

Anna Cetera-Włodarczyk

Uniwersytet Warszawski (PL)

ORCID: 0000-0001-5711-4867

Gdy retranslacja jest normą

Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku

Abstract

When Retranslation Is a Norm: Polish Shakespeare Translations in the 20th and 21st Century

This article deals with retranslation practice on the example of Polish Shakespeare translations in the 20th and 21st century. The aim of the article is (1) to define retranslation in the context of centuries-long, intense critical and theatrical reception of European canonical drama, (2) to discuss the profile of Polish Shakespeare translations in the 20th and 21st century, particularly with regards to (re) translation strategies and modes of promotion/dissemination of translations in the target culture, (3) to account for the co-existence of numerous retranslations given the strong diversification of patronage and the growing importance of digital resources. Special attention is given to the specificity of retranslation practice when

Shakespeare's plays are fully assimilated into Polish literary and theatrical culture, the retranslation dynamics depends on theatrical and ideological factors, and translators combine retranslation with their own literary agendas. The article concludes with a discussion of the impact of digital resources on translation canonicity and possible decline of logocentric drama translation theories.

Keywords

William Shakespeare, retranslation, drama translation

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest praktyce retranslacji w odniesieniu do polskich przekładów dramatów Williama Shakespeare'a w XX i XXI wieku. Jego celem jest: 1) próba zdefiniowania retranslacji w warunkach wielowiekowej recepcji dramatów z kanonu europejskiego, charakteryzujących się intensywną recepcją teatralną i krytyczną; 2) przegląd polskich zasobów tłumaczeń Shakespeare'a w XX i XXI wieku, z uwzględnieniem strategii (re)translacji oraz specyfiki promocji/upowszechniania retranslacji w docelowej przestrzeni kulturowej; 3) refleksja nad współistnieniem przekładów Shakespeare'a w warunkach rozproszonego mecenatu, z rosnącym znaczeniem zasobów cyfrowych. W szczególności sposobie rozpatrywana jest kwestia wyodrębnienia się praktyki retranslacji w warunkach pełnej asymilacji dramaturgii Shakespeare'a w polskiej kulturze literackiej i teatralnej, uzależnienie dynamiki retranslacji od uwarunkowań teatralnych i ideologicznych, a także powiązań retranslacji dramatu z twórczością własną tłumaczy. Konkluzję artykułu stanowią uwagi o wpływie zasobów cyfrowych na wyznaczniki kanoniczności przekładów, a także o potencjalnym schyłku logocentrycznych doktryn przekładowych.

Słowa kluczowe

William Shakespeare, retranslacja, przekład dramatu

Sztuki Shakespeare'a tłumaczone są na język polski od dwustu lat – od *prawie* dwustu lat, jeżeli za początek uznamy pierwsze kompletne przekłady z oryginału, a zatem wydane w 1839 roku tłumaczenia Ignacego Hołowińskiego¹, lub od *ponad* dwustu lat, jeżeli uwzględnimy fragmenty przekładów, które z podróży do Anglii pod koniec drugiej dekady XIX wieku przywieźli stypendyści Czartoryskich, Karol Sienkiewicz i Krystyn Lach-Szyrma². Rachubę tę jednak możemy rozpocząć znacznie wcześniej, jeśli wziąć pod uwagę spolszczenia francuskich i niemieckich przeróbek teatralnych, a zatem – jak określał je Andrzej Żurowski – polskie szekspiriady z przełomu XVIII i XIX wieku, w tym prapremierowe inscenizacje Wojciecha Bogusławskiego w teatrach we Lwowie i w Warszawie. Okres to zatem długi i burzliwy, choć nie brak przecież powodów, aby śladów recepcji Stratfordczyka szukać w epokach jeszcze odleglejszych, na przecięciu hanzeatyckich szlaków handlowych, w szesnastowiecznym Gdańsku lub Elblągu³.

Jakkolwiek by jednak odmierzać ten czas, tłumaczenia Shakespeare'a to, nie licząc Biblii, najdłuższa z naszych przygód z przekładem, a biorąc pod uwagę liczbę powstałych tekstów i różnorodność strategii tłumaczenia – najbogatsza. Można zatem oczekiwać, że to właśnie recepcja Shakespeare'a jest pierwszorzędnym źródłem wiedzy o prawidłowościach przekładu dramatu. Tymczasem – niezupełnie tak. Naturalnie Shakespeare w przekładzie może być wspaniałym materiałem ilustracyjnym też o podwójnej, literackiej i teatralnej, recepcji dramatu, o potrzebie aktualizacji kanonów, o związkach twórczości własnej z przekładową, o roli mecenatu w inicjowaniu i upowszechnieniu przekładów, o presji ideologicznej, politycznej, wreszcie o sile oddziaływania wielkich osobowości teatru. A jednak ta właśnie mnogość i różnorodność przekładów Shakespeare'a sprawia, że teksty

Artykuł przedstawia wyniki badań prowadzonych w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki *Repozytorium polskich przekładów dramatów Williama Shakespeare'a w XX i XXI wieku: Zasoby, strategia i recepcja* nr 2017/27/B/H52/00853 (2018–2024). Problematyka polskich przekładów w XX i XXI wieku omawiana jest szerzej w monografii: Anna Cetera-Włodarczyk, Mateusz Godlewski i Przemysław Pożar, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku: Zasoby, strategię i recepcja* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2024). Z kolei tłumaczenia dziewiętnastowieczne zob. Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku: Zasoby, strategię i recepcja*, t. 1–2 (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019). Wymienione publikacje dostępne są na stronie cyfrowego repozytorium polskich przekładów Shakespeare'a – *Polski Szekspir uw*, <https://polskiszekspir.uw.edu.pl>.

¹ [William Shakespeare], *Dzieła Wilhelma Shakespeare'a*, tłum. Ignacy Kefaliński [Hołowiński] (Wilno, 1839). W tomie znalazły się przekłady *Hamleta*, *Romeo i Julii* oraz *Sen w wigilię Ś. Jana*.

² Obaj z podróży do Anglii przed 1820 wrócili z fragmentami przekładów z oryginału, por. Anna Cetera, *Smak morwy: U źródeł przekładów Szekspira w Polsce* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 26; Jarosław Komorowski, „Do kraju poety: W stronę Shakespeare'a podróżowanie polskie”, w: *Nie tylko Shakespeare: Studia z dziejów teatru i dramatu XVI–XX wieku* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2011).

³ Por. Andrzej Żurowski, *Szekspiriady polskie* (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1976); *Prahistoria polskiego Szekspira* (Gdańsk: Literatura.net.pl, 2007); Jerzy Limon, *Gdański teatr „elżbietański”* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989).

te są klasą samą dla siebie. Tłumaczenia Shakespeare'a lokują się w awangardzie trendów przekładowych, a zatem to, wedle jakich prawideł powstają i jak są oceniane, bywa zapowiedzią tendencji, które potencjalnie, z biegiem czasu, mogą się rozszerzyć na inne utwory i autorów. Potrzebny byłby jednak drugi Shakespeare, aby paralele te były w pełni wiążące, tymczasem żaden inny dramaturg nowożytnej literatury europejskiej nawet nie zbliżył się do pozycji, jaką Shakespeare zajmuje od wieków w krytyce literackiej i teatralnych repertuarach. Korpusy przekładów Shakespeare'a rosną w siłę z każdym wiekiem, co jedynie podwyższa poprzeczkę. Wyjaśnienia mechanizmów rządzących tym urodzajem trudno szukać w istniejących już hipotezach retranslacji: przekłady te powstają częściej aniżeli postulowana niekiedy cezura dwudziestu lat z uwagi na ewolucję języka, czy też sekwencja udomowienia i egzotyżacji, jaka mogłaby wynikać z połączenia myśli Antoine'a Bermiana z nomenklaturą Lawrence'a Venutiego⁴. Dostatecznym wyjaśnieniem tempa retranslacji nie wydaje się też ewolucja konwencji scenicznych, również z tego powodu, że katalizatorem tłumaczeń bywały sytuacje kryzysu, wojny lub terroru i wynikająca z nich izolacja twórców, którzy w przekładzie Shakespeare'a szukali przeciwwagi dla rozpadających się światów. Z tych samych względów retranslacji nie można wytłumaczyć li tylko kontestacją obowiązujących norm przekładowych lub rywalizacją z innymi tłumaczami, choć przekłady te, co do zasady, muszą różnić się od innych dostępnych i cieszących się uznaniem tłumaczeń: w tym kontekście drugorzędnym pozostaje to, czy różnica ta polega na rygorystycznym odwzorowywaniu cech oryginałów, czy też, przeciwnie, na silnym (lub silniejszym) udomowieniu tekstów⁵. Przede wszystkim jednak wszelkie próby usystematyzowania wielowiekowej praktyki retranslacji stoją w kontrze do rozmaitych historycznych idiosynkrazji, które zaburzają trendy przekładowe, kładąc kres przedsięwzięciom w toku, aby w ich miejsce zainicjować działania radykalnie odmienne lub zgoła przeciwstawne. Do okoliczności tych należą konflikty i przemiany ideologiczne oraz następujące po nich przewartościowania kanonów literackich w poszukiwaniu „czystych” wzorców, nieskażonych związkami z formacjami objętymi kontestacją. I choć

⁴ Hipotezę retranslacji, zgodnie z którą pierwszy przekład redukuje obcość przekładanego tekstu, następny zaś ukazuje cechy oryginału, formułuje Antoine Berman, „La retraduction comme espace de la traduction”, *Palimpsestes* 4 (1990): 1-7, <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>. Cechy retranslacji definiuje też Lawrence Venuti, „Retranslation: The Creation of Value”, *Bucknell Review* 47, no. 1, (2004): 25-39. Por. późniejsza rekapitulacja, Kaisa Koskinen and Outi Paloposki, „Retranslation”, in *Handbook of Translation Studies*, ed. Yves Gambier and Luc van Doorslaer, vol. 1 (Amsterdam: John Benjamins, 2010), 294-298.

⁵ Zob. diachroniczna analiza przekładów *Hamleta*, Jan Willem Mathijssen, *The Breach and the Observance: Theatre Retranslation as a Strategy of Artistic Differentiation, with Special Reference to Retranslations of Shakespeare's „Hamlet” (1777-2001)* (Utrecht: J.W. Mathijssen, 2007), <http://www.dehamlet.nl/BreachandObservance.pdf>.

kanoniczność Shakespeare’a na pozór nie jest kwestionowana, nikomu nie jest obojętne, jak brzmi przekład, podobnie jak to, kto jest jego autorem.

Z polską retranslacją dramatów Shakespeare’a mierzymy się od dawna. Po okresie przekładów inicjalnych, polemicznych, podejmowanych z nadzieją na aprobatę krytyki i monopolizację przedsięwzięcia, okresie zakończonym monumentalną edycją dzieł wszystkich Shakespeare’a w przekładzie Stanisława Egberta Koźmiana, Józefa Paszkowskiego i Leona Ulricha w latach 1875–1877, polski kanon Szekspirowski był już trwale ukształtowany⁶. Odtąd wszystkie nowe przekłady były retranslacjami – propozycjami alternatywnych tłumaczeń znanych już w kulturze docelowej utworów. Od czasu do czasu odżywała jednak ambicja stworzenia nowego kanonu Szekspirowskiego, niezwykle trudna do zaspokojenia. W tym celu należało bowiem przetłumaczyć dramaty Shakespeare’a nie tylko lepiej, lecz również, rzecz niebagatelna, przetłumaczyć je wszystkie. Biorąc pod uwagę ten drugi wymóg, dziewiętnastowieczny kanon okazał się wyjątkowo silnym przeciwnikiem, mimo że pierwotnie nie stanowił monolitu. Na edycję Kraszewskiego złożyły się przekłady trzech różnych tłumaczy, którzy nie pracowali razem, lecz osobno, nie ustalając żadnych wspólnych zasad tłumaczenia⁷. O wyborze tym z goryczą wypowiadał się Ulrich jako o pstrokaty „sukni Arlekina”, podkreślając wartość edycji złożonej z prac jednego tylko tłumacza – a zatem edycji zbiorowej jego własnych przekładów⁸. Ostatecznie zbiór taki został wydany jako kolejna edycja dzieł wszystkich Shakespeare’a w 1895, już po śmierci Ulricha w 1885 roku. Z perspektywy dziesięcioleci różnice te zatarły się i później wydane przekłady Ulricha po prostu zdublowały niektóre przekłady z edycji Kraszewskiego, dzieląc z nimi ich kanoniczny status⁹. Dla żywotności dziewiętnastowiecznego kanonu kluczowy okazał się rok 1958, a zatem rok publikacji wznowienia edycji przekładów kanonicznych nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w Warszawie. Gruntownie poprawione i starannie

⁶ [William Shakespeare], *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira): Wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami*, tłum. Stanisław Koźmian, Józef Paszkowski i Leon Ulrich, red. Józef Ignacy Kraszewski, t. 1–3 (Warszawa, 1875–1877). Podział na przekłady inicjalne (pierwsze tłumaczenia podejmowane w pustce recepcyjnej), polemiczne (rywalizujące z przekładami inicjalnymi o miejsce w kanonie) oraz retranslacje (powstające już po ustabilizowaniu się zestawu przekładów kanonicznych, aktualizujące język lub konwencje) zob. wstęp do Cetera-Włodarczyk i Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, 1:13.

⁷ Podstawą wydania była spuścizna przekładowa (niezującego od 1861) Józefa Paszkowskiego (13 przekładów), którą wydawcy uzupełnili 7 tłumaczeniami Stanisława Egberta Koźmiana. Ten z kolei zachęcił, by po brakujące utwory wydawcy zwrócili się do Leona Ulricha. Ulrich przesał gotowe już tłumaczenia i przetłumaczył brakujące; do edycji włączono tylko te tytuły, których nie tłumaczyli Paszkowski i Koźmian.

⁸ Biblioteka Jagiellońska, Korespondencja J.I. Kraszewskiego, t. 78, 1863–1887, sygn. 6538/IV, list Leona Ulricha do Józefa Ignacego Kraszewskiego, 4 kwietnia 1875, rkps, k. 210.

⁹ W latach 1895–1896 ukazało się drugie pełne wydanie dzieł Shakespeare’a również w opracowaniu Kraszewskiego, ale wyłączenie z przekładami Ulricha.

zredagowane przez wytrawnych filologów tomy wypełniły półki w instytucjonalnych i prywatnych bibliotekach¹⁰. Tak pomyślana reaktywacja okazała się niezwykle skuteczna: większość czytelników do dziś nie zdaje sobie sprawy ze skali interwencji redakcyjnych, które uwolniły te tłumaczenia, owoc pracy pokolenia powstańców listopadowych, od wielu błędów, uwspółcześniając zarazem polszczyznę. W gruncie rzeczy dziewiętnastowieczny kanon Szekspirowski nigdy nie został zastąpiony. Przeciwnie, to właśnie te tłumaczenia, dostępne w domenie publicznej, okazały się największym beneficjentem rozwoju rynku wydawnictw szkolnych pod koniec xx wieku. Wolne od opłat, stały się podstawą przystępnych opracowań klasyki, z czasem udostępniono je również na portalach z wolnymi lekturami¹¹, tym samym wzmacniając ich obecność w kulturze.

Stało się tak mimo kilkakrotnie podejmowanych prób odnowienia polskiego kanonu Shakespeare'a w oparciu o retranslacje. Naturalnie warunkiem *sine qua non* takiego zastąpienia było pojawienie się świetnych, nowych tłumaczeń, równocześnie jednak pozostawał wymóg kompletności i spójności nowego kanonu, który przecież można spełnić na kilka sposobów. Po pierwsze, powierzając zadanie jednemu tłumaczowi (w pierwszej połowie xx wieku model ten próbował realizować Jan Kasprowicz, ale ogłosił jedynie dwanaście przekładów, i to z kilkunastoletnią przerwą, oraz Władysław Tarnawski, który przetłumaczył wprawdzie cały kanon, ale większość tekstów nie została wydana). Innym rozwiązaniem był kilkutomowy zbiór, z grupowanymi wedle gatunków przekładami wielu, w tym również nowych, tłumaczy. W ten właśnie sposób pomyślana była wydawana w latach 1895–1897 seria pod redakcją Henryka Biegeleisena¹². Składała się z wybranych dziewiętnastowiecznych przekładów uzupełnionych nowymi tłumaczeniami, które powierzono obiecującym literatom: Antoniemu Langemu, Stanisławowi Rossowskiemu, Edwardowi Porębowiczowi i wspomnianemu już Janowi Kasprowiczowi. Choć projekt został zrealizowany, nowe tłumaczenia

¹⁰ Państwowy Instytut Wydawniczy wznowił przekłady kanoniczne w 1958, w edycji pod redakcją Anny Stanielskiej i Włodzimierza Lewika. We wstępie do tego wydania redaktorzy 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 uczynienia wersji przekładu tam, gdzie albo zbyt archaiczne formy, albo też niefortunna stylizacja utrudniałyby jego rozumienie”, wstęp do William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne*, t. 1 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958), 8. W redagowaniu kolejnych wydań uczestniczyli ponadto m.in. Róża Jabłkowska i Stanisław Helsztyński. Lewik redagował również przekłady nowych tłumaczy (m.in. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego), sam też przełożył *Opowieść zimową*.

¹¹ Por. „William Shakespeare”, portal *Wolne lektury*, <https://wolnelektury.pl/katalog/autor/william-shakespeare/>, dostęp 19 marca 2024.

¹² William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1912). Życiorys Shakespeare'a i przedmowy do poszczególnych utworów opracował Roman Dyboski, studium *Shakespeare w Polsce* napisał Ludwik Biernacki, wyboru przekładów dokonał Stanisław Krzemiński.

okazały się bardzo nierówne – wznowione zostały tylko raz w edycji Gebethnera i Wolffa z 1912, większość z nich nigdy nie trafiła na scenę, z czasem zaś ich istnienie nieomal zupełnie zatarło się w świadomości literackiej XX wieku.

W podobny sposób, jako stabilne przedsięwzięcie o wysokim prestiżu, pomysłana była seria dramatów Shakespeare'a w ramach Biblioteki Narodowej, ale w tym wypadku nie chodziło o grupowanie przekładów w tomy, lecz wydawanie każdego utworu osobno, z rozbudowanym aparatem krytycznym, wedle tych samych reguł redakcyjnych. Seria stała się częścią misji Wydawnictwa Ossolineum, wpisywała się też w szerszy projekt budowy zasobów narodowych w okresie tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Redaktorami serii zostali – wówczas dopiero u progu swych karier akademickich – pionierzy anglistyki: Andrzej Tretiak i Władysław Tarnawski. Obaj zdecydowali się występować w podwójnej roli – tłumaczy i autorów obszernych opracowań, co w połączeniu z innymi zobowiązaniami przerosło ich siły. Ukazało się niewiele tomów i żaden z nowych przekładów nie wpisał się trwale w recepcję (teksty te nie były wystawiane), niemniej seria miała istotne znaczenie naukowe, współtworząc zręby polskiego dyskursu szekspirologicznego¹³.

W 1922 roku obszerną recenzję tego przedsięwzięcia zamieścił w *Przeglądzie Warszawskim* Roman Dyboski, biorąc na warsztat jednocześnie 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 Andrzej Tretiak. Oceny Dyboskiego są przychylnie Tarnawskiemu: „tłumaczenie to odznacza się nieposzlakowaną czystością i szlachetnością języka, poprawnością w zrozumieniu tekstu i płynnością wiersza, brak mu może nieco barwności i siły”¹⁴. Z kolei Wiktor Hahn chwalił zarówno wstęp, jak i 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

¹³ W serii Biblioteki Narodowej Andrzej Tretiak wydał *Hamleta* (1921) i *Króla Lira* (1923), Władysław Tarnawski *Antoniusza i Kleopatry* (1921), *Romea i Julię* (1924) i *Juliusza Cezara* (1925). Już po śmierci Tarnawskiego, w tej samej serii, w jego tłumaczeniu, ale w opracowaniu Stanisława Helsztyńskiego ukazał się *Hamlet* (1953), *Król Ryszard Drugi* (1956), *Król Lear* (1957), *Burza* (1958) oraz, jako ostatnia pozycja, w 1970 *Sen nocy letniej* w opracowaniu Przemysława Mroczkowskiego. Opisywane tu okoliczności powstania i recepcja pierwszych tomów serii są szerzej omówione, zob. Cetera-Włodarczyk, Godlewski i Pożar, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku*, 683–732.

¹⁴ Roman Dyboski, „Przekłady i studia z literatur obcych: Literatura angielska i angloamerykańska”, *Przegląd Warszawski* 3, nr 10 (1922): 129. W tym samym czasie Dyboski pisze Tarnawskiemu i Tretiakowi rekomendację na prośbę uczelni we Lwowie i w Warszawie: bardzo wnikliwie zatem zapoznaje się z ich dorobkiem.

Ulricha”¹⁵. Znacznie mniej entuzjastycznie ocenił tłumaczenie i opracowanie Tadeusz Sinko:

Mimo urozmaicenia ich rozmaitymi średniówkami, brzmią one – monotownie. 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.¹⁶

Dla odmiany anonimowy recenzent na łamach *Kuriera Polskiego* zachwycił się 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.¹⁷

Recenzent *Gońca Krakowskiego* docenił nowatorstwo wstępu i wyłożonej przez Tarnawskiego strategii przekładu, z uznaniem pisał też o przekładzie:

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

¹⁵ Wiktor Hahn, „Nauka i sztuka”, *Słowo Polskie*, nr 89 (1922): 5.

¹⁶ Tadeusz Sinko, „Nowe wydawnictwa”, *Czas*, nr 17 (1922): 2.

¹⁷ [b.a.], [bez tytułu], *Kurier Polski*, nr 12 (1922): 5.

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.¹⁸

Tragiczna śmierć obu profesorów (Andrzej Tretiak zginął zastrzelony przez nazistów w pierwszych dniach powstania warszawskiego, Władysław Tarnawski zmarł w więzieniu stalinowskim) wyhamowała przedsięwzięcie. Ostatecznie w Bibliotece Narodowej ukazało się jedynie siedem tomów, ostatni w 1970 roku. Projekt serii Biblioteki Narodowej był jednak dość ważną – pod wieloma względami typową dla pierwszej połowy xx wieku i wpisującą się w trendy europejskie – próbą powiązania nowych przekładów Shakespeare’a z kompetencjami ściśle filologicznym. Twórcami retranslacji byli angiści, również ocena ich prac należała do specjalistów z kręgów akademickich, znawców szekspirologii anglosaskiej, wtajemniczonych w zawiloci redakcyjne i tradycje krytyczne. Miarą adekwatności nowych tłumaczeń była zatem przede wszystkim zgodność z obowiązującym paradygmatem naukowym, brzmienie i sceniczność schodziły zaś w ocenach na dalszy plan. Priorytety te w oczywisty sposób rozmijały się z oczekiwaniami teatru, który już w okresie międzywojennym sygnalizował potrzebę odnowienia repertuaru Szekspirowskiego. Trend ten napotykał jednak na rozmaite przeszkody, a rozmach i ciągłość niektórych inicjatyw zostały brutalnie przerwane w czasie wojny i okupacji¹⁹.

W okresie powojennym na wielość, w początkowo siermiężnej, potem zaś skromnej szacie graficznej, ze śladowym aparatem krytycznym, postawił Państwowy Instytut Wydawniczy, zapraszając za to do współpracy tłumaczy o ustabilizowanej już pozycji literackiej. Byli wśród nich Jarosław Iwaszkiewicz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Czesław Miłosz, Roman Brandstaetter, a także praktycy teatralni i filolodzy – Krystyna Berwińska, Zofia Siwicka, Włodzimierz Lewik i Zygmunt Kubiak. W latach sześćdziesiątych do grona tego dołączyli Bohdan Drozdowski, Jerzy Sito i Maciej Słomczyński. Inicjatywie tej zawdzięczamy wiele tekstów o dużej wartości literackiej, dostrzeżonych i w kilku wypadkach wielokrotnie wykorzystywanych przez teatr, jednak sama seria, wydawana przez

¹⁸ St. M., „Nowe wydanie przekładów Szekspira”, *Goniec Krakowski*, nr 1 (1922): 8. Ukazywały się też drobne wzmianki o publikacji w działach informacyjnych, zob. np. *Dziennik Poznański*, nr 24 (1922): 9.

¹⁹ Przykładem takiej zahamowanej przez wojnę inicjatywy było zlecenie przez Stefana Jaracza przekładu *Otella* Zofii Siwickiej. Dramat miał być wystawiony w Teatrze Ateneum jesienią 1939. W okresie powojennym Siwicka wielokrotnie wspominała rozmowy z Jaraczem i jego wizję inscenizacyjną, zob. Cetera-Włodarczyk, Godlewski i Pożar, *Polskie przekłady Shakespeare’a w xx i xxi wieku*, 562–563.

ponad trzydzieści lat, nie przyczyniła się do powstania nowego kanonu. Tłumaczenia ukazywały się w przypadkowej kolejności, nieregularnie, po pierwszych kilku latach nie budząc praktycznie żadnego odzewu wśród krytyki literackiej. Rozproszenie publikacji nie sprzyjało też budowaniu pozycji tłumaczy. Z czasem pojawiły się problemy finansowe: pozbawiony stabilnych dotacji wydawca zaprzestał zlecania tłumaczeń, z opóźnieniem też ukazywały się przekłady przyjęte już do druku. Ostatecznie wydawca zaczął odmawiać wznawiania lub przyjęcia nowych tekstów, tym samym kładąc kres aktywności przekładowej niektórych autorów tłumaczeń. Trudności takie pokonało za to Wydawnictwo Literackie w Krakowie, kiedy w połowie lat siedemdziesiątych przystąpiło do druku przekładów Macieja Słomczyńskiego: w wielotomowej serii, umiejętnie uruchamiając instynkty kolekcjonerskie i upodobania bibliofilskie oraz budując napięcie wokół projektu przekładowego o bezprecedensowym rozmachu²⁰.

Zanim jednak pole przekładów Shakespeare'a zostało zmonopolizowane przez przedsięwzięcie Wydawnictwa Literackiego, w dyskusjach o przekładzie dokonał się dość wyraźny zwrot w kierunku teatru, który zaczął być postrzegany jako inicjator i najważniejszy odbiorca retranslacji. Innymi słowy pojawił się pogląd, że obok strategii filologicznych, z natury rzeczy mało atrakcyjnych dla sceny, najważniejszym sprawdzianem dla nowych przekładów są spektakle, podczas których tekst winien odpowiednio brzmieć i znaczyć. W tym właśnie duchu pisał już w 1945 roku Wacław Borowy, dokonując przeglądu nowych tłumaczeń Shakespeare'a, aby po pierwsze zachęcić do pracy tłumaczy, po drugie zaś wyselekcjonować teksty, które już na scenę zasłużyły, bo, jak przekonywał: „Nie ma pełnego i zdrowego życia teatralnego bez sztuk Shakespeare'a. Ale w jakich je grać przekładach?”²¹. W kolejnych latach dyskusje na ten temat toczyły się w gremiach wpływowych, lecz zamkniętych i sądy tam formułowane w niewielkim stopniu

²⁰ Przekłady ukazywały się w twardej oprawie ze stylizowaną na renesansowy druk obwolutą i wewnątrz projektu Lecha Przybylskiego. Książki przyciągały uwagę imieniem i nazwiskiem Shakespeare'a zapisanym u góry czerwioną czcionką, w kroju elżbietańskiego pisma sekretarskiego oraz wyeksponowanym w dekoracyjnej bordiurze napisem „dzIEŁA w przekładzie Macieja Słomczyńskiego”, stawiającym osobę tłumacza w samym centrum przedsięwzięcia. Dodatkowo oferowano wydanie bibliofilskie, oprawione w skórę ze złotymi napisami, por. rozdział „Maciej Słomczyński”, w: Cetera-Włodarczyk, Godlewski i Pożar, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku*, 654.

²¹ Artykuł ten ukazał się w pierwszym numerze *Teatru* drukowanego (w siermiężnych warunkach) w 1945 w Krakowie (numer ten pominięto, kiedy czasopismo zaczęło się ukazywać regularnie od czerwca 1946). 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 nieznanii» 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)”, Wacław Borowy, „Przekłady Shakespeare'a i teatr (I)”, *Teatr*, nr 12 (1947): 18.

przenikały do prasy i publikacji naukowych²². Lata pięćdziesiąte zapoczątkowały jednak dość wyraźny rozbrat między praktyką wydawniczą a recepcją teatralną: retranslacje wydane tylko raz lub wcale stały się podstawą wybitnych przedstawień, regularnie też wracały na scenę, komplementowane w recenzjach²³. Wszystko to prowadziło do przekonania, że to scena weryfikuje sens i jakość nowych przekładów, tam też teksty te żyją, co, nawiasem mówiąc, wpisywało się w ogólniejsze przeświadczenie o tym, iż obieg oficjalny nie odzwierciedla prawdy o świecie w sposób, w jaki czyni to kontestatorski, wichrzycki teatr. O wadze legitymizacji teatralnej świadczyły też liczne wypowiedzi Jerzego Sity (pełniącego funkcję kierownika literackiego w kilku teatrach)²⁴, a także znaczenie nadawane związkom Macieja Słomczyńskiego z Konradem Swinarskim i przedstawianie retranslacji Słomczyńskiego jako powstałych z inicjatywy, a nawet pod presją wybitnego, tragicznie zmarłego artysty teatru²⁵.

Na przestrzeni lat opisywana dychotomia oczekiwań, a zwłaszcza wskazanie na teatr jako siłę napędową retranslacji, znajdowały odzwierciedlenie w pracach poświęconych przekładom dramatu. Już w 1955 roku pisał o tym Jerzy Zawieyski, a w 1957 – Grzegorz Sinko; kilkakrotnie tematykę przekładów Shakespeare’a poruszył Stanisław Helsztyński, taksonomię tłumaczeń dramatu zaproponowała Stefania Skwarczyńska, wreszcie z czysto szekspiologicznej perspektywy problematykę przekładów podjął Henryk Zbierski²⁶. Na pączkującą refleksję rodzimą nałożył się rozwój przekładoznawstwa (*translation studies*), w tym również powiązanych z przekładoznawstwem badań nad europejską recepcją Shakespeare’a, ze szczególnym uwzględnieniem przełomu romantycznego,

²² Por. Stanisław Helsztyński, „Przekłady Szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś”, w: *Moje Szekspiriana* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964). Pierwodruk (pod tym samym tytułem): *Pamiętnik Teatralny* 3, z. 2 (1954): 3–91. Wcześniej swoje rozważania Helsztyński przedstawił w formie referatu na posiedzeniu Sekcji Przekładów Związku Literatów Polskich w Warszawie w marcu 1953. Ostre oceny (m.in. przekładu *Snu nocy letniej* Gałczyńskiego i *Hamleta* Brandstaettera) wywołały burzliwą polemikę, por. Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie, stenogram z posiedzenia Sekcji Przekładów z L.P., 17 marca 1953, mps. Opór wzbudzało też forsowanie przez Helsztyńskiego przekładów Tarnawskiego, które opracowywał dla Biblioteki Narodowej, por. Jarosław Iwaszkiewicz, „Nowy *Hamlet*”, *Życie Warszawy*, nr 271 (1955): 6.

²³ Przekłady Krystyny Berwińskiej, Zofii Siwickiej, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Jerzego Sity. Wszystkie ich tłumaczenia regularnie wracały na scenę mimo pojedynczych edycji.

²⁴ Por. Jerzy S. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967).

²⁵ Por. Maciej Słomczyński, „Bóg mi powierzył honor tłumaczy...”, wywiad przeprowadziła Teresa Krzemień, *Kultura*, nr 48 (1978): 3–4.

²⁶ Por. Jerzy Zawieyski, „O przekładach dramatu”, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1955); Grzegorz Sinko, „Dramat angielski i niemiecki w wydawnictwach P.W.”, *Pamiętnik Teatralny* 4, z. 1 (1955): 206–216; Stefania Skwarczyńska, „Swoisty problem przekładu dawnego tekstu dramatycznego”, w: *Pomiędzy historią a teorią literatury* (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1975); „Przekład i jego miejsce w literaturze i w kulturze narodowej (na przykładzie *Hamleta* w wersji Józefa Paszkowskiego)”, w: *Pomiędzy historią a teorią literatury*; Henryk Zbierski, „Wczoraj, dziś i jutro «polskiego Shakespeare’a»”, *Nowe Książki* 1, nr 10 (1986): 49–54.

znaczenia przeróbek teatralnych i przekładów pośrednich, a także szczegółowo problematyzowanej estetycznej i ideologicznej presji kultury docelowej²⁷.

W Polsce przełom w myśleniu o retranslacji Shakespeare'a nastąpił na progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku, wraz z pojawieniem się tłumaczeń Stanisława Barańczaka, który oprócz propozycji nowych przekładów uruchomił też potężny nurt krytyki przekładu, publikując teksty silnie perswazyjne, efektowne retoryczne i bezlitośnie wartościujące²⁸. Niezwykła skala talentu i charyzmatyczna osobowość tłumacza ujawniły się w przełomowym momencie historii: naznaczonym potrzebą radykalnych przewartościowań, a także poszukiwania nowego języka dla teatru, który – z dnia na dzień – przestaje być teatrem aluzji²⁹. Droga Barańczaka do kanonu literackiego wiodła przez teatr i to tam rozpoczęła się dyskusja o nowych przekładach Shakespeare'a jeszcze przed ich publikacją. Tam też po raz pierwszy wybrzmiała myśl o retranslacjach Shakespeare'a jako o odrębnej pod pewnymi względami grupie tekstów literackich.

Zalążki wspomnianych procesów tkwią jeszcze w latach osiemdziesiątych. W 1988 ukazuje się *Król Henryk VI, część 3*, ostatnie tłumaczenie w serii Macieja Słomczyńskiego – pierwszego tłumacza na świecie, który przełożył i opublikował całość twórczości Stratfordczyka. Dobiega zatem końca projekt będący próbą bicia swego rodzaju rekordu i ostatecznego zastąpienia przekładów kanonicznych poprawnym, nowoczesnym tekstem. Sukces witają jednak fanfary, jak się zdaje, nieco cichsze od tych, które towarzyszyły inauguracji³⁰. Ocenę sytuacji komplikuje kontekst teatralny: dwa lata wcześniej, w 1986 w Krakowie, na deskach Starego Teatru Tadeusz Łomnicki reżyseruje *Dwóch panów z Werony* – pierwszy inscenizowany przekład Barańczaka. W 1989 w tym samym teatrze Andrzej Wajda wystawia *Hamleta IV*, również w tłumaczeniu Barańczaka. Rok później po przekład tego samego tłumacza sięgnie, przygotowując *Romea i Julię* w warszawskim Teatrze Powszechnym. Wszystko to poprzedza jeszcze publikację zarówno esejów, jak i tłumaczeń Barańczaka, dość jasno jednak wskazuje, że trend recepcyjny

²⁷ Por. Dirk Delabastita and Lieven D'hulst, eds., *European Shakespeare: Translating Shakespeare in the Romantic Age* (Amsterdam: John Benjamins, 1993); Romy Heylen, *Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets* (London: Routledge, 1993); Angel-Luis Pujante and Ton Hoenselaars, eds., *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* (Newark: University of Delaware Press, 2003).

²⁸ Chodzi tu o esej ogłoszony w dwóch częściach na łamach *Teatru*: Stanisław Barańczak, „Od Shakespeare'a do Szekspira”, *Teatr*, nr 11 (1990): 11–16; nr 12 (1990): 13–17, a następnie przedrukowany w antologii, Stanisław Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu* (Kraków: Wydawnictwo a5, 1992), z dodaniem kilku innych tekstów na temat przekładów Shakespeare'a publikowanych na łamach *Teatru* i *Dialogu*.

²⁹ Por. Joanna Walaszek, „*Hamlet IV* Wajdy i Budzisz-Krzyżanowskiej”, *Dialog*, nr 6 (1990): 113–123.

³⁰ Por. artykuł anonsujący przedsięwzięcie: Juliusz Kydryński, „Milton i Szekspir Słomczyńskiego”, *Życie Literackie*, nr 13 (1975): 6, oraz wypowiedzi tłumacza po ukończeniu serii: Maciej Słomczyński, „Mam poczucie stabilności”, wywiad przeprowadził Jan Pieszczachowicz, *Kraków*, nr 1 (1989): 5–7; „Szekspir dla wszystkich”, wywiad przeprowadził Jan Pieszczachowicz, *Dziennik Polski*, nr 297 (1992): 5.

jest zupełnie inny, aniżeli zakładano jeszcze kilka lat wcześniej³¹. Oto w sytuacji, kiedy na stole leży długo wyczekiwany komplet nowych przekładów, teatr zwraca się w zupełnie inną stronę, więcej, nalega na retranslację. O przesileniu tym wiele mówi poświęcone przekładom Shakespeare'a spotkanie, które w 1988 roku zorganizowano w krakowskim oddziale Stowarzyszenia Pisarzy Polskich³². Na spotkaniu tym Tadeusz Łomnicki, zachwycony przekładami Barańczaka, wrócił pamięcią do swego debiutu aktorskiego w plenerowej inscenizacji *Snu nocy letniej* w 1948, aby przytoczyć anegdotę o koledze, który rozgrzany trunikiem w chłodną czerwcową noc „kompletnie zapomniał tekstu i monolog Tyzbe wygłosił w następujący sposób tata tata tata ta, tata tata ta, tata tata ta, tak Tyzbe kończy tu. I to był z pewnością jeden z najlepszych przekładów Szekspirowskich, jakie kiedykolwiek udało mi się usłyszeć ze sceny”³³. Naturalnie, improwizacja Tadeusza Kondrata, bo o niego tu chodziło, świetnie wpasowała się w konwencję sceny: u Shakespeare'a rzemieślnikom nauka tekstu też idzie kiepsko, recytacja jeszcze gorzej. Zadanie aktorskie polega zatem na tym, aby wyjść na scenę i skończyć we właściwym czasie, dając następnemu wyraźny sygnał, że pora na jego kwestię. Tekst jest tu pretekstem do scenicznej hecy i ta właśnie heca, a nie jakiekolwiek wypowiedziane zdanie, staje się jednostką przekładową. Zapamiętana przez Łomnickiego ratunkowa kwestia Tyzbe była pomysłem radykalnym, ale anegdota dobitnie ukazuje, czym dla aktora może być wierność przekładu. Z kolei Stefan Treugutt, krytyk o ogromnym już wtedy doświadczeniu, zwracał uwagę, że w przypadku Shakespeare'a w grze są również mechanizmy przeciwstawne:

W tej chwili żaden z tłumaczy nie przekłada Szekspirowskiego tekstu po raz pierwszy, zawsze miał poprzedników, sławne miejsce cytatowe zna publiczność, przywiązuje się do jakichś ich wersji językowych, źle reaguje na zmiany. W takim uwikłaniu praca przekładacza, literackie pomnażanie Szekspirowskiego stanu posiadania w Polsce, pisanie jeszcze jednego, nowego Shakespeare'a nie przypomina

³¹ Barańczak interesował się przekładem literackim jeszcze w latach siedemdziesiątych, od 1977 był jednak objęty zapisem cenzorskim i jego tłumaczenia nie mogły być drukowane.

³² Spotkanie odbyło się w marcu 1988, a zapis trzech wystąpień został opublikowany. Jan Kulczyński, Stefan Treugutt i Tadeusz Łomnicki, „O przekładaniu Shakespeare'a”, *Dialog*, nr 8 (1988): 99–107. Z listu Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 19 maja 1988 wynika, że referat wygłosiła również redaktor Anna Staniewska z P1W-U, prawdopodobnie dotyczył zagadnień, o których wcześniej pisała, Anna Staniewska, „Maciej Stomczyński vs. William Shakespeare”, *Puls*, nr 24 (1984/85): 126–140. Zob. Tadeusz Łomnicki, „Listy do Stanisława Barańczaka 1985–1992”, w: „Tadeusz Łomnicki”, numer specjalny, *Notatnik Teatralny* (1992): 35.

³³ Kulczyński, Treugutt i Łomnicki, „O przekładaniu Shakespeare'a”, 104.

zwyczajnej procedury przykładu artystycznego. Oto sytuacja osobliwa, zdolna wprawić w drżenie nawet biegłą w swojej profesji rękę tłumacza.³⁴

Treugutt lokował zatem retranslację poza granicami „zwyczajnej procedury przekładu artystycznego”, dodatkowo wieszcząc otwarty charakter tego zjawiska: „Rzeczywiście: twórczość Shakespeare’a żyje, a i zmienia się, przekształca, jakby nie całkiem zależnie od oryginału – to jest, oczywiście, zależnie, ale tak, że nikt, w żadnym kraju nie może powiedzieć, że ma Shakespeare’a *przetłumaczonego*. Nie, Shakespeare’a się *tłumaczy*”³⁵.

Ten zdystansowany sąd mógł wydawać się nazbyt chłodny, biorąc pod uwagę tempo i impet, z jakim tłumaczenia Barańczaka wkrótce zapełniły repertuary teatrów. Po ponad trzydziestu latach teatralnej dominacji, do retranslacji tych dołączyły jednak nowe serie przekładów: Jerzego Długołęckiego, Piotra Kamińskiego i Antoniego Libery, przy tym żadne z tych przedsięwzięć nie było inicjowane w kontrze do wcześniejszych przekładów, lecz raczej w zgodzie z lekko poprowadzoną, konwersacyjną refleksją Treugutta – Shakespeare’a (wciąż) *się tłumaczy*. Jeśli ufać pamięci Tadeusza Łomnickiego, Antoni Libera (wraz z Adamem Michnikiem) był w dużej mierze pomysłodawcą, a w każdym razie gorącym zwolennikiem przekładów Stanisława Barańczaka³⁶, nie zawahał się jednak zaproponować własnego przekładu *Makbeta* już dekadę po opublikowaniu tłumaczenia Barańczaka. Tekst ten wkrótce trafił na scenę, niemniej kolejne przekłady Libery pojawiły się dopiero dwadzieścia lat później, w nowej serii wydawniczej Państwowego Instytutu Wydawniczego, ułożone w spójne cykle dramatów o tematyce rzymskiej i greckiej, przy czym żaden z nich nie został jeszcze wystawiony³⁷. Z kolei publikowane od 2009 roku przekłady Piotra Kamińskiego powstawały na potrzeby konkretnych przedstawień (w reżyserii m.in. Andrzeja Seweryna, Ivana Alexandre’a i Tadeusza Bradeckiego), lecz również bez zleceń teatralnych, przy czym od początku wydawane są w serii

³⁴ Kulczyński, Treugutt i Łomnicki, 102. Jako krytyk przekładów Shakespeare’a Treugutt debiutował w 1949 uwagami o przekładzie *Wieczoru Trzech Króli* Dygata, Stefan Treugutt, „Szekspir w Teatrze Współczesnym”, *Nowa Kultura*, nr 29 (1949): 10. W 1956 komplementował z kolei tłumaczenia Zofii Siwickiej, Stefan Treugutt, „Nowy przekład *Romea i Julii*”, *Przegląd Kulturalny*, nr 41 (1956): 6.

³⁵ Kulczyński, Treugutt i Łomnicki, „O przekładaniu Shakespeare’a”, 102 (wyróżnienie oryginału).

³⁶ List Tadeusza Łomnickiego do Stanisława Barańczaka z 7 lipca 1985, Łomnicki, „Listy do Stanisława Barańczaka 1985–1992”, 19.

³⁷ Por. William Shakespeare, *Tragedie rzymskie*, tłum. i red. Antoni Libera, t. 1, *Juliusz Cezar*, *Antoniusz i Kleopatra* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2021); t. 2, *Koriolan*, *Tytus Andronikus* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2022); *Dramaty greckie*, t. 3, *Trojlus i Kresyda*, *Tymon z Aten* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2023).

krytycznej, celującej w jednoczesne zaspokojenie potrzeb teatralnych i filologicznych³⁸. Wydawane od 2013 przekłady Jerzego Długołęckiego są przede wszystkim wyrazem indywidualnej potrzeby obcowania z wybitną literaturą i jak dotąd nie były inscenizowane, sam zaś tłumacz wypowiada się z uznaniem o innych współczesnych przedsięwzięciach przekładowych³⁹. We wszystkich trzech przypadkach głos tłumacza – utrwalony w paratekstach lub wywiadach – jest bardzo wyrazisty, co świadczy o znacznym poszerzeniu się sfery refleksji okołoprzekładowej, sfery, która nie tyle dopełnia, co współtworzy fenomen przekładu Szekspirowskiego. Ta zauważalna zmiana w nastawieniu tłumaczy i wydawców – odstępianie od prób zastępowania kanonu, zgoda na sygnaturę tłumacza w przekładzie dramatów Shakespeare’a – może być umotywowana przyczynami głębszymi aniżeli pragmatyczne rozpoznanie przemijającego charakteru wszystkich (re)translacji. Początek nowego millenium przyniósł istotne zmiany w sposobie funkcjonowania przekładów w kulturze literackiej w ogóle, w tym również zmianę mechanizmów inicjujących powstanie i upowszechnienie tłumaczeń. To właśnie w tym obszarze różnice między poszczególnymi stuleciami są ogromne.

Po XIX wieku odziedziczyliśmy około stu trzydziestu kompletnych przekładów dramatów Shakespeare’a. Rachuba ta nie uwzględnia tłumaczeń opartych na niemieckich i francuskich przeróbkach tekstów zachowanych w rękopisach, egzemplarzy teatralnych oraz przekładów częściowych. Drugie tyle powstało łącznie w wieku XX i XXI, przy czym i w tym wypadku liczba ta nie obejmuje rękopisów i przekładów urywków, a także różnego rodzaju składanek i adaptacji scenicznych, w których – oprócz wyselekcjonowanych fragmentów istniejących tłumaczeń – pojawiają się, coraz częściej, wstawki dramaturgiczne⁴⁰. Na przestrzeni wieków bardzo silnej dywersyfikacji ulega również mecenat, a zatem różnorodne gremia, które decydują o wsparciu i upowszechnieniu przedsięwzięć przekładowych. Rozproszenie mecenatu utrudnia też wskazanie jednoznacznego kryterium sukcesu retranslacji.

W XIX wieku zależności te, mimo lokalnych różnic wynikających z rozbiórów, były prostsze. Ówczesne przekłady Shakespeare’a były dziełem nieomal

³⁸ Do 2024 ukazało się sześć dramatów w przekładzie Piotra Kamińskiego (*Ryszard II*, *Makbet*, *Wieczór Trzech Króli*, *Burza*, *Kupiec wenecki* i *Opowieść zimowa*), pięć innych (*Hamlet*, *Miarka za miarkę*, *Król Lear*, *Henryk V* i *Henryk IV, część 1*) miały zaś już swe premiery sceniczne.

³⁹ Jerzy Długołęcki ogłosił przekłady *Hamleta* (2013), *Makbeta* (2018), *Króla Leara* (2019), *Ryszarda III* (2020) oraz *Snu nocy letniej* (2022).

⁴⁰ Przykładowo w 2016 spektakl *Antoniusz i Kleopatra* w reżyserii Wojciecha Farugi w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi grany był w kompilacji przekładów Jerzego Limona, Władysława Zawistowskiego i Leona Ulricha oraz z interpolacjami dramaturgicznymi Tomasza Jękota.

wyłącznie ziemiaństwa, tłumacze utrzymywali się z majątków ziemskich, posady lub urzędu (wśród nich znajdujemy duchownych, nauczycieli i urzędników) i już sam fakt ukazania się tłumaczenia oznaczał pewnego rodzaju trwałość, bo wydrukowany, sukces. Wpływ na decyzję o kontynuacji przedsięwzięcia miały recenzje w czasopiśmie literackich i opinia środowiska literackiego, skupionego w kilku ośrodkach miejskich. Recepja teatralna pozostawała w luźnym związku z praktyką przekładową, ponieważ teatr wciąż grał Shakespeare'a w przeróbkach lub składankach kilku tłumaczeń. Mniejsze znaczenie miał też sukces wydawniczy, mierzony liczbą sprzedanych egzemplarzy: informacje o obniżanej cenie niektórych wydań świadczą o tym, że nakłady nie rozchodziły się błyskawicznie. Niewątpliwie jednak pierwsza zbiorowa edycja dzieł Shakespeare'a była wydarzeniem przełomowym, o wielkiej wartości dla literatury narodowej, i to w czasie silnego kryzysu i przygnębienia po upadku powstania styczniowego. Udział w tym wspólnym przedsięwzięciu kilku wydawców zapewnił wybranym tłumaczeniom status kanoniczny: wszystkim dramatom towarzyszyły obszerne wstępy Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz kilkaset sugestywnych rycin Henry'ego Courtneya Seleusa⁴¹.

W pierwszej połowie XX wieku sukces retranslacji – a zatem wejście do obiegu czytelniczego i recepcja krytyczna – nadal szły w parze z prestiżem wydawcy, o czym świadczą powstające w owym czasie serie krytyczne. Jednakże już w okresie międzywojennym pojawiają się retranslacje zamawiane przez teatr na potrzeby planowanych inscenizacji. Tak właśnie debiutuje tłumaczenie *Hamleta* Jarosława Iwaszkiewicza, na prośbę Stefana Jaracza przystępuje do przekładu *Otella* Zofia Siwicka, choć akurat w tym, wspomnianym już przypadku, realizacja przedstawienia okazuje się niemożliwa. Dekada powojenna, przy całym obciążeniu ideologicznym, przynosi sytuację jedyną w swoim rodzaju, związaną z wielkimi potrzebami edukacyjnymi i bibliotecznymi. Scentralizowany i podporządkowany państwu rynek wydawniczy zleca i przyjmuje nowe przekłady, oferując tłumaczom wyjątkowo dobre warunki pracy, jednocześnie chroniąc ich przed koniecznością tworzenia tekstów wtłoczonych w socrealistyczną sztampe. W tym właśnie duchu przekłady Shakespeare'a – jako bezpieczną przystań – opisuje w *Zniewolonym umyśle* Czesław Miłosz, odsłaniając kulisy swojej decyzji o opuszczeniu kraju⁴². Wkrótce jednak źródło to kurczy się i wysycha, a miarą

⁴¹ W XIX wieku aktywnych było około 30 tłumaczy Shakespeare'a, część z nich zyskała duże uznanie w swoich czasach i środowisku, wśród nich Jan Komierowski, Krystyn Ostrowski, Adam Pajgert, Józef Szujski, Placyd Jankowski, por. Cetera-Włodarczyk i Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, t. 1.

⁴² „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. Jednak cena, jaką musi płacić za to wolne od trosk materialnych życie, jest moim zdaniem nieco za wysoka. Mówiąc to obawiam

sukcesu retranslacji staje się przede wszystkim odbiór teatralny. Retranslacje zachowują wartość kulturową, ale nie mają już znamion masowości, o której można było myśleć w warunkach odbudowującego się czytelnictwa.

Sukces współczesnych retranslacji również wiąże się z prestiżem wydawnictwa, na wydawcach zatem spoczywa ciężar wstępnej oceny wartości literackiej nowych tłumaczeń. Wartość tę trudno szacować na podstawie sprzedaży, ponieważ, podobnie jak w wypadku poezji, krąg odbiorców zainteresowanych nowymi tłumaczeniami jest ograniczony. Wydawcy działają zwykle w oparciu o dotacje, dlatego ostatecznymi mecenasami retranslacji okazują się państwo i fundacje wspierające kulturę, wsłuchujące się (lub nie) w głosy ekspertów. Naturalnie o sukcesie retranslacji nadal świadczy liczba realizacji teatralnych, choć i w tym wypadku ocena wymagałaby niuansowania, z uwzględnieniem rangi i recepcji konkretnych spektakli⁴³.

Pozostaje wreszcie kwestia przekładów w zasobach cyfrowych. To właśnie digitalizacja w największym stopniu oraz na wiele różnych sposobów rewolucjonizuje dotychczasową recepcję tłumaczeń. Po pierwsze, wirtualne kolekcje sprawują swego rodzaju regresywny patronat wobec retranslacji, ponieważ zapewniają synchroniczną obecność w kulturze wielu wersji przekładowych, bez materialnych ograniczeń typowych dla epok zstępnych. Publikacje w sieci otwierają też drogę dla nowych tłumaczy, którzy mogą łatwo upubliczniać swoje prace, obudowując je (meta)refleksją, a nawet komentarzem krytycznym⁴⁴. Ten nowy rodzaj upowszechniania się retranslacji nie wynika ze zmiany nawyków czytelniczych ani nawet szczególnego wzrostu zainteresowania dramataми Shakespeare'a, przeciwnie, pozwala on zachować rozproszone ślady obcowania z wielką literaturą, ślady, które w przeszłości ulegały zniszczeniu, względnie zalegały w rodzinnych archiwach. U zarania nowych przedsięwzięć przekładowych tkwiło często poczucie osamotnienia w obliczu brutalnych konfliktów

się, że mogę przedstawić siebie w świetle nieco zbyt pochlebnym, jako człowieka, który podejmuje decyzję 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", Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł* (Paryż: Instytut Literacki, 1953), 15.

⁴³ Współczesne realizacje teatralne dostępne są również w streamingu, trafiają zatem do szerszej publiczności aniżeli ta, która zasiada fizycznie w teatrze. Niektóre produkcje są też od początku udostępniane w sieci i tam odbywa się ich recepcja. Tak właśnie stało się w wypadku inscenizacji fragmentów *Henryka* v Shakespeare'a w przekładzie Piotra Kamińskiego, 14 czerwca 2020, https://www.youtube.com/watch?v=vrl5suP_SqI. O przedstawieniu pisze Marta Gibińska, „*Henry v: A Report on the Condition of the World*”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 28, no. 43 (2023): 139–150, <https://doi.org/10.18778/2083-8530.28.07>.

⁴⁴ Przykładowo, w 2021 w Białymstoku ukazał się (w formie drukowanej i online) przekład *Tytusa Andronikusa* pióra Karola Kalistego, który jest również wydawcą tłumaczenia oraz autorem obszernego opracowania dramatu (liczącego przeszło 600 stron), <https://www.karolkalisty.com>, dostęp 10 czerwca 2024. Własną stronę (z fragmentami przekładów) prowadził również Antoni Libera, <http://www.antoni-libera.pl>, dostęp 10 czerwca 2024.

i związana z tym potrzeba wpisania osobistego doświadczenia w szerszy kontekst egzystencjalny, zamiany lęku w doświadczenie współuczestnictwa. Terapeutyczny efekt przekładów, ukazywany już na dziesiątkach przykładów ocalałych wbrew tragicznym okolicznościom, można dziś utrwalac w sieci – bez wsparcia mecenatu, ale też bez ograniczeń co do zasięgu⁴⁵.

Ocena e-przekładów, zarówno tych udostępnianych, jak i publikowanych w sieci, jest trudna, jeśli przesłanek szukać w śladach pozostawionych w przestrzeni wirtualnej, liczbie odsłon czy pobrań. Dysputy o przekładach toczą się niekiedy na blogach, listach dyskusyjnych, w komentarzach; wychwycenie tych opinii i ich odpowiednia obiektywizacja będzie jednym z wyzwań przyszłości. Kolekcje i publikacje cyfrowe z jednej strony odzwierciedlają hierarchie przekładów, z drugiej zaś uczestniczą w ich tworzeniu. Co więcej, zasobność korpusów może zachęcać do tworzenia wersji pochodnych lub hybrydowych, coraz bardziej odsuwając retranslację od „zwyczajnej procedury przekładu artystycznego”⁴⁶. Zapewne już niedługo pojawią się też edycje cyfrowe dzieł Shakespeare’a, w których obok siebie staną warianty przekładowe, na podobnej zasadzie jak dziś tworzy się cyfrowe edycje variorum, zestawiając różne tropy interpretacyjne.

Przyszłość retranslacji Shakespeare’a wcale nie musi być podobna do przeszłości. Nie jest przecież prawdą, że stopniowo odkrywamy niezmiennie prawa rządzące przekładem literackim. Zmienia się przedmiot naszych badań, a wraz z nim modele, które procesy te opisują. Nie ulega wątpliwości, że obecność w kulturze docelowej licznych retranslacji zmienia układ sił. U zarania praktyki retranslacji pozostanie potrzeba obcowania z wielką literaturą, talent i wytrwałość tłumacza. Historia retranslacji dowodzi jednak, że predyspozycje te muszą spotkać się we właściwym miejscu i czasie, aby wieść o nich nie przepadła. Mnogość dostępnych retranslacji może spowodować, że zapotrzebowanie teatru pójdzie nie tyle w kierunku nowych przekładów, ile nowych wersji dramaturgicznych, co z kolei będzie oznaczało potrzebę modyfikacji dotychczasowych, silnie

⁴⁵ Istnieje wiele świadectw pracy nad przekładami czy też włączania wątków Szekspirowskich w twórczość własną w dramatycznych okolicznościach życiowych. W XIX wieku tłumaczami Shakespeare’a bywali zesłańcy i popowstaniowi emigranci, w XX wieku w stalinowskim więzieniu przekładał Shakespeare’a Tarnawski, na wolności, lecz również pod silną presją, Zygmunt Kubiak. O związkach poezji Romana Brandstaettera z doświadczeniem wojny pisze m.in. Marta Gibińska, „Brandstaetter’s «Hamlet and the Swans»,” in *Polish Poets Read Shakespeare: Refashioning of the Tradition* (Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 1999). O tego typu uwarunkowaniach zob. też Agnieszka Romanowska, *Za głosem tłumacza: Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosa i Gałczyńskiego* (Kraków: Universitas, 2017).

⁴⁶ Kulczyński, Treugutt i Łomnicki, „O przekładaniu Shakespeare’a”, 102.

logocentrycznych teorii przekładu dramatu w celu większego uwzględnienia praktyk adaptacyjnych, transgresji kulturowych i estetyki performatywnej⁴⁷.

Z drugiej strony, powstanie edycji cyfrowych stworzy techniczne warunki do symultanicznego obcowania z wieloma przekładami jednocześnie, co już teraz akceptujemy w sensie ogólnym, nie doświadczając jednak w pełni praktycznych konsekwencji spotkania z katalogiem e-Shakespeare. Liczne warianty przekładowe stopniowo zagęszczają paradygmat opcji, tym samym modelując nowe kombinacje. Na tym etapie do gry wchodzi też generatory wierszy z wbudowanym systemem sztucznej inteligencji, wymuszając redefinicję ludzkiego geniuszu poetyckiego, którego dziełem jest unikatowe połączenie brzmienia, rytmu i znaczeń. Te nowe możliwości sygnalizują przejście – nie tylko zresztą przekładu literackiego – w zupełnie inny etap rozwoju. Niewykluczone, że konsekwencje tych zmian trafnie typował Stanisław Lem, snując opowieść o skonstruowanej przez Trurla maszynie do pisania wierszy – Elektrybałcie. Jak wiadomo, napędzany prądem poeta wymknął się spod kontroli i pchnął w otchłań rozpaczy żywych wieszczów, okazał się też wyjątkowo odporny na demontaż, aż zdesperowany wynalazca „zaprzysiął sobie na wszystkie świętości nigdy już więcej nie brać się do cybernetycznego modelowania procesów twórczych”⁴⁸. Bez względu na zagrożenia dramaturgia Stratfordczyka, w oryginale i w przekładzie, z pewnością znajdzie się w awangardzie wszelkich eksperymentów i wynalazków związanych z przetwarzaniem języka. Jakże mogłoby w nich zabraknąć potężnych, wielojęzycznych korpusów translacji i retranslacji Shakespeare’a powstałych w XIX, XX i w początkach XXI wieku?



Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków: Wydawnictwo a5, 1992.
- Berman, Antoine. „La retraduction comme espace de la traduction”. *Palimpsestes* 4 (1990): 1–7. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>.
- Borowy, Waław. „Przekłady Shakespeare’a i teatr (I)”. *Teatr*, nr 12 (1947): 18–25.
- Borowy Waław. „Przekłady Shakespeare’a (II)”. *Teatr*, nr 1/2 (1948): 19–25.
- Cetera, Anna. *Smak morwy: U źródeł przekładów Szekspira w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.

⁴⁷ O tego typu zmianach modeli teoretycznych w odniesieniu do przekładu dramatu pisze m.in. Pavel Drábek, „Shakespeare’s Myriad-minded Stage: Propositional Spaces of Cultural Hybridity”, *Cahiers Élisabéthains* 99, no. 1 (2019): 45–55. <https://doi.org/10.1177/0184767819835551>.

⁴⁸ Stanisław Lem, *Cyberiada* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974), 215.

- Cetera-Włodarczyk, Anna, i Alicja Kosim. *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku: Zasoby, strategie i recepcja*. Tomy 1–2. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- Cetera-Włodarczyk, Anna, Mateusz Godlewski, i Przemysław Pożar. *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku: Zasoby, strategii i recepcja*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2024.
- Delabastita, Dirk, and Lieven D'hulst, eds. *European Shakespeare: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam: John Benjamins, 1993.
- Gibińska, Marta. *Polish Poets Read Shakespeare: Refashioning of the Tradition*. Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 1999.
- Helsztyński, Stanisław. „Przekłady Szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś”. W: *Moje Szekspiriana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
- Heylen, Romy. *Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets*. London: Routledge, 1993.
- Komorowski, Jarosław. „Do kraju poety: W stronę Shakespeare'a podróżowanie polskie”. W: *Nie tylko Shakespeare: Studia z dziejów teatru i dramatu XVI–XX wieku*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2011.
- Koskinen, Kaisa, and Outi Paloposki. „Retranslation”. In *Handbook of Translation Studies*, edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Volume 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010.
- Limon, Jerzy. *Gdański teatr „elżbietański”*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Mathijssen, Jan Willem. *The Breach and the Observance: Theatre Retranslation as a Strategy of Artistic Differentiation, with Special Reference to Retranslations of Shakespeare's „Hamlet” (1777–2001)*. Utrecht: J.W. Mathijssen, 2007. <http://www.dehamlet.nl/BreachandObservance.pdf>.
- Pujante, Angel-Luis, and Ton Hoenselaars, eds. *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark: University of Delaware Press, 2003.
- Pym, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998.
- Romanowska, Agnieszka. *Za głosem tłumacza: Szekspir Iwazkiewicz, Miłosza i Gałczyńskiego*. Kraków: Universitas, 2017.
- Sinko, Grzegorz. „Dramat angielski i niemiecki w wydawnictwach P1W”. *Pamiętnik Teatralny* 4, z. 1 (1955): 206–216.
- Skwarczyńska, Stefania. „Przekład i jego miejsce w literaturze i w kulturze narodowej (na przykładzie *Hamleta* w wersji Józefa Paszkowskiego)”. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1975.
- Skwarczyńska, Stefania. „Swoisty problem przekładu dawnego tekstu dramatycznego”. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*.

- Staniewska, Anna. „Maciej Słomczyński vs. William Shakespeare”. *Puls*, nr 24 (1984/85): 126–140.
- Venuti, Lawrence. „Retranslation: The Creation of Value”. *Bucknell Review* 47, no. 1 (2004): 25–38.
- Właszek, Joanna. „*Hamlet IV* Wajdy i Budzisz-Krzyżanowskiej”. *Dialog*, nr 6 (1990): 113–123.
- Zawieyski, Jerzy. „O przekładach dramatu”. W: *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1955.
- Zbierski, Henryk. „Wczoraj, dziś i jutro «polskiego Shakespeare’a»”. *Nowe Książki* 1, nr 10 (1986): 49–54.
- Żurowski, Andrzej. *Prahistoria polskiego Szekspira*. Gdańsk: Literatura.net.pl, 2007.
- Żurowski, Andrzej. *Szekspiriady polskie*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1976.

ANNA CETERA-WŁODARCZYK

dr hab., prof. ucz. w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego, szekspirołóżka. Jest redaktorką edycji krytycznej nowych przekładów Shakespeare’a autorstwa Piotra Kamińskiego (od 2009 ukazało się sześć tomów). W latach 2016–2024 kierowała dwoma projektami NCN: *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku: zasoby, strategie, recepcja* oraz *Polskie przekłady Shakespeare’a w XX i XXI wieku: zasoby, strategie, recepcja*, w wyniku których powstało cyfrowe repozytorium *Polski Szekspir UW* (<https://polskiszekspir.uw.edu.pl>), udostępniające przekłady oraz omówienia sylwetek tłumaczy, strategii i recepcji tłumaczeń. Członkini European Shakespeare Research Association (ESRA) i International Shakespeare Association (ISA).