektualny i językowy klimat utworu. Inne przekłady nie przekazują tak dokładnie lapidarności, swobody obrazowania, okrutnie poczynającego sobie z naszą pruderią"[112].

[108] August Grodzicki, *Hamlet i inni*, „Życie Warszawy" 1968, nr 185, s. 3.

[109] Zdzisław Wardejn grał *Hamleta* w przekładzie Sity w spektaklu w krakowskim Teatrze Rozmaitości (1967, reż. Jerzy Wróblewski).

[110] Maria Bechczyc-Rudnicka, *Nareszcie „Hamlet"*, „Kamena" 1968, nr 25, s. 6.

[111] Sławomir Kowalewski, *Tyżeś to, cny Hamlecie?*, „Współczesność" 1968, nr 23, s. 11. Egzemplarz teatralny tego spektaklu się nie zachował.

[112] Jan Paweł Gawlik, *„Hamlet" w grand guignolu*, „Życie Literackie" 1969, nr 4, s. 11.

Również w kolejnych latach inscenizacje *Hamleta* budziły rozmaite reakcje recenzentów, odnotowujących wpływ przekładu na kształt produkcji. Kiedy w 1970 r. w Teatrze Narodowym sztukę tę reżyserował Adam Hanuszkiewicz (z Danielem Olbrychskim w roli głównej), Grzegorz Sinko uznał jej tekst za parafrazę, która „ma swoje (mówiąc skrótowo) arie, ale ma też i drepcące recitativa”[113]. Nie kwestionując potrzeby uwspółcześnienia, Sinko wypominał tłumaczowi arbitralne zmiany w podziale wersów i narzucenie interpretacji dzieła. Jednocześnie przyznawał, że w sytuacji istnienia przekładu kanonicznego, zmiany takie można uznać za przywilej kolejnego etapu recepcji, którego wyróżnikiem jest skłonność do eksperymentu. Na łamach „Teatru” Bogdan Wojdowski nazywał zaś *Hamleta* Hanuszkiewicza anachronizmem, a styl przekładu uznał za naśladowanie Różewicza:

> **Szekspir został przez Jerzego Sito przełożony na Różewicza. Nic dziwnego, skoro pod wpływem poezji Różewicza pozostaje on od swego pierwszego tomiku wierszy. Za niewinnym pomysłem stoi pewna premedytacja: chodzi o to, abyśmy uwierzyli, że między tym, co się dzieje na scenie, a dniem dzisiejszym zachodzi stosunek ścisłej odpowiedniości. Nie wiem, czy osławiona „naiwność” Szekspira sięga tak daleko. Adaptacji poetyki Szekspira na poetykę współczesną, po swojemu rozumianą, dokonał Sito środkami literackimi, ale skutki tego mają charakter raczej teatralny. Rozchwianiu uległy wiązania dramatu, a aktorów nie krępuje już żadna dyscyplina. Przykro przyznać, czego w tym przedstawieniu brak – poezji. Zamienić wiersz szekspirowski w luźne frazy akcentacyjne, to znaczy zburzyć konwencję dramatu[114].**

Ponadto Wojdowski argumentował, że rezygnując z klasycznego oddania szekspirowskiego wiersza za pomocą jedenastozgłoskowca, Sito

[113] Grzegorz Sinko, *„Hamlet” dla dorosłych*, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8, s. 69.
[114] Bogdan Wojdowski, *Szekspir przestosowany*, „Teatr” 1970, nr 15, s. 18–19.

bezskutecznie próbował narzucić Shakespeare'owi aktualny wymiar i skrócić za pomocą współczesnego języka dystans dzielący widza od elżbietańskiego teatru:

> **Taki Szekspir, którego wyobraził sobie Sito, jest tworem abstrakcyjnym, pozaczasowym, ahistorycznym. Próby włożenia na ramiona Hamleta dzisiejszego kostiumu Anglicy już mają za sobą. Obecnie dokonano próby dalej idącej, zdarcia kostiumu z elżbietańskiego dramatu! Okazuje się, że dróg do iluzjonizmu scenicznego jest wiele, może nią kroczyć aktor, reżyser, może tłumacz. Wiersz szekspirowski narzuca rytm przedstawieniu; zrośnięty jest od początku ze sceną. Temu właśnie nie ufa tłumacz, ciekawe. Odnoszę wrażenie, że rozwój sztuki translatorskiej prowadzi w innym kierunku, niż sugeruje Sito. Od dowolnych przeróbek – do ścisłości przekładu, a nie na odwrót**[115].

W 1970 r. *Hamleta* w przekładzie Sity wystawiono również w Poznaniu (Teatr Polski, reż. Jerzy Zegalski) i Toruniu (Teatr im. Wilama Horzycy, reż. Jan Maciejowski). Omawiając toruński spektakl („maksymalistyczna próba ponownego rozrachunku z całym dziedzictwem fenomenu szekspirowskiego"), Janusz Kryszak doceniał „śmiałość decyzji translatorskich", cytował także jeden z esejów tłumacza z tomu *W pierwszej i trzeciej osobie*, by przybliżyć koncepcję strategii przekładu[116].

W 1971 r. po *Hamleta* Sity sięgnął Józef Gruda, przygotowując inscenizację w szczecińskim Teatrze Dramatycznym[117]. Michał Misiorny na łamach „Kultury" pisał o zamyśle reżysera, by odciążyć zemstę Hamleta

[115] Ibidem.

[116] Janusz Kryszak, *Maciejowskiego igranie z namiętnościami*, „Pomorze" 1978, nr 5, s. 14.

[117] Recenzując twórczość Józefa Grudy, Bogdan Wojtczak odnotowywał, że jego zamysł reżyserski polegał „na ciągłym konfrontowaniu mitu zawartego w anegdocie dramatycznej z problemem naszej współczesności". Krytyka nie dziwiło zatem, że przygotowując *Hamleta*, reżyser zdecydował się przedstawić sztukę „w uwspółcześnionym przekładzie J.S. Sito, mimo licznych kontrowersji filologów zżymających się na zbyt swobodne słownictwo", Bogdan Wojtczak, *Teatr Józefa Grudy*, „Współczesność" 1971, nr 24, s. 9.

z wymiaru metafizycznego, zastępując ducha Ojca wyrazem zbiorowego głosu sumienia. Sprowadzony „na ziemię" i urealniony politycznie dramat, zdaniem recenzenta zbiegał się z interpretacją tłumacza:

> **opinia publiczna może się mylić, bywa kapryśna, w miejsce prawdy zadowoli się często pozorami. Stąd pułapka, zastawiona dodatkowo na króla, stąd zabójstwo Poloniusza, w którego rękach – chyba tak to myślał również Jerzy S. Sito w eseju o Hamlecie w „wersji Horacego" – zbiegają się nitki zła[118].**

W 1983 r. odbyła się premiera *Hamleta* (reż. Janusz Warmiński) w warszawskim Teatrze Ateneum, z Jerzym Kryszakiem w roli głównej. Recenzenci wciąż zgodnie podkreślali uwspółcześnienie przekładu, dzięki któremu Hamlet „przemawia znajomym nam językiem niepokoju, rozdarcia, niepewności, pełnym rozdrażnienia i gwałtowności, i obawy"[119].

W 1986 r. we współpracy z warszawskim Teatrem Studio *Hamleta* w przekładzie Sity inscenizował holenderski reżyser Guido de Moor. Krzysztof Głogowski w swojej recenzji zauważał, że przekład ten dobrze oddaje „poetyckie refleksje Szekspira" i pozwala, by „cała filozofia zawarta w *Hamlecie*" wybrzmiała ze sceny[120]. Po obejrzeniu spektaklu Jerzy Marek Nowakowski wieścił tłumaczeniu „powodzenie na naszych scenach jeszcze przez parę dobrych lat", podkreślając przy tym, że de Moor wybrał najlepszą z dostępnych wersji tekstu[121]. W tej opinii wtórował Nowakowskiemu Józef Szczawiński, choć jednocześnie stwierdzał, że przekład „nie zdołał wyprowadzić spektaklu poza uwspółcześniony ekspresjonizm i gangstersko-sensacyjne smaczki"[122].

[118] Michał Misiorny, *„Hamlet" w kaplicy zamkowej*, „Kultura" 1971, nr 13, s. 7.

[119] Stefan Treugutt, *Kształt i nacisk czasu*, „Teatr" 1983, nr 8, s. 18. Podobnie: Lucjan Kydryński, *Hamlet na dzień dzisiejszy*, „Przekrój" 1983, nr 1984, s. 8; Roman Szydłowski, *„Hamlet" na Powiślu*, „Rzeczpospolita" 1983, nr 166, s. 6; Jerzy Sokołowski, *Hamlet w Ateneum*, „Tak i Nie" 1983, nr 16, s. 13.

[120] Krzysztof Głogowski, *Niezgoda na fałsz*, „Kierunki" 1986, nr 30, s. 14.

[121] Jerzy Marek Nowakowski, *Hulaj-Horodyny i czaszka Yoricka*, „Tygodnik Polski" 1986, nr 32, s. 11.

[122] Józef Szczawiński, *Gang Claudiusza*, „Słowo Powszechne" 1986, nr 138, s. 4.

Krytyczna ocena przekładu wybrzmiała również w recenzji Michała Górnickiego, komentującego przedstawienie z 1987 r. w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, w reżyserii Jana Maciejowskiego:

> **Język zostaje pozbawiony kwiecistości i górnolotnych wyrażeń. Reżyser nie waha się nawet przed użyciem słów niecenzuralnych. Zastosowanie „ostrych" wyrażeń nie ma na celu zdenerwowania starszych i wywołania zachwytu u małolatów, ale pomaga w tworzeniu klimatu dzisiejszej ulicy, na której... rodzą się i umierają tysiące Hamletów[123].**

Kolejne inscenizacje *Hamleta* nie przynosiły już podobnej krytyki, ale też przekład powoli przesuwał się na pozycje uznanej klasyki[124].

Ryszard III w przekładzie Sity zadebiutował w 1967 r. w reżyserii Jana Maciejowskiego w szczecińskim Teatrze Dramatycznym. Program spektaklu zawierał porównanie fragmentów oryginału z tłumaczeniem, a także deklarację strategii tłumacza, w której krytykował on wypracowany standard jedenastozgłoskowca[125]. Zygmunt Greń w „Życiu Literackim" pisał pozytywnie o spektaklu, chwaląc tę strategię:

> ***Ryszarda III* przełożył Jerzy S. Sito. Pisałem kiedyś, obejrzawszy *Edwarda* [*II*] Marlowe'a w jego przekładzie, że powinien się on pokusić o tłumaczenie Szekspira. *Ryszard* [*III*] jest jak zadanie matematyczne, służy mu precyzja i współczesność języka, ostrość**

[123] Michał Górnicki, *„Hamlet" w dżinsach*, „Na Przełaj" 1988, nr 9, s. 8.

[124] W 2005 r. recenzent lubelskiego „Dziennika Wschodniego" przekonywał, że *Hamleta* Babickiego należy zobaczyć m.in. ze względu na tłumaczenie Sity, które nobilituje spektakl: „Nie wolno pominąć lubelskiej inscenizacji także z tego powodu, że to *Hamlet* według znakomitego przekładu Jerzego Stanisława Sito", (sz), *Hamlet trzy razy*, „Dziennik Wschodni – Lubelski" 2005, nr 139, s. 17.

[125] Zob. Program spektaklu Maciejowskiego dostępny w repozytorium materiałów Encyklopedii teatru, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_11/51342_ryszard_iii_teatr_wspolczesny_szczecin_1967.pdf (21.04.2022).

> **sformułowań, których nie dawały dawne przekłady, jednoznaczność inwektyw. Dopiero na uproszczonym i odpoetyzowanym materiale może reżyser kusić się o własną interpretację dramatu. Nie rzeczywistość poetycka jest w nim ważna, tak jak nie bywa ona ważna ani w studium historycznym, ani w sztuce sensacyjnej, czy – powiedzmy ostrożniej – politycznej. A w tych kategoriach mieści się *Ryszard* i w nie sprowadził go nowy przekład[126].**

Gdy dwa lata później Maciejowski przeniósł uznany już przez krytyków spektakl do Teatru Narodowego w Warszawie, recenzenci zgodnie dzielili sukces między reżysera a tłumacza sztuki[127]. Jan Alfred Szczepański powtarzał wnioski wyciągnięte na temat przekładu już przy okazji szczecińskiej produkcji:

> **Było to co się zowie dobre widowisko, które zabrzmiało ze sceny nowocześnie, już począwszy od przekładu Jerzego S. Sity, przekładu rzeczywiście teatralnego i rzeczywiście przybliżającego renesansowy dramat wrażliwości współczesnego widza. Określenie nowoczesny synonimowało z odrzuceniem balastu kronikarskiego na rzecz analizy psychologicznej i próby ukazania mechanizmu władzy osobistej a tyrańskiej, niekierującej się zasadami społecznymi, lecz biorącej impuls z instynktów i namiętności[128].**

Z kolei Stanisław Ostrowski stwierdzał, że Sito scalał w sobie ideał tłumacza Shakespeare'a, o którym w 1947 r. pisał Wacław Borowy, że powinien łączyć talent poety i wiedzę filologa[129]. W niezwykle przychylny tłumaczowi sposób recenzowano także spektakl *Ryszarda III* w Teatrze Polskim we Wrocławiu w 1973 r. (reż. Stanisław Brejdygant):

[126] Zygmunt Greń, *Trzy razy Szekspir*, „Życie Literackie" 1967, nr 52, s. 12.
[127] August Grodzicki, *Przez zbrodnie do władzy*, „Życie Warszawy" 1969, nr 111, s. 7.
[128] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Droga do tronu*, „Trybuna Ludu" 1969, nr 130, s. 4.
[129] Stanisław Ostrowski, *Ryszard III w nowym przekładzie*, „Świat" 1969, nr 21, s. 10.

> **Wartością istotną wrocławskiego przedstawienia są też dwie znakomite kreacje, współzależne i uzupełniające się: tłumacza-poety i aktora. Obaj wiedzieli, że zdemonizowanie Ryszarda byłoby ośmieszeniem szekspirowskiej postaci. Spolszczenie Jerzego S. Sity przekazuje w sposób niezwykle klarowny, niemal potoczny każdą myśl, każdy obraz, każde uczucie. Bezbłędnie znajduje drogę do naszej wrażliwości, gdyż wywodzi się z ducha współczesnej poezji i tylko jej miarą można je ocenić[130].**

Podobnie Grzegorz Sinko, recenzując przedstawienie *Ryszarda III* z 1977 r. w rzeszowskim Teatrze im. Wandy Siemaszkowej (reż. Stanisław Wieszczycki), doceniał rolę przekładu w odejściu od deklamacyjności dialogów i zaznaczał, że bezpretensjonalność języka pozwala wyeksponować problemy etyczne dramatu: „Jest to wersja ujęta w wolne kadencje, o zmodernizowanym słownictwie, dobrze nadająca się do podawania ze sceny na pewnym »luzie«"[131]. Kolejne produkcje nie ogniskowały już uwagi recenzentów na przekładzie jako takim.

Burzę w przekładzie Sity po raz pierwszy wykorzystała Krystyna Skuszanka w 1969 r., we wrocławskim Teatrze Polskim[132]. W recenzjach czasami odnotowywano sceniczność tłumaczenia, bez głębszych analiz[133]. W 1971 r. sztukę tę wystawił Marek Okopiński w Teatrze Wybrzeże. Jak odnotowywał aprobatywnie Andrzej Żurowski, wpływ tłumacza na spektakl wykraczał poza przekład i polegał na dodaniu prologu z opisem wydarzeń z czasów, gdy wyspą władała Sykoraks:

> **Krótka scena o wyspie Sykoraks, każe jednak zapomnieć o wszystkich uprzedzeniach do warsztatu tego tłumacza. Prolog *Burzy***

[130] Medicantor, *Ryszard III*, „Odra" 1974, nr 1, s. 108.

[131] Grzegorz Sinko, *Inny „Ryszard III"*, „Teatr" 1977, nr 20, s. 7.

[132] Skuszanka wystawiła *Burzę* po raz pierwszy w 1960 r. w przekładzie Zofii Siwickiej oraz we współpracy z Janem Kottem. Spektakl został w 1964 r. pokazany w Teatrze Telewizji.

[133] Bogdan Bąk, *Burza poetycka*, „Słowo Polskie" 1969, nr 264, s. 3.

> **bowiem w sensie szekspirowskiego teatru w teatrze więcej mówi od licznych opasłych esejów. W zasadzie *a priori* puentuje całą przyszłą akcję, teatrowi dając do ręki precyzyjny klucz do interpretacji dramatu. Wskazuje bardzo określony kierunek przyszłej inscenizacji. Jest więc zabiegiem niemal dogmatycznym. Czyż jednak można grać Szekspira bez wiary, iż grać go można wyłącznie tak, że nie wolno go grać w żaden inny sposób?**[134]

W 1982 r. *Burzę* w przekładzie Sity inscenizowano dwukrotnie (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, reż. Jerzy Zegalski; Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, reż. Józef Słotwiński). Recenzując obie produkcje, Janusz Majcherek pisał:

> **Nie jestem zwolennikiem sztuki przekładowej tego autora [Sity], bo, jak dla mnie, jest zbyt swobodna i gubi gdzieś walory poezji Szekspira. Ma wszakże jedną zaletę, tę, że jest bardzo komunikatywna, w sposób szybki i jasny daje ekstrakt Szekspira, choć to ekstrakt bez aromatu. Chcąc nie chcąc, widowisko, korzystając z takiego przekładu, obniża lot, ale za to widzowie orientują się mniej więcej w akcji. Gdyby Zegalski robił tylko takie ukłony w stronę widowni, słowa bym nie powiedział, ale robi znacznie gorsze i niezrozumiałe**[135].

Podobnie jak w przypadku innych przekładów, kolejne inscenizacje nie przyciągały już uwagi wyborem tłumaczenia.

Juliusz Cezar w przekładzie Sity został wystawiony dwukrotnie: w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1971, reż. Ludwik René) i w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1983, reż. Jerzy Zegalski). Pierwsza z inscenizacji nie spodobała się Grzegorzowi Since, który na łamach „Teatru" ganił przekład za odejście od retorycznej staranności

[134] Andrzej Żurowski, *Pałeczka Prospera i wiosło księcia Mediolanu*, „Teatr" 1971, nr 18, s. 23–24.
[135] Janusz Majcherek, *Nic w płaszczu Prospera?*, „Teatr" 1982, nr 4, s. 7–8.

oryginału, wytykając przy tym niedociągnięcia warsztatowe[136]. Z kolei przekład *Makbeta* Sity przecierał szlaki w telewizyjnej produkcji z 1969 r., wyreżyserowanej przez Andrzeja Wajdę, w plenerach znanych z serialu *Pan Wołodyjowski* oraz z Tadeuszem Łomnickim i Magdaleną Zawadzką w rolach głównych. Na deskach teatru przekład pojawił się w 1972 r., w spektaklu w warszawskim Teatrze Narodowym, w reżyserii Adama Hanuszkiewicza. Zdaniem Jerzego Zagórskiego to właśnie w *Makbecie* Sito najpełniej rozwinął założenia swojej strategii:

> **Nie do pogardzenia były dotychczasowe wysiłki Jerzego Sito do uelastycznienia wiersza, który w naszych przekładach zbyt się monumentalizował. Jednak jego starania prowadziły w pewnym stopniu do zatarcia granicy między prozą a wierszem, które to zróżnicowanie jest istotne dla ekspresji teatralnej. Teraz nareszcie doszedł do wyrazistości wiersza, nie bojąc się rymów męskich, którym potwierdza prawo do życia na scenie. Tekst odzyskuje bliską oryginałowi wartkość[137].**

Podobne zdanie wyrażał August Grodzicki na łamach „Życia Warszawy", pisząc, że przekład Sity „ma zalety teatralne i poetyckie dzieł tego pisarza, który kolejno przyswaja językowi polskiemu Szekspira naszych czasów"[138]. Dla Stefana Polanicy, recenzującego spektakl dla „Słowa Powszechnego", tłumaczenie Sity było „walorem głównym omawianego przedstawienia". Jak przekonywał, konsekwentny w swoich założeniach tłumacz realizował kolejne przekłady w zgodzie „z coraz powszechniejszym dziś wyczuciem współczesności Szekspira"[139]. Także Michał Misiorny na łamach „Trybuny Ludu" pisał, że Sito dał przekład „najbliższy ideałowi współczesnego mówienia scenicznego"[140]. Opinię odmienną od pozostałych krytyków wyraził recen-

[136] Por. Grzegorz Sinko, *Szary Cezar*, „Teatr" 1971, nr 9, s. 20–21.
[137] Jerzy Zagórski, *Szekspir po polsku*, „Kurier Polski" 1972, nr 300, s. 3.
[138] August Grodzicki, *Życie to nie opowieść idioty*, „Życie Warszawy" 1972, nr 301, s. 14.
[139] Stefan Polanica, *Makbet w Narodowym*, „Słowo Powszechne" 1972, nr 305, s. 7.
[140] Michał Misiorny, *Ballada o Makbecie*, „Trybuna Ludu" 1973, nr 1, s. 8.

zent „Sztandaru Młodych", który spolszczenie *Makbeta* oceniał jako najgorsze z dotychczasowych tłumaczeń Sity, spłycające metaforykę Szekspirowskiej frazy i zbyt bliskie językowi potocznemu[141]. Najwięcej zastrzeżeń miał krytyk warszawskiej „Kultury", Witold Filler, według którego tłumaczenie całkowicie zepsuło zamysł inscenizatorski reżysera[142]. Oceniany tak sprzecznie przekład *Makbeta* trafił jednak na scenę aż dziesięć razy.

Jeszcze większym powodzeniem cieszył się przekład, a zasadniczo adaptacja *Poskromienia złośnicy*, po którą sięgano aż dwunastokrotnie. W 1969 r. po raz pierwszy wykorzystał tekst Jerzy Rakowiecki w spektaklu dla stołecznego Teatru Ludowego. August Grodzicki pisał dla czytelników „Życia Warszawy", że szowinistyczny humor tej komedii nie przystaje do współczesnych standardów i przedstawienia nie ratuje nawet to, że reżyser posłużył się nowym tłumaczeniem[143]. Roman Szydłowski, recenzując spektakl na łamach „Trybuny Ludu", uznał przekład Sity za największy atut produkcji, choć zarzucał tłumaczowi nadmierne użycie kolokwializmów[144]. Andrzej Władysław Kral także uznawał spolszczenie za „niebagatelną wartość", chwaląc przy tym „odkonwencjonalizowanie scenerii i sytuacji scenicznych"[145].

[141] Maciej Karpiński, *Makbet – czyli wielka szkoda*, „Sztandar Młodych" 1972, nr 301, s. 5.

[142] Witold Filler, *Sito wygrał z Szekspirem*, „Kultura" 1972, nr 53, s. 10. Recenzja była rozbudowana i zdecydowanie krytyczna wobec strategii przekładowej Sity: „Wszystko wskazuje na to, że z Szekspira z kolei postanowił żyć Jerzy S. Sito. Szczęściem praw mu chyba nieboszczyk nie odstąpił. Jerzy S. Sito do własnych przekładów dołącza rozprawki, w których zaznajamia nas ze swoją metodą i techniką translatorską. Wyznaje np.: »Bawiło mnie, iż dług zaciągnięty u Szekspira przez Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego każę im spłacać szczerozłotą monetą«. Na miejscu Sity ja bym się tak nie bawił. Ja bym trochę popracował. Nie tylko nad przekładami, również nad stylistyką własnych rozprawek. Bo wyznaje oto Sito: »Stosowałem nierzadko męski spadek na końcu frazy, tnący kadencje wiersza jak uderzenie toporem. Starałem się dochować wierności obrazom i metaforom, nie gubiąc z pola widzenia zasadniczego ich tonu. Jest to eksperyment dość śmiały, w polszczyźnie niestosowany«. Cóż tu, u paralusza, uznaje Sito za swój śmiały eksperyment? »Dochowanie wierności obrazom« czy »niegubienie tonu« – bo nie rozumiem. Chyba, że idzie mu o ów topór. Tu się zgadzam. Nowy przekład *Makbeta* jest istotnie toporny. I zgadzam się, gdy Sito twierdzi, że »nie przeinacza Szekspira, nie wzbogaca jego obrazowania«. Istotnie, nie wzbogaca, zuboża. Kryształ szekspirowskiego słowa pobrzękuje fajansem".

[143] August Grodzicki, *Zapomniano o miłości*, „Życie Warszawy" 1969, nr 50, s. 5.

[144] Roman Szydłowski, *Szekspirowskie po-Klossie*, „Trybuna Ludu" 1969, nr 59, s. 4. Rolę Petrukia w tym spektaklu grał Stanisław Mikulski.

[145] Andrzej Władysław Kral, *Bez pomysłu, bez oddechu…*, „Teatr" 1969, nr 8, s. 9–10.

O „dalekim od namaszczonego" charakterze przekładu *Poskromienia złośnicy* w spektaklu wyreżyserowanym przez Zygmunta Hübnera (1969, Teatr Stary w Krakowie) wspominał recenzent „Echa Krakowa" – choć, jak przyznawał, brak powagi nie zakłócał „szampańskiej zabawy" na scenie[146]. Z kolei w „Gazecie Krakowskiej" odnotowywano, że tłumaczenie wydobyło ze sztuki jej warstwę „ludową", mającą w założeniu nie razić zbytnią podniosłością frazy[147]. Juliusz Kydryński (w przyszłości również tłumacz Shakespeare'a) w „Dzienniku Polskim" odstępował od recenzji spektaklu, by skupić się na ogólnej ocenie przekładów Sity. Jak przekonywał, propozycje te zaskarbiły sobie uznanie teatrów z uwagi na współczesne brzmienie i prosty język, lecz prezentowały niepełny obraz Shakespeare'a. Kydryński nie analizował szczegółowo tych tłumaczeń, jednak uważał, że czytelników należy niejako przestrzec przed tymi spłycającymi wersjami:

> **Przekłady Szekspira u nas mają, a przynajmniej powinny mieć, wciąż jeszcze funkcję nie tylko poetycką, lecz także społeczną, poznawczą. Przekłady Sity tej funkcji nie tylko nie spełniają, lecz przyczyniają się do dodatkowego zagmatwania – i tak już skomplikowanej – sytuacji w tej dziedzinie. Są absolutnie dowolnymi ćwiczeniami dramatycznymi i wersyfikacyjnymi współczesnego poety na tekstach starego mistrza, których to ćwiczeń nie można zresztą w ogóle uważać za przekłady, a jeśli nawet nazwiemy je parafrazami czy zgoła przeróbkami, będą to parafrazy wzgl. przeróbki niedające żadnego pojęcia o języku, stylu, obrazowaniu, atmosferze, a czasem nawet o właściwościach dramaturgicznych oryginałów**[148].

W podobnym duchu pisała Maria Bechczyc-Rudnicka, recenzując *Poskromienie* wystawione w 1970 r. w lubelskim Teatrze im. Juliusza Osterwy (reż. Piotr Paradowski):

[146] Jan Pieszczachowicz, *Szekspir w remizie strażackiej*, „Echo Krakowa" 1969, nr 93, s. 2.
[147] Jerzy Bober, *Szekspir… z motopompą*, „Gazeta Krakowska" 1969, nr 92, s. 5.
[148] Juliusz Kydryński, *Szekspir i Sito*, „Dziennik Polski" 1969, nr 93, s. 5.

> **Przekład, a właściwie spolszczenie Jerzego S. Sity, niewątpliwie sprzyja prymitywizacji spektaklu *Poskromienia złośnicy*. Już choćby to, że zdopingowani graficznym rozbiciem jedenastozgłoskowca aktorzy mówią go jak szczerą prozę[149].**

W 1977 r. *Poskromienie* Sity doczekało się kolejnych dwóch premier teatralnych (Teatr Rozmaitości w Warszawie i Teatr Polski w Poznaniu). Wojciech Natanson, komentując warszawską premierę, pisał, że przekład pozwolił złagodzić miejscami ostry i szowinistyczny wydźwięk komedii: „Na zmianę tonu pozwala nowe tłumaczenie (…). Nie bat »poskramia« gniewną buntownicę – lecz miłość. Jest to zgodne z przemianą obyczaju, już u Szekspira wyczuwalną"[150]. Jednakże nie wszyscy recenzenci byli skłonni intepretować spektakl w kategoriach sentymentalnych:

> **język bardzo scenicznego i celnego przekładu, zbytnio chyba uwspółcześniony, przypomina niekiedy piłkarski stadion (m.in. Hortensjo: „Wypną się na nią i puszczą ją kantem")[151].**

Od tego czasu *Poskromienie* w przekładzie Sity wracało na scenę jeszcze kilkakrotnie, w tym w 2015 r. w adaptacji Michała Kotańskiego w krakowskim Teatrze Bagatela.

Przekład *Romea i Julii* Sity wykorzystano jak dotąd siedem razy, po raz pierwszy w 1974 r. w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza (reż. Jan Maciejowski). Język spektaklu budził kontrowersje wśród recenzentów:

> **Sito wplata niekiedy do współczesnego języka *Romea i Julii* zwroty zbyt potoczne i dosadne. Zarówno wobec treści oryginału, jak i charakteru sceny, podyktowanego momentem akcji. Trudno się np. zgodzić z formą ostatniej kwestii Merkucja w chwilę po otrzymaniu**

[149] Maria Bechczyc-Rudnicka, *Z bisowań teatralnych*, „Kamena" 1971, nr 2, s. 8.
[150] Wojciech Natanson, *Bez prologu i bez bata*, „Życie Warszawy" 1977, nr 57, s. 7.
[151] Stefan Polanica, *Futbol… i nie tylko*, „Słowo Powszechne" 1977, nr 50, s. 4.

> **śmiertelnego pchnięcia. Wyrażenie „spieprzam z tego świata" jest oczywiście w pewnym sensie „spolszczeniem" Szekspirowskiego: „They have made worms'meat of me: I have it", ale sens to gruby i mało śmieszny jak na moment śmierci[152].**

Dosadność i swobodę leksykalną podkreślano również w recenzjach innych spektakli[153], w tym tych z 2003 r.[154] i 2010 r.[155] W recenzjach wystawień *Wieczoru Trzech Króli* (1980, 2019) i *Otella* (1984, 2006) w przekładzie Sity nie ma ocen tłumaczenia.

Dopiero w 2001 r. wystawiono w kieleckim Teatrze im. Stefana Żeromskiego, w reżyserii Piotra Szczerskiego, ostatni z przekładów Sity – *Króla Leara*[156]. W przeciwieństwie do czasów debiutu tłumacza ten przekład nie poprzedzał nowych zjawisk translatorskich, lecz wkraczał na teren zdominowany już przez dwie późniejsze wersje tej sztuki – Macieja Słomczyńskiego i Stanisława Barańczaka. Sytuacja ta miała swoje odzwierciedlenie w recenzjach. Jak przekonywał jeden z recenzentów, zestawiają przekłady Sity i Barańczaka, ten pierwszy nie stosował „woltyżerki słownej" i nie licytował się „z oryginałem na kalambury i figury słowne"[157]. Z kolei Anna Turowiec na łamach „Teatru" oceniała tłumaczenie w sposób zbliżony do ustabilizowanych już ocen stylu przekładowego Sity:

> **Sito nierzadko przełamuje Szekspirowską frazę, uzyskując w ten sposób potoczystość brzmienia, a łamiąc rytm, otwiera pole dla różnorodności interpretacyjnej. Dynamiczny, rwany oddech tego przekładu brzmi doskonale w partiach dialogowych, czasem jednak**

[152] Anna Krajewska-Wieczorek, *„Romeo i Julia" na bananowo*, „Teatr" 1974, nr 19, s. 18.

[153] Por. Agnieszka Baranowska, *Nie wszystko jest zabawą*, „Kultura" 1980, nr 27, s. 13; Jerzy Zagórski, *Jak złe wyprzeć jeszcze gorszym*, „Kurier Polski" 1981, nr 118, s. 3; Renata Wojdanówna, *Ostrzeżenie*, „Trybuna Mazowiecka" 1981, nr 131, s. 6; Błażej Kusztelski, *Super-Julia*, „Gazeta Poznańska" 1998, nr 276, s. 17.

[154] Juliusz Ćwieluch, *Zakręcony Romeo, czadowa Julia*, „Gazeta Wyborcza – Kielce" 2003, nr 99, s. 4.

[155] Monika Rosmanowska, *Rzecz dla młodych*, „Gazeta Wyborcza – Kielce" 2010, nr 20, s. 5.

[156] Przekład ukazał się drukiem w 2004 r., w archiwum rodzinnym Sity znajduje się niedatowany rękopis tłumaczenia.

[157] Marek Mikos, *Przeciw nicości*, „Gazeta Wyborcza – Kielce" 2001, nr 304, s. 4.

> **– szczególnie w monologach Leara i Gloucestera – gubi się gdzieś przestrzeń poetycka Szekspirowskiego języka, dramatyczność zabija poezję. Szkoda[158].**

W 2006 r. *Króla Leara* inscenizował w warszawskim Teatrze na Woli rosyjski reżyser Andriej Konczałowski. Na wybór przekładu miał wpływ odtwórca głównej roli, Daniel Olbrychski:

> **Szanując poetyckie przekłady Stanisława Barańczaka, wybrałem jednak tłumaczenie Jerzego S. Sity. Zawsze gdy grałem Szekspira (...), były to wersje Sity. Z pozoru są to świetne przekłady prozą, ale tak naprawdę to piękny biały wiersz. Świetnie sprawdza się na scenie[159].**

W 2024 r. za zgodą Spadkobierców przekłady Jerzego Sity zostały udostępnione w repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW[160].

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Juliusz Cezar*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968 (wyd. 2: William Shakespeare, *Romeo i Julia*, *Hamlet*, tłum. Jerzy S. Sito, Polskie Media Amer.Com SA, Poznań 2002).

William Shakespeare, *Ryszard Trzeci. Tragedia królewska z wylądowaniem Hrabiego Richmonda i bitwą na polach Bosworth*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

William Shakespeare, *Poskromienie złośnicy*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

[158] Anna Turowiec, *Postmodernistyczna bajka o królu Learze*, „Teatr" 2002, nr 7/8, s. 67–69, tu: 69.

[159] Jacek Szczerba, *Lear Olbrychski*, „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 157, s. 18.

[160] W archiwum rodzinnym pozostał niewydany przekład *Snu nocy letniej*.

William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972 (wyd. 2: William Shakespeare, *Makbet*, *Otello*, *Poskromienie złośnicy*, tłum. Jerzy S. Sito, Wydawnictwo KWE, Warszawa 2000).

William Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975 (wyd. 2: William Shakespeare, *Romeo i Julia*, *Hamlet*, tłum. Jerzy S. Sito, Polskie Media Amer.Com SA, Poznań 2002).

William Shakespeare, *Burza*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

William Shakespeare, *Koriolan*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

William Shakespeare, *Otello*, tłum. Jerzy S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985 (wyd. 2: William Shakespeare, *Makbet*, *Otello*, *Poskromienie złośnicy*, tłum. Jerzy S. Sito, Wydawnictwo KWE, Warszawa 2000).

William Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli*, *Burza*, tłum. Jerzy S. Sito, Polskie Media Amer.Com SA, Poznań 2002.

William Shakespeare, *Król Lear*, *Sonety*, tłum. Jerzy S. Sito, Polskie Media Amer.Com SA, Poznań 2004.

XX. Zofia Siwicka (1894–1982)

Makbet **(1950),** ***Otello*** **(1951),** ***Król Lir*** **(1951),** ***Juliusz Cezar*** **(1953),** ***Koriolan*** **(1955),** ***Burza*** **(1956),** ***Romeo i Julia*** **(1956),** ***Troilus i Kressyda*** **(1957),** ***Cymbelin*** **(1960),** ***Poskromienie złośnicy*** **(1969),** ***Wiele hałasu o nic*** **(1972),** ***Król Henryk Ósmy*** **(1973),** ***Stracone zachody miłości*** **(1976),** ***Król Henryk Piąty*** **(1978),** ***Komedia omyłek*** **(1980)**

Sylwetka tłumaczki

Franciszka Zofia Siwicka urodziła się 29 grudnia 1894 r. w Krakowie[1]. Była córką publicysty i urzędnika, Jerzego Kraskowskiego, oraz Marii z d. Wendorff[2]. Uczęszczała do krakowskiego gimnazjum sióstr urszulanek. Egzamin dojrzałości zdała eksternistycznie w 1913 r. w IV Gimnazjum Realnym w Krakowie. Od 1914 r. studiowała anglistykę i polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie w 1919 r. uzyskała stopień doktora na podstawie rozprawy *Przyroda u Słowackiego*, napisanej pod kierunkiem Ignacego Chrzanowskiego. Studiowała też w Cambridge, brak jednak bliższych informacji o tych studiach, które Siwicka opisała jako językoznawcze[3].

W 1921 r. wyszła za mąż za Kazimierza Siwickiego, inżyniera, specjalistę do spraw elektryfikacji, i przeprowadziła się do Warszawy, gdzie w 1928 r. urodził się ich syn. Do 1939 r. pracowała jako nauczycielka języka angielskiego w kilku stołecznych gimnazjach, opublikowała też na łamach

[1] Por. *Franciszka Zofia Siwicka* [w:] Internetowy polski słownik biograficzny, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/franciszka-zofia-siwicka (22.11.2023); N.N., *Zofia Siwicka*, „Życie Literackie" 1982, nr 3, s. 2; Irena Bołtuć-Hausbrandt, *O Zofii Siwickiej*, „Życie Literackie" 1982, nr 9, s. 17. Informacje o przebiegu kariery i dorobku Zofii Siwickiej zostały uzupełnione na postawie następujących zasobów: *Dr Siwicka Zofia Franciszka, ur. 29 XII 1894 r. SGGW w Warszawie. Wniosek o nadanie tytułu naukowego docenta załatwiono negatywnie*, Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego w Warszawie, Archiwum Akt Nowych, 2/317/0/26.2.3657; *Akta osobowe Zofii Siwickiej*, nr 3745, SGGW w Warszawie; *Teczka Zofii Siwickiej*, Związek Literatów Polskich, nr 1916.

[2] W ankiecie członkowskiej Związku Literatów Polskich z kwietnia 1952 r. Siwicka podaje, że matka była artystką malarką, *Teczka Zofii Siwickiej…* (ZLP).

[3] Ibidem.

prasy kilka przekładów esejów krytycznoliterackich i poezji. Tuż przed wybuchem wojny, na prośbę Stefana Jaracza, przystąpiła do przekładu *Otella*. Dramat ten miał być wystawiony w Teatrze Ateneum jesienią 1939 r.[4] Z perspektywy czasu przedsięwzięcie to opisywano jako w dużej mierze oparte na nowym odczytaniu tekstu:

> **Wielkim zamierzeniem Jaracza było wystawić „na nowo" Szekspira, tj. nadać mu takie kształty, znaleźć tak prostą formę, by jak niegdyś porywał swą bezpośredniością, tym brakiem dystansu między sceną a życiem. Jaracz czuł w Szekspirze siłę ludzkich namiętności i to go porywało (...). Jaracz chciał grać *Otella*. Przygotowywał się do tego jak zawsze gruntownie. Postarał się o nowy przekład. (...) Niestety przyszła wojna, aresztowanie, choroba. Widywano wtedy Jaracza z tekstem *Otella* w ręku[5].**

W czasie okupacji Siwicka mieszkała w Warszawie, brała udział w tajnym nauczaniu. Od kwietnia 1945 r. do listopada 1946 r. uczyła w Gimnazjum i Liceum im. Stefana Batorego, a następnie związała się ze Szkołą Główną Gospodarstwa Wiejskiego, gdzie pracowała na stanowisku adiunkta (od 1952 r. – lektora) do emerytury, tj. do lipca 1958 r. W pierwszych latach po wojnie pracowała krótko w Szkole Głównej Handlowej (1946–1947), pracę na tej uczelni podjęła też w 1956 r. Była członkinią Komisji Programowej Języka Angielskiego w Ministerstwie Oświaty (1945–1949) oraz współautorką wydanego w 1949 r. i wielokrotnie wznawianego podręcznika do nauki języka angielskiego (*Learning English*).

Od czasu przekładu *Otella* Siwicka pozostawała w kontakcie ze Stefanem Jaraczem, wsłuchiwała się w jego interpretacje dramatów Shakespeare'a, widziała się z nim również w Otwocku, tuż przed śmiercią aktora.

[4] Por. *Zofia Siwicka – utwory niedrukowane: fragmenty „Otella" – przekład*, Redakcja miesięcznika „Twórczość" w Krakowie, 29/821/0/2/238, Archiwum Narodowe w Krakowie.

[5] an, *Jaracz i Szekspir*, „Odrodzenie" 1946, nr 37, s. 10.

Niezwykła osobowość artysty wywarła trwały wpływ na jej podejście do przekładów Shakespeare'a[6].

Latem 1947 r. podróżowała do Stratfordu „celem przesłuchania cyklu wykładów o najnowszej szekspirologii"[7], oglądała też kilka przedstawień w Memorial Theatre (obecnie The Royal Shakespeare Theatre), co szczegółowo opisała:

> **Godzina 10 rano. Jestem na górnym tarasie Memorial Theatre w Stratfordzie. Wielki, nowoczesny, szlachetny w liniach budynek, położony tuż nad rzeką. Avon omywa mury teatru. Linia ocembrowania styka się z linią wody. Na prawo – wielkie wierzby pochylone do samej wody, dalej zarośla i szara wieża kościoła parafialnego, w którym pochowany jest Szekspir. Na lewo – starodawny Most nad Avonem, pod którym cicho mkną łódki – most przechodzący w jedną z odwiecznych ulic Stratfordu. Nad rzeką, wokół teatru, zielone trawniki, kwiaty, drzewa. W dali wzgórza we mgle (...).**
>
> **Godzina 7.30 wieczorem. Teren przed teatrem opustoszały rano, zapchany jest teraz autami. Nie jest to festiwal ani święto czy gala – po prostu zwykły, powszedni dzień. Bilety wykupione dawno, nie tylko przez obywateli Stratfordu, (...) ale poprzyjeżdżali widzowie z dalekich miast i miasteczek (...). Scenę zasłania kurtyna w tonie starego gobelinu. Wśród szaro-złocistych fałd majaczą na niej jakieś postacie w strojach elżbietańskich (...). Chwila ciszy – i z daleka zbliża się... burza (...).**
>
> **Ale to wszystko jest tylko tłem. Istotą, duszą jest cudowny język szekspirowski. Dziwne myśli tłoczą się, myśli może trochę oderwane od treści sztuki, gdy się słyszy Szekspira w Stratfordzie. Ileż to u nas się mówi i pisze o języku szekspirowskim. Czy modernizować go, czy archaizować? Przekład wolny, czy ścisły? Przystosować**

[6] Zofia Siwicka, *Jaracz o Szekspirze*, „Odrodzenie" 1947, nr 5, s. 8. Por. eadem, *Jaracz mówi o Szekspirze*, „Teatr" 1952, nr 13, s. 18.

[7] *Teczka Zofii Siwickiej*... (ZLP).

> **się do techniki, możliwości aktorskich i gustu publiczności, czy iść drogą wytkniętą przez Szekspira? Tutaj nie ma tych wątpliwości, nie tylko dlatego, że przekład jest niepotrzebny, ale że publiczność (…) zna Szekspira prawie na pamięć (…).**
>
> **Mimo niedociągnięć i braków technicznych wychodzi się pod wrażeniem czegoś prostego i głębokiego. Może to właśnie Szekspir „roztacza swoje czary własnymi środkami"?**[8]

W Stratfordzie Siwicka oglądała *Burzę*, *Wieczór Trzech Króli*, *Ryszarda II*, *Kupca weneckiego* oraz *Romeo i Julię*. W skreślonych przez nią opisach przedstawień dominują uwagi o prostocie i bezpośredniości w sposobie podania tekstu ze sceny. Do podobnego efektu dążyła, pracując nad własnymi przekładami Shakespeare'a. Pobyt w Stratfordzie był dla Siwickiej źródłem inspiracji i wiedzy o teatrze angielskim[9], choć sam zamiar tłumaczenia dojrzał o wiele wcześniej. W 1950 r. ukazał się pierwszy przekład Siwickiej – *Makbet* – opatrzony również jej komentarzem. Jak przekonywała, „prosta i jasna budowa z jednej strony, siła i stopniowanie napięcia dramatycznego z drugiej stanowią o szczególnie wybitnych walorach scenicznych *Makbeta*"[10]. W konkluzji dodawała:

> **Wrażenie jednolitości wzmacnia jeszcze osobliwy ton właściwy sztuce, atmosfera zharmonizowana z gwałtownymi przeżyciami głównych postaci, a więc atmosfera burzy, nocy, odludzia, mroku, tajemnicy.**
>
> **Inaczej niż w wielu innych dramatach, Szekspir nie przeplata tu scen tragicznych z komizmem. Raz tylko, i to chwilę po spełnieniu zbrodni na Dunkanie, gdy umazana krwią para zabójców schodzi ze**

[8] Zofia Siwicka, *Jak grają Szekspira w Stratfordzie*, „Odrodzenie" 1947, nr 36, s. 1.

[9] Olga Mastela, *Polish Women Translators of William Shakespeare's "Romeo and Juliet". With the Focus on the "Pilgrim Sonnet" Sequence (Act 1 Scene 5 Verses 92–109)*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego" 2016, nr 29, s. 201.

[10] Zofia Siwicka, *Wstęp* [w:] William Szekspir, *Makbet*, tłum. Zofia Siwicka, Spółdzielnia Wydawniczo-Handlowa Książka i Wiedza, Warszawa 1950, s. XII.

> **sceny, wprowadza jako odprężenie postać zaspanego odźwiernego. Ten prosty człowiek z całą swoją rubasznością i podchmieleniem stanowi przejmujący kontrast ze swymi zbrodniczymi panami[11].**

W 1951 r. zostały wydane razem trzy tłumaczenia: znów *Makbet*, ponadto *Otello* i *Król Lir*. W tym samym roku, składając w Związku Literatów Polskich krótkie sprawozdanie z „warunków pracy pisarskiej w 1951 r.", odnotowywała:

> **Oprócz pracy pisarskiej, tj. pracy nad przekładami Szekspira, zajmuję się także wykładami języka angielskiego na wyższej uczelni, co daje mi podstawę materialną. Niemniej wykłady te zabierają mi sporo czasu tak cennego dla pracy przekładowej. Zwłaszcza przy Szekspirze – ilość potrzebnego czasu jest wprost nieograniczona. Ponieważ praca nad Szekspirem szczególnie mnie pasjonuje, pragnieniem moim byłoby móc się jej całkowicie poświęcić[12].**

W kolejnych dekadach, do 1980 r., Siwicka publikowała pojedyncze przekłady w serii Państwowego Instytutu Wydawniczego. Łącznie w jej tłumaczeniu ukazało się piętnaście sztuk: *Makbet*, *Otello*, *Król Lir*, *Juliusz Cezar*, *Koriolan*, *Burza*, *Romeo i Julia*, *Troilus i Kressyda*, *Cymbelin*, *Poskromienie złośnicy*, *Wiele hałasu o nic*, *Król Henryk Ósmy*, *Stracone zachody miłości*, *Król Henryk Piąty* oraz *Komedia omyłek*.

Biorąc pod uwagę liczbę przekładów i recepcję teatralną, tłumaczenia Siwickiej stanowią jedno z największych, a także najbardziej udanych powojennych przedsięwzięć przekładowych. Jednocześnie Siwicka niezmiernie

[11] Ibidem.

[12] *Teczka Zofii Siwickiej…* (ZLP). Siwicka należała do Związku (jako członek rzeczywisty) od października 1947 r. Sprawozdanie za rok 1951 złożyła, mimo że 14 grudnia 1950 r. została skreślona z listy członków ZLP. W styczniu 1951 r. składała wyjaśnienia w związku z tym faktem (przed komisję wzywano ją razem ze Stanisławem Helsztyńskim). Ostatecznie została „reaktywowana w prawach członka rzeczywistego uchwałą Prezydium ZG ZLP z dnia 22 IV 1952 r.". We wszystkich ankietach członkowskich jako główne pole swojej działalności wskazywała przekłady Shakespeare'a.

rzadko zabierała głos w obszarze krytyki literackiej. Oprócz artykułów o tematyce szekspirowskiej zamieszczonych w „Odrodzeniu" w 1947 i 1948 r., opublikowała w 1954 r., w „Nowej Kulturze", artykuł *W sprawie „Koriolana"*, w którym odniosła się do recenzji Harry'ego Raymonda z inscenizacji *Koriolana* w Phoenix Theatre w Nowym Jorku. W podsumowaniu przestrzegała przed anachronizmami w interpretacjach sztuk Shakespeare'a:

> **Dla nas jest to niezwykle ciekawe i zupełnie nowe ujęcie koncepcji *Koriolana*. Krytyk (...) wykazał wielką niezależność od tradycji i śmiałość nie tylko w rozwiązaniu zagadnienia tła politycznego *Koriolana*, ale i w postawieniu zasadniczej tezy stosunku Szekspira do koncepcji władzy. Na szczególną uwagę zasługuje jego twierdzenie, że niesłusznie jest przypisywać Szekspirowi rzeczy, których jako człowiek swojej epoki nie mógł rozumieć. Należy raczej wnikliwie odczytać to, co w jego utworach naprawdę jest, a wiadomo, że już to samo jest zadaniem wielkim, trudnym i twórczym[13].**

Jesienią 1956 r. Siwicka bez powodzenia ubiegała się o tytuł docenta, wskazując jako podstawę artykuły prasowe oraz serię tłumaczeń dzieł Shakespeare'a. Przychylną opinię o tym dorobku (w czerwcu 1955 r.) sporządził Stanisław Helsztyński, doceniając przygotowanie filologiczne i szekspirologiczne tłumaczki oraz trafność rozwiązań tłumaczeniowych i związanych z tym samodzielnych decyzji dotyczących interpretacji tekstu[14]. Argumentacja ta jednak nie znalazła uznania w Sekcji Nauk Społecznych i Prezydium Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej, która w lutym 1957 r. jednogłośnie odmówiła przyznania tytułu z uwagi na brak dorobku naukowego, zachęcając do złożenia odpowiedniej rozprawy. Siwicka zamierzała chyba zastosować się do tych rekomendacji, gdyż w tym samym miesiącu,

[13] Zofia Siwicka, *W sprawie „Koriolana"*, „Nowa Kultura" 1954, nr 20, s. 7.

[14] Drugą przychylną opinię dołączył do wniosku Tadeusz Grzebieniowski, prof. Uniwersytetu Warszawskiego, *Dr Siwicka Zofia Franciszka...* (AAN). Negatywną recenzję dorobku napisała z kolei Margaret Schlauch, doceniając poziom tłumaczeń, ale odnotowując brak publikacji naukowych.

jako członkini Związku Literatów Polskich, starała się o kolejny wyjazd do Stratfordu:

> **Po dziesięciu latach odczuwam znów brak bezpośredniego zetknięcia z angielską szekspirologią i zaczerpnięcia z niej nowego materiału, i dlatego zwracam się do ZZLP z prośbą o umożliwienie mi wyjazdu do Anglii w tych celach (od roku 1947 przełożyłam 8 sztuk Szekspira, z czego 7 zostało wydanych drukiem).**

Zarząd Związku, w osobie Juliana Przybosia, poparł wniosek i skierował go do Ministerstwa Kultury i Sztuki, ale Siwicka prawdopodobnie nie wyjechała wtedy do Anglii[15].

Oprócz Shakespeare'a tłumaczyła brytyjską i amerykańską prozę, m.in. Roberta Payne'a *Aktorzy jego królewskiej mości* (1958), Marka Twaina *Życie na Missisipi* (1967), zbiór opowiadań Wilelli Cather *Poranek wagnerowski* (1971). Ponadto przez trzydzieści lat była konsultantką w warszawskim i łódzkim Studiu Opracowań Filmów, pomagała m.in. tworzyć polski dubbing dla brytyjskich inscenizacji telewizyjnych Shakespeare'a (BBC Television Shakespeare), emitowanych w TVP1 w ramach Teatru Telewizji na Świecie w latach 1967–1985. Współpracowała również z Polskim Radiem przy adaptacjach tekstów literackich.

Siwicka należała do Związku Literatów Polskich i PEN Clubu (w 1957 r. wybrano ją na zastępczynię przewodniczącego Sekcji Tłumaczy). W 1971 r. została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski na podstawie wniosku podpisanego przez Jerzego Putramenta i Jarosława Iwaszkiewicza, m.in. za teksty do sfilmowanych sztuk Shakespeare'a. W 1972 r., decyzją jury pod przewodnictwem Jana Parandowskiego, Siwicka otrzymała Nagrodę Polskiego PEN Clubu za przekłady Shakespeare'a.

[15] *Teczka Zofii Siwickiej…* (ZLP). Na piśmie widnieje wprawdzie adnotacja: „wyjechała na stypendium", ale informacji o wyjeździe nie ma w żadnych innych dokumentach, nie potwierdził jej też Ryszard Siwicki, syn tłumaczki (kwerenda z 23.04.2021 r.). Z drugiej strony, jeśli (jak podaje się w jednej z not pośmiertnych) Siwicka widziała w Stratfordzie półkę ze swoimi tłumaczeniami, musiała odwiedzić to miasto w późniejszym okresie.

W jednym ze wspomnień pośmiertnych Irena Bołtuć-Hausbrandt opisywała wzruszenie Siwickiej, kiedy odkryła półkę ze swoimi przekładami w bibliotece Instytutu Szekspirowskiego w Stratfordzie. Dodawała też, że Siwicka współpracowała z Zygmuntem Hübnerem i Kazimierzem Dejmkiem, którzy wysoko cenili sceniczność jej przekładów, do ostatnich zaś chwil zajmowała się tekstami Shakespeare'a dla dubbingu[16]. Zmarła 27 stycznia 1982 r. w Warszawie, spoczywa na warszawskim cmentarzu Powązkowskim.

Strategia przekładu

Siwicka nie wypowiadała się na temat swej strategii tłumaczenia. Wydaje się jednak, że klucza do jej rozumienia Shakespeare'a i powinności tłumacza należy szukać w znajomości ze Stefanem Jaraczem, który namówił ją do dokonania pierwszego przekładu, entuzjastycznie przyjął wyniki jej pracy, a także podzielił się z nią przemyśleniami o teatrze i sztukach Shakespeare'a u schyłku życia, w dramatycznych okolicznościach wojny i choroby. Wspominając Jaracza w 1947 r., Siwicka przytaczała poglądy aktora i reżysera na dramaturgię Shakespeare'a w formie przypominającej gotowe normy przekładowe. Jak opisywała, „nie odpowiadał mu język rozwlekły, zawsze jednostajnie potoczysty – podczas gdy osoby, które nim mówią, przeżywają poważne konflikty myślowe czy uczuciowe i nie mogą w taki sposób przemawiać". Odnotowywała też jego niechęć do „tonowania" Shakespeare'a w tłumaczeniach, a także jego troskę o zwięzłość przekładu[17]. Pod wieloma względami Siwicka przedstawiała się jako kronikarka, lecz również powierniczka przemyśleń Jaracza:

> **W owym czasie, rozmawiając o nowych przekładach, przechodził często do kwestii swego osobistego stosunku do sztuki**

[16] I. Bołtuć-Hausbrandt, *O Zofii Siwickiej…*, s. 17.

[17] Z. Siwicka, *Jaracz o Szekspirze…*

szekspirowskiej w ogóle. Ponieważ kilka takich z nim rozmów szczególnie utkwiło mi w pamięci, poczuwam się do obowiązku powtórzyć ich treść możliwie najwierniej (...). Było to w teatrze „Ateneum" na Powiślu, w porach przedpołudniowych, w jakiejś pustej garderobie. Siedział wśród nieładu słoików, szminek, luster z tekstem w ręku i – gorzał. Nie wiem, czy gdyby dane mu było zagrać jeszcze na scenie Szekspira, z całym aparatem dekoracji, kostiumów, mimiki itd. – mógłby zagrać go lepiej niż tam, siedząc w zwyczajnym ubraniu przy zachlapanym farbami stole. Dla niego Szekspir to nie był autor sprzed czterech wieków, to był człowiek, który podsłuchał jego własne zwierzenia, zajrzał w głąb jego własnej duszy.

Sztuką, która pasjonowała go w tym przedwojennym okresie, w latach wojny, a także w ostatnim roku przed śmiercią był *Makbet*. Czy jest coś bardziej aktualnego – pytał – niż żądza władzy? Przeżyć to, wcielić, wywlec na światło dzienne wszystkie ciemne instynkty, z których rodzi się i wyrasta ten potwór!

Powracał również do sprawy wpływu Lady Makbet na męża, twierdząc stanowczo, że musiały tu działać również pobudki erotyczne, że z gruntu wrażliwa natura Makbeta, pozostająca pod urokiem piękna kobiecego, wchłonęła razem z tym urokiem i zabójczą bakterię żądzy panowania, która stopniowo przeżarła mu mózg i serce.

Ostatnie przytoczone słowa o Makbecie mówił Jaracz, siedząc w swym pokoiku w Otwocku w lipcu 1945 r.: mówić mógł tylko szeptem. Mówił ze świadomością, że go w niedługim czasie czeka daleka droga. Trzeba było podziwiać spokój, z jakim umiał zapanować nad cierpieniem fizycznym i myśleć o rzeczach sztuki z jakąś szczególną przenikliwością i głęboką rozwagą. Treść i forma jego słów miały w sobie coś z ostatecznych podsumowań. Te proste syntezy były jednak wynikiem doświadczeń długich lat pracy artystycznej (...). Wydaje mi się, że gdyby jego dawni widzowie z teatru mogli byli słyszeć wtedy ten cichy szept, byliby nim bardziej wstrząśnięci,

> **zapamiętaliby go lepiej niż wszystkie wspaniałe kreacje i przejmujące słowa, którymi kiedyś wstrząsał ze sceny ich dusze[18].**

Z kolei ze sposobu, w jaki opisywała przedstawienia szekspirowskie w Stratfordzie w 1947 r., wynika, że ceniła w nich bezpośredniość i prostotę, zdając sobie sprawę, iż trudności, jakich w odbiorze tekstów Shakespeare'a doświadczają współcześni czytelnicy, biorą się z oddalenia w czasie tych utworów, nie zaś z pierwotnej intencji ich twórcy. Tłumacząc, unikała archaizacji, tak pod względem składni, jak i rejestru, łagodziła też odniesienia kulturowe na rzecz zrozumiałości tekstu. Przywiązywała wagę do zwięzłości, świetnie zagęszczała znaczenia, unikając mnożenia wierszy. Umiejętność tę wykorzystała na późniejszym etapie kariery, opracowując wersje dubbingowe.

Z rozproszonych uwag wynika, że Siwicka dbała o dostęp do nowoczesnych wydań krytycznych, z uwagą rozstrzygała wątpliwości w miejscach niejasnych, dążąc do zbudowania tekstu spójnego i wyrazistego. Kwestia znajomości komentarza krytycznego jako podstawy wyborów tłumacza była w przypadku Siwickiej oczywista dla Stanisława Helsztyńskiego (który przypuszczalnie dobrze znał jej metody pracy, oboje pracowali w tym samym gimnazjum przed wojną)[19], lecz również dla Margaret Schlauch, która przeglądając w roli recenzentki w 1956 r. dorobek Siwickiej, sprawdzała przede wszystkim tzw. miejsca trudne i odnotowywała staranność tłumaczki w precyzyjnym odwzorowaniu oryginału[20].

Występując podczas zebrania Sekcji Przekładów Związku Literatów Polskich w lutym 1953 r., Siwicka jednym tchem wymieniała najważniejsze edycje krytyczne (Arden Shakespeare, The New Clarendon Shakespeare, The Cambridge Shakespeare,) zaznaczając, że wydania te „różnią się między sobą kilku, kilkunastu latami pracy nad Szekspirem, przynoszą

[18] Ibidem. *Makbet* był pierwszym opublikowanym przekładem Siwickiej (1950), był też pierwszym z jej przekładów, który trafił na scenę w przedstawieniu w reżyserii Zygmunta Hübnera (1958).

[19] *Akta osobowe Zofii Siwickiej…* (SGGW).

[20] *Dr Siwicka Zofia Franciszka…* (AAN).

nowe wyjaśnienia miejsc dotąd nieściśle objaśnionych albo niejasnych, nieraz nowe odczytania tekstów”[21]. Wspominała przy tym o gramatyce Abbota, przewodniku po krytyce szekspirowskiej (*Companion to Shakespeare Studies*), wreszcie słowniku Onionsa, podkreślając, że publikacja co kilka lat wychodzi z nowymi dodatkami, a zatem cały warsztat szekspirologa wymaga nieustannej aktualizacji, podczas gdy w Polsce brakuje wydawnictw z ostatniego dziesięciolecia, a zwłaszcza ostatnich pięciu lat. Na koniec pytała: „Po co to wszystko? Przecież intuicją, wyczuciem, talentem można to nadrobić”, aby raz jeszcze odwołać się do myśli Jaracza („Jest ważne, by tłumacz nie narzucał Szekspirowi siebie”) i ostatecznie stwierdzić:

> **tłumacz Szekspira, oprócz zdolności poetyckich i smaku artystycznego powinien mieć przygotowanie filologiczne, powinien dobrze umieć po angielsku, być zżyty z językiem Szekspira i orientować się w osiągnięciach nowoczesnej szekspirologii**[22].

Dalej Siwicka postulowała wprost – i na próżno – aby Sekcja Przekładu doprowadziła do zaopatrzenia biblioteki „w nowoczesne opracowania epoki elżbietańskiej, a także te wszystkie źródłowe rzeczy z nowoczesnej szekspirologii”[23].

Biorąc pod uwagę rytm publikacji, należy zauważyć, że Siwicka tłumaczyła dość wolno, wydawała kolejne tytuły co kilka lat, z dłuższą przerwą w latach sześćdziesiątych. Dramaty publikowane w serii Państwowego

[21] *Stenogram zebrania Sekcji Przekładów w dniu 3 lutego 1953 roku*, Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie, s. 8.

[22] Ibidem, s. 9. Siwicka zabierała głos w czasie, kiedy toczyły się burzliwe dyskusje na temat przekładów literatów czy też poetów: Jarosława Iwaszkiewicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Romana Brandstaettera, Stanisława Dygata i (od 1951 r. nieoficjalnie z uwagi na decyzję o emigracji i cenzurę) Czesława Miłosza.

[23] Ibidem, s. 10. Inicjatywę tę uznał za nieracjonalną Przewodniczący Sekcji, Paweł Hertz, argumentując, że zakupami tymi nie należy obciążać biblioteki Związku, a zatem miejsca, gdzie „najmniejsza ilość ludzi będzie z nich korzystać”, wskazując raczej na wydawnictwa, gdzie z kolei „jest przygotowywana duża praca” i gdzie „ma to największy sens”, ibidem, s. 51. Nie wydaje się prawdopodobne, aby Państwowy Instytut Wydawniczy zaopatrzył wówczas Siwicką w potrzebne jej książki.

Instytutu Wydawniczego ukazywały się zwykle z niewielkim aparatem krytycznym, złożonym z kilkustronicowego wstępu (z opisem m.in. faktów z życia Shakespeare'a) i nielicznych przypisów. Teksty przekładów podlegały jednak dość surowej ocenie wewnętrznej. Świadectwem intensywności działań redakcyjnych jest recenzja wydawnicza z 1977 r. tłumaczenia *Henryka V*, sporządzona przez Annę Staniewską:

> **Przekład zasłużonej tłumaczki wielu dramatów Shakespeare'a jest, jak zawsze, bardzo wierny filologicznie, utrzymany w poprawnej polszczyźnie i – pozbawiony polotu i tchnienia wielkiej poezji. Niepokoi trochę brak zróżnicowania języka barwnych postaci „ludowych" takich jak Walijczyk Fluellen, Szkot kapitan Jamy i inne. Zróżnicowanie takie robił nawet, choć nieudolnie i naiwnie, stary Leon Ulrich, zamieniając w wypowiedziach Fluellena dźwięczne spółgłoski na bezdźwięczne. Myślę jednak, że w trakcie pracy nad tekstem Tłumaczka dokona potrzebnych zmian i udoskonaleń, ponieważ jest niezwykle sumienna i wykazuje dużą troskę o dopracowanie tekstu. Przekład nadaje się do opracowania redakcyjnego[24].**

Przekład *Henryka V* ukazał się w kolejnym roku. Wspomniany przez Staniewską Fluellen mówi językiem nieznacznie odbiegającym od normy (z uwagi na wtrącenia „uważ"), ale nie ma w jego wypowiedziach żadnych zniekształceń fonetycznych; trudno zatem ocenić, jaki wpływ na ostateczny kształt przekładu miało opracowanie redakcyjne, niewątpliwie jednak zarówno tłumaczka, jak i redaktorka były nawykłe do współpracy. Jak wynika z archiwaliów, przynajmniej w jednym przypadku Siwicka najpierw dokonała przekładu, a dopiero potem proponowała go wydawnictwu:

[24] *Teczka Henryk V, tłum. Zofia Siwicka*, nr 5475, Archiwum Państwowego Instytut Wydawniczego. Z kolei w przypadku tłumaczenia *Henryka VIII* Staniewska, w wewnętrznej opinii, chwaliła Siwicką za umiejętne oddanie różnicy stylu wynikające ze współautorstwa sztuki przez Johna Fletchera, por. *Teki wydawnicze* (*Król Henryk VIII*, 1972–1973), nr 4620, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

> **Komunikuję zarazem, iż ukończyłam przekład *Komedii omyłek* Szekspira, sztuki jeszcze po wojnie niewydawanej i zgłaszam mój przekład do ewentualnego wydania przez Państwowy Instytut Wydawniczy[25].**

Pisała tak w 1978 r., a zatem na dwa lata przed publikacją ostatniego ze swoich przekładów.

Na przestrzeni lat tłumaczenia Siwickiej nie były zbyt często poddawane analizom krytycznym, a zalecenia sformułowane przez odbiorców przekładu bywały sprzeczne. Stefan Jaracz zachwycał się zwięzłością i prostotą jej przedwojennego przekładu *Otella*, z kolei Stanisław Helsztyński w 1954 r., zestawiając tłumaczenie Siwickiej z wersją Władysława Tarnawskiego, krytykował strategię wiersza za wiersz, twierdząc, że w ten sposób umykają ważkie sensy oryginału[26]. W opinii o dorobku Siwickiej z 1955 r. chwalił ją za zarzucenie tej reguły:

> **Jeśli porównać jej pierwsze przekłady z dalszymi, które się pojawiły ostatnio, postęp w tym polu nie ulega wątpliwości. Odstąpiła na przykład od pierwszej swojej sztywnej reguły, aby przekładać Szekspira wiersz po wierszu, nie pozwalając sobie na przekroczenie ilości linii wierszowanych oryginału[27].**

[25] *Pismo Zofii Siwickiej do Państwowego Instytutu Wydawniczego z 31 marca 1978 r.* [w:] *Teki wydawnicze* (William Szekspir, *Komedia omyłek*, tłum. Zofia Siwicka), nr 5831, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego.

[26] Stanisław Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś* [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 265. Pierwodruk rozbiorów Helsztyńskiego ukazał się (pod tym samym tytułem) w „Pamiętniku Teatralnym", nr 2 (10), w 1954 r., natomiast pierwsza wersja artykułu została wygłoszona w formie referatu na zebraniu Sekcji Przekładu Związku Literatów Polskich w marcu 1953 r., por. *Stenogram z posiedzenia Sekcji Przekładów Z.L.P. odbytego w dn. 17 marca 1953 r.*, Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie. Przekłady Siwickiej spotkały się wtedy ze stosunkowo łagodną krytyką w porównaniu do całkowicie zdezawuowanych tłumaczeń Romana Brandstaettera i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

[27] *Dr Siwicka Zofia Franciszka…* (AAN).

Rzeczywiście wedle wyliczeń Helsztyńskiego Siwicka w późniejszych tłumaczeniach pozwalała sobie na zwiększenie nawet o kilkaset wierszy długości przekładu w stosunku do oryginału, zawsze jednak były to tłumaczenia najkrótsze z tych, które analizował[28]. Zwięzłość była zatem istotną cechą tłumaczeń Siwickiej, ale nigdy nie stosowała zasady wiersz za wiersz. Trudno natomiast nie zgodzić się z inną opinią Helsztyńskiego:

> **W dziejach tłumaczeń szekspirowskich zajmuje dr Zofia Siwicka odrębne stanowisko, należące do tych, co jak Leon Ulrich, Andrzej Tretiak czy Władysław Tarnawski, byli zawodowymi filologami, szekspirystami. To właśnie przygotowanie filologiczne i lingwistyczne Ulricha i Tarnawskiego dało obfity i cenny owoc (...). Siwicka idzie ich śladem[29].**

Z teoretycznego punktu widzenia tym, co odróżnia Siwicką od innych tłumaczy Shakespeare'a, stawiając ją wręcz w awangardzie ówczesnej praktyki przekładowej, jest jej zaangażowanie w nowy rodzaj pracy nad przekładem tekstu dramatycznego, tj. opracowywanie wersji dubbingowych. Z jednej strony skala i intensywność jej zaangażowania były ogromne, z drugiej o jakości tej pracy świadczą jedynie ścieżki dźwiękowe przedstawień, ponieważ i w tym obszarze Siwicka nie pozostawiła żadnych uwag teoretycznych czy nawet zaleceń praktycznych. Powody, dla których głos tej pracowitej, kompetentnej i utalentowanej tłumaczki pozostał niesłyszalny, są zapewne złożone, przy czym upatrywać ich należy zarówno w indywidualnych cechach charakteru, jak i w uwarunkowaniach społeczno-kulturowych, w tym marginalizowaniu profesjonalnych osiągnięć kobiet.

[28] S. Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie…*, s. 265. Kwestia zestawień liczbowych Helsztyńskiego wymagałaby weryfikacji: ówczesne wydania przekładów nie mają numeracji wierszy, możliwe, że licząc wiersze w egzemplarzach, Helsztyński nie wziął pod uwagę różnic w długości przekładu wynikających ze sposobu łamania prozy, a nie pracy tłumacza.

[29] *Dr Siwicka Zofia Franciszka…* (AAN).

Recepcja przekładu

W publikowanym rok po śmierci Stefana Jaracza (1883–1945) wspomnieniu o nim przytaczano jego entuzjastyczną ocenę nowego przekładu *Otella*:

> Już podczas pierwszego czytania tłumaczenia p. Zofii Siwickiej uderzyło mnie w tym polskim *Otellu* jakieś wzmożenie dynamiki utworu. Zrozumiałem to w pełni w słynnej scenie z chustką. Scena ta porwała mnie, bo była taka... nowoczesna. Nie mogłem się oprzeć porównaniu tej sceny z tłumaczeniem Paszkowskiego, w którym teatr grywał dotychczas *Otella*. I wtedy stało się jasne, czym między innymi góruje tłumaczenie p. Siwickiej. Oto przykład: Desdemona wykręca się od przyniesienia nieszczęsnej chustki. Otello, zdobywając potwierdzenie podejrzeń, nalega coraz natarczywiej. Wreszcie przerywa trzykrotnie paplaninę Desdemony jednym słowem: „Chustka". Pękające trzykrotnie to jedyne słowo narasta w grozę. Wiadomo, że potem nastąpią straszne czyny. Ta krótka scena, to cały wspaniały temat dla wyobraźni aktora.
>
> I oto, co znajduję u Paszkowskiego. – Zamiast trzykrotnego „chustka" czytam: „Idź po chustkę!" Każdy początkujący adept sceniczny zdaje sobie sprawę, jaka to jest dla aktora różnica. Tu całe rozdrobnione zdanie, a u p. Siwickiej jedno słowo, wirujące jak grzmot. Ale jak jest u Szekspira? – pytam niecierpliwie p. Siwickiej. – Właśnie u Szekspira jest jedno słowo: „Chustka" – W takim razie Paszkowski nie miał prawa tak tłumaczyć.
>
> Wszyscy tłumacze Szekspira błądzili przede wszystkim w tym, że rozwadniali zwarty tekst oryginału. Dochodziło do tego, że w tłumaczeniu było go więcej o jedną trzecią. Łatwo się domyślić, jak ta woda wpływała na treściwość i dynamikę tekstu. Język szekspirowski pełen dramatyczności tracił na sile zwłaszcza w realizacji scenicznej.
>
> Język przekładu p. Siwickiej bez floresów retorycznych, pozornie chropowaty, pełen porwanych zdań zwłaszcza tam, gdzie

> namiętność posiada prawdę życiową i dynamikę tak ważną dla aktora. Jest to zupełnie nowe ujęcie, które nareszcie zbliża nas do genialnego oryginału.
>
> Teraz dopiero zrozumiałem, dlaczego nie mogłem zabrać się do Szekspira tak, jak zabrałem się do Moliera. Molier jest przetłumaczony. Szekspir dotąd nie miał tłumacza w Polsce, choć było kilka wydań przekładów Szekspira w całości. Dlatego go nie znamy.
>
> A jest najwyższy czas, by teatr w Polsce zabrał się do poważnych studiów nad Szekspirem, bo to jest Biblia teatru europejskiego.
>
> P. Siwickiej udało się swym pozbawionym sztuczności a pełnym prawdy tłumaczeniem porwać aktora. Nie znam się na filologii, ale konstatuję, że tłumaczenie *Otella* zawiera tekst, który jest znakomitym materiałem dla aktora. Ten sąd jest mi tym przyjemniej wypowiedzieć, że to ja w swoim czasie pobudziłem p. Siwicką do tego czynu. Oby nie poprzestała na jednym *Otellu*. Otwock, Stefan Jaracz, dn. 1 lipca 1945 r.[30]

Równie przychylnie o przekładzie Siwickiej miał wypowiadać się Roman Dyboski, na którego seminarium uczęszczała podczas studiów anglistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim:

> Tłumaczenie rzeczywiście góruje nad tamtymi (Paszkowskiego i Kasprowicza) zwięzłością i wiernością. Zawiera prawie w każdym wierszu dokładnie to, co u Szekspira jest zawarte również w jednym wierszu; wolne jest od dodatkowych floresów retorycznych i od eufemizmów; nie unika dosadności, ani właściwego Szekspirowi śmiałego użycia słów prozaicznych w poetyckim kontekście. To wszystko są zalety, które niewątpliwie pomogą artystom na scenie tchnąć w interpretację teatralną więcej

[30] an, *Jaracz i Szekspir*..., s. 10. Przypomnijmy, że Jaracz zmarł w Otwocku, po długiej i ciężkiej chorobie, 11 sierpnia 1945 r. Opinia ta sprawia wrażenie sporządzonej specjalnie dla Siwickiej, aby ułatwić kontynuację bliskiego mu przedsięwzięcia.

> **z dramatycznej siły dzieła szekspirowskiego, niż to przy dotychczasowych przekładach było możliwe[31].**

Po opublikowaniu w 1951 r. w jednym tomie trzech tłumaczeń Siwickiej (*Otella, Króla Lira* i *Makbeta*) bardzo przychylną recenzję ogłosił Witold Chwalewik (wkrótce też tłumacz Shakespeare'a), szczególnie wyróżniając przekład *Makbeta,* a także ogólnie chwaląc lapidarność i poprawność tłumaczeń Siwickiej:

> **Język przekładów Zofii Siwickiej nie jest tęższy, bogatszy ani bardziej polski od języka Paszkowskiego, ale bywa świeższy, poza tym zaś dzięki czujności i bardziej nowoczesnej kompetencji anglistycznej w wielu miejscach tłumaczka poprawiła jednak mistrza. Zależność jej od wzoru, o którym mowa, jest wyraźna; ale również i inni literaci, których prace powojenne na tym polu znane są nam z próbek ogłoszonych w czasopismach, nie uwolnili się dotychczas od ogólnej sugestii stylu Paszkowskiego[32].**

Stanisław Helsztyński, recenzując w 1954 r. przekłady Siwickiej, również emfatycznie podkreślał jej kompetencje filologiczne:

> **wytrawny neofilolog, anglistka, polonistka ze szkoły Łosia, zamiłowana w sprawach teatru (...) podjęła się pierwszego swego tłumaczenia *Otella* ze skrupulatnością, która przypomina dziewiętnastowiecznego Stanisława Egberta Koźmiana[33].**

Dalej komplementował tłumaczenia za poprawne odczytanie fragmentów mylnie oddanych przez wcześniejszych tłumaczy, unikanie

[31] Ibidem.

[32] Witold Chwalewik, *William Szekspir. Otello. Król Lir. Makbet. Przekład Zofii Siwickiej*, „Twórczość" 1951, z. 12, s. 127.

[33] S. Helsztyński, *Przekłady szekspirowskie…*, s. 262.

łagodzenia „drastycznych miejsc" i zwięzłość, choć tu formułował też wspomniane wcześniej zastrzeżenie na temat skutków ubocznych nadmiernej kompresji znaczeń[34]. Podobnie Grzegorz Sinko, w 1955 r., nazywał przekład *Juliusza Cezara* Siwickiej „poprawnym pod każdym względem"[35]. Nieco szerzej o zaletach jej przekładu *Romea i Julii* pisał w 1956 r. Stefan Treugutt:

> **Tłumaczenie z przykładnym umiarem rozstrzyga trudne kwestie stylizacji arcydzieła z końca XVI wieku. Nie jest to zdeklarowany system polszczyzny z określonego wieku lub terenu. Nie ma też zwrotów i słów wyraźnie współczesnych; to jakby specjalnie przystosowany język drugiej połowy zeszłego wieku, pozbawiony rygoryzmów języka literackiego, operujący swobodnie w zakresie składni i metaforyki (nie zasobu leksykalnego!) systemami polszczyzny starszej, nade wszystko baroku (...). Nowy przekład zasługuje na pilną uwagę wszystkich teatralnych i lekturowych miłośników poety. Polszczyzna tekstu jest prosta, wolna od bardzo rażących w tego typu tłumaczeniach archaizmów**[36].

Jednocześnie ubolewał nad niedostatkiem kompetentnej krytyki przekładu:

> **Bardzo brak fachowej i systematycznej oceny nowych tekstów polskich wielkiego mistrza. Nie zastąpi tego przygodny artykuł anglisty, tym bardziej nota w rodzaju obecnej. Piękna tradycja pracy informującej i oceniającej w zakresie polskich szekspirianów czeka daremnie na nowego prof. Borowego.**

Bardzo dobre zdanie o przekładach Siwickiej miał Maciej Słomczyński, o czym wspominał, już po jej śmierci, oceniając ogólnie powojenne tłumaczenia:

[34] Ibidem, s. 262–275.

[35] Grzegorz Sinko, *Dramat angielski i niemiecki w wydawnictwach PIW*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, nr 13, s. 206–216, tu: 207.

[36] [Stefan Treugutt], *Nowy przekład „Romea i Julii"*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 41, s. 6.

> **Im później, tym gorzej, jeśli nie liczyć trzech dobrych przekładów Krystyny Berwińskiej, z jednym pięknym wyjątkiem, którym są przekłady Zofii Siwickiej. Trochę jej brakowało siły w scenach o potężnym napięciu, ale wielkie fragmenty jej pracy są doskonałe i gdyby mi było wolno, zamieściłbym je w moich przekładach, żeby uczcić jej pamięć[37].**

W 1999 r. Anna Staniewska wybrała *Króla Lira* i *Juliusza Cezara* w wersji Siwickiej do serii *Dwunastu dramatów*, o samej tłumaczce zaś napisała, że jej przekłady są „bardzo wierne, starannie oddające myśl oryginału. Przekład *Juliusza Cezara* jest jednym z jej najlepszych tłumaczeń, uderza »rzymską« godnością i oszczędnością słowa"[38].

W kolejnych latach przekłady Siwickiej były sporadycznie przywoływane w rozmaitych studiach porównawczych ukierunkowanych na analizę konkretnych odniesień lub fragmentów sztuk[39].

Trafiły natomiast na sceny polskich teatrów kilkadziesiąt razy, co czyni z Siwickiej jedną z tłumaczek (i tłumaczy) cieszących się największym powodzeniem w okresie powojennym[40]. Pierwszą inscenizacją w tłumaczeniu Siwickiej był *Makbet* (1958, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, reż. Zygmunt Hübner). Po raz drugi przekład ten wykorzystano dopiero w 1990 r.

[37] Paweł Konic, *Pan na Szekspirze* [rozmowa z Maciejem Słomczyńskim], „Teatr" 1986, nr 3, s. 10–12, tu: 11. Wcześniej przekład *Burzy* Siwickiej chwalił inny tłumacz Shakespeare'a, wynosząc go ponad tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego, por. Bohdan Drozdowski, *Rufą pod wiatr czyli „szczęśliwe współzawodnictwo"* [w:] idem, *List otwarty do…*, Książka i Wiedza, Warszawa 1985, s. 158–170. Pierwodruk ukazał się w „Poezji" 1981, nr 4. Z kolei Juliusz Kydryński, oddając pierwszeństwo tłumaczeniu *Króla Leara* Słomczyńskiego, pośrednio doceniał propozycję Siwickiej: „przekład Słomczyńskiego przewyższa najlepszy z istniejących dotychczas przekładów *Leara* (dokonany przez Zofię Siwicką)", Juliusz Kydryński, *Holoubek gra Króla Leara*, „Życie Literackie" 1977, nr 23, s. 5.

[38] Anna Staniewska, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską"* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 638–639.

[39] Por. Tadeusz Sławek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012; Jerzy Limon, *Szekspir bez cenzury*. *Erotyczny żart na cenie elżbietańskiej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018.

[40] Por. *Zofia Siwicka* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://encyklopediateatru.pl/osoby/58593/zofia-siwicka (11.01.2024).

w Teatrze Studyjnym '83 im. Juliana Tuwima w Łodzi, w reżyserii Andrzeja Pawłowskiego. Po *Burzę* w tłumaczeniu Siwickiej sięgano osiem razy: w Teatrze Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze (1959, reż. Jerzy Zegalski), w Teatrze Ludowym w Krakowie-Nowej Hucie (1959) i w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1960), w obu przypadkach w reżyserii Krystyny Skuszanki[41], w kompilacji z tłumaczeniem Leona Ulricha; w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie (1963, reż. Gustawa Błońska), w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (1964, reż. Jerzy Zegalski), w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1978, reż. Ryszard Major); w Teatrze Narodowym w Warszawie (1989, reż. Krystyna Skuszanka) oraz w Teatrze Polskim w Szczecinie (2008, reż. Adam Opatowicz).

Pięciokrotnie wystawiono *Wiele hałasu o nic*: w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (1966, reż. Jerzy Goliński), w Teatrze Dolnośląskim w Jeleniej Górze (1967, reż. Zbigniew Bessert), w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (1973, reż. Lech Komarnicki), w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie (2011, reż. Tadeusz Bradecki) oraz w Państwowej Wyższej Szkole Teatru i Tańca w Krakowie, filia w Bytomiu (2016, reż. Brian Michaels).

Czterokrotnie grano *Króla Lira* oraz *Romea i Julię*. *Króla Lira* w tłumaczeniu Siwickiej wystawiono w Teatrze Polskim w Warszawie (1962, reż. Zygmunt Hübner), w Teatrze Powszechnym w Łodzi (1972, reż. Maciej Zenon Bordowicz), w Teatrze Narodowym w Warszawie (1998, reż. Maciej Prus) oraz w Teatrze Powszechnym im. Jana Kochanowskiego w Radomiu (2000, reż. Linas Marijus Zaikauskas). Z kolei przekład *Romea i Julii* wykorzystano w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie i w Słupsku (1962, reż. Tadeusz Aleksandrowicz), w Teatrze Rozmaitości w Warszawie (1983, reż. Waldemar Krygier) i w Teatrze Współczesnym w Szczecinie (1995, reż. Anna Augustynowicz).

Po dwie inscenizacje miały dramaty *Juliusz Cezar*, *Poskromienie złośnicy*, *Henryk V* oraz *Troilus i Kressyda. Juliusza Cezara* grano w Teatrze

[41] W obu przypadkach wystawiono tekst w opracowaniu dramaturgicznym Skuszanki i Jana Kotta, oparty na przekładach Siwickiej i Ulricha. Spektakl został w 1964 r. pokazany w Teatrze Telewizji.

Nowym w Łodzi (1960, reż. Kazimierz Dejmek), w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Słupsku i w Koszalinie (1964, reż. Lech Komarnicki); *Poskromienie złośnicy* – w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu (1975, reż. Milan Fridrich), w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie (1982, reż. Barbara Katarzyna Radecka); *Troilusa i Kressydę* – w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (1966, reż. Irma Czaykowska) i w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (1988, reż. Jacek Pazdro). *Henryk V* został wystawiony w Teatrze Powszechnym w Łodzi (1970, reż. Maciej Zenon Bordowicz) oraz Teatrze Polskim w Poznaniu (1984, reż. Jan Kulczyński).

Koriolan został wystawiony tylko raz, w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (1962, reż. Władysław Krzemiński), podobnie jak *Henryk VIII* w Teatrze Nowym w Łodzi (1975, reż. Jerzy Goliński), *Stracone zachody miłości* w PWST w Warszawie (1986, reż. Tadeusz Łomnicki), a *Komedia omyłek* w Teatrze Miejskim im. Witolda Gombrowicza w Gdyni (2016, reż. Tadeusz Bradecki).

Oprócz tego przekłady Siwickiej były wykorzystywane w Teatrze Telewizji – *Burza* (1964, reż. Krystyna Skuszanka), *Henryk Piąty* (1970, reż. Maciej Zenon Bordowicz) i *Romeo i Julia* (1974, reż. Jerzy Gruza, w kompilacji z przekładem Józefa Paszkowskiego).

Kwestie wyboru i brzmienia przekładów nie były na ogół dyskutowane w recenzjach przedstawień.

Decyzją Spadkobiercy tłumaczenia Zofii Siwickiej zostały w 2024 r. udostępnione w repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Szekspir, *Makbet*, tłum. Zofia Siwicka, Spółdzielnia Wydawniczo-Handlowa Książka i Wiedza, Warszawa 1950.

William Szekspir, *Otello*, *Król Lir*, *Makbet*, tłum. Zofia Siwicka, Spółdzielnia Wydawniczo-Handlowa Książka i Wiedza, Warszawa 1951.

William Szekspir, *Juliusz Cezar. Tragedia w pięciu aktach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953.

William Szekspir, *Koriolan*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

William Szekspir, *Burza. Komedia w pięciu aktach*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

William Szekspir, *Romeo i Julia*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

William Szekspir, *Król Lir*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

William Szekspir, *Troilus i Kressyda*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

William Szekspir, *Cymbelin*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.

William Szekspir, *Poskromienie złośnicy*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.

William Szekspir, *Wiele hałasu o nic*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

William Szekspir, *Król Henryk Ósmy*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

William Szekspir, *Stracone zachody miłości*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

William Szekspir, *Król Henryk Piąty*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

William Szekspir, *Komedia omyłek*, tłum. Zofia Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.

William Szekspir, *Juliusz Cezar*, tłum. Zofia Siwicka, [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 2, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 5–142.

XXI. Zdzisław Skłodowski (1841–1914)

***Hamlet* (1935)**

Sylwetka tłumacza

Zdzisław Józef Skłodowski urodził się 20 maja 1841 r. w Łukowie jako syn Józefa Skłodowskiego, pedagoga, bibliotekarza oraz przyrodnika, i Salomei z d. Sagatyńskiej[1]. Matka Zdzisława odebrała dobre wykształcenie, znała ponoć niemiecki i francuski. Zdzisław miał sześcioro rodzeństwa: dwóch braci (w tym Władysława, ojca Marii Skłodowskiej-Curie) i cztery siostry[2]. Wszystkie dzieci ukończyły szkoły, rodzina pieczętowała się herbem Dołęga.

Zdzisław uczył się w gimnazjum w Siedlcach, potem w Lublinie, gdzie zdał ze świetnym wynikiem egzamin dojrzałości. W 1857 r. rozpoczął studia medyczne w Cesarsko-Królewskiej Akademii Medyko-Chirurgicznej w Warszawie, po roku jednak przeniósł się na studia prawnicze w Petersburgu, które ukończył w 1862 r. Ten przyspieszony tryb – wedle wspomnień Józefa Skłodowskiego, jego bratanka – wynikał z chęci przyłączenia się do powstania styczniowego[3]. Skłodowski walczył pod nazwiskiem Miecznikowski jako adiutant (w stopniu kapitana) pułkownika Marcina Borelowskiego (1829–1863, pseudonim „Lelewel"). Ranny w bitwie pod Panasówką, uczestniczył jeszcze trzy dni później w przegranej bitwie pod Batorzem, w której zginął Borelowski[4]. Stamtąd przedostał się do Galicji, gdzie

[1] Por. Cezary Domański, *Skłodowski Zdzisław Józef* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 38, Polska Akademia Umiejętności, Warszawa–Kraków 1997–1998, s. 201–203; [Józef Skłodowski], *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego* [w:] *Aby ocalić od zapomnienia. Pamiętniki Władysława, Józefa i Marii Skłodowskich*, oprac. Tomasz Pospieszny, Ewelina Wajs-Baryła i Piotr Chrząstowski, Wydawnictwo Sophia, Warszawa 2023, s. 142–329; Lucjan Biliński, *Z Mazowsza do sławy paryskiego Panteonu*, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, Warszawa 2003. Między relacjami we wspomnieniach (zwłaszcza Józefa Skłodowskiego) a innymi źródłami zachodzą niekiedy rozbieżności, ważniejsze z nich odnotowywane są w przypisach.

[2] *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego…*, s. 149; L. Biliński, *Z Mazowsza…*, s. 18.

[3] *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego…*, s. 149.

[4] Wedle innego źródła (Stanisław Zieliński, *Bitwy i potyczki 1863–1864*, nakł. Funduszu Wydawniczego Muzeum Narodowego, Rapperswil 1913) miał stopień porucznika i walczył pod Biłgorajem, Panasówką oraz Batorzem i to w tej ostatniej bitwie odniósł ranę, ibidem, przyp. 11.

napisał raport z opisem walk i śmierci dowódcy, opublikowany w 1863 r. na łamach „Czasu".

Zagrożony aresztowaniem i zsyłką, wyjechał do Francji, gdzie podjął studia doktoranckie na uniwersytecie w Tuluzie[5]. W 1865 r., w wieku zaledwie 24 lat, uzyskał doktorat z prawa na podstawie rozprawy *Du régime total et de la communauté au double point de vue moral et économique* [pol. System totalny i wspólnota z podwójnego punktu widzenia: moralnego i ekonomicznego][6]. Wedle rodzinnej legendy w tym czasie miał też wziąć udział w prowansalskim turnieju poetyckim, w którym zdobył nagrodę[7].

Wiosną 1866 r., mimo związanego z tym ryzyka, wrócił do Polski. Złożył i obronił rozprawę naukową *O darowiznach bezpośrednich między małżonkami (art. 1096–1097 Kodeksu Napoleona)*. Dzięki temu otrzymał upoważnienie do wykładania w Szkole Głównej Warszawskiej. Wspierany przez profesora Romualda Hubego[8], prawnika i historyka prawa, rozpoczął pracę jako dwudziestopięcioletni profesor-adiunkt[9]. Jak relacjonuje jego bratanek, Józef:

> **Podobno młodzież akademicka oburzona na wczesny wiek nowego profesora i uznając widocznie, że są kandydaci godniejsi, szykowała się urządzić mu kocią muzykę na wstępnym wykładzie. Lecz zarówno treść, jak i forma tego wykładu tak były świetne, że skończyło się niespodziewanie na gorącej owacji. Ale był to niestety, jedyny, lub może jeden z niewielu opracowanych wykładów, po czym młody profesor i doskonale zapowiadający się obrońca zaczął zaniedbywać się w obu kierunkach**

[5] L. Biliński, *Z Mazowsza…*, s. 20.

[6] Praca dotyczyła kwestii rozporządzania przez męża posagiem żony, *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego…*, s. 149, przyp. 12.

[7] Ibidem.

[8] Romualdowi Hubemu egzemplarz swoich przekładów Shakespeare'a dedykował swego czasu Jan Komierowski, por. Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. 1: *Zasoby, strategie i recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 131.

[9] L. Biliński, *Z Mazowsza…*, s. 21.

> **i niezadługo musiał się wycofać z katedry, wkrótce potem porzucił Warszawę i przeniósł się na adwokaturę do Kielc[10].**

W 1867 r. Skłodowski ożenił się z Marią Rogowską, córką łomżyńskiego rejenta. Doczekali się trzech córek: Marii (1868–1956), Janiny (1871–1934) i Zdzisławy (1872–1945)[11]. Skreślony ręką Józefa Skłodowskiego portret „stryjenki Zdzisławowej" jest równie sugestywny jak stryja:

> **wysoka, piękna blondynka, inteligenta, samodzielna, nie miała upodobania do zajęć kobiecych (...). Założyła szkołę koronkarską (...), a następnie fabrykę mebli (...). Lecz wszystkie te imprezy, mimo wielkiego zapału i trudu, przyniosły tylko straty, bo prowadzone były po dyletancku, a także z powodu wielkiej łatwowierności obojga stryjostwa, którzy nie znali się na ludziach i dawali się byle komu oszukać i wyzyskać, a przedtem nigdy nie umieli liczyć się z groszem[12].**

W 1880 r. Skłodowski został rejentem w Skalbmierzu (obecnie województwo świętokrzyskie), wkrótce kupił też folwark Stawiszyce oraz fabrykę naczyń kuchennych i mebli w Sędziszowie, ale inwestycje te przynosiły marne zyski. Mimo niepowodzeń, Skłodowski został współzałożycielem ochronki oraz teatru amatorskiego, w którym reżyserował własne sztuki. Dom Skłodowskich w Skalbmierzu tętnił życiem: to właśnie w tym okresie Zdzisław miał zabrać się za przekładanie Shakespeare'a. Na początku 1884 r. u rodziny zatrzymała się niespełna szesnastoletnia Maria Skłodowska i z przejęciem relacjonowała huczne świętowanie karnawału[13].

[10] *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego*..., s. 149.

[11] Losy córek Zdzisława Skłodowskiego opisuje Henryk Sadaj, *Skłodowscy. Przodkowie i współcześni Marii Salomei Skłodowskiej-Curie*, „Rocznik Humanistyczny" 1982, t. 30, z. 2, s. 153–156.

[12] *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego*..., s. 152.

[13] Maria opisała pobyt w Skalbmierzu w entuzjastycznym tonie w liście z 27 lutego 1884 r. do siostry, Bronisławy: *Korespondencja polska Marii Skłodowskiej-Curie 1881–1934*, oprac. Krystyna Kabzińska i in., Wydawnictwo IHN PAN, Warszawa 1994, s. 6–7. O pobycie Marii w Skalbmierzu piszą też ▸

Z czasem jednak Skłodowski stracił kancelarię w Skalbmierzu i w 1900 r. zmuszony był otwierać nową praktykę adwokacką w Miechowie. Kandydował dwukrotnie do rosyjskiej Dumy, lecz odpadł w prawyborach. Wkrótce skonfliktował się z prezesem Sądu Okręgowego i zrezygnował z pełnionych do tej pory funkcji. Ostatecznie osiadł na stałe w Kielcach. Na emeryturę przeszedł w 1908 – a zatem w roku, w którym powstał przekład *Hamleta*. Zmarł w czerwcu 1914 r. na zapalenie płuc[14]. Został pochowany na cmentarzu Starym w Kielcach.

Tłumaczył z języka rosyjskiego (Michaiła Lermontowa, Konstantina Balmonta) i angielskiego, znał także francuski i niemiecki. Według Józefa Skłodowskiego przekłady Shakespeare'a (wszystkie dramaty z pominięciem kronik) miały być „ogłoszone drukiem przez firmę Mortkowicza, która je nabyła, czy też zadatkowała", nie wiedział jednak, „dlaczego poszło to w odwłokę, czy też zostało zaniechane". W 1934 r. bratanek odnalazł siedem z tych tłumaczeń u spadkobierców Mortkowicza i odkupił rękopisy *Hamleta*, *Otella*, *Króla Leara*, *Makbeta*, *Koriolana*, *Ryszarda III* i *Burzy*[15]. Po przejrzeniu tekstów przeredagował i wydał tylko jeden z tych dramatów – tym samym pozostawiając trwały ślad po życiowej pasji krewnego. Jak wspominał:

> **Mimo swoich wad był to człowiek rozbrajająco miły i ujmujący, a przy tym niezmiernie inteligentny i wykształcony. Chociaż rzadko odpisywał na listy, nie dotrzymywał obietnic i zobowiązań, trudno było się nań gniewać, zwłaszcza przy spotkaniu osobistym. Długów często nie płacił, ale jeśli miał pieniądze, których stracić nie zdążył, rozdawał je na wszystkie strony. Mimo upodobania do zabaw, kart i miłostek, próżniakiem wcale nie był: bardzo wiele czytał i choć sposób jego życia był aż nazbyt lekki, sąd o rzeczach miał rozumny i poważny[16].**

— L. Biliński, *Z Mazowsza…*, s. 39, 42; Susan Quinn, *Życie Marii Curie*, tłum. Anna Soszyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 75–78.

[14] H. Sadaj, *Skłodowscy…*, s. 153.

[15] *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego…*, s. 150.

[16] Ibidem, s. 149–150.

W podobnym duchu pisała o Skłodowskim Ewa Curie, rekonstruując młodość matki:

> **Zawsze pełen fantazji i polotu, zawsze porywająco wesoły, dowcipny, beztroski, nawet gdy kapryśna pani Fortuna kazała mu się chwilowo znaleźć nie „na wozie", lecz „pod wozem". A teraz [1884] był on zresztą wyraźnie na wozie i w jego domu bawiono się z nadzwyczajnym rozmachem (...). Niemal co tydzień – goście, polowania, bale. A w przerwach między jednym a drugim – przygotowania do następnej „fety"[17].**

Józef Skłodowski (1863–1937)[18], który poprawił i wydał tłumaczenie stryja, był bratem Marii Skłodowskiej-Curie. Zainteresowania literackie zaszczepił w nim ojciec, Władysław, który sam tłumaczył Charlesa Dickensa, Henry'ego Wadswortha Longfellowa, Charles'a-Marie-René Leconte'a de Lisle i Iwana Turgieniewa[19]. Tak Józef wspominał ojca:

> **Posiadał rzadki dar pięknego czytania na głos, zarówno prozy, jak i poezji. Bardzo też ładnie deklamował z pamięci, a właściwie mówił wiersze, głosem miłym, pełnym wyrazu, a mimo to naturalnym, bez śladu afektacji (...). Miał też zdolności rymotwórcze, układał z łatwością wiersze okolicznościowe, często pełne humoru i sentymentu, a także sporo i dobrze tłumaczył, chociaż nie oddawał się temu zajęciu z takim zapałem i namiętnością, jak jego brat Zdzisław. Do przekładu wybierał zawsze utwory, odpowiadające treścią pewnym głębszym pokładom własnej duszy. Dźwięczy w nich stale nuta cichego smutku i bolesnego zamyślenia nad paradoksami bytu ziemskiego i zagadką wiecznego[20].**

[17] Ewa Curie, *Maria Curie*, tłum. Hanna Szyllerowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 59.

[18] Piotr Szarejko, *Skłodowski Józef Władysław* [w:] *Polski słownik biograficzny…*, t. 38, s. 199–200; idem, *Skłodowski Józef* [w:] idem, *Słownik lekarzy polskich XIX wieku*, t. 1, Towarzystwo Lekarskie Warszawskie, Warszawa 1991, s. 509–511.

[19] L. Biliński, *Z Mazowsza…*, s. 31.

[20] *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego…*, s. 166. ▸

Józef Skłodowski ukończył w 1886 r. studia medyczne na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim. Po odbyciu praktyk objął funkcję zastępcy lekarza Drogi Żelaznej Warszawsko-Wiedeńskiej, później zastępcy lekarza obwodowego, a z czasem lekarza oddziałowego kolei. Po odzyskaniu niepodległości, do 1926 r., był głównym konsultantem chorób wewnętrznych Dyrekcji Warszawskiej Polskich Kolei. Od początku kariery związany ze Szpitalem Dzieciątka Jezus w Warszawie, gdzie specjalizował się na oddziale wewnętrznym i chirurgicznym. Od 1900 r. pełnił funkcję ordynatora kolejnych oddziałów, przeprowadzał pionierskie zabiegi[21], opublikował też kilkadziesiąt prac z medycyny. Był członkiem Związku Lekarzy Państwa Polskiego i Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego.

W 1935 r., a zatem w roku publikacji tłumaczenia *Hamleta*, przeszedł na emeryturę. W 1937 r. wydał jeszcze przekład *Demona* Michaiła Lermontowa, który również przerobił z rękopisu Zdzisława Skłodowskiego. Zmarł w tym samym roku, w Warszawie.

Strategia przekładu

Pierwotny przekład *Hamleta* powstał w 1908 r. i pozostał w rękopisie. Józef Skłodowski wszedł w posiadanie tekstu dopiero w 1934 r.:

> **Po bliższym rozejrzeniu się przekonałem się, że znajdują się w nich [rękopisach] liczne braki i niedociągnięcia, które uniemożliwiają ogłoszenie w formie pierwotnej. Podjąłem tedy naprzód próbę gruntownej przeróbki *Hamleta* i po ukończeniu tej żmudnej pracy wydałem go w październiku 1935 r.[22]**

[21] Skłodowski „przeprowadzał badania oscylometryczne w schorzeniach tętnic i jako jeden z pierwszych w Polsce zastosował sztuczną odmę w leczeniu płuc, nakłucia lędźwiowe w chorobach nerwowych i naświetlania promieniami Roentgena w chorobie Gravesa-Basedowa, a także wprowadził nowe metody leczenia zatrucia nerek sublimatem i in. środkami oraz opracował przepisy diagnostyczne w leczeniu cukrzyc", P. Szarejko, *Skłodowski Józef*… (PSB), s. 199–200.

[22] *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego*…, s. 150.

Na stronie tytułowej widniało nazwisko Zdzisława Skłodowskiego, jak również informacja o tym, że Józef Skłodowski przekład ten „sprawdził z oryginałem, w części przerobił i wydał”[23]. Tłumaczeniu towarzyszyła krótka nota:

> **Jest zasadą, dość powszechnie uznaną, że Szekspira, zgodnie z oryginałem, tłumaczyć należy w części prozą, a w części wierszem białym, skąpo tylko przeplatanym rymami. Lecz stryj mój był odmiennego zdania; sądził bowiem, że wiersz rymowany lepiej odpowiada duchowi tradycji języka polskiego. Nie mam zamiaru kruszyć kopii w obronie powyższej tezy; wspomnę jedynie, że m.in. Cyprian Norwid w swoim przekładzie dłuższego urywka z *Hamleta* użył także formy rymowanej.**
>
> **Nie to atoli było dla mnie pobudką do ogłoszenia niniejszego przekładu, lecz estetyczne wrażenie, jakie osobiście z tłumaczeń stryja odniosłem.**
>
> **Jednak obok ustępów dobrych, napotkałem w nich też bardzo wiele gorszych, pod względem jakości lub formy, które zdaniem moim należało gruntownie przerobić. Nie widząc zaś innego sposobu, sam odważyłem się dokonać tej próby. A wybrałem dlatego *Hamleta*, choć jest on zapewne najtrudniejszy do przekładu, ponieważ dla żadnego innego utworu Szekspira nie posiadamy w literaturze polskiej równie cennego przewodnika i komentarza, jak dzieło Matlakowskiego o *Hamlecie*[24].**

Przekład napisany jest nieomal w całości rymowanym wierszem jedenastozgłoskowym, włączając w to partie, które w oryginale są prozą.

[23] William Szekspir, *Hamlet królewic duński. Tragedja w 5 aktach. Przełożył Zdzisław Skłodowski w r. 1908. Sprawdził z oryginałem, w części przerobił i wydał Józef Skłodowski w roku 1935*, Nakładem dra Józefa Skłodowskiego, Warszawa 1935.

[24] Ibidem, s. 5–6. Władysław Matlakowski był autorem przekładu *Hamleta* (1984) opatrzonego obszernym, kilkusetstronicowym wstępem, wydanym wraz z angielskim oryginałem, por. *Władysław Matlakowski* [w:] A. Cetera-Włodarczyk i A. Kosim, *Polskie przekłady…*, t. 1, s. 252–265. Matlakowski, podobnie jak Skłodowski, był wybitnym lekarzem.

Przed wydaniem Skłodowski porozumiał się z żyjącymi córkami stryja, które w listach wyraziły „zgodę i wdzięczność" za wysiłki Józefa. Listy i inne dokumenty związane z publikacją, o których wspomina Skłodowski, nie zachowały się[25]. Nie wiemy zatem, jaki był charakter i zakres poprawek wprowadzonych do pierwotnego tłumaczenia.

Recepcja przekładu

Tłumaczenie Zdzisława Skłodowskiego, poprawione przez Józefa Skłodowskiego, zrecenzował jedynie Tadeusz Grzebieniowski na łamach „Nowej Książki" w 1936 r.[26] Ocena recenzenta była dość oględna. Nie sprzeciwiając się co do zasady rymom (które w przekładach Shakespeare'a stosowali także polscy poeci romantyczni), zwracał uwagę na rozwlekłość tłumaczenia, archaiczny rejestr w przekładzie wulgaryzmów i ogólnie monotonię tak oddanego utworu:

> **Styl (...) rozrzedzony traci znaczną część pierwotnej zwięzłości i bezpośredniej siły działania. Rekompensatę stanowi urok lekkiej i wdzięcznej szaty poetyckiej, w którą utwór Szekspira został przez tłumacza odziany.**
>
> **Wierny jest (...) oryginałowi również w miejscach „nieprzyzwoitych". Bez żenady oddaje wszakże tylko sens „nieprzyzwoitości", grube zaś słowa szekspirowskie albo eufemizmami zastępuje, albo też przemyca pod maską polskich odpowiedników o niezrozumiałym, bo bardzo rzadkiem lub przestarzałem brzmieniu (...).**
>
> **Trudno nie podkreślić pewnego ujemnego skutku, który pociągnęła za sobą jednostajność pięknej na ogół formy poetyckiej Skłodowskiego: zatarły się indywidualne różnice w stylu mowy poszczególnych osób (...).**

[25] *Wspomnienia Dra Józefa Skłodowskiego*..., s. 150.

[26] Wiktor Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958, s. 17.

> **Wiersz rymowany (...) został w obecnym przypadku użyty w taki sposób, że trudno nie odczuć estetyki przekładu i nie ocenić jego wysokiej wartości. Istota rzeczy tkwi jednak w tym, że język i styl szekspirowski jest nie tylko wyrazem ducha i tradycji angielszczyzny w ogóle, lecz równocześnie nosi bardzo wybitne piętno indywidualnej angielszczyzny Szekspira. O tyle więc mylna była zasada tłumacza, że ujęta została wyłącznie z ogólnego punktu widzenia „ducha i tradycji języka polskiego". Pod tym więc względem rozminął się przekład z oryginałem. Inne wyjście, aniżeli to, które obrał Skłodowski, trudno wszakże było znaleźć. Konflikt między postulatem co do formy zewnętrznej a postulatem tyczącym się treści myślowej zakończył się w wypadku obecnego przekładu w sposób możliwie najlepszy[27].**

O przekładzie wspomina również Wacław Borowy w 1947 r., w tonie tyleż przychylnym, co pobłażliwym: „*Hamlet* Skłodowskiego, dzieło właściwie innego okresu (tłumacz, powstaniec z r. 1863, ukończył swoją pracę w r. 1908), jest tylko pamiątką naszego amatorstwa literackiego, bardzo zresztą miłą"[28].

Przekład Skłodowskich nie był wznawiany, nigdy też nie trafił na scenę. Samo przedsięwzięcie jednak – a zwłaszcza sposób, w jaki odzwierciedla ono talenty, ambicje literackie i silne więzy rodzinne Skłodowskich – jest niekiedy przywoływane w kontekście badań nad biografią Marii Skłodowskiej-Curie.

Bibliografia przekładów

William Szekspir, *Hamlet królewic duński. Tragedja w 5 aktach. Przełożył Zdzisław Skłodowski w r. 1908. Sprawdził z oryginałem, w części przerobił i wydał Józef Skłodowski w roku 1935*, Nakładem dra Józefa Skłodowskiego, Warszawa 1935.

[27] Tadeusz Grzebieniowski, [recenzja], „Nowa Książka" 1936, z. 6, s. 347.

[28] Wacław Borowy, *Przekłady Shakespeare'a i teatr (I)*, „Teatr" 1947, nr 12, s. 18–25, tu: 21.

XXII. Maciej Słomczyński (1922–1998)

Wszystko dobre, co się dobrze kończy (1966), ***Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*** (1978), ***Komedia omyłek*** (1979), ***Wiernie spisane dzieje żywota i śmierci króla Leara i jego trzech córek*** (1979), ***Dwaj szlachcice z Werony*** (1979), ***Najwyborniejsza opowieść o kupcu weneckim wraz z niezwykłym okrucieństwem Żyda Shylocka okazanym owemu kupcowi, gdy przyszło do dokładnego odcięcia funta ciała, a także zdobycia Porcji, gdy wybór padł na jedną z trzech szkatuł*** (1979), ***Burza*** (1980), ***Tragedia Macbetha*** (1980), ***Sławna historia żywota króla Henryka VIII*** (1980), ***Żywot i śmierć Juliusza Cezara*** (1980), ***Zimowa opowieść*** (1981), ***Sen nocy letniej*** (1982), ***Tragedia Othella Maura weneckiego*** (1982), ***Ucieszna i wybornie ułożona komedia o sir Johnie Falstaffie i wesołych niewiastach z Windsoru*** (1983), ***Jak wam się podoba*** (1983), ***Poskromienie złośnicy*** (1983), ***Tragedia Romea i Julii*** (1983), ***Miarka za miarkę*** (1983), ***Cymbeline król Brytanii*** (1983), ***Perykles władca Tyru*** (1983), ***Wieczór Trzech Króli lub co chcecie*** (1983), ***Ucieszna i krotochwilna komedia zwana Serc starania stracone*** (1984), ***Żywot i śmierć Ryszarda Trzeciego*** (1984), ***Dzieje żywota Henryka Piątego*** (1984), ***Tragedia Coriolanusa*** (1984), ***Tragedia Ryszarda Drugiego*** (1984), ***Wiele hałasu o nic*** (1985), ***Troilus i Cressida*** (1985), ***Najżałośniejsza rzymska tragedia Titusa Andronicusa*** (1986), ***Żywot Timona z Aten*** (1986), ***Tragedia Antoniusza i Kleopatry*** (1986), ***Król Henryk VI, cz. I*** (1987), ***Król Henryk VI, cz. II*** (1987), ***Pierwsza część dziejów króla Henryka IV*** (1987), ***Druga część dziejów króla Henryka IV*** (1987), ***Żywot i śmierć króla Jana*** (1987), ***Król Henryk Szósty, cz. III*** (1988)

Sylwetka tłumacza

Maciej Słomczyński był tłumaczem literatury angielskiej, w tym utworów Williama Shakespeare'a, Jamesa Joyce'a (*Ulisses*) i Johna Miltona (*Raj utracony*). Jako pierwszy na świecie przełożył wszystkie dramaty Shakespeare'a wydane w spójnej wielotomowej serii wydawniczej, która stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych przedsięwzięć w powojennej recepcji tego autora. Był również dramaturgiem i prozaikiem, autorem literatury sensacyjnej. Pracę nad przekładami opisywał w licznych wywiadach, przyczyniając się w ten sposób do wzmocnienia etosu tłumacza, a także poszerzając refleksję na temat wrażliwości kulturowej twórców dwujęzycznych.

Słomczyński urodził się 10 kwietnia 1922 r. w Warszawie[1]. Jego biologiczny ojciec, Merian C. Cooper, był amerykańskim lotnikiem, producentem i reżyserem filmowym, zaś matka, Marjorie Crosby, urzędniczką ambasady angielskiej i nauczycielką oraz żoną Aleksandra Słomczyńskiego, inżyniera kolejowego, z którym miała dwoje starszych dzieci[2].

Uczył się w Milanówku, a następnie w Liceum oo. Pijarów w Krakowie, z którego w 1937 r. został relegowany z uwagi na problemy wychowawcze. Egzamin maturalny zdał w lipcu 1939 r., w trybie eksternistycznym. Podczas okupacji mieszkał w Milanówku pod Warszawą, przebywał też krótko

[1] Por. Ewa Głębicka, *Słomczyński Maciej* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 7, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2001, s. 335–343; Lesław M. Bartelski, *Słomczyński Maciej* [w:] idem, *Polscy pisarze współcześni 1939–1991*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 379–380; Piotr Kuncewicz, *Maciej Słomczyński* [w:] idem, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, t. 2, Graf-Punkt, Warszawa 1995, s. 238; *Maciej Słomczyński (1922–1998). Bibliografia*, oprac. Monika Kucharczyk-Kubacka, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Kraków 2008; oraz wspomnienia: Instytut Książki, *25 lat temu zmarł Maciej Słomczyński*, oprac. Anna Kruszyńska, https://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,25-lat-temu-zmarl-maciej-slomczynski,9027.html (31.01.2024).

[2] Portret tłumacza z perspektywy rodzinnej nakreśliła córka, Małgorzata Słomczyńska-Pierzchalska, *Nie mogłem być inny. Zagadka Macieja Słomczyńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003. W publikacji tej wiele miejsca poświęca kontaktom Słomczyńskiego z biologicznym ojcem, akcentując wpływ tych wydarzeń na życiowe wybory i ambicje tłumacza. Książką wzbudziła polemikę rodzinną, por. komentarz Justyna Zarzycka, *Nie mogłem być inny. Zagadka Macieja Słomczyńskiego, Słomczyńska-Pierzchalska Małgorzata* [recenzja], „Gazeta Wyborcza" 2003, 18.09.

we Lwowie. W 1941 r. wstąpił do nacjonalistycznej organizacji Konfederacja Narodu, zaś w 1943 r. w szeregi Armii Krajowej. W tym samym roku ożenił się z Barbarą Targońską. W kwietniu 1944 r. Słomczyński został przypadkowo oskarżony o udział w zamachu na niemieckiego urzędnika i osadzony na Pawiaku. Dzięki staraniom rodziny opuścił więzienie tuż przed wybuchem powstania warszawskiego, udzielał też pomocy zbiegłym z Pawiaka Żydom. Na początku sierpnia przyszedł na świat jego pierwszy syn, Maciej Słomczyński junior.

Jesienią 1944 r. gęstniejąca atmosfera polityczna w Milanówku skłoniła Słomczyńskiego do ucieczki. Z fałszywymi dokumentami dotarł do Austrii, gdzie jednak trafił do obozu pracy w Kapfenbergu w Styrii – bombardowanej z uwagi na ulokowany tam przemysł zbrojeniowy. Podczas jednego z nalotów udało mu się zbiec do Szwajcarii i dalej do Francji. W lutym 1945 r. zaciągnął się do Amerykańskiej Trzeciej Armii pod dowództwem generała George'a S. Pattona. Jako tłumacz został przydzielony do sztabu 4. Dywizji Pancernej, z którą brał udział w walkach w Niemczech i Czechach. Do wojennych przeżyć wracał w rozmaitych formach twórczości, szczególnie w opowiadaniu *Sam przeciw Tebom*[3].

Po zakończeniu wojny Słomczyński znalazł się w Paryżu, gdzie służył jako tłumacz w amerykańskiej żandarmerii wojskowej, starał się również o obywatelstwo amerykańskie dla siebie, żony i syna, odbył nawet krótką podróż do Nowego Jorku. Jednak próba budowania relacji z ojcem się nie udała, nie doszedł też do skutku wyjazd z Polski całej rodziny[4]. W 1946 r. Słomczyński powrócił do kraju, zatrzymując się najpierw w Katowicach, gdzie dołączył do żony i syna, a potem w Łodzi. W tamtejszej prasie debiutował wierszem *Ballada o kucharzu i literacie*, dalej zaś komponował krótkie formy literackie drukowane m.in. w „Szpilkach" (gdzie swoją kolumnę miał wówczas Konstanty Ildefons Gałczyński, wkrótce tłumacz Shakespeare'a), a także

[3] Maciej Słomczyński, *Sam przeciwko Tebom*, „Twórczość" 1961, nr 5, s. 8–40. Tuż po powrocie do kraju wydał też powieści sensacyjne osadzone w realiach alianckich, m.in. *Lądujemy 6 czerwca* (Łódź 1947) i *Zadanie porucznika Kenta* (Łódź 1947).

[4] Por. M. Słomczyńska-Pierzchalska, *Nie mogłem być inny…*, s. 157–160.

powieści dla dzieci. W 1947 r. został przyjęty do Związku Literatów Polskich. Pod koniec 1948 r. rozpadło się pierwsze małżeństwo Słomczyńskiego, a on związał się z Lidią Zamkow, reżyserką teatralną, z którą niebawem przeprowadził się do Krakowa (1951), potem do Gdańska (1953), Warszawy (1954) i ponownie do Krakowa (1958). Drugie małżeństwo również zakończył rozwód w 1960 r.

Twórczość Słomczyńskiego z lat pięćdziesiątych jest zróżnicowana gatunkowo i odzwierciedla ówczesne zaangażowanie ideologiczne autora – ufającego w postęp, jaki przyniósł ze sobą nowy ustrój, i na swój sposób antyamerykańskiego. Słomczyński uprawiał propagandową publicystykę[5], pisał dobrze przyjmowaną prozę socrealistyczną[6], próbował też sił jako komediopisarz[7]. W 1951 r. podpisał umowę na tłumaczenie sztuki Bena Jonsona *Bartholomew Fair* (*Bartłomiejowy jarmark*, wystawionej w 1614, wydanej w 1631 r.). Zadanie to sprawiło, że po raz pierwszy zetknął się z problematyką przekładu tekstu z epok dawnych. Skala trudności okazała się ogromna, tak pisał do matki:

> **A teraz, kochana Mamusiu, jedna ważna sprawa: podpisałem umowę na tłumaczenie sztuki Bena Jonsona… Bardzo bym chciał, żeby Mama mi pomogła… bo to jest trudny staroangielski tekst i mam z nim kłopoty (…). Jeżeli Mama mogłaby mi przysłać ten tekst prowizorycznie przetłumaczony i czysto napisany i wyraźnie, byłoby**

[5] Por. Maciej Słomczyński, *Nowa konstytucja mobilizacją twórców kultury*, „Echo Tygodnia" 1952, nr 5, s. 1; idem, *O większą odpowiedzialność za utwory o Nowej Hucie*, „Życie Literackie" 1953, nr 25, s. 3; idem, *Waszyngton – Watykan – Kuria: notatnik z procesu*, „Życie Literackie" 1953, nr 2, s. 1, 11. W 1955 r. był również członkiem delegacji do Moskwy z okazji rocznicy rewolucji październikowej, por. Emily Tall, *Correspondence between Three Slavic Translators of "Ulysses": Maciej Słomczyński, Aloys Skoumal, and Viktor Khinkis*, „Slavic Review" 1990, t. 49/4, s. 625–633, tu: 627.

[6] Maciej Słomczyński, *Opowiadania o sprawach osobistych*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1953; idem, *Opowiadania o dalekich drogach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1954.

[7] Chodzi o utwory: *Rycerz szalony. Farsa fantastyczna w 3 aktach* według pomysłu Christophera Marlowe'a, wystawiony w Teatrze Osa w Łodzi, reż. Lidia Zamkow, 1949 (por. *Maciej Słomczyński (1922–1998). Bibliografia…*, s. 10) oraz *Hallo, Freddie. Szkic komedii w 3 aktach* („Przekrój" 1950, nr 248, s. 13–14).

> **to dla mnie wielkim ułatwieniem pracy. Ja sobie to wyobrażam tak: Mama mi przyśle ręcznie napisany cały tekst po polsku, tak jak go Mama przeczytała (nieważne, czy dobrze gramatycznie, czy nie, bo ja sobie poprawię) i mały słownik trudniejszych staroangielskich wyrazów.**

Kila dni później ponawia prośby:

> **Ale na razie najważniejsze jest, żeby mieć ten przekład polski na surowo, bo potem to już tylko trzeba pracować po polsku, a nie tłumaczyć. Ja tam wielu słów jednak nie rozumiem i szukanie po słownikach zajmuje wiele czasu[8].**

Marjorie Crosby życzenie spełniła, choć i dla niej było „to coś arcy-piekielnego" i tekst czytała wielokrotnie, aby wychwycić sens[9]. Ze swej strony Słomczyński kompletuje warsztat: korzysta z *Elizabethan Glossary*, odkrywa też w Bibliotece Jagiellońskiej „całą masę książek o Elizabethan i Jacobean stage", a także „kilka niemieckich, francuskich i angielskich książek o Jarmarku św. Bartłomieja", z których „jedna ma nawet 1200 stron i tam wszystko jest opracowane źródłowo"[10]. Doświadczenie to wpłynie na sposób myślenia Słomczyńskiego o przekładzie tekstów literackich w przyszłości. Obok Jerzego Sity, Słomczyński był drugim polskim tłumaczem Shakespeare'a, który budował swój autorytet, odwołując się do doświadczenia dwujęzyczności i uprzedniej znajomości Shakespeare'a w oryginale. Przypuszczalnie w praktyce kluczową rolę odegrało intensywne samokształcenie, obejmujące język i literaturę epoki elżbietańskiej.

[8] Listy z listopada 1951 r. cytowane [w:] M. Słomczyńska-Pierzchalska, *Nie mogłem być inny…*, s. 206–207.

[9] Ibidem, s. 207.

[10] Ibidem, s. 209–210. Publikacja przekładu: Ben Jonson, *Bartłomiejowy jarmark*, tłum. Maciej Słomczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957; premiera w warszawskim Teatrze Powszechnym (1958), w reżyserii Barbary Kilkowskiej. W Krakowie Słomczyński korzystał prawdopodobnie ze zbiorów profesora Romana Dyboskiego (zm. 1945).

W okresie tym kilkakrotnie przecinają się drogi Słomczyńskiego i innych tłumaczy Shakespeare'a. W 1949 r. spotyka się w pałacu w Nieborowie, jednym z ulubionych miejsc wypoczynku literatów oraz artystów, z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim i, jeśli wierzyć anegdocie przekazanej rodzinie, sekretnie wspiera poetę w chwili kryzysu twórczego, podsyłając zaległą scenkę do drukowanego w „Przekroju" Teatrzyku Zielona Gęś[11]. Z kolei w 1953 r., w Gdańsku, spaceruje ze Stanisławem Dygatem, któremu (znów jeżeli wierzyć pamięci rodzinnej) przedstawia jego przyszłą żonę, Kalinę Jędrusik[12]. Niewątpliwie najbardziej dramatycznie przebiega zetknięcie się w Zakopanem z Romanem Brandstaetterem, którego portret, jakby z oddalenia, Słomczyński kreśli dla bezpieki[13].

W lipcu 1956 r. na scenie Teatru Domu Wojska Polskiego w Warszawie, w reżyserii Lidii Zamkow, ma swoją premierą dramat Słomczyńskiego

[11] M. Słomczyńska-Pierzchalska, *Nie mogłem być inny…*, s. 194.

[12] Ibidem, s. 222–223.

[13] Por. opis informatora: „Roman Brandstaetter, ogólnie biorąc, nie jest przyjacielem naszego ustroju. Umie to zresztą maskować dość dobrze i mówi na te tematy dopiero wtedy, kiedy orientuje się, że rozmówca nie jest ostro nastawiony prorządowo. Zresztą mówi o tym b. rzadko, gdyż z trudem wierzy ludziom i jest b. powściągliwy w wypowiedziach. Z tego, co wiem o nim, wnioskuję, że ma bardzo za złe komunizmowi, że zmusza artystów do pisania w pewnej dydaktycznej koncepcji, która ma służyć ludziom bezpośrednio. Brandstaetter jest pisarzem raczej katastroficznym, smutnym, mistycznym, chociaż z usposobienia jest raczej pogodny. Nie utrzymuje stosunków towarzyskich na terenie Zakopanego i bardzo trudno dostać się do niego do domu, gdzie przyjmuje tylko nielicznych ludzi", Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Krakowie, 010/7799, *Sprawa operacyjnego rozpracowania Romana Brandstaettera, Doniesienie informatora „Włodka"*, Zakopane 8 III 1953, k. 5, cyt. za: Krzysztof A. Tochman, *Rozpracowanie Romana Brandstaettera przez komunistyczny aparat represji* [w:] *Nie zapominamy. Świadectwa pamięci o Romanie Brandstaetterze*, red. Krzysztof A. Tochman, Instytut Pamięci Narodowej, Rzeszów–Warszawa 2017, s. 168. Informatorem o pseudonimie „Włodek" był wówczas Maciej Słomczyński, ibidem, s. 166. Tochman informuje o zwerbowaniu go w 1952 r., wyrejestrowaniu w 1955 r., definitywnej odmowie współpracy przez Słomczyńskiego w 1960 r. oraz jego inwigilacji w latach 1972–1975. Historię tych kontaktów opisuje również Piotr Franaszek (według niego do sformalizowania współpracy doszło w styczniu 1953 r., trwała zaś do końca roku, tj. do wyjazdu Słomczyńskich do Gdańska), *„Cichym ścigali go lotem" – „ucieczka" Macieja Słomczyńskiego przed bezpieką, literatami i literaturą resortową* [w:] *Twórczość na zamówienie*, red. Sebastian Ligarski i Rafał Łatka, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2019, s. 334–357. Ten okres w życiu Słomczyńskiego przybliżany jest w filmie: *Maciej Słomczyński. Errata do biografii*, reż. Maciej Gawlikowski, TVP 2007, https://vod.tvp.pl/video/errata-do-biografii,maciej-slomczynski,4285104 (14.02.2024).

Samotność. Alegoryczna fabuła sztuki przybliża losy załogi statku uwięzionego na Tajwanie: bohaterowie wybierają między powrotem do biednego, socjalistycznego kraju i emigracją, a zatem dokonują tych samych rozstrzygnięć, co dekadę wcześniej autor dramatu. Ocena przedstawienia dzieli krytyków, przy tym skandal wywołuje Jan Kott, który gwiżdże na spektaklu:

> **To jest sztuka człowieka, który nie ma nic do powiedzenia i żadnych zahamowań. Jest zręczny i poda ci każdą mieszankę (...). Po raz pierwszy w życiu gwizdałem w czasie spektaklu. Kiedy sztuka jest nieudana, nie wolno gwizdać. Ale kiedy sztuka jest obrzydliwa – trzeba gwizdać. Gwiżdżcie![14]**

Niepowodzenie wyhamowuje karierę dramatopisarską Słomczyńskiego, w kraju zaś dochodzi do przełomu politycznego związanego z objęciem władzy przez Władysława Gomułkę. Trzy miesiące później Kott zachwyca się przedstawieniem *Hamleta* w krakowskim Teatrze Starym, w reżyserii Romana Zawistowskiego, w przekładzie Romana Brandstaettera, i to o tym spektaklu pisze swój słynny esej *Hamlet po XX Zjeździe*, jądro późniejszego zbioru *Szkice o Szekspirze* (1961). Na fali odwilży, w 1957 r., Słomczyński pracuje nad powieścią *Cassiopeia* o uwikłaniu pisarzy we współpracę z komunistyczną Służbą Bezpieczeństwa. Powieść ta ukaże się dopiero w 2002 r.[15]

Jako tłumacz Shakespeare'a Słomczyński zadebiutował w 1956 r., kiedy pięć sonetów w jego przekładzie zostało odśpiewanych w spektaklu *Romeo i Julia* w reżyserii Lidii Zamkow w warszawskim Teatrze Domu

[14] Por. Jan Kott, *„Samotność", czyli powrót szmiry*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 28 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/182247/samotnosc-czyli-powrot-szmiry (2.02.2024). Okoliczności te nie poróżniły trwale Kotta i Słomczyńskiego, por. Anna Cetera, *Znajomość*, „Tygodnik Powszechny" 2014, nr 51/52, s. 17–18, https://www.tygodnikpowszechny.pl/znajomosc-25206 (2.02.2024), choć rozniecily sporo emocji. W rękopiśmiennym pamiętniku z 1956 r. Jan Kott zapisał, że Słomczyński ponoć odgrażał się w obecności aktorów, że go pobije, *Dzienniki 1956–1966*, Archiwum Jana Kotta, Archiwum Emigracji, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, karton nr 50, brulion 1956, s. 1.

[15] Maciej Słomczyński, *Krajobraz ze skorpionem*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2002. Fragment powieści ukazał się w 1998 r. na łamach „Dekady Literackiej", nr 6/7, s. 9.

Wojska Polskiego[16]. W okresie tym tłumaczył też zróżnicowaną gatunkowo prozę: opowiadania o Sherlocku Holmesie Arthura Conan Doyle'a[17], *Piotrusia Pana* Jamesa M. Barriego (1958)[18], a także *Światłość w sierpniu* Williama Faulknera (1959). Pod koniec dekady zaczął tłumaczyć *Ulissesa* Jamesa Joyce'a. Praca nad tym projektem zabrała kolejne jedenaście lat, stała się źródłem pogłębionej refleksji na twórczością Joyce'a i sztuką przekładu, ponadto sprawiła, że Słomczyński włączył się w szersze kręgi międzynarodowe badaczy i tłumaczy tego pisarza. Opublikowana w 1969 r. powieść wzbudziła wielkie zainteresowanie i rozeszła się w tysiącach egzemplarzy, tekst trafił też kilkakrotnie na deski teatrów w adaptacji tłumacza[19]. W 1967 r.

[16] Sonety te ukazały się drukiem: Maciej Słomczyński, *Pięć sonetów: Sonet 23, Sonet 55, Sonet 56, Sonet 91, Sonet 97*, „Dialog" 1956, t. 1, nr 1, s. 70–72; tłumaczenie sonetu 91 otwiera też program teatralny przedstawienia *Romea i Julii*. Niewykluczone, że przekłady te powstały dużo wcześniej. W liście do matki z 9 sierpnia 1949 r. Słomczyński donosił: „skończyłem Szekspira – Lidka [żona] mówi, że znakomicie. Ja miejscami nie bardzo jestem zadowolony, ale poradzę się Mamy po powrocie". O ukończeniu tej pracy wspominał również w korespondencji z 20 sierpnia 1949 r., nie ma jednak pewności, o jaki tekst chodziło, por. M. Słomczyńska-Pierzchalska, *Nie mogłem być inny…*, s. 183–184. Jak zwróciła nam uwagę prof. Joanna Walaszek, lektura egzemplarza teatralnego pozwala zauważyć (o czym nie ma mowy w programie) liczne przeróbki przekładu Józefa Paszkowskiego, szczególnie w partiach komediowych, w kwestiach Merkucja. Niektóre koncepty i sformułowania powracają w późniejszym (1983) przekładzie *Romea i Julii* Słomczyńskiego.

[17] Słomczyński przetłumaczył dwa opowiadania [w:] Arthur Conan Doyle, *Przygody Sherlocka Holmesa*, tłum. Irena Doleżal-Nowicka i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

[18] Por. James Matthew Barrie, *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1958. W późniejszym czasie ukazały się też *Przygody Piotrusia Pana* i *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtońskich*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991, a także Lewis Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów* oraz *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1972.

[19] Wyzwania stojące przed tłumaczem Joyce'a opisał Słomczyński w obszernym eseju *Klucze otchłani*, „Literatura na Świecie" 1973, nr 5, s. 4–41 (przedruk [w:] *Polscy pisarze o sztuce przekładu 1440–2005*, red. Edward Balcerzan i Ewa Rajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007, s. 273–284), a także [w:] Katarzyna Bazarnik, *List od Macieja Słomczyńskiego*, „Dekada Literacka" 1998, nr 6/7, s. 142–143; recenzję przekładu *Ulissesa* ogłosił m.in. Grzegorz Sinko, *„Ulisses" jakiego mamy*, „Magazyn Literacki" 1970, nr 7, s. 58–64. Głośnym echem odbił się spektakl *Ulisses* w gdańskim Teatrze Wybrzeże w 1970 r., reż. Zygmunt Hübner, na podstawie adaptacji Słomczyńskiego, por. omówienie fenomenu tego przedstawienia (jak zastrzegał plakat, przeznaczonego „tylko dla dorosłych") przez Zbigniewa Majchrowskiego, *Krytycy w labiryncie „Ulissesa"*, „Dialog" 1977, nr 5 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/231057/krytycy-w-labiryncie-ulissesa (3.02.2024); Jerzy Jarocki, Marta Gibińska i Maciej Słomczyński, *Goście Starego Teatru* [zapis rozmowy, która odbyła się 21.03.1993 r. w Starym Teatrze w Krakowie], „Teatr" 1993, ▸

Słomczyński został współzałożycielem (w latach 1973–1977 wiceprezesem, do 1981 r. członkiem zarządu) James Joyce Foundation[20].

W 1961 r. Słomczyński ożenił się z Teresą Grzybowską. Aby zrównoważyć nieprzynoszącą wówczas dochodu pracę nad przekładem *Ulissesa*, tworzył poczytną literaturę sensacyjną. Jako Joe Alex wydał kilkanaście kryminałów, tłumaczonych również na języki obce[21]. W 1959 r. był jednym z inicjatorów Teatru Sensacji „Kobra", dla którego tworzył scenariusze pod obco brzmiącymi pseudonimami (m.in. Agnes Soerssen, Male Turkey, Sabine Sorrel)[22]. Był też autorem poczytnych, osadzonych w socjalistycznych realiach powieści milicyjnych. Powieści te publikował pod pseudonimem Kazimierz Kwaśniewski, a niektóre z nich przerobił na scenariusze filmowe[23].

W połowie dekady wrócił także temat Shakespeare'a: w 1965 r. Słomczyński przetłumaczył *Henryka IV Część 2* na potrzeby spektaklu reżyserowanego przez Jerzego Jarockiego w Teatrze Rozmaitości we Wrocławiu – reżyser połączył ten przekład z tłumaczeniem *Henryka IV Części 1* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W czerwcu tego samego roku Słomczyński zawarł umowę na przekład *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* z Państwowym Instytutem Wydawniczym, tłumaczenie zostało dostarczone i zaakceptowane kilka dni wcześniej. Z kolei w kwietniu 1966 r. wydawnictwo podpisało umowę na projekt graficzny, zlecenie opisując jako „nowa

— nr 7/7, s. 4–9. Przekład *Ulissesa* Słomczyńskiego wykorzystywano również w innych adaptacjach, m.in. w spektaklu *Bloomusalem* według epizodu XV w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego (Teatr Ateneum w Warszawie, 1974).

[20] Por. E. Głębicka, *Słomczyński Maciej…*, s. 336. International James Joyce Foundation powstała w Dublinie w 1967 r. Z perspektywy anglosaskiej ślady zaangażowania Słomczyńskiego w pracę nad twórczością Joyce'a to artykuły: Maciej Słomczyński i John Vanderbergh, „James Joyce Quarterly" 1967, nr 4, s. 3 [tekst w j. holenderskim]; Maciej Słomczyński, *Upon First Decoding "Finnegans Wake"*, tłum. z j. pol. Edward Rothert, „Polish Perspectives" 1973, nr 11, s. 21–37; oraz listy do tłumaczy Joyce'a [w:] E. Tall, *Correspondence between Three Slavic Translators…*

[21] Pierwsza kryminalna powieść Joe Alexa, *Powiem wam, jak zginął*, ukazała się w 1959 r. (Wydawnictwo Iskry, Warszawa). Por. bibliografia twórczości Słomczyńskiego (wraz z przekładami na języki obce), *Maciej Słomczyński (1922–1998). Bibliografia…*

[22] Jako pierwszy zrealizowano scenariusz telewizyjny *Agato, strzelaj!* (1959, pod pseudonimem Sabine Sorrel).

[23] Por. powieści *Śmierć i Kowalski* (1962, ekranizacja w 1963 r. pt. *Ostatni kurs*) oraz *Gdzie jest Trzeci Król* (1966, ekranizacja w 1967 r.).

seria przekładów Szekspira, odrębna od poprzednich »szarych tomików«", redaktorką publikacji była Anna Staniewska. Opublikowany w 1966 r. tekst komedii zasadniczo odbiega od tekstu, jaki ukazał się w serii Wydawnictwa Literackiego w 1979 r., a projekt graficzny książki (w miękkiej, dwukolorowej oprawie) jest rzeczywiście różny od serii szekspirowskiej w twardej oprawie[24]. Brak informacji o tym, jak pomyślana była ta nowa seria, której pierwszym tomem miało być tłumaczenie Słomczyńskiego. Pomysł ów z nieznanych względów zarzucono. W 1971 r. komedię tę w przekładzie Słomczyńskiego inscenizuje Konrad Swinarski[25].

Na początku lat siedemdziesiątych opublikowany przekład *Ulissesa* okazuje się dużym sukcesem wydawniczymi i teatralnym, z kolei liczne kryminały przyczyniają się do stabilizacji finansowej Słomczyńskiego, który stosunkowo często wyjeżdża za granicę, aby uczestniczyć w konferencjach poświęconych Joyce'owi bądź dopilnowywać spraw związanych z recepcją swoich powieści za granicą. Wykazuje też coraz większą niezależność w sferze poglądów politycznych, co ściąga na niego zainteresowanie służb specjalnych. Po odmowie współpracy, sam pada ofiarą kilkuletniej inwigilacji[26].

W 1974 r., nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego, z okazji trzechsetlecia śmierci Johna Miltona, ukazuje się nowy, sporządzony przez Słomczyńskiego przekład *Raju utraconego*[27]. Do Słomczyńskiego

[24] Wcześniej, w 1963 r., Jerzy Jarocki wraz z dyrektorem tarnowskiego Teatru im. Ludwika Solskiego, Kazimierzem Barnasiem, poprosili Słomczyńskiego o redakcję dramaturgiczną przekładu *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Leona Ulricha. Jak wspominał Jarocki: „Po dwóch tygodniach [Słomczyński] przyniósł gotowe nowe tłumaczenie", *Goście Starego Teatru…*, s. 4–9. Przypuszczalnie ten tekst został wydany przez Państwowy Instytut Wydawniczy. W maju 1965 r. Swinarski wystawił też anonimową *Żałosną i prawdziwą tragedię pana Ardena z Feversham w hrabstwie Kent* w przekładzie Słomczyńskiego, sztuka uchodzi za apokryf szekspirowski.

[25] W tym samym roku sonety Słomczyńskiego wykorzystano w przedstawieniu *Burzy* opartej na tłumaczeniu Jerzego Sity (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, reż. Zofia Wierchowicz).

[26] W 1968 r., na zebraniu Oddziału Krakowskiego ZLP, na którym omawiano protesty studenckie w Warszawie, „Słomczyński oświadczył, że nastąpiło zagrożenie odrodzenia w Polsce zwykłego antysemityzmu"; cyt. na podstawie akt Milicji Obywatelskiej w Krakowie [w:] P. Franaszek, *„Cichym ścigali go lotem"…*, s. 347. Franaszek opisuje też działania służb wymierzone wówczas w Słomczyńskiego.

[27] Był to trzeci polski przekład tego utworu: Jacek Przybylski przetłumaczył epos w 1791 r., Władysław Bartkiewicz w 1902 r.

zwraca się ponownie Konrad Swinarski, który planuje wystawić *Hamleta* w krakowskim Teatrze Starym. Tragiczna śmierć reżysera w sierpniu 1975 r. sprawiła, że przedsięwzięcie to nigdy nie zostało zrealizowane, jednocześnie powstało jednak wiele wspomnień osób zaangażowanych w przygotowania, opisujących współpracę z charyzmatycznym artystą[28]. Wspomnienia te przywołuje też Słomczyński, który podjął się przekładu, mimo że termin wydawał się szaleńczo krótki:

> zaczęła się zabawa, której nie zapomnę nigdy w życiu i którą rzeczywiście wspominałbym jako zabawę, gdyby nie jej tragicznie zakończenie. Ponieważ zaczęły się próby, a w ogóle nie było tekstu, więc Swinarski przychodził do mnie (przeważnie w nocy), porywał kartki i niósł do teatru, na ranną próbę. Oczywiście w takich warunkach przekład był bardziej wynikiem intuicji niż przemyślenia, ale później okazało się, że premiera będzie jednak nieco odłożona i to szaleńcze tempo opadło (...). Nigdy nie spotkałem i zapewne nie spotkam człowieka teatru, który przywiązywałby takie znaczenie do słowa i odczuwał absolutną konieczność zrozumienia, dlaczego właśnie taki, a nie inny wyraz przekładu ma być pełnym ekwiwalentem oryginału (...). Był dobrym reżyserem i chciał mieć dobrego tłumacza. Kiedy już go miał, przyjmował jako pewnik, że to tłumacz jest autorytetem w sprawach tekstu, nie on. Nawet przy najmniejszych skreśleniach (których zresztą zdążył dokonać w *Hamlecie* bardzo niewiele) przychodził do mnie z prośbą o „połączenie" końcówek. Po prostu chciał mieć jak najlepszy tekst i wierzył, że kiedy wyjaśni mi intencję swego skrótu, dokonam zmian znacznie lepiej niż on, bo to przecież mój zawód, a nie jego[29].

[28] Por. Joanna Walaszek, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991; Zuzanna Olbinska, *Od izraelskich notatek do krakowskich nagrań. Wizja Ducha ojca w niezrealizowanym „Hamlecie" Konrada Swinarskiego*, „Twórczość" 2019, nr 11; Konrad Swinarski, *Wierność wobec zmienności*, wybór i oprac. Marta Fik i Jacek Sieradzki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

[29] Teresa Krzemień [wywiad z Maciejem Słomczyńskim], *Bóg mi powierzył honor tłumaczy...*, „Kultura" 1978, nr 48, s. 3–4, tu: 4. Wedle Jacka Sieradzkiego zespół początkowo pracował z przekładem ▸

Jeszcze przed śmiercią Swinarskiego, w oczekiwaniu na premierę, ukazuje się obszerny artykuł Juliusza Kydryńskiego zatytułowany *Milton i Szekspir Słomczyńskiego*, w którym Kydryński kładzie podwaliny pod nowe przedsięwzięcie przekładowe[30]. Obsypując pochwałami tłumaczenie *Raju utraconego*, ubolewa: „*Hamlet* Słomczyńskiego istnieje na razie w egzemplarzu teatralnym i trzeba będzie chyba dość długo poczekać na jego ukazanie się w druku"[31], lecz jednocześnie przyznaje, że inicjatywa teatralna „nie była inspiracją, była tylko bodźcem, wyzwalającym od dawna niepokojący Słomczyńskiego problem translatorski", jego *Hamlet* zaś jest „szczytowym osiągnięciem w zakresie tłumaczeń Szekspirowskich"[32]. Dalej Kydryński deprecjonuje wszystko, co wydarzyło się na polu polskich tłumaczeń Shakespeare'a od czasu dziewiętnastowiecznych przekładów kanonicznych:

> **O losach przekładów Szekspira w naszej literaturze i w naszych teatrach można by napisać grubą księgę, przy czym niektóre jej karty zawierałyby informacje niemal niewiarygodne; mówiłyby np. o „tłumaczach", niemających pojęcia o języku angielskim i nigdy oczywiście nieoglądających nawet tekstów oryginalnych, a „przekłady" swoje kompilujących z tłumaczeń już istniejących, przepisywanych tylko „własnymi słowami". Co najdziwniejsze, „przekłady" takie bywały drukowane, wystawiane i nawet omawiane przez poważnych krytyków. Lepiej o tym zapomnieć i powiedzieć tylko najkrócej, że obowiązującym u nas właściwie po dziś dzień kanonem Szekspirowskim jest zbiór przekładów, dokonanych jeszcze w ub. wieku przez trzech – na swój czas zresztą wybitnych – tłumaczy: Koźmiana, Paszkowskiego i Ulricha. Bardzo liczne prace autorów późniejszych, anglistów i poetów, których imię legion, jakkolwiek**

— Paszkowskiego, który stopniowo był zastępowany tłumaczeniem Słomczyńskiego. „W wyniku wielu dyskusji Swinarskiego ze Słomczyńskim tekst ulegał przeobrażeniom", K. Swinarski, *Wierność wobec zmienności…*, s. 272.

[30] Juliusz Kydryński, *Milton i Szekspir Słomczyńskiego*, „Życie Literackie" 1975, nr 13, s. 6.

[31] Ibidem.

[32] Ibidem.

> niepozbawione dużych nieraz wartości, były przecież, jeżeli je wziąć *en masse*, jedynie próbami – to prawda, że pilnymi i ambitnymi, lecz tylko próbami – dochodzenia do Szekspira, jakiego wciąż oczekujemy, do polskiego Szekspira naszych czasów, który byłby równocześnie autentycznym Szekspirem elżbietańskim. A więc dramaturgiem i poetą, nieodartym w przekładzie z tych cech i wartości, które potwierdzając jego rzeczywistą wielkość, czynią go – wiecznym.

Wymazując z rejestru powojenne przekłady, Kydryński buduje opozycję starego i nowego, aby w konkluzji postulować: „ogólnie wiadomo, że cenny, lecz przestarzały Szekspirowski polski kanon dziewiętnastowieczny musi być zastąpiony nowym. Należałoby zachęcić Macieja Słomczyńskiego do podjęcia tej wielkiej, lecz wspaniałej pracy"[33]. Wybór tym bardziej oczywisty, że

> trzeba stwierdzić zaskakującą swobodę, z jaką Słomczyński traktuje słynne „crucial points" oryginału, bynajmniej nie starając się być w zgodzie z takim czy innym zdaniem setek komentatorów, lecz obierając drogę własną, a zawsze wiodącą do rozjaśnienia myśli, przez egzegezy dotychczasowe raczej zaciemnianej. Unika w ten sposób dziwactw i łamańców stylistycznych, a także semantycznych, w wielu poprzednich przekładach brzmiących po prostu humorystycznie. Ta swoboda tłumacza – chciałbym ją nazwać odwagą – może w niektórych wypadkach wywołać protest zbyt skrupulatnych filologów, choć nigdy nie świadczy o błędnym odczytaniu tekstu, które już tylu skrupulatnym filologom się zdarzało, gdy sami podejmowali translatorskie trudy. Słomczyński ze wszystkich zasadzek wychodzi obronną ręką; w jego wersji *Hamleta* ani jedno zdanie nie kłóci się z myślą i duchem oryginału ani też – z duchem współczesnej polszczyzny[34].

[33] Ibidem.
[34] Ibidem.

Z kolei Słomczyński, wracając do sytuacji, jaka powstała po odwołaniu krakowskiego spektaklu *Hamleta*, opisywał bieg wydarzeń następująco:

> **Chociaż tak się składa, że z żadnym reżyserem polskim nie pracowałem tyle, ile ze Swinarskim, w rzeczywistości nie znaliśmy się prawie. Była to raczej znajomość oparta na wzajemnym szacunku i zaufaniu zawodowym, nic więcej. Dlatego do tej pory nie mogę zrozumieć, czemu tak bardzo wstrząsnęła mną jego śmierć. A wstrząsnęła mną do tego stopnia, że przez całe miesiące nie mogłem spojrzeć na brudnopis *Hamleta*, który mi pozostał. I może przeleżałby on do końca mojego życia, wsunięty gdzieś pod stos papierów, gdyby nie Andrzej Kurz[35].**

Ktokolwiek był inicjatorem nowego kanonu szekspirowskiego w przekładzie Słomczyńskiego, niewątpliwie Andrzej Kurz, ówczesny dyrektor Wydawnictwa Literackiego, zdołał pozyskać środki na to przedsięwzięcie. Serię otwierał *Hamlet*, wydany w wersji dwujęzycznej w 1978 r., z posłowiem Juliusza Kydryńskiego. Posłowie to było przedrukiem artykułu *Milton i Szekspir Słomczyńskiego* (1975) z dodaniem kilku akapitów z pochwałami nowego przekładu. Na stronie redakcyjnej informowano również o konsultacji szekspirologicznej Anny Staniewskiej, redaktorki tłumaczeń ukazujących się od powojnia w serii Państwowego Instytutu Wydawniczego w Warszawie. Po wycofaniu się Staniewskiej ze współpracy rolę tę przejął Jerzy Strzetelski[36]. Jako podstawę przekładu wskazano edycję *Hamleta* w serii The Arden Shakespeare z 1899 r., wydanie poprawione z 1933 r.[37]

[35] T. Krzemień, *Bóg mi powierzył honor…*, s. 4. W tym samym duchu Słomczyński wypowiadał się w wywiadzie przeprowadzonym przez Jerzego Korczaka: „Z nas dwóch – muszę mu to przyznać – Kurz pierwszy zorientował się, że istnieje konieczność stworzenia autentycznego kanonu Shakespeare'owskiego", *O teatrze i sztuce tłumaczenia*, „Tydzień" 1978, nr 2/3, s. 14.

[36] Zniechęcona postawą tłumacza, Staniewska odstąpiła od współpracy po jedenastym tomie serii, por. Anna Staniewska, *Maciej Słomczyński vs. William Shakespeare*, „Puls" 1985/1985, nr 24, s. 126–140. Również Słomczyński wypowiadał się w tonie negatywnym o współpracy z redaktorką (por. s. 602). Kolejny konsultant, profesor Jerzy Strzetelski, był anglistą z Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[37] Por. zapis na stronie redakcyjnej: „*The Arden Shakespeare. The Tragedy of Hamlet*. Edited by Edward Dowden, Methuen and Co. Ltd., 36 Essex Street: Strand. London 1933, Seventh Edition, Revised". ▸

W 1975 r. Słomczyński oceniał, że przekład wszystkich dzieł Shakespeare'a powinien mu zająć od pięciu do ośmiu lat[38], jednak ostatnie tomy serii, *Król Henryk Szósty*, *Żywot i śmierć króla Jana* oraz *Sonety*, ukazały się drukiem dopiero w 1988 r. Jak często podkreślał w wywiadach, rytm pracy nad kanonem szekspirowskim wyznaczał sobie samodzielnie, pracując intensywnie i w samotności. Jedynie cztery z ogłoszonych w serii przekładów zostały wcześniej zamówione przez teatry[39]. Pewne światło na ten okres rzuca udostępniona w 2014 r. korespondencja Słomczyńskiego i Jana Kotta, który z nadzieją przywitał nowe przedsięwzięcie przekładowe. Jak pisał wiosną 1978 r., a zatem w roku inauguracji projektu Wydawnictwa Literackiego:

> **Bardzo chciałbym czytać Szekspira w twoim oddaniu, tylko ty jeden potrafisz go na nowo przełożyć. Próbowałem niedawno użyć paru cytat w przekładzie Sitka [Jerzego Sity] *Burzy*, niestety on przekręca tekst i to zawsze w najbardziej płaskim odczytaniu[40].**

— Pierwsze wydanie *Hamleta* w opracowaniu Edwarda Dowdena (1843–1913) ukazało się w 1899 r., był to zarazem pierwszy tom serii The Arden Shakespeare.

[38] Anna Dubrawska [wywiad z Maciejem Słomczyńskim], *Przyjaciel, który oddaje wszystko*, „Kulisy" 1975, nr 17, s. 16.

[39] *Król Lear* został zamówiony przez Teatr Dramatyczny w Warszawie w 1977 r., *Sen nocy letniej* przez Teatr Polski we Wrocławiu w 1980 r., *Romeo i Julia* przez Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie w 1980 r., *Miarka za miarkę* przez Teatr Polski w Szczecinie w 1982 r., por. *Maciej Słomczyński (1922–1998). Bibliografia…*

[40] List J. Kotta do M. Słomczyńskiego z 21 marca 1978 r. [w:] *Szekspir w listach. Korespondencja Macieja Słomczyńskiego z Janem Kottem* [1], „Teatr" 2014, nr 1, https://teatr-pismo.pl/4685-szekspir-w-listach--korespondencja-macieja-slomczynskiego-z-janem-kottem/ (12.02.2024). Por. omówienie A. Cetera, *Znajomość…* Stosunek Kotta do przekładów Sity mógł się zmieniać na przestrzeni lat, na pewno jednak nie był jednoznacznie negatywny. Przykładowo w liście z 25 listopada 1967 r. Kott, jako juror konkursu organizowanego przez Hannę Kisterową, zgłosił kandydaturę Jerzego Sity do Roy Translation Award za najlepszy przekład z angielskiego na polski wydany w 1966 r. Przedstawiał przy tym następujące uzasadnienie: „Jerzy S. Sito jest w moim pojęciu najwybitniejszym tłumaczem poetów anglosaskich i pierwszym, który wprowadził do przekładów szekspirowskich wolny wiersz współczesny i metrykę toniczną. Nowy »teatralny« model adaptacji Marlowe'a i Szekspira jest dużej miary wydarzeniem kulturalnym", *Roy Publisher Records*, M2074, Box 8 Folder 5, Green Library (Special Collections), Stanford University. Sito otrzymał wspomnianą nagrodę. Dziękujemy dr Zofii Ziemann za wskazanie tej korespondencji.

Z kolei we wrześniu 1979 r. Słomczyński oferował koleżeńską, fachową lekturę esejów krytyka:

> **Jeśli kiedykolwiek przyjdzie Ci do głowy, że chciałbyś przed drukiem pokazać mi którąś ze swoich rozpraw, pamiętaj, że zawsze jestem do dyspozycji. Nie wiem, czy moje uwagi na coś mogą Ci się przydać, ale mało ludzi na świecie zna Shakespeare'a na pamięć do tego stopnia jak ja, a po drugie, tłumacząc, muszę analizować masę błahostek i trelków-morelków, których nigdy nie analizuje normalny czytelnik, a nawet krytyk. Tak więc, mogłoby to mieć może jakieś małe znaczenie[41].**

Ogólnie skarżył się na brak odpowiedniego towarzystwa („odczuwam nie tylko chwilami, ale stale, brak człowieka, z którym mógłbym to analizować. No, ale co robić"[42]), dzielił się też swoimi odkryciami, wynikającymi z lektury przeciwnej konwencji gatunkowej, w poszukiwaniu sensów ukrytych lub alegorycznych, jak np. w przypadku *Burzy*:

> **Według mnie, można bez jakiejkolwiek najdrobniejszej nawet zmiany w tekście, a przeciwnie, mając wiele dowodów na słuszność mojej tezy: przyjąć, że okręt wiozący nieprzyjaciół Prospera rozbił [się] i wszyscy oni zginęli. Są, po prostu, umarli, Janku. I wszystko, co dzieje się z nimi później, jest to życie pozagrobowe[43].**

[41] List M. Słomczyńskiego do J. Kotta z 5 września 1979 r. [w:] *Szekspir w listach…* [1].

[42] Ibidem. W podobnym duchu odpowiadał na pytanie Pawła Konica o partnerów do dyskusji w przekładach: „W Polsce nie. Czasem zadzwoni Kydryński, jeśli znajdzie jakieś potknięcie w maszynopisie. Mam za to stały kontakt z Janem Kottem. Pisujemy do siebie, wymieniamy teksty", *Pan na Szekspirze*, „Teatr" 1986, nr 3, s. 10–12, tu: 11. Równie lekceważąco oceniał inne przekłady, z pominięciem prac dwóch tłumaczek: „Im później, tym gorzej, jeśli nie liczyć trzech dobrych przekładów Krystyny Berwińskiej, z jednym pięknym wyjątkiem, którym są przekłady Zofii Siwickiej. Trochę jej brakowało siły w scenach o potężnym napięciu, ale wielkie fragmenty jej pracy są doskonałe i gdyby mi było wolno, zamieściłbym je w moich przekładach, żeby uczcić jej pamięć", ibidem, s. 11. (Zofia Siwicka zmarła w 1982 r.). Por. polemikę Andrzeja Żurowskiego, *Geniusz, skromność i takt*, „Kultura" 1986, nr 19, s. 15.

[43] List M. Słomczyńskiego do J. Kotta z 5 września 1979 r. [w:] *Szekspir w listach…* [1].

Jednocześnie, jak zapewniał w maju 1980 r., zdawał sobie sprawę, że odczytania Kotta są inne:

> **Janku, niech Cię nie myli treść tego listu, wydająca się zaprzeczeniem Twojego studium i zanegowaniem go. Wcale tak nie jest. Moim konikiem są po prostu „tajemnice" tekstów Shakespeare'a, więc piszę o nich do Ciebie. Powinienem tu dodać, że znajduję u Ciebie coś, co mógłbym nazwać „sąsiadowaniem" z zajobem moim. Chcesz także wejść pod podszewkę tego tekstu, ale interesuje Cię synteza filozoficzna. Ja natomiast jestem tylko tłumaczem i dlatego najbardziej obchodzi mnie to, co się nie tłumaczy logicznie w sztukach pana Williama, a nie może być jego omyłką. Szukam więc ukrytej logiki i przyczyn dla spraw niemogących się bez nich obejść[44].**

Kusił też Kotta odkryciami jak dotąd pominiętych znaczeń:

> **Ale jeżeli ja mam takich różnych rzeczy ze dwieście? I żadna nie tłumaczy się sensownie ani logicznie, a mamy do czynienia z niezwykle sensownym i logicznym autorem? To co? To wszystko są błędy w przepisywaniu, w pirackich egzemplarzach, pomyłki autora, który spieszył się na próbę? W żadnym innym wypadku nikt by w tego rodzaju uproszczone twierdzenia nie uwierzył. Ale Shakespeare wydaje się nastawiony na piękną analizę duszy ludzkiej pod naciskiem niecodziennych sytuacji i dosłownie wszyscy od trzystu lat spierają się o rodzaj tej analizy i prawidłowe odczytanie wzajemnych relacji postaci i ich uczuć, a nikt nie pyta, czy w tym kanonie nie ma wielu zupełnie innych rzeczy, mogących rzucić zupełnie nowe światło na sens tych tekstów[45].**

[44] List M. Słomczyńskiego do J. Kotta z 8 maja 1980 r. [w:] *Szekspir w listach…* [1].
[45] Ibidem.

Wyjaśniał, w jaki sposób praca nad prozą Joyce'a trwale ukształtowała jego intuicję i nawyki interpretacyjne:

> **Widzisz, Janku, jako tłumacz znam te teksty lepiej chyba niż ktokolwiek, bo tłumacz musi czytać je zupełnie inaczej niż badacz. Po drugie, przeniosłem na Shakespeare'a sposób widzenia tekstu, który towarzyszył mi przez 15 lat przy *Finnegans Wake*, gdzie nieustannie trzeba było sobie zadawać pytanie: jeżeli tekst mówi nam „A", to gdzie jest „B", które on w rzeczywistości oznacza? Ta nieustanna spekulacja słowami i obrazami pozwala mi na „chorobliwe" widzenie tekstu i wyławianie wszystkiego, co jawnie ma sens, ale ma równocześnie także pewne zaprzeczenia tego sensu i bezsensowne, drobne dodatki, najwyraźniej wprowadzone z premedytacją, potrzebne autorowi, ale niepotrzebne sztuce w tym kształcie, w jakim się ją na pierwszy rzut oka widzi[46].**

Zapraszał też Kotta na wakacje nad węgierski Balaton, aby tam kontynuować dyskusję:

> **Piszę już na walizkach, bo wyjeżdżam na dwa miesiące. (...) Musisz się tam kiedyś do mnie wybrać: mam tam domek otoczony winnicą nad Balatonem – upał, cisza, żadnego przemysłu, drzewa oliwkowe w ogrodzie – bardziej to podobne do Neapolu, niż do Środkowej Europy. Mamy łódź i prywatną plażę. Sklepy jak na Zachodzie, a że ja wydaję tam setki tysięcy egzemplarzy mojego Joe Alexa, więc raj na ziemi. Pogadalibyśmy o Shakespearze[47].**

W relacjach z szerszą publicznością podkreślał, jak bardzo pochłania go praca:

[46] Ibidem.

[47] List J. Kotta do M. Słomczyńskiego z 24 czerwca 1980 r. [w:] *Szekspir w listach. Korespondencja Macieja Słomczyńskiego z Janem Kottem* [2], „Teatr" 2014, nr 2, https://teatr-pismo.pl/4716-szekspir-w-listach-korespondencja-macieja-slomczynskiego-z-janem-kottem-2/ (12.02.2024).

> **Porządek godzin? – praca. Pracuję po szesnaście godzin na dobę, prócz dwóch miesięcy wakacji, kiedy nie robię nic, no i w czasie wyjazdów zagranicznych. Ale są one zawsze związane z pracą, więc nie jest to zupełne lenistwo. Rodzina? Żona, trzech synów i jedna córka. Uwielbiam ich wszystkich, chociaż może nie zdaję sobie z tego sprawy, tak jestem ciągle zajęty czym innym. Hobby? Też praca. Jestem najszczęśliwszy, kiedy pracuję zamknięty wśród książek[48].**

W miarę postępów serii Słomczyński coraz częściej udzielał wywiadów, w których wypowiadał się z pozycji szekspirologicznych:

> **Nie wiem, czy u Shakespeare'a można mówić o jakimś systemie moralnym czy metafizycznym. Jego wielkość polega na tym, że poszukiwał wspólnego mianownika. Potrafił podpatrzeć jednostkowe sytuacje i z tych jednostkowych sytuacji wyciągał to, co uniwersalne. (...) Zanim powiemy, co myślał, trzeba najpierw powiedzieć, że *Hamlet* jest utworem nadającym się do wieczornych dyskusji dla różnych ludzi – dla kucharek, dla dorastających panienek, dla filozofów, dla mężów stanu, dyplomatów; jest powieścią kryminalną, romansem, wywodem filozoficznym, otwiera możliwość stu sprzecznych interpretacji opartych na samym tekście. Anglia elżbietańska była czymś innym niż współczesna Polska. A mimo to, Shakespeare swobodnie daje sobie radę jako współczesny nam obserwator życia[49].**

[48] Andrzej Ziembicki [wywiad z Maciej Słomczyńskim], *Ogólna teoria Słomczyńskiego*, „Nowe Książki" 1979, nr 8, s. 48–50, tu: 50.

[49] Maria Aniśkowicz [wywiad z Maciejem Słomczyńskim], *„Świat jest lepszy, ponieważ żył Szekspir". Rozmowa z Maciejem Słomczyńskim*, „Życie i Myśl" 1980, nr 7, s. 105–112, tu: 106. Do niektórych spostrzeżeń Słomczyńskiego zakradały się nieścisłości: „Czy Shakespeare był katolikiem? Być może. Mówiono nawet po jego śmierci, że umarł jako papista. Ale w Anglii elżbietańskiej nie mógł się do tego przyznawać. To było wielkie państwo władzy absolutnej, katolicyzm był zakazany, a już na pewno nie pomagał w zrobieniu kariery. Mimo to, Kościół katolicki był ciekawszy niż anglikański" (ibidem, s. 107). Słomczyński przypuszczalnie myli Shakespeare'a z jego ojcem i związaną z nim historią odkrycia (i powtórnego zaginięcia) katolickiego testamentu duchowego. Problemy katolików zaczęły się w 1570 r., po ogłoszeniu bulli papieskiej z ekskomuniką Elżbiety I.

Jednocześnie portretował Shakespeare'a jako apologetę elit:

> **Nie można też powiedzieć, że Shakespeare był proto-socjalistą. Przecież on nienawidzi tłumu, motłochu, masy, jest zawsze po stronie wybitnej jednostki. Prostych ludzi nie uważa w ogóle za materiał godny sztuki. Proszę zauważyć, że jego bohaterowie nie są prości, nie pochodzą z ludu. Nawet Falstaff jest szlachcicem[50].**

Pod pewnymi względami elity były również adresatem serii przekładów Słomczyńskiego. Koncepcja i szata graficzna serii tłumaczeń Shakespeare'a Wydawnictwa Literackiego wyraźnie odbiegała od standardów Państwowego Instytutu Wydawniczego, który drukował powojenne przekłady w zgrzebnej formie, na makulaturowym papierze, opatrzone skrótowym kalendarium życia i twórczości Shakespeare'a. Z kolei tomy w edycji krakowskiej ukazywały się w twardej oprawie ze stylizowaną na renesansowy druk obwolutą i wnętrzem projektu Lecha Przybylskiego. Książki przyciągały uwagę zapisanym u góry czerwoną czcionką, w kroju elżbietańskiego pisma sekretarskiego, imieniem i nazwiskiem Shakespeare'a, a także wyeksponowanym w szczodrej bordiurze napisem „DZIEŁA w przekładzie Macieja Słomczyńskiego", stawiającym osobę tłumacza w centrum przedsięwzięcia. Poziom wydawniczy serii zachęcał do jej kolekcjonowania i eksponowania na półkach, dodatkowo zaś oferowano wydanie bibliofilskie, oprawione w skórę ze złoconymi napisami. W tym samym czasie Państwowy Instytut Wydawniczy doświadczał problemów z pozyskaniem dotacji na kolejne tomy, co z irytacją oprotestowywał. W lutym 1980 r. Jerzy Skórnicki, redaktor naczelny tej oficyny, zwracał się do Naczelnego Zarządu Wydawnictw z wnioskiem o powtórne rozpatrzenie prośby o dotację na wydanie *Henryka VI* w przekładzie Bohdana Drozdowskiego w następujących słowach:

> **prosimy o ponowne rozpatrzenie sprawy, gdyż przekazana nam argumentacja, z której wynika monopolistyczne zawłaszczenie praw**

[50] Ibidem, s. 109.

> **do nowych przekładów Szekspira przez Wydawnictwo Literackie na rzecz Macieja Słomczyńskiego – jest dla nas jako wydawców Szekspira od dziesięcioleci – nie do przyjęcia, jak też nie jest ona do przyjęcia dla licznego środowiska tłumaczy dzieł Szekspira[51].**

W tym samym roku Słomczyński żalił się Kottowi na niechęć środowiska:

> **Wszystko to piszę po to, żebyś pojął, dlaczego nie chce mi się jechać na ten kongres Shakespeareologów do Stratfordu. Jestem umęczony całym rokiem potwornej roboty nad Shakespeare'em, a po drugie, nie bardzo jest mi taki kongres jako tłumaczowi potrzebny. Z Polski pojedzie pewnie Pan Sito, którego spotkasz. Jestem otoczony tak straszliwą nienawiścią wszystkich tłumaczy w Polsce, z Sitą na czele, że nawet nie bardzo bym chciał go spotkać. Plują wszyscy na mnie i moje przekłady, tym bardziej, im bardziej teatry chcą mnie grać, a czytelnicy rozchwytują te książeczki. Zresztą, nie dziwię się im (tj. Sicie i innym), bo moje wystąpienie z tym zbiorowym przekładem oznacza dla nich śmierć wszystkich marzeń. Ale co mam zrobić? Muszę ich krzywdzić, chociaż nie chcę. Inna rzecz, że zmobilizowali się przeciw mnie potężnie: piszą, plują, odsądzają mnie od czci i wiary – tyle tylko, że nic im to nie pomaga, bo przecież niechęć do mnie nie może poprawić ich własnych tekstów, a życie, tj. teatry i czytelnicy są okrutniejsi dla nich niż ja. W końcu, wolę odczuwać skutki zawiści niż zawiść, że ktoś robi lepiej niż ja to samo, co ja[52].**

[51] List Jerzego Skórnickiego do Naczelnego Zarządu Wydawnictw z 9 lutego 1980 r. [w:] *Teki wydawnicze* (William Shakespeare, *Król Henryk VI*, tł. B. Drozdowski), nr 6244, Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego. W tej samej teczce znajduje się pismo z 6 listopada 1980 r. Jerzego Sity, jako Przewodniczącego Komisji do spraw Tłumaczy Związku Literatów Polskich, z prośbą o udostępnienie korespondencji między Państwowym Instytutem Wydawniczym a Naczelnym Zarządem Wydawnictw, dotyczącej dofinansowania przez Ministerstwo Kultury i Sztuki przekładów szekspirowskich planowanych przez PIW.

[52] List J. Kotta do M. Słomczyńskiego z 24 czerwca 1980 r. [w:] *Szekspir w listach…* [2]. Przekłady Słomczyńskiego zyskały również uznanie papieża Jana Pawła II. W liście z 20 lutego 1980 r. Słomczyński pisał do Lecha Bądkowskiego: „Nie wiem, czy Ci pisałem, że dostałem list od Jana Pawła II ▸

W podobnym tonie wypowiadał się w 1986 r., odnosząc się do pytania o powstrzymanie się od odpowiedzi na krytykę swych przekładów:

> **Polemizował? Z kim? Przecież tu nie chodzi o moje teksty, a o mnie. Po prostu za wiele i za dobrze zrobiłem, a tego w Polsce jeszcze nikomu nie wybaczono. Zapewne ta krytyka trafi kiedyś do historii literatury polskiej. Mam nadzieję, że za sto lat może to ktoś umieścić w jakimś zabawnym odsyłaczu do mojej biografii. Nie mówmy o tym, błagam. Bo niby co miałbym w takim razie zrobić z tym sporym przecież już tłumkiem tych, którzy pisali o mnie „genialny Słomczyński, geniusz przekładu, geniusz taki, geniusz owaki"? Czy mam im posyłać bombonierki na Boże Narodzenie i przymilne kartki z zajączkami na Wielkanoc? Myślę, że trzeba żyć w oderwaniu od tych, którzy o mnie piszą. Każda inna postawa jest nieprzyzwoita. Ale sam temat jest ciekawy: błędy. Oczywiście, że popełniam błędy![53]**

Biorąc pod uwagę wcześniejsze zapowiedzi, można było się spodziewać, że po zakończeniu pracy nad przekładami Shakespeare'a Słomczyński zajmie się dramatem greckim. W 1979 r. deklarował:

> **Marzę jeszcze po cichu o Grekach: Aischylosie [sic!], Eurypidesie, Sofoklesie. Przecież polski przekład dramatu greckiego nie istnieje. Mamy filologiczne dziwolągi, być może relacjonujące dokładnie, co się w tych utworach dzieje, ale przecież dramat grecki napisany został przez wielkich poetów. A tego ani czytelnik polski, ani widz w ogóle nie może sprawdzić, gdyż teksty te z reguły toną w mdłej mazi młodopolskiej i post-młodopolskiej grafomanii[54].**

— z podziękowaniami za Shakespeare'a + błogosławieństwem i serdecznymi pozdrowieniami. Dosłownie. (…) Ale Papież jest nieomylny, więc wiedział, kogo wybiera. Amen", *Pro memoria. Lech Bądkowski (1920–1984)*, zebr. i oprac. Józef Borzyszkowski, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2004, s. 347.

[53] P. Konic, *Pan na Szekspirze…*, s. 12.

[54] A. Ziembicki, *Ogólna teoria…*, s. 50.

Istotnie dokonał kilku takich przekładów na zamówienie teatrów, ale tłumaczenia te nie zostały opublikowane[55]. W 1989 r. wypowiadał się z jawnym rozgoryczeniem:

> **Po wielu latach pracy przełożyłem sam całego Shakespeare'a, czego nikt w świecie nie zrobił. W moim kraju właściwie nikogo to nie obeszło, jak gdyby zabrakło obiektywnych kryteriów. W związku z tym nie ma u nas zwycięstw i nie ma klęsk. A przecież to także kwestia godności pracy i jej doceniania w środowisku, w którym żyję. Ale, powtarzam, nie narzekam. Muszę tylko zdawać sobie dokładnie sprawę, co czynię i co może mnie czekać. Wielkie prace u nas muszą być przyjmowane z pianą na ustach[56].**

W nowych realiach politycznych i gospodarczych Słomczyński założył własne wydawnictwo Cassiopeia, którego działalność miała zainaugurować reedycja dzieł Shakespeare'a i Joyce'a. W 1992 r. w krakowskim „Dzienniku Polskim" ukazał się wywiad z tłumaczem (tekst sponsorowany), zatytułowany *Szekspir dla wszystkich*[57], w którym Słomczyński, zapytany o docelową grupę odbiorców, wskazywał na klasę średnią: „rynek jest zamulony literaturą drugorzędną, sensacyjną, rozrywkową, erotyczną itp., a ja stawiam na czytelnika wiernego nawykom kulturalnym inteligencji, która przecież nadal istnieje"[58]. Książki miały być sprzedawane po przystępnej cenie („Moją dewizą jest dawać dobry produkt po umiarkowanej, stosunkowo niskiej cenie. Nie chcę dużo zarabiać – tyle, by firma mogła się rozwijać.

[55] Słomczyński przygotował kilka tłumaczeń na zlecenie teatrów: w 1982 r. przetłumaczył *Orestejęˊ*, *Agamemnona*, *Ofiarnice* i *Eumenidy* Ajschylosa na zamówienie Teatru Starego im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, zaś w 1988 r. *Medeę* Eurypidesa na zamówienie Teatru Powszechnego w Warszawie, por. *Maciej Słomczyński (1922–1998). Bibliografia…*, s. 47, 52.

[56] Jan Pieszczachowicz [wywiad z Maciejem Słomczyńskim], *Mam poczucie stabilności*, „Kraków" 1989, nr 1, s. 5–7, tu: 5.

[57] Jan Pieszczachowicz, *Szekspir dla wszystkich. Rozmowa z Maciejem Słomczyńskim* [tekst sponsorowany], „Dziennik Polski" 1992, nr 297, s. 5.

[58] Ibidem.

Przyzna pan, że niespełna milion złotych za 40 tomów Shakespeare'a w ładnej szacie graficznej – to cena atrakcyjna"[59]). Ostatecznie jednak plany Słomczyńskiego nie ziściły się i w nowej serii ukazały się tylko trzy tomy.

W 1995 r. do motywacji związanych z potrzebami polskiej inteligencji doszedł sprzeciw wobec nowych tłumaczeń. „Mam uczucie potrzeby wznowienia całego Szekspira, bo z polskim przekładem tego wielkiego dramaturga jest fatalnie. Nowe tłumaczenia są wymóżdżone i odpoetycznione", grzmiał Słomczyński[60]. I dodawał:

> **Pozbawianie Szekspira poezji i stylu na korzyść prymitywnej komunikacji słownej prowadzi nie do nowoczesnej interpretacji, ale do komiksu. Niech Bóg nas strzeże, aby Romeo i Julia porozumiewali się jak chłopiec i dziewczyna w dyskotece, a Hamlet mówił językiem współczesnego urzędnika w kłopotach. Na szczęście to szaleństwo powoli mija[61].**

Słomczyński pozostawił ogromny dorobek tłumaczeniowy, obejmujący kilkadziesiąt pozycji z nieomal wszystkich rodzajów i gatunków literackich. Przekładał głównie literaturę elżbietańską (Shakespeare'a, Bena Jonsona, Johna Webstera) i twórczość Joyce'a, w planach miał również wydanie dzieł Williama Blake'a[62]. Jako tłumacz odcisnął silne piętno na

[59] Ibidem. Po denominacji w 1995 r. kwota ta odpowiadała około stu złotym, średnie miesięczne wynagrodzenie w tym czasie wynosiło ok. 700 złotych. Cena serii miała być stała z uwagi na subskrypcję, dzięki której – po przedpłacie – czytelnik otrzymywałby co miesiąc pocztą 3–4 tomy.

[60] Jerzy Sadecki [wywiad z Maciejem Słomczyńskim], *Jest we mnie jakaś sprężyna*, „Rzeczpospolita" 1995, nr 84, s. 6. Słomczyński nie wymieniał nazwisk tłumaczy, natomiast w sposobie sformułowania zarzutów pobrzmiewała dawna niechęć do kultury amerykańskiej: „Po okupacji sowieckiej kultura polska ustępuje miejsca rynsztokowi amerykańskiemu. Po to, żeby triumfalnie niszczyć język polski. Naród rzuca do rynsztoka całą urodę swojego języka i jeszcze jest z tego dumny. Ta moda zadeptuje wszystko inne (…). A przecież piękna polszczyzna ma brzmienie, dźwięk, ma próbę złota!", ibidem.

[61] Ibidem.

[62] Przekłady Blake'a pióra Słomczyńskiego zostały opublikowane pośmiertnie: William Blake, *Noc Pierwsza, Noc Druga*, „Dekada Literacka" 2000, nr 4/5, s. 15; idem, *Czterej Zoa. Męki miłowania i zazdrości, gdy umarł i był osądzony Albion i pradawny człowiek*, posł. Andrzej Knapik, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.

przekładanych utworach, zyskał też wysoki prestiż jako twórca i intelektualista. Za osiągnięcia tłumaczeniowe otrzymał dwukrotnie Nagrodę ZAiKS-u (1960 i 1973), Nagrodę Fundacji Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku (1977), Nagrodę „Literatury na Świecie" (1983) oraz Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki I stopnia w dziedzinie literatury (1989).

W 1997 r. został odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski (1997). Zmarł 20 marca 1998 r., spoczywa na cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

Strategia przekładu

Słomczyński przystępował do przekładu Shakespeare'a jako tłumacz z pokaźnym i rozpoznawalnym dorobkiem, na który składały się utwory ze ścisłego kanonu angielskiego: proza Joyce'a i epika Miltona. W przeciwieństwie zatem do tłumaczy, których wysoka pozycja w świecie literackim wynikała z twórczości samodzielnej czy kariery akademickiej, lub też takich, którzy rangę swoją dopiero budowali poprzez przekłady Shakespeare'a, Słomczyński cieszył się już uznaniem, co windowało oczekiwania wobec jego prac oraz umożliwiało budowę strategii wydawniczej zogniskowanej na osobie tłumacza. Strategia ta opierała się na eksponowaniu wyjątkowych kompetencji Słomczyńskiego, a także na unikatowej skali jego przedsięwzięcia. Wielkość nowej serii miała zatem wynikać z jakości indywidualnych przekładów, jak również z faktu skompletowania, po raz pierwszy w historii, całości kanonu szekspirowskiego w tłumaczeniu jednego człowieka[63].

Słomczyński z powodzeniem współpracował z teatrem i kilka jego przekładów zostało zamówionych na potrzeby konkretnych inscenizacji, lecz to nie teatr był siłą napędową projektu, zainicjowanego i prowadzonego przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie. Charakterystyczna szata

[63] W tym kontekście retoryka niektórych opisów prasowych wieloletniego zaangażowania Słomczyńskiego przypominała wieści o żeglarzach opływających samotnie glob. Przedsięwzięciem poniekąd równoległym wobec serii Słomczyńskiego był samotny rejs wokół ziemi kapitana Henryka Jaskuły, zakończony zawinięciem do portu w Gdyni w maju 1980 r.

graficzna, wielotomowość oraz przystępne posłowia, w których przewijał się wątek władzy, tyrańskiej i bezwzględnej, będącej jednak częścią historii wszystkich epok, ukierunkowane były na potrzeby inteligencji, która stawiając na półce Shakespeare'a, dawała do zrozumienia, że nie tak łatwo ulega propagandzie. Tłumacz współtworzył klimat wokół swego przedsięwzięcia, udzielając wywiadów, w których objaśniał sens podjętej misji:

> **Świadomość, że uchwyciło się prawdę. Nie przybliżenia, spolszczenia i parafrazy, ale maksymalna uczciwość wobec żywych i umarłych. W końcu, po co ja to robię? Mógłbym przecież od metra pisać te Alexy, być z łatwością jednym z nielicznych w Polsce legalnych milionerów, jeździć do Grecji, siadywać na stopniach Partenonu i rozpływać się w cichym zachwycie. Przyjemne by to było? Ogromnie. Banalne? Może, ale cudowne! Tyle tylko, że przez ponad 300 dni w roku siedzę po szesnaście godzin przy stole, w kłębach dymu, przy elektrycznym świetle i wojuję ze zmiennym szczęściem z własną niedoskonałością, zmęczeniem i tym strasznym wszechobejmującym zwątpieniem, które przychodzi czasem i namawia, żeby cisnąć to wszystko w diabły, pójść może kiedyś do kina, do teatru, czy może choćby do kawiarni, żyć jak inni po prostu. Ale to już chyba nie dla mnie. Ile razy wychodzę, czuję się jak kret wyciągnięty na światło dzienne i marzę, żeby jak najprędzej z cichym okrzykiem: „Bóg mi powierzył honor tłumaczy!" zakopać się na powrót. Po prostu jestem frajer z wyboru[64].**

[64] Por. T. Krzemień, *Bóg mi powierzył honor…*, s. 4. W wywiadzie z 1979 r. również akcentował poczucie misji oraz klucz, wedle którego wybiera pozycje do tłumaczenia: „Wydaje mi się, że w grę wchodzi tu (…) wspólny mianownik, a właściwie kilka wspólnych mianowników. (…) Dzieła ich, pomimo ogromnych różnic, łączy także coś, co nazwałbym bardzo wysokim współczynnikiem trudności przekładowej. Jeśli chodzi o rolę mojej skromnej osoby w tym wszystkim, wybieram do przekładu arcydzieła literatury dlatego, że znacznie większą przyjemność sprawia mi praca nad książką dobrą niż nad średnią albo słabą – nawet jeśli kosztuje to nieskończenie więcej wysiłku", A. Ziembicki, *Ogólna teoria…*, s. 48.

Z kolei z perspektywy zakończonego już przedsięwzięcia, w 1989 r., Słomczyński podkreślał swoje unikatowe kwalifikacje jako osoby dwujęzycznej („Całe życie mi w tym pomogło. Moja znajomość angielskiego jest naturalna, bo miałem matkę Angielkę, mówiłem po angielsku od urodzenia, z Shakespeare'em w oryginale zaznajomiłem się jako chłopiec. Przecież w każdym angielskim domu inteligenckim musiała być Biblia i Shakespeare"[65]), wolę przysłużenia się rodzimej kulturze („namówił mnie Konrad Swinarski, ale pewnie sam tego chciałem. Nie pamiętam. Żyję w niewymiernym świecie, choć jestem epikiem, jeśli idzie o planowanie. Zawsze mi się wydawało, że urodziłem się po to, by mojemu narodowi przyswoić jak najwięcej z literatury angielskiej"[66]), wreszcie wytężoną pracę na intelektualnym pustkowiu („do tłumaczenia potrzebna jest dobra pamięć, bez tego nie ma co się brać za przekłady. I trudno u nas liczyć na partnerstwo w postaci fachowych recenzji. Po prostu, ostatni poważni angliści wymarli. Nowych nie widać"[67]).

Jak wynika z listów do Jana Kotta, Słomczyński pracował nad przekładami intensywnie i latami, jednak ostateczny kształt tekstu powstawał w kolejnych przybliżeniach, często oddzielonych wielomiesięcznymi przerwami:

> **Przy okazji, jedna jeszcze sprawa: oddałem teraz do druku *Sen Nocy Letniej* w Wydawnictwie Literackim i całą sztukę przewróciłem do góry nogami. Zawsze tak pracuję: robię dokładnie wszystkie trzy korekty i najwięcej zmieniam wtedy. Tak że, błagam, jeśli chciałbyś w przyszłości używać moich tekstów do cytatów, bierz te, które już ukazały się drukiem[68].**

Tę metodę pracy opisywał też w innym miejscu, dowodząc jej zalet:

[65] J. Pieszczachowicz, *Mam poczucie stabilności…*, s. 5.
[66] Ibidem.
[67] Ibidem.
[68] List M. Słomczyńskiego do J. Kotta z 8 maja 1980 r. [w:] *Szekspir w listach…* [1].

> **Raz jeszcze powtarzam: jeśli zechcesz kiedykolwiek używać cytatów z moich przekładów, błagam rób to z teksów już wydrukowanych, bo ja – niestety – mam taką technikę przekładu, że rzucam pierwszy szkic w całości, oddaję do wydawnictwa, później robię go po raz drugi, czyszcząc widoczne omyłki, a jeszcze później szlifuję wszystko w trzech kolejnych korektach przed drukiem. Jest to metoda tylko pozornie niechlujna, bo ma ogromny plus – mianowicie daje czas na spojrzenie na pracę. Po paru miesiącach przekład staje się czymś obcym, niemal napisanym przez kogoś obcego, i z łatwością można wyłowić z niego dziwactwa[69].**

Metody pracy Słomczyńskiego niewątpliwie nie ułatwiały pracy konsultantom i redaktorom przekładów. Wątek ten pojawia się w wypowiedziach Anny Staniewskiej, uzasadniających jej rezygnację ze współpracy[70]. Poświęcony przekładom Słomczyńskiego artykuł Staniewskiej ukazał się jednak dopiero w połowie lat osiemdziesiątych w prasie londyńskiej, natomiast Słomczyński skarżył się na jakość współpracy już w 1980 r., w liście do Jana Kotta:

> **Błagam Cię o wszelkie uwagi krytyczne, nawet o wydrukowanych już tekstach. Tu naprawdę nie mam nikogo, kto mógłby serio tekst przeczytać, a tę straszliwą omyłkę z Hekate sam odkryłem w trzecim czytaniu korekcyjnym i nie znalazła jej w ogóle ani redaktorka, ani moja – pożal się Boże – konsultantka shakespeare'owska, niejaka pani Staniewska, której jedynymi działaniami były próby wrócenia mnie do Paszkowskiego, albo uwagi, że „marry", to nie „Matko Boża", ale „zaiste"! Tak jakby nie istniał wachlarz interpretacji stu czy dwustu przy każdym wykrzykniku, zależny od tego, kto, kiedy i dlaczego ten wykrzyknik wydaje[71].**

[69] List M. Słomczyńskiego do J. Kotta z 5 czerwca 1980 r. [w:] *Szekspir w listach…* [2].
[70] Por. A. Staniewska, *Maciej Słomczyński…*
[71] List M. Słomczyńskiego do J. Kotta z 5 czerwca 1980 r. [w:] *Szekspir w listach…* [2].

Objaśniając zasady przekładu, Słomczyński dużo miejsca poświęcał wierności, przy czym problematykę tę naświetlał na różne sposoby, formułując niekiedy sądy pozostające w sprzeczności. Z jednej strony podkreślał, jak bardzo odbiór utworu zdeterminowany jest przez czas i okoliczności, w których tłumacz pracuje nad tekstem:

> **Jestem zwolennikiem relatywnego rozumienia utworu literackiego, to znaczy uważam, że istnieje on jedynie w taki sposób, w jaki odbiera go każdy indywidualny czytelnik. To, że mój powtórny przekład byłby inny po dziesięciu latach, nie wynika z tego, że lepiej zrozumiałem tekst, lecz z tego, że ja sam stałem się innym człowiekiem i te same słowa oryginału oznaczają dla mnie już co innego. I w tym sensie utwór jest, generalnie biorąc, zmienny, czy będzie to oryginał, czy też przekład[72].**

Z drugiej zaś strony wskazywał na potrzebę możliwie najpełniejszego utożsamienia z autorem:

> **Ja po prostu zawsze chcę napisać dokładnie to samo po polsku, co napisał autor oryginału po angielsku. Próbuję się wcielać. Mnie samego czasem to śmieszy, ale nie mam innego wyjścia (...). Przecież gdybym sądził, że mój przekład *Hamleta* nie góruje nad poprzednimi, nie ośmieliłbym się go wydać. W końcu, jeśli odważam się mówić o metodzie przekładu polegającej na próbie identyfikacji z autorem, zdaję sobie sprawę nie tylko z tego, że brzmi to jak głos pełen pychy, ale także i z tego, że narzuca to na mnie straszliwą dyscyplinę, której niewielu chciałoby się poddać, a przecież nigdy nikomu całkowita identyfikacja – ów przekład absolutnie doskonały – nie może się udać. Można tylko, jak mówią szlifierze, zmniejszyć tolerancję[73].**

[72] Zbigniew Lewicki [wywiad z Maciejem Słomczyńskim], *Największa zagadka w dziejach literatury*, „Argumenty" 1972, nr 52/53, s. 12–13, 16–17, tu: 17.

[73] Por. T. Krzemień, *Bóg mi powierzył honor*..., s. 3.

Niemniej zapewniał: „jeśli ktoś porównując tekst oryginału z jakimkolwiek moim przekładem, dostrzeże różnice – będą one skutkiem mojej niedoskonałości, a nie zamiaru”[74]. Z perspektywy czasu przywiązywał też coraz większą wagę do zastosowania jednolitej strategii przekładu wobec całości kanonu szekspirowskiego:

> **Tłumacz jest niewolnikiem tekstu. Więc musiałem znaleźć metodę, żeby dzieło uczynić strawnym dla polskiego odbiorcy, a jednocześnie pozostać wiernym oryginałowi. Przedsięwzięcie takie wymaga wielkiej odwagi i ja ją miałem. Wiedziałem, że jeśli ja tego nie zrobię, to nikt nie zrobi. Jestem pierwszym człowiekiem na świecie, który sam przełożył całego Shakespeare'a, bo uważałem, że powinno to być jednolite – jeden autor, jeden tłumacz**[75].

Podkreślał też konieczność znalezienia języka przekładu, który będzie zrozumiały dla współczesnego odbiorcy, a równocześnie nie będzie gwałcił konwencji językowych i kulturowych rządzących oryginałem:

> **Przecież w tych dramatach występują żywi ludzie, przeżywający gwałtowne uczucia, namiętności właściwe ich epoce. Uwspółcześnianie tych szesnasto-, siedemnastowiecznych ludzi to jest wytwarzanie parodii... Wie pan, cóż to jest Shakespeare? To są słowa, tylko słowa nam zostały. To są dialogi żywych ludzi, którzy żyli w odległych czasach, mówili innym rytmem i uwspółcześnianie tego to jest trochę jak te eksperymenty z Hamletami w garniturkach, Ofeliami w mini. Można, no, wszystko w kulturze można, zakazu nie ma, ale mnie chodzi o to, żeby przyswoić Polakom Shakespeare'a tak, jak on był napisany**[76].

[74] Ibidem, s. 4.

[75] Adam Augustyn [wywiad z Maciejem Słomczyńskim], *Tłumacz i jego obowiązki*, „Sycyna” 1996, nr 6, s. 3–4, tu: 3.

[76] Ibidem, s. 3.

Zastrzeżenia wobec strategii Słomczyńskiego przybrały ostrzejszą formie w latach dziewięćdziesiątych, po pojawieniu się fali nowych przekładów Stanisława Barańczaka. Słomczyński początkowo nie atakował otwarcie nowego tłumacza, choć opisywane przez niego cechy nowych tłumaczeń przystawały do prac Barańczaka. Z czasem jednak sprzeciw artykułowany był już wprost, z wyraźnym podkreśleniem, jak ważne jest niezacieranie w przekładzie dystansu kulturowego:

> **to jest to dla mnie bardzo słabiutki tłumacz. Taki amerykański, wie pan, komputerowy. Tak zawsze było i jest w kulturze, że pojawiają się mody, zjawiska efemeryczne, szybko przemijające i to jest moim zdaniem taki właśnie przypadek. Ja kupiłem jego *Hamleta* i po prostu na każdej stronie znajduję po kilkanaście błędów rzeczowych, językowych, no, coś strasznego. Choć ja nie powinienem zabierać w tej sprawie głosu, bo nie jestem krytykiem, pracuję w tym samym zawodzie, ale skoro mnie pan pyta, odpowiadam – dla mnie to jest niedobre. Ani nie ma Shakespeare'a, ani polszczyzny. Wie pan, monolog Henryka V – nie może brzmieć tak, jak przemówienie sklepikarza do klienta. Król do żołnierzy mówi inaczej, sługa mówi inaczej, błazen mówi inaczej. Język angielski jest bardzo zróżnicowany, do dziś zresztą. Cockney londyński jest innym językiem niż ten, którym mówi królowa. Dlatego tłumaczenie to jest wielka odpowiedzialność, a równocześnie zajęcie uciążliwe[77].**

[77] Ibidem. Wypowiedzi te nie potwierdzają opinii o milczeniu Słomczyńskiego na temat innych tłumaczy: „Ale zdarzały się również ataki. Tak się składało, że autorami owej krytyki byli inni tłumacze Shakespeare'a – Bohdan Drozdowski i Stanisław Barańczak. Maciek natomiast nigdy nie wypowiadał się publicznie, ani w mowie, ani na piśmie, o przekładach kolegów. Uważał, że jest to sprzeczne z etyką zawodową. Gdy więc czytam o słynnym jakoby sporze Słomczyńskiego z Barańczakiem, jedynie się uśmiecham. Aby zaistniał spór, muszą uczestniczyć w nim dwie strony, a Maciej Słomczyński w nim na pewno nie uczestniczył", M. Pierzchalska-Słomczyńska, *Nie mogłem być inny…*, s. 277. Por. też fragment artykułu prasowego: „Słomczyński (…) wyraźnie krytykuje istniejące i ostatnio robione translacje Szekspira. Twierdzi, że modni dziś tłumacze, których nazywa tłumaczami komputerowymi, popełniają niesłychaną ilość błędów i uprawiają raczej nonszalanckie parafrazowanie niż rzetelny przekład", Leszek Żuliński, *Koń o ośmiu nogach*, „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 9, s. 1, 4, tu: 4.

Mimo rozmaitych powodów do frustracji, Słomczyński zdawał sobie sprawę z nieuchronnej przemijalności przekładów:

> **Tłumaczymy Shakespeare'a od dwustu lat. Byli inni przede mną, po mnie przyjdą inni, nie mówiąc o tych, którzy tłumaczą równocześnie ze mną. Czas płynie i my, którzy pracujemy teraz, także przejdziemy do roczników Shakespeare'ologii. Myślę, że wszystko odbędzie się bardzo banalnie: najlepsi będą zapisani nieco tłustszą czcionką w tych rocznikach, a zapewne ich przekłady będą częściej grywane w teatrach i częściej drukowane niż pozostałe. Oczywiście, mizdrzyłbym się niepotrzebnie, gdybym udawał, że nie chcę być właśnie tym tłumaczem, który zasłuży sobie na szacunek jednego czy paru pokoleń. Nie podejmowałbym przecież tej pracy, gdybym sądził, że nie wykonam jej lepiej niż inni. Ale czy mam słuszność? Wszyscy ludzie piszący myślą dobrze o tym, co piszą. Nie ja będę sędzią mojego wysiłku. Sędziów będzie legion: czytelnicy, krytycy, a przede wszystkim aktorzy, którzy będą mówili te teksty, i ludzie, którzy będą ich słuchali. Bo Shakespeare zaczyna się i kończy w teatrze**[78].

Nie licząc sygnalizowanych w prywatnej korespondencji pomysłów interpretacyjnych, Słomczyński nie pozostawił tekstów o charakterze krytycznoliterackim. Jego sądy o utworach przybrały raczej formę rozproszonych w wywiadach komentarzy, tkwią też zapewne w (nie)upublicznionych

[78] A. Ziembicki, *Ogólna teoria…*, s. 49. Kwestia relacji Słomczyńskiego z teatrem wydaje się złożona. Niekiedy, w reakcji na zarzuty o niescenicznośc swoich przekładów, przechodził do ataku: „język Szekspira nie jest łatwy, ale to nie oznacza, żeby od razu robić z niego Pintera, Fredrę… czy *Wyspę bezludną* pani Terentiew! Istnieje przecież technika aktorska, trzeba umieć mówić wiersz, oddychać, grać", J. Sadecki, *Jest we mnie jakaś sprężyna…*, s. 6. Zdarzało się jednak, że ze zdumieniem uznawał swój błąd: „Była u mnie nie tak dawno Anna Polony. Robi w Gdańsku *Poskromienie złośnicy*. Miała kłopoty z tekstem. Spojrzałem i włosy mi dęba stanęły. Tego zdania żaden Polak by nie wymówił, żaden człowiek na świecie, a ja je własnoręcznie napisałem. Gdyby pokazała mi to początkująca tłumaczka, to poradziłbym jej, aby się zajęła czymś innym. A to ja napisałem i wydrukowałem! Nie zauważyłem!", *Goście Starego Teatru…*, s. 9.

listach i notatkach. Pewnym wyjątkiem jest tu program opolskiego *Snu nocy letniej* w reżyserii Wojciecha Szulczyńskiego z 1982 r., w którym Słomczyński pisał nieco szerzej o relacji przekładów do inscenizacji teatralnych:

> **Szczerze mówiąc, wszystko, co tłumacz ma do powiedzenia o sztuce, widz teatralny powinien usłyszeć, gdyż tłumacz odpowiada za wszystkie słowa wypowiedziane przez aktorów w sztuce – i za nic więcej. A jest to tak wiele w wypadku Shakespeare'a, że komentarz wydaje się zbyteczny[79].**

Dalej przekonywał, że przekład sztuki wyposaża tłumacza w wiedzę niezapośredniczoną przez scenę, zatem jego spostrzeżenia dotyczą dramatu w warstwie werbalnej, z pominięciem tradycji inscenizacyjnej. Dystans wobec teatru pozwalał mu wyodrębnić dwa zasadnicze nurty interpretacyjne *Snu nocy letniej*: ujęcie tradycjonalistyczne, w którym postaci pozbawione są „drapieżności", oraz przeciwny nurt „mrocznego erotyzmu", którego „ojcem jest profesor Jan Kott"[80]. O ile „destrukcja cukierkowa" wydawała się niezbędna, o tyle zaproponowana alternatywa również go nie przekonała:

> **moim skromnym zdaniem Shakespeare był nieco większym pisarzem niż ten, którego dostrzega w swoim szkicu Jan Kott. (...) Shakespeare nie po to budował to piekło, żeby wypełnić je zdawkowym grzechem tarzania się w rozpuście, wszystko jedno z kim i dlaczego. Porażka pełnych erudycji i błyskotliwych esejów Kotta ma bardzo proste źródło. Shakespeare nie znosi, kiedy zamyka się go w ramki najinteligentniejszej nawet, ale nazbyt jednoznacznej interpretacji[81].**

[79] Maciej Słomczyński, *Bestię będą miłowały oczy twoje* [w:] William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, Opole [program teatralny, premiera 29 maja 1982 r., Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu], s. 3–4, tu: 3.

[80] Ibidem.

[81] Ibidem, s. 3–4. W opublikowanej na łamach „Teatru" korespondencji Słomczyńskiego i Kotta jest luka między listopadem 1980 r. (ostatni w zbiorze list Kotta, w którym m.in. chwali się publikacją swoich esejów po arabsku w Bagdadzie) a grudniem 1985 r. (ostatni list Słomczyńskiego, w którym wspomina o dłuższej przerwie w korespondencji), por. *Szekspir w listach*... [2].

I dalej:

> **Więc co ukazuje nam ta piekielna noc? Po prostu, prawdę. To znaczy nas samych. Tak właśnie wyglądają ludzie, kiedy muszą stawiać czoła tego rodzaju problemom. Te pozornie niewytłumaczalne metamorfozy już nieskończoną ilość razy w dziejach naszego gatunku potrafiły (bez pomocy czarów i sił nadprzyrodzonych!) stać się przyczyną niezliczonych tragedii, których bohaterowie niewiele więcej umieliby powiedzieć o ich źródłach niż naszych czworo zakochanych rankiem po przebudzeniu[82].**

Podobnie, akcentując potrzebę precyzji tłumacza w rekonstrukcji sensów oryginału, wypowiadał się w 1982 r. w programie warszawskiego spektaklu *Dwaj szlachcice z Werony* w reżyserii Andrzeja Ziębińskiego:

> **SZTUKA PRZEKŁADU, co to znaczy? Jako tłumacz nie jestem ani „najbardziej kompetentnym odbiorcą", ani „najczulszym filtrem". Jestem twórcą tekstu, który przetłumaczyłem. (...) Mam, przede wszystkim, przetłumaczyć dzieło sztuki. Dopiero potem, z pełnym wysiłkiem, dążę do filologicznej jedności. Jestem więc raczej teoretycznym matematykiem, który rozwiązuje problem. Mam dane, współrzędne, muszę z nich wyciągnąć wnioski. Oczywiście, dokładne, jednoznaczne wyjaśnienie tego procesu jest niemożliwe. Żadnego procesu twórczego nie da się dokładnie wyjaśnić. Przede wszystkim dlatego, że jest on niepowtarzalny[83].**

Wtrącał też krótkie rozważania na temat sensu pracy w kontekście krytyki – z różnych kręgów – jego przekładów:

[82] M. Słomczyński, *Bestię będą miłowały oczy…*, s. 4.

[83] Ewa Kisielewska [fragment rozmowy z Maciejem Słomczyńskim] [w:] Teatr Popularnyw Warszawie, *„Dwaj szlachcice z Werony" Wiliama Shakespeare'a w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, premiera w maju 1982* [program teatralny], s. 5–11, tu: 5.

> WSPÓŁCZESNY PRZEKŁAD SZEKSPIRA, jak to rozumieć? Otóż każda działalność twórcza, także sztuka tłumaczenia, ma swoich zwolenników i przeciwników. Wśród moich przeciwników są tacy, którym to, co proponuję, się nie podoba, po prostu. Powinna to być dość duża grupa ludzi, przywiązanych do tradycyjnego modelu Shakespeare'a. I ja tych ludzi rozumiem. Natomiast, co mnie zadziwia, nie jest ich aż tak wielu, jak by się można było spodziewać. Inni mają zupełnie odmienną od mojej interpretację „nowoczesności" przekładu Shakespeare'a. Taka postawa też jest dla mnie oczywista. Istnieją natomiast ludzie, dla których moja praca stanowi po prostu zagrożenie: godzi w ich interesy, sławę czy zyski. Wtedy obserwować można typowo polską, niszczycielską nagonkę. Ale to jest nawet zabawne. Prawdziwy problem polega natomiast na tym, jak wielu jest tych, którzy moją pracę akceptują, a więc czy istnieje na nią zapotrzebowanie społeczne. Muszę przyznać, że nie spodziewałem się tak szybkiego zaakceptowania moich przekładów przez sceny polskie. Wydaje mi się, że to dobry znak, nie tylko dla mnie[84].

Opowiadając o swym zaangażowaniu w przekłady Shakespeare'a, Słomczyński kreślił również scenariusze alternatywne, akcentując, że praca tłumacza nie była jego pierwotnym wyborem, lecz jedynie rozwiązaniem, jakie znalazł w warunkach społeczno-politycznych, w których przyszło mu żyć:

> Miałem dla siebie przygotowany inny program kanonu literatury angielskiej. Sądziłem, że Shakespeare'a przetłumaczy ktoś inny, ja zaś chciałem robić rzeczy, których nikt inny nie mógłby zrobić. Okazało się jednak, że Shakespeare'a także nikt inny jakoś nie może zrobić i „dołożyłem" go do planu. Skutek jest taki, że w tej chwili na całej kuli ziemskiej nie ma chyba tłumacza o tak napiętym programie jak mój. (...) rodzaju zdolności, które pozwalają mi na realizowanie tych

[84] Ibidem, s. 8.

> **moich planów nie potrafię nazwać, przede wszystkim dlatego, że nigdy nie zamierzałem być tłumaczem. Zawsze chciałem pisać. Ale nie potrafiłem pisać do szuflady, a także nie chciałem wyjechać na stałe z Polski[85].**

Wypowiedzi Słomczyńskiego o strategii przekładu były istotnym elementem recepcji jego tłumaczeń. Służyły budowaniu autorytetu tłumacza, dowodziły jego językowych i literackich kompetencji, zawierały uwagi krytyczne na temat konkurencyjnych przekładów. Budowały też atmosferę wokół wieloletniego, unikatowego projektu, podkreślając wysiłek i poświęcenie konieczne do jego ukończenia. Eksponowanym atutem Słomczyńskiego była jego dwujęzyczność (a zatem, jak wspominał, znajomość Shakespeare'a z czasów dzieciństwa) oraz skala przedsięwzięcia, w ramach którego przez wiele lat miał systematyczny i intensywny kontakt ze wszystkimi utworami Shakespeare'a.

W praktyce Słomczyński dbał o możliwie wszechstronny warsztat szekspirologiczny, polegał, jak inni tłumacze, na słownikach, glosariuszach i aktualizowanych edycjach krytycznych. We wszystkich tomach wydanych w serii Wydawnictwa Literackiego jako podstawa tłumaczenia wskazane są edycje dzieł w serii The Arden Shakespeare.

Od chwili powołania serii przekłady Słomczyńskiego przedstawiano jako propozycję nowoczesną, alternatywną wobec dziewiętnastowiecznego kanonu, tym samym pomijając kilkadziesiąt tłumaczeń powstałych w okresie powojennym i wydanych w serii Państwowego Instytutu Wydawniczego, która nie dorównywała serii krakowskiej pod względem szaty graficznej, regularności i ogólnego rozmachu przedsięwzięcia. Również Słomczyński niezmiernie rzadko wspominał o przekładach innych aniżeli kanoniczne. Postawa ta uległa zmianie dopiero po pojawieniu się tłumaczeń Barańczaka.

Ogólnym priorytetem przekładowym Słomczyńskiego była wierność, rozumiana jako próba odtworzenia cech oryginału w sposób wierny

[85] Ibidem, s. 10.

pierwotnym konwencjom komunikacyjnym i literackim. Nie archaizował swoich tłumaczeń, jednak wyposażał je w rozmaite cechy językowe odbiegające od współczesnych rejestrów i stylistyk, a będące pochodną oryginałów. Nie pomijał też oryginalnych odniesień kulturowych i idiomatyki, nie tonował passusów wulgarnych i obscenicznych. W rezultacie tłumaczenia Słomczyńskiego cechuje spójność i konsekwencja, przy czym noszą one cechy literackiego idiolektu – języka o charakterystycznej leksyce i stylistyce – stworzonego na potrzeby przekładu elżbietańskiej i jakubińskiej angielszczyzny.

Recepcja przekładu

Recepcję przekładów Słomczyńskiego charakteryzuje bardzo duży rozrzut opinii, od panegirycznych zachwytów do zakwestionowania jakichkolwiek zalet jego tłumaczeń oraz koncepcji serii. Zmienna jest również intensywność i forma recepcji tych tekstów: od debiutu teatralnego w powiązaniu z legendą Konrada Swinarskiego, poprzez nagłośnione przedsięwzięcie wydawnicze i falę inscenizacji u progu i na początku lat osiemdziesiątych, aż po współczesną pozycję (nie)kwestionowanego „drugiego kanonu". Bez względu na różnice w ocenie przekłady Słomczyńskiego były pierwszą powojenną serią tłumaczeń jednego autora, wielokrotnie wznawianą i wydawaną w stosunkowo wysokich nakładach. Biorąc pod uwagę liczne wywiady z tłumaczem, recenzje tomów i spektakli, a także prace naukowe poświęcone tym przekładom, tłumaczenia Słomczyńskiego zajmują naczelne miejsce w powojennej recepcji dramatów Shakespeare'a.

Zasadnicze znaczenie dla powstania serii miały wcześniejszy sukces przekładu *Ulissesa* Jamesa Joyce'a oraz przychylna opinia Konrada Swinarskiego, który inscenizował *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* w 1971 r. w tłumaczeniu Słomczyńskiego (opublikowanym przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1966 r.), zaś w 1975 r. przygotowywał się do inscenizacji *Hamleta* w jego wersji:

> **Walorem *Hamleta* jest nowy przekład Macieja Słomczyńskiego. Przekład ten jest bliski codziennemu językowi, przy jednoczesnym zachowaniu techniki pisarskiej i poetyckiej Szekspira. Nie jest to przekład neoromantyczny, nie jest też adaptacją na współczesność i przez to właśnie jest współczesny[86].**

Po tragicznej śmierci Swinarskiego w 1975 r. najgłośniejszym rzecznikiem przekładów Słomczyńskiego stał się Juliusz Kydryński, który nawoływał do zapewnienia ciągłości przedsięwzięciu tłumacza[87]. Wydarzeniem inaugurującym nową serię stała się dwujęzyczna publikacja *Hamleta* w 1979 r. oraz zapowiedź dalszych pracy nad całym kanonem.

Druk *Hamleta* w przekładzie Słomczyńskiego entuzjastycznie powitał Stanisław Helsztyński, wówczas nestor polskiej szekspirologii, w eseju zatytułowanym *Bóg mu powierzył honor tłumaczy…*, ogłaszając tym samym długo oczekiwanego twórcę nowego kanonu polskich przekładów Shakespeare'a[88]. Helsztyński zestawiał dwa fragmenty monologów *Hamleta* w wersjach Paszkowskiego, Chwalewika i Słomczyńskiego, po czym, nie przeprowadzając żadnej analizy, wyrokował oraz błogosławił:

> **Nie trzeba toczyć długiego sporu o to, który przekład jest najwierniejszy i najbardziej poetycki, a przez to najlepszy: bez wątpienia palmę pierwszeństwa osiąga Słomczyński, najbliższy w treści i nastroju oryginału Szekspira. Można chyba zaryzykować twierdzenie, że narodził się szczęśliwie polski August Wilhelm Schlegel,**

[86] K. Swinarski, *Wierność wobec zmienności…*, s. 272 (wypowiedź ta pochodzi z wywiadu dla „Trybuny Ludu" w 1975 r.).

[87] J. Kydryński, *Milton i Szekspir Słomczyńskiego…*

[88] Stanisław Helsztyński, *Bóg mu powierzył honor tłumaczy…*, „Nowe Książki" 1979, nr 8, s. 18–19. Helsztyński zaznaczał, że wybierając ten tytuł, zgadza się ze stanowiskiem Słomczyńskiego, przedstawionym we wcześniejszym wywiadzie (por. T. Krzemień, *Bóg mi powierzył honor…*): „Nie bez słusznej podstawy strawestował Słomczyński (…) słowa księcia Józefa Poniatowskiego spod Lipska, mając na myśli to, czego dokonał już w dziedzinie przekładów z literatury angielskiej, a jeszcze bardziej chyba, czego jeszcze w tym kierunku dokonać zamierza", S. Helsztyński, *Bóg mu powierzył honor…*, s. 18.

> **tłumacz kongenialny wielkiego poety ze Stratfordu, obdarzając nas, gdy idzie o *Hamleta*, siedemnastym, tym razem najprawdziwiej elżbietańskim księciem Danii.**
>
> **Oby więc Bóg, który powierzył Maciejowi Słomczyńskiemu honor tłumaczy w pracy translatorskiej z literatury anglosaskiej, udzielił mu też wigoru i natchnienia dla dokończenia zbożnego dzieła[89].**

Dalej Helsztyński podkreślał udział w przedsięwzięciu Anny Staniewskiej, wybitnej znawczyni przekładów, gwarantujący najwyższych lotów opiekę szekspirologiczną: „ślady jej współpracy nad *Hamletem* widnieją na każdej nieomal stronie tekstu"[90].

Diametralnie odmienna była reakcja Bohdana Drozdowskiego, wówczas już autora kilku tłumaczeń Shakespeare'a: „Kydryński się upiera, że Słomczyński nam *Hamleta* »rozjaśnia«! Hamlet Słomczyńskiego jest nie tylko pretensjonalnym gadułą, ale i potwornym zadufkiem!"[91]. Dalej Drozdowski ostro potępiał dodawanie wierszy (szczególnie zauważalne w wydaniu dwujęzycznym):

> **Na każdej niemal stronie dopisuje Szekspirowi od jednego do ośmiu wersów, co razem czyni około 570 wersów autorstwa tłumacza, prawie 7% oryginału. Ze skromnych doświadczeń translatora wnoszę, że Słomczyński się śpieszył, gniewała go „niemożność"**

[89] S. Helsztyński, *Bóg mu powierzył honor…*, s. 19.

[90] Ibidem. Uwagi Helsztyńskiego o wkładzie merytorycznym Staniewskiej budzą wątpliwości: po pierwsze w druku poprawki redakcyjne nie są w żadne sposób oznaczone, po drugie Staniewska twierdziła, że istotnie opatrzyła maszynopis przekładu *Hamleta* Słomczyńskiego licznymi uwagami, jednak tłumacz ich nie uwzględnił (podobnie postępował w przypadku kolejnych tomów), co ostatecznie doprowadziło do zerwania współpracy, por. A. Staniewska, *Maciej Słomczyński…*, s. 126–140.

[91] Bohdan Drozdowski, *Hamlet XVII, czyli o tłumaczach, konsultantach i klakierach. Wołanie na puszczy*, „Poezja" 1979, nr 5, s. 3–14, tu: 6. Co ciekawe, po publikacji sonetów Shakespeare'a w przekładzie Słomczyńskiego Drozdowski wyrażał rozczarowanie, że tłumacz nie sięgnął jeszcze po dramaty, przedkładając nad Shakespeare'a przyjemność pracy nad *Ulissesem* Joyce'a, idem, *Schadenfrajda*, „Nowe Książki" 1973, nr 5, s. 1–7.

> **kondensowania rozciągliwego polskiego słownictwa, więc zamienia tekst w harmonię[92].**

Piętnował także stylistykę przekładu:

> **Postaci Szekspira mówią mową codzienną, grabarz inaczej niż królowa, a żołdak inaczej niż Hamlet. U Słomczyńskiego wszyscy gadają jednakowo. Albo sztucznie, albo prostacko, bez rozróżnienia stanu i kontekstu, w zależności od stanu tłumacza w danym dniu roboty[93].**

W konkluzji Drozdowski uznał, że Słomczyński uczynił *Hamleta* utworem „frywolnym", a winą za liczne nieścisłości obarczył konsultantkę tomu, Annę Staniewską[94]. Ogólna ocena przedsięwzięcia była miażdżąca:

> **Swoim siedemnastym *Hamletem* Słomczyński zdradził, że ma nań ucho drewniane. Skoro wydał z takim trzaskiem to swoje dzieło, skoro złowił na to poważne Wydawnictwo, skoro to jest uznawane za robotę najwyższej próby – to znaczy, że trzeba trąbić na alarm albo na odwrót. (...) Mam poważne obawy, czy przy takim tłumacza podejściu do materiału będziemy mieć coś więcej, niż sromotę.**

[92] B. Drozdowski, *Hamlet XVII...*, s. 4.

[93] Ibidem, s. 5. Dalej dodawał, że „postaci Słomczyńskiego posługują się językiem nieludzkim", a „Poloniusz przemawia jak korkociąg", ibidem, s. 8.

[94] Por. „Wydawałoby się, że przynajmniej pani konsultantka cokolwiek z Szekspira powinna rozumieć", ibidem. Drozdowski starał się zdyskredytować Słomczyńskiego na różne sposoby. Kiedy w 1983 r. jury „Literatury na Świecie" przyznało jednogłośnie nagrodę za *Hamleta* Słomczyńskiemu (który, nawiasem mówiąc, jej nie przyjął), „Drozdowskiemu wydało się to podejrzane, więc postanowił rozliczyć jury z kompetencji. Wówczas okazało się, że tylko 2 osoby (na kilkanaście) zajmowały się tłumaczeniami z angielskiego. Ponieważ można być krytykiem tylko literatury polskiej i znać angielski, toteż Drozdowski i ten fakt postanowił skrupulatnie sprawdzić. Zadzwonił – po angielsku – do Berezy. Ni w ząb. Zadzwonił – po angielsku – do Ćirlić-Straszyńskiej. Ni w ząb. O paru innych osobach również wiedział, że nie znają języka poety ze Stratfordu, więc triumfalnie stwierdził: »A nagrodę jednogłośnie przyznano!«. I to komu – tłumaczowi, który masakruje dramaty Szekspira", Zdzisława Otałęga, *Książę przekładu*, „Gazeta Krakowska" 1988, nr 155, s. 3.

> **„Rany boskie!" – woła tu Hamlet. – Ukaż mi, co byś mógł uczynić, płakać?" Chyba tylko[95].**

W przypisie do własnej recenzji zawarł też kilka uwag natury redakcyjnej:

> **PS w kwestii edytorstwa: wydania dwujęzyczne Szekspira miałyby wtedy sens – zakładając, że wydajemy wreszcie dzieło przełożone adekwatnie – gdyby publikować tekst skomentowany, albowiem nagi zapis szekspirowski jest nie do zrozumienia nawet dla wykształconych Anglików. Wydania skomentowane zawierają niekiedy tyle objaśnień słów, zwrotów, idiomów, wariantów znaczeń wyrazów, które wyszły z użycia lub uległy ewolucji, że zajmuje to niekiedy więcej niż połowę stronicy drobnego druku. Nie ma albowiem człowieka, który by wiedział wszystko o języku Szekspira. Słomczyński udaje, że wie, jego sprawa, Kydryński udaje, że czytał Słomczyńskiego i publikowany obok nagi oryginał, jego sprawa (?), ale Wydawca jest zbyt poważny, by to firmować, by marnować taką masę papieru! (...) Nie ma spisu treści, więc nie wiemy, gdzie znaleźć akt i scenę, nie ma też nad kreską aktu i sceny. Jest za to łamigłówka za jedyne 75 złotych. Tyle że odpowiedź godna trudu: Słomczyński rzeczywiście rozumie Szekspira jak NIKT![96]**

W 1980 r. Drozdowski nie ustawał w prześmiewczej krytyce, rozbierając przekład *Dwóch Panów z Werony*:

> **Żadnej myśli nie oddaje, lub nie chce oddać dokładnie, jakby się uwziął, żeby Szekspira zniweczyć, i basują mu po pismach rozmaite nieuki, wołając, że „nieomylny"! Postawili go obok Szekspira, więc**

[95] B. Drozdowski, *Hamlet XVII*..., s. 12.

[96] Ibidem, s. 14. Por. inne uwagi krytyczne (w łagodniejszej formie): Beata Pusłowska, *Poezja, traduttore i traditore*, „Życie Literackie" 1980, nr 4, s. 342–350; Józef Waczków, *To proste, ale*, „Literatura na Świecie" 1980, nr 11, s. 384–388.

> **on Szekspira tworzy! (...) Rozumiemy! Szekspir pozwala swemu bohaterowi [Proteuszowi] dworować z przyjaciela [Turia], każąc mu zawodzić na żałobną nutę (deploring dump) pod okiem ukochanej, Słomczyński zaś, jakby tknięty światłem wewnętrznym, daje mu do wykonania „pieśń żałosną", co się im obu udaje nad podziwienie wszelkie. Ja zaś panie Macieju „pragnę łajać siebie za czas stracony na rozmowę z tobą" i łajałbym się srodze, gdybym był pewien, że „TEN BEŁKOT WIĘCEJ MNIE NIE BĘDZIE DRĘCZYŁ" (I, ii)[97].**

W 1981 r. krytyka objęła nowy przekład *Burzy* i politykę wydawniczą państwa. Drozdowski argumentował, że przyznana Wydawnictwu Literackiemu dotacja z Ministerstwa Kultury i Sztuki monopolizowała rynek wydawniczy, stwarzając precedens szkodliwy dla przekładów dzieł klasycznych. Odnotowywał także, że Anna Staniewska wycofała się ze współpracy z uwagi na postawę tłumacza[98].

W 1980 r. głos w sprawie przekładów Słomczyńskiego zabrał również szekspirolog, Przemysław Mroczkowski. Jego ocena była zasadniczo przychylna („tłumacz przykłada się dzielnie, może tu nawet »przykłada się« zanadto do bezpośrednich znaczeń, ale na ogół wychodzi obronną ręką"[99]), choć pozbawiona entuzjazmu:

> **wskazaliśmy szereg przypadków jego niewierności, tak nieświadomej, jak świadomej: nie zapomnieliśmy jednak o tym, że w wielu wypadkach**

[97] Bohdan Drozdowski, *Dwaj panowie z Krakowa contra dwom panom z Werony*, „Literatura" 1980, nr 4, s. 14.

[98] Bohdan Drozdowski, *Rufą pod wiatr czyli „szczęśliwe współzawodnictwo"* [w:] idem, *List otwarty do...*, Książka i Wiedza, Warszawa 1985, s. 158–170. Pierwodruk ukazał się w „Poezji" 1981, nr 4. Drozdowski tłumaczenie Słomczyńskiego zestawiał z lepszym jego zdaniem przekładem Zofii Siwickiej z 1956 r.

[99] Przemysław Mroczkowski, *Nie geniusz, nie ignorant*, „Nowe Książki" 1980, nr 18, s. 56–59, tu: 57. Mroczkowski zauważał też pewną bezradność szekspirologów wobec siły mecenatu ulokowanego w kręgach publicystycznych i teatralnych: „Co może naprawdę trud pracownika naukowego naprzeciw masy czytelników wiedzionej przez trąbki publicystów i zachęty reżyserów? Teoretycznie taka sprawa powinna być klasycznym zastosowaniem roli uniwersytetu w społeczeństwie. (...) Ale w praktyce życia nie jest z tym tak łatwo i np. ludzie teatru nie zawsze bywają gotowi do odbycia takich konsultacji", ibidem, s. 59.

> **tłumacz trafia w myśl oryginału i że, owszem, statystycznie tych wypadków jest bezwarunkowa większość. Gdyby tylko ta statystyka decydowała o osiągnięciu, zastrzeżenia musiałyby bardzo zblednąć[100].**

Na zakończenie zaś stwierdzał:

> **Będziemy zawsze pragnąć przekładów Szekspira możliwie najbliższych znaczenia i świetności oryginału. Nie znajdując adekwatnych, przyjmiemy mniej świetne, ale o tych nie będziemy głosić, że są idealne. Już takie stwierdzenie sporo wyjaśni[101].**

Z kolei Andrzej Żurowski, kreśląc w 1980 r. obraz kryzysu przedstawień szekspirowskich w polskim teatrze, winą za zapaść (po wspaniałych początkach poprzedniej dekady) obarczał również stan przekładów:

> **Nie – współczesność wygląda jeszcze gorzej. (...) I jeszcze ta swoista figura polskiej sceny szekspirowskiej, której służą przekłady Macieja Słomczyńskiego. A może i słusznie taki mają kształt, jaki mają. Może bowiem bełkotowi teatru najbardziej sposobny jest bełkot i busz tekstu... Chociaż istnieją przecież i inne, starsze i nowsze przekłady, kształt większości ostatnich premier Szekspira zdaje się dowodnie wskazywać, że uwag Hamleta dla aktorów nikt już od dawna nie czytuje[102].**

Z Żurowskim, nie tylko zresztą w kwestii oceny nowych przekładów, zgadzał się Jacek Sieradzki:

> **Nie pomaga, niestety, nowo powstający przekład dzieł wszystkich Shakespeare'a, dokonywany przez Macieja Słomczyńskiego.**

[100] Ibidem.
[101] Ibidem.
[102] Andrzej Żurowski, *Źle się dzieje w Elsynorze*, „Teatr" 1980, nr 20, s. 3–4, tu: 4.

> Po przekładach wspaniałych (scenicznie, nie dyskutuję ich filologicznej poprawności, brak mi kompetencji): *Hamlecie*, *Królu Learze*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, Słomczyński zabrał się za szybkie przyswojenie całego kanonu. W efekcie w kolejnych przekładach czuje się pośpiech, wiersze brzmią topornie w ustach aktora, gubi się największy walor pierwszych przekładów – ich współczesna sceniczność, bardzo często okazuje się też, że poprzednicy mieli po prostu lepsze pomysły językowe. Słomczyński wcale nie zawsze jest dziś wybierany do grania, sporo reżyserów woli tłumaczenia dawniejsze. Kto wie, czy nowy translator nie wejdzie do historii szekspirologii polskiej przede wszystkim jako rzecznik odcenzurowania Anglika, przywrócenia mu jego sprośności i obscenów. Co nie zawsze jest wartością: w *Śnie nocy letniej* wolę Spodka Gałczyńskiego od Dupka Słomczyńskiego, mimo że ten pierwszy mówi Wiechowską gwarą i pewnie jest całkowicie filologicznie niewierny[103].

W przypisie do tej obszernej uwagi Sieradzki uderzał także w posłowia Kydryńskiego:

> Na marginesie: serię *Dzieł wszystkich* Shakespeare'a w przekładzie Macieja Słomczyńskiego wydaje Wydawnictwo Literackie. W każdym tomie jest posłowie Juliusza Kydryńskiego. Wszystkie posłowia kończą się podobną formułką: było przedtem pięć, dziesięć czy dwadzieścia przekładów, ale najlepszy jest ten, który państwo trzymają w ręku. Na miły Bóg, czy wydawnictwa polskie tak nisko upadły, by nie dostrzegać, że drukują tekst pełniący funkcję płaskiej autoreklamy?[104]

[103] Jacek Sieradzki, *Myśleć Shakespeare'em*, „Dialog" 1985, nr 7, s. 123–134, tu: 133. Artykuł jest recenzją monografii Żurowskiego *Myślenie Szekspirem* (1983). Z kolei zarzut posługiwania się gwarą „Wiechowską" (warszawską, naśladowaną w utworach literackich przez Stefana Wiecheckiego) sformułował wobec przekładu *Snu nocy letniej* Gałczyńskiego w recenzji Grzegorz Sinko, *Dramat angielski i niemiecki w wydawnictwach PIW*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, nr 1 (13), s. 210. Ogólny ton tej recenzji był przychylny.

[104] J. Sieradzki, *Myśleć Shakespeare'em*…

Jednym z najsilniejszych ciosów dla przedsięwzięcia Słomczyńskiego był artykuł Anny Staniewskiej, opublikowany w 1985 r. na łamach londyńskiego „Pulsu", w którym relacjonowała przebieg współpracy z tłumaczem:

> Słomczyński od razu na wstępie kilkakrotnie mi oświadczył, że przekład ten zrobił w ciągu dwudziestu dni (!), bo tak się spieszył z tłumaczeniem na zamówienie Konrada Swinarskiego. *Hamlet* miał być wydany (i został wydany) w edycji dwujęzycznej, tym bardziej więc trzeba było starać się o poprawny przekład. Kolacjonowałam każde zdanie tragedii z czterema wydaniami komentowanymi – z Arden Edition, z New Cambridge Edition, z New Penguin i z filologicznym dwujęzycznym wydaniem Chwalewika w Ossolineum. Nie było w przekładzie Słomczyńskiego trzech kolejnych zdań, które by oddawały sens oryginału, nie było miejsca w maszynopisie na tę liczbę uwag i sprostowań, jakich wymagał tekst. Strona artystyczna przekładu, a to jest chyba najważniejsze, wydała mi się słaba, ale pomyślałam: „Pierwsze koty za płoty, trzeba dać szansę tłumaczowi – szkoda tylko, że to trafiło właśnie na *Hamleta*". Odsyłając wydawnictwu zredagowany maszynopis, napisałam do Słomczyńskiego, przepraszając go za wielką liczbę uwag i poprawek, i wielokrotnie zwracając jego uwagę na wyjątkową pozycję *Hamleta* w literaturze i kulturze polskiej, prosiłam go usilnie o bardzo staranne ponowne przeanalizowanie i poprawienie przekładu, żeby się nie narażać na słuszne ataki i wytknięcia błędów. W trzy lata później, siedząc na widowni Teatru Dramatycznego w Warszawie, spadałam niemal z krzesła, słysząc niestworzone głupstwa wykrzykiwane ze sceny w czasie okropnego przedstawienia *Hamleta*. Okazało się, że Słomczyński poprawił, jak mi ze straszliwą goryczą powiedziała kierowniczka redakcji przekładowej w Wydawnictwie Literackim, pięć procent tekstu zakwestionowanego. Reszty prawdopodobnie nawet nie przeczytał, tak się spieszył[105].

[105] A. Staniewska, *Maciej Słomczyński…*, s. 126–127.

Po latach frustrującej współpracy Staniewska wycofała się z projektu:

> Właśnie na *Otellu*, jedenastym redagowanym przeze mnie przekładzie Słomczyńskiego, załamałam się ostatecznie. Przekład ten odebrałam jako tak straszliwy kicz literacki i takie nieporozumienie artystyczne, że zredagowałam go wraz z następnym, jednocześnie mi przysłanym tłumaczeniem *Snu nocy letniej*, a potem napisałam do Wydawnictwa Literackiego, że rezygnuję z dalszej pracy, ponieważ nie widzę w niej żadnego sensu: poziom przekładu jest w moim odczuciu denny, wszystkie zaś moje próby poprawienia, usunięcia głupstw merytorycznych, idą w głęboką studnię. Na tej zasadzie też zażądałam nieumieszczania mojego nazwiska jako konsultanta szekspirowskiego na dalszych publikacjach przekładów – nawet tych, które jeszcze redagowałam – motywując to tym, że można odpowiadać za coś, na co ma się jakikolwiek wpływ. Wszystkie moje zastrzeżenia wyłożyłam również w liście do Słomczyńskiego, żeby nie było dwulicowości. W liście do dyrektora wydawnictwa Kurza namawiałam go, aby zrezygnował z monopolu Słomczyńskiego na rzecz wielu tłumaczy – ma przecież w Krakowie tak znakomitych poetów jak Wisławę Szymborską (interesującą się Szekspirem), Ewę Lipską, Marka Skwarnickiego – bo nigdy jeszcze nie wyszło nic dobrego z jednoosobowego przekładu Szekspira. Jest to po prostu nie do udźwignięcia przez jednego tłumacza – nawet najlepszy klasyczny tłumacz Szekspira Schlegel pracował razem z Tieckiem[106].

Opublikowany w Londynie artykuł nie był powszechnie dostępny w kraju, jednak opisane w nim okoliczności i opinie były zapewne znane w środowisku tłumaczy i wydawców. Na oceny Staniewskiej powołał się także Stanisław Barańczak, kiedy w 1990 r. przystąpił do frontalnej krytyki przekładów Słomczyńskiego[107].

[106] Ibidem, s. 131.

[107] Stanisław Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, s. 205.

Tymczasem w kraju pojawiły się pierwsze podsumowania zmierzającego do finału przedsięwzięcia przekładowego. W 1986 r., na łamach „Teatru", w artykule *Kto się boi Słomczyńskiego?*, do dyskusji zaproszono Jana Englerta, Janusza Nyczaka, Macieja Englerta oraz Gustawa Holoubka. W opinii Jana Englerta były zastrzeżenia:

> **W przekładach Słomczyńskiego wyczuwam chłód racjonalisty. Takie widzenie daje interesujące wyniki translatorskie np. w *Makbecie*, ale już komedie, w moim odczuciu, wiele na nim tracą. Tracą to, co należy w nich do tradycji teatru radosnego, jarmarcznego; Szekspir Słomczyńskiego jest tu, na mój gust, „za mądry", sprawia wrażenie dostojnego dziekana, w todze, z łańcuchem na piersi. W przypadku *Hamleta* największa trudność polega na tym, że nie zawsze, by tak rzec, układa się on w ustach autora. Słowa nie nadążają za emocją. Cała uwaga aktora musi skupiać się nieustannie na wydobywaniu sensu z frazy, której konstrukcja nie jest dla niego przejrzysta[108].**

Podobne uwagi zgłaszał Janusz Nyczak:

> **Mankamentem przekładu Słomczyńskiego jest, moim zdaniem, nadmierna wierność wobec litery tekstu. Niektóre sformułowania i realia zawarte w utworze mają dziś dla nas nieczytelne odniesienia. Tymczasem Słomczyński, nie chcąc czegokolwiek zmieniać czy naruszać w tekście, często nie daje pełnego szekspirowskiego przekazu – nie daje zrozumiałego współcześnie ekwiwalentu sensu. A także gubi coś, co można nazwać poetyckim wymiarem utworu. (...) Słomczyński nie jest poetą. Nie jest też człowiekiem teatru. W jego tłumaczeniu np. długie Szekspirowskie ciągi mówione okazują się na scenie toporne. Jego przekład nie pomaga aktorowi. Aktor musi podjąć samodzielny wysiłek, żeby myśl obecna w tekście została**

[108] *Kto się boi Słomczyńskiego?*, oprac. Paweł Konic, „Teatr" 1986, nr 3, s. 12–13, tu: 12.

> **jasno przekazana widzowi. (...) Często przekłady dramatów mają to do siebie, że w lekturze sprawiają wrażenie martwych, ożywają dopiero na scenie. Przekłady Słomczyńskiego – odwrotnie. Są lepsze w czytaniu, na scenie brzmią sucho[109].**

Nyczak dostrzegał jednak pewną wartość serii jako takiej: „niezależnie od wad przekłady Słomczyńskiego mają, jak sądzę, jedną dużą zaletę: są wierne, »matematycznie« wierne i obejmują Szekspira całego. W tym sensie stanowią punkt odniesienia dla przekładów następnych"[110]. Maciej Englert podzielał wcześniejsze opinie, również podkreślając niesceniczność tekstów:

> **Widzowie i aktorzy przyzwyczaili się dziś do tego, że akcja przeważa nad słowem, działania aktorskie dominują tekst. Maciej Słomczyński tłumaczy Szekspira jakby na przekór tej tendencji – szekspirowska retoryka jest tu wpisana w postać, postać musi być wypowiedziana – nie uwzględnia ograniczonych możliwości warsztatowych aktorów. Stąd kłopoty – i ja ich doświadczyłem – jakie mają teatry z jego przekładami. Dla wielu aktorów utrzymanie frazy Słomczyńskiego jest zadaniem nad siły. Ale nie byłaby to prawda cała: odnoszę wrażenie, że Słomczyński pisze swojego Szekspira nie do teatru. Pisze bez konkretnego adresu (wyjątkiem jest najwspanialsze przedstawienie Szekspira, jakie widziałem – *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Konrada Swinarskiego – które powstało, tak myślę, jako m.in. wynik współpracy reżysera z autorem przekładu). Potrzebą chwili jest tłumaczenie Szekspira dla konkretnego teatru, a nawet dla konkretnego aktora[111].**

Najbardziej przychylna była opinia Gustawa Holoubka, który w 1977 r. zagrał Leara w przekładzie Słomczyńskiego, a w 1979 r. wyreżyserował jego *Hamleta*:

[109] Ibidem.
[110] Ibidem.
[111] Ibidem.

> **Dzięki Słomczyńskiemu jawne staje się to, co w innych przekładach pozostaje ukryte. Pierwszoplanowość słowa u Szekspira. Dramaturgię wypadków, konflikty, wszystko to, co dzieje się z ludźmi i w ludziach, Szekspir umieszcza w słowach. I lekceważy środki teatralne, które mogłyby słowa zastąpić. Demonstruje brak zaufania do wizyjnej siły teatru. (...) I właśnie Szekspir Słomczyńskiego daje okazję prezentacji słowa. Prezentacji, w której niedoskonałość ludzkiej wypowiedzi staje się przedmiotem największej pasji. Ponieważ zaś słowo nie jest w stanie wyrazić prawdy uczuciowej, Szekspir – a za nim Słomczyński – gromadzi je w takiej ilości i opatruje taką ilością zastrzeżeń, że wypowiedź staje się pełna, wyczerpująca[112].**

I dalej:

> **Słomczyński znacznie wyraźniej niż inni tłumacze otwiera przed aktorem okazję do zademonstrowania pasji intelektualnej. Do zademonstrowania walki, którą toczy intelekt w momencie wypowiadania myśli. Sądzę, że tego rodzaju interpretacja aktorska jest dla współczesnego widza dużo bardziej nośna niż interpretacja polegająca na demonstrowaniu uczuć[113].**

Wyrazy uznania dominowały też w publikacjach podsumowujących serię:

> **Niespełna dziewięć lat temu M. Słomczyński podjął się karkołomnego zadania: postanowił przetłumaczyć wszystkie dzieła Williama Shakespeare'a. I oto w czerwcu br. [1988] ukazały się *Sonety*, czyli**

[112] Ibidem.

[113] Ibidem. W tym kontekście Holoubek wspominał też pracę nad Learem: „tekst Słomczyńskiego, właśnie dlatego, że tak nieoczywisty i niejasny, zmusił mnie do szukania sensu szaleństwa Leara. I okazało się, że przy dokładniejszej lekturze każda wypowiedź Leara jest jasna, że Lear doskonale wie, co mówi".

> **ostatni XXXIX tom *Dzieł zebranych* (…). Maciej Słomczyński jest jedynym tłumaczem w Polsce i świecie, który zdołał przełożyć samotnie wszystkie dzieła geniusza ze Stratfordu[114].**

Dumny z ukończonego dzieła był również tłumacz:

> **Dzisiaj edycja kompletu dzieł Stratfordczyka stoi na półce w gabinecie Tłumacza. „Wielu obcokrajowców bierze do ręki WL-owskie tomy i twierdzi, że takiego wydania Shakespeare'a nie ma nigdzie na świecie – powiedział Słomczyński. – Kiedyś wydawca angielski McMillan powiedział mi, że nigdzie w świecie nie ma książki bez błędów drukarskich, a ja znalazłem trzy tomy sztuk Shakespeare'a, w których nie ma ani jednego błędu. Jest to wyczyn, który się prawie nie zdarza na kuli ziemskiej…"[115].**

W podobnym tonie utrzymany był następujący po cytacie komentarz:

> **Wydaje się wręcz niewiarygodne, że właśnie w Polsce – kraju nękanym przez coraz liczniejsze kryzysy i rozmaite niemożności – jeden artysta zdołał sam rozwiązać niemal wszystkie problemy językowego przekazania dzieł Shakespeare'a osadzonych w stylu określonej epoki, tak aby zachować zarówno specyficzny koloryt Shakespeare'a, jak i dotrzeć do współczesnego czytelnika. Ale choć Maciej Słomczyński nie ma w świecie równego sobie tłumacza, on właśnie – w czasie swej wieloletniej pracy – osobiście przekonał się, iż w Polsce nie istnieje żadna opieka Państwa nad kulturą[116].**

[114] Izabella Bodnar, *Maciej Słomczyński – tłumacz niedościgły,* „Pismo Literacko-Artystyczne" 1988, nr 10, s. 120–124, tu: 120–121.

[115] Ibidem, s. 121.

[116] Ibidem, s. 124.

O osiągnięciu Słomczyńskiego pisano też w „Życiu Warszawy":

> **Indywidualność tłumacza objawia się ponoć w uchybieniach przekładu, bo gdy ów zbliża się do doskonałego, tracimy ją z oczu. Bywają jednak wydarzenia, które temu przeczą. Wydawnictwo Literackie zakończyło 39-tomową edycję *Dzieł* Williama Szekspira w przekładach Macieja Słomczyńskiego. (...) nikt przed Słomczyńskim nie przełożył, dokonawszy równocześnie wnikliwych studiów epoki i teatru elżbietańskiego, całego Szekspira[117].**

Z aprobatą, choć oględnie, o tym osiągnięciu wyrażał się anglista, Henryk Zbierski, poszukując w przekładach „adekwatności poetyckiej":

> **Czy adekwatność taką osiąga Słomczyński dzięki strategii i wierności wobec znaczeń powierzchniowych? Na to pytanie odpowiedzieć nie jest łatwo i jeżeli się znajdzie odpowiedź, nie będzie ona jednoznaczna. Są fragmenty pod każdym względem, a więc i pod względem poetyckim, znacznie lepsze od wszystkiego, co dotychczas uczyniono w zakresie tłumaczeń, i są fragmenty, które nie oddają szczodrości poetyckiej Shakespeare'a, nakazującej mówić poetyckim językiem nawet zabójcom Banka[118].**

Analizując przekłady Słomczyńskiego, Zbierski skupiał się przede wszystkim na *Makbecie*, podkreślał przy tym mało znany fakt, że wznowione w 1958 r. przez Państwowy Instytut Wydawniczy przekłady kanoniczne przeszły dość gruntowną redakcję, w której wiele fragmentów poprawiono:

> **Tłumacz niczego nie zdziała bez pewnej dozy odwagi w przełamywaniu przebrzmiałych kanonów sztuki przekładowej. (...) [Słomczyński] wymiata nieporozumienia, ale żelazna szczotka czasem jest**

[117] Barbara Riss, *Nowy kanon Szekspira*, „Życie Warszawy" 1988, nr 145, s. 7.

[118] Henryk Zbierski, *Wczoraj, dziś i jutro „polskiego Shakespeare'a"*, „Nowe Książki" 1986, nr 10, s. 49–54, tu: 49–50.

> za ostra. Jeżeli już mowa o odwadze, to szczególnie dużo wykazał jej Słomczyński w przekładzie *Makbeta*. Stare tłumaczenie Paszkowskiego nawet na tle ogólnym tłumaczeń tego ostatniego razi mnóstwem błędów, trywializmów i dowolności. Jeżeli ktoś ma co do tego wątpliwości, niech przyjrzy się, ile Anna Staniewska musiała wprowadzić poprawek do zbiorowego wydania PIW-u[119].

Na koniec, nie odmawiając zasługi tłumaczowi, wpisywał jego przekłady w niekończący się ciąg przybliżeń dramatów Shakespeare'a:

> Jak wynika z niektórych wypowiedzi ludzi teatru, reżyserzy i aktorzy jeszcze nie zaakceptowali nowego polskiego Shakespeare'a. Słomczyński nie zapiera się drugiego, poprawionego wydania. To, które mamy, wbrew takim czy innym zastrzeżeniom jest milowym krokiem do przodu w nieustającym procesie przybliżania twórczości wielkiego dramaturga naszej kulturze[120].

W niektórych podsumowaniach ponawiały się też uwagi niezwiązane bezpośrednio z oceną przekładów, lecz z figurą tłumacza, którą Słomczyński uczynił dużo bardziej widoczną:

> Niezależnie od tego, czy lubimy Słomczyńskiego czy nie, jest on artystą, który przekonał świat, że tłumacz to pełnoprawny pisarz, na miarę utworów, które tworzy. A jeśli dziś mówi się z szacunkiem o trudzie tłumacza, jego roli w kulturze narodowej, niewątpliwie jest to zasługą przede wszystkim Macieja Słomczyńskiego[121].

[119] Ibidem, s. 54.

[120] Ibidem.

[121] Z. Otałęga, *Książę przekładu…*, s. 3. Szczególnym wymiarem rozpoznawalności tłumacza w kulturze docelowej były już tytuły ukazujących się wówczas wywiadów i artykułów: por. Ryszard Kościński, *Macieja Słomczyńskiego opus magnum*, „Trybuna Ludu" 1986, nr 172, s. 6; P. Konic, *Pan na Szekspirze…*; Jan Bratkowski, *Namiestnik*, „Scena" 1987, nr 10, s. 10–11; I. Bodnar, *Maciej Słomczyński – tłumacz niedościgły…*; B. Riss, *Nowy kanon Szekspira…*, s. 7.

Ukończenie serii przekładowej Słomczyńskiego zbiegło się w czasie z początkiem fali nowych tłumaczeń, które rychło zdominowały repertuary teatrów. Już w 1986 r. w krakowskim Teatrze Starym odbyła się premiera *Dwóch panów z Werony* w reżyserii Tadeusza Łomnickiego, w „nowym, potoczystym i pięknym" przekładzie Stanisława Barańczaka[122]. Wkrótce potem Łomnicki przygotowywał się do wystawienia w tłumaczeniu Barańczaka *Burzy*. Wiosną 1988 r. odbyło się spotkanie dyskusyjne Sekcji Tłumaczy Literatury Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich – jego przebieg Łomnicki opisywał Barańczakowi w następujących słowach:

> **Co do innych rzeczy: w marcu odbyło się w sekcji tłumaczy spotkanie poświęcone Szekspirowi i jego przekładom. Byłem proszony na to spotkanie. Referat wprowadzający wygłosiła pani red. Staniewska. Ja mówiłem o Pana przekładach, wspomniałem też o *Królu Lirze*. Cały materiał będzie do przeczytania w „Dialogu"[123]. Ogólnie można powiedzieć, że spotkanie się udało (był to jakby pogrzeb Macieja S.); Pana z pewnością zainteresuje między innymi to, że przedstawiciel redakcji anglosaskiej PIW-u zapewnił wydawanie drukiem nowych przekładów. Obydwa Pańskie tytuły złożyłem w tej redakcji i pani Staniewska bardzo popiera wydanie tych dwóch tomików. Czekamy na *Lira*![124]**

Już w 1989 r. Andrzej Wajda sięgnął po przekład Barańczaka, wystawiając w Krakowie *Hamleta*, oraz w 1990 r., kiedy w warszawskim Teatrze Powszechnym reżyserował *Romea i Julię*. W tym samym roku Barańczak

[122] Tadeusz Łomnicki [w:] Teatr Stary w Krakowie, *William Shakespeare, Dwóch Panów z Werony* [program teatralny, premiera 2.12.1986], s. 3.

[123] Por. Jan Kulczyński, Stefan Treugutt i Tadeusz Łomnicki, *O przekładaniu Shakespeare'a*, „Dialog" 1988, nr 8, s. 99–107. Artykuł ten nie obejmuje referatu Anny Staniewskiej, Kulczyński i Treugutt nie wypowiadają się wprost na temat przekładów Słomczyńskiego. Łomnicki wspomina, że zamówił przekład *Dwóch panów z Werony* u Słomczyńskiego, ale po zapoznaniu się z tekstem zrezygnował z wystawienia sztuki. Po jakimś czasie zamówił ten przekład jeszcze raz u Barańczaka – tym razem rezultat go zachwycił, ibidem, s. 105.

[124] List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 19 maja 1988 r., „Notatnik Teatralny" 1992, numer specjalny: *Tadeusz Łomnicki*, s. 35.

opublikował na łamach „Teatru" esej *Od Shakespeare'a do Szekspira*, w którym zestawił kilka przekładów monologu Klaudiusza ze sceny tronowej (I 2), wskazując na wersję Słomczyńskiego jako najsłabszą pod każdym względem:

> **Jeśli ktoś chciałby wykoncypować sztucznie ilustrację tego, do jakiego pomieszania znaczeń i funkcji składniowych najprostszej wypowiedzi może dojść, gdy tłumacz po prostu nie myśli w trakcie pracy – nie wymyśliłby lepszego przykładu (...). Słomczyński niczego nie absolutyzuje, bo na niczym mu specjalnie nie zależy. Jest tłumaczem pracującym bezmyślnie – oto najprostsza definicja jego metody. Przekładom tłumaczy w rodzaju Chwalewika, Iwaszkiewicza lub Sity można zarzucić różne niedostatki, są one jednak przynajmniej po części wynikiem konsekwentnego trzymania się raz obranej koncepcji tłumaczenia Szekspira. Słomczyński tłumaczy natomiast od linijki do linijki bez żadnej z góry powziętej koncepcji, planu czy estetycznej strategii, nie przywiązując wagi ani do ideału Wierności, ani Zrozumiałości, ani Poetyckości, ani Sceniczności – w efekcie wszystkie cztery cierpią, żeby tak rzec, na zmianę, ale w sumie w równym stopniu[125].**

Tezy te Barańczak ilustrował kolejnymi przykładami z *Hamleta*, za każdym razem odmawiając tłumaczeniom Słomczyńskiego jakichkolwiek zalet. Krytyka ta była dosadna i prześmiewcza, całkowicie dezawuująca rozwiązania proponowane przez Słomczyńskiego, jak np. w omówieniu fragmentu dialogu ze sceny z Duchem ojca Hamleta (znanego również w przekładzie Adama Mickiewicza, jako motto *Romantyczności*: „Zdaje mi się, że widzę... gdzie? / Przed oczyma duszy mojej"):

[125] Stanisław Barańczak, *Od Shakespeare'a do Szekspira*, „Teatr" 1990, nr 11, s. 11–16 i nr 12, s. 13–17, cytowania za przedrukiem [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 191–215, tu: 203–204. Krytyka przekładów Słomczyńskiego również we wstępie Barańczaka do William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, *Kupiec wenecki*, W drodze, Poznań 1992; w eseju idem, *Jak tłumaczyć humor Szekspira?*, „Dialog" 1991, nr 9, s. 63–81; w eseju idem, *Dusza i podeszwa* [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 227–233.

> **Osiągnięcie polega tu na tym, że po prostu nie można było bardziej tej sceny zepsuć i bardziej przekonująco wykazać, że przy jej tłumaczeniu w ogóle się nie myślało. Oczywiście, że z punktu widzenia słownika angielsko-polskiego wyrażenie „methinks I see" można przełożyć jako „w myślach widzę". Ale z punktu widzenia sceny i logiki dialogu między postaciami Horacjo nie może po usłyszeniu tego powiadomienia zapytać jak idiota: „Gdzie, panie?" – bo Hamlet już mu przecież powiedział, gdzie: „w myślach"! Co więcej, na pytanie Horacja Hamlet nie może, jak drugi idiota, odpowiedzieć narzędnikową formą, „Duszy oczyma", bo pytanie brzmiało „Gdzie?", a nie „Czym?" albo „W jaki sposób widzisz?". Efekt sceniczny tego dialogu w wersji Słomczyńskiego to nie rozmowa dwóch wybitnie inteligentnych ludzi, jakimi u Szekspira są Hamlet i Horacjo, ale rozmowa dwóch niemogących się porozumieć bałwanów. Nie mówiąc już o tym, że zaskoczenie Horacja, ironia dramatyczna sytuacji, jej sceniczny potencjał – wszystko to wyparowuje bez śladu[126].**

Esej Barańczaka, jak również opublikowany wkrótce zbiór *Ocalone w tłumaczeniu* (1992), zapoczątkował nowy etap polskiej recepcji Shakespeare'a w przekładzie, przyczynił się też do ogólnego rozwoju krytyki przekładu, dodatkowo motywowanej upowszechnieniem się nowych metodologii z kręgu studiów nad przekładem (*translation studies*). Metodologie te odstępowały od wartościowania tłumaczeń na rzecz badań opisowych, z większym naciskiem na rozpoznanie potrzeb kultury docelowej oraz sposobu, w jaki potrzeby te determinują strategie przekładu. W nurcie tym przekłady Słomczyńskiego stały się częstym przedmiotem badań ukierunkowanych na rekonstrukcję norm przekładowych konkretnego tłumacza, w konkretnych warunkach recepcyjnych. W tym też duchu – przekonania o współistnieniu różnych strategii – utrzymane było posłowie Jana Kotta do reedycji *Hamleta* w wersji Słomczyńskiego w 1999 r.:

[126] S. Barańczak, *Od Shakespeare'a do Szekspira…*, s. 211.

> **W wierności Słomczyński zdaje się przewyższać wszystkich. Mieliśmy i mamy ciągle znakomitych tłumaczy (...). Stanisław Barańczak daje nam ciągle nieznanych poetów anglosaskich. I równie wspaniale, ku mojemu i nie tylko mojemu podziwowi, tłumaczy z nieomal wszystkich języków: libretta Mozarta i Brodskiego, Nabokova i Venclovę. Jakby znał wszystkie języki, wszystkie figury stylistyczne i wszystkie rymy w każdej mowie. Przełożył prawie całego Szekspira. Porównać z nim można tylko Słomczyńskiego, który niezmordowany i przez nikogo niezastąpiony, przełożył nie tylko całego Szekspira, ale również Blake'a i Miltona, i ma za sobą chyba najtrudniejszy ze wszystkich przekładów – *Ulissesa* Joyce'a[127].**

W pracach naukowych przekłady Słomczyńskiego były analizowane pod kątem ich sceniczności i poetyki, wiele uwagi poświęcano także rozwiązaniom w odniesieniu do gry słów, metaforyki i obrazowania, odniesień kulturowych, intra- i intertekstualności[128]. W 2005 r. Agnieszka Romanowska porównała przekłady *Hamleta* Stanisława Barańczaka, Romana Brandstaettera, Jarosława Iwaszkiewicza, Macieja Słomczyńskiego oraz Jerzego Sity, poszukując wyznaczników ich teatralności. Jak podsumowywała, tłumaczenie Słomczyńskiego cechuje przede wszystkim wierność wobec oryginalnej metaforyki:

[127] Jan Kott, *Posłowie* [w:] William Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii* [The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark], tłum. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 315–317. (Pierwodruk pod tytułem *Osiemnastu Hamletów*, „Rzeczpospolita" 1999, nr 225, D2).

[128] Por. Anna Cetera, *O różnicach między kapeluszem a szafotem. Stanisława Barańczaka i Macieja Słomczyńskiego potyczki z nieprzekładalnym* [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, t. 1: *Materiały z I Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej*, red. Wojciech Kubiński, Olga Kubińska i Tadeusz Z. Wolański, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 295–303; eadem, *Niefortunnie o fortunie, nieopatrznie o Opatrzności. Przekład a sfera pojęć religijnych w sztukach Williama Shakespeare'a* [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, t. 2: *Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej*, red. Wojciech Kubiński i Olga Kubińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004; Marta Gibińska, *„The time is out of joint" – czyli o tkance słów* [w:] *Przekładając nieprzekładalne...*, t. 1, s. 285–293; Tomasz P. Górski, *Selected Aspects of Cultural (Un)Translatability on the Example of W. Shakespeare's "Hamlet" and its Polish Translations by M. Słomczyński and S. Barańczak*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia" 2005, nr 43, s. 95–111. Przekład poematu *Lukrecja* analizuje Tadeusz Rachwał, *O obcowaniu z Szekspirem* [w:] *Klasyczność i awangardowość w przekładzie*, red. Piotr Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1995, s. 59–68.

> **Prawdopodobnie z tego względu jego tłumaczenie najczęściej ocenia się jako trudne w odbiorze. Tłumacz nie ułatwia zadania odbiorcy ani poprzez niwelowanie efektu obcości językowo-kulturowej, ani też przez dbałość o naturalność potencjalnie mówionego dialogu[129].**

Z kolei szerszą analizę przekładów *Opowieści zimowej* przeprowadziła Olga Mastela, zwracając uwagę na istotne przesunięcia semantyczne w scenie finałowej dramatu (w tłumaczeniu Słomczyńskiego), o zasadniczym znaczeniu dla interpretacji kierunku fabuły[130].

W 2014 r., w powiązaniu z publikacją korespondencji Słomczyńskiego i Kotta na łamach „Teatru", ukazał się przychylny przekładom Słomczyńskiego esej Małgorzaty Grzegorzewskiej *Tłumacz niedoskonały, lecz niezrównany…* Jak przekonywała autorka, Słomczyński „Szekspira nie uprzedmiotowił, nie starał się go oswajać, ujarzmiać, nie zamierzał ułatwiać czytelnikowi zadania przez wyjaśnianie elżbietańskich idiomów; od tej zasady nigdy nie odstąpił"[131]. Odpierała też zarzuty Anny Staniewskiej, uznając je za małostkowe wobec skali przedsięwzięcia:

> **Oczywiście, można również znaleźć w tłumaczeniach Słomczyńskiego fragmenty źle przełożone, wypaczające znaczenie oryginału, jak niesławna fraza: „boskie piekło", niemiłosiernie wytknięta w eseju Anny Staniewskiej z 1983 [1985], w którym redaktorka**

[129] Agnieszka Romanowska, *„Hamlet" po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 254–255. Kwestia (nie)sceniczności przekładów Słomczyńskiego jako przykład konfrontacji dwóch koncepcji gry aktorskiej, teatru w ujęciu Brechta i Stanisławskiego, na przykładzie *Króla Leara* omawiana jest również [w:] Anna Cetera, *Enter Lear. The Translator's Part in Performance*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, zwłaszcza rozdział *Maciej Słomczyński. Remaking the Literary Canon*, s. 144–177.

[130] Olga Mastela, *„Oczyma duszy…". „Zimowa opowieść" Williama Shakespeare'a i jej polskie interpretacje: szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 233. Mastela zwraca uwagę na sformułowanie „moc czarnoksiężnika" oraz opis Perdity jako skamieniałej „ze zgrozy", w obu przypadkach przekład sugeruje lęk i działanie złych mocy.

[131] Małgorzata Grzegorzewska, *Tłumacz niedoskonały, lecz niezrównany…*, „Teatr" 2014, nr 1, s. 28–31, tu: 29.

> **zdradza kulisy zerwanej współpracy. Trzeba w tym miejscu uznać rację Staniewskiej (...). Czy jednak ktokolwiek ocenia dziś przekład, patrząc z mrówczej perspektywy pojedynczych fraz? A co się tyczy zarzutu pośpiechu... W *Posłowiu*, którym opatrzono drugie wydanie *Hamleta* z 1982 roku (...), Juliusz Kydryński przypominał, że Szekspir pisał tragedię duńskiego księcia „w pośpiechu i przejęciu". Takie samo „przejęcie", porywczy zapał, a nie nonszalancka pewność siebie, zdawało się dyktować tempo pracy tłumacza[132].**

Na koniec podkreślała zalety literackie i bibliofilskie serii, potwierdzając tym samym długofalową skuteczność koncepcji Wydawnictwa Literackiego:

> **Pisząc tekst, spoglądam więc na półkę w mojej bibliotece, gdzie równym rzędem stoją oprawione w tłoczoną skórę kolejne tomy *Dzieł wszystkich* Williama Szekspira w przekładzie Macieja Słomczyńskiego. Tym samym Słomczyński nie tylko przełożył sztuki Szekspira, lecz scalił je w spójny kanon, ukształtowany ręką jednego tłumacza; to dzięki niemu Falstaff, Tytania i Hamlet mówią współczesną, szlachetną i pełną wyrazu, kiedy potrzeba także soczyście dosadną polszczyzną[133].**

Podobnie jak recepcja czytelnicza, teatralne losy przekładów odzwierciedlają zmienne trendy. W latach 1971–2022 tłumaczenia te wybierano ponad sześćdziesiąt razy, co plasuje Słomczyńskiego wysoko na liście autorów najczęściej granych tekstów w okresie powojennym (częściej wystawiano jedynie wersje Stanisława Barańczaka i Jerzego Sity)[134]. Oceniając sukces przekładów, należałoby jednak również uwzględnić rangę twórców

[132] Ibidem, s. 30.

[133] Ibidem, s. 31.

[134] Por. *Maciej Słomczyński* [w:] Encyclopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1863/maciej-slomczynski (15.02.2024). Przekłady Barańczaka były wystawiane ponad 250 razy, Sity – ponad 70.

i scen, liczbę spektakli, nagrody oraz oceny środowiska, w tym przypadku często przeciwstawne. Istotna wydaje się także proporcja liczby ukończonych tłumaczeń w stosunku do liczby przedstawień. Słomczyński przełożył wszystkie dramaty Shakespeare'a, spośród nich nieco ponad połowa (dwadzieścia jeden) trafiła na scenę. Największym powodzeniem cieszyły się *Hamlet* (osiem wystawień) oraz *Miarka za miarkę* i *Romeo i Julia* (po sześć). Przekłady Słomczyńskiego wystawiano najczęściej w latach 1977–1985, były to zarazem inscenizacje premierowe dla tych tekstów. Później zainteresowanie tymi przekładami malało, z czasem pojawili się również nowi tłumacze. Najlepszym okresem dla przekładów Słomczyńskiego był koniec lat siedemdziesiątych oraz początek osiemdziesiątych, w kolejnych dekadach ich popularność spadała, nigdy jednak nie zniknęły z repertuarów: najnowsza realizacja *Romea i Julii* została pokazana w Teatrze Telewizji w 2022 r., w reżyserii Katarzyny Klimkiewicz.

Z pominięciem przekładu kilku sonetów Shakespeare'a, włączonych do przedstawienia *Romea i Julii* w reżyserii Lidii Zamkow w 1956 r., przekładu *Henryka IV Części II* dla Jerzego Jarockiego w 1965 r., pierwszym tłumaczeniem dla teatru była komedia *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, odegrana w 1971 r. w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie (reż. Józef Wyszomirski) oraz w Starym Teatrze w Krakowie (reż. Konrad Swinarski). Uwagi o przekładzie pojawiły się jedynie w recenzjach inscenizacji krakowskiej:

> **Swinarski wystawia ją w renesansowym wnętrzu i pejzażu, wystawia ją w tłumaczeniu Słomczyńskiego, które wreszcie nie jest ani spolszczeniem, ani imitacją, ani parodią, tylko współczesnym przekładem, gdzie nie gubi się sens i dosadność oryginału[135].**

Komedia ta w tłumaczeniu Słomczyńskiego wracała na scenę kilkakrotnie: w 1974 r. (Teatr Telewizji, reż. Edward Dziewoński), w 1998 r. (Teatr

[135] Jan Kłossowicz, *Czarna komedia*, „Literatura" 1972, nr 45/46, s. 11.

Wybrzeże w Gdańsku, reż. Krzysztof Babicki), w 2008 r. (Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, reż. Tadeusz Bradecki) oraz w 2010 r. (Teatr Śląski w Katowicach, reż. Tadeusz Bradecki), ale w przypadku żadnego z tych spektakli kwestia tłumaczenia nie była już poruszana w recenzjach.

Wiosną 1977 r., w warszawskim Teatrze Dramatycznym Jerzy Jarocki wystawił *Króla Leara* w przekładzie zamówionym u Słomczyńskiego, z Gustawem Holoubkiem w roli tytułowej[136]. Inscenizację uznano za wybitną, w recenzjach poświęcano też wiele uwagi nowemu tłumaczeniu, podkreślając, że jest to tekst „agresywny, jędrny i krwisty w warstwie językowej, precyzyjny w przekazie partii filozoficznych", choć „miejscami może zbyt patetyczny, kompensujący to jednak dosadnością"[137]. Nieco więcej wątpliwości formułowała Teresa Krzemień:

> **przekład Macieja Słomczyńskiego – na pewno przyszły przedmiot sporów: czy wolno na tyle aż w przekładzie sobie pozwalać, czy ładnie to rozbijać stereotypy przyzwyczajeń (stare przekłady przecież brzmią inaczej i te już oswoiliśmy sobie w świadomości), czy nie za dosadnie, za dowolnie wobec samej konstrukcji dramatu itp. – ten przekład warunkuje bez reszty warszawski spektakl**[138].

Również Juliusz Kydryński źródeł sukcesu przedstawienia upatrywał nieomal wyłącznie w nowym tłumaczeniu:

> **Przedstawienie *Króla Leara* w warszawskim Teatrze Dramatycznym – mimo wielkiej kreacji Gustawa Holoubka w roli tytułowej, mimo ciekawej reżyserii Jerzego Jarockiego – nie mogłoby stać się tak wielkim sukcesem, gdyby nie nowy przekład Macieja Słomczyńskiego. Wspaniałe brzmienie tekstu ze sceny nie wyczerpuje bynajmniej zalet tego tłumaczenia, zaprzecza tylko naiwnym a nonszalanckim**

[136] Por. omówienie tego spektaklu i przekładu [w:] A. Cetera, *Enter Lear*…, s. 144–177.
[137] Wojciech Natanson, *„Lear" czyli próba tworzenia*, „Życie Warszawy" 1977, nr 116, s. 7.
[138] Teresa Krzemień, *Dzieje żywota i śmierci egocentryzmu*, „Kultura" 1977, nr 24, s. 11.

> twierdzeniom, że „współczesny" wyraz szekspirowskiego wiersza można osiągnąć jedynie za cenę bezceremonialnego traktowania oryginału, za cenę „poprawiania" go – w zakresie prozodii i słownictwa, a nawet obrazowania – zgodnie z naszymi dzisiejszymi gustami. Tymczasem praktyki tego rodzaju fałszują po prostu tekst poety. Słomczyński nie zniża się do takich ekstrawagancji, odwrotnie: przestrzegając w swej pracy maksymalnej wierności filologicznej (przy czym uwzględnia też liczne drastyczności Szekspira, łagodzone lub pomijane często przez tłumaczy) i używając oczywiście polszczyzny dzisiejszej, potrafi zachować zadziwiającą zgodność swej wersji z wersją oryginalną, a przy tym osiągnąć pełnię wyrazu poetyckiego i dramatycznego. Pod tymi względami przekład Słomczyńskiego przewyższa najlepszy z istniejących dotychczas przekładów *Leara* (dokonany przez Zofię Siwicką) i ustanawia nowy wzorzec tłumaczenia Szekspira na następne dziesięciolecia[139].

Podobnego zdania był Jan Kłossowicz, piszący na łamach „Literatury":

> Słomczyńskiemu udało się chyba znaleźć taki sposób przekładania Szekspira, że unikając zarówno sztucznej archaizacji, jak i wierszowania, zachował nie tylko piętrowe konstrukcje barokowych metafor oryginału, ale także lapidarność poszczególnych zwrotów, dosadność i drastyczność języka, a przede wszystkim nie zgubił nic z tego, co Szekspir mówi do widzów, a co w pracowitym dobieraniu rymów i różnego rodzaju trawestacjach gubiło się czasem zupełnie. Jest też w przekładzie Słomczyńskiego konieczny patos i przesada scenicznego języka, które ciągną aktorów do grania, pozwalają wypowiadać się im pełnym głosem; prowokują do szerokiego gestu – koniecznego, jeśli się ma pokazywać na scenie Szekspira, a nie jego blade odbicie[140].

[139] Juliusz Kydryński, *Holoubek gra Króla Leara*, „Życie Literackie" 1977, nr 23, s. 5.
[140] Jan Kłossowicz, *Concerto Grosso*, „Literatura" 1977, nr 21, s. 1, 14.

Wtórowała mu Marta Fik:

> **Tłumaczowi zawdzięcza ten spektakl niezwykle dużo. Fakt, iż w blisko czterogodzinnym przedstawieniu żadna prawie kwestia nie uchodzi uwadze nawet w wykonaniu aktorów najsłabszych, jest w dużej mierze zasługą przekładu; jak by nie ocenili go filologowie, jest to przekład niezwykle sceniczny, co nie polega na efekciarstwie i pseudoaktualizacjach. Słomczyński trafia po prostu w ton trudny do osiągnięcia, bo łączący brutalność i wyrafinowanie, powszedniość i patos, ironię i wielkie serio[141].**

Również Lucjan Kydryński komplementował nowe tłumaczenie za to, że brzmi „tak współcześnie (a jednocześnie zgodnie z oryginałem), jak gdyby nie tylko tłumacz, ale i autor spisywali je wczoraj"[142]. Mniej entuzjastycznie oceniał je Grzegorz Sinko, pozycjonując nową propozycję przekładową między strategiami Bohdana Drozdowskiego i Jerzego Sity:

> **W porządku alfabetycznym pierwsze założenie reprezentuje Bohdan Drozdowski: jego wielką zaletą jest twórcze operowanie tradycyjnym białym wierszem, połączone z poetycką stylizacją języka wprawdzie współczesnego, ale pełnego ech i reminiscencji z dawnej literatury polskiej. Z kolei Jerzy S. Sito to tłumacz całkowicie orientujący się na współczesność: likwiduje biały wiersz na rzecz swobodnych konstrukcji rytmicznych i opiera się na dzisiejszym słownictwie.**
>
> **U Macieja Słomczyńskiego oryginalnym wkładem są kwestie, w których mogą dojść do głosu słowotwórcze talenty tłumacza,**

[141] Marta Fik, *Gra z losem*, „Polityka" 1977, nr 26, s. 10. W podobnym tonie, choć skupiając się przede wszystkim na kreacji Holoubka, pisał Jan Ost: „Na wielki sukces tego przedstawienia składa się ponadto znakomity przekład Macieja Słomczyńskiego. Wyróżnia się wielką dbałością o kulturę słowa, choć może czasami zbyt dosadnego", idem, *„Król Lear" Szekspira w Teatrze Dramatycznym*, „Barwy" 1977, nr 7, s. 14.

[142] Lucjan Kydryński, *„Król Lear" – cztery godziny sukcesu*, „Przekrój" 1977, nr 1678, s. 8.

> sprawdzone przedtem przy pracy nad tekstami Lewisa Carrolla czy Jamesa Joyce'a. W *Learze* będą to piosenki i porzekadła Błazna oraz Edgara-Biednego Tomka, a także wszelkie wielopiętrowe złorzeczenia Szekspirowskie. Natomiast o zachowanym tradycyjnym białym wierszu da się tylko powiedzieć, że jest regularny i gładki. Powstaje tu pewna niejednolitość stylistyczna: pozostawiono w poprawnym, ale niezbyt żywym wydaniu wierszowaną formę polskiego dziewiętnastowiecznego kanonu, zachowano Szekspirowską retoryczność, natomiast wprowadzono dzisiejsze słownictwo – potoczne lub też ogólnoliterackie.
>
> Drozdowski i Sito nadają swym wersjom Szekspira własny kształt i odcisk; dzięki temu ich prace są świadectwem naszych czasów tak, jak świadectwem połowy XIX wieku był kanon Paszkowskiego, Ulricha i Koźmiana. Tłumaczenie Słomczyńskiego jest – łatwe, co zresztą stanowi zaletę na scenie, ale na tym sprawa się wyczerpuje. Widać tu całą różnicę między tłumaczami-poetami a translatorem, który ma zasługi przede wszystkim jako prozaik[143].

Sinko zwracał ponadto uwagę na istotne przesunięcie interpretacyjne w finale dramatu, wpływające na wymowę przedstawienia:

> Spośród zabiegów interpretacyjnych Słomczyńskiego najważniejsze wydaje się rozwiązanie zastosowane w finale, wygłaszanym przez Edgara: „Dźwigać musimy smutnych czasów brzemię". Mamy tu niemal dosłowny przekład oryginału i, podobnie jak w oryginale, otwartą możliwość rozumienia kwestii albo w odniesieniu tylko do żałoby po śmierci Leara i Kordelii, albo jako stwierdzenie, że czasy są straszne. Następny wiersz przekładu wyraźnie akcentuje drugie rozwiązanie. Siwicka tłumaczyła dosłownie: „mówmy, co czujem, a nie co wypada", gdy Słomczyński pisze: „mówiąc o fałszu to, co w sercu

[143] Grzegorz Sinko, *Lear – tragedia świadomości*, „Teatr" 1977, nr 13, s. 5–7, tu: 5.

> **drzemie". Przez wprowadzenie stwierdzenia, że dokoła panuje fałsz, dokonał on konkretyzacji eliminującej wieloznaczność. Rzutuje to na interpretację całości sztuki: po przesileniu się zaburzeń w Naturze i zła między ludźmi – świat nie wraca do normy. Mrok to nie tylko żałoba po tym, co minęło. Tak pesymistyczny pogląd przejął i silnie zaakcentował w finale reżyser przedstawienia[144].**

Komentował także częste użycie wulgaryzmów, ocenę tego wyróżnika przekładu pozostawiając koniec końców publiczności:

> **Chodzi o to, czy wśród składników semantycznych, tworzących treść danego grubego słowa, znajdzie się u odbiorcy znacznik: „ujemne, niedopuszczalne", czy też znacznik: „obojętne w sensie dopuszczalności". Jeśli u widzów przeważy statystycznie znacznik pierwszy, wyniknie obciążenie tekstu elementem nieistniejącym w czasach Szekspira, a więc – kulturowa niewierność oryginałowi. Jeśli natomiast przeważy znacznik drugi, to wierność filologiczna stanie się zarazem wiernością kulturową. Tyle o przekładzie[145].**

Mimo tak dużego zainteresowania i licznych recenzji, przekład *Leara* długo czekał na kolejne inscenizacje. Stało się to dopiero w 2009 r. (Teatr Współczesny we Wrocławiu, reż. Cezaris Graužinis) oraz w 2010 r. (Teatr Scena STU w Krakowie, reż. Krzysztof Jasiński), w obu przypadkach wybór tłumaczenia nie był komentowany.

Hamleta w przekładzie Słomczyńskiego zagrano po raz pierwszy w 1977 r. we wrocławskim Teatrze Polskim, w reżyserii Piotra Paradowskiego. Spektakl spotkał się z chłodnym przyjęciem. Tadeusz Lutogniewski pisał o Hamlecie pozbawionym inteligenckiego etosu, z którym wiązali

[144] Ibidem. Sinko nie wspomina o tym, lecz zapewne jest świadom, że interpretację ostatnich słów sztuki dodatkowo komplikuje niepewna atrybucja: w zachowanych wersjach kwestię tę wypowiada Edgar lub książę Szkocji.

[145] Ibidem.

go reżyserzy i krytycy w latach sześćdziesiątych. Ten Hamlet jeśli „w ogóle coś czyta, to może tylko kryminały Joe Alexa", ironizował recenzent, aby po chwili, już wprost, wykpić tłumaczenie:

> **Jego nowatorstwo polega przede wszystkim na tym, że zamiast tradycyjnego Fortynbrasa mamy teraz Fortinbrasa (co aktorzy mocno akcentują), zamiast Poloniusza – Poloniusa, zamiast Klaudiusza – Claudiusa, zamiast Horacego – Horatia, a zamiast Ozryka – Osrica. Idąc tym tropem, należałoby zamiast o stopniach Celsjusza mówić o stopniach Celsiusa, zamiast o Juliuszu Cezarze – o Juliusie Caesarze, a zamiast o królowej Elżbiecie II – o królowej Elisabeth II[146].**

W 1978 r. przekład zagrano w Lublinie, w reżyserii Ireny Babel, a rok później w warszawskim Teatrze Dramatycznym, w reżyserii Gustawa Holoubka, z Piotrem Fronczewskim w roli głównej. Tym razem recenzenci znów zachwycili się współczesnym brzmieniem:

> **byłem bardzo zdumiony (...), że zaczynam słuchać tego, co panowie artyści mówią ze sceny. A mówią, w przeciwieństwie do *Hamletów* dawniejszych, językiem zrozumiałym, współczesnym i nie zdziwiłbym się, gdyby Ofelia ustami Magdy Zawadzkiej zawołała: „Mucha nie siada!". Ofelia tak nie woła, ale ja tak mogę powiedzieć: „Mucha nie siada"[147].**

Docenili też głębię tekstu:

> **Z satysfakcją natomiast słucha się nowego przekładu Słomczyńskiego, który w każdej niemal kwestii, w każdej frazie odsłania nowe,**

[146] Tadeusz Lutogniewski, *Przedstawienie „Hamleta" w dosyć dużym mieście*, „Wiadomości" 1978, nr 3, s. 12. Por. też opinie: Katarzyna Klem, *...ino po co*, „Wieczór Wrocławia" 1977, nr 281, s. 5; Bogdan Bąk, *Hamlet*, „Słowo Polskie" 1977, nr 268, s. 4.

[147] Eryk Lipiński, *Być albo nie być*, „Kurier Polski" 1980, nr 20, s. 8.

> **nieznane dotąd lub ukryte treści szekspirowskiego tekstu, fascynujące swą głębią, swą mądrością. Co prawda za wiele tu słownej żonglerki, a niekiedy frazowanie przekładu jest zbyt kunsztowne i zawiłe, wiele myśli nie dociera do widza, także i z winy nie najlepszego przekazu aktorskiego (z wyjątkiem Zapasiewicza)[148].**

Jak relacjonowała jedna z recenzentek, przekład był dla aktorów niełatwym zadaniem, ostateczny efekt okazał się jednak znakomity: „Fronczewski umie wspaniale podawać pure nonsensowe dowcipy i kalambury przekładu Słomczyńskiego", podczas gdy wcielający się w postać Laertesa Marek Kondrat „niezwykle pięknie, czysto i szlachetnie umie mówić językiem Szekspira we wcale niełatwym przekładzie Słomczyńskiego"[149]. Jan Kłossowicz przyznawał, że w tłumaczeniu „jak nigdy dotąd po polsku, oddane zostały wszelkie figury stylistyczne, gry słów, porównania, barokowe koncepty", brakowało jednak niekiedy poezji:

> **cichnie ten przekład w momentach, kiedy zaczynają się poetyckie niedomówienia, kiedy „ryczy z bólu", nie wiadomo zresztą skąd wstawiony przez Paszkowskiego „ranny łoś". Wtedy zaczyna czegoś brakować. Daleki jestem od stawiania zarzutów Słomczyńskiemu, bo uważam jego przekłady Szekspira za bardzo ciekawe, pod wieloma względami – wręcz wzorowe, ale przy *Hamlecie* każdy przekład, a więc i ten, musi w czymś nie dogadzać[150].**

Lucjan Kydryński był nieco rozczarowany spektaklem, ale nie tłumaczeniem:

> **Myślę, że widz odbiera tego *Hamleta* bez podwyższonej temperatury. Że nie emocjonuje się działaniem scenicznym, tak jak można by tego oczekiwać, że zatem czegoś temu *Hamletowi* nie dostaje. Najlepiej**

[148] Stefan Polanica, *„Hamlet" Słomczyńskiego i Holoubka*, „Słowo Powszechne" 1980, nr 22, s. 4.
[149] Agnieszka Baranowska, *Bez namiętności*, „Kultura" 1980, nr 6, s. 11.
[150] Jan Kłossowicz, *Hamlet współczesny*, „Literatura" 1980, nr 9, s. 13.

> **chyba broni się sam przekład, który sprawdził się na scenie. Jest nośny, sensowny, łatwy w percepcji, operujący świetnymi, trafnymi sformułowaniami, nadspodziewanie łatwo pozwalającymi nam zapomnieć o zwrotach, z jakimi zżyliśmy się przecież przez dziesięciolecia (choćby ten klasyczny już „ryczący z bólu ranny łoś"), a jakie były jednak nieadekwatne do oryginału[151].**

Niekiedy wszakże pojawiały się również zastrzeżenia, jak np. w recenzji Krzysztofa Głogowskiego:

> **Niezwykle ważną rolę odgrywa też słowo. Przekład rytmizowany Macieja Słomczyńskiego zawiera motywy współczesne, czasem nawet zbyt współczesne. (...) Przekład ten, w wielu partiach, jest jakby polemiką ze starym tłumaczeniem Józefa Paszkowskiego. Stara się rozbić tradycyjne zbitki. (...) Czy autor przekładu potrafił w tych miejscach zaproponować coś bardziej wpadającego w ucho i utrwalającego się w wyobraźni? Nie zawsze. W kilku miejscach zastosował, ubliżając się bardzo do ducha języka angielskiego, grę dźwiękopodobnych słów, z czym aktorzy mieli pewne trudności. Przybyły jednak nowe niekonsekwencje, w zakończeniu pierwszego aktu Hamlet mówi do Horacego o rzeczach, które się nie śniły filozofii. W poprzednich przekładach rzeczy te nie śniły się filozofom. Tak było logicznie, zgodnie z duchem języka polskiego. Ktoś nawet zażartował, że skoro młodzi Anglicy narzekają na trudności ze zrozumieniem języka Szekspira, można im poradzić, żeby dokonywali przekładów ze Słomczyńskiego[152].**

O nowych możliwościach interpretacyjnych, jakie stwarza wersja Słomczyńskiego, pisała też Elżbieta Baniewicz na łamach „Miesięcznika Literackiego",

[151] Lucjan Kydryński, *Iść albo nie iść (na „Hamleta") – oto jest pytanie?*, „Przekrój" 1980, nr 11 (1823), s. 8.
[152] Krzysztof Głogowski, *Myślenie teatrem*, „Kierunki" 1980, nr 12, s. 10.

nie kryjąc pewnego rozczarowania spektaklem – w jej odczuciu nie dorównał on wizji Konrada Swinarskiego, dla którego tłumaczenie to powstało i którego tekst ten „niemal w pełni zadowolił”[153].

W 1981 r. *Hamleta* w przekładzie Słomczyńskiego wystawiono w słupskim Teatrze Dramatycznym w reżyserii Marka Grzesińskiego. Recenzentki „Głosu Pomorza” tłumaczenie nie zachwyciło:

> **Zasadnicze zastrzeżenie mam jednak do wyboru przekładu *Hamleta* (...), nie brzmi ten przekład dobrze, aktorzy gimnastykują się, by w tym szyku zdań manierycznie ustawionym znaleźć podmiot i orzeczenie, wydobyć akcent logiczny. Takie jest moje odczucie, nie wszyscy, sądzę, muszą je podzielać**[154].

Podobnego zdania był Andrzej Żurowski, który omawiając finał sceny z „pułapką na myszy”, posłużył się przekładem Paszkowskiego („ranny łoś”), ponieważ, jak dodawał, „Słomczyński w żaden sposób nie przechodzi mi przez długopis”[155].

W 1981 r. po tekst Słomczyńskiego sięgnął dwukrotnie Andrzej Wajda. W czerwcowym przedstawieniu *Aktorzy Starego Teatru w scenach i monologach z „Hamleta” Wiliama Shakespeare'a na Dziedzińcu Wawelskim* tekst Shakespeare'a przeplatany był fragmentami *Hamleta* Wyspiańskiego. Drugi ze spektakli (*Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*) wystawiono w krakowskim Teatrze Starym, tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego. Jak donosiło „Echo Krakowa”, oklaski zebrał także goszczący na premierze Maciej Słomczyński[156]. Podobnie jak w przypadku *Leara*, przekład *Hamleta* powrócił na scenę po wielu latach, w 2007 r., w poznańskim Teatrze Nowym, w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza. Wybór tej wersji zdumiał recenzentkę „Gazety Wyborczej”:

[153] Elżbieta Baniewicz, *O potrzebie Hamleta*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 5, s. 69–74, tu: 71.
[154] Jadwiga Ślipińska, *Dwa razy Hamlet*, „Głos Pomorza” 1981, nr 74, s. 9.
[155] Andrzej Żurowski, *Profile, wersje, granice pojemności*, „Kultura” 1981, nr 21, s. 11–12, tu: 12.
[156] e, *„Hamlet” wszedł na scenę Starego Teatru*, „Echo Krakowa” 1981, nr 232, s. 1.

> **Reżyser sięgnął po przekład Macieja Słomczyńskiego, co może dziwić w rodzinnym mieście innego znanego polskiego tłumacza Szekspira – Stanisława Barańczaka. Czyżby interpretacja Słomczyńskiego, starszego od Barańczaka o całe pokolenie, okazała się bliższa teatralnej wizji Śmigasiewicza?**[157]

W 2012 r. tłumaczenie jeszcze dwukrotnie gościło na scenie, przy czym wybór przekładu nie był komentowany.

W 1979 r., w szczecińskim Teatrze Współczesnym, zadebiutował przekład *Burzy* w reżyserii Macieja Englerta. Grzegorz Sinko pisał w „Teatrze" o tłumaczeniu mającym „w odbiorze z widowni zaletę dużej komunikatywności i bardzo gładkiego operowania tradycyjnym wierszem", choć zastrzegał, że z analizą trzeba poczekać do publikacji przekładu[158]. Przychylnie przyjęto też przedstawienie w Teatrze Bagatela w Krakowie (reż. Włodzimierz Nurkowski) w 1982 r. Do kolejnej inscenizacji doszło w 1986 r., w łódzkim Teatrze Nowym, w reżyserii Jana Bratkowskiego. W tym przypadku reżyser źle wspominał współpracę z tłumaczem[159], krytyczna ocena przekładu pojawiła się także w jednej z recenzji:

> **Trudno też będzie przekonać mnie do nowego przekładu *Burzy* (...). Przekładu sprawiającego wyraźny kłopot aktorom, zmuszonym do wykonywania akcentowych łamańców, celem zachowania rytmu. Z tego to powodu padło ze sceny pytanie „Jaka to poradnia?", choć nie chodziło przecież o przychodnię lekarską, lecz o porę dnia. Usłyszeliśmy również, że rozbitkowie wyszli „nabrzeg" i jeszcze parę temu podobnych kwiatków. O ile jednak tego typu błędy można jakoś naprawić, o tyle nic nie da się zrobić z oczywistymi potknięciami, by najłagodniejszego użyć określenia. Gdy Sebastian wspomina Antoniowi o sumieniu,**

[157] Marta Kazimierska, *Współczesność czy tradycja – oto jest dylemat*, „Gazeta Wyborcza – Poznań" 2007, nr 123, s. 8.

[158] Grzegorz Sinko, *Gniewny Prospero*, „Teatr" 1979, nr 13, s. 8–9, tu: 9.

[159] J. Bratkowski, *Namiestnik...*, s. 10–11.

> **ten pyta: „Co to takiego". I jest to zupełnie inne pytanie od zaproponowanego przez Słomczyńskiego: „Panie, gdzie ono mieszka?"[160].**

Burzę Słomczyńskiego wystawiono po raz ostatni na scenie bydgoskiego Teatru Polskiego w 1987 r., w reżyserii Marka Mokrowieckiego.

Przekład *Poskromienia złośnicy* po raz pierwszy inscenizowała Anna Polony, przygotowując przedstawienie w krakowskiej PWST w 1980 r. Dekadę później tekst wykorzystano w Teatrze Telewizji w spektaklu w reżyserii Michała Kwiecińskiego, z Joanną Szczepkowską i Januszem Gajosem w rolach głównych. Tłumaczenie nie było szerzej komentowane, jakkolwiek jeden z recenzentów zakwestionował wybór, oddając pierwszeństwo wersjom Barańczaka[161]. W 1993 r. Polony raz jeszcze sięgnęła po przekład Słomczyńskiego (do którego powstania się przyczyniła), reżyserując sztukę w gdańskim Teatrze Wybrzeże. Opinie recenzentów były podzielone:

> **Anna Polony postanowiła wyreżyserować *Poskromienie złośnicy* w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego z powodów lojalno-sentymentalnych. Z pewnością ten przekład nie wadzi w scenach dialogowych, natomiast wlecze tekst – podobnie jak inscenizację w początkowych partiach przedstawienia[162].**

Przekładu Słomczyńskiego bronił na łamach „Teatru" inny tłumacz Shakespeare'a, Władysław Zawistowski:

> **Panuje ostatnio moda na krytykowanie przekładów Słomczyńskiego. Tekst, który słyszymy ze sceny, brzmi jednak i czytelnie, i dowcipnie. Choć wcale nie wypowiada go zespół bezbłędny i wyrównany[163].**

[160] Jerzy M. Fiedosiejew, *Prospero nie musi wracać do Mediolanu*, „Głos Robotniczy" 1986, nr 301, s. 4.
[161] Andrzej Lis, *Zły charakter złośnicy*, „Trybuna" 1990, nr 71, s. 5.
[162] Alina Kietrys, *Rasowy samiec i sekutnicy czyli perfekcyjny duet na scenie*, „Głos Wybrzeża" 1993, nr 75, s. 3.
[163] Władysław Zawistowski, *Political Uncorectness*, „Teatr" 1993, nr 78, s. 28.

Sen nocy letniej w tłumaczeniu Słomczyńskiego grany był czterokrotnie. Recenzenci przedstawień w 1980 r. (Teatr Polski we Wrocławiu, reż. Jerzy Grzegorzewski), w 1981 r. (Teatr Powszechny w Radomiu, reż. Jerzy Rakowiecki) i w 1988 r. (Teatr Polski w Bydgoszczy, reż. Andrzej Marczewski) nie poświęcili większej uwagi przekładowi. Natomiast w programie spektaklu z 1982 r. (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, reż. Wojciech Szulczyński) umieszczono esej Słomczyńskiego, w którym – oprócz uwag o sztuce przekładu – wchodził on w polemikę z interpretacją Jana Kotta, którego esej (*Tytania i głowa osła*) również włączono do programu (por. s. 608–609).

Przekład *Romea i Julii* Słomczyńskiego zadebiutował na scenie w 1980 r. (Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie, reż. Andrzej Rozhin). W lokalnej prasie tłumaczenie ostro krytykowano za brutalny język i związaną z tym degradację postaci: „Niania (tu: Piastunka) jest w przekładzie Słomczyńskiego pospolitą rajfurką, matka Julii oschłą damą bez iskierki ciepła, ojciec – wyrachowanym ordynarnym brutalem"[164]. Wyboru tłumaczenia nie komentowano natomiast w przypadku inscenizacji z 1980 r. (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, reż. Jacek Pazdro). W 1994 r. przekładem Słomczyńskiego posłużył się Tadeusz Bradecki, wystawiając *Romea i Julię* w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Spektakl został nagrodzony przez Fundację Theatrum Gedanense jako najlepsze przedstawienie szekspirowskie sezonu. W recenzji w prasie lokalnej wybór tłumaczenia budził sprzeciw:

> **To, co denerwuje i budzi zdumienie, to fakt, że reżyser wybrał wyjątkowo nieudane tłumaczenie dramatu. Tekst Szekspira w przekładzie Macieja Słomczyńskiego jest sztywny, pozbawiony wdzięku, a chwilami po prostu nieznośnie niezręczny. (…) Nie sposób zrozumieć, dlaczego Bradecki nie wybrał tłumaczenia Barańczaka czy Paszkowskiego. Wybór tak złego przekładu to po prostu podcinanie nóg aktorom. Najbardziej jest to widoczne w komicznych fragmentach**

[164] Jadwiga Ślipińska, *„Zgubnej miłości powieść straszliwa"*, „Głos Pomorza" 1980, nr 251, s. 6.

> **sztuki. Trzeba nie lada talentu, aby wydobyć choć iskierkę dowcipu z tak drętwego tekstu, co chwilami udaje się Kościelniakowi[165].**

W 2007 r. przekład Słomczyńskiego wybrał Krzysztof Babicki, inscenizując sztukę w Teatrze Śląskim w Katowicach. Henryka Wach-Malicka punktowała anachronizmy:

> **Czy Krzysztof Babicki nie zdawał sobie sprawy, że inkrustując przedstawienie sytuacjami ze współczesności, a jednocześnie korzystając z archaizującego przekładu Macieja Słomczyńskiego, znów prowokuje publiczność do żartów. Gdyby akcja rozgrywała się w czasie nieokreślonym, ponad epokami, to proszę bardzo, można zderzyć współczesny kostium ze staromodnym słowem. Jeśli jednak Romeo, kupujący truciznę od handlarza narkotyków, mówi o swojej ukochanej „dziewka", to młodzież dusi się ze śmiechu[166].**

Przekład *Romea i Julii* trafił ponownie na scenę w 2007 r. (Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku, reż. Marcin Ehrlich), znów wzbudzając zastrzeżenia jako „starawy"[167], oraz w 2018 r. (Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, reż. Krzysztof Babicki). Jak argumentował uprzedzająco reżyser: „wykorzystujemy przekład Macieja Słomczyńskiego, który uważam za najbardziej precyzyjny, nieunikający językowej brutalności, co w przypadku tej realizacji jest bardzo ważne"[168].

Tłumaczenie *Dwóch szlachciców z Werony* wystawiono tylko raz, w 1982 r., na scenie Teatru Popularnego w Warszawie (reż. Andrzej Ziębiński). W programie spektaklu umieszczono obszerny wywiad z Maciejem

[165] Katarzyna Sokulska, *Słowik bez wdzięku*, „Gazeta Dolnośląska" 1994, nr 234, s. 7.

[166] Henryka Wach-Malicka, *Fartuszkiem machamy do Szekspira!*, „Dziennik Zachodni" 2007, nr 140, s. 19.

[167] Anna Bielecka-Mateja, *Szekspir z ostatniej ławki*, „Nowa Siła Krytyczna" 2007, 21 września [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/44384/szekspir-z-ostatniej-lawki (14.02.2024).

[168] Przemysław Gulda, *Wrażenie współczesności*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto" 2018, nr 14, s. 4.

Słomczyńskim, w którym opowiadał o własnej strategii przekładu i swym dorobku. W konkluzji dzielił się też interpretacją utworu:

> **Oczywiście zakończenie nie wynika logicznie z zawiązanej intrygi. Interpretacja Juliusza Kydryńskiego zawarta w posłowiu wydania książkowego stanowi jedynie racjonalne wytłumaczenie owego niespodziewanego zwrotu akcji, a także owych zdumiewających słów Valentina skierowanych do Proteusa: „Więc pragnąc szczerze okazać ci miłość / Daję ci wszystko co mym w Silvii było". Można to zrozumieć tylko po przyjęciu założenia, że obu panów łączy stosunek erotyczny. A jeśli pamiętamy o obyczajach epoki elżbietańskiej, a także o zwyczajach teatru elżbietańskiego, tego rodzaju uzasadnienie jest po prostu uprawnione. Odrzucając je, należałoby przyjąć, że konstrukcja zakończenia jest wyrazem nieudolności autora. To prawda, ma on w swoich sztukach wiele rzeczy zaskakująco powierzchownych czy banalnych, ale takiego błędu nie mógłby popełnić. Wprowadzone na scenę, mogą się one zmienić, pod wpływem okoliczności zewnętrznych lub wewnętrznych impulsów, ale nie zamienić w swoje przeciwieństwo, bez żadnych dostrzegalnych racji[169].**

Tłumaczenie nie zachwyciło Jana Alfreda Szczepańskiego: „Przyjmuję z wielkim uznaniem, i nawet podziwem, gigantyczne dzieło translatorskie Macieja Słomczyńskiego. Ale przekład tych *Dwu szlachciców* wydaje mi się jednak zrobiony trochę w pośpiechu"[170]. Z kolei Tomasz Miłkowski zachęcał do obejrzenia spektaklu: „Za *Dwóch szlachciców* zabrał się Teatr »Popularny« z Pragi, (…) biorąc na warsztat nowe tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego. Nie trzeba reklamować, że nowoczesne, jędrne (…), zabawa na przyzwoitym poziomie, mimo że Słomczyński soczystymi słowami w swoim tłumaczeniu nie pogardził"[171].

[169] E. Kisielewska [fragment rozmowy z Maciejem Słomczyńskim]…, s. 7.
[170] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Pokłosie*, „Perspektywy" 1983, nr 9, s. 24.
[171] Tomasz Miłkowski, *Próba Szekspira*, „Walka Młodych" 1983, nr 11, s. 18.

Jednym z częściej wystawianych przekładów Słomczyńskiego była *Miarka za miarkę*, grana sześciokrotnie. W recenzjach przedstawień z 1982 r. (Teatr Polski w Szczecinie, reż. Irena Wollen), 1996 r. (Teatr im. Cypriana K. Norwida w Jeleniej Górze, reż. Krzysztof Pankiewicz), 1998 r. (Teatr Stary w Krakowie, reż. Tadeusz Bradecki), 1999 r. (Teatr Telewizji, reż. Tadeusz Bradecki)[172] i 2005 r. (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, reż. Helena Kaut-Howson) brak istotniejszych odniesień do przekładu. Tłumaczenie przyciągnęło natomiast uwagę w 2006 r., kiedy sięgnęła po nie Anna Augustynowicz, reżyserując spektakl w warszawskim Teatrze Powszechnym. Przedstawienie przyjęto bardzo dobrze, w recenzjach chwalono też wybór tłumaczenia: o sukcesie „zdecydował dobrze dobrany przekład Macieja Słomczyńskiego, znakomici aktorzy, celny pomysł inscenizatorski"[173]. W innej recenzji zaś podkreślano:

> **Tekst Szekspira w tłumaczeniu Słomczyńskiego podawany starannie, aktorzy wśród widzów, wszystko grane na wyciągnięcie ręki. Pracuje słowo, wypełniane aktorską emocją, pracuje wyobraźnia. (...) Augustynowicz zachowuje wiarę w widza i zwycięża. Jej skromny spektakl to wielki teatr**[174].

W 2016 r. *Miarkę za miarkę* w wersji Słomczyńskiego wyreżyserował Paweł Szkotak w łódzkim Teatrze Powszechnym, uznając ten przekład za „świetny i bardzo współczesny"[175].

W 1984 r. Jerzy Rakowiecki jako pierwszy sięgnął po tłumaczenie *Wieczoru Trzech Króli* Słomczyńskiego w inscenizacji dla stołecznego

[172] Jacek Fabiszak, *Polish Televised Shakespeares. A Study of Shakespeare Productions within the Television Theatre Format*, Motivex, Poznań 2005, s. 289.

[173] Renata Sas, *Wojna na finał!*, „Express Ilustrowany" 2007, nr 57, s. 11.

[174] Yorick, *Trzy premiery,* www.aict.art.pl/30.12 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/34017/trzy-premiery (14.02.2024).

[175] Izabella Adamczewska, *Szekspir, Nowaczyński i Gluck*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", dodatek „Co jest grane" 2016, nr 88 [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/221154/szekspir-nowaczynski-i-gluck (14.02.2024). W 2016 r. przekład Słomczyńskiego był wciąż najnowszym wydanym tłumaczeniem tego dramatu.

Teatru Polskiego. W programie spektaklu przedrukowano posłowie Juliusza Kydryńskiego, wraz z końcowa predykcją:

> **Ponieważ wszystkie dotychczasowe przekłady są zdecydowanie przestarzałe, a przekład Dygata jest – niestety – jakąś dziwną pomyłką w dorobku znakomitego, a przedwcześnie zmarłego pisarza, tym potrzebniejszy jest obecny przekład Maciej Słomczyńskiego[176].**

Teresa Krzemień pisała o „znakomitym" przekładzie Słomczyńskiego[177], lecz Grzegorz Sinko nie dostrzegał szczególnych jego zalet, zauważał jednak zdawkowo, że jest to tekst „dosadniejszy niż uładzona wersja Ulricha"[178]. Wyboru tłumaczenia nie komentowano w recenzjach spektakli z 1991 r. (Teatr Bagatela w Krakowie, reż. Krzysztof Orzechowski) i 1997 r. (Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, reż. Cezary Karpiński)[179].

Zdawkowe pochwały przekładu znalazły się też w recenzjach *Peryklesa*, wystawionego w 1984 r. w warszawskim Teatrze Nowym, w reżyserii Bohdana Cybulskiego[180], brak szerszego komentarza w przypadku *Komedii omyłek*, granej w 1987 r. w Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze, w reżyserii Wiesława Górskiego. Nie komentowano również przekładu w recenzjach dwukrotnie wystawionego *Makbeta*: w 1988 r. (Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, reż. Antoni Baniukiewicz) i 2010 r. (Wydział Sztuki Lalkarskiej Warszawskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku, reż. Grzegorz Kwieciński), tak jak zresztą inscenizacji *Jak wam się podoba*

[176] Juliusz Kydryński, *Wieczór Trzech Króli* [w:] William Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli, lub co chcecie* [Program spektaklu, Teatr Polski w Warszawie, premiera 8 marca 1984, reż. Jerzy Rakowiecki), strony nienumerowane [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/56398_wieczor_trzech_kroli_teatr_polski_warszawa_1984.pdf (14.02.2024).

[177] Teresa Krzemień, *Poprawnie, a jednak nie*, „Tu i Teraz" 1984, nr 13, s. 12.

[178] Grzegorz Sinko, *„Wieczór Trzech Króli" jako pozycja historyczna*, „Teatr" 1984, nr 6, s. 19–20, tu: 20.

[179] Po raz ostatni fragmenty tłumaczenia Słomczyńskiego wykorzystano w kompilacji z przekładami Ulricha, Dygata i Barańczaka, w inscenizacji *Wieczoru Trzech Króli* z 2012 r., w łódzkim Teatrze Nowym, w reżyserii Katarzyny Raduszyńskiej.

[180] Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Szekspir znany i mało znany*, „Perspektywy" 1985, nr 4, s. 24.

w 1989 r. (Teatr im. Stanisława I. Witkiewicza w Zakopanem, reż. Andrzej Dziuk). W 1993 r. przekład Słomczyńskiego ponownie reżyserował Tadeusz Bradecki (Stary Teatr w Krakowie). Chwaląc spektakl, jeden z recenzentów cieszył się z wyboru tłumaczenia:

> **Swoją czytelność spektakl Bradeckiego w zasadniczej mierze zawdzięcza przekładowi Macieja Słomczyńskiego, którego polszczyzna, nawet dla nieprzygotowanego widza, nie wymaga żadnych filologicznych przypisów. Cieszy, że mimo nieustającej mody na przekłady Barańczaka i te znakomite tłumaczenia powoli wracają do łask[181].**

Z kolei w innej recenzji upominano się właśnie o przekład Barańczaka:

> **W takiej sytuacji bowiem wybór tłumaczenia Szekspirowskiego tekstu staje się trochę niekonsekwentny. Jeżeli Bradecki chciał tak mocno eksponować teatralność, to dlaczego wybrał przekład Słomczyńskiego, który stara się być bardziej wierny wszystkim dwuznacznościom tekstu oryginalnego, a nie Barańczaka, skoro to on bardziej troszczy się o sceniczną efektowność słowa[182].**

Grzegorz Niziołek na łamach „Teatru" ostro krytykował wybór tekstu: spektakl „katastrofalnie rozsypał się tylko na premierze prasowej, a aktorzy dławili się zawiłymi frazami Słomczyńskiego"[183]. Po raz ostatni przekład inscenizowano w 2009 r. (Teatr Dramatyczny w Koszalinie, reż. Jacek Papis), w recenzjach nie omawiano jednak tłumaczenia.

Kupca weneckiego w wersji Słomczyńskiego zagrano po raz pierwszy w 1989 r. we wrocławskim Teatrze Polskim, w reżyserii Tadeusza Minca. W 1990 r. ten sam reżyser wystawił dramat w Teatrze Polskim w Warszawie, gdzie na tłumaczenie spadła lawina krytyki:

[181] Janusz R. Kowalczyk, *Nam się podoba*, „Rzeczpospolita" 1994, nr 13, s. 4.
[182] Maria Wąs-Klotzer, *Lepszy chłopiec niż dziewczyna*, „Dziennik Polski" 1994, nr 22, s. 17.
[183] Grzegorz Niziołek, *Pułapki teatru*, „Teatr" 1994, nr 3, s. 32–33, tu: 33.

> **wyjątkowo zły przekład wybrał Minc. Teatr wielokrotnie już obnażał ułomności przekładów Macieja Słomczyńskiego. I tym razem okazało się, że język polski tłumacza jest systemem tak dziwacznym, że nie można w nim wyrazić ani myśli, ani emocji, nie mówiąc już o wyższej sztuce poetyckiej. W przedstawieniu przekonał się o tym szczególnie boleśnie bardzo ambitny i próbujący „myśleć" na scenie Leon Charewicz. Miał okropny, przez język, kłopot z koordynacją emocji i myśli. Przekłady Słomczyńskiego mają charakter filologicznych brulionów i nie nadają się na scenę. Nie ma w nich ani własnego języka, ani pomysłu, ani poetyki. Są nieteatralne[184].**

W inscenizacji z 2008 r. (Teatr Współczesny we Wrocławiu) Gabriel Gietzky połączył trzy przekłady:

> **Świat modnej Wenecji mówi tekstem tłumaczonym specjalnie na zamówienie teatru przez Szymona Wróblewskiego, bogaty, ale prowincjonalny Belmont mówi tekstem w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, a odrzucony świat Żyda Shylocka – najstarszym tłumaczeniem Leona Ulricha. Ten kompilacyjny zabieg jeszcze bardziej podkreśla przepaść między tymi światami oraz niemożność porozumienia[185].**

Recenzenci nie omawiali przekładu Słomczyńskiego, akcentując raczej efekt chaosu i podziału, wykreowany współistnieniem dyskursów:

> **We wrocławskim spektaklu każde pokolenie mówi innym przekładem Szekspira: Shylock – Ulrichem, Porcja i Nerissa**

[184] Andrzej Lis, *Karnawał okrucieństw*, „Trybuna Kongresowa" 1990, nr 8, s. 4. W „Życiu Warszawy" opinia o przekładzie była przychylna: „piękny, wierny i pozbawiony pruderii jest dziełem bezcennym i przydaje blasku warszawskiej inscenizacji *Kupca*", Paweł Chybowski, *Nienawiść i miłość*, „Życie Warszawy" 1990, nr 32, s. 5.

[185] Zob. http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/54727/wroclaw-jutro-kupiec-wenecki-we-wspolczesnm (15.04.2021).

> **– Słomczyńskim, Antonio i młodzież wenecka – Wróblewskim. Książę Aragonii gada po hiszpańsku, Książę Maroka (brawurowy Robert Koszucki) po arabsku. Jednak u Gietzky'ego egzotyka nie kusi, lecz budzi nieufność. Obcość języków, fraz, rytmów i melodii potęguje wrażenie podzielenia scenicznego świata[186].**

W 1991 r. w kieleckim Teatrze im. Stefana Żeromskiego wystawiono *Ucieszną i wybornie ułożoną komedię o Sir Johnie Falstaffie i wesołych niewiastach z Windsoru*, w reżyserii Henryka Adamka, wywołując tym krótką polemikę co do zasadności takiego tytułu[187]. W 1994 r. przekład wystawiono ponownie (ale pod tytułem *Wesołe kumoszki*) w gdańskim Teatrze Wybrzeże, w reżyserii Adama Orzechowskiego. Tłumaczeniem zachwyciła się Alina Kietrys: „język wielkiego mistrza w przekładzie Macieja Słomczyńskiego skrzy się po prostu dowcipem"[188]. Po raz ostatni tłumaczenie to inscenizowano w 1998 r. w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku, w reżyserii Marka Mokrowieckiego, również pod tradycyjnym tytułem.

Przekład *Tytusa Andronikusa* zadebiutował na scenie dopiero w 2006 r. (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, reż. Monika Pęcikiewicz), w kompilacji z przekładem Leona Ulricha. Dwukrotnie odegrano też przekład *Koriolana*: w 2011 r. (Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, reż. Gabriel Gietzky) i 2016 r. (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, reż. Marta Streker), w recenzjach nie komentowano wyboru tłumaczenia. W 2017 r. wystawiono po raz pierwszy przekład *Ryszarda III* (Teatr Polski we Wrocławiu, reż. Adam Sroka).

[186] Łukasz Drewniak, *Supeł wenetzky*, „Przekrój" 2008, nr 22, s. 76.

[187] Por. „nikomu nie przyszło do głowy, by utrwalone w tradycji teatru polskiego »kumoszki« zamienić na »niewiasty«. Dokonał tego dopiero Maciej Słomczyński, wychodząc z założenia, że do angielskich szlachcianek bardziej pasuje określenie »niewiasta« niż »kumoszka«, kojarząca się w języku polskim bardziej z wiejską babą. Rzecz jednak w tym, że angielska »szaraczkowa« szlachta (podobnie jak polska) miała wręcz wieśniacze obyczaje, była prymitywna, rozwiązła, rozpita, rubaszna i świntuszyła jak kmieciom przystało. Dlatego upierałbym się przy »kumoszkach«", Tadeusz Wiącek, *Niewiasty zamiast kumoszek*, „Słowo Ludu" 1991, nr 92, s. 5.

[188] Alina Kietrys, *Kumoszki do śmiechu*, „Głos Wybrzeża" 1994, nr 183, s. 3.

Przekłady Słomczyńskiego były najsilniej obecne w repertuarach teatrów w latach osiemdziesiątych (około dwudziestu przedstawień), liczba ta spadła mniej więcej do połowy w latach dziewięćdziesiątych oraz pierwszej i drugiej dekadzie XXI w. Po 2020 r. inscenizowano tylko jedno tłumaczenie[189].

Z wydawniczego puntu widzenia przekłady Słomczyńskiego należą do najczęściej wznawianych, przy tym nowe wydania kapitalizują dostępność całej serii i wynikającą z niej możliwość edycji kompletu dzieł Shakespeare'a. Oprócz dwóch wydań serii Wydawnictwa Literackiego, publikowanej w latach 1978–1988 (w kolejnych tomach, w twardej oprawie), oraz dodatkowej edycji bibliofilskiej (w tłoczonej skórze), przekłady Słomczyńskiego ukazują się również od 1997 r. nakładem Wydawnictwa Zielona Sowa, najpierw jako odrębne tomy, a potem w siedmiotomowym wydaniu *Dzieł wszystkich*, z przedmową Marty Gibińskiej oraz rycinami Henry'ego Courtneya Selousa (1803–1890), którymi ozdobione było także pierwsze wydanie dzieł wszystkich Shakespeare'a z lat 1875–1877, uznane za edycję kanoniczną[190]. We wstępie do siedmiotomowego wznowienia *Dzieł wszystkich* z 2004 r. Gibińska współtworzy legendę Słomczyńskiego (przedstawia go m.in. jako rodzimego użytkownika języka angielskiego, „wychowanego i wykształconego w Anglii"[191]), pisze też o nim jako o tłumaczu pracowitym i rzetelnym, cyzelującym „każdą stronę długo i starannie, tak aby znaleźć

[189] Oprócz przedstawień na deskach teatrów, tłumaczenia Słomczyńskiego były również inscenizowane w Teatrze Telewizji: w 1974 r. (*Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, reż. Edward Dziewoński), w 1999 r. (*Miarka za miarkę*, reż. Tadeusz Bradecki), w 2022 r. (*Romeo i Julia*, reż. Katarzyna Klimkiewicz), a także w Teatrze Polskiego Radia: w 1981 r. (*Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, reż. Wojciech Maciejewski), 2012 (*Miarka za miarkę*, reż. Henryk Rozen), w 2016 r. (*Sen nocy letniej*, reż. Dariusz Błaszczyk).

[190] Por. William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira). Wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami*, t. 1–3, tłum. Stanisław Koźmian, Józef Paszkowski i Leon Ulrich, z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod red. Józefa I. Kraszewskiego, Spółka Wydawnicza Księgarzy, Warszawa 1875–1877. Drzeworyty pierwotnie ukazały się w angielskiej edycji *Cassell's Illustrated Shakespeare* (1864–1868) pod redakcją Charlesa i Mary Cowden Clarke'ów.

[191] Marta Gibińska, *Słowo wstępne do „Dzieł wszystkich" Williama Shakespeare'a* [w:] William Shakespeare, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Poezje*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2004, s. 5–23, tu: 21.

rozwiązanie najwierniejsze w stosunku do oryginału”[192]. Wspomina ponadto o domowym warsztacie badawczym – systemie fiszek, na których latami zapisywał powracające motywy w oryginale i tłumaczeniu. Przychylnie opisuje także strategię, która zrodziła to „dzieło monumentalne i naznaczone jego [Słomczyńskiego] własnym piętnem”:

> **wybierał rozwiązania praktyczne raczej niż doktrynalne, kierował się stylizacjami i stylami użytymi przez samego Shakespeare’a, oferując nam polski tekst naśladujący różnorodność środków wyrazu w polszczyźnie nam współczesnej, czasem tylko koloryzując strategicznie wybranym słowem czy rozwiązaniem składniowym z repertuaru starszej polszczyzny[193].**

Współczesnej wartości przekładów Słomczyńskiego upatruje jednak zwłaszcza w sposobie, w jaki współistnieją one z innymi tłumaczeniami, gdyż – jak podsumowuje – „potrzebujemy różnych współczesnych przekładów, wszystkie powinny być dostępne. Każdy przekład odsłania nam trochę innego Shakespeare’a, tak jak odsłania nam inną osobowość tłumacza”[194].

W 2005 r. dwadzieścia jeden tłumaczeń Słomczyńskiego ukazało się w serii Biblioteki Gazety Wyborczej. Tomy sprzedawane były z „Gazetą Wyborczą”, każdemu z nich towarzyszyła płyta DVD z zapisem spektaklu Teatru TV BBC, z napisami i polskim lektorem. Książki zaopatrzono również w notkę o tłumaczu:

> **Jako jedyny przełożył wszystkie dzieła Williama Shakespeare’a na język polski. Jego tłumaczenie wysoko cenili najwięksi polscy znawcy twórczości angielskiego dramaturga: Stanisław Helsztyński („narodził się szczęśliwie tłumacz kongenialny wielkiego poety ze Stratfordu”) i Jan Kott („po raz pierwszy wielki i autentyczny Szekspir po polsku”).**

[192] Ibidem, s. 22.
[193] Ibidem.
[194] Ibidem.

Po przekłady Słomczyńskiego sięgali najwybitniejsi polscy reżyserzy: Jarocki, Swinarski, Holoubek, Grzegorzewski, Wajda, Bradecki[195].

W 1999 r. przekład *Kupca weneckiego* został włączony do trzytomowej edycji *Dwunastu dramatów* Shakespeare'a pod redakcją Anny Staniewskiej. Uzasadniając wybór, Staniewska pisała, że jest to jedno z „najwybitniejszych osiągnięć" Słomczyńskiego[196].

W 2016 r. ukazała się edycja Wydawnictwa Literackiego (w oprawie miękkiej, twardej i jako e-book), przygotowana na jubileusz czterechsetlecia śmierci Shakespeare'a. Serię reklamowano na okładce cytatem z Jana Kotta: „Wielki i autentyczny Szekspir po polsku". Od 2022 r. przekłady Słomczyńskiego publikowane są również w ramach Złotej Kolekcji, edycji kolekcjonerskiej, przez Wydawnictwo Bukowy Las we Wrocławiu.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, tłum. Maciej Słomczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.

William Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii* [The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark], tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Reedycja: [z posłowiem Jana Kotta] 1999.

Seria William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979–1988.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

[195] *Dramaty Williama Shakespeare'a w przekładzie Macieja Słomczyńskiego*, Wydawnictwo Elipsa, Kraków 2005, strona redakcyjna.

[196] Anna Staniewska, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską"* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 621–639, tu: 639.

Zawiera: *Komedia omyłek*; *Wiernie spisane dzieje żywota i śmierci króla Leara i jego trzech córek*; *Dwaj szlachcice z Werony*; *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*; *Najwyborniejsza opowieść o kupcu weneckim wraz z niezwykłym okrucieństwem Żyda Shylocka okazanym owemu kupcowi, gdy przyszło do dokładnego odcięcia funta ciała, a także zdobycia Porcji, gdy wybór padł na jedną z trzech szkatuł*.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Zawiera: *Burza*; *Tragedia Macbetha*; *Sławna historia żywota króla Henryka VIII*; *Żywot i śmierć Juliusza Cezara*.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

Zawiera: *Zimowa opowieść*.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Zawiera: *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*; *Sen nocy letniej*; *Tragedia Othella Maura weneckiego*.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

Zawiera: *Ucieszna i wybornie ułożona komedia o sir Johnie Falstaffie i wesołych niewiastach z Windsoru*; *Jak wam się podoba*; *Poskromienie złośnicy*; *Tragedia Romea i Julii*; *Miarka za miarkę*; *Cymbeline król Brytanii*; *Perykles władca Tyru*; *Wieczór Trzech Króli lub co chcecie*.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Zawiera: *Ucieszna i krotochwilna komedia zwana Serc starania stracone*; *Żywot i śmierć Ryszarda Trzeciego*; *Dzieje żywota Henryka Piątego*; *Tragedia Coriolanusa*; *Tragedia Ryszarda Drugiego*.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

Zawiera: *Wiele hałasu o nic*; *Troilus i Cressida*.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

Zawiera: *Najżałośniejsza rzymska tragedia Titusa Andronicusa*; *Żywot Timona z Aten*; *Tragedia Antoniusza i Kleopatry*.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Zawiera: *Król Henryk VI, cz. I*; *Król Henryk VI, cz. II*; *Pierwsza część dziejów króla Henryka IV*; *Druga część dziejów króla Henryka IV*; *Żywot i śmierć króla Jana*.

William Shakespeare, *Dzieła*, tłum. Maciej Słomczyński, posł. Juliusz Kydryński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

Zawiera: *Król Henryk Szósty, cz. III*.

Seria Wydawnictwa Cassiopeia

William Shakespeare, *Tragedia Macbetha*, tłum. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Cassiopeia, Kraków 1992.

William Shakespeare, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, tłum. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Cassiopeia, Kraków 1993.

Edycja „Świata Kiążki"

William Shakespeare, *Kupiec wenecki*, tłum. Maciej Słomczyński [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, t. 1, przyp. i posł. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 449–574.

Serie Wydawnictwa Zielona Sowa

William Shakespeare, *Dzieła wszystkie*, T. 1–7, tłum. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.

Zawiera: *Komedie 1*: *Dwaj panowie z Werony*; *Poskromienie złośnicy*; *Komedia omyłek*; *Stracone zachody miłości*; *Sen nocy letniej*; *Kupiec wenecki*. *Komedie 2*: *Wesołe kumoszki z Windsoru*; *Wiele hałasu o nic*; *Jak wam się podoba*; *Wieczór Trzech Króli*; *Troilus i Kresyda*; *Miarka za miarkę*. *Komedie 3*: *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*; *Perykles*; *Zimowa opowieść*; *Cymbelin*; *Burza*. *Kroniki 1*: *Henryk VI cz. 1*; *Henryk VI cz. 2*; *Henryk VI cz. 3*; *Ryszard III*; *Król Jan*. *Kroniki 2*: *Ryszard II*; *Henryk IV cz. 1*; *Henryk IV cz. 2*; *Henryk V*; *Henryk VIII*. *Tragedie 1*: *Hamlet*; *Juliusz Cezar*; *Otello*; *Romeo i Julia*. *Tragedie 2*: *Tymon Ateńczyk*; *Król Lear*; *Makbet*; *Antoniusz i Kleopatra*; *Koriolan*.

A także liczne wydania pojedynczych dramatów od 1997 r.

Seria Biblioteki Gazety Wyborczej, Wydawnictwo Elipsa, wraz z DVD spektakli Teatru TV BBC (21 tomów)

[William Shakespeare], *Dramaty Williama Shakespeare'a w przekładzie Macieja Słomczyńskiego*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2005.

Zawiera: *Romeo i Julia*; *Makbet*; *Komedia omyłek*; *Zimowa opowieść*; *Miarka za miarkę*; *Poskromienie złośnicy*; *Król Lear*; *Antoniusz i Kleopatra*; *Wesołe niewiasty z Windsoru*; *Otello*; *Jak wam się podoba*; *Ryszard III*; *Titus Andronicus*; *Burza*; *Żywot i śmierć króla Jana*; *Wiele hałasu o nic*; *Kupiec wenecki*; *Serc starania stracone*; *Sen nocy letniej*; *Juliusz Cezar*; *Hamlet*.

Seria Wydawnictwa Literackiego (z okazji jubileuszu czterechsetlecia śmierci Shakespeare'a)

William Shakespeare, *Tragedie*, tłum. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

Zawiera: *Tragedia Romea i Julii*; *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*; *Tragedia Macbetha*; *Wiernie spisane dzieje żywota i śmierci Króla Leara i jego trzech córek*.

William Shakespeare, *Kroniki królewskie*, tłum. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

Zawiera: *Żywot i śmierć Ryszarda Trzeciego*; *Pierwsza część dziejów króla Henryka Czwartego*; *Druga część dziejów króla Henryka Czwartego*; *Dzieje żywota króla Henryka Piątego*.

William Shakespeare, *Komedie*, tłum. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

Zawiera: *Sen nocy letniej*; *Poskromienie złośnicy*; *Wiele hałasu o nic*; *Jak wam się podoba*; *Burza*.

Złota kolekcja / edycja kolekcjonerska Wydawnictwa Bukowy Las

Wydania pojedynczych dramatów oraz zbiorowe, od 2022 r.

XXIII. Władysław Tarnawski (1885–1951)

***Antoniusz i Kleopatra* (1921), *Romeo i Julia* (1924), *Juliusz Cezar* (1925), *Hamlet* (1953), *Ryszard II* (1956), *Król Lear* (1957), *Burza* (1958), *Sen nocy letniej* (1970)**

Sylwetka tłumacza

Władysław Hubert Tarnawski, profesor anglistyki, prawicowy polityk i tłumacz, urodził się 3 listopada 1885 r. w Przemyślu[1]. Był drugim dzieckiem Leonarda Tarnawskiego (1845–1930), posła I Sejmu, działacza endecji, oraz Wincenty z d. Waygart (1854–1943), również zaangażowanej w życie polityczne i społeczne, ale po stronie sanacji[2]. Ojciec Tarnawskiego, doktor prawa, prowadził kancelarię prawną odziedziczoną po teściu.

Z twórczością Shakespeare'a zetknął się Tarnawski w dzieciństwie, co blisko pół wieku później obszernie opisywał w książce dla dzieci i młodzieży, przy okazji podkreślając sugestywność ilustracji, jakimi ozdabiano dziewiętnastowieczne wydania dzieł Shakespeare'a:

[1] Biografia Władysława Tarnawskiego została wszechstronnie opracowana przez Tomasza Pudłockiego: *Szekspir i Polska. Życie Władysława Tarnawskiego (1885–1951)*, Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigana Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Oddział w Rzeszowie, Rzeszów–Warszawa 2023 (monografia ta zbiera wyniki badań ogłaszanych w licznych artykułach Pudłockiego, do których niekiedy odwołujemy się w dalszych przypisach). Również dorobek krytycznoliteracki Tarnawskiego był w ostatnich latach wnikliwie omawiany przez literaturoznawców: Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Władysław Tarnawski jako badacz literatury angielskiej*, „Prace Polonistyczne" 2022, seria 77, s. 55–77; Marta Gibińska-Marzec, *Tarnawski Władysław* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 52/53, z. 214, Kraków 2019, s. 357–359; *Roman Dyboski 1883–1945, Władysław Tarnawski 1885–1951. Materiały z posiedzenia naukowego w dniu 18 listopada 2011 roku*, red. Aleksandra Suszyńska, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2018; Marta Gibińska i Elżbieta Stanisz, *Władysław Tarnawski jako tłumacz Szekspira*, „Prace Komisji Neofilologicznej" 2014, t. 12, s. 91–97; Elżbieta Stanisz, *Kierunki polskiej szekspirologicznej myśli krytycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011; Jerzy Starnawski i Krystyna Kujawińska-Courtney, *Władysław Tarnawski (1885–1951)* [w:] eidem, *Anglo-polonica*, Omega-Praksis, Łódź 1997, s. 127–133. Spis publikacji Władysława Tarnawskiego opracowała Jadwiga Rożnowska-Szymczykowa, *Bibliografia prac Władysława Tarnawskiego (1885–1951)*, „Rocznik Przemyski" 1993/1994, t. 29/30, z. 4 (1), s. 55–70; ponadto Tomasz Pudłocki, *Z zapomnianych artykułów Władysława Tarnawskiego*, „Rocznik Przemyski" 2003, t. 39, z. 1, s. 91–95.

[2] T. Pudłocki, *Szekspir i Polska*…, s. 42–44.

> Byłem wtedy chłopcem zdrowym, rozwijającym się normalnie, może na swój wiek trochę przedwcześnie rozbudzonym umysłowo i może trochę rozpieszczonym. (...) Wyczerpałem wszelkie rozrywki i plątałem się z kąta w kąt, nudząc matkę, aby mi coś wymyśliła. (...) Aż przyszła chwila gorąco oczekiwana. Matka wyjęła z biblioteki cztery duże tomy w suto złoconych oprawach i położyła je przede mną.
>
> Tego dnia musiano mnie parę razy wołać do wieczerzy i parę razy napędzać do spania, bo wypraszałem sobie „jeszcze kwadransik", „jeszcze pięć minut", „jeszcze minutkę". A gdy złożyłem na poduszce rozpaloną głowę, długo nie mogłem zasnąć. Tańczyły mi przed oczami dziwne postaci – to trzy potworne wiedźmy, wsparte na długich kijach i wpatrzone w dymiący kocioł; to szpetny garbus klęczący z odkrytą piersią przed piękną kobietą, która trzyma w ręku nagi miecz i jakby namyśla się, czy ugodzić; to starzec z ogromną siwą brodą, wyciągający ręce ku zygzakom błyskawic i wijący się u jego stóp chłopak w czapce z dzwonkami (...) – całe mnóstwo innych obrazów, równie silnie podniecających dziecięcą wyobraźnię.
>
> Na drugi dzień pierwszą moją czynnością było zobaczyć, czy cudowne księgi leżą tam, gdzie je zostawiłem wieczorem. (...) Na okładce każdego tomu wypisane były od góry – na szczęście tymi samymi głoskami, jakich mnie uczono, „Shakespeare's Werke"[3].

Spotkanie z polskimi przekładami dzieł Shakespeare'a nastąpiło nieco później i, wedle beletryzowanej relacji Tarnawskiego, również rozniecilo emocje:

> Wpadł mi w ręce przysłany na okaz pierwszy zeszyt zaczynającego wychodzić nowego polskiego wydania Szekspira. Zawierał blisko trzy akty *Romea i Julii*. I tu nie wszystko było zrozumiałe,

[3] Władysław Tarnawski, *Szekspir. Książka dla młodzieży i dorosłych*, Ossolineum, Lwów 1931, s. 5–7.

> **ale treść zdawała się mniej więcej uchwycić. (…) Wkrótce w domu innych krewnych odkryłem całego Szekspira w starym wydaniu Kraszewskiego[4].**

Gimnazjum kończył Tarnawski w Przemyślu (gdzie poznał się z Kornelem Makuszyńskim)[5]. Niezmiennie towarzyszyła mu lektura dzieł Shakespeare'a, co wspomina, tworząc przy tym wręcz mistyczną aurę:

> **Były dla mnie [dramaty Szekspira] jakby świątynią, do której chroniłem się przed codziennym życiem. Były talizmanem, którego posiadanie stawiało mnie gdzieś wysoko ponad kolegami i rówieśnikami, może nieznającymi Szekspira nawet z nazwiska. Były szkołą myślenia i estetycznego odczuwania. Były mikrokosmosem, mówiącym mi o życiu i o ludziach[6].**

To właśnie z powodu Shakespeare'a zaczął uczyć się angielskiego, a jego pierwszą nauczycielką została dobrze wykształcona Angielka[7]. W wieku piętnastu lat czytał już ponoć Shakespeare'a w oryginale[8]. W 1903 r. Tarnawski został studentem filologii klasycznej i polskiej na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego. Mógł tam słuchać wykładów Jana Kasprowicza (już wtedy tłumacza Shakespeare'a), z którym

[4] Ibidem, s. 7–8.

[5] Więcej o łączącej ich relacji [w:] Tadeusz Pudłocki, *Z dziejów pewnej przyjaźni – relacje Władysława Tarnawskiego z Kornelem Makuszyńskim*, „Rocznik Przemyski" 2008, t. 44, z. 3, s. 67–71. W liście z 23 kwietnia 1931 r. Makuszyński pisał do Tarnawskiego: „Może Cię to uraduje, że porządkując bibliotekę, znalazłem II tom wydania Szekspira ze wstępem Ignacego Kraszewskiego. Jest on Twoją własnością. Przetrwał tych właśnie lat »trzydzieści kilka«. Każdej chwili odeślę Ci go, jeśli potrzebny lub jeśli sentyment Twój go zapragnie", ibidem, s. 71.

[6] W. Tarnawski, *Szekspir. Książka dla* młodzieży…, s. 8. Ten patetyczny styl odnajdujemy również w rękopisach Tarnawskiego: „[Szekspir] stał się gwiazdą przewodnią mego życia; rozstrzygnął o wyborze zawodu; jak wierny druh stał przy mnie w złej i dobrej doli", papiery Tarnawskiego w Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, cyt. za: T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 17.

[7] W. Tarnawski, *Szekspir. Książka dla młodzieży…*, s. 294.

[8] T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 54.

w przyszłości poznał się bliżej i to już w kontekście pracy nad przekładami Shakespeare'a[9]. Studia te jednak przerwał ze względu na zły stan zdrowia, nadszarpniętego zapewne rozrzutnym trybem życia, którego nadmierne koszty pokrył, wyprzedając część majątku, ojciec[10]. Po wyjeździe ze Lwowa Tarnawski przebywał w uzdrowiskach lub na wsi, tłumaczył też utwory Alfreda Tennysona, Roberta Burnsa i Rudyarda Kiplinga, które publikował na łamach czasopism[11].

W 1908 r. znów podjął studia, tym razem na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie wykładali wówczas m.in. Stanisław Tarnowski i Roman Dyboski. Rozprawę doktorską napisał jednak pod kierunkiem Ignacego Chrzanowskiego:

> **Ponieważ zdrowie moje poprawiło się do tego stopnia, że uczułem się zdolnym do poważniejszej pracy naukowej (...), porozumiałem się z profesorem Chrzanowskim w sprawie tematu pracy doktorskiej. Profesor Chrzanowski zaaprobował moją myśl zbadania i omówienia polskich przekładów Szekspira, którego od dzieciństwa prawie w tłumaczeniach i oryginale studiowałem. Ze względu na obfity materiał pracę tę ukończyłem dopiero z końcem roku 1912[12].**

Dysertację zatytułowaną *O polskich przekładach dramatów Szekspira* obronił w 1913 r., rok później, w wyniku intensywnych starań i przy wsparciu promotora oraz Romana Dyboskiego, została ona opublikowana[13]. Była to pierwsza polska monografia poświęcona w całości przekła-

[9] Ibidem, s. 77.

[10] Ibidem, s. 76.

[11] Ibidem.

[12] *Teczka osobowa Władysława Tarnawskiego*, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, S III 246, cyt. za: T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 79.

[13] Władysław Tarnawski, *O polskich przekładach Szekspira*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914. Tarnawski i Dyboski byli niemal rówieśnikami. Stopień zażyłości w ich relacji zmieniał się i w późniejszych latach ich stosunki się ochłodziły. Więcej pisze o tym T. Pudłocki, *Roman Dyboski i Władysław Tarnawski – historia wzajemnych odniesień* [w:] *Roman Dyboski 1883–1945, Władysław Tarnawski 1885–1951…*, s. 33–51. Por. też E. Stanisz, *Kierunki…*, s. 45–107.

dom Shakespeare'a i na blisko sto lat stała się podstawowym źródłem wiedzy o polskich tłumaczach Shakespeare'a i ich strategiach przekładu[14].

W 1914 r. Tarnawski wrócił do Przemyśla i podjął pracę w gimnazjum, wkrótce potem wybuchła pierwsza wojna światowa i wcielono go do wojska austriackiego. Jak wspominał, „kostniejąc z zimna za okopem i słuchając warkotu lecących granatów, dla odwrócenia myśli od tego wszystkiego, przepowiadałem sobie monolog Hamleta"[15]. Rannego Tarnawskiego odesłano na leczenie, gdy zaś wojna dobiegła końca, zatrudniono go – z uwagi na znajomość języków obcych – w cenzurze w Wiedniu. We wrześniu 1916 r. powrócił do pracy w przemyskim gimnazjum. W 1918 r. wstąpił w szeregi Narodowej Demokracji, z którą związany był jego ojciec, redagował też prawicowe pismo „Ziemia Przemyska".

W kwietniu 1919 r. Tarnawski ożenił się z Marią Kościńską, a w 1921 r. przyszedł na świat ich pierwszy syn – Władysław. W tym czasie niezmiennie działał na niwie politycznej (jego ojciec w 1919 r. został posłem na sejm) i publikował w prasie prawicowej, nie porzucił jednak ambicji akademickich. Pomysłodawcą objęcia przez Tarnawskiego planowanej katedry filologii angielskiej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie był Jan Kasprowicz[16], szansa ta zmobilizowała Tarnawskiego do powiększenia dorobku naukowego. W latach 1920–1921 wydał, we współautorstwie z Józefą Pongratz, trzytomowy *Podręcznik do nauki angielskiego według Plate'a*. Dokształcał się też, korzystając z krakowskich księgozbiorów profesorów Wilhelma Creizenacha (promotora rozprawy doktorskiej Andrzeja Tretiaka, wkrótce również tłumacza Shakespeare'a) i Romana Dyboskiego. W 1921 r.

[14] Rozprawa Tarnawskiego była dziełem absolutnie pionierskim, wypada jednak zaznaczyć, że niektóre zawarte w niej informacje biograficzne o tłumaczach (w tym np. błędne przypisanie przekładów Jana Komierowskiego – Józefowi Komierowskiemu), spójność analiz, jak również normatywne założenia metodologiczne zostały zakwestionowane przez badaczy w XXI w., por. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian: tłumacz Szekspira*, Dom Wydawnictw Naukowych, Kraków 2009; Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. 1: *Zasoby, strategie i recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.

[15] W. Tarnawski, *Szekspir. Książka dla młodzieży…*, s. 9.

[16] T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 136–137, 150.

ukazał się jego debiutancki przekład i wstęp do *Antoniusza i Kleopatry*, wydany w nowo utworzonej serii Biblioteka Narodowa, rok później w tej samej serii swoje tłumaczenie i wstęp do *Hamleta* ogłosił Andrzej Tretiak, tym samym konsolidując przedsięwzięcie[17]. Tom opracowany przez Tarnawskiego został w 1922 r. przychylnie zrecenzowany przez Dyboskiego w „Przeglądzie Warszawskim"[18], podobnie jak opracowanie i przekład Tretiaka.

W 1923 r. Uniwersytet we Lwowie poprosił Romana Dyboskiego o wyrażenie opinii o kandydaturze Tarnawskiego na katedrę filologii angielskiej. Dyboski udzielił mu poparcia, wychwalając zalety ogłoszonej drukiem rozprawy doktorskiej, zwłaszcza w kontekście wzmożonego zainteresowania literaturą obcą w przekładzie. Zalecał jednak, aby Tarnawski wyjechał do Anglii, co pozwoliłoby mu uzupełnić luki w wykształceniu, zaznajomić się z najnowszą literaturą przedmiotu i poznać lepiej współczesną angielszczyznę[19]. Uniwersytet zwrócił się do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o mianowanie Tarnawskiego profesorem nadzwyczajnym w zakresie filologii angielskiej, sam zaś zainteresowany w sierpniu 1923 r., nie czekając na rozstrzygnięcia, na własny koszt wyruszył na półtora miesiąca do Anglii.

W styczniu 1924 r. prezydent Stanisław Wojciechowski mianował go profesorem nadzwyczajnym historii literatury angielskiej na Uniwersytecie Lwowskim, tym samym tworząc katedrę filologii angielskiej. Niestety, jeśli wierzyć zachowanym wspomnieniom, Tarnawski był fatalnym dydaktykiem, zanudzającym studentów na czytanych wykładach[20]. Z czasem zdołał jednak

[17] Tarnawski nie był jednak zadowolony ze współpracy z redaktorem naczelnym serii, Stanisławem Kotem. Uważał, że Kot był nieuczciwy w rozliczeniach z nim i faworyzował Tretiaka, wspieranego – zdaniem Tarnawskiego – przez swego ojca, profesora Józefa Tretiaka, por. T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 139. Relacja Pudłockiego opiera się na korespondencji Tarnawskiego z Andrzejem Gawrońskim zdeponowanej w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (List W. Tarnawskiego z 13 VI 1922, k. 71–73).

[18] Roman Dyboski, [recenzja], „Przegląd Warszawski" 1922, R. 2, t. 3, nr 10 (lipiec), s. 129.

[19] T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 140–142.

[20] Ibidem, s. 159, 643, 646. Tarnawski, jako nudziarz, wymieniany jest obok profesora prawa, Leona Pinińskiego (s. 159), również pasjonata Shakespeare'a i autora dwutomowej monografii *Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1924. Dzieło to omawiają: Katarzyna Jaworska-Biskup i Maciej Jońca, *Shakespeare Leona Pinińskiego: próba odczytania na nowo*, „Rocznik Komparatystyczny" 2023, nr 14, s. 149–169.

wypromować czterech doktorów oraz opublikować dwa następne przekłady: *Romea i Julię* (1924) oraz *Juliusza Cezara* (1925). Nie zaprzestawał też działalności politycznej, a jego poglądy były ostro antyrządowe i silnie antysemickie[21]. W 1930 r. Tarnawski z powodów politycznych popadł w konflikt z profesorem Leonem Kozłowskim, ówczesnym ministrem reform rolnych, którego miał publicznie znieważyć w środowisku akademickim, odmawiając podania mu ręki. Kozłowski wniósł skargę do komisji dyscyplinarnej, Tarnawskiemu udzielono upomnienia, a kiedy obaj się od takiego werdyktu odwołali do wyższej instancji – upomnienie zamieniono na naganę[22]. W efekcie Tarnawskiego najpierw usunięto z obejmowanego przez niego stanowiska na uniwersytecie, a następnie przeszedł na emeryturę. W 1936 r. Tarnawski wyjechał do Anglii, zwiedził także Niemcy i Holandię. W styczniu 1938 r. działalność katedry została wznowiona, a Tarnawski zaczął znów wykładać i prowadzić seminarium.

W dniu wybuchu wojny Tarnawscy przebywali w Pistyniu, swoim rodzinnym majątku. Gdy Niemcy wkroczyli do Lwowa i zamknięto uniwersytet, Tarnawski tłumaczył i udzielał prywatnych lekcji. W 1942 r. dowiedział się o grożącym mu aresztowaniu. Wyjechał wówczas do Krakowa, gdzie nauczał na tajnych kompletach jako zastępca Dyboskiego. Pół roku później wrócił do Lwowa, a gdy w 1944 r. działalność uniwersytetu wznowiono – powrócił do swej katedry.

To właśnie w czasie okupacji powstały kolejne przekłady dzieł Shakespeare'a. Według relacji Jerzego Kuryłowicza Tarnawski miał też omawiać zasady przekładu tekstów Shakespeare'a „na dwóch tajnych wojennych

[21] Ibidem, s. 484–495. Tarnawski był przeciwnikiem polityki asymilacyjnej, popierał emigrację Żydów do Palestyny i często dawał wyraz swoim radykalnym poglądom w artykułach prasowych. Por. charakterystyczne dla Tarnawskiego ujęcie tematu [w:] idem, *Postać Szajloka w „Kupcu weneckim"*, „Kurier Poznański" 1930, nr 36, s. 8. Ten ostatni artykuł sprawia wrażenie ukrytej polemiki wobec ogłoszonego w 1920 r. w „The Review of English Studies" artykułu Andrzeja Tretiaka pt. *The Merchant of Venice and the "Alien" Question*.

[22] Więcej o przebiegu konfliktu [w:] T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 417–421. O innych konfliktach na tle politycznym ibidem, s. 171–172. Por. materiały źródłowe: *Akta osobowe – Władysław Tarnawski*, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, sygn. 2/14/0/6/6214, https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/5306663 (2.11.2023).

posiedzeniach lwowskiego Towarzystwa Naukowego"[23]. Kontynuacja serii nowych przekładów w Bibliotece Narodowej była zatem życiowym przedsięwzięciem Tarnawskiego.

W sierpniu 1945 r. Tarnawscy zdecydowali o opuszczeniu Lwowa. Najpierw mieszkali krótko u krewnych w Przemyślu, potem zaś Tarnawski rozpoczął starania o zatrudnienie na Uniwersytecie Poznańskim. Wkrótce jednak zaoferowano mu objęcie katedry filologii angielskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie zwolniło się miejsce po niespodziewanej śmierci Romana Dyboskiego. Tarnawski był wówczas człowiekiem starszym, drobnym i wątłym, dodatkowo obarczonym nałogiem palenia tytoniu. Wyzwania organizacyjne związane z nową sytuacją wydawały się go przerastać[24]. Kiedy jednakże w 1946 r. mianowano go profesorem zwyczajnym Uniwersytetu Jagiellońskiego, zaangażował się też w działalność Polskiej Akademii Umiejętności po zgłoszeniu jego kandydatury przez Wacława Borowego, Tadeusza Kowalskiego, Stanisława Pigonia i Grzegorza Sinkę (ostatecznie, z uwagi na aresztowanie, nie został wybrany na członka PAU). W sierpniu 1946 r. Tarnawskiego zaproszono na Konferencję Szekspirowską w Stratfordzie, podczas której planował odczyt referatu *"Romeo and Juliet" and "A Midsummer Night's Dream" as Twin Plays*. Nie otrzymał jednak paszportu i nie dotarł na konferencję[25]. Referat ten wygłosił wszakże w języku polskim na zebraniu Komisji Filologii Zachodnich[26]. Od listopada Tarnawski prowadził wykłady z literatury angielskiej.

Równolegle z pracą na uczelni, we wrześniu 1945 r. Tarnawski rozpoczął działalność w Komitecie Ziem Wschodnich, co przesądziło o jego losach[27]. Komitet był organizacją powołaną przez niezalegalizowane po

[23] Tomasz Pudłocki, *Władysław Tarnawski cz. 5. Ostatnie lata*, „Rocznik Przemyski" 2005, t. 41, z. 3, s. 98.

[24] T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 646.

[25] Ibidem.

[26] Ibidem, s. 647.

[27] Ibidem, rozdział *Działalność w Komitecie Ziem Wschodnich. Aresztowanie i proces*, s. 649–663. Por. Lucyna Kulińska, *Związki Władysława Tarnawskiego z Komitetem Ziem Wschodnich* [w:] *Roman Dyboski 1883–1945), Władysław Tarnawski 1885–1951)…*, s. 113–115. Więcej o Komitecie Ziem Wschodnich [w:] eadem, *Dzieje Komitetu Ziem Wschodnich na tle losów ludności polskich Kresów w latach 1943–1947*, t. 1, Oficyna Wydawnicza Abrys, Kraków 2002; eadem, *Dzieje Komitetu Ziem Wschodnich na tle losów ludności polskich Kresów w latach 1943–1947*, t. 2: *Dokumenty i materiały zgromadzone przez działaczy i członków KZW*, Oficyna Wydawnicza Abrys, Kraków 2001.

wojnie Stronnictwo Narodowe, co już łączyło się z ogromnym ryzykiem, dodatkowo skupiał kresowych intelektualistów, zaangażowanych na rzecz przyszłości Ziem Wschodnich, dokumentujących zbrodnie UPA i Sowietów oraz udzielających pomocy przesiedlonej ludności. Tarnawski, tak związany ze Lwowem, został bardzo szybko wciągnięty w struktury organizacji, a w listopadzie był już jej wiceprzewodniczącym. Tarnawski pisał teksty i rozprowadzał pismo KZW, zamieszczał w „Biuletynie Kresowym" tłumaczenia z prasy angielskiej i publikował na łamach „Centralnego Biuletynu Wewnętrznego", który był podziemnym pismem Stronnictwa Narodowego.

W grudniu 1946 r. Tarnawski został aresztowany. Jak dowodzono, brał udział w zebraniach Komitetu Ziem Wschodnich, a przynajmniej dwa z nich, we wrześniu i listopadzie 1946 r., odbyły się w jego mieszkaniu. Aresztowanie Tarnawskiego było zaskoczeniem dla rodziny, która nie wiedziała o tej działalności. W czasie rewizji znaleziono w jego mieszkaniu pisma polskie i angielskie, uchodzące za nielegalne, oraz pisma konspiracyjne. Kilka dni przetrzymywano go w Urzędzie Bezpieczeństwa w Krakowie, po czym przewieziono do Warszawy. Proces oskarżonych rozpoczął się w ostatniej dekadzie września, a „na przebiegu procesu zaważył w sposób znaczący fakt, iż działalność Komitetu została uznana za szczególnie niebezpieczną dla ZSRR"[28]. Więźniowie przebywali w dramatycznych warunkach:

> **Śledztwo było bardzo uciążliwe, a żywnościowe porcje – głodowe. Więźniowie żyli w nieustannym napięciu, bowiem stale wykonywano wyroki śmierci. Skazańców pozbawiano życia strzałem w tył głowy. Przesłuchania prowadzono nocami (...). Czasami wyjmowano okna, na skutek czego więźniowie cierpieli z powodu chłodu (...). Opiekę nad więźniami powierzano słabo mówiącym po polsku Polakom z Francji (...), których przekonano, że mają do czynienia z „faszystami"[29].**

[28] L. Kulińska, *Związki Władysława Tarnawskiego...*, s. 130.

[29] Ibidem, s. 128.

Zgodnie z aktem oskarżenia:

> **[Tarnawski] będąc redaktorem nielegalnych pism pt. „Biuletyn Kresowy" i „Centralny Biuletyn Wschodni", sporządził, przechowywał i rozpowszechniał powyższą prasę nielegalną w ilości do 200 egzemplarzy, w której przedstawiał obecny ustrój Państwa Polskiego i poczynania Władz Państwa, stosunki z ZSSR oraz ustosunkowanie się Związku Radzieckiego do Polski nieprawdziwie, celowo i fałszywie, nawoływał do obalenia Polskich Władz Państwowych, Krajowej Rady Narodowej i Rządku Jedności Narodowej, zagarnięcia ich władzy i zmiany ustroju Państwa Polskiego oraz poderwania Jedności Sojuszniczej Państwa Polskiego ze Związkiem Radzieckim[30].**

Wyrok zapadł 1 października 1947 r. Dwóm osobom wymierzono karę śmierci, Tarnawskiego skazano na dziesięć lat pozbawienia wolności, skróconą na podstawie amnestii o pięć lat, z zaliczeniem okresu aresztowania. Ponadto stracił prawa publiczne i obywatelskie prawa honorowe, a także wydalono go z katedry anglistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego[31]. Karę odbywał w okrutnych warunkach:

> **Więźniowie byli brutalnie traktowani, często bici i kopani, niedożywieni, dawano im zawsze za mało wody do picia. Panowała nieopisana ciasnota, brud, zapach choroby (zwłaszcza skrofuły i gruźlica). (...) Do więzienia nie dopuszczano żadnej instytucji charytatywnej[32].**

[30] Archiwum IPN 01236/604, mf. 1075/3, mikrofisza 1, cyt. za: T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 658.

[31] Ibidem. Zgodnie z wyrokiem, Tarnawskiego skazano „za przestępstwo z art. 86 KKWP na zasadzie art. 86 par. 2 KKWP na 10 lat więzienia, którą to karę na mocy art. 5 par. 1 pkt. 2 Ustawy o amnestii z dnia 22. II. 1947 roku złagodził się o połowę. Na mocy art. 48 par. 1 KKWP sąd orzekł przepadek mienia skazanego. Na mocy art. 46 par. 2. KKWP sąd orzekł względem skazanego utratę praw publicznych i obywatelskich praw honorowych na 5 lat. Na mocy art. 56 KKWP sąd zaliczył skazanemu na poczet orzeczonej kary pozbawienia wolności okres tymczasowego aresztowania 4 grudnia 1946 roku do dnia 1 października 1947 roku" [w:] L. Kulińska, *Związki Władysława Tarnawskiego…*, s. 130. Pełen tekst wyroku wszystkich skazanych znajduje się w: L. Kulińska, *Dzieje Komitetu…*, t. 2, s. 36–53.

[32] L. Kulińska, *Związki Władysława Tarnawskiego…*, s. 133.

Tarnawski mógł widywać się z rodziną, jednak warunki do rozmowy okazywały się bardzo trudne. Wedle wspomnień córki Tarnawskiego, Joanny:

> **Była izba i w tej izbie w środku była boazeria i przegrody drewniane z kratami. I to było w odległości może metra od siebie. Dziesięć, może jedenaście osób z jednej strony i po drugiej taka sama liczba. I te wszystkie osoby krzyczały do siebie, żeby się usłyszeć. Ojciec był głuchy, więc nie słyszał, ale i ja nie bardzo słyszałam w tym strasznym wrzasku z dwóch stron[33].**

Bez względu na okoliczności, Tarnawski próbował pracować naukowo. W liście z 1 lutego 1948 r. prosił rodzinę, aby wysłała mu – obok produktów żywnościowych, papierosów, papieru, kopert ze znaczkiem, leków itd. – tom Shakespeare'a: „Przyślijcie jeszcze jednego Szekspira (tamten gdzieś zapodział się w Warszawie), będę prosił o pozwolenie na książki z domu (ale zostają w bibliotece więziennej – więc nie ten duży zielony tom)"[34]. W marcu 1948 r. Tarnawski został osadzony w celi profesorskiej razem z Eugeniuszem Ralskim, Karolem Starmachem, Karolem Buczkiem oraz Kazimierzem Brończykiem. W celi tej warunki uległy pewnej poprawie. W więzieniu Tarnawski przetłumaczył sto pięćdziesiąt trzy *Sonety* (czyli niemalże wszystkie oprócz sonetu 107, na który zostawił puste miejsce) i poematy *Lukrecja* oraz *Wenus i Adonis*. Tym samym był jednym z niewielu, którzy przełożyli wszystkie dzieła Shakespeare'a. Pisał też wstępy do dramatów Shakespeare'a. Zeszyt zawierający *Sonety* jest datowany. Dzięki temu wiadomo, że tłumaczył je latem 1948 r. – od 14 lipca do 26 sierpnia[35], *Lukrecję* zaś od 31 października do 21 grudnia 1949 r.[36] Choć większość jego

[33] Wywiad z Joanną Tarnawską przeprowadzony przez Tomasza Pudłockiego, Kraków, 29 V 2004 r. [w:] T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 660.

[34] Ibidem, s. 659.

[35] Władysław Tarnawski, *Sonety*, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, przyb. 622/04, s. 148.

[36] Władysław Tarnawski, *Lukrecja*, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, przyb. 622/04, s. 1.

przekładów pozostała w rękopisach, do końca miał nadzieję na ich publikację w Ossolineum:

> **Proszę o wiadomość co do pertraktacji z Ossolineum. Jeżeli ma zamiar wydać całość Szekspira (czy w moich przekładach, czy mieszanych), powiadomcie, że mam tu przekład *Sonetów* i obu poematów (podobno zupełnie dobry). Tylko sztuką byłoby to stąd wydobyć, ale może dałoby się przez Departament Więziennictwa[37].**

Do wydania wszystkich *Sonetów* i poematów nigdy nie doszło. W latach dziewięćdziesiątych Joanna Tarnawska opublikowała przekłady wybranych *Sonetów* i *Lorda Clive'a* w „Roczniku Przemyskim"[38]. Wybrane przekłady *Sonetów* ukazały się również w zbiorze opracowanym przez Jerzego Sitę[39].

Tarnawski zmarł w więziennym szpitalu, przyczyną śmierci miała być gruźlica[40]. Nie zezwolono na przewóz zwłok do rodzinnego grobowca w Przemyślu i pogrzeb religijny, ciało przetransportowano prosto na cmentarz Powązkowski, gdzie czekało jedynie kilku członków najbliższej rodziny i – w roli obstawy – funkcjonariusze Urzędu Bezpieczeństwa.

Strategia przekładu

Władysław Tarnawski był pierwszym polskim szekspirologiem, którego główny obszar specjalizacji stanowiły polskie przekłady Shakespeare'a[41].

[37] List Władysława Tarnawskiego do rodziny z 17 września 1950 r., cyt. za: T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 662.

[38] Por. *W. Szekspir*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Joanna Tarnawska, „Rocznik Przemyski" 1995, t. 31, z. 3, s. 3–9; T.B. Macaulay, *Lord Clive*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Joanna Tarnawska, „Rocznik Przemyski" 1995, t. 31, z. 3, s. 11–52.

[39] William Shakespeare, *Sonety*, wybór i oprac. Jerzy S. Sito, wstęp Jan Kott, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

[40] T. Pudłocki, *Szekspir i Polska…*, s. 663.

[41] Podstawowe założenia strategii przekładu Tarnawskiego zostały omówione [w:] M. Gibińska i E. Stanisz, *Władysław Tarnawski jako tłumacz Szekspira…*, s. 91–97.

Jako uczony debiutował rozprawą omawiającą wszystkie wcześniejsze przedsięwzięcia przekładowe, z uwzględnieniem postaci tłumaczy i analiz porównawczych. W zgodzie z ówczesnymi poglądami na sztukę przekładu Tarnawski był krytykiem normatywnym, surowo piętnującym rozmaite błędy i potknięcia tłumaczy, w nadziei, że wysiłki filologów zaowocują w przyszłości powstaniem przekładu idealnego. Z czasem kwestia filologicznej precyzji i dyscypliny metrycznej zyskały rangę najważniejszych elementów jego własnej strategii tłumaczenia Shakespeare'a. Dodatkowo, dramatyczne okoliczności życiowe sprawiły, że wybór pola badawczego stał się wyborem egzystencjalnym, formą odpowiedzi na tragedię wojny i utraty wolności.

Pierwsza myśl o własnym przekładzie Shakespeare'a zrodziła się na etapie pracy nad rozprawą doktorską. Jak wspominał, stała się ona „punktem wyjścia mojej kariery naukowej. Z okresu jej pisania wyniosłem ochotę przetłumaczenia dzieł wielkiego dramaturga, jeżeli nie lepiej, to przynajmniej wierniej, niż poprzednicy"[42]. Spośród tych ostatnich najbardziej cenił Józefa Paszkowskiego, Adama Pajgerta (autora tylko jednego przekładu, *Juliusza Cezara*), a także Leona Ulricha. Oceniając tłumaczenia, zwracał uwagę na błędy wynikające z nierozumienia tekstu, brak precyzji oraz nieprzystawalność prozodyczną. Dowodząc nieścisłości, z natury rzeczy proponował niekiedy własne wersje fragmentów, jednak dopiero powstanie nowej serii w ramach Biblioteki Narodowej stworzyło warunki do kompleksowej pracy nad dziełami Shakespeare'a z wykorzystaniem pełnego aparatu krytycznego, a zatem – połączenia nowego przekładu z przypisami i wstępem. Pierwszym dramatem przełożonym i opracowanym przez Tarnawskiego był, co ciekawe, utwór najdłuższy w kanonie szekspirowskim – *Antoniusz i Kleopatra* (1921). W 1924 r. Tarnawski opublikował w tej samej serii *Romea i Julię*, a w 1925 r. – *Juliusza Cezara*.

Obowiązki wynikające z pracy akademickiej i działalności politycznej sprawiły, że Tarnawski na kilkanaście lat porzucił tłumaczenia Shakespeare'a. Powrócił do nich zasadniczo u schyłku życia: w czasie okupacji i uwięzienia. Jak pisał w 1946 r.:

[42] Władysław Tarnawski, *Trochę o metaforze, a trochę o sobie samym*, „Zdrój" 1946, nr 14/15, s. 9.

> **Mijały lata, a ja nie wracałem do przekładów. Aż przyszli do Lwowa Niemcy – i znalazłem się nie tylko bez studentów, ale i w znacznej mierze bez książek. Tym samym wojna i wojenne warunki naprowadziły mnie znowu do Szekspira i dziś mam w rękopisie wszystkie trzydzieści siedem dramatów. Zapewne długo jeszcze poczekają na moment, w którym ujrzą światło dzienne[43].**

Obawy te okazały się trafne: jedynie pięć z przetłumaczonych dramatów – *Hamlet*, *Król Ryszard Drugi*, *Król Lear*, *Burza* i *Sen nocy letniej* – ukazało się w opracowaniach Grzegorza Sinki, Stanisława Helsztyńskiego oraz Przemysława Mroczkowskiego. Rękopisy pozostałych przekładów córka Tarnawskiego, Joanna, przekazała w 2004 r. Bibliotece Jagiellońskiej[44].

Pierwszy wykład strategii tłumaczeniowej Tarnawskiego znajdujemy we wstępie do *Antoniusza i Kleopatry*, w wydzielonym rozdziale *Zadania tłumacza i forma dramatów Szekspira*, który dzieli się z kolei na trzy sekcje: I. *Zasady tłumaczenia, dotyczące myśli*, II. *Forma dramatów*, III. *Zasady tłumaczenia dotyczące formy*. Jak zapewnia autor:

> **Podczas przygotowywania i pisania pracy o polskich przekładach dramatów Szekspira nieraz przychodziło mi na myśl, że łatwo krytykować drugich, a o wiele trudniej zmierzyć się z nimi w praktyce. Pod wpływem podobnych refleksji postanowiłem po ukończeniu i wydaniu książki przystąpić do tłumaczenia, uwzględniając zasady, jakie stosowałem przy ocenie moich poprzedników[45].**

[43] Ibidem.

[44] *Teczki Władysława Tarnawskiego*, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, przyb. 616/04, 617/04, 618/04, 619/04, 621/04, 622/04, 623/04, 624/04. Zbiór obejmuje trzydzieści niedatowanych przekładów w osiemdziesięciu jeden zeszytach, nie ma rękopisów dramatów wydanych za życia Tarnawskiego (a zatem w 1920 r.) oraz *Hamleta*. Tytuły sztuk są zwykle zgodne z tradycją, z pominięciem: *Koniec dzieło chwali* (zapewne *All Well That Ends Well*), *Wet za wet* (*Measure for measure*) i *Baśń zimowa* (*The Winter's Tale*). W rękopisach są poprawki i skreślenia.

[45] Władysław Tarnawski, *Wstęp* [w:] William Szekspir, *Antonjusz i Kleopatra. Tragedja w pięciu aktach*, tłum. i oprac. Władysław Tarnawski, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921, s. 46.

Zasady zaś te zestawiał następująco:

> **Pierwsza z nich, to poprawność we własnym języku. Drugą jest dokładne oddanie myśli oryginału, która powinna w tłumaczeniu mieścić się bez reszty. Trzecią – oddanie stylu i tonu. A więc należy dążyć do jak najwierniejszego odzwierciedlenia w przekładzie zarówno figur gramatycznych i retorycznych, jak tropów, czyli wyrażeń obrazowych, a zastępować je innymi tylko w wypadku bezwzględnej konieczności. Dalej należy baczyć na to, aby być patetycznym tam, gdzie oryginał rozbrzmiewa patosem, rzewnym, gdzie dźwięczy rzewnością, oschłym, gdzie jest oschły, uroczystym, gdzie uroczysty, figlarnym, gdzie figlarny, cynicznym, gdzie cyniczny, wreszcie rubasznym, gdzie rubaszny. Zasada ta nabiera szczególnej wagi w zastosowaniu do dramatu (bo w dramacie przemawiają kolejno różne osoby), a zwłaszcza do Szekspira, posługującego się po mistrzowsku właściwościami stylu w celu charakterystyki swych postaci[46].**

Dalej Tarnawski podkreślał, że oddawanie słów oryginału nie jest najważniejsze i przestrzegał przed zbytnią pogonią za dosłownością:

> **Poza tymi trzema, równie ważnymi i nieodzownymi warunkami już w drugiej linii stoi postulat oddawania w ten sposób oryginału, aby słowa jego odpowiadały słowom przekładu. Daje się on niekiedy przeprowadzić, przeważnie jednak wywołuje konflikt z jedną z trzech zasad pierwszorzędnych i wiedzie do tego, że tłumacz, chcący go wcielić w życie, wedle niemieckiego przysłowia wylewa dziecko z kąpielą, bo w pogoni za dosłownością zmienia myśl czy ton, lub grzeszy przeciw gramatyce ojczystej mowy[47].**

[46] Ibidem.
[47] Ibidem, s. 47–48.

Zdecydowanie mniej ważne było dla Tarnawskiego zachowywanie zwięzłości tekstu:

> **Prawda, że najlepiej byłoby nie dodać ani wiersza, równocześnie zaś nie uronić ani okruszyny myśli i nie zrobić najmniejszej przykrości ojczystemu językowi. Ale na to trzeba być cudotwórcą. Nie powtarzam wywodów na ten temat, które ciekawy znajdzie we wstępie mojej rozprawy o przekładach Szekspira, lecz wyznaję otwarcie, że choć w paru wypadkach zarzucałem tłumaczom zbytnią rozwlekłość, przystąpiwszy do praktyki, od razu byłem zmuszony wybrać złe najmniejsze (...) i poświęcić zwięzłość ważniejszym zasadom[48].**

Równie wyrobiony był pogląd Tarnawskiego na archaizację:

> **Wszelkie próby tłumaczenia Szekspira językiem archaicznym uważam za chybione. Co najwyżej można gdzieniegdzie użyć jakiegoś staroświeckiego wyrazu lub zwrotu (...). Czasem może to okazać się nieodzownym ze względu na konieczność oddania bogactwa słownikowego poety, która również stanowi jeden z warunków dobrego przekładu[49].**

Na koniec wyprowadzał też dosyć zaskakujące rekomendacje dla przekładu gier słownych:

> **Ponieważ w miarę rozwoju geniuszu poety stają się one – szczególnie w scenach poważnych – coraz rzadsze, a tłumaczowi nastręczają ciężkie, często nieprzezwyciężone trudności, należy je zastępować równoważnikami tam tylko, gdzie to jest bez pogwałcenia innych zasad możliwe i łatwe do uskutecznienia, poza tym zaś można z nich**

[48] Ibidem, s. 48.
[49] Ibidem, s. 49.

> **zrezygnować. Zaznaczam, że zapatrywania tego, powziętego już podczas studiów nad polskimi przekładami Szekspira, nie zmieniałem mimo późniejszych dość dokładnych badań i rozważań, których punktem wyjścia była gruntowna rozprawa Leopolda Wurtha na temat igraszek wyrazów Szekspira[50].**

Stosunkowo dużo uwagi poświęcał Tarnawski kwestiom prozodycznym, postulując doskonalenie wiersza jambicznego:

> **Wbrew ogólnie prawie u nas przyjętemu zwyczajowi należy wprowadzić jamby. Na fatalne brzmienie amfibrachów w drugiej połowie wiersza zwrócił był uwagę już Korzeniowski, ale dał pełne równouprawnienie trochejom, a na moim stanowisku stanął dotąd z naszych tłumaczów jeden Ostrowski, pod innymi względami może najmniej wierny[51].**

Ostatecznie zasady przekładu przyjęły formę niezwykle skomplikowanych dziesięciu reguł i zaleceń, odnoszących się do wcześniej wyodrębnionych sposobów urozmaicania pentametru jambicznego przez Shakespeare'a z wykorzystaniem elastyczności gramatyki i fonetyki elżbietańskiej angielszczyzny, różnych nieregularności wiersza i średniówki, a także biorąc pod uwagę ewolucję stylistyki w obrębie kanonu szekspirowskiego, przy tym ewolucja ta była opisywana na podstawie ówczesnego stanu badań nad tekstem (*textual studies*) i okazywała się bardzo trudna do wychwycenia w odbiorze tekstu przez nieprofesjonalnego odbiorcę. Przykładowo, kwestię średniówki Tarnawski naświetlał następująco:

> **Rozmaitość średniówki jest najskuteczniejszym środkiem urozmaicenia pięciostopowego jambu. Wbrew dotychczasowym**

[50] Ibidem. Mowa tu o: Leopold Wurth, *Das Wortspiel bei Shakspere*, 1895.
[51] W. Tarnawski, *Wstęp* [w:] W. Szekspir, *Antonjusz i Kleopatra…*, s. 66.

> zwyczajom spróbowałem stosować wszystkie jej rodzaje, znane z angielskiego – z wyjątkiem naturalnie średniówki epickiej, którą wyklucza konieczność zachowania w wierszu tej samej ilości zgłosek, będąca w naszej metryce o wiele istotniejszym postulatem, niż w angielskiej. Natomiast używam również średniówki podwójnej. Kierowałem się w tym wypadku własnym poczuciem rytmu i własnym uchem, przyzwyczajonym nie tylko do polskiego wiersza, i mam wrażenie, że to, co może w pierwszej chwili razić będzie w formie mego przekładu, po pewnym osłuchaniu się z nią wyda się tylko pożyteczną rozmaitością i swobodą. Mam tak silne przeświadczenie o słuszności tego stanowiska, że chyba zgodna opinia kilku teoretyków i praktyków mogłaby mnie skłonić do odwrotu[52].

W podobnym tonie pisał o elizji, przerzutni i aliteracji, wskazując na ich funkcje u Shakespeare'a i konsekwencje (nie)zastosowania w analogicznych miejscach w przekładzie. W kolejnych tomach Tarnawski nie opisywał już tak szczegółowo swej strategii, wrócił do tych zagadnień dopiero po wojnie, komentując pracę nad przekładem już wtedy kilkudziesięciu dramatów. Na tym etapie wyraźnie odchodził od strategii tłumaczenia opartej na ścisłym odwzorowywaniu wariantów prozodycznych, a najistotniejszych wyznaczników stylu szekspirowskiego szukał nie tyle w rytmie, ile w sekwencjach obrazów:

> pośród zadań stojących przed tłumaczem obrazowanie wydało mi się jednym z najważniejszych, może najpoważniejszym w ogóle i poświęciłem mu szczególną baczność, zresztą nie tylko w przekładzie, ale i w monografii, która ma być do niego wstępem (...). Zarówno oddawanie we własnym języku metafor, a raczej obrazów Szekspira, jak rozważanie nad nim, utwierdziły

[52] Ibidem.

mnie w przekonaniu, że jest on pod tym względem mistrzem, z którym bodaj nikt nie może się mierzyć[53].

Jak opisywał, obrazowanie Shakespeare'a polegało na tym, że „przed oczyma duszy przesuwają mu się ustawicznie wizje przedmiotów i wymienienie jednego wydobywa na widnokrąg świadomości drugi. Mówimy wtedy, że myśli obrazami"[54]. Dołączone do tych rozważań fragmenty przekładów ilustrowały ten właśnie nowy sposób czytania i przekładania Shakespeare'a[55].

Recepcja przekładu

Pierwszy ogłoszony przekład Władysława Tarnawskiego, *Antoniusz i Kleopatra*, był wielokrotnie recenzowany, co wynikało niewątpliwie z nowości tłumaczenia, lecz również z faktu zainicjowania nowej serii z arcydziełami literatury angielskiej w ramach Biblioteki Narodowej, a wszystko w czasach emancypacji neofilologii i tworzenia się nowych katedr w głównych ośrodkach uniwersyteckich[56].

Już w 1922 r. bardzo obszerną recenzję w „Przeglądzie Warszawskim" zamieścił Roman Dyboski, biorąc na warsztat jednocześnie trzy pierwsze

[53] W. Tarnawski, *Trochę o metaforze…*, s. 9. Refleksje o ewolucji swoich poglądów na temat przekładu Shakespeare'a (głównie złagodzenia oczekiwań wobec konieczności szukania kompromisów) zawarł Tarnawski również w artykule *W jakich przekładach grać Szekspira*, „Tygodnik Warszawski" 1945, nr 7, s. 12.

[54] W. Tarnawski, *Trochę o metaforze…*, s. 9.

[55] Uwagi te rozwinął w kolejnym ogłoszonym artykule: Władysław Tarnawski, *Obrazowanie Szekspira*, „Zdrój" 1946, nr 16/17, s. 4–5, bogato ilustrowanym przykładami m.in. z *Hamleta*, *Otella*, *Trojlusa i Kressydy* oraz *Makbeta*, bez wątpienia we własnym, dojrzałym przekładzie, por. https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/43897/edition/40721/content (4.11.2023). Wcześniej fragmenty własnych przekładów zamieścił [w:] idem, *Szekspir. Książka dla młodzieży…*

[56] Atmosferę tamtych czasów dobrze oddaje artykuł Zygmunta Łempickiego, *Polscy angliści*, „Tygodnik Ilustrowany" 1923, nr 2, s. 23, z sylwetkami Romana Dyboskiego, Władysława Tarnawskiego i Andrzeja Tretiaka. W konkluzji Łempicki zaznaczał: „Jest rzeczą bardzo cenną, że profesorowie Tretiak i Tarnawski sami dokonują przekładów dzieł pisarzy angielskich na język polski. Katedry anglistyki, na których zasiadają tak poważni uczeni, staną się źródłem rzetelnej wiedzy o Anglii (…), przez co nasi angliści spełnią misję nie tylko kulturalną, ale i polityczną".

tomy Shakespeare'a, a zatem przekład i opracowanie *Antoniusza i Kleopatry* przez Władysława Tarnawskiego oraz *Burzę* i *Makbeta* w przekładach Józefa Paszkowskiego, do których wstępy i objaśnienia napisał Andrzej Tretiak. Oceny Dyboskiego są przychylne Tarnawskiemu (trochę bardziej zaś Tretiakowi): „tłumaczenie to odznacza się nieposzlakowaną czystością i szlachetnością języka, poprawnością w zrozumieniu tekstu i płynnością wiersza, brak mu może nieco barwności i siły"[57]. Z kolei Wiktor Hahn pochwala nie tylko wstęp, lecz również przekład, i to w kontekście rozwiązań prozodycznych: „najważniejszą innowacją tłumacza jest wprowadzenie jambów, co można uznać za próbę szczęśliwą: w ogóle przekład tłumacza stanowi znaczny postęp wobec dotychczasowych przekładów Krystyna Ostrowskiego i Leona Ulricha"[58]. Znacznie mniej entuzjastycznie ocenia tłumaczenie i opracowanie Tadeusz Sinko:

> **Mimo urozmaicenia ich rozmaitymi średniówkami, brzmią one – monotonnie. Wiedział dobrze Kochanowski, dlaczego greckich trymetrów jambicznych (...) nie oddawał w czystych jambach, lecz w rytmach mieszanych, byleby jedenastozgłoskowe stanowiły dla ucha całość rytmiczną, i wiedzieli coś nasi romantycy, dlaczego poszli za przykładem Kochanowskiego. Toteż przekład p. Tarnawskiego musimy uznać (o ile idzie o te czyste jamby) za eksperyment filologiczny. Tej filologii za dużo jest trochę w drugiej części Wstępu (Zadania tłumacza i forma dramatów Szekspira), a i część pierwsza jest nieco przeładowana kwestiami specjalnymi (...). Przy drugim wydaniu należałoby usunąć ze wstępu tę specjalną erudycję, a za to pomnożyć trochę objaśnienia**[59].

[57] R. Dyboski, [recenzja]..., s. 129. W tym samym czasie Dyboski pisze Tarnawskiemu i Tretiakowi rekomendacje na prośbę uczelni we Lwowie i w Warszawie: bardzo wnikliwie zatem zapoznaje się z ich dorobkiem.

[58] Wiktor Hahn, *Nauka i sztuka*, „Słowo Polskie" 1922, nr 89, s. 5.

[59] Tadeusz Sinko, *Nowe wydawnictwa*, „Czas" 1922, nr 17, s. 2.

Dla odmiany anonimowy recenzent na łamach „Kuriera Polskiego" zdawał się zachwycony zarówno tłumaczeniem, jak i wstępem:

> **Czternasty (…) tomik Biblioteki Narodowej przynosi nam plon nie lada – naprawdę nowego polskiego Szekspira. A doniosłość każdego nowego tłumaczenia twórcy *Hamleta* tym jest ważniejsza, że większość dotychczasowych tłumaczeń, nawet najlepszych, jest jednak nieznośna. Miara zasługi p. Tarnawskiego pod tym względem określona być musi po dokładnym jego przestudiowaniu, ale dziś już można powiedzieć, że przekład *Antoniusza i Kleopatry* jest piękny i czysty, co o rzadko którym przekładzie Szekspira można powiedzieć (…). Zupełnie już świetne są komentarze p. Tarnawskiego, uwzględniają bowiem pierwszy raz bodaj badanie nad stylem Szekspira oraz dają niezwykle ciekawe wizje, dotyczące Szekspirowskiego teatru[60].**

Recenzent „Gońca Krakowskiego" docenił nowatorstwo wstępu i wyłożonej przez Tarnawskiego strategii przekładu, pochwalał też sam przekład:

> **tłumacz (…) rozwija swoją, można powiedzieć, „teorię" tłumaczenia Szekspira, argumentując zasady, których należy się trzymać przy przekładaniu utworów Szekspira na język polski, zarówno ze względu na ich formę, jak treść. Są to zagadnienia literackie ciekawe, których dotąd przy tłumaczeniach polskich Szekspira nie poruszano tak zasadniczo. Wywody zaś tłumacza nabierają tym większego znaczenia na tle przekładu, który jest jędrny, obrazowy przy zachowaniu rytmiki Szekspira i wolny od nielogiczności i przykrej chropowatości języka, dotąd zbyt często w naszej literaturze tłumaczeniowej spotykanych[61].**

[60] [b.a.] „Kurier Polski" 1922, nr 12, s. 5.

[61] St. M., *Nowe wydanie przekładów Szekspira*, „Goniec Krakowski" 1922, nr 1, s. 8. Ukazywały się też drobne wzmianki o publikacji w działach informacyjnych, np. „Dziennik Poznański" 1922, nr 24, s. 9.

Późniejsze dwa wydania przekładów Shakespeare'a pióra Tarnawskiego nie spowodowały już takiego odzewu krytycznego. Wiktor Hahn z aprobatą odnotował „dokładne objaśnienia" ułatwiające lekturę, lecz żałował, że we wstępie autor nie poświęcił więcej miejsca wpływowi *Juliusza Cezara* na rodzimą literaturę, poprzestając na wskazaniu powiązań z *Kordianem* Juliusza Słowackiego[62]. Z kolei w krótkiej notce w „Słowie" Czesław Jankowski stwierdził, że przekład jest „wzorowo opracowany", i ogólnie pochwalił poziom wydawniczy Spółki Krakowskiej[63].

Powojenne opinie na temat przekładów Tarnawskiego pojawiały się już w szerszym kontekście omówień polskich tłumaczeń Shakespeare'a, zwykle w poszukiwaniu tekstów o największej atrakcyjności dla odradzających się teatrów. Już w 1945 r. Wacław Borowy ogłosił artykuł pod tytułem *W jakich przekładach grać Szekspira?*[64], wyrażając pewne wątpliwości odnośnie do ogłoszonych wersji Tarnawskiego, z którymi ten ostatni zasadniczo zgodził się, zaznaczając, że w jego strategii przekładu zaszły zmiany, i donosząc o ukończonym podczas okupacji komplecie tłumaczeń. Kiedy jednak w 1948 r. Borowy wrócił do omówienia przekładów Tarnawskiego, jego opinia pozostała dość surowa:

> **Najdalszym od doskonałości przekładem Tarnawskiego jest *Romeo i Julia*. Tradycyjne „poetyzmy" („łona", „lica" etc.) obok**

[62] Wiktor Hahn, *Szekspir William. Juliusz Cezar*, „Muzeum" 1925, z. 3/4, s. 331.

[63] Cz. [Czesław Jankowski], *Ruch wydawniczy*, „Słowo" 1925, nr 243, s. 3.

[64] Artykuł ten ukazał się w pierwszym numerze „Teatru" drukowanego (w siermiężnych warunkach) w 1945 r. w Krakowie (numer ten pominięto, kiedy czasopismo zaczęło się ukazywać regularnie od czerwca 1946 r.). Jak relacjonował Wacław Borowy: „Artykuł ten wywołał pewne poruszenie opinii literackiej. Adam Ważyk wziął z niego asumpt do ogólnych, bardzo wartościowych rozważań o przekładach poetyckich (*Klasycy nieznani* w »Kuźnicy« 1945, nr 13); Władysław Tarnawski wystąpił z artykułem polemicznym pod tym samym co mój tytułem (w »Tygodniku Warszawskim« 1945, nr 7), na który mu odpowiedziałem (*O przekłady Szekspira dla teatru*) w tymże piśmie (1946, nr 4)". W 1947 i 1948 r., w „Teatrze", Wacław Borowy opublikował dwa artykuły pod tym samym tytułem *Przekłady Shakespeare'a i teatr* (odpowiednio cz. I i II), jak zapewniał, uwzględniały one „uzupełnienia i sprostowania", które zawdzięczał polemice z Tarnawskim: Wacław Borowy, *Przekłady Shakespeare'a i teatr (I)*, „Teatr" 1947, nr 12, s. 18. O stosunkach Tarnawskiego z Borowym pisze Tadeusz Pudłocki, *„Słowo Lwów stanie za wszystkie komentarze". Z relacji Wacława Borowego i Władysława Tarnawskiego*, „Rocznik Przemyski" 2017, t. 53, z. 2 (21), s. 165–175.

> **anachronizmów w rodzaju „nastroju" (I. 1, I. 4, V. 1) czy „sprawozdania" (III. 1), niezliczone wypadki przestawnego szyku wyrazów („Pochodni światła przy jej blasku gasną", zamiast: „Światła pochodni przy jej blasku gasną" itp. prawie na każdej stronicy), częsta rozwlekłość, znaczna liczba obrazów zagmatwanych (podczas gdy u Shakespeare'a wszystko jest jasne), wreszcie pewna (mimowolna może) tendencja do powiększania liczby grubych konceptów, których, jak wiadomo, w oryginale jest zupełnie dosyć: wszystko to sprawia, że lektura tego przekładu nie jest łatwa, choć z jego komentarzy można wiele skorzystać[65].**

Znacznie lepiej na tym tle wypadały *Antoniusz i Kleopatra* oraz *Juliusz Cezar*:

> **Tłumaczenia te mają wigor, który je czyni pozycjami o dużej wartości dla literatury. Niewielkie, jak myślę, retusze byłyby potrzebne, aby się stały takimiż pozycjami dla teatru[66].**

I w tym przypadku wypominał jednak Tarnawskiemu dłużyzny, nadużywanie szyku przestawnego, dodane wulgaryzmy, prowincjonalizmy i wreszcie błędy. Przy wszystkich tych zastrzeżeniach Borowy zapewniał, że należy gorąco pragnąć „ukazania się pełnego wydania jego przekładu Szekspira (drugiego po Ulrichu przekładu wszystkich dzieł Shakespeare'a dokonanego przez jednego człowieka)"[67].

Do tłumaczeń Tarnawskiego wrócił też Stanisław Helsztyński w marcu 1953 r. na zebraniu Sekcji Przekładu Związku Literatów Polskich[68]. Helsztyński wygłosił obszerny referat, w którym nieomal całkowicie zdezawuował przekłady Romana Brandstaettera i Konstantego Ildefonsa

[65] Wacław Borowy, *Przekłady Shakespeare'a i teatr (II)*, „Teatr" 1948, nr 1/2, s. 20.

[66] Ibidem.

[67] Ibidem.

[68] *Stenogram z posiedzenia Sekcji Przekładów Z.L.P. odbytego w dn. 17 marca 1953 r.* [maszynopis], Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie.

Gałczyńskiego, skrytykował także te Stanisława Dygata, Zofii Siwickiej i Witolda Chwalewika, za to z pełnym przekonaniem wskazał na przekłady Władysława Tarnawskiego jako najwierniejsze i najbardziej udane literacko. Oceny Helsztyńskiego co do tłumaczeń Brandstaettera i Gałczyńskiego wzbudziły ostry sprzeciw wśród słuchaczy, jednak Helsztyński powtórzył, a nawet wzmocnił swe tezy w przeglądowym artykule z 1954 r. *Przekłady szekspirowskie wczoraj i dziś*. Na początek, zestawiając przekład sceny III 3 z *Otella* Tarnawskiego ze zwięzłym tłumaczeniem Zofii Siwickiej, Helsztyński pierwszeństwo dawał Tarnawskiemu: „u Szekspira 11 wierszy, u Siwickiej 11, u Tarnawskiego 14, lecz za cenę tę ileż przekład Tarnawskiego zyskał na wyrazistości, plastyce i sile"[69]. Podobnie wynosił przekład Tarnawskiego nad tłumaczenie *Wieczoru Trzech Króli* dokonane przez Dygata:

> **Proza Dygata jest sztywna, wyraża czynności rzeczownikami, rejestruje epicko treść przemówienia Marii. U Tarnawskiego mamy urywek rozmowy kipiącej życiem, złośliwej, podkreślającej w dosadny sposób efekty projektowanego figla (...).**
>
> **Należałoby przeanalizować wiersz za wierszem zarówno oryginał, jak i obydwie próby, by przekonać się dowodnie, o ile głębiej, bogaciej, wszechstronniej wniknął w znaczenia Szekspirowskie Tarnawski i jak za cenę dodania ilościowo jednego wiersza wyraził to pięknie i mocno po polsku (...). U Tarnawskiego wszystkie te właściwości Szekspira, odmiany znaczeń wyrażone w spójnikach i tok obrazowania występują jak na dłoni[70].**

Wypowiadał się także pochlebnie o tłumaczeniu *Hamleta* Tarnawskiego, przedkładając je z kolei nad przekład Romana Brandstaettera, w którym nie dostrzegał zgoła żadnych zalet:

[69] Stanisław Helsztyński, *Przekłady Szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś* [w:] idem, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 270. Pierwodruk rozbiorów Helsztyńskiego ukazał się (pod tym samym tytułem) w „Pamiętniku Teatralnym", nr 2 (10), w 1954 r.

[70] Ibidem, s. 277–279.

> **Tych wszystkich braków i redukcji myśli nie widzimy u Tarnawskiego, który wiernie trzyma się konstrukcji zdań i sensu poszczególnych członów okresu bez uszczerbku dla swobody, swady, inwencji poetyckiej (...). Nie na trzech, lecz na dziesiątkach, setkach przykładów można by ilustrować (...) wyższość metody przekładowej Tarnawskiego nad metodą Brandstaettera[71].**

Konkurencji z tłumaczeniem Tarnawskiego nie wytrzymał też przekład *Snu nocy letniej* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. „Gałczyński opowiada o Szekspirze, streszcza go, parafrazuje, lecz nie przekłada w należytym tego słowa znaczeniu. Tarnawski Szekspira przekłada"[72], wyrokuje Helsztyński i zaraz potem feruje bodaj najbardziej rozbudowaną apologię przekładu filologicznego:

> **W czym tkwi tajemnica tego zjawiska, że oto dobry poeta zawodzi, a przewyższa go człowiek niezajmujący się zawodowo poezją? Sądzę, że w różnicy przygotowania i ilości pracy włożonej w sprawę przekładu. Zwycięski antagonista Gałczyńskiego, zanim w ostatnich latach życia zabrał się do spolszczenia Szekspira, poświęcił mu uprzednio czterdzieści lat entuzjastycznej, umiejętnie kierowanej uwagi, wyrażającej się w napisaniu długiego szeregu studiów, prac, monografii, artykułów. Poznał na wskroś epokę Szekspira, jakże bogatą dokumentację jego życia, zgłębił całokształt jego twórczości filologicznie, w oryginale, z wariantami tekstu, różnorodnymi sposobami odczytywania i wyjaśniania miejsc trudnych czy zniekształconych. Przestudiował wszystkie dotychczasowe próby polskich przekładów Szekspira, analizując je krytycznie, wydając specjalną książkę, poświęconą usiłowaniom polskich tłumaczy Szekspira. Wrodzony talent pisarski, twórczy temperament połączony ze**

[71] Ibidem, s. 287.
[72] Ibidem, s. 313.

> **zmysłem naukowca, językoznawcy i literata, przy dużej ambicji i chęci przysłużenia się społeczeństwu natchnęły i uzdolniły go do powzięcia zamiaru na dużą skalę. Wykonał go z talentem i szczęściem, z wynikiem stawiającym go jako tłumacza Szekspira obok Boya-Żeleńskiego – tłumacza Moliera i klasyków francuskich[73].**

Wszystko to jedynie potwierdza wyrażoną już na wstępie eseju przestrogę:

> **Biada amatorskim śmiałkom, którzy się zapuszczają w te labirynty bez nitki Ariadny, a tą nitką jest, rzecz prosta, gruntowna, na mozolnych studiach oparta analiza filologiczna[74].**

Trudno oprzeć się wrażeniu, że mimo pozorów akademickiego wyważenia, argumentacja Helsztyńskiego w gruncie rzeczy służyła nie tyle analizie porównawczej przekładów z pobudek badawczych, ile zbudowaniu jednoznacznego kontekstu dla idei opracowania oraz wydania całości spuścizny okrutnie skrzywdzonego i przedwcześnie zmarłego uczonego:

> **Przekłady Tarnawskiego istniejące w jednym tylko niezabezpieczonym rękopisie, obejmującym wszystkie trzydzieści siedem dramatów Szekspira, w sumie 100 000 wierszy, zasługują na śpieszne przepisanie w paru egzemplarzach i umieszczenie ich w księgozbiorach publicznych ze względu na ogrom włożonej w nie pracy i na ich wysoki poziom w odczytaniu treści oryginałów[75].**

Biorąc pod uwagę ówczesny scentralizowany system zarządzania wydawnictwami i cenzurę, przedsięwzięcie to musiało uzyskać mecenat państwa – bez takiego wsparcia przekłady Tarnawskiego były skazane na zapomnienie. Niewątpliwie próbą ocalenia pracy Tarnawskiego stało się wprowadzenie

[73] Ibidem, s. 313–314.
[74] Ibidem, s. 291.
[75] Ibidem, s. 300.

w 1953 r. jego przekładu *Hamleta* do serii Biblioteki Narodowej, opatrzenie go najpierw wstępem Grzegorza Sinki, a następnie (w 1955 r.) Stanisława Helsztyńskiego[76]. Zdawać by się mogło, że umieszczenie tłumaczenia kanonicznego tekstu w prestiżowej serii na lata cementowało wysoką pozycję tłumacza w praktyce recepcyjnej, jednak gest ten nie miał żadnego wpływu na recepcję teatralną, gdzie reżyserzy chętniej sięgali po *Hamleta* w innych przekładach: Paszkowskiego, Iwaszkiewicza i Brandstaettera[77].

Publikacja przekładu *Hamleta* Tarnawskiego w serii Biblioteki Narodowej wzbudziła natomiast chęć polemiki ze strony tłumaczy bez licencji filologicznej. Takie stanowisko w recenzji publikacji prezentował wyraźnie poirytowany Jarosław Iwaszkiewicz:

> **Dla mnie jest jasne, że Szekspira przekłada się dla czytelnika i dla widza – także dla aktora, który musi słowa „szekspirowskie" – wypowiadać. Spróbujcie zagrać *Hamleta* w przekładzie Tarnawskiego lub Tretiaka – i wtedy zobaczycie, co powie aktor i słuchacz. Przekład Szekspira, moim zdaniem, musi być przede wszystkim artystyczny i zrozumiały, musi oddawać poezję Szekspira i jego genialną psychologię człowieka – i nie tylko grzebać się w „filologicznych" możliwościach tekstu, ale nawet czasami ten tekst czytelnikowi i słuchaczowi udostępniać (...). W takim wydawnictwie jednego dramatu Szekspira, jak omawiane wydanie Ossolineum – z natury rzeczy przeznaczonym dla szkół, dla teatrów, dla uczelni, dla amatorów – musi być dany przekład poetycki, nie „profesorski". Myśli takiego wydawnictwa powinna przewodzić idea udostępniania Szekspira, nie zaś odgrodzenie go od czytelnika wszystkimi historycznymi**

[76] William Szekspir, *Hamlet, królewicz duński*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Grzegorz Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953 [(z oprac. Stanisława Helsztyńskiego) 1955, 1960, 1966, 1971].

[77] Do tłumaczenia *Hamleta* wydanego w 1966 r. w opracowaniu Stanisława Helsztyńskiego wprowadzono „około pół setki zmian i poprawek wyrazowych i znaczeniowych", por. *Uwagi wydawcy* [w:] W. Szekspir, *Hamlet, królewicz duński*..., 1966, s. LXXXIII. W serii Biblioteki Narodowej ukazały się też *Król Lear* (1957) i *Burza* (1958), w 1970 r. dołączył do nich *Sen nocy letniej*.

> **i filologicznymi polowaniami za „ścisłością", która bynajmniej ścisłością nie jest, gdyż zabija szekspirowskie słowo poetyckie i zaciera obraz wielkiego artysty, którym Szekspir był przede wszystkim[78].**

Dalej następował rozbiór mniej udanego fragmentu tłumaczenia i konkluzja:

> **Niestety taka „Grubelei" nie zastępuje w przekładzie Tarnawskiego polotu i poetyckości. Mimo „filologicznego przygotowania" nie brak tu nieścisłości, które zresztą widzi i Helsztyński. Więc jeżeli przekład jest nie bardzo ścisły i nie bardzo poetycki, to co?[79]**

Koniec końców Iwaszkiewicz nie odbierał Tarnawskiemu zasług i prawa do publikacji całości, wyraźnie jednak kwestionował filologiczny monopol na dobre tłumaczenia:

> **Prof. Tarnawski ma tę wielką zasługę, że przełożył wszystkie dzieła Szekspira. Powinny one ukazać się wszystkie razem, jako całość, imponująca wysiłkiem, jako pewien całokształt, w którym drobniejsze usterki zacierają się wobec ogromu dokonanej pracy[80].**

W 1970 r. Przemysław Mroczkowski, we wstępie do *Snu nocy letniej* w tłumaczeniu Tarnawskiego, wyjaśniał, że wybrał właśnie ten przekład dla Biblioteki Narodowej ze względu na jego wierność, tak pożądaną w tego typu serii, ale nie ukrywał, że cierpi na tym poezja:

> **W niniejszym wydaniu pierwszeństwo zostało dane wersji polskiej śp. prof. Władysława Tarnawskiego: w czasie ostatniej wojny dokonał on dzieła olbrzyma, przekładając na nowo całego Szekspira. Za wzgląd decydujący przyjęto wyższy stopień wierności,**

[78] Jarosław Iwaszkiewicz, *Nowy przekład „Hamleta"*, „Życie Warszawy" 1955, nr 271, s. 6.
[79] Ibidem.
[80] Ibidem.

> **którego zresztą nietrudno było oczekiwać od uczonego-anglisty. Wyrzeczenie się Koźmiana nie przyszło bez żalu, niektóre miejsca pod jego piórem wypadły lepiej, jednak w serii Biblioteki Narodowej słusznym się wydaje uznać dokładność za argument szczególnej wagi: zresztą dobra jest także polszczyzna Tarnawskiego, kulturalna, w miarę współczesna i w miarę nasiąknięta tradycją: wiersz na ogół płynie, a w szeregu miejsc uderza zaletami, choć rytm czasem szwankuje[81].**

W późniejszych latach przekłady Tarnawskiego nie były poddawane formalnym analizom i klasyfikowano je zwykle, wespół z tłumaczeniami Andrzeja Tretiaka, jako przekłady filologów – i filologiczne[82].

Teatr korzystał z tłumaczeń Tarnawskiego, ale głównie w kompilacjach. I tak *Wiele hałasu o nic* wystawiono w połączeniu z przekładami Leona Ulricha, Jana Kasprowicza i Leona Pinińskiego w 1947 r. w Teatrze Małym (Małym Teatrze Dramatycznym) w Warszawie, w Teatrze Dramatycznym w Szczecinie (1949; tu dodatkowo wykorzystano fragmenty przekładu Stanisława Koźmiana), w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (1961) oraz w Teatrze Klasycznym w Warszawie (1969; również z dodatkiem fragmentów z Koźmiana). Reżyserem wszystkich z wymienionych przedstawień był Zbigniew Sawan.

Z kolei *Romea i Julię* w przekładzie Tarnawskiego zagrano w Teatrze Ziemi Krakowskiej im. Ludwika Solskiego w Tarnowie (1973) oraz w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (1979). Po jednym wystawieniu miały *Opowieść*

[81] Przemysław Mroczkowski, *Wstęp* [w:] William Szekspir, *Sen nocy letniej*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Przemysław Mroczkowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970, s. LX–LXI.

[82] Jako przekład „literacko-filologiczny" zakwalifikowała tłumaczenia Tarnawskiego m.in. Stefania Skwarczyńska, *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej. (Na przykładzie „Hamleta" w wersji Józefa Paszkowskiego)* [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. Stefan Żółkiewski i Maryla Hopfinger, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 287–330, tu: 308. O tłumaczeniu Shakespeare'a jambami przez Tarnawskiego (podobnie jak przez Ostrowskiego i Tretiaka) wspomina Stanisław Barańczak [w:] idem, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 279–280.

zimowa, pokazywana w Teatrach Ziemi Pomorskiej w Bydgoszczy-Toruniu (1959) w kompilacji z tłumaczeniem Leona Ulricha; *Wielki książę* [*Hamlet*] w Teatrze Lalek „Chochlik" we Wrocławiu (1967) oraz *Wieczór Trzech Króli albo co chcecie*, zagrany w Teatrze Współczesnym w Warszawie (1991) w połączeniu z tłumaczeniami Leona Ulricha i Antoniego Langego[83].

Bibliografia przekładów

William Szekspir, *Antonjusz i Kleopatra. Tragedja w pięciu aktach*, tłum., wstęp i objaśnienia Władysław Tarnawski, Biblioteka Narodowa, seria II, nr 14, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921.

William Szekspir, *Romeo i Julja. Tragedja w pięciu aktach*, tłum., wstęp i objaśnienia Władysław Tarnawski, Biblioteka Narodowa, seria II, nr 26, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.

William Szekspir, *Juljusz Cezar. Dramat w pięciu aktach*, tłum., wstęp i objaśnienia Władysław Tarnawski, Biblioteka Narodowa, seria II, nr 36, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925.

William Szekspir, *Hamlet, królewicz duński*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Grzegorz Sinko, Biblioteka Narodowa, seria II, nr 20, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953 [(z oprac. Stanisława Helsztyńskiego) 1955, 1960, 1966, 1971].

William Szekspir, *Król Ryszard Drugi*, tłum. Władysław Tarnawski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

William Szekspir, *Król Lear*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Stanisław Helsztyński, Biblioteka Narodowa, seria II, nr 28, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1957.

[83] Informacje dotyczące wykorzystania tłumaczeń Władysława Tarnawskiego w teatrach podano za: *Władysław Tarnawski* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, http://encyklopediateatru.pl/osoby/64395/wladyslaw-tarnawski (5.11.2023). W trzech przypadkach podstawami inscenizacji musiały być rękopisy. Dotyczy to sztuk: *Wiele hałasu o nic*, *Opowieść zimowa* oraz *Wieczór Trzech Króli albo co chcecie*.

William Szekspir, *Burza*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Stanisław Helsztyński, Biblioteka Narodowa, seria II, nr 12, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.

William Szekspir, *Sen nocy letniej*, tłum. Władysław Tarnawski, oprac. Przemysław Mroczkowski, Biblioteka Narodowa, seria II, nr 162, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1970 [1987].

XXIV. Andrzej Tretiak (1886–1944)

***Hamlet* (1922), *Król Lir* (1923)**

Sylwetka tłumacza

Andrzej Tretiak urodził się 8 czerwca 1886 r. we Lwowie[1]. Był jedynym synem Zofii Wilczyńskiej i Józefa Tretiaka (1841–1923), profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyka literatury, znawcy polskiego romantyzmu. W latach 1896–1904 Andrzej Tretiak uczęszczał do krakowskiego Gimnazjum im. Jana III Sobieskiego, a następnie studiował literaturę polską, niemiecką i angielską na Uniwersytecie Jagiellońskim, odbył również roczne studia w Wiedniu (1906–1907). Zainteresowania Tretiaka skrystalizowały się jednak pod wpływem krakowskich uczonych, w tym autorów prac szekspirologicznych: Wilhelma Creizenacha i Stanisława Tarnowskiego[2]. Pierwsze prace naukowe (poświęcone twórczości Marlowe'a, Mickiewicza i Wilde'a) opublikował w 1907 r., dwa lata później, pod kierunkiem Creizenacha, obronił rozprawę doktorską o hapaks legomena w twórczości Shakespeare'a. Była to pierwsza praca doktorska z zakresu literatury angielskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim[3].

[1] Por. Wacław Borowy, *Wspomnienia pośmiertne. Andrzej Tretiak (1886–1944)*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego" 1938–1945, nr 31–38, s. 262–264; Stanisław Helsztyński, *Andrzej Tretiak*, „Pamiętnik Literacki" 1946, nr 36 (3/4), s. 398–404; Róża Jabłkowska, *Prewar English Studies at Warsaw University. Luminaries and Graduates* [w:] *The Fiftieth Anniversary of the English Department, University of Warsaw, 1923–1973. Jubilee Volume Containing Materials Prepared for the Session Held on 2d June 1973*, red. Tadeusz Szeląg, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1975, s. 13–23; Barbara Kowalik, *Z kart warszawskiej neofilologii. Dwieście lat i dobry początek*, „Acta Philologica" 2016, nr 49, s. 7–28; Elżbieta Stanisz, *Kierunki polskiej szekspirologicznej myśli krytycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011; Anna Cetera-Włodarczyk, *Andrzej Tretiak. A Tale of (Dis)Continuity* [w:] *Honouring the Past and Celebrating the Present. One Hundred Years of English Studies at the University of Warsaw*, red. Dorota Babilas, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2023, s. 111–115; *Wystawa w 75. rocznicę śmierci prof. Andrzeja Tretiaka (1886–1944), twórcy warszawskiej anglistyki, neofilologa*, Anna Jaworska, Anna Cetera-Włodarczyk, http://tretiak.wn.uw.edu.pl/#wystawa (12.10.2023).

[2] E. Stanisz, *Andrzej Tretiak…*, s. 183.

[3] Ibidem. Tretiak uzyskał tytuł doktora cztery lata wcześniej niż inny tłumacz Shakespeare'a – Władysław Tarnawski.

W latach 1908–1910 uczył niemieckiego, greki i łaciny w gimnazjum, które wcześniej ukończył, nadal też pracował naukowo. Po półrocznym pobycie w Londynie, gdzie w British Museum odnalazł nieznany rękopis sir Johna Haringtona, wydał poświęconą temu epigramatyście rozprawę[4], publikował ponadto drobniejsze prace krytyczne i przekłady (w tym w 1911 r. debiutanckie tłumaczenie *Ballady o więzieniu w Reading* Oscara Wilde'a).

Okoliczności jednak nie sprzyjały karierze akademickiej. Jak relacjonował Wacław Borowy: „przed młodym naukowcem stanął problem praktycznej orientacji życia. Jedyne dwa zawody, jakie zdobyte kwalifikacje przed nim otwierały: nauczyciela w szkole średniej i dziennikarza, nie miały dla niego powabu"[5]. Z kolei Stanisław Helsztyński relacjonował, że wpływ na ówczesne decyzje Tretiaka miały „stargane nerwy"[6], choć niewykluczone, że Tretiak szukał po prostu spokoju niezbędnego do pracy literackiej, a późniejszy wybuch wojny utrudnił mu powrót na uczelnię. Jakiekolwiek były doraźna motywacja i dalsze plany, w 1910 r. Tretiak zapisał się na studia rolnicze we Wrocławiu, złożył stosowny egzamin i przez blisko dziesięć lat administrował majątkami w Małopolsce. W 1914 r. ożenił się z Adelą Świderską, wkrótce przyszli na świat synowie: Andrzej (1914) i Tomasz (1920). Czas przeżyty na pozór z daleka od świata akademickiego był wszakże bardzo twórczy:

> **Z lat spędzonych na wsi pochodzą wydane później przekłady Szekspira, *Waverley* Scotta i inne. W pracy nad tymi przekładami korzystał Tretiak, jak mi sam raz mówił, z pomocy swojej teściowej, pani Świderskiej, która z amatorstwa tłumaczyła z angielskiego na polski**[7].

[4] Andrzej Tretiak, *John Harington. Epigramatysta dworski z czasów królowej Elżbiety (1561–1612)*, Nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1910.

[5] W. Borowy, *Wspomnienia pośmiertne…*, s. 263.

[6] Por. „Wytężone studium neofilologiczne przerywają nowemu doktorowi-humaniście stargane nerwy, dla których wytchnieniem stały się zajęcia administracyjne w majątku ziemskim w Małopolsce, gdzie przez 11 lat wolne od zawodu rolnika mógł poświęcać dalszym studiom nad anglistyką, szczególnie nad Szekspirem, którego już w tym okresie zaczął przekładać", S. Helsztyński, *Andrzej Tretiak…*, s. 399.

[7] Mary Patkaniowska-Corbridge, *Andrzej Tretiak rozstrzelany przez Niemców we wrześniu 1944 r.* [w:] *Straty kultury polskiej 1939–1944*, t. 2, red. Adam Ordęga i Tymon Terlecki, Książnica Polska, Glasgow 1945, s. 232. Teresa Świderska przetłumaczyła z angielskiego kilka powieści, w tym *Waverly* Scotta, *Dziwne losy Jane Eyre* Brontë i *Dawida Copperfielda* Dickensa.

W 1919 r. rozpoczęła działalność nowa seria wydawnicza Biblioteka Narodowa i Tretiak został jej głównym, obok profesora Władysława Tarnawskiego, współpracownikiem w zakresie literatury angielskiej. Już w 1921 r. ukazały się w tej serii *Burza* i *Makbet*, oba dramaty w przekładzie Józefa Paszkowskiego i w opracowaniu Andrzeja Tretiaka[8]. Prawdziwym punktem zwrotnym w karierze tego ostatniego okazał się jednak rok 1922, kiedy zaproponowano mu objęcie katedry filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim, on zaś „ochoczo rozstał się z rolnictwem i pełen zapału rozpoczął pracę na nowej placówce"[9]. Kandydaturę Tretiaka poparł Roman Dyboski. Jak przekonywał ówczesnego dziekana Wydziału Filologicznego:

> **W odpowiedzi na list z 22. b.m. donoszę, że jako kandydaci na Katedrę anglistyki, o ile wiem, mogą obecnie wchodzić w rachubę tylko dwaj ludzie w Polsce, tj. Dr Andrzej Tretiak (...) i Dr Władysław Tarnawski. Aczkolwiek Dr Tarnawski ma za sobą obfitszy dorobek naukowy i bez przerwy zajmował się przedmiotem (...), jednakowoż (...) sprawa zlecenia mu wykładów w Uniwersytecie Lwowskim, czy też mianowania go tam nadzw. profesorem jest już prawie że przesądzoną.**
>
> **Dr Andrzej Tretiak zajmował się przez kilka lat rolnictwem, porzuciwszy filologię. Obecnie do niej powrócił. (...) Powrócił odświeżony umysłowo (...) i z głową [pełną] ciekawych i samodzielnych myśli.**

[8] William Szekspir, *Burza. Komedia w 5 aktach*, tłum. Józef Paszkowski, wstęp i objaśnienia Andrzej Tretiak, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921; idem, *Makbet. Tragedia w 5 aktach*, tłum. Józef Paszkowski, wstęp i objaśnienia Andrzej Tretiak, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921.

[9] W. Borowy, *Wspomnienia pośmiertne…*, s. 263. W opinii studentów taki wybór drogi życiowej miał same zalety: „Wśród profesorów polskich był Tretiak jedynym chyba przykładem humanisty i zawodowego agronoma w jednej osobie. Znajomość stosunków agrarnych okazała się mu później pomocna w interpretowaniu historii gospodarczej Anglii, zwłaszcza przemian w rolnictwie poprzedzających rewolucję przemysłową i z nią związanych. Studia zaś przyrodnicze, a szczególnie botanika, dały mu doskonałe zrozumienie przyrody angielskiej, jej drzew i kwiatów, do których tyle jest aluzji w całej literaturze angielskiej (wystarczy wspomnieć Szekspira). Taką znajomością flory angielskiej, jaką posiadał Tretiak, niewielu anglistów polskich mogło się poszczycić", M. Patkaniowska-Corbridge, *Andrzej Tretiak…*, s. 231.

> **Powiedziałbym w ogóle – co proszę uważać za informację ściśle poufną dla użytku komisji – że z obu tych młodych uczonych Tretiak wydaje mi się bardziej twórczą i oryginalną inteligencją. (…) O pracowitości obu panów mam jak najlepsze wyobrażenie[10].**

W liście Dyboski chwalił wstępy Tretiaka do dramatów Shakespeare'a w serii Biblioteki Narodowej, zapowiadając zresztą swą recenzję obu publikacji, którą rzeczywiście wkrótce ogłosił. W 1922 r. ukazał się *Hamlet* – przełożony i opatrzony wstępem oraz objaśnieniami przez Andrzeja Tretiaka, rok później – w tym samym przekładzie i opracowaniu – *Król Lir*[11]. Publikacji tych tomów niewątpliwie sprzyjały warunki, jakie Tretiak wynegocjował na Uniwersytecie Warszawskim: pracę rozpoczął od płatnego urlopu, którego spożytkowanie sprawozdawał następująco:

> **Jednym z warunków, jakie postawiłem przy przyjęciu powołania mnie na katedrę anglistyki w Uniwersytecie Warszawskim, było, jak to kilkakrotnie zaznaczałem, udzielenie mi rocznego urlopu, gdyż przenosząc się ze służby prywatnej do państwowej, przewidywałem konieczność zużycia pewnego czasu na zlikwidowanie mojego ówczesnego stosunku służbowego. Rzeczywiście wobec swojej umowy poprzedniej musiałem przeto pół roku spędzić jeszcze na dawnej posadzie, likwidując wszystkie sprawy z tem związane. W ciągu tego okresu przygotowałem ostatecznie do druku wydanie *Hamleta* i opracowałem przekład i wstęp do *Króla Lira* Szekspira /Biblioteka Narodowa, Kraków 1922/23/. Po uzyskaniu kwoty (…) na**

[10] *List Romana Dyboskiego do Dziekana* [Wydziału Filologicznego] *z dnia 26 maja 1922 r.* [w:] *Akta osobowe Andrzej Tretiak*, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, skan 18–21, https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/5306730?_Jednostka_delta=20&_Jednostka_resetCur=false&_Jednostka_cur=2&_Jednostka_id_jednostki=5306730 (13.10.2023).

[11] William Szekspir, *Hamlet. Tragedja w pięciu aktach*, tłum., wstęp i objaśnienia Andrzej Tretiak, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922 [wyd. 2 przejrzane, 1925]; William Szekspir, *Król Lir. Tragedia w 5 aktach*, tłum., wstęp i objaśnienia Andrzej Tretiak, Krakowska Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków 1923 [wyd. 2, 1929].

> **wyjazd za granicę, udałem się do Londynu, gdzie bawiłem od 15 lipca do 30 września b.r. Poza braniem udziału w 2-tygodniowym kursie wakacyjnym dla angielskiej fonetyki na Uniwersytecie Londyńskim, cały czas poświęcałem przygotowaniu materiału na wykłady w roku bieżącym. Rezultatem w druku będzie wydanie Bayrona (sic!) w towarzystwie wydawniczym „Biblioteka Polska"[12].**

W roku akademickim 1923/1924 Tretiak istotnie rozpoczął wykłady, ale kolejny tom Shakespeare'a – *Otello* – ukazał się dopiero w 1927 r.; tym razem badacz opracował przekład Józefa Paszkowskiego[13]. Choć, jak przekonywał Stanisław Helsztyński, „wkład, egzegeza i wstępy" do tych czterech dramatów „stanowią piękną kartę w działalności naszej szekspirologii"[14], zaangażowanie Tretiaka na rzecz nowo powstałej anglistyki w gruncie rzeczy przeszkodziło w kontynuacji serii, której zręby były już ustalone. W każdym tomie Tretiak omawiał genezę, datowanie i strukturę utworów, wchodził też w analizy bardziej szczegółowe, zogniskowane na konkretnej sztuce, próbując przy tym dowodzić uniwersalnych prawd w niej zawartych. Shakespeare'a przedstawiał jako „twórcę genialnego, wszystkowiedzącego i nieomylnego"[15], przy tym poglądy niektórych postaci, takich jak Prospero, uważał za odzwierciedlenie ducha samego dramaturga[16]. Rozwój studiów anglistycznych wymagał jednak opracowania materiałów przeglądowych dotyczących innych twórców i epok, co niewątpliwie pochłonęło lwią część energii Tretiaka. W odpowiedzi na te potrzeby napisał przedmowy do m.in. *Szpiega* Jamesa Coopera (1925), *Manfreda* i *Kaina* George'a Byrona (1928), *Jaremki i Hamleta* Hugh Walpole'a (1928), *Waverleya* Waltera Scotta (1929), *Opowieści wigilijnej* i *Dawida Copperfielda*

[12] *List Andrzeja Tretiaka do Dziekana Wydziału Filologicznego z dnia 10 listopada 1923 r.* [w:] *Akta osobowe Andrzej Tretiak*, AAN…, skan 32–33.

[13] William Szekspir, *Otello. Tragedia w 5 aktach*, tłum. Józef Paszkowski, wstęp i objaśnienia Andrzej Tretiak, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927.

[14] S. Helsztyński, *Andrzej Tretiak…*, s. 400.

[15] E. Stanisz, *Andrzej Tretiak…*, s. 203.

[16] Ibidem, s. 196–197.

Charlesa Dickensa (1928, 1930) oraz *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotte Brontë (1930). Ogłaszał też opracowania dotyczące literatury dawnej: *Literatura angielska w okresie romantyzmu, 1798–1831* (1928), *Lord Byron* (1930) oraz współczesnej: *G.B. Shaw* (1926), *G.K. Chesterton* (1926), *Hilary Belloc* (1930–1931), *Cykl dramatyczny J. Galsworthyego* (1939), *Psychonaliza w twórczości J.M. Barriego* (1933), *Z powodu Lorda Jima* (1934), *Saga o Forsyte'ach* (1935), a także prace na temat trendów i zjawisk szerszej natury: *Nauka w Anglii* (1927), *Kryzys społeczno-towarzyski w Anglii* (1929), *Krzysztof Dawson i jego interpretacja historii* (1938).

Tym nieco propedeutycznym materiałom towarzyszyły również studia bardziej zaawansowane, choć mniej liczne, poświęcone wybranym aspektom dramaturgii szekspirowskiej. W 1929 r. Tretiak opublikował w „The Review of English Studies" artykuł *"The Merchant of Venice" and the "Alien" Question*, w którym interpretował *Kupca weneckiego* w kontekście napięć społecznych związanych z osiedleniem się w Londynie protestanckich uchodźców z Francji, Flandrii i Walonii. Zestawiał też ten dramat z monologiem w obronie cudzoziemców z zachowanej w wieloautorskim rękopisie sztuki *The Book of Sir Thomas More*, rozpoznając w tym fragmencie rękę Shakespeare'a. Pogląd ten znacząco wyprzedzał późniejsze ustalenia szekspirologów. Na przestrzeni dwudziestu lat Tretiak opublikował kilkadziesiąt monografii, przekładów i artykułów. Był członkiem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, prezesem Głównego Zarządu Polskiego Towarzystwa Neofilologicznego, a także kuratorem Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

Tretiak opiekował się Kołem Anglistów Uniwersytetu Warszawskiego, którego członkowie, obok germanistów i romanistów, w 1930 roku wzięli udział w Pierwszym Ogólnopolskim Zjeździe Akademickich Kół Neofilologów. W roku akademickim 1928/1929 Tretiak znów z pożytkiem korzystał z urlopu naukowego i w 1931 r. Rada Wydziału przyjęła wniosek o nadanie mu tytułu profesora zwyczajnego[17]. Nominację ostatecznie uzyskał w 1936 r., przy tym,

[17] *Akta osobowe Andrzej Tretiak,* AAN..., skany 46, 68.

jak wskazywano we wniosku do prezydenta RP, obok innych osiągnięć, „jego tłumaczenia Shakespeare'a cieszą się uznaniem miarodajnej krytyki, tak ze względu na ścisłość, jak i styl"[18]. Z czasem Andrzej Tretiak pełnił coraz ważniejsze funkcje. W latach 1933–1939 zasiadał w redakcji nowego czasopisma „Neofilolog", w 1939 r. został dziekanem Wydziału Humanistycznego.

Po wybuchu drugiej wojny światowej Tretiak zaangażował się w działalność konspiracyjną, w tym w tajne nauczanie[19]. Od 1942 r. ukrywał się i przeniósł się do Błonia pod Warszawą, gdzie objął administrację majątku[20]. Podczas jednego z wyjazdów do stolicy, w kwietniu 1944 r., został aresztowany i przewieziony na Pawiak, tam jednak – dzięki dokumentom na fałszywe nazwisko – nie został rozpoznany. Wolność odzyskał 26 lipca 1944 r.; wrócił do mieszkania w Domu Profesorów przy ulicy Nowy Zjazd 5, gdzie wkrótce zastał go wybuch powstania warszawskiego.

Andrzej Tretiak został rozstrzelany 3 sierpnia 1944 r. przy ścianie Domu Schichta przy ulicy Nowy Zjazd 1. W odwetowej masakrze zginęło kilkunastu mężczyzn wyprowadzonych z Domu Profesorów:

> **Tego dnia [3 sierpnia] o godzinie 22–23 posłyszałam krzyki przed bramą i strzały do zamkniętej bramy, ciężko ranny został wtedy**

[18] Ibidem, skan 113.

[19] S. Helsztyński, *Andrzej Tretiak…*, s. 398.

[20] Ibidem. Wedle relacji Juliana Krzyżanowskiego Tretiak „musiał z Warszawy uciekać i mieszkał gdzieś na wsi pod Błoniem", funkcję dziekana przed ucieczką przekazał innemu profesorowi, *Z dziejów podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego*, Iskry, Warszawa 1961, s. 125. Tretiak miał też krótko ukrywać się w mieszkaniu rodzinnym Ewy Pohoskiej na Żoliborzu, por. *Pokolenie Kolumbów. Krzysztof Kamil Baczyński znany i nieznany oraz pozostali poeci Powstania Warszawskiego*, red. Beata Michalec i Tadeusz Skoczek, Wydawnictwo Muzeum Niepodległości, Warszawa: 2021, s. 13. Zachowały się poruszające listy, które Tretiak pisał w czasie okupacji do swej byłej studentki, Ewy Kołaczkowskiej: eadem, *Z listów profesora Andrzeja Tretiaka*, „Więź" 1976, nr 7/8, s. 23–29. Tretiak przedstawia w nich bieżące doświadczenia wojenne, wpisując je w szerszy kontekst egzystencjalny i łącząc z obrazami utrwalonymi w wielkiej literaturze. Przenikanie się perspektyw historycznych jest ogólną cechą jego pism. W podobnym duchu pisał w 1938 r. o biografii Tomasza Morusa, przeczuwając „nadchodzący kataklizm dziejowy": „Okres (…), w którym przyszło mu pracować i wytrwać, był okresem wielkiego przełomu, a przecież nie można się oprzeć wrażeniu, że my jesteśmy dziś u progu, jeżeli nie u samego progu, to w każdym razie blisko, zupełnie nowego okresu dziejów ludzkości", cyt. i spostrzeżenie za: M. Patkaniowska-Corbridge, *Andrzej Tretiak…*, s. 234.

> **profesor Roszkowski. Brama była zamknięta, okazało się, że żołnierze dobijają się do niej i strzelają. Bramę otworzono i weszło do nas około pięciu żołnierzy niemieckich nieustalonej formacji. Żołnierze kazali w sposób brutalny opuścić wszystkim dom (...). Na ulicy rozdzielono mężczyzn od kobiet. Jeden z Niemców w mundurze oznajmił, iż mężczyźni z naszej grupy zostaną rozstrzelani w odwet za śmierć kilku żołnierzy w domu Schichta[21].**

Budynek w tym samym dniu spalono. Ciała Andrzeja Tretiaka nigdy nie odnaleziono. Wkrótce potem zginął z rąk hitlerowców również Tomasz, młodszy syn Tretiaków[22].

Jak opisywał Stanisław Helsztyński, Tretiak był filologiem wybitnym, znawcą liryki, obdarzonym rzadkim darem „wnikania w jej mistyczne i metafizyczne tajniki", posiadał też „intuicję i zdolność odczuwania wszelkiej poezji światowej, a ponieważ wybrany przez niego szczęśliwie okres literatury angielskiej należy do najpłodniejszych w owoce natchnienia i formy lirycznej, miał możliwość zastosowania swoich predyspozycji psychicznych jako krytyk, esteta, interpretator ludzkich wzlotów w krainę piękna"[23].

W dorobku Tretiaka jest wiele inicjalnych przekładów autorów w owym czasie jeszcze nietłumaczonych na polski. Część prac – m.in. tłumaczenia *The Canterbury Tales* Geoffreya Chaucera i *Murder in the Cathedral* Thomasa Stearnsa Eliota – spłonęła prawdopodobnie podczas powstania. Dziełem Andrzeja Tretiaka jest też wykształcenie pierwszego pokolenia warszawskich anglistów. Wśród nich byli literaci, m.in. Ewa Kołaczkowska,

[21] [Helena Rafacz], *Zeznania Heleny Rafacz z 1 VI 1948 przed Warszawską Komisją Badania Zbrodni Niemieckich o zbrodniach popełnionych przez hitlerowców przy ulicy Nowy Zjazd* [w:] *Ludność cywilna w powstaniu warszawskim. Pamiętniki, relacje, zeznania*, cz. 1, oprac. Marian Marek Drozdowski, Maria Maniakówna i Tomasz Strzembosz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 324.

[22] S. Helsztyński, *Andrzej Tretiak*..., s. 399. Starszy z synów, Andrzej Bonawentura Tretiak (1914–1979), ppor., uczestniczył w obronie Warszawy, po kapitulacji trafił m.in. do oflagu II C w Woldenbergu (Dobiegniewie), po wojnie wrócił do kraju, http://przeciwlotnicza.pl/artyleria-przeciwlotnicza/biogramy-88/Pl/biogramy-t---z-375.html (13.10.2023).

[23] S. Helsztyński, *Andrzej Tretiak*..., s. 401.

Felicja Kruszewska i Konstanty Ildefons Gałczyński[24], oraz szekspirolodzy: Stanisław Helsztyński, Witold Ostrowski i Witold Chwalewik.

Strategia przekładu

Andrzej Tretiak był, obok Władysława Tarnawskiego, pierwszym polskim tłumaczem Shakespeare'a z formalnym wykształceniem filologicznym w zakresie literatury angielskiego renesansu. Wprowadzając *Burzę* w przekładzie Józefa Paszkowskiego, czynił krótki przegląd istniejących tłumaczeń i zaznaczał, że „na ogół będąc wierne – są, z małymi wyjątkami, dziwnie niepoetyczne"[25]. Za najlepsze uważał wersje Józefa Paszkowskiego i Leona Ulricha, cenił także niektóre przekłady Jana Kasprowicza[26], Stanisława Koźmiana i Edwarda Porębowicza. Odsyłał przy tym do pracy Władysława Tarnawskiego *O polskich przekładach Szekspira* (1914), choć nie zgadzał się z nim we wszystkich kwestiach związanych z przekładami. We *Wstępie* opisywał też wyzwania stojące przed tłumaczem:

> **Przekład Szekspira należy do najtrudniejszych zadań. Pominąwszy już to, że język polski, nieznający skoncentrowanych co do pojęcia połączeń dwuwyrazowych i niechętnie uznający przenoszenie jednego rodzaju mowy do drugiego (np. tworzenie rzeczownika**

[24] Kira Gałczyńska wymienia Tretiaka wśród „ukochanych" profesorów Gałczyńskiego, relacjonuje też jego dowcip z okresu studiów: Gałczyński przedstawił na seminarium fragmenty nieznanych średniowiecznych ballad, fantazjując przy tej okazji na temat biografii rzekomo zapomnianego szkockiego poety. Tretiak był poruszony znaleziskiem, a Gałczyński przyznał się do mistyfikacji dopiero po kilku tygodniach, por. Kira Gałczyńska, *Gałczyński*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998, s. 27. Sytuację tę opisuje również, w mniej pobłażliwym tonie, Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle*: „Szarlatan, mistyfikator – oto czym chciał być wtedy, jak zawsze, Delta, bawiąc się doskonale, kiedy pedantyczny profesor znalazł się w kłopocie przytłoczony tak oczywistym dowodem erudycji" (Instytut Literacki, Paryż 1953, s. 170).

[25] Andrzej Tretiak, *Wstęp* [w:] W. Szekspir, *Burza*…, s. 38.

[26] Bardzo pochlebne wzmianki o nim czynił Tretiak również w tomach, w których opracowywał własny przekład; w *Hamlecie* wspominał, że „poprawiony, doskonały przekład" Kasprowicza „ukaże się w najbliższym czasie" (W. Szekspir, *Hamlet*…, wyd. 2, s. 82), w *Królu Lirze* zaś oceniał, że tłumaczenie Kasprowicza „należy do najlepszych prac poety w tym zakresie" (idem, *Król Lir*…, wyd. 2, s. xli).

> z czasownika itd.), jest wprost przeciwnym idiomem niż język angielski – przyczyną trudności przekładu jest niesłychane bogactwo języka Szekspira. (...) Że ten język jest rzeczywiście pracą świadomą, dowodzi fakt, że na 24.000 słów, jakich Szekspir używa w swoich dziełach (zestawionych przez Aleks. Schmidta w *Shakespeare-Lexicon*), około jedną trzecią (8.000) stanowią (...) słowa, zdarzające się u danego autora raz jeden w całym jego słowniku. (...) Szekspir, czytany w swoim rodzimym języku, nigdy nie nuży. Język jego jest ciągle nowy, zmusza do ciągłej uwagi, rzucając tak plastyczne szczegóły, że myśl nie może ich nie chwycić i nie zastanowić się nad niemi. W tym artystycznym precyzowaniu zewnętrznej formy dopomagała mu z pewnością i osobista rutyna aktora, który wiedział, jak się ze sceny mówi. (...) I jakkolwiek język angielski był już wtedy silniej rozwinięty i bogatszy niż język francuski i niemiecki, Szekspir wybiegł jeszcze bardzo daleko poza granice swego czasu i osiągnął nieprzewyższone do dzisiaj bogactwo językowe[27].

Jednocześnie wyrażał potrzebę pracy nad nowymi tłumaczeniami, które powinny być opatrzone komentarzami ułatwiającymi zrozumienie utworów:

> Pomimo tych trudności trzeba się brać do przekładów Szekspira, próbując stopniowo – z pokolenia na pokolenie, bo każde pokolenie powinno mieć swój kompletny przekład – osiągnąć to bajeczne bogactwo. Przekłady takie, opatrzone komentarzami, koniecznymi ze względu na odległość epoki, w której Szekspir tworzył – rozchodząc się po całej Polsce, dadzą go poznać lepiej, niż się to dotychczas w Polsce dzieje; pozwolą na przedstawienia w teatrze zrozumialsze dla słuchaczy niż dotychczas, gdyż będą się opierały o znajomość komentarzy; sprawią, że stanie się on tym, czym być powinien:

[27] Andrzej Tretiak, *Wstęp* [w:] W. Szekspir, *Burza*..., s. 39–40.

> **nauczycielem prawdziwie artystycznej twórczości, przed którą – jak zawsze po okresie wielkiej wojny – otwiera się nieprzejrzane pole, i nauczycielem życia, potężniejszym jeszcze niż historia, *magistra vitae*, bo przesączającym swoją głęboką znajomość życia, swoją idealistyczną filozofię, swój ogólnoludzki ideał w duszę słuchacza przy pomocy subtelnej poezji, dostępnej jednak wszystkim – wszystkim czasom i wszystkim narodom[28].**

W przekładach dramatów, dla których pisał opracowania, wprowadzał niekiedy poprawki: w tłumaczeniu *Burzy* Paszkowskiego ulepszył momentami „słabszy wiersz", a nawet zamieścił nowy przekład epilogu i piosenki Ariela[29]. Z kolei w przypadku *Otella* przyznawał, że najdoskonalsza jest wersja Jana Kasprowicza, ale nie mógł jej wykorzystać „ze względów technicznych"[30], dlatego też w tłumaczeniu Paszkowskiego wprowadził korekty „w przeszło 100 miejscach", a zwłaszcza w wypowiedziach Jagona, z których Paszkowski usunął „systematycznie wszystkie »nieprzyzwoitości«, przeinaczając, albo raczej niszcząc, jego [Jagona] rysunek duchowy"[31].

Tretiak, podobnie jak Tarnawski, starał się przekładać wierszem jambicznym. We wstępie do drugiego, poprawionego wydania *Hamleta* w swoim przekładzie tak przedstawiał swoją strategię:

[28] Ibidem.

[29] Ibidem, s. 67.

[30] Andrzej Tretiak, *Wstęp* [w:] W. Szekspir, *Otello*…, s. xlix.

[31] Ibidem. Jak podkreśla Elżbieta Stanisz, takie podejście było „nie do przyjęcia przez Tarnawskiego, uznającego przekład za utwór literacki, w którym poprawki może nanosić tylko jego twórca", eadem, *Andrzej Tretiak*…, s. 184. Chociaż dokładnie w ten sam sposób postąpili redaktorzy Państwowego Instytutu Wydawniczego, Anna Staniewska i Włodzimierz Lewik, przygotowując przekłady kanoniczne do wznowienia w 1958 r. Jak pisali: „W ustaleniu tekstu posłużyliśmy się zarówno wydaniem Kraszewskiego, jak i późniejszymi edycjami przekładów Paszkowskiego, Koźmiana i Ulricha, przy czym niejednokrotnie udało się usunąć poważne nieraz zniekształcenia poszczególnych scen, powtarzane przez kilku z kolei wydawców. W tekst tu i ówdzie wprowadzono drobne zmiany zmierzające z jednej strony do sprostowania niewątpliwych błędów i uzupełnienia opustek, z drugiej do uczytelnienia wersji przekładu tam, gdzie albo zbyt archaiczne formy, albo też niefortunna stylizacja utrudniałaby jego rozumienie", William Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 8). W redagowaniu kolejnych wydań uczestniczyli również m.in. Róża Jabłkowska i Stanisław Helsztyński.

> **Co do obecnego przekładu, to chciałbym tylko zwrócić uwagę, że zastosowałem w nim pięciostopowy wiersz jambiczny, jako najlepiej odpowiadający białemu wierszowi angielskiemu, zbudowanemu na pięciu aktach, przeważnie jambicznych. Ponieważ w niektórych wypadkach język polski dopuszcza dwa różne akcenty w jednym i tym samem słowie (...), pozwoliłem sobie korzystać z tej swobody, i w danych wypadkach należy odpowiednie słowo akcentować stosownie do wymagań stopy jambicznej. O pewnych odstępach od tekstu oryginalnego, wypływających z niemożności wiernego oddania tekstu, jako też o wyborze spomiędzy różnych sposobów odczytania tekstu, który, jak rzadko w którem z dzieł Szekspira, roi się od błędów drukarskich, objaśniam w notach przy tekście[32].**

Z kolei we wstępie do *Króla Lira* tak opisywał swe doświadczenia pracy nad przekładem:

> **Obecny przekład powstał w myśl zasady, że każde pokolenie powinno mieć swój przekład Szekspira. Oparty jest on na wersyfikacji jambicznej, jako najlepiej odpowiadającej charakterowi białego wiersza szekspirowskiego. Zdarzająca się od czasu do czasu niejasność wysłowienia stara się oddać podobny charakter odpowiednich ustępów w oryginale, którego mowę można scharakteryzować jako potoki błyskawic, jako strumienie pokrzyżowanych piorunów, jako zawieruchę wichrów. Dla tłumacza jest to może najtrudniejsza tragedia szekspirowska (o ile naturalnie nie bierzemy pod uwagę gry słów – ale to ma więcej znaczenie dla tłumacza komedii), i obecny przekład cierpi, jak i poprzednie, wyraźnie pod ciężarem tej przebogatej mowy, niedającej się zamknąć w żaden obcy język bez wielkiego uszczerbku[33].**

[32] Andrzej Tretiak, *Wstęp* [w:] W. Szekspir, *Hamlet*..., s. 82–83.

[33] Andrzej Tretiak, *Wstęp* [w:] W. Szekspir, *Król Lir*..., s. 39.

Przekłady Tretiaka, podobnie jak tłumaczenia Tarnawskiego, powstały zatem w duchu przedwojennego etosu filologicznego, z myślą o indywidualnej lekturze wspomaganej przypisami. Nie były przeznaczone bezpośrednio dla teatru, ale otwierały nowe możliwości inscenizacyjne, przygotowując publiczność do bardziej świadomego i pełniejszego odbioru dramatów Shakespeare'a.

Recepcja przekładu

Pierwsze edycje Shakespeare'a w serii Biblioteki Narodowej wzbudziły żywy odzew, każdy z tomów był kilkakrotnie recenzowany[34]. Uwagę zwracają przede wszystkim obszerne i bogate merytorycznie recenzje Romana Dyboskiego, zapowiadane w rekomendacji dla Tretiaka przed objęciem katedry anglistyki. W 1922 r. Dyboski recenzuje łącznie trzy pierwsze tomy Shakespeare'a, a zatem przekład i opracowanie *Antoniusza i Kleopatry* przez Władysława Tarnawskiego oraz *Burzę* i *Makbeta* w przekładach Józefa Paszkowskiego, do których wstępy i objaśnienia napisał Tretiak. Oceny Dyboskiego są bardzo przychylne dla Tretiaka (nieco mniej dla Władysława Tarnawskiego):

> **W cały też ten świat wprowadza nas we wstępie do *Burzy* p. Trietiak, bo wstęp ten ma być zarazem wstępem ogólnym do wszystkich dzieł Szekspira. Kreśli więc autor tło historyczno-literackie, słusznie i silnie uwydatniając ciągłości swoistej tradycji narodowej jako cechę odrębną renesansu angielskiego; nie mniej słusznie z drugiej strony w portrecie literackim samego Szekspira silnie podkreśla – jako typowo średniowieczny pierwiastek jego umysłowości – wysokie poczucie „przynależności do wszechludzkiego społeczeństwa ducha". Prawdziwy zaszczyt autorowi przynosi druga część wstępu: niezmiernie subtelna i głęboka, choć zarazem bardzo subiektywna, analiza głównych myśli filozoficznych i społecznych *Burzy*. Znać na**

[34] Wiktor Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.

> **niej ślady poważnego zastanowienia się nad wypadkami w sowieckiej Rosji, a z drugiej strony dobroczynny wpływ pożycia z przyrodą i pracy na roli, co nadaje fizjonomii naukowej p. Tretiaka szczególny i niezmiernie ujmujący odcień. (…) Całość jest przykładem, jak skarby myśli wykształcony człowiek dzisiejszy może własną uzupełniającą pracą duchową wydobyć z arcydzieła poezji, gdy się przez nie da poruszyć[35].**

Z kolei w 1923 r., z Londynu, Dyboski recenzuje *Hamleta*, wydanego w opracowaniu i przekładzie Tretiaka[36]. Z zastrzeżeniem pewnych różnic interpretacyjnych (Dyboski nie zgadza się np. z Tretiakiem co do tego, że swym hołdem dla Fortynbrasa jako „męża opatrznościowego" Shakespeare staje po stronie „średniowiecznego autorytaryzmu"), ocena ogólna edycji jest znów bardzo przychylna[37]. Sąd o przekładzie jest jednak oględny:

> **Tretiak wystąpił nie tylko jako komentator, ale także jako nowy tłumacz *Hamleta*. Czy to nowe tłumaczenie wytrzyma konkurencję z dawniejszymi, przyszłość pokaże. Ostatecznym probierzem przekładu zawsze jest jego samoistna wartość literacka, a nie stosunek do oryginału, bo tego właśnie czytelnik, potrzebujący tłumaczenia, znać nie może i nie kontroluje. O przekładzie Tretiaka powiedziałbym ogółem to, co w swoim czasie musiałem powiedzieć o tłumaczeniu *Antoniusza i Kleopatry* przez Tarnawskiego: że jest to wersja nacechowana szlachetną prostotą i dobrym smakiem w wyrażeniach, ale może jej nie dostaje ognia, barwy i żywiołowego bogactwa oryginału. Nie dostaje też tego polotu natchnienia, który tłumacza-poetę przenosi, jak koń wyścigowy,**

[35] Roman Dyboski, [recenzja], „Przegląd Warszawski" 1922, R. 2, t. 3, nr 10 (lipiec), s. 129.

[36] W tej samej recenzji Dyboski omawia też nową monografię Władysława Tarnawskiego, *Krzysztof Marlowe. Jego życie, dzieła i znaczenie w literaturze angielskiej*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1922.

[37] Roman Dyboski, [recenzja]…, s. 108. Atmosferę ówczesnych polemik recenzyjnych dobrze oddaje stwierdzenie przywołane na początku tekstu: „Jest nas tedy [w Polsce] aż trzech anglistów", ibidem, s. 104.

> **przez przeszkody techniczne: u Tretiaka np. zbyt często spotykamy *enjambement* z powodu niezdolności zamknięcia treści jednego lapidarnego wiersza Szekspirowskiego w równie zwięzłym polskim.**
>
> **Ale choćby nawet tłumaczenie próby ogniowej nie wytrzymało, to studium, które je poprzedza, pozostanie trwałym i cennym nabytkiem naszej literatury[38].**

W podobnym tonie recenzował *Hamleta* Ferdynand Hoesick w „Kurierze Warszawskim":

> **Teraz zaś przetłumaczył go [*Hamleta*] na nowo dla krakowskiej „Biblioteki Narodowej" prof. Andrzej Tretiak, opatrzywszy przekład swój obszerną przedmową, która jako studium o *Hamlecie* w każdym razie należy do najznakomitszych w naszej literaturze rozpraw[39].**

I on jednak wyżej oceniał przekład Paszkowskiego[40]. Po wojnie ocena przekładów Tretiaka nie zmieniła się. Wprawdzie w 1945 r. była studentka Tretiaka, Maria Patkaniowska-Corbridge, przekonywała:

> **przekłady Tretiaka są krokiem naprzód. Wierny swojej zasadzie, stosuje w nich Tretiak polszczyznę współczesną, jasną i zrozumiałą, filologiczna czy profesorska strona tłumacza zaznacza się tylko w starannym opracowaniu wątpliwych ustępów w tekście Szekspira, przekład jest gładki i lekki, często, by posłużyć się słowem angielskim, *elegant* [41].**

– lecz opinia Wacława Borowego była mniej pochlebna:

[38] Ibidem, s. 112.
[39] Ferdynand Hoesick, *Nowy przekład „Hamleta"*, „Kurier Warszawski" 1923, R. 103, nr 124, s. 8.
[40] Ibidem, s. 9.
[41] M. Patkaniowska-Corbridge, *Andrzej Tretiak…*, s. 232.

> **wartość prac Andrzeja Tretiaka jest przede wszystkim filologiczna. Tłumaczył on na ogół z lepszym niż dawniejsi tłumacze przygotowaniem naukowym: lepiej sobie zdawał sprawę z istoty trudności tekstu. Przekład jego jednak, acz bardzo sumienny, jest ciężki. W zawiłym szyku wyrazów, w niezwykłym obrazowaniu czasem i czytelnik się dezorientuje: cóż dopiero mówić o słuchaczu teatralnym[42].**

Zwracał też uwagę, że choć Tretiak starał się przekładać angielski pentametr jambiczny na polski pięciostopowiec jambiczny, wiersz ten był zwykle hiperkatalektyczny, co koniec końców sprawiało wrażenie tradycyjnego w polskich przekładach Shakespeare'a jedenastozgłoskowca[43]. Znacznie bardziej krytyczny był Stanisław Helsztyński, doceniając wprawdzie wysiłki Tretiaka na polu prozodii[44], lecz wytykając rozmaite błędy w rozumieniu oryginału, aby ostatecznie, w odniesieniu do jednego z tłumaczeń, zawyrokować: „całość tekstu Tretiaka [*Króla Lira*] to po prostu brulion, oczekujący starannej obróbki literackiej"[45].

Mimo różnych zastrzeżeń prace Andrzeja Tretiaka wypełniły istotną lukę w ówczesnej polskiej szekspirologii, chociaż w większym stopniu dotyczyło to opracowań krytycznych. *Makbet* w opracowaniu Tretiaka był czterokrotnie wznawiany (w 1924 r., wydanie przejrzane; w 1927 r., wydanie przejrzane; oraz w 1947 i 1949 r., wydania przejrzane i uzupełnione przez Juliusza Krzyżanowskiego), *Hamleta* wydano dwukrotnie (w 1925 r.,

[42] Wacław Borowy, *Przekłady Shakespeare'a i teatr (II)*, „Teatr" 1948, nr 1/2, s. 19–25, tu: 19. W późniejszym czasie, jako przekład „literacko-filologiczny" zakwalifikowała tłumaczenia Tretiaka również Stefania Skwarczyńska, *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej. (Na przykładzie „Hamleta" w wersji Józefa Paszkowskiego)* [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. Stefan Żółkiewski i Maryla Hopfinger, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 308.

[43] W. Borowy, *Przekłady Shakespeare'a…*, s. 19. Spostrzeżenia te przywoła Stanisław Barańczak, zrównując strategię przekładu Krystyna Ostrowskiego, Władysława Tarnawskiego i Andrzeja Tretiaka w eseju o tłumaczeniu prozodii Shakespeare'a, idem, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 267, 278.

[44] Stanisław Helsztyński, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 253 (pierwodruk: idem, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś*, „Pamiętnik Teatralny" 1954, nr 2 (10), s. 3–91).

[45] S. Helsztyński, *Moje szekspiriana…*, s. 256.

wydanie przejrzane; i w 1953 r., w tym przypadku przekład Tretiaka zastąpiono tłumaczeniem Władysława Tarnawskiego), natomiast *Burzę* wznowiono tylko raz (1924, wydanie przejrzane), podobnie jak *Króla Lira* (1929).

W literaturze nie odnotowano inscenizacji teatralnych wykorzystujących przekłady Tretiaka. Przywoływane są jednak jego prace krytyczne, a także poglądy na inne przekłady[46]. Pamięć o Andrzeju Tretiaku pielęgnuje warszawska anglistyka, zwykle w powiązaniu z jubileuszami Instytutu, który współtworzył.

Bibliografia przekładów

William Szekspir, *Hamlet. Tragedja* w pięciu aktach, tłum., wstęp i objaśnienia Andrzej Tretiak, Biblioteka Narodowa, seria II, nr 20, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922 [wyd. 2 przejrzane, 1925].

William Szekspir, *Król Lir. Tragedia w 5 aktach*, tłum., wstęp i objaśnienia Andrzej Tretiak, Biblioteka Narodowa, seria II, nr 28, Krakowska Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków 1923 [wyd. 2, 1929].

[46] Tretiak pisał np. *O przekładzie „Sonetów" Szekspira przez Kasprowicza*, „Przegląd Warszawski" 1925, t. 15, s. 227–228 i o polskich przekładach Byrona (Jerzy Byron, *Powieści poetyckie*, tłum. Adam Mickiewicz i in., oprac. Andrzej Tretiak, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924). Omówienie tej ostatniej pracy [w:] Małgorzata Nowak, *Andrzej Tretiak jako krytyk przekładu*, „Forum Poetyki" 2022, nr 30, s. 124–139.

XXV. Władysław Zawistowski (1954–)

Trojlus i Kressyda (1990), *Antoniusz i Kleopatra* (1992)

Sylwetka tłumacza

Władysław Zawistowski urodził się 11 czerwca 1954 r. w Gdańsku. Rodzice, profesor Stanisław Zawistowski i doktor Helena Zawistowska z d. Hajdukiewicz, pochodzili z Wilna, oboje byli lekarzami[1]. Matka Zawistowskiego pisała także powieści dla dzieci i wspomnienia. Zawistowski jest poetą, prozaikiem, dramatopisarzem, tłumaczem, prowadził również działalność jako krytyk literacki i teatralny oraz wydawca. Jako menedżer kultury pełnił i pełni istotne funkcje w instytucjach kulturalnych. W 2006 r. został dyrektorem Departamentu Kultury, Sportu i Turystyki przy Urzędzie Marszałkowskim Województwa Pomorskiego, a w latach 2018–2021 był członkiem rady Muzeum Gdańska.

Po ukończeniu w 1973 r. Liceum im. Mikołaja Kopernika w Gdańsku Zawistowski podjął studia polonistyczne na Uniwersytecie Gdańskim. Ukończył je w 1977 r. ze specjalizacją teatralną. Początkowo pracował jako archiwista w Teatrze Wybrzeże, z czasem został jego kierownikiem literackim i funkcję tę pełnił, z przerwami, do 1991 r. W latach 1979–1985 wykładał też w Studium Aktorskim przy Teatrze Wybrzeże. Za swą działalność literacką, zwłaszcza dramaturgiczną, był wielokrotnie nagradzany[2]. W latach 1993–1996 był prezesem gdańskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

[1] Por. Joanna Zawadzka, *Zawistowski Władysław* [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 9, red. Janina Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2004, s. 408–410; Maciej Dajnowski, *Zawistowski Władysław, poeta, dramaturg, powieściopisarz*, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=ZAWISTOWSKI_WŁADYSŁAW,_poeta,_dramaturg,_powieściopisarz (21.10.2023); http://old2.wbpg.org.pl/slowniklista.php?pisarz=47 (21.10.2023).

[2] Zawistowski wydał kilka tomików wierszy (m.in. *Płonące biblioteki*, 1978; *Powitanie jesieni*, 1987) i sztuki teatralne (m.in. *Wieloryb*, 1979; *Wysocki*, 1983; *Stąd do Ameryki*, 1988; *Żyj Danielu*, 1996). Jest także autorem powieści (m.in. *Bardzo długi czerwiec*, 1984; *Serce w klatce*, 1987; *Gwiazdy spadają w sierpniu*, 1990).

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych Zawistowski zaczął współpracować z Jerzym Limonem przy przekładzie wczesnonowożytnych dramatów angielskich. Tłumaczenie *Tragedii Hoffmana* Henry'ego Chettle'a ukazało się w 1985 r.[3], natomiast przekłady Thomasa Middletona (*Tragedia mściciela* i *Cnotliwa panna z ulicy taniej*) nie zostały opublikowane[4]. W 1990 r., wspólnie z Jerzym Limonem, przełożył *Trojlusa i Kressydę* Shakespeare'a dla spektaklu w reżyserii Krzysztofa Babickiego, przygotowywanego w Teatrze Wybrzeże. Tłumaczenie (w wersji scenicznej) ukazało się w tym samym roku nakładem Oficyny Wydawniczej Graf, której dyrektorem Zawistowski został w 1992 r. Także w 1992 r. odbywała się premiera *Antoniusza i Kleopatry* w przekładzie Limona i Zawistowskiego, również w reżyserii Krzysztofa Babickiego i na scenie Teatru Wybrzeże. Oba przekłady zostały wydane w 1995 r. w serii Biblioteka Libiri Mundi, a w 2000 r. nakładem gdańskiego wydawnictwa Tower Press, którego Zawistowski był wicedyrektorem w latach 1997–2006.

W 1990 r. z inicjatywy Jerzego Limona została powołana do życia Fundacja Theatrum Gedanense, której Zawistowski był współzałożycielem i wiceprezesem (do 2005 r.). Dziełem Fundacji jest Gdański Teatr Szekspirowski, zrekonstruowany na podstawie badań archiwalnych Limona, oraz organizacja Festiwalu Szekspirowskiego. Pracę w Fundacji, oczekiwanie i emocje z tym związane opisał Zawistowski w rozdziale *Jedna z najpiękniejszych przygód* w jubileuszowym wydawnictwie z okazji dwudziestolecia tej instytucji[5], w tej samej książce Limon podkreśla zasługi Zawistowskiego dla Fundacji, w tym efektowne prowadzenie imprez promocyjnych, co sprawiło, że był on powszechnie identyfikowany z ideą Teatru Szekspirowskiego[6].

[3] Henry Chettle, *Tragedia Hoffmana albo zemsta za ojca*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1985. Jerzy Limon nalegał na przekład tej sztuki z uwagi na odniesienia do Gdańska i Prus w fabule dramatu.

[4] Przekład *Cnotliwej panny* był w 1989 r. podstawą spektaklu w reżyserii Marka Okopińskiego w gdańskim Teatrze Wybrzeże.

[5] Władysław Zawistowski, *Jedna z najpiękniejszych przygód* [w:] *Piękna Dwudziestoletnia. Fundacja Theatrum Gedanense 1991–2011*, wstęp i opracowanie Agata Brzóska i Katarzyna Steńczyk, wprowadzenie, glosy i posłowie Jerzy Limon, Fundacja Theatrum Gedanense, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021, s. 65–75.

[6] Ibidem, s. 71.

Ukończone u progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku dwa przekłady Shakespeare'a są jedynie niewielką częścią działalności twórczej i organizacyjnej Władysława Zawistowskiego. W 1997 r. opublikował on w kwartalniku „The Theatre in Poland" artykuł *Between Politics and Disco. Shakespeare in the Polish Theatre of Recent Years*, w którym podsumował obecność Shakespeare'a w polskim teatrze potransformacyjnym. W tekście znalazła się przychylna uwaga o tłumaczeniach Stanisława Barańczaka, dzięki któremu teatr mógł sięgnąć po rzadko grywane dotąd sztuki[7].

Strategia przekładu‡

Tłumaczenie *Trojlusa i Kressydy* dla Teatru Wybrzeże w Gdyni w 1990 r., pierwszy wspólny przekład sztuki Shakespeare'a Jerzego Limona i Władysława Zawistowskiego, pojawiło się w czasie pod wieloma względami przełomowym, oddzielającym epoki w sensie politycznym i kulturowym. Okres ten okazał się również przełomowy dla polskich przekładów Shakespeare'a: tłumaczenie ogłaszano nieomal równolegle z *Hamletem* w wersji Stanisława Barańczaka[8], lecz z oczywistych względów bez świadomości zmiany jakościowej, jaką w polskim dyskursie przekładowym wywoła fala przekładów i eseistyki tego tłumacza. Przedsięwzięcie Limona i Zawistowskiego charakteryzowało się silnym zespoleniem strategii przekładu z koncepcją przedstawienia, było wręcz przekładem na potrzeby spektaklu, a zatem lokowało się w opozycji do tradycji tłumaczeń, w których priorytetem jest uniwersalny wymiar literacki[9]. Już zawiązanie spółki przekładowej nawiązywało do

[7] Władysław Zawistowski, *Between Politics and the Disco. Shakespeare in the Polish Theatre of Recent Years*, „The Theatre in Poland" 1997, nr 4, s. 10–15.

[8] William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Stanisław Barańczak, W drodze, Poznań 1990.

[9] Z perspektywy lat, wspominając okoliczności przekładu i zasady współpracy, Zawistowski wskazywał na wyraźny podział ról: Limon odpowiadał za wydobycie znaczeń, on za nadanie przekładowi formy poetyckiej (wiersza) i komunikatywność tłumaczenia, [*Wypowiedź Władysława Zawistowskiego w panelu*] konferencja *JERZY LIMON. Inspiration – Dialogue – Polemics*, 27–28.05.2022 r., https://www.youtube.com/watch?v=DDIx_1lnjxU, 3:38 (21.10.2023).

‡ Treść rozdziałów o strategii i recepcji przekładów Limona oraz Zawistowskiego jest taka sama w biogramach obu tłumaczy.

elżbietańskiej praktyki dramaturgicznej, w której sztuki były często dziełem zespołowym, ponieważ konkretne rodzaje scen powierzano wyspecjalizowanym w nim dramaturgom, problem ciągłości fabuły dopracowując na scenie. Spójność przedsięwzięcia – przekładu i inscenizacji – podkreślano też w programie spektaklu, w którym sąsiadowały ze sobą eseje Limona *Szekspir elżbietański, czy polski?* i Zawistowskiego (wówczas kierownika literackiego Teatru Wybrzeże), zatytułowany *Antytragedia zdrady*. Związki przekładu ze spektaklem tłumacze akcentowali także we wstępie do pierwszej jego publikacji:

> **Niekiedy te dwie interpretacje (tłumacza i reżysera) mogą się od siebie znacznie różnić. Jednak w tym przypadku, być może również dzięki pokoleniowej wspólnocie, koncepcja przekładu i inscenizacji powstawała wspólnie[10].**

Kwestię strategii przekładu objaśniał Limon nieco szerzej w programie spektaklu, gdzie dyskutował oczekiwania wobec nowych tłumaczeń oraz mechanizm starzenia się, czy też dezaktualizacji przekładów, które w przeszłości stanowiły podstawę udanych przedstawień. Kwestia rozdziału kompetencji w tandemie Limon–Zawistowski nie była podejmowana wprost, pośrednio jednak Limon pisał o zadaniach filologa-tłumacza:

> **Ponieważ sprawny tłumacz musi miejsca niejasne interpretować, korzystając z całego aparatu badawczego szekspirologii, przekłady szekspirowskie są w istocie o wiele klarowniejsze dla dzisiejszego odbiorcy od oryginału. W udanym przekładzie Shakespeare staje się bardziej dostępny.**

I dalej:

[10] Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, *Posłowie* [w:] William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Oficyna Wydawnicza Graf, Gdańsk 1990, s. 88.

> **w sztukach Shakespeare'a jest cały szereg miejsc niejasnych nawet dla filologów. Cóż ma w takim przypadku zrobić tłumacz? Czy ma tłumaczyć literalnie, przekładając niezrozumiałą angielszczyznę na niezrozumiałą polszczyznę? A może powinien pobawić się po trosze w badacza-filologa i miejsca niejasne uzupełnić własną wyobraźnią, wrażliwością czy smakiem poetyckim? Tłumaczenie dosłowne zrodzić może wyłącznie niezrozumiałe kalki językowe i jest to skaza bardzo wielu polskich przekładów, nawet tych najnowszych. (…) Czy zatem tłumacz ma prawo „rozjaśnić" tekst i – niczym komentator w wydaniu krytycznym – czynić przez to przekład bardziej zrozumiały dla mówiących danym językiem, niż dla dzisiejszych Anglików czy Amerykanów? Czy też może raczej powinien zachować „wierną niejasność". Niżej podpisany jest zdania, że głównym zadaniem tłumacza jest stworzenie dzieła literackiego w pełni zrozumiałego dla przewidywanego odbiorcy; ponieważ tym ostatnim jest Polak końca dwudziestego wieku, należy przekład dostosować do języka, jakim się dziś mówi, a co najwyżej z lekka archaizować[11].**

W podsumowaniu eseju Limon przyznawał, że „sferą tekstu szekspirowskiego bodaj najbardziej nieprzystępną dla dzisiejszego odbiorcy jest szeroko pojęty humor obyczajowy", przy czym rozwiązania w tym zakresie zaproponowane przez Limona i Zawistowskiego stały się istotnie pewnym znakiem rozpoznawczym ich przekładów, a także powróciły na kartach późniejszych monografii Limona *Szekspir bez cenzury* i *Szekspir. Siedem grzechów głównych*[12]. Monografia *Szekspir bez cenzury* wpisywała się w długą historię sporów o (nie)stosowność użycia wulgaryzmów w przekładach Shakespeare'a (por. s. 150, 162–163, 166, 250–251), z jednej strony upominając się

[11] Jerzy Limon, *Szekspir elżbietański, czy polski?* [w:] William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, „Program teatralny", Państwowy Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1990.

[12] Jerzy Limon, *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018; idem, *Szekspir. Siedem grzechów głównych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.

o właściwe oddanie tych fragmentów, z drugiej zaś eksponując liczne przykłady niezrozumienia, autocenzury lub inwencji tłumaczy, dążących do złagodzenia pierwotnych brzmień i skojarzeń.

Z kolei w wymiarze interpretacyjnym Władysław Zawistowski podążał śladem rozważań Jana Kotta, kierując uwagę widzów ku zranionej psychice tytułowych postaci, której odzwierciedleniem jest „wstrząsający dialog miłosny »dzieci wojny«, jakże daleki od sceny balkonowej Romea i Julii"[13].

Wystawiony dwa lata później, na tej samej scenie (której kierownikiem literackim był już wtedy Andrzej Żurowski), spektakl *Antoniusz i Kleopatra* również wykorzystywał przekład Limona i Zawistowskiego; tak jak poprzednio jego reżyserem był Krzysztof Babicki. I tym razem w programie zamieszczono eseje obu tłumaczy, żaden z nich jednak nie podejmował wprost zagadnienia przekładu. Władysław Zawistowski (*Tragedia albo scenariusz*) nawiązywał znów do myśli Jana Kotta, ustawiał też sztukę w opozycji do wielkiej hollywoodzkiej inscenizacji filmowej z Elizabeth Taylor i Richardem Burtonem jako „kameralny dramat osobowości"[14]. Jerzy Limon z kolei skupiał się na losach *Antoniusza i Kleopatry* na angielskiej scenie teatralnej. Zarówno Zawistowski, jak i Limon podkreślali autonomiczność wyborów reżysera: „Nie wątpię, że Krzysztof Babicki wybierze tragedię (a nie scenariusz)", deklarował Zawistowski. Limon zaś pisał w zakończeniu eseju, że polskie inscenizacje są „w większym stopniu autorskim dziełem reżysera niż inscenizacje w krajach anglosaskich. Przedstawienie Krzysztofa Babickiego chyba tę opinię potwierdza"[15], co zdaje się sugerować, że w tym przypadku wizja reżyserska pozostawała autonomiczna wobec przekładu całości dramatu.

Tłumaczenie *Trojlusa i Kressydy* wydane równolegle ze spektaklem było niepełne: „tekst, który oddajemy do rąk czytelnika, uwzględniający

[13] Władysław Zawistowski, *Antytragedia zdrady* [w:] W. Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, „Program teatralny"…

[14] Władysław Zawistowski, *Tragedia albo scenariusz* [w:] William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, „Program teatralny", Państwowy Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1992.

[15] Jerzy Limon, *Antoniusz i Kleopatra na angielskiej scenie* [w:] W. Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, „Program teatralny"…

poczynione skróty, jest zapisem literackiej warstwy tego konkretnego przedstawienia, nie zaś przekładem całości dzieła Shakespeare'a", informowali tłumacze w posłowiu[16]. W 1995 r. oba tłumaczenia wydano w formie książkowej w serii wydawniczej Biblioteka Libri Mundi, w 2000 r. ukazały się ponownie, pod szyldem gdańskiego wydawnictwa Tower Press, umieszczono je też w sieci na portalu literatura.net.pl. W ten sposób przekłady Limona i Zawistowskiego stały się pierwszymi polskimi tłumaczeniami Shakespeare'a udostępnionymi w środowisku cyfrowym. Obejmowały one całość tekstu, nie towarzyszyły im żadne parateksty i nie podano ich podstawy.

Recepcja przekładu

Premiera *Trojlusa i Kressydy* w reżyserii Krzysztofa Babickiego i w przekładzie Jerzego Limona oraz Władysława Zawistowskiego odbyła się w gdańskim Teatrze Wybrzeże w kwietniu 1990 r. W wywiadzie dla „Głosu Wybrzeża" reżyser podkreślał „luksus" bliskiej współpracy z tłumaczami, dzięki czemu miał pełniejszą świadomość natury tekstu i przekładu[17].

Zdania recenzentów na temat tłumaczenia były jednak podzielone. Grażyna Zubrzycka w „Wieczorze Wybrzeża" twierdziła, że w odbiorze tekstu przeszkadzają z jednej strony wyeksponowane przez tłumaczy wulgaryzmy, z drugiej zaś – „podstylizowanie na przedziwną składnię i słownictwo schyłku renesansu, co wymaga od współczesnego widza sporego wysiłku w odbiorze"[18]. W podobnym duchu pisała recenzentka „Dziennika Bałtyckiego", Anna Jęsiak, oceniając, że przekład jest „nie we wszystkich partiach komunikatywny i czytelny, manifestujący dosadność szekspirowskiego języka monotonną powtarzalnością paru niecenzuralnych wyrazów"[19]. Opinie obu recenzentek podzielał Konrad J. Zarębski na łamach „Trybuny":

[16] J. Limon i W. Zawistowski, *Posłowie…*, s. 88.
[17] Ewa Moskalówna, *Między tragedią a komedią*, „Głos Wybrzeża" 1990, nr 81, s. 4.
[18] Grażyna Zubrzycka, *Masz babo placek*, „Wieczór Wybrzeża" 1990, nr 70, s. 1.
[19] Anna Jęsiak, *Przed upadkiem*, „Dziennik Bałtycki" 1990, nr 34, s. 3.

> **Nowy przekład Jerzego Limona i Władysława Zawistowskiego bardziej ekscytuje wulgarnym słownictwem niż tragedią cynicznej zdrady, zaczerpniętą z wątków homeryckich. Także reżyser uległ magii słowa „kurwa" rzucanego ze sceny i podporządkował skróty w tekście eksponowaniu co pikantniejszych dialogów[20].**

Zalety przekładu dostrzegała z kolei Alina Kietrys w „Głosie Wybrzeża", podkreślając znaczenie nowego tłumaczenia dla sukcesu spektaklu oraz wartość towarzyszącej premierze publikacji:

> **Limon i Zawistowski pieczołowicie potraktowali swe zadania. Wydana przez gdańską oficynę „Graf" sceniczna wersja *Trojlusa i Kressydy* pozwala znakomicie prześledzić działanie translatorów. Książka ta otwiera także drogę do nowych praktyk teatralnych[21].**

W 1992 r. Krzysztof Babicki wystawił w gdańskim Teatrze Wybrzeże *Antoniusza i Kleopatrę*, znów w tłumaczeniu Limona i Zawistowskiego. Krótko o jakości przekładu wspominała jedynie Anna Jęsiak w „Dzienniku Bałtyckim" jako „jedn[ym] z lepszych tłumaczeń tej translatorskiej spółki"[22].

W 2016 r. po fragmenty tłumaczenia *Antoniusza i Kleopatry* sięgnął Wojciech Faruga, przygotowując spektakl dla Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi i kompilując nowy tekst z wersją Leona Ulricha oraz interpolacjami dramaturgicznymi Tomasza Jękota[23]. Fragmenty przekładów są również przywoływane w celach ilustracyjnych we wspomnianej już monografii Jerzego Limona *Szekspir bez cenzury* (2018).

[20] Konrad J. Zarębski, *Parys w trampkach*, „Trybuna" 1990, nr 67, s. 5.

[21] Alina Kietrys, *Teatr – marzenie? Szekspir jak w domu*, „Głos Wybrzeża" 1990, nr 138, s. 7.

[22] Anna Jęsiak, *Szekspir według Babickiego*, „Dziennik Bałtycki" 1992, nr 11, s. 3.

[23] Por. recenzję Izabelli Adamczewskiej, *Gender i „czarna kurwa"*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", https://e-teatr.pl/gender-i-czarna-kurwa-a210901 (21.10.2023), a także omówienie m.in. wykorzystania w ten sposób przekładu: Anna Cetera-Włodarczyk, *Unruly Fidelity. Shakespearean Hybrids and the Translators' Agon*, „Cahiers Élisabéthains. A Journal of English Renaissance Studies" 2018, t. 96/1, s. 147–159.

W 2024 r., za zgodą Spadkobierczyni, przekłady zostały udostępnione w otwartym repozytorium cyfrowym *Polski Szekspir* UW.

Bibliografia przekładów

William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra,* tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, „Program teatralny", Państwowy Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1992.

William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Biblioteka Libiri Mundi, L&L Firma Dystrybucyjno-Wydawnicza, Gdańsk 1995.

William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Tower Press, Gdańsk 2000.

William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda,* tłum. i posłowie Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Oficyna Wydawnicza Graf, Gdańsk 1990.

William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Biblioteka Libiri Mundi, L&L Firma Dystrybucyjno-Wydawnicza, Gdańsk 1995.

William Shakespeare, *Trojlus i Kressyda*, tłum. Jerzy Limon i Władysław Zawistowski, Tower Press, Gdańsk 2000.

Bibliografia

Zasoby archiwalne objęte kwerendami

Archiwum Akt Nowych
[akta osobowe Zofii Siwickiej, Władysława Tarnawskiego, Andrzeja Tretiaka]

Archiwum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku

Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu
Archiwum Jana Kotta

Archiwum Instytutu Badań Naukowych PAN
[dokumentacja przewodu doktorskiego i habilitacyjnego Witolda Chwalewika]

Archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego
[teki wydawnicze, korespondencja]

Archiwum rodzinne Jerzego S. Sity

Archiwum rodzinne Pawła Trzcińskiego [Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego]

Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie
[teczki osobowe]

Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego
[teczki osobowe]

Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie
[stenogramy posiedzeń, teczki osobowe]

Beinecke Library, Yale University
Archiwum Czesława Miłosza, GEN MSS 661, teczka nr 141.2230, 2232 i 2233; GEN MSS 661, teczka nr 8.148 i 8.149 (Korespondencja S. Barańczaka do C. Miłosza z lat 1981–1993); GEN MSS 661, teczka 140.2223, 2224 i 2225

Biblioteka Jagiellońska
Teczki Władysława Tarnawskiego, 616/04, 617/04, 618/04, 619/04, 621/04, 622/04, 623/04, 624/04

Biblioteka Kórnicka PAN

Roman Brandstaetter, *Korespondencja 1943–1971*, BK 12499

Roman Brandstaetter, *Korespondencja z Państwowym Instytutem Wydawniczym 1951–1972*, BK 12545

Biblioteka Narodowa

Archiwum Czesława Miłosza, rps 15633 III

Biblioteka Czesława Miłosza

Korespondencja Antoniego Libery, rps 20350

Korespondencja Wacława Borowego z lat 1900–1950, rps 7447

Listy Stanisława Barańczaka do Antoniego Libery, rps 20349

Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu

Korespondencja Jerzego Zawieyskiego. Listy do różnych osób, sygn. 164 557/II

Korespondencja Romana Brandstaettera. Listy, kopie i bruliony listów do różnych osób, sygn. 18189/II

Listy Romana Brandstaettera do żony Reginy, sygn. 18190/II, t. 1 i t. 2

Roman Brandstaetter, *Dzienniki i raptularze z lat 1949–1983*, sygn. 18046/I

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Korespondencja Jerzego S. Sity do Jerzego Zawieyskiego, sygn. 1493

Korespondencja Juliana Tuwima, sygn. 3075

Korespondencja Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego do Mariana Eilego, sygn. 1430

Korespondencja z wydawnictwami i umowy wydawnicze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, sygn. 1432

Rękopisy Jerzego S. Sito, sygn. 6085

Bibliografie, słowniki i leksykony

Bartelski Lesław M., *Polscy pisarze współcześni 1939–1991*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

Bartelski Lesław M., *Polscy pisarze współcześni, 1939–1991. Leksykon*, Tower Press, Gdańsk 2000.

Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut".

Biobibliograficzny słownik pisarzy Pomorza Gdańskiego, Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Gdańsku, http://old2.wbpg.org.pl/slownik.php (16.04.2024).

Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny, t. 2, red. Roman Loth, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2001.

Dramat obcy w Polsce 1966–2002. Premiery, druki, egzemplarze, oprac. Stanisław Hałabuda, Jan Michalik i Anna Stafiej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.

Encyklopedia teatru polskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, https://encyklopediateatru.pl (19.10.2024).

Hahn Wiktor, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.

Internetowy Polski Słownik Biograficzny (iPBS), Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, https://www.ipsb.nina.gov.pl/Home/ (16.04.2024).

Kuncewicz Piotr, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, t. 1–2, Graf-Punkt, Warszawa 1995.

Literatura polska od 1939. Przewodnik biograficzny, t. 1, red. Julian Krzyżanowski i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.

Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, t. 1: *hasła osobowe A–M*, red. Julian Krzyżanowski i Czesław Hernas, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991.

Nowa panorama literatury polskiej, Instytut Badań Literackich PAN, https://nplp.pl (15.04.2024).

Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym, t. 4, red. Irena Maciejewska, Jacek Trznadel i Maria Pokrasenowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.

Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku, t. 1, red. Alicja Szałagan, Fundacja Akademia Humanistyczna i Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2011.

Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku. Cyfrowy słownik bibliograficzny, red. Alicja Szałagan, https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl (9.04.2024).

Polska bibliografia szekspirowska 1980–2000, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006.

Polska bibliografia szekspirowska 2001–2010, red. Agata Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Polski portal bibliograficzny, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, https://www.biogramy.pl/NewHome (9.04.2024).

Polski Słownik Biograficzny.

Słownik współczesnych pisarzy polskich, t. 1, red., Ewa Korzeniewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.

Słownik współczesnych pisarzy polskich, seria 2, t. 1–3, red. Jadwiga Czachowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1977.

Wielki leksykon pisarzy polskich, t. 1, red. Jan Pieszczachowicz, Fogra Oficyna Wydawnicza, Kraków 2005.

Wielki leksykon pisarzy polskich, t. 3, red. Jan Pieszczachowicz i Antoni Stachowski, Fogra Oficyna Wydawnicza, Kraków 2006.

Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. *Słownik biobibliograficzny*, red. Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa: t. 1 – 1994, t. 2 – 1994, t. 3 – 1997, t. 4 – 1996, t. 5 – 1997, t. 7 – 2001, t. 9 – 2004.

Literatura przedmiotu (wybrana)[§]

Adamczyk-Garbowska Monika, *Barańczak jako tłumacz, czyli pochwała lenistwa*, „Akcent" 1995, nr 2, s. 181–187.

[§] Bibliografia obejmuje (1) opracowania poświęcone teorii przekładu literackiego w zakresie korespondującym z założeniami metodologicznymi projektu, (2) opracowania poświęcone polskiej recepcji Shakespeare'a w przekładzie, (3) opracowania poświęcone tłumaczom Shakespeare'a oraz (4) wybrane teksty tłumaczy o przekładach Shakespeare'a. Z kolei w treści rozdziałów przywołane są pozycje traktujące szerzej o sylwetkach tłumaczy, strategiach przekładu i recepcji tłumaczeń, w tym recenzje, programy teatralne, wywiady, multimedia itp., a także bibliografie przekładów. W rozdziałach podajemy również informacje o pierwodruku tekstów krytycznych, które później ukazały się w tomach zbiorowych.

Balcerzan Edward, red., *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977.

Balcerzan Edward, Rajewska Ewa, wyb. i oprac., *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.

Baniewicz Elżbieta, *Powróćmy do przeszłości, a będzie to postęp*, „Twórczość" 2016, nr 12, s. 132–135.

Banyś Magdalena, *„Sen nocy letniej" – jak zmieniany?* [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. 2, red. Maria Filipowicz-Rudek i Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Universitas, Kraków 1996, s. 125–137.

Barańczak Stanisław, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007 (2004).

Bąbiak Grzegorz P., *Poeta tłumacz w czasie wielkiej wojny. Przekłady Jana Kasprowicza w latach 1914–1918*, „Poradnik Językowy" 2022, nr 10, s. 237–251.

Berwińska Krystyna, *Łapka na tłumaczów* [w:] *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski, Centrum Edukacji Teatralnej, Fundacja Theatrum Gedanense, Wydział Filologiczno-Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993, s. 29–32.

Błoński Jan, *Gałczyński 1945–1953*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

Bolewski Jacek SJ, Libera Antoni, *Dialog o Szekspirze*, „Więź" 2002, nr 11, s. 131–143.

Borowy Wacław, *Przekłady Shakespeare'a i teatr (I)*, „Teatr" 1947, nr 12, s. 18–25.

Borowy Wacław, *Przekłady Shakespeare'a i teatr (II)*, „Teatr" 1948, nr 1/2, s. 19–25.

Borowy Wacław, *Wspomnienia pośmiertne. Andrzej Tretiak (1886–1944)*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego" 1938–1945, nr 31–38, s. 262–264.

Brandstaetter Roman, *O Hamlecie i Fortynbrasie*, „Dialog" 1956, nr 8, s. 128–135.

Budrewicz Aleksandra, *„Bo czas się zaczarował". „Snu nocy letniej" tłumaczenie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* [w:] *Dzieło i życie Konstantego*

Ildefonsa Gałczyńskiego, t. 1, red. Adam Kulawik i Jerzy Ossowski, Collegium Columbinum, Kraków 2005, s. 157–174.

Budrewicz Aleksandra, *„Serce pod kwiatów powłoką". Kasprowicza przekład „Romea i Julii"* [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. Grzegorz Igliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011, s. 520–538.

Budrewicz Aleksandra, *Władysław Tarnawski jako badacz literatury angielskiej*, „Prace Polonistyczne" 2022, seria 77, s. 55–77.

Budrewicz-Beratan Aleksandra, *Szekspir Kasprowicza* [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. Ewa Łubieniewska, Krystyna Latawiec i Jerzy Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 115–131.

Carvalho Homem Rui, Hoenselaars Ton, red., *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, Rodopi, Amsterdam–New York 2004.

Cetera Anna, *"Be Patient till the Last". The Censor's Lesson on Shakespear*e [w:] *GRAMMA*, t. 15: *Shakespeare Worldwide and the Idea of an Audience*, red. Tina Krontiris i Jyotsna Singh, Aristotle University Press, Thessalonica 2007, s. 133–151.

Cetera Anna, *Enter Lear. The Translator's Part in Performance*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Cetera Anna, *Lear w „reżyserii" Stanisława Barańczaka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 1999, nr 6 (26): *Barańczak – poeta lector*, s. 115–128.

Cetera Anna, *Niefortunnie o fortunie, nieopatrznie o opatrzności. Przekład a sfera pojęć religijnych w sztukach Williama Shakespeare'a* [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, t. 2: *Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej*, red. Wojciech Kubiński i Olga Kubińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004, s. 123–133.

Cetera Anna, *O różnicach między kapeluszem a szafotem. Stanisława Barańczaka i Macieja Słomczyńskiego potyczki z nieprzekładalnym* [w:] *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z I Międzynarodowej Konferencji Translato-*

rycznej, red. Wojciech Kubiński, Olga Kubińska i Tadeusz Z. Wolański, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 295–303.

Cetera Anna, *Polacks on the Ice. On Translating "Hamlet" in Postwar Poland and the Birth of Kottian Criticism*, „Global Shakespeare Journal" 2014, t. 1, s. 25–43.

Cetera Anna, *Sobowtóry i barbarzyńcy. O przekładach Szekspira w XXI wieku* [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. Ewa Łubieniewska, Krystyna Latawiec i Jerzy Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 219–237.

Cetera Anna, *"Suit the Word to the Action": Shakespeare's "Richard II" (2004). A Case of (Meta)Translation?* [w:] *Shakespeare in Europe. History and Memory*, red. Marta Gibińska i Agnieszka Romanowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 239–252.

Cetera Anna, *Translating Shakespeare for Performance* [w:] *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, t. 2, red. Bruce R. Smith, Cambridge University Press, Cambridge 2016, s. 1375–1380.

Cetera Anna, Kamiński Piotr [zapis spotkania], *Jak brzmi polski Shakespeare* [w:] *„Abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli". Wobec tłumaczenia tekstów dawnych*, red. Alicja Bielak, Wydział Artes Liberales, Warszawa 2014, s. 212–237.

Cetera-Włodarczyk Anna, *"The Gates of the Day". Shakespeare in the Post-Holocaust Poetry and Translation of Roman Brandstaetter* [w:] *Perspectives on Shakespeare in Europe's Borderlands*, red. Mădălina Nicolaescu, Oana-Alis Zaharia i Andrei Nae, The University of Bucharest Press, Bucharest 2019, s. 105–126.

Cetera-Włodarczyk Anna, *Gdy retranslacja jest normą. Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Teatralny", w druku.

Cetera-Włodarczyk Anna, *„Geniusz daje temę, poeta ją wariuje", czyli o frapującej (nie)możności redagowania Szekspira w przekładzie*, „Przekładaniec" 2018, nr 36, s. 82–97.

Cetera-Włodarczyk Anna, *Shakespeare in Purgatory. (Re)Writing the History of the Post-War Reception*, „Theatralia" 2021, t. 24 (numer specjalny), s. 17–32.

Cetera-Włodarczyk Anna, Kosim Alicja, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. 1: *Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.

Chesterman Andrew, *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Studies*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2016.

Ciechowicz Jan, Majchrowski Zbigniew, red., *Od Shakespeare'a do Szekspira*, Centrum Edukacji Teatralnej, Fundacja Theatrum Gedanense, Wydział Filologiczno-Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993.

Chwalewik Witold, red., *Szkice szekspirowskie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

Chwalewik Witold, *Z poetyki przekładów Szekspira*, „Twórczość" 1952, nr 7, s. 121–142.

Cornis-Pope Marcel, Neubauer John, red., *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjuncteres in the 19th and 20th Centuries*, t. 1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2004.

Delabastita Dirk, D'hulst Lieven, red., *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 1993.

Delabastita Dirk, Franssen Paul, De Vos Jozef, red., *Shakespeare and European Politics*, University of Delaware Press, Newark 2008.

Dente Carla, Soncini Sara, red., *Crossing Time and Space. Shakespeare Translations in Present-Day Europe*, Pisa University Press, Pisa 2008.

Długołęcki Ryszard, *Jak złapać Szekspira*, „Akant" 2018, nr 4, https://akant.org/archiwum/208-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2018/akant-2018-nr-4/6733-ryszard-dlugolecki-jak-zlapac-szekspira (20.10.2023).

Drábek Pavel, *České pokusy o Shakespeara. Dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782–1922*, Větrné mlýny, Brno 2012.

Drewniak Łukasz, *Jerzy Limon – in memoriam 1950–2021*, https://teatralny.pl/ludzie/jerzy-limon-in-memoriam-1950-2021,3246.html (21.10.2023).

Drozdowski Bohdan, *Hamlet XVII, czyli o tłumaczach, konsultantach i klakierach. Wołanie na puszczy*, „Poezja" 1979, nr 5, s. 3–14.

Drozdowski Bohdan, *O poezji. Szkice*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1977.

Drozdowski Bohdan, *Z Szekspirem…*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1977.

Dziadek Adam, *Strategia przekładu literackiego*, „Opcje" 1995, nr 1/2, s. 116–118.

Franaszek Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

Gardocki Wiktor, *Rzecz o nieistnieniu Czesława Miłosza (1979–1981)* [w:] *1983. Literatura i kultura schyłkowa PRL-u*, red. Kamila Budrowska i Wiktor Gardocki, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 317–335.

Gibińska Marta, *Polish Poets Read Shakespeare. Refashioning of the Tradition*, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana", Kraków 1999.

Gibińska Marta, *Słowo wstępne do „Dzieł wszystkich" Williama Shakespeare'a* [w:] William Shakespeare, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Poezje*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2004, s. 5–23.

Gibińska Marta, *„The time is out of joint" – czyli o tkance słów* [w:] *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z I Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej*, red. Wojciech Kubiński, Olga Kubińska i Tadeusz Z. Wolański, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 285–293.

Gibińska Marta, *William Shakespeare – Geniusz i Zagadka* [w:] William Shakespeare, *Komedie*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 7–20.

Gibińska Marta, Stanisz Elżbieta, *Władysław Tarnawski jako tłumacz Szekspira*, „Prace Komisji Neofilologicznej" 2014, t. 12, s. 91–97.

Gibińska Marta, Tabakowska Elżbieta, *Duch ojca Hamleta a duch tekstu* [w:] *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski, Centrum Edukacji Teatralnej, Fundacja Theatrum Gedanense, Wydział Filologiczno-Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993, s. 60–73.

Godlewski Mateusz, *Textual Variants: What Happens to Them in Translation? Some Reflections on the Polish Critical Editions of "Hamlet"*, „Theory and Practice in English Studies" 2022, t. 11, nr 1, s. 113–122.

Gołębiowski Marek, *Hamlet Wyspiańskiego a Hamlet Gałczyńskiego*, „Acta Philologica" 1974, nr 6, s. 87–96.

Górski Tomasz P., *„Konotacja obcości" w przekładzie* [w:] *Między tekstem a kulturą. Z zagadnień przekładoznawstwa*, red. Aleksandra R. Knapik i Piotr P. Chruszczewski, Æ Academic Publishing, San Diego 2018, s. 356–382.

Górski Tomasz P., *Polskie przekłady „Hamleta" Williama Shakespeare'a. Analiza intertekstualna*, Polska Akademia Nauk. Oddział we Wrocławiu, Wrocław 2013.

Górski Tomasz P., *Selected Aspects of Cultural (Un)Translatability on the Example of W. Shakespeare's "Hamlet" and its Polish Translations by M. Słomczyński and S. Barańczak*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Anglica Wratislaviensia" 2005, nr 43, s. 95–111.

Grzegorzewska Małgorzata, *Tłumacz niedoskonały, lecz niezrównany…*, „Teatr" 2014, nr 1, s. 28–31.

Hattaway Michael, Sokolova Boika, Roper Derek, red., *Shakespeare in the New Europe*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1994.

Helsztyński Stanisław, *Andrzej Tretiak*, „Pamiętnik Literacki" 1946, nr 36 (3/4), s. 398–404.

Helsztyński Stanisław, *Moje szekspiriana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

Helsztyński Stanisław, *Szekspir w Polsce*, aneks [w:] William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne*, t. 6: *Tragedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 893–1075.

Heydel Magda, *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

Heydel Magda, *Rozmowa Hamleta z Klaudiuszem z trzeciej sceny czwartego aktu w przekładzie Stanisława Barańczaka*, „Przekładaniec" 1995, nr 1, s. 110–118.

Heydel Magda, *„Wybacz, że znowu zawracam Ci głowę". Rzut oka na wybrane listy Stanisława Barańczaka do Czesława Miłosza* [w:] *Ameryka Barańczaka*, red. Sylwia Karolak i Ewa Rajewska, Universitas, Kraków 2018, s. 31–54.

Heydel Magda, Gibińska Marta, *Dialog o monologach*, „Znak" 1997, nr 12, s. 125–131.

Heylen Romy, *Translation, Poetics and the Stage*, Routledge, London 1993.

Hoenselaars Ton, red., *Shakespeare and the Language of Translation*, Bloomsbury Publishing, London 2004.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Dzienniki*, t. 1: *1911–1955*, t. 2: *1956–1963*, t. 3: *1964–1980*, red. Agnieszka Papieska, Robert Papieski i Radosław Romaniuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2007, 2010, 2011.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Nowy „Hamlet"*, „Życie Warszawy" 1955, nr 271, s. 6.

Iwaszkiewicz Jarosław, *Przekłady z Pabla Nerudy* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 245–253.

Jarniewicz Jerzy, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

Jarniewicz Jerzy, *Tłumacz między innymi*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2018.

Jędrzejko Paweł, *Przełożyć Lorda Kanclerza – czyli osobowość bohatera w przekładzie* [w:] *Polityka a przekład*, red. Piotr Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1996, s. 105–126.

Joughin John J., red., Shakespeare and National Culture, Manchester University Press, Manchester 1997.

Kaczorowska Monika, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Universitas, Kraków 2011.

Kaczyński Stanisław, *Schillerowska inscenizacja „Burzy" W. Szekspira w Łodzi*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne" 1965, seria 1, z. 39, s. 101–116.

Kaindl Klaus, Kolb Waltraud, Schlager Daniela, red., *Literary Translator Studies*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2021.

Kamińska Aleksandra, *"Cast Forth in the Common Air"? Piotr Kamiński's Translation of Mowbray's Speech in "Richard II"*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis" 2018, t. 13, z. 3, s. 133–140.

Kasprowicz Jan, *Prometeizm w poezji* [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 8, cz. 1: *Krytyka literacka i artystyczna oraz Studia historycznoliterackie*, oprac. Mariola Wilczak, red. Roman Loth, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 638–824.

Kasprowicz Jan, *Szekspir* [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 8, cz. 1: *Krytyka literacka i artystyczna oraz Studia historycznoliterackie*, oprac. Mariola Wilczak, red. Roman Loth, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 929–950.

Kędra-Kardela Anna, *Szekspirowskie sonety według Barańczaka*, „Akcent" 1995, nr 2, s. 196–199.

Klementowski Robert, Ligarski Sebastian, red., *Artyści a Służba Bezpieczeństwa. Aparat bezpieczeństwa wobec środowisk twórczych*, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Wrocław 2008.

Kołodziejczyk Ewa, *Amerykańskie powojnie Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.

Komorowski Jarosław, *Dookoła trzech „Hamletów". Teatr Polski w Warszawie 1922–1939–1947*, „Pamiętnik Teatralny" 2013, t. 62, z. 1 (245), s. 77–97.

Komorowski Jarosław, *„Z radością w jednym, a łzą w drugim oku…"*, „Teatr" 1990, nr 12, s. 19–20.

Kopciński Jacek, *Jerzy Limon*, https://encyklopediateatru.pl/autorzy/8853/jerzy-limon (22.10.2023).

Kott Jan, *Szkice o Szekspirze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.

Krasiński Edward, *Z archiwum: Miłosz i Shakespeare*, „Dialog" 1982, nr 1, s. 151.

Kubiak Zygmunt, *Natura i obłęd*, [w:] idem, *Brewiarz Europejczyka*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 1996, s. 20–24.

Kujawińska-Courtney Krystyna, *The Cultural Role and Political Implications of Poland's 1947 Shakespeare Festival*, „Text Matters" 2017, t. 7/7, s. 184–193.

Kujawińska-Courtney Krystyna, *Eseje o Szekspirze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Kujawińska-Courtney Krystyna, *On Page and Stage. Shakespeare in Polish and World Culture*, Universitas, Kraków 2000.

Kujawska-Lis Ewa, red., *„To życie tylko cieniem jest przelotnym…". Pamięci Stanisława Barańczaka,* Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2015.

Kulczyński Jan, Treugutt Stefan, Łomnicki Tadeusz, *O przekładaniu Shakespeare'a*, „Dialog" 1988, nr 8, s. 99–107.

Kydryński Juliusz, *Milton i Szekspir Słomczyńskiego*, „Życie Literackie" 1975, nr 13, s. 6.

Kydryński Juliusz, *Przypisy do Szekspira*, Kwiaty na Tor, Warszawa 1993.

Kydryński Juliusz, *Szekspir i Sito*, „Dziennik Polski" 1969, nr 93, s. 5.

Lefevere André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London 1992.

Libera Antoni, *Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004.

Libera Antoni, *O rzymskich dramatach Szekspira – kilka uwag od tłumacza*, „Arcana" 2021, nr 4, s. 102–113.

Limon Jerzy, *Szekspir bez cenzury. Erotyczny żart na scenie elżbietańskiej*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018.

Limon Jerzy, *Teksty „Hamletów" (wokół gdańskiej inscenizacji Krzysztofa Nazara)*, „Teatr" 1997, nr 2, s. 32–39.

Łempicki Zygmunt, *Polscy angliści*, „Tygodnik Ilustrowany" 1923, nr 2, s. 23.

Łomnicki Tadeusz, *Listy do Stanisława Barańczaka 1985–1992*, do druku podała Maria Bojarska, „Notatnik Teatralny" 1993, numer specjalny: *Tadeusz Łomnicki*, s. 18–43.

Mastela Olga, *„Oczyma duszy…". „Zimowa opowieść" Williama Shakespeare'a i jej polskie interpretacje: szkice krytycznoliterackie, streszczenia oraz przekłady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Mastela Olga, *Polish Women Translators of William Shakespeare's "Romeo and Juliet". With the Focus on the "Pilgrim Sonnet" Sequence (Act 1 Scene 5 Verses 92–109)*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego" 2016, nr 29, s. 197–214.

Mazan-Mazurkiewicz Alicja, *„Tu ujęto w ręce mały okruch ludzki…". Miejsce Szekspira w medytacjach Zygmunta Kubiaka nad kulturą śródziemnomorską* [w:] *Ślady Szekspira. Jego dzieło w literaturze i teatrze*, red. Monika Stankiewicz-Kopeć i Krystyna Zabawa, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2018, s. 13–30.

Miłosz Czesław, *Nie*, „Kultura" 1951, nr 5/43, s. 3–13.

Miłosz Czesław, *Ogród nauk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.

Miłosz Czesław, *Przekłady i Gałczyński* [w:] idem, *Kontynenty*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 352–364.

Miłosz Czesław, *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1953.

Morini Massimiliano, *Theatre Translation. Theory and Practice*, Bloomsbury Publishing, London–New York 2022.

Mroczkowski Przemysław, *Nie geniusz, nie ignorant*, „Nowe Książki" 1980, nr 18, s. 56–59.

Niemirycz Aleksandra, *Od Chaucera do Yeatsa. Translatorskie wybory Jana Kasprowicza jako tłumacza literatury angielskiej* [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. Grzegorz Igliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011, s. 489–519.

O'Shea José Roberto, red., *Accents Now Known. Shakespeare's Drama in Translation*, „Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies", nr 36 (numer specjalny), Editora da UFSC, Florianópolis 1999.

Osiński Dawid Maria, *Wybory, decyzje i kłopoty translatora. Poezja angielska i niemiecka w tłumaczeniach Jana Kasprowicza* [w:] *„Wykrzesać pokrewieństwo burzy". Jana Kasprowicza drogi do wielkości*, red. Radosław Okulicz-Kozaryn, Karol Jaworski i Marcin Jauksz, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021, s. 185–232.

Pióro Tadeusz, *Szkice o sztuce przekładu i sztuce czytania*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.

Podstawka Anna, *Wokół Szekspira Kasprowicza* [w:] *Szekspir(y) Żurowskiego*, red. Anna Sobiecka, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2014, s. 111–133.

Polski Szekspir. Dyskusja panelowa [w:] *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. Jan Ciechowicz i Zbigniew Majchrowski, Centrum Edukacji Teatralnej, Fundacja Theatrum Gedanense, Wydział Filologiczno-Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993, s. 77–92.

Pożar Przemysław, *Panowie i państwo na Szekspirze. Czesław Miłosz i Roman Brandstaetter jako tłumacze szekspirowskich dzieł w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej*, „Przekładaniec" 2022, nr 45, s. 110–132.

Pożar Przemysław, *The Vacant Utopia. Reflecting on the First Polish Post-War Staging of "The Tempest"*, „Theatralia" 2020, nr 23 (1), s. 131–149.

Pożar Przemysław, *Zaistnieć na scenie przekładu: Jerzy S. Sito jako tłumacz dramaturgów elżbietańskich w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, „Pamiętnik Teatralny", w druku.

Pudłocki Tomasz, *Szekspir i Polska. Życie Władysława Tarnawskiego (1885–1951)*, Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigana Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Oddział w Rzeszowie, Rzeszów–Warszawa 2023.

Pujante Ángel Luis, Cerdá Juan F., red., *Shakespeare en España. Bibliografía anotada bilingüe / Shakespeare in Spain. An Annotated Bilingual Bibliography*, Universidad de Murcia, Universidad de Granada, Murcia 2014.

Pujante Ángel Luis, Hoenselaars Ton, red., *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, University of Delaware Press, Associated University Presses, Newark–London 2003.

Rachwał Tadeusz, *O obcowaniu z Szekspirem* [w:] *Klasyczność i awangardowość w przekładzie*, red. Piotr Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1995, s. 59–68.

Rajewska Ewa, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.

Ratuszna Hanna, *Cień Hamleta. Tropy szekspirowskie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018.

Rogulska-Kołodziejska Agnieszka, *Przypadek Stanisława Barańczaka* [w:] *Kariera pisarza w PRL-u*, red. Magdalena Budnik i in., Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 387–408.

Romaniuk Radosław, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1–2, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2012, 2017.

Romanowska Agnieszka, *„Hamlet" po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

Romanowska Agnieszka, *Jarosław Iwaszkiewicz as Translator of Shakespeare*, „Anglica Wratislaviensia" 2018, nr 56, s. 295–308.

Romanowska Agnieszka, *Natchnienie tłumacza. Trzy odsłony polskiego Szekspira pierwszej połowy XX wieku* [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. Ewa Łubieniewska, Krystyna Latawiec i Jerzy Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 238–253.

Romanowska Agnieszka, *Nowy polski „Makbet"*, „Recepcja, Transfer, Przekład" 2002, t. 1, s. 207–211.

Romanowska Agnieszka, *Szekspir Czesława Miłosza*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis" 2009, t. 4, nr 1, s. 111–128.

Romanowska Agnieszka, *Translating Shakespeare. Poetic Language in the Theatre*, „Przekładaniec" 2000, nr 6, s. 101–115.

Romanowska Agnieszka, *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Sheen Erica, Karremann Isabel, red., *Shakespeare in Cold War Europe. Conflict, Commemoration, Celebration*, Palgrave Pivot, London 2016.

Sinko Grzegorz, *Dramat angielski i niemiecki w wydawnictwach PIW*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, nr 13, s. 206–216.

Sito Jerzy, *Shakespeare, Poland's National Poet*, „Delos" 1970, nr 3, s. 147–158.

Sito Jerzy, *W pierwszej i trzeciej osobie…*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Siwicka Zofia, *Jaracz o Szekspirze*, „Odrodzenie" 1947, nr 5, s. 8.

Skucińska Anna, *Monolog Hamleta z drugiej sceny aktu pierwszego w przekładzie Romana Brandstaettera i Stanisława Barańczaka,* „Przekładaniec" 1995, nr 1, s. 119–123.

Skwarczyńska Stefania, *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej. (Na przykładzie „Hamleta" w wersji Józefa Paszkowskiego)* [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. Stefan Żółkiewski i Maryla Hopfinger, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 287–330.

Skwarczyńska Stefania, *Swoisty problem przekładu dawnego tekstu dramatycznego* [w:] eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1975, s. 187–221.

Skwarczyński Zdzisław, *Stanisław Dygat*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Sławek Tadeusz, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.

Słomczyńska-Pierzchalska Małgorzata, *Nie mogłem być inny. Zagadka Macieja Słomczyńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Staniewska Anna, *Maciej Słomczyński vs. William Shakespeare*, „Puls" 1984–1985, nr 24, s. 126–140.

Staniewska Anna, *Słońce i mrok w teatrze „Pod kulą ziemską"* [w:] William Szekspir, *Dwanaście dramatów*, t. 3, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 621–639.

Stanisz Elżbieta, *Kierunki polskiej szekspirologicznej myśli krytycznej w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.

Stříbrný Zdeněk, *Shakespeare and Eastern Europe,* Oxford University Press, Oxford 2000.

Suszyńska Aleksandra, red., *Roman Dyboski 1883–1945, Władysław Tarnawski 1885–1951. Materiały z posiedzenia naukowego w dniu 18 listopada 2011 roku*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2018.

Szekspir w listach. Korespondencja Macieja Słomczyńskiego z Janem Kottem, „Teatr" 2014, nr 1, s. 80–85.

Szekspir w listach. Korespondencja Macieja Słomczyńskiego z Janem Kottem (2), „Teatr" 2014, nr 2, s. 78–81.

Śliwiński Piotr, *Ku arcydziełu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 1999, nr 6 (26): *Barańczak – poeta lector*, s. 9–21.

Śpiewak Jan, *Włodzimierz Lewik*, „Twórczość" 1963, nr 1, s. 147–148.

Świątkowska Wanda, *Hamlet.pl. Myślenie Hamletem w powojennej kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Taborski Bolesław, *J.S. Sity przekłady Shakespeare'a*, „Dialog" 1968, nr 4, s. 122–125.

Tarnawski Władysław, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914.

Terlecki Tymon, *„Hamlet" polski i angielski*, „Kultura" (Paryż) 1954, nr 2, s. 61–79.

Tochman Krzysztof A., red., *Nie zapominamy. Świadectwa pamięci o Romanie Brandstaetterze*, Instytut Pamięci Narodowej, Rzeszów–Warszawa 2017.

Toruńczyk Barbara, red., *Czesław Miłosz/Jarosław Iwaszkiewicz. Portret podwójny*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2011.

Toury Gideon, *Descriptive Translation Studies – and Beyond. Revised Edition*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2012.

Trojanowska Tamara, *Teatr odwagi* [w:] Roman Brandstaetter, *Dzień gniewu. Dramaty*, wyb. i wstęp Tamara Trojanowska, oprac. Barbara Stępniak, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 7–36.

Trznadel Jacek, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1989.

Venuti Lawrence, *Retranslation. The Creation of Value*, „Bucknell Review" 2004, nr 47, s. 25–39.

Wachowski Jacek, *Pocztówka z Macondo – czyli kilka uwag o pamięci i performatywności przekładu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 1999, nr 6 (26): *Barańczak – poeta lector*, s. 129–143.

Walaszek Joanna, *Hamlet IV Wajdy i Budzisz-Krzyżanowskiej*, „Dialog" 1990, nr 6, s. 113–123.

Walaszek Joanna, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Walaszek Joanna, *Natura Szekspira. Rozmowa z Piotrem Kamińskim*, „Dwutygodnik.com" 2012, nr 09 (91), https://www.dwutygodnik.com/artykul/3935-natura-szekspira.html (28.09.2023).

Walaszek Joanna, *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, „Hamlet", „Wesele"*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Walczak Sebastian, *„Szekspir to był nawet zdolny gość". Początek kariery tłumaczeniowej Stanisława Barańczaka*, „Przekładaniec" 2018, nr 37, s. 34–47.

Zagajewski Adam, *Zimowa podróż*, „Zeszyty Literackie" 2015, nr 129, s. 97–103.

Zawieyski Jerzy, *O przekładach dramatu* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 415–435.

Zawistowski Władysław, *Between Politics and the Disco. Shakespeare in the Polish Theatre of Recent Years*, „The Theatre in Poland" 1997, nr 4, s. 10–15.

Zbierski Henryk, *Some Notes on Polish Translations of Shakespeare's Plays. Past and Present*, „Studia Anglica Posnaniensia. An International Review of English Studies" 1994, t. 28, s. 209–217.

Zbierski Henryk, *Wczoraj, dziś i jutro „polskiego Shakespeare'a"*, „Nowe Książki" 1986, nr 10, s. 49–54.

Żurowski Andrzej, *Myślenie Szekspirem*, Wydawnictwo Tower Press, Gdańsk 2001.

Żurowski Andrzej, *Szekspir ich rówieśnik*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej „Bernardinum", Gdańsk–Pelplin 2003.

Aneks
Noty o nowych przekładach

Dwóch szlachetnych krewnych (2017), tłum. Anna Wojtyś

W 2017 r. ukazał się pierwszy polski przekład *Dwóch szlachetnych krewnych*, tragikomedii autorstwa Johna Fletchera i Williama Shakespeare'a. Przekład Anny Wojtyś, anglistki specjalizującej się w językoznawstwie historycznym, powstał na potrzeby przedstawienia w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie (2016, reż. Gabriel Gietzky, dramaturgia Radosław Paczocha)[1], a następnie został wydany w ramach serii *Szekspir. Dzieła wszystkie* nakładem wydawnictwie Hachette.

Bibliografia

William Shakespeare, *Dwóch szlachetnych krewnych. Poematy* (Seria *Szekspir. Dzieła wszystkie*, t. 41), tłum. Anna Wojtyś, Hachette Polska, Warszawa 2017.

Anna Wojtyś i Magdalena Kizeweter, *Adapting Shakespeare and Fletcher's Drama for Theater. A Selection of Problems on the Way of Rendering the Tragicomedy "The Two Noble Kinsmen" into Polish* [w:] *Mostly Medieval. In Memory of Jacek Fisiak*, red. Hans Sauer i Piotr P. Chruszczewski, Æ Academic Publishing, San Diego 2020, s. 371–394.

Tomasz P. Górski, *William Shakespeare, „Dwóch szlachetnych krewnych", przekład Anna Wojtyś* [w:] *Między tekstem a kulturą. Z zagadnień przekładoznawstwa*, red. Aleksandra R. Knapik i Piotr P. Chruszczewski, Æ Academic Publishing, San Diego 2018, s. 383–388.

(mg)

[1] Por. *Dwóch szlachetnych krewnych* [w:] Encyklopedia teatru polskiego, https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/67343/dwoch-szlachetnych-krewnych (11.01.2024).

Tytus Andronikus (2021), tłum. Karol Kalisty

W 2021 r. w Białymstoku ukazał się przekład *Tytusa Andronikusa* pióra Karola Kalistego, absolwenta germanistyki oraz kierunku bezpieczeństwo i prawo. Wydawcą tłumaczenia oraz autorem obszernego opracowania dramatu (661 stron) jest tłumacz, fragmenty przekładu dostępne są również na stronie przedsięwzięcia[2]. Publikacja zawiera m.in. omówienie strategii przekładów współczesnych polskich tłumaczy Shakespeare'a (*Konieczność „aktualizacji" czy kontrowersyjne aspiracje [translatorskie]?*), omówienie własnej strategii przekładu (*Innowacyjne insynuacje? Interpretacja i instynkt*) oraz przegląd interpretacji i recepcji dramatu. Tłumacz zapowiada kontynuację serii i publikację nowego tłumaczenia *Peryklesa* Shakespeare'a.

Bibliografia

William Shakespeare, *Tytus Andronikus*, tłum. i wyd. Karol Kalisty, Białystok 2021.

Audycja *Portret Karola Kalistego*, https://www.radio.bialystok.pl/portrety/index/id/204803 (11.01.2024).

(acw)

[2] Por. https://www.karolkalisty.com (11.01.2024).

Indeks osób

A

Abbott Edwin 555
Achmatowa Anna 25
Adamczewska Izabella 451, 649, 716
Adamczyk-Garbowska Monika 49
Adamek Henryk 653
Adler Alfred 225
Aigner Paweł 93
Ajschylos 359, 597–598
Aleksandrowicz Tadeusz 174–175, 564
Anders Władysław 491
Anderson Lindsay 35
Andrucki Jacek 121
Andrzejewski Jerzy 259, 426, 456, 462, 464
Aniśkowicz Maria 594
Aragon Louis 279
Arno Anna 271, 274–275
Atlas Stefan 105
Auden Wystan H. 40, 42, 78–79, 429
Audiberti Jacques 342
Augustyn Adam 605
Augustyn, św. 382
Augustynowicz Anna 564, 649
Axer Erwin 266, 269

B

Babel Irena 172–173, 640
Babicki Krzysztof 65, 445, 448–449, 451, 534, 635, 647, 710, 714–716
Babilas Dorota 692
Baird Tadeusz 499
Bajdor Jerzy 250
Bajer Magdalena 442
Bakłanow Grigorij 210
Balcerzan Edward 25, 60, 308, 583
Balicki Stanisław 155–156, 167–168
Balmont Konstantin 570
Baltyn Hanna 86–87, 90, 176
Baniewicz Elżbieta 85, 89, 92, 342, 469, 642–643
Baniukiewicz Antoni 650
Banyś Magdalena 297
Baranowska Agnieszka 542, 641
Barańczak Anna 29, 56
Barańczak Jan 23
Barańczak Stanisław 14–16, **23–100**, 110, 115, 119, 178, 195, 200, 202, 205, 213, 219, 239, 255–256, 297–298, 325–326, 343, 349–350, 352, 370, 388, 391, 404, 408–409, 413, 428, 430, 435–438, 446, 471, 473–474, 515–516, 526–528, 542–543, 606, 611, 621, 628–631, 633, 644–646, 650–651, 689, 707, 711
Barańczak Zofia z d. Konopińska 23–24
Bardini Aleksander 287, 295, 299, 511, 528
Bargiełowski Daniel 109–110
Barnaś Kazimierz 585
Barrett Browning Elizabeth 329–330

Barrie James M. 583
Bartelski Lesław M. 101, 378, 490, 577
Bartkiewicz Władysław 585
Batory Jan 109
Baudelaire Charles 329, 455
Bazarnik Katarzyna 583
Bąbiak Grzegorz P. 372
Bądkowski Lech 596
Bąk Bogdan 536, 640
Beaumont Francis 103, 399
Bechczyc-Rudnicka Maria 244, 530, 540–541
Beckett Samuel 225, 341, 426–427, 429–430
Beethoven Ludwig van 348
Bem Paweł 469
Bereśniewicz Maria 471, 494
Bereza Henryk 273, 615
Berger Jan 373
Bernacki Ludwik 360
Berwińska Krystyna 15, 65, **101–121**, 242, 266, 389, 400, 563, 591
Bessert Zbigniew 564
Bębenek Stanisław 515
Białoszewski Miron 210
Biedrzycki Emil 415
Biedrzycki Krzysztof 455
Biegeleisen Henryk 362–363, 370
Bielak Alicja 343
Bielecka-Mateja Anna 647
Bielik-Robson Agata 430, 437
Bieliński Stanisław 530
Biełous Urszula 72
Bieniewski Henryk 174
Bieńkowski Zbigniew 62, 64
Biliczak Antoni 503
Biliński Lucjan 567–568, 570–571
Birkenmajer Józef 415
Bista Henryk 247
Blake William 329, 382, 458–459, 599, 631
Bleicherówna Danuta 120
Błaszczyk Dariusz 654
Błażewicz Olgierd 89, 177
Błeszyński Jan 109
Błok Aleksandr 239
Błońska Gustawa 564
Błoński Jan 34, 276
Bober Jerzy 540
Bodnar Izabella 625, 627
Bogusławski Wojciech 135, 146
Bojanowska Małgorzata 301
Bojarska Maria 33
Bolewski Jacek 68, 431
Bollin Przemysław 351
Bołtuć-Hausbrandt Irena 545, 552
Boniecki Adam 395
Bordowicz Maciej Z. 564–565
Borelowski Marcin 567
Bork Mirosław 90
Borowiec Jarosław 346
Borowski Karol 374
Borowy Wacław 150, 181, 186–187, 315, 318, 321–322, 329, 336–337, 346,

368–370, 461, 476–477, 535, 562, 575, 668, 682–683, 692–694, 706–707
Borzyszkowski Józef 597
Boulle Pierre 399
Boy-Żeleński Tadeusz 317–318, 686
Bradecki Tadeusz 87–88, 351, 354, 564–565, 635, 646, 649, 651, 654, 656
Brandstaetter Ludwik 122
Brandstaetter Maria 122
Brandstaetter Regina z d. Wiktorówna 128
Brandstaetter Roman 14–15, 67, **122–179**, 192, 227, 232, 240, 288, 333–334, 349, 380, 385–386, 389, 418, 476, 479–481, 506, 555, 557, 581–582, 631, 683–685, 687
Brandstätter Mordechaj D. 122
Bratkowski Jan 270, 627, 644
Braun Jerzy 330
Braun Kazimierz 269, 325, 530
Brecht Bertolt 417, 508, 632
Brejdygant Stanisław 535
Breza Tadeusz 259–260, 304
Brodski Josif 27, 30, 631
Brodzka Alina 427
Broniewska Maryna 281, 289
Broniewski Władysław 128
Brontë Charlotte 693, 697
Brończyk Kazimierz 174, 671
Brook Peter 35, 211
Browning Robert 459
Bruchnalski Wilhelm 415
Brzezińska Romana 85–86
Brzeziński Zbigniew 29
Brzoza Zbigniew 94
Brzóska Agata 710
Buczek Karol 671
Budnik Magdalena 24, 490
Budrewicz-Beratan Aleksandra 297, 360, 370–371, 661, 665
Budrowska Kamila 482
Budzik Szymon 324
Budzisz-Krzyżanowska Teresa 71
Bugajski Stanisław 175, 177, 528
Bujnicki Tadeusz 455
Bullen Arthur H. 280
Bunin Maria 358
Burek Ryszard 344
Burek Tomasz 26, 301
Burgess Anthony 221
Burns Robert 664
Burton Richard 449, 714
Busza Andrzej 492
Buszewicz Maciej 343
Butryńczuk Bogdan 483
Bychowska Helena 294
Byron George 359, 417, 696, 708
Byrska Irena 338
Byrski Tadeusz 273, 338, 469–471

C

Cairncross Andrew S. 228
Cami Henri P. 279
Carroll Lewis 583, 638
Cather Wilella 551
Cavanagh Clare 30, 43
Cazin Paul 414
Celan Paul 429
Cervantes Miguel de 461
Cetera-Włodarczyk Anna 12, 32, 34, 66–67, 84, 129–130, 147, 151, 169, 171–172, 178, 199, 201, 269, 310, 314, 325, 342–346, 349, 355, 357, 409, 451, 469, 472, 568, 573, 582, 590, 631–632, 635, 665, 692, 716
Cękalski Eugeniusz 456
Chaberski Emil 132
Chandler Raymond 341
Charewicz Leon 652
Chase James H. 399
Chaucer Geoffrey 184, 699
Chesterton Gilbert K. 184, 378
Chettle Henry 444–445, 710
Chojnacka Anna 394
Chomicz Paulin 330
Chopin Fryderyk 303, 348
Chrapkiewicz Grzegorz 445
Chruszczewski Piotr P. 409
Chrzanowski Ignacy 545, 664
Chrząstowski Piotr 567
Chwalewik Edward 180
Chwalewik Teodozja z d. Illewicz 180
Chwalewik Witold 14, 50–52, 157–158, 162, 164, 174, **180–196**, 232, 288, 291, 384, 389, 409, 476, 527, 561, 613, 620, 629, 684, 700
Chybowski Paweł 652
Ciechowicz Jan 65, 104, 219
Cieplak Piotr 85, 90, 93
Cieślak Ewa 301
Cieślak Jacek 76
Cieślak Piotr 45, 93
Ciosek Jolanta 88
Ciszewska Magdalena 56
Clarke Charles 654
Clarke Mary C. 654
Coleridge Samuel T. 382
Conrad Joseph 184, 186, 499
Cooper James 696
Cooper Merian C. 577
Cooper Winifred 364
Copeau Jacques 475
Corneille Pierre 341
Cotruș Aron 415
Craig William J. 149
Creizenach Wilhelm 665, 692
Crosby Marjorie 577, 580
Csató Edward 132
Curie Ewa 571
Cybulski Bohdan 650
Czachowska Jadwiga 23, 101, 122, 209, 259, 271, 301, 328, 378, 394, 414, 453, 490, 577, 709

Czajkowska Anna 352
Czapska Iza N. 91
Czaykowska Irma 120, 565
Czechow Anton 331
Czechowicz Józef 456
Czechowski Robert 90
Czerniaków Adam 501
Czerniawski Adam 492
Czerniecki Jan 306
Czü-Juan 279
Czycz Stanisław 210

Ć

Ćirlić-Straszyńska Danuta 615
Ćwieluch Juliusz 516, 542

D

Dajnowski Maciej 709
Danecki Ryszard 391
Danielewicz Adam 289
Daszewski Mieczysław 375
Dąbrowska Agata 323, 517
Dąbrowski Bronisław 141, 176
Dejmek Kazimierz 323, 552, 565
Dekker Thomas 399
Delarue Paul 263
Dickens Charles 276, 571, 693, 697
Dickinson Emily 40
Digat François 259
Długołęcki Ryszard 14, **197–208**
Dłuski Wiktor 488
Dobraczyński Jan 174
Doleżal-Nowicka Irena 583
Domalik Andrzej 76
Domański Cezary 567
Donne John 526
Dorosz Beata 122, 328
Doskocz Marek 342, 346–347, 349
Dostojewski Fiodor 331
Dowden Edward 589–590
Doyle Arthur C. 583
Drajewski Stefan 92
Drawicz Andrzej 272, 275–276
Drewniak Łukasz 445, 653
Dreyfus Alfred 125
Drozdowska Feliksa z d. Majewska 209
Drozdowski Adam K. 221
Drozdowski Bohdan 14–16, 31, 39, 48, 50–51, 57–60, 65, **209–258**, 410–411, 486, 499, 523–524, 526, 528–529, 563, 595–596, 606, 614–617, 637–638
Drozdowski Leon 209
Drozdowski Marian M. 699
Dubrawska Anna 590
Dulak Alexander 355
Dworak Jan 438
Dyboski Roman 182, 329, 361, 365, 395, 560, 580, 664–668, 679–680, 694–695, 704–705
Dybowska Bożena 210
Dygat Antoni 259
Dygat Jadwiga z d. Kurowska 259
Dygat Magdalena 260

Dygat Stanisław 11, 14, **259–270**, 418, 456, 476, 555, 581, 650, 684
Dykiel Bożena 484
Dziadek Adam 30
Dziedziul Andrzej 375
Dzierżykraj-Morawski Kajetan 277, 467
Dziewoński Edward 634, 654
Dzitko Bohdan 176
Dziuk Andrzej 651

E

Ehrenberg Gustaw 225
Ehrlich Marcin 647
Eile Marian 276, 283, 287
Eliot Thomas S. 184, 429, 458, 471, 492, 494, 501, 699
Elżbieta I, królowa 125, 594
Elżbieta II, królowa 444, 640
Englert Jan 86, 622
Englert Maciej 89, 220, 297, 408, 622–623, 644
Eurypides 263, 358–359, 372, 597–598

F

Fabianowski Andrzej 123
Fabiszak Jacek 649
Falk Feliks 176
Faruga Wojciech 451, 716
Fast Piotr 66, 631
Faulkner William 583
Fazan Jarosław 455
Ferency Adam 81
Feuchtwanger Lion 123
Ficowski Tadeusz 328
Fiedosiejew Jerzy M. 645
Fik Marta 170, 297, 586, 637
Filipowicz-Rudek Maria 297
Filler Witold 539
Fletcher John 104, 399, 556
Franaszek Andrzej 126, 260, 273, 332, 416, 453–457, 459–460, 467, 482
Franaszek Piotr 144, 398, 581, 585
Frankowska Bożena 211
Frantz Wiktor 414, 416
Fredro Aleksander 607
Freud Sigmund 225
Fridrich Milan 565
Frister Elżbieta 126–127
Fronczewski Piotr 640–641
Frycz Jan 85
Furness Horace H. 200

G

Gajos Janusz 645
Gall Iwo 269, 339, 460
Gałczyńska Kira 271–273, 279–281, 700
Gałczyńska Natalia z d. Awałow 273, 275, 281, 283–285
Gałczyńska Wanda z d. Łopuszyńska 272
Gałczyński Konstanty I. 15, 60, 64, 83–84, 135, 158, 161, 164, 192, 220, **271–300**, 389, 418–419, 455, 476, 478, 480–481, 506, 555, 557, 578, 581, 584, 619, 683–685, 700
Gałczyński Konstanty I., syn Konstantego I. 275

Gałczyński Konstanty, ojciec Konstantego I. 272
Gardiner William 117
Gardocki Wiktor 482
Garson Barbara 401
Gawlik Jan P. 118, 169, 530
Gawlikowski Maciej 581
Gawroński Andrzej 365, 666
Gazdeczka Andrzej 530
Gąsiorowski Jacek 354
Gąsowska Jadwiga 358
Genet Jean 341
Gibińska-Marzec Marta 44, 65, 67, 71, 96, 147, 178, 204, 206–207, 325, 344, 354, 583, 631, 654, 661, 672
Giedroyc Jerzy 167, 453, 481
Gielgud John 142, 212
Gielgud Val 142
Gierszał Marek 90
Gietzky Gabriel 652–653
Giraud Albert 32
Gliwa Małgorzata K. 297
Globisz Krzysztof 61, 71
Glücksman Rafał 132, 134–136, 479
Głębicka Ewa 259, 378, 577, 584
Głogowski Krzysztof 87, 250, 533, 642
Głowacka Malwina 81, 351–353
Głowacki Paweł 88
Godlewska Joanna 70
Godlewski Mateusz 342
Goethe Johann W. 359, 417
Gogol Nikołaj 331
Gogolewski Jerzy 101
Goliński Jerzy 85, 177, 296, 564–565
Gołębiowski Marek 275
Gombrowicz Witold 259, 499, 565
Gomułka Władysław 168, 484, 582
Goodbody Mary-Ann (Buzz) 224
Gorbaczow Michaił 219
Gorczyńska Renata 28–29, 473
Gorczyński Maciej 440
Goślicki Wawrzyniec 186
Góra Jan 128
Góral Robert 148
Górnicki Michał 534
Górski Tomasz P. 67, 409, 631
Górski Wiesław 650
Grabowski Mikołaj 85
Granville-Barker Harley 102
Graužinis Cezaris 639
Greenblatt Stephen 125
Greene Robert 414–415
Greń Zygmunt 529, 534–535
Grillparzer Franz 359
Grodzicki August 250, 529–530, 535, 538–539
Grotowski Jerzy 170, 211
Gruda Józef 532
Gruszczyński Piotr 438
Gruza Jerzy 565
Gryglaszewska Halina 121
Grzebieniowski Tadeusz 550, 574–575
Grzegorczyk Piotr 157–158, 161, 166, 328, 331

Grzegorzewska Małgorzata 355, 632
Grzegorzewski Jerzy 37, 79, 297, 584, 646, 656
Grzesiński Marek 297, 643
Grzybowska Teresa 584
Gulda Przemysław 647
Gulska Irma 269
Gundulić Ivan 331

H

Hahn Wiktor 267, 310, 374, 484, 574, 680, 682, 704
Hajny Ewa 492, 500
Hałabuda Stanisław 391, 517
Hanuszkiewicz Adam 174, 528, 531, 538
Harasymowicz Jerzy 210
Hardy Thomas 40, 42
Harington John 693
Harrison Wilfred 243, 253
Has Wojciech 261
Hauptmann Gerhart 359
Heaney Seamus 30
Heine Heinrich 102, 359
Hejman Anna 101
Hejno Wiesław 92
Helsztyński Stanisław 115–117, 150, 161–165, 185, 188, 191–194, 222, 268, 283–284, 289–291, 315, 318, 322, 333–335, 337–338, 363–366, 369–370, 389–390, 422–423, 477, 483, 549–550, 554, 557–558, 561, 613–614, 655, 674, 683–688, 692–693, 696, 698–700, 702, 707
Henkel Barbara 80
Henley William E. 197
Henryk IV, król 145
Henslowe Philip 126
Herbert George 40, 526
Herbert Zbigniew 30, 210, 472
Herder Johann G. 361
Hernas Czesław 271
Hersch Jeanne 468
Hertz Paweł 464, 476, 555
Hesse Hermann 499
Heydel Magda 29, 44, 66, 453, 458, 472, 474, 487
Heywood Thomas 399
Hitler Adolf 456
Hoene-Wroński Józef M. 330
Hoesick Ferdynand 706
Hoffman Jerzy 176
Hölderlin Friedrich 429
Holinshed Raphael 145
Holland Agnieszka 71, 342
Hollender Tadeusz 414
Holoubek Gustaw 36, 78, 95, 622–624, 635, 637, 640, 656
Hołowiński Ignacy 232
Homer 361
Hońdo Leszek 122
Hopfinger Maryla 194, 309, 370, 689, 707
Hopkins Gerard M. 40

Horzyca Wilam 130–131, 312
Hotson Leslie 116–117
Hube Romuald 568
Hübner Zygmunt 37, 484, 540, 552, 554, 563–564, 583
Hudson Julian 197
Hulanicka Zofia 328
Hunter Robert G. 200
Hussakowski Bogdan 89, 486

I

Ibsen Henrik 359, 417
Igliński Grzegorz 371
Isakowskij Michaił 210
Iwasiów Inga 91
Iwaszkiewicz Anna z d. Lilpop 301, 303, 305, 311, 332, 457, 482
Iwaszkiewicz Bolesław 302
Iwaszkiewicz Jarosław 11, 48, 50–52, 67, 108, 144–145, 165, 167, 173, 176, 178, 259–260, 264, 280, **301–327**, 329, 331–332, 454–455, 457, 460–462, 476–477, 482, 506, 523–524, 551, 555, 629, 631, 687–688
Iwaszkiewicz Maria 301, 303
Iwaszkiewicz Maria z d. Piątkowska 302

J

Jabłkowska Róża 692, 702
Jabłonkówna Leonia 245–246
Jackiewicz Mieczysław 126
Jakub I Stuart, król 443
Janczar Tadeusz 484
Janda Krystyna 90
Janicki Klemens 497
Janiszewska Maria 93
Jankowski Czesław 682
Janowicz Leon 118, 242
Janowska Katarzyna 439
Januszewski Tadeusz 281
Jaracz Stefan 546, 552–553, 555, 557, 559–560
Jarniewicz Jerzy 30, 64, 508
Jarocki Jerzy 299, 501, 583–585, 634–635, 656
Jarzębski Jerzy 499
Jarzyna Grzegorz 91
Jasielski Józef 242–243
Jasiński Krzysztof 639
Jaskuła Henryk 600
Jastrzębiec-Kozłowska Zofia z d. Zelenay 328, 332
Jastrzębiec-Kozłowski Czesław 11, 94, 315, **328–339**, 415, 418, 459
Jastrzębiec-Kozłowski Michał K. 328
Jastrzębiec-Kozłowski Sławomir 328, 330
Jauksz Marcin 373
Jaworska Anna 692
Jaworska-Biskup Katarzyna 361, 666
Jaworski Karol 373
Jemmett Dan 354
Jesienin Siergiej 123
Jędrusik Kalina 262–263, 581

Jędrzejko Paweł 66
Jękot Tomasz 451, 716
Jęsiak Anna 450–451, 715–716
Jonson Ben 93, 399, 579–580, 599
Jońca Maciej 361
Jordan Wilhelm 280
Joyce James 225, 235, 577, 583–585, 593, 598–600, 612, 614, 631, 638
Jung Carl G. 225

K

Kabzińska Krystyna 569
Kaczorowska Monika 68, 436–437
Kaczyński Stanisław 331
Kafka Franz 225, 399
Kalisty Karol 207
Kamieńska Anna 277, 418
Kamińska Aleksandra 355
Kamiński Jan 319
Kamiński Piotr 14, 16, 204, 269, **340–356**, 424, 426, 435
Kania Kazimierz 73
Kapałka Regina 259
Kapera Marta 71
Kapuściński Ryszard 211
Karcz Andrzej 292
Karczewski Leszek 94
Karolak Hanna 350
Karolak Sylwia 29, 474
Karpiński Cezary 650
Karpiński Maciej 250, 253, 539
Karren-Zagórska Tamara 126
Kasprowicz Anna 358
Kasprowicz Jan 14, 149, 158, 167, 280, 284, 319, **357–377**, 478, 528, 560, 663, 665, 689, 700, 702
Kasprowicz Janina 358
Kasprowicz Józefa z d. Klofta 357
Kasprowicz Piotr 357
Kasprowiczowa Maria 149, 358, 363–364, 370
Katafiasz Olga 91–92
Kaut-Howson Helena 649
Kawafis Konstandinos 382, 429
Kawecki Janusz 321
Kazimierczyk Barbara 78
Kazimierska Marta 644
Kądziela Paweł 490–491
Keats John 42, 359, 501
Kellner Leon 149
Kelm Krzysztof 529
Kennedy John 401
Kędra-Kardela Anna 42
Kiełbińska Aldona 494
Kierkegaard Søren 307
Kietrys Alina 450, 645, 653, 716
Kilian Jarosław 79, 90, 297
Kilkowska Barbara 580
Kipling Rudyard 184, 664
Kirol Agata 177
Kisielewska Ewa 609, 648
Kisterowa Hanna 526, 590
Klebaniuk Jarosław 84

Kleczewska Maja 90, 438–439
Kleiner Juliusz 414
Klem Katarzyna 640
Klementowski Robert 26, 500
Klimkiewicz Katarzyna 634, 654
Kłossowicz Jan 634, 636, 641
Knapik Aleksandra R. 409
Knapik Andrzej 599
Knight Wilson 145
Knights Lionel Ch. 384
Kochanowski Jan 30, 166, 472, 680
Koenig Jerzy 215, 391, 528–529
Koivisto Riitta 219
Kokotek Bogdan 354
Kolberger Krzysztof 484
Kolińska Krystyna 485
Kolmaga Weronika 221
Kołaczkowska Ewa 698–699
Kołodziejczyk Ewa 23–26, 97, 453, 459, 461
Kołoniecki Roman 267
Komarnicka Wacława 290–291
Komarnicki Lech 564–565
Komierowski Jan 568, 665
Komierowski Józef 665
Komorowski Jarosław 39, 56–60, 77, 317, 321
Konczałowski Andriej 543
Kondrasiuk Grzegorz 436
Kondrat Marek 641
Koneski Blaže 219
Konic Andrzej 120
Konic Paweł 11, 118, 563, 591, 597, 622, 627
Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 297
Konwicki Tadeusz 263–264, 468
Kopacki Andrzej 306
Kopciński Jacek 79, 350, 442
Kopeć Grzegorz 209
Kopeć-Umiastowska Barbara 125
Kopiczyński Andrzej 118, 484
Kopka Krzysztof 90
Koprowski Jan 209
Korczak Jerzy 589
Korecki Kazimierz 374
Korin Eugeniusz 37, 84
Kornat Marek 167, 277, 468
Korneluk Wiera 243
Korsak Julian 310
Koršunovas Oskaras 354
Korzeniewska Ewa 122, 414
Korzeniewski Bohdan 103, 297, 475
Korzeniowski Józef 677
Kosim Alicja 12, 130, 151, 201, 310, 314, 357, 469, 568, 573, 665
Kossewska Elżbieta 128
Kostrzewski Wawrzyniec 354
Koszucki Robert 653
Kościelniak Wojciech 647
Kościńska Maria 665
Kościński Ryszard 627
Kot Stanisław 127–128, 666
Kotański Michał 323, 541
Kotarbiński Józef 362

Kotlarczyk Mieczysław 395–396
Kotowska-Kachel Maria 426
Kott Aniela 315
Kott Jan 34, 45, 60, 96, 131, 151, 168–174, 177–178, 202, 214, 261, 294, 296, 315, 380, 448, 499, 501, 519, 525–526, 529, 536, 564, 582, 590–593, 596, 602–603, 608, 630–632, 646, 655–656, 672, 714
Kowalcze-Pawlik Anna 339
Kowalczyk Andrzej Z. 81
Kowalczyk August 214, 243, 249–250
Kowalczyk Janusz R. 83, 176, 437, 651
Kowalewski Sławomir 530
Kowalik Barbara 692
Kowalik Irena 426
Kowalska Barbara 279
Kowalski Tadeusz 668
Kowalski Wiesław 95, 440
Kozicka Dorota 40
Kozioł Paweł 23–24
Kozłowski Leon 667
Kozłowski Piotr 93
Kozłowski Tadeusz 269
Koźmian Stanisław E. 48, 69, 220, 257, 281, 283–284, 297, 349, 375, 387–391, 404, 417, 478, 561, 587, 638, 654, 689, 700, 702
Krajewska-Wieczorek Anna 542
Krajewski Andrzej 500
Kral Andrzej W. 254, 539
Krasiński Edward 464, 487
Krasiński Zygmunt 142, 498
Kraskowska Maria z d. Wendorff 545
Kraskowski Jerzy 545
Krasnowiecki Władysław 102, 105, 462–463, 480, 483–484
Krasowski Jerzy 177, 195
Kraszewski Józef I. 318, 654, 663, 702
Krawiecka Ewa 137–138, 143
Kreczmar Jan 101, 144, 289, 338
Kromer Marcin 186
Krontiris Tina 147
Krońska Irena 459, 464–466
Kroński Tadeusz 459, 465–466
Król Anna 301
Kruszewska Felicja 700
Kruszka Wiesława 219
Kruszyńska Anna 577
Krygier Waldemar 564
Kryłow Iwan 218
Krynicki Ryszard 26
Kryński Magnus J. 43
Kryszak Janusz 253, 532
Kryszak Jerzy 533
Krzeczkowski Henryk 501
Krzemień Teresa 586, 589, 601, 604, 613, 635, 650
Krzemiński Władysław 167, 565
Krzywicka Dorota 69
Krzywicka Irena 316–317, 319
Krzyżanowski Julian 122, 181, 271, 310, 698
Krzyżanowski Juliusz 261, 267, 707

Kubacki Wacław 107
Kubiak Cecylia z d. Damięcka 378
Kubiak Franciszek 378
Kubiak Zygmunt 14–15, 69, 158–161, 186, **378–393**
Kubikowski Tomasz 82–84
Kubińska Olga 67, 631
Kubiński Wojciech 67, 631
Kucharczyk-Kubacka Monika 577
Kujawińska-Courtney Krystyna 119, 256, 331, 517, 661
Kujawska-Lis Ewa 97
Kulawik Adam 297
Kulczyński Jan 36, 324, 392, 528, 565, 628
Kulińska Lucyna 668–670
Kuncewicz Piotr 209, 378, 490, 577
Kuraś Marzena 130
Kuryluk Karol 131–132, 136, 461, 463
Kurz Andrzej 36, 589, 621
Kusztelski Błażej 542
Kuta Cecylia 498
Kuźnicki Sławomir 206
Kwapisz Jan 378
Kwieciński Grzegorz 650
Kwieciński Michał 645
Kyd Thomas 382, 399
Kydryński Juliusz 78, 80, 84, 234–236, 238, 390, **394–413**, 483, 540, 563, 587–589, 591, 613–614, 616, 619, 633, 635–636, 648, 650
Kydryński Lucjan 77, 79, 394–400, 533, 637, 641–642
Kyzioł Aneta 351, 353

L

La Fontaine Jean de 417
Lange Antoni 264, 268, 363, 408, 690
Laskowska Wanda 196
Lasoniowa Irena 109, 138, 502
Lassalle Jacques 85
Latawiec Krystyna 256, 298, 360, 409, 453
Lawrence David H. 399
Lebioda Dariusz T. 206–207
Lechoń Jan 303
Leconte de Lisle Charles-Marie-René 571
Lee Sidney 125
Lenin Włodzimierz 278, 358
Lermontow Michaił 570, 572
Lewicki Zbigniew 604
Lewik Bronisława z d. Richter 414
Lewik Stanisław 414
Lewik Włodzimierz 14, 138, 225, 261, 277, 279, 284–285, 287, 298, 335, 387, **414–425**, 455, 702
Leyfell Aleksander 138, 418
Libera Antoni 14, 32, 341, **426–441**
Libera Helena z d. Żmijewska 426
Libera Marcin 91
Libera Zdzisław 186
Libin-Libera Zdzisław 426
Lichodziejewska Feliksa 490
Lickiewicz Wiktor 81
Ligarski Sebastian 26, 144, 398, 500, 581
Limon Janusz 442
Limon Jerzy 14, 65, 68, 76–77, 204, 295–296, **442–452**, 563, 710–716

Limon Zenon 442
Lipiński Eryk 640
Lipiński Jacek 102
Lipska Ewa 621
Lipski Jan J. 372
Lis Andrzej 73, 645, 652
Lodge Thomas 400
Longfellow Henry W. 571
Lopez Rodrigo 125
Loth Roman 357, 359–360, 362, 364–365
Lourie Richard 43
Lubczyński Krzysztof 351
Lucy Thomas 117
Lukrecjusz 466
Lutogniewski Tadeusz 261, 639–640
Lutomski Jacek 77
Lyly John 388

Ł

Łatka Rafał 144, 398, 581
Ławrynowicz Zygmunt 492
Łączkowski Zdzisław 492
Łempicki Zygmunt 679
Łomnicki Tadeusz 32–39, 42, 48, 61, 69, 71, 75, 78–79, 84–85, 95, 324, 391–392, 428, 474, 538, 565, 628
Łoś Jan 561
Łowiński Jerzy 524
Łoziński Mikołaj 148
Łubieniewska Ewa 256, 298, 360, 409, 453
Łysak Paweł 297

M

Macaulay Thomas B. 672
Machulski Jan 120, 196, 325
Maciejewska Bożena 219
Maciejewska Irena 271
Maciejewski Wojciech 654
Maciejowski Jan 118, 120, 299, 529, 532, 534–535, 541
Maćkowiak Rafał 221
Maguire Robert A. 43
Majakowski Władimir 239
Majcherek Janusz 81, 537
Majcherek Wojciech 93
Majchrowski Zbigniew 65, 104, 219, 583
Majczak Andrzej 95
Major Ryszard 564
Makarewicz Andrzej 120, 484
Makuszyński Kornel 663
Malatyńska-Stankiewicz Agnieszka 438
Malec Mariusz 440
Malone Edmond 228
Mamoń Bronisław 72
Man Tomasz 85
Mandelsztam Osip 25, 27
Maniakówna Maria 699
Marczak-Oborski Stanisław 391
Marczewski Andrzej 646
Maritain Jacques 458
Markowicz Andrzej 296–297
Markowska Teresa z d. Iwaszkiewicz 301, 303

Marlowe Christopher 125, 359, 399, 501, 503, 508, 510, 526, 528, 534, 579, 590, 692
Marszak Samuił 315
Marx Jan 211, 239
Mastela Olga 68, 90, 110, 256–257, 355, 423–425, 548, 632
Matlakowski Władysław 130, 137, 149, 151, 189, 194, 201–202, 314–315, 423, 468, 573
Mauersberger Adam 162, 164, 290–291
Maxwell John C. 384
Mayewski Paweł 184
Mazan-Mazurkiewicz Alicja 381, 383, 392
Melchior Ib 197
Melchior Jacek 439
Merunowicz Jerzy 336
Messing-Mierzejewski Aleksander 459
Michaels Brian 564
Michalec Beata 698
Michalik Jan 391, 517
Michnik Adam 32–33
Miciński Bolesław 456
Mickiewicz Adam 32–33, 122–123, 127, 233–234, 257, 310, 425, 428, 497, 539, 629, 692, 708
Middleton Thomas 399, 445, 710
Mielczarek Lidia 119
Międzyrzecki Artur 25
Mikołajczyk Maria 89
Mikołajczyk Stanisław 128
Mikos Marek 542
Mikulski Kazimierz 375
Mikulski Stanisław 539
Miller Henry 399
Miller Jan N. 174
Milton John 458–459, 577, 585, 600, 631
Miłaszewski Stanisław 310
Miłkowski Tomasz 211, 350–351, 648
Miłosz Aleksander 454
Miłosz Andrzej 454
Miłosz Carol z d. Thigpen 42, 475
Miłosz Czesław 11, 14–15, 29, 32, 38–42, 64, 102, 105, 126, 133–135, 148–149, 167, 220, 259–260, 264, 272–273, 277–278, 280, 291–292, 318, 332, 338–339, 416, **453–489**, 493–494, 498–499, 501, 506, 555, 700
Miłosz Janina z d. Dłuska 456, 462, 471, 494
Miłosz Oskar 454–455
Miłosz Weronika z d. Kunat 454
Minc Tadeusz 484, 651–652
Mirska Zdzisława 417
Misiorny Michał 245, 532–533, 538
Miśkiewicz Paweł 79
Mitzner Zbigniew 460, 465
Mizera Michał 438
Mniszkówna Helena 263
Modestowicz Waldemar 430
Modlińska-Piekarz Angelika 180
Mokrowiecki Marek 645, 653

Molier 105, 342, 560, 686
Montaigne Michel de 324
Moor Guido de 533
Morsztyn Jan A. 219, 341, 491
Morsztyn Zbigniew 491
Mortkowicz Jakub 570
Morus Tomasz 698
Moskalówna Ewa 248, 450, 715
Mościcki Tomasz 79
Mozart Wolfgang A. 631
Mroczkowski Przemysław 186, 293, 395, 617, 674, 688–689
Mrożek Sławomir 142, 430, 432
Mulvaney Catherine 211
Murdoch Iris 399
Mus Malwina 301
Musierowicz Bolesław 95
Musierowicz Małgorzata 95

N

Nabokov Vladimir 631
Nae Andrei 129
Najder Zdzisław 498
Nakovski Petre 219
Natanson Wojciech 541, 635
Nawrocka Władysława 260
Nazar Krzysztof 76–77
Neruda Pablo 279
Neuger Leonard 46
Nicolaescu Mădălina 129
Nicoll Allardyce 182
Niemirycz Aleksandra 371
Niemojowski Jerzy 167
Nietzsche Friedrich 359
Niziołek Grzegorz 651
Norman Marc 445
Norwid Cyprian 158, 219, 395, 497, 573
Nowak Małgorzata 708
Nowakowski Jerzy M. 533
Nowakowski Marek 495
Nowakowski Marek T. 38
Nowicka Justyna 39
Nurkowski Włodzimierz 644
Nycz Ryszard 499
Nyczak Janusz 622–623
Nyczek Tadeusz 27, 31, 49, 62–63, 70, 173

O

Obrębowska-Piasecka Ewa 90
Okopiński Marek 177, 242, 246–247, 445, 484, 536, 710
Okulicz-Kozaryn Radosław 373
Olbinska Zuzanna 586
Olbrychski Daniel 531, 543
Olczyk Agnieszka 439
Olędzka Jadwiga 139
Olivier Laurence 200, 212
Onions Charles T. 555
Opalski Józef 32, 34
Opatowicz Adam 564
Ordęga Adam 693

Ordonówna Hanka 273–274
Ordyński Ryszard 108, 120, 124, 289
Orliński Marcin 206
Orwell George 219
Orzechowski Adam 95, 653
Orzechowski Krzysztof 650
Osiński Dawid M. 372–374
Ossowski Jerzy 297
Ost Jan 637
Osterloff Barbara 78, 87, 340
Osterwa Juliusz 396–397
Ostrowski Adam 139–140
Ostrowski Krystyn 677, 680, 689, 707
Ostrowski Rafał 148
Ostrowski Stanisław 535
Ostrowski Witold 700
Otałęga Zdzisława 615, 627

P

Pajgert Adam 673
Palcat Paweł 354
Pankiewicz Krzysztof 649
Papieska Agnieszka 301
Papieski Robert 301
Papis Jacek 651
Para Józef 177
Paradowski Piotr 540, 639
Parandowski Jan 417, 421, 481, 551
Partridge Eric 156
Pasternak Boris 279–280, 315, 463, 477–479
Paszek Jerzy 25
Paszkowski Józef 48, 72, 102, 114, 116–117, 137, 139, 149–150, 165, 173, 176, 178, 183–184, 199–200, 215–216, 220, 232, 237, 243, 253, 257, 312, 315, 317–318, 321–322, 337–338, 349, 352–353, 371, 374–375, 404–405, 417–418, 478, 521, 559–561, 565, 583, 587, 603, 613, 627, 638, 641–643, 646, 654, 673, 680, 687, 694, 696, 700, 702, 704, 706
Patkaniowska-Corbridge Mary 693–694, 698, 706
Patton George S. 578
Paukszta Eugeniusz 137–138
Pawelec Marek 180
Pawłowski Andrzej 564
Pawłowski Roman 85, 88, 438–439
Payne Robert 551
Pazdro Jacek 565, 646
Peele George 109
Penderecki Krzysztof 427
Peszek Jan 60–61, 71, 96
Pęcikiewicz Monika 84, 653
Piasecki Stanisław 274, 317
Piekarska Magda 350
Pieszczachowicz Jan 122, 259, 540, 598, 602
Pietrkiewicz Jerzy 472
Pigoń Stanisław 668
Piniński Leon 361, 375, 666, 689
Pinter Harold 607

Piołun-Noyszewski Stanisław 317
Pioruńska Magdalena 348
Pióro Tadeusz 30
Pitera Julia 209
Plichta Paweł 122
Plutarch 145
Płatek Karol 350
Podhorska-Okołów Stefania 283, 289
Podstawka Anna 371
Pohoska Ewa 698
Pokrasenowa Maria 271
Polanica Stefan 529, 538, 541, 641
Polański Roman 341
Polewka Adam 108
Polony Anna 607, 645
Pongratz Józefa 665
Poniatowski Józef 613
Popławska Aleksandra 90
Poręba Bohdan 242
Porębowicz Edward 361, 363, 700
Pospieszny Tomasz 567
Potkaj Tomasz 398
Potocki Wacław 166
Pożar Przemysław 32, 122, 178, 331, 471, 487, 494
Prokofiew Aleksandr 279
Prokop-Janiec Eugenia 123
Próchnicki Włodzimierz 492, 499
Prus Maciej 86, 91, 94–95, 323, 564
Prussak Maria 56
Przyboś Julian 210, 551
Przybylski Jacek 585
Przybylski Lech 595
Przybylski Ryszard 186
Przybyszewski Stanisław 358
Pszczołowska Lucylla 415
Ptic-Borkowski Michał 416
Pudłocki Tomasz 193, 365, 368, 661, 663–668, 670–672, 682
Pusłowska Beata 616
Puszkin Aleksandr 303
Putrament Jerzy 486, 551
Pysiak Krzysztof 485

Q

Quiller-Couch Arthur 477
Quinn Susan 570

R

Rachwał Tadeusz 66, 631
Racine Jean B. 429, 432–433
Radecka Barbara K. 565
Radziwon Marek 301
Rafacz Helena 699
Rajewska Ewa 29–30, 64, 308, 474, 583
Rakowiecki Jerzy 539, 646, 649–650
Ralski Eugeniusz 671
Rapacka-Furtek Agnieszka 219
Rataj Maciej 303
Ratuszna Hanna 360
Raymond Harry 550
Rej Mikołaj 166
Rembrandt van Rijn 129

René Ludwik 375, 537
Richardson Tony 211–212
Ridley Maurice R. 240
Rilke Rainer M. 239
Rimbaud Arthur 359
Riss Barbara 626–627
Ritz German 306–307
Rodziewicz Aleksander 175
Rogulska-Kołodziejska Agnieszka 24, 28
Rokicki Konrad 500
Romaniuk Anna 301
Romaniuk Radosław 301, 303–305, 315, 329, 332
Romanowska Agnieszka 66–67, 178, 272, 279, 281–283, 286, 289, 294, 297–299, 301, 308, 310, 315, 326–327, 344, 409, 436, 453, 458, 474, 476–477, 487–488, 631–632
Romantowska Anna 484
Rosiak Dariusz 354
Rosmanowska Monika 542
Rosner Edmund 142
Rosseger Peter 359
Rossowski Stanisław 225, 363
Roszkowski Wacław 699
Rotbaum Jakub 120
Rothert Edward 584
Rottermund Elżbieta 148
Rowiński Roland 71
Rowley William 109, 400
Rozen Henryk 654
Rozhin Andrzej 646
Rożnowska-Szymczykowa Jadwiga 661
Różewicz Tadeusz 531
Rudnicki Adolf 259
Rudziński Łukasz 94
Rusinek Michał 165, 293, 308, 370, 421
Rymer Thomas 384
Ryszard III, król 145–146, 219

S

Saarikoski Pentti 219
Sadaj Henryk 569–570
Sadecki Jerzy 599, 607
Sadowy Witold 101
Sagan Françoise 469
Sand George 303
Sarbiewski Maciej K. 497
Sas Renata 649
Satanowski Jerzy 45
Sawan Zbigniew 375, 689
Sawczyk Barbara 122
Schefold Karl 304–305
Schiller Anna 94
Schiller Friedrich 279, 359, 417, 423
Schiller Leon 101, 104, 111, 182, 281, 331, 336, 374, 460–461, 475
Schlauch Margaret 186, 550, 554
Schlegel August W. 36, 183, 280, 315, 423, 613, 621
Schmidt Alexander 701
Schönberg Arnold 32
Scott Walter 693, 696

Selous Henry C. 654
Seweryn Andrzej 90, 96, 176, 341–344, 350, 355
Sęp Szarzyński Mikołaj 472, 491
Shaffer Peter 341
Shaftesbury (Anthony A. Cooper) 361
Shaw George B. 401, 485
Shelley Percy B. 359, 417
Siekierska Jadwiga 170
Sieradzki Jacek 73, 83, 94, 586, 618–619
Sikorski Dariusz K. 123
Sikorski Władysław 128
Simonow Jewgienij 177
Singer Burns 472
Singer Hirsz 147
Singh Jyotsna 147
Sinko Grzegorz 105, 117, 149, 151–152, 156–157, 161, 165, 172, 186, 214–217, 222, 226, 242, 251–252, 254–255, 257, 261, 288, 292, 294–296, 324, 338, 480, 484–485, 508, 529, 531, 536–538, 562, 583, 619, 637–639, 644, 650, 668, 674, 687
Sinko Tadeusz 680
Sito Franciszka z d. Matuszczyk 490
Sito Jerzy S. 14–15, 48, 50–52, 61–62, 67–68, 70, 109, 118, 165, 174–175, 178, 212, 218, 232, 234, 252, 255, 257, 406–407, 470–471, **490–544**, 580, 585, 590, 596, 629, 631, 633, 637–638, 672
Sito Paweł 490
Siwicka Zofia 14–15, 116, 118, 182, 238, 338, 406, 476, 536, **545–566**, 591, 617, 636, 638, 684
Siwicki Kazimierz 545
Siwicki Ryszard 551
Skała Agata 378
Skaruch Witold 260, 266, 456
Skibiński Ziemowit 378, 392
Skibniewska Maria 415
Skłodowska Bronisława 569
Skłodowska Janina 569
Skłodowska Maria, córka Zdzisława Skłodowskiego 569
Skłodowska Maria z d. Rogowska 569
Skłodowska Salomea z d. Sagatyńska 567
Skłodowska Zdzisława 569
Skłodowska-Curie Maria 567, 569, 571–572, 575
Skłodowski Józef, bratanek Zdzisława 201, 567–575
Skłodowski Józef, ojciec Zdzisława 567
Skłodowski Władysław 567, 571
Skłodowski Zdzisław 14, **567–575**
Skoczek Tadeusz 698
Skołuda Celestyn 299
Skórnicki Jerzy 595
Skryżalin Mary 456–457
Skrzynecki Piotr 69
Skucińska Anna 66, 178
Skuszanka Krystyna 225, 243, 254,

256–257, 265, 484, 486, 536, 564–565
Skwarczyńska Stefania 194, 309, 370, 521–522, 689, 707
Skwarczyński Zdzisław 259, 264
Skwark Józef 121
Skwarnicki Marek 621
Sławek Tadeusz 46, 68, 392, 425, 563
Sławińska Irena 184
Słomczyńska-Pierzchalska Małgorzata 263, 275, 577–578, 580–581, 583, 606
Słomczyński Aleksander 577
Słomczyński junior Maciej 578
Słomczyński Maciej 11, 14–15, 32, 34, 36, 47–48, 50, 52, 58, 60–61, 65, 67, 69–71, 78, 81, 94, 109, 118–119, 144, 176, 178, 199–200, 207, 212, 218, 234–235–238, 240, 242, 255, 263, 275, 299, 349, 353, 390–391, 394, 398, 400, 402, 404–406, 409–413, 471, 487, 501, 515–516, 519, 525, 542, 562–563, **576–660**
Słonimski Antoni 144, 303
Słotwiński Józef 120, 537
Słowacki Juliusz 33, 127, 233, 414, 428, 498, 539, 682
Smith Bruce R. 67
Sobesto Joanna 181
Sobiecka Anna 371
Sobieniowski Florian 401
Sofokles 263, 429, 597
Sokołowski Jerzy 533
Sokorski Włodzimierz 131
Sokół Lech 500
Sokulska Katarzyna 647
Sosnowska Monika 64
Sosnowski Andrzej 119
Soszyńska Anna 570
Spreti Karl von 215
Sroka Adam 653
Stachowiak Mariusz 38
Stachowski Antoni 259
Staff Leopold 329
Stafiej Anna 391, 517
Staniewska Anna 35–36, 110, 118–119, 178, 237–238, 240–242, 269, 298, 327, 333, 335, 338–339, 387, 389, 411–413, 480, 486–489, 517–519, 556, 563, 585, 589, 603, 614–615, 617, 620–621, 627–628, 632–633, 656, 702
Stanisław August, król 146
Stanisławski Konstantin 632
Stanisz Elżbieta 661, 664, 672, 692, 696, 702
Stankiewicz-Kopeć Monika 381
Starczak-Kozłowska Krystyna 254
Starmach Karol 671
Starnawski Jerzy 363, 368, 661
Starzewski Jan 277
Staunton Howard 200
Steinbeck John 399
Steinhaus Hugo 315
Stenka Danuta 81
Steńczyk Katarzyna 710
Stępniak Barbara 127, 499
Stoppard Tom 445

Streker Marta 653
Strzelecka Maria 416
Strzembosz Tomasz 699
Strzetelski Jerzy 589
Stuartowie, dynastia 443
Stuhr Jerzy 39, 79, 92, 408, 435
Styga Teofil 321
Sudermann Hermann 359
Supruniuk Mirosław A. 467
Suszyńska Aleksandra 661
Swinarski Konrad 296–297, 405, 585–587, 589, 602, 612–613, 620, 623, 634, 643, 656
Swinburne Algernon Ch. 359
Synoradzka-Demadre Anna 426
Szala Alina 411
Szałagan Alicja 23–26, 97, 101, 122, 209, 259, 271, 301, 328, 378, 394, 414, 426, 453, 490, 577, 709
Szarejko Piotr 571–572
Szarłat Aleksandra 264
Szczawiej Jan 320
Szczawiński Józef 500, 533
Szczebiot Konrad 340
Szczepański Jan A. 252, 289, 511, 535, 648, 650
Szczepański Jan J. 500
Szczepański Mieczysław 500
Szczepkowska Joanna 61–62, 645
Szczerba Jacek 543
Szczerbowski Zbigniew 132
Szczerski Piotr 542
Szeląg Tadeusz 692
Szeski Jerzy 120
Szewczenko Taras 331
Szkotak Paweł 92, 649
Szletyński Henryk 102, 109, 132
Szmunessówna Helena 29
Szpotański Janusz 427
Sztarbowski Paweł 206, 439
Szturc Włodzimierz 61
Szulczyński Wojciech 608, 646
Szydłowski Roman 173, 250, 533, 539
Szyfman Arnold 312–313, 318, 320, 332, 374, 461
Szyllerowa Hanna 571
Szymanowska Kalina 341
Szymanowski Karol 302
Szymanowski Piotr 341
Szymańska Helena 444
Szymańska Teodozja 357
Szymborska Wisława 26–27, 30, 42–44, 341, 621
Szymoniak Krzysztof 64

Ś

Ślipińska Jadwiga 643, 646
Śliwiński Piotr 46
Śmieja Florian 492
Śmigasiewicz Waldemar 88, 90, 643–644
Śpiewak Jan 277, 417–418
Świątkowska Wanda 75, 168–171, 178

Świderska Adela 693
Świderska Teresa 693

T

Tabakowska Elżbieta 65
Tabisz Ada 177
Taborski Bolesław 175, 492, 501, 519–521
Tall Emily 579, 584
Targońska Barbara 578
Tarnawska Joanna 671–672, 674
Tarnawska Wincenta z d. Waygart 661
Tarnawski Leonard 661
Tarnawski Władysław 14, 149–150, 162, 164, 166, 181–182, 187, 191 193–194, 201, 222, 232, 269, 290, 293, 308, 313, 315–316, 361, 363, 365–368, 370, 375, 408, 476, 557–558, **661–691**, 692, 694, 700, 702, 704–705, 707–708
Tarnawski Władysław, syn 665
Tarnowska Beata 490, 492–493
Tarnowski Stanisław 664, 692
Taylor Elizabeth 449, 714
Tchorek Mariusz 211
Tennyson Alfred 382, 664
Terentiew Nina 607
Terlecki Tymon 166–167, 693
Terpiłowski Lech 247
Thomas Dylan 25, 239
Tieck Ludwig 36, 280, 621
Timoszewicz Jerzy 281, 331
Tochman Krzysztof A. 128, 143–144, 148, 581
Toeplitz Jerzy 457
Toland John 219
Tolkien John R.R. 415
Tołstoj Lew 402
Toruńczyk Barbara 29–30, 454
Tosza Bogdan 81, 348
Toury Gideon 12
Tretiak Andrzej 11, 14, 180–182, 272, 279, 313, 558, 665–667, 679–680, 687, 689, **692–708**
Tretiak Andrzej B. 693, 699
Tretiak Józef 692
Tretiak Tomasz 693, 699
Treugutt Stefan 36, 267–268, 324, 392, 533, 562, 628
Trojanowska Tamara 127, 142
Troszyński Marek 353–354
Trzciński Paweł 328, 330
Trznadel Jacek 271, 306
Tudorowie, dynastia 219
Turek Andrzej 122
Turgieniew Iwan 571
Turowicz Anna 458
Turowicz Jerzy 458
Turowiec Anna 542–543
Tuwim Julian 60, 128, 279, 281–282, 287, 297, 303, 414, 422
Twain Mark 399, 551
Tyrmand Leopold 289
Tyszkiewicz Artur 90

Tyszkiewicz Barbara 490–493, 500
Tyszkiewicz Michał 273–274
Tytkowska Anna 126

U

Udalska Eleonora 126
Ulrich Leon 48, 69, 94, 108, 116–117, 149, 173, 178, 196, 225, 227, 229, 241, 243, 253, 257, 264, 268–269, 281, 299, 334, 336–338, 349, 374–375, 388–389, 391, 405, 408, 417, 422, 451, 460, 477–478, 485, 511, 528–529, 556, 558, 564, 585, 587, 638, 650, 652–654, 673, 680, 683, 689–690, 700, 702, 716
Uramowicz Andrzej 375
Urbankowski Bohdan 219
Urzykowski Tomasz 101
Usarowska Aleksandra 394

V

Vanderbergh John 584
Vaughan Henry 44
Venclova Tomas 30, 631
Verdi Giuseppe 287

W

Wach-Malicka Henryka 647
Wachowski Jacek 66
Waczków Józef 616
Wajda Andrzej 37, 39–40, 48, 61–62, 71–73, 75, 77, 90, 174, 303, 438–439, 538, 628, 643, 656
Wajs-Baryła Ewelina 567
Walaszek Joanna 71, 74, 297, 342, 347, 349, 583, 586
Walczak Sebastian 25
Walden Jerzy 324
Waligóra Grzegorz 27
Waligóra Jerzy 256, 298, 360, 409, 453
Walpole Hugh 696
Wardejn Zdzisław 530
Warlikowski Krzysztof 79, 81, 88–89
Warmiński Janusz 533
Warnecki Janusz 129–130, 133–135, 137, 139–143, 151, 155, 176
Wasilewski Andrzej 217, 502
Wasilewski Jan K. 378
Ważyk Adam 187, 276, 280, 461, 682
Wąs-Klotzer Maria 651
Webster John 599
Weintraub Wiktor 28
Wells Stanley 195
Wergiliusz 382–383
Węgierko Aleksander 313
Wiącek Tadeusz 653
Wiechecki Stefan (Wiech) 161, 267, 386, 619
Wieczur-Bluszcz Anna 324
Wielowieyska Helena 319–320
Wieńszczak Ignacy 101
Wieńszczak Karolina z d. Sasin 101
Wierchowicz Zofia 176, 585
Wiercińska Maria 101, 269
Wierciński Edmund 132, 287, 457, 460–462, 475, 480, 483

Wierzbiański Bolesław 29
Wieszczycki Stanisław 536
Wiktor Jan 138, 155
Wilczak Mariola 360–361
Wilczyńska Zofia 692
Wilde Oscar 359, 417, 429–430, 692–693
Williamson Nicol 212
Wilson John 145, 477
Winnicka Bożena 72, 91
Wiśniewski Grzegorz 85
Wiśniewski Janusz 176
Wiśniewski Józef 26
Witek Jolanta A. 126, 128
Witkowska-Sabat Marzena 38
Wittgenstein Ludwig 142
Wittlin Józef 177, 481
Wojciechowski Lech 391
Wojciechowski Stanisław 666
Wojdan Zygmunt 120
Wojdanówna Renata 542
Wojdowski Bogdan 531
Wojtczak Bogdan 532
Wojtczak Edyta 221
Wojtyła Karol (Jan Paweł II) 395–398, 596
Wojtyna Miłosz 432
Wojtyszko Maciej 62, 82, 84
Wolanowska Lucyna 274–275
Wolański Tadeusz Z. 67, 631
Wolff Max J. 280
Wollen Irena 649
Wolter 155
Wordsworth William 382, 458
Woszczerowicz Jacek 469–470
Woźniakowska Anna 32
Wójcik Tomasz 437
Wright Louis B. 190
Wróblewska Wanda 108–109
Wróblewski Andrzej 251, 253
Wróblewski Jerzy 109, 530
Wróblewski Szymon 652–653
Wurth Leopold 677
Wyka Kazimierz 226
Wyka Marta 271, 274, 277
Wysocka Barbara 86
Wysocka Stanisława 302, 374
Wyspiański Stanisław 150–151, 215, 222, 315, 324, 423, 497, 539, 643
Wyszomirski Józef 177, 634
Wyżykowski Marian 101
Wyżyńska Dorota 86

Y

Yeats William B. 359, 429

Z

Zabawa Krystyna 381
Zagajewski Adam 28, 45
Zagańczyk Marek 80
Zagórski Jerzy 529, 538, 542
Zaharia Oana-Alis 129
Zaikauskas Linas M. 564
Zajączkowski Ryszard 128–129, 142, 177

Zaleski Krzysztof 36, 78
Zalewska Kalina 352
Załucki Marian 346
Zamkow Lidia 121, 296, 579, 581–582, 634
Zaorski Janusz 263
Zapasiewicz Zbigniew 35, 435, 641
Zarębski Konrad J. 450, 715–716
Zarzecki Krzysztof 218
Zarzycka Justyna 577
Zawadzka Joanna 414, 490, 709
Zawadzka Magdalena 538, 640
Zawieyski Jerzy 165, 293, 323, 370, 491–492
Zawistowska Helena z d. Hajdukiewicz 709
Zawistowski Roman 167–168, 170–171, 175, 380, 582
Zawistowski Stanisław 709
Zawistowski Władysław 16, 65, 444–451, 645, **709–717**
Zawiślak Katarzyna 77
Zbierski Henryk 442, 626
Zborowski Wiktor 484
Zegalski Jerzy 532, 537, 564
Zembrzuski Jacek 90
Zielińska Ewa 86
Zieliński Przemysław 120
Zieliński Stanisław 567
Ziembicki Andrzej 594, 597, 601, 607
Zientara Maria 394
Ziębiński Andrzej 609, 647
Zioło Rudolf 61, 83–84, 297
Ziomek Jerzy 25, 60
Zubrzycka Grażyna 450, 715
Zwinogrodzka Wanda 83

Ż

Żarnecki Andrzej 375
Żongołłowicz Bogumiła 275
Żółkiewski Stefan 194, 309, 370, 689, 707
Żuliński Leszek 606
Żuławski Juliusz 501
Żurowski Andrzej 20, 118, 175, 248–249, 257, 374, 448, 536–537, 591, 618–619, 643, 714
Żurowski Maciej 185–186

Monografia kompleksowo omawia problematykę polskich przekładów Shakespeare'a w XX i XXI wieku z uwzględnieniem analizy strategii przekładu, kontekstów biograficznych oraz recepcji krytycznej tłumaczeń. Przedmiotem opracowania są szeroko pojęte procesy asymilacji literatury obcej w przekładzie, w całym ich skomplikowaniu i dynamice, z uwzględnieniem okoliczności historycznych oraz uwarunkowań literackich i teatralnych.

Publikacja aktualizuje wiedzę o polskiej recepcji Shakespeare'a, zachęcając do pogłębionych analiz porównawczych. W szczególności dotyczy to związków między interpretacją i przekładem dzieł Stratfordczyka, wpływu konwencji estetycznych i teatralnych na przekłady oraz mechanizmów odpowiedzialnych za retranslację dzieł kanonicznych.

Monografia przedstawia polskie przekłady Shakespeare'a w szerokich, bardzo bogatych kontekstach i niezmiernie ciekawym ujęciu. Przywołuje i uwidacznia postaci tłumaczy, ich biografie i twórczość, ujawnia okoliczności powstania przekładów, tajniki procesów pracy i publikacji. Oddaje głos autorom przekładów i ich odbiorcom, czytelnikom i widzom, krytykom literatury i teatru. To oni określają specyfikę każdego z przekładów, strategie translatorskie, oceniają ich walory, przesądzają o powodzeniu w danym miejscu i czasie. Powracające w indywidualnych portretach tłumaczy konteksty, zagadnienia i tematy, stanowiące osnowę monografii, pozwalają śledzić zróżnicowane, zmienne dzieje polskich translacji współtworzących fascynujący i dynamiczny obraz polskiego Szekspira XX i XXI wieku.

dr hab. Joanna Walaszek, prof. UJ

W monografii uderza bogactwo materiałowe i imponuje wysiłek w zebraniu i opracowaniu źródeł. Polskie przekłady Szekspira z XX i początku XXI wieku to ogromny i bardzo niejednorodny zbiór. Koncepcja opracowania całości i zapanowania nad różnorodnością informacji i okresów, a także wydarzeń historycznych imponuje konsekwencją teoretyczno-metodologiczną. W rezultacie ta wielka rekonstrukcja indywidualnych przedsięwzięć przekładowych przynosi wiele dotychczas niezestawianych informacji o socjologicznych i psychologicznych uwarunkowaniach aktywności tłumaczy, a także o ich wzajemnych powiązaniach. Tym samym wpisuje się w samo centrum współczesnych światowych badań nad przekładem.

prof. dr hab. Marta Gibińska

WUW

Monografia *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku. Zasoby, strategie, recepcja* jest integralną częścią elektronicznego repozytorium *Polski Szekspir* UW.

https://polskiszekspir.uw.edu.pl