„Przekładaniec", numer specjalny, „50!", 50/2025, s. 67–81
doi:10.4467/16891864PC.25.002.21599
www.ejournals.eu/Przekladaniec

ANNA CETERA-WŁODARCZYK
https://orcid.org/0000-0001-5711-4867
Uniwersytet Warszawski
a.cetera@uw.ed.pl

WIEKI (NIE)WIERNOŚCI. HISTORIA POLSKICH PRZEKŁADÓW SHAKESPEARE'A OD POCZĄTKU DO CHATBOTÓW

Abstract

Centuries of (un)Faithfulness: History of Polish Shakespeare Translations from Their Beginnings to the Rise of Chatbots

The article presents methodological reflections that emerged following the completion of the project of the digital repository of all Polish Shakespeare translations (19th–21st century) (https://polskiszekspir.uw.edu.pl). Set aside the texts of translations, the site offers extensive studies on translators, translation strategies and reception of approximately three hundred Polish rewritings of Shakespeare's plays completed over the last two centuries. In particular, the paper exemplifies the relations between retranslation practice and historical context, the specificity of translators archives, and the consequences of the availability of translation corpora.

The age of (human) translation represents a distinctive phase of Shakespeare reception, markedby the variability of continuously contested translation norms. This fluidity stemmed from the elevated position of the playwright in the European canon, the evolution of editorial theories and the shifting demands of the theatre. Furthermore, digital resources are interpreted as archives of the knowledge about translations, actively modelling cultural memory by their regressive patronage bestowed on past translations. The conclusion postulates a gradual decline in logocentric models of drama translation.

Keywords: drama translation, translation history, Shakespeare translations, digital resources

Słowa kluczowe: przekład dramatu, historia przekładu, przekłady Shakespeare'a, zasoby cyfrowe

Otwarta w 2019 roku kolekcja cyfrowa *Polski Szekspir* UW, obejmująca przekłady z XIX wieku we wrześniu 2024 roku powiększyła się o kolejny moduł: przekłady z XX i XXI wieku, udostępniane razem z opracowaniami poświęconymi tłumaczom, strategii i recepcji przekładów[1]. Tym samym w całej kolekcji znalazło się niemal 300 dramatów tłumaczonych z angielskich oryginałów, przy tym zasób nie obejmuje tekstów pozostawionych w rękopisie, cząstkowych, pośrednich oraz adaptacji i przeróbek scenicznych. Nawet jednak z pominięciem tych ostatnich polskich tłumaczeń jest nieomal dziesięciokrotnie więcej aniżeli samych sztuk Shakespeare'a, choć wypada też zaznaczyć, że rozkład preferencji jest bardzo nierówny i podczas gdy kilka dramatów tłumaczono kilkanaście razy, inne, zwykle kroniki, mają ledwie dwa lub trzy przekłady. Częścią projektu są opisy 52 przedsięwzięć przekładowych, co siłą rzeczy skupia naszą uwagę na postaciach tłumaczek i tłumaczy, którzy znaczną część swego życia poświęcili Shakespeare'owi, do zadania tego przystępując z nadzieją, że okażą się pierwsi, jedyni lub chociażby lepsi od innych, a najczęściej – że przetłumaczą więcej, aniżeli ostatecznie udało im się ukończyć i wydać. W tym sensie dzieje polskich tłumaczeń Shakespeare'a to niewątpliwie opowieść o wielkich i małych ambicjach, lecz również o sile literackich i teatralnych fascynacji, a także – rzecz niebagatelna – o prawie, ekonomii i polityce, nie tylko wydawniczej.

Możliwie wszechstronne opisanie kontekstów, strategii i recepcji polskich przekładów Shakespeare'a nie miało być historią *per se*. Założenia metodologiczne konstruowanego dekadę wcześniej projektu wyrastały z opisowych studiów nad przekładem (Toury 2012 [1995]) i, oprócz uporządkowania treści wedle hierarchii norm przekładowych, przenikała je ta sama wiara w stopniową akumulację wiedzy, która pozwoli na sformułowanie praw ogólniejszych, rządzących przekładem dramatu ze ścisłego kanonu. Innymi słowy – choć przebieg wydarzeń rekonstruowano na podstawie rozległych kwerend archiwalnych w celu należytego opisania kontekstów politycznych, socjologicznych, a nawet psychologicznych tłumaczeń – fakty te miały służyć wyabstrahowaniu mechanizmów typowych dla przekładu dzieł dramatycznych w ogóle. Ukończenie projektu zbiegło się jednak w czasie ze skokowym rozwojem technologicznym, co skłania do przekonania, że zgromadzona w repozytorium wiedza dotyczy określonego etapu

[1] Por. https://polskiszekspir.uw.edu.pl oraz Cetera-Włodarczyk, Kosim (2019) oraz Cetera-Włodarczyk et al. (2024).

recepcji i wynikające z niej prawidła nie tyle układają się w uniwersalną i ponadczasową *General Translation Theory*, ile porządkują interpretację translation history, lub nawet – human translation history.

Niewykluczone, że objęty kwerendami dwustuletni okres recepcji jest epoką nieomal domkniętą, a cechująca go intensywność i kreatywność przekładu literackiego stanie się podstawą nowych zjawisk. W jaki sposób będziemy je badać? Już praca nad przedsięwzięciami przekładowymi z końca XX wieku ukazała, jak bardzo zmieniły się źródła, na których opieramy swe analizy. Nie chodzi tu bynajmniej o kwestie związane z koniecznym dystansem, powstrzymaniem się od opisu zdarzeń i zjawisk, których miejsce w kulturze jest jeszcze niejasne lub też których dokumentacja ze względów prawnych pozostaje niedostępna, lecz o fundamentalne pytanie o to, co i dlaczego znajdzie się w archiwach naszych czasów. Jeszcze w latach 80. efektem działalności tłumacza był druk, a podstawą rekonstrukcji zdarzeń artefakt – list, dokument, pismo, korespondencja – zachowany, zdeponowany, odtajniony. Wkrótce potem jednak znaczna część komunikacji zaczęła przemykać w światłowodach, pozostawiając ślady tak liczne i ulotne, że niepoddające się tradycyjnym metodom analizy. Podobnie ocena funkcjonowania przekładów w świecie cyfrowym – ich zasięgu, wykorzystania, genezy – wymaga narzędzi zgoła odmiennych od tych, jakimi się posługiwaliśmy, śledząc losy edycji drukowanych. Historii zapisanej na serwerach nie zrekonstruuje zapewne bezpośrednio człowiek, lecz zrobią to maszyny, które odzyskają i posortują dane. Czy przenikający nowy historyzm żal po zatartych światach, lament nad przepadłą w uczonych syntezach gęstą materią życia („gdzie podziało się tamto wszystko?", pyta Miłosz [1997: 75]) zostanie w ten sposób ukojony? Obfitość danych niewątpliwie ograniczy straty, trudno jednak będzie uciec od pytania, co w tak urządzonej rzeczywistości stanowi dokument historyczny[2].

W ostatnich latach przekładoznawstwo na wiele sposobów rozwijało refleksję metodologiczną nad problematyką silnie związaną z fenomenem (re)translacji Shakespeare'a. Dotyczy to przede wszystkim studiów nad postacią tłumacza (Kaindl et al. 2021), związków (re)translacji z recepcją (Cadera, Walsh 2022), nowych form widoczności tłumacza w epoce cyfrowej (Freeth, Treviño 2024), a także ogólnej refleksji nad przekładem teatralnym (Morini 2022). Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że to niespokojny,

[2] Kwestię statusu dokumentu historycznego w kontekście zasobów cyfrowych, w tym również obfitości, niejednoznaczność i ulotności takich danych, omawia Manoff (2010).

sugestywny esej Derridy *Gorączka archiwum* (1995) wciąż trafnie oddaje skalę wyzwań, przed jakimi stanęła współczesność. Dowodząc, że struktura archiwum determinuje to, co może zostać zarchiwizowane, a zatem historia i pamięć kształtowane są przez możliwości techniczne archiwizacji, Derrida eksponował gest umieszczenia przedmiotu w archiwum jako konstytutywny wobec obrazu przeszłości (Derrida 1995: 17). Świadomość tego faktu była też podstawą twierdzeń o tym, że archiwum w naukach humanistycznych jest tym, czym laboratorium w naukach ścisłych, ponieważ w jednym i drugim miejscu rodzi się wiedza[3]. Archiwa przekładów są jednak czymś więcej aniżeli świadectwami historii literatury, zwłaszcza gdy porządek typograficzny zastąpić cyfrowym. Teksty te to pola ćwiczeń dla wszelkiego rodzaju przystawalności – rozwiązań słabych i błędnych, lecz również przetworzeń genialnych – które wzięte razem stanowią unikatowe źródło wiedzy o naszych możliwościach kognitywnych. Opatrzone podwójną pieczęcią – oryginału i tłumacza – przekłady Shakespeare'a, jak żadne inne, eksplorują granice ludzkich możliwości w odniesieniu do różnie pojmowanego, lecz jednak, co do zasady, *wiernego* przekładu. Cóż zatem udało nam się ustalić o przekładzie Stratfordczyka w epokach przedcyfrowych?

Na wstępie wypada przypomnieć, że przekłady autorów zagranicznych – w karbach regulacji prawnych i oczekiwań filologicznych – to zjawisko stosunkowo nowe. Wyjąwszy historię tłumaczeń tekstów sakralnych, idea przekładu z poszanowaniem praw autora czy też przekładu, dla którego warunkiem *sine quo non* jest, jakkolwiek rozumiana, wierność wobec twórcy tekstu, pozostającego owego tekstu właścicielem, zyskała legitymizację dopiero w 1886 roku wraz z przyjęciem konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych. Naturalnie już wcześniejsze kształtowanie się kanonów literackich zapowiadało taką formę recepcji literatury obcej, której podstawą jest przekład lojalny wobec autora umieszczonego w centrum fascynacji literaturą. Sam Shakespeare jednak uznanie dla zapoznanych arcydzieł wyrażał w mniej zobowiązujący sposób, wplatając fragment cudzych wierszy i fabuł we własne utwory[4]. Również obce teatrowi elżbietańskiemu było oczekiwanie, że teksty należy grać tak, jak zostały napisane, a ingerencje w treść oznaczają, że wkraczamy w obszar adaptacji i dzieło

[3] Por. omówienie teorii archiwów (również w ujęciu Derridy) przez Manoff (2004: 13), a także późniejszą syntezę Manoff (2016).

[4] Por. analizę zapożyczeń w dramatach Shakespeare'a w oparciu o bazę *Collocations and N-grams* z korpusem 527 sztuk z lat 1552–1657 w: Freebury-Jones (2024).

staje się wieloautorskie. Przyjemność i przywilej obcowania z dziełami kanonicznymi w formie jak najbliższej oryginałom poznaliśmy niedawno. W przebiegu europejskiej recepcji Shakespeare'a etap przekładów – podejmowanych w imię *wierności* wobec oryginału – trwa około 200 lat. Nie ulega wątpliwości, że jest to epoka wybitnych tłumaczy, obdarzonych talentem literackim w ogóle, czasem zaś predysponowanych do przekładu właśnie: błyskotliwych filologów, zdolnych odwzorowywać w obcym języku porywające kombinacje szekspirowskich brzmień i sensów. Liczba i jakość przekładów Shakespeare'a czyni z nich wspaniały materiał ilustracyjny dla prawideł retranslacji, jednocześnie te same powody skłaniają do pytania, czy ta właśnie nadzwyczajna atrakcyjność Shakespeare'a nie stawia go poza wszelkimi prawidłowościami – jako dramaturga tłumaczonego w skali nieporównywalnej i, co więcej, nieosiągalnej dla innych autorów.

We wspomnianym okresie blisko 200 lat (od 1839 roku, kiedy w Wilnie ukazał się pierwszy polski przekład z oryginału) zmieniały się powody, dla których przystępowano do pracy nad dramatami Shakespeare'a. O ile najpierw chodziło o to, aby przetłumaczyć w ogóle, o tyle wkrótce potem gra szła o to, aby przetłumaczyć lepiej, w końcu zaś – najlepiej jak to możliwe w danym miejscu i czasie. Wyznaczniki doskonałości tłumaczenia nigdy nie były stabilne: dla jednych idealny przekład powinien być summą wiedzy filologicznej, dla drugich ważne było tchnienie geniuszu poetyckiego, dla jeszcze innych – wyczucie nerwu scenicznego. To współistnienie wielu strategii nie rodziło się bezboleśnie, przeciwnie, historia przekładów Shakespeare'a pełna jest zaciętych polemik krytyków i tłumaczy, przekonanych o szkodach, jakie reputacji Shakespeare'a wyrządza złe, a zatem inne aniżeli sami uważają za właściwe, tłumaczenie. W dekadach nam bliższych upowszechnił się jednak pogląd na swój sposób pluralistyczny, streszczony w często przytaczanej opinii o tym, że każde pokolenie powinno mieć swój przekład Shakespeare'a, co z jednej strony zachęca do nowych prób, z drugiej zaś wskazuje na nieuchronne przemijanie wszelkich preferencji czytelniczych. Konsensus ten wynikał z doświadczenia historycznego, wspierała go też teoria, w tym wyemancypowane translation studies, które przy całym swym skupieniu na oryginale i przekładzie, ale też wyraźnym sojuszu z komparatystyką, były od początku zainteresowane literaturą w jej globalnej dynamice recepcyjnej, a zatem literaturą migrującą, odkrywaną, odrywaną od kontekstu i zrastającą się na nowo z obcym kanonem. Zgoda na wielość strategii cechowała też studia deskryptywne, odrzucające ujęcia wartościujące na rzecz opisywania tego, co jest, przy założeniu że

w różnych okolicznościach aktywują się różne normy przekładowe. Przy wszystkich koniecznych zastrzeżeniach dotyczących płynnych granic, wyjątków i idiosynkrazji, polska recepcja Shakespeare'a w przekładzie układa się w wyraziste etapy, których specyfikę można opisać, odwołując się do trzech podstawowych parametrów: praktyki recenzyjnej, rynku wydawniczego i życia teatralnego.

W XIX wieku o sukcesie przekładów Shakespeare'a decydowały zwykle zgodność z dominująca estetyką, poszanowanie dla przyzwyczajeń metrycznych, ustalonego rejestru i idiomatyki. Przyjęcie przekładów uzależnione było od bezpośredniej, następującej wkrótce po publikacji oceny krytycznej, w długofalowej perspektywie zaś – od włączenia do pierwszej edycji zbiorowej dzieł Shakespeare'a, a zatem trzytomowego wydania dramatów Shakespeare'a z lat 1875–1877, pod redakcją Józefa Ignacego Kraszewskiego. Przekłady należały do przedsięwzięć finansowanych z prywatnych środków tłumaczy, których źródłem były majątki ziemskie, rzadziej posady urzędnicze lub nauczycielskie. Honoraria, nawet jeśli wypłacane, nie stanowiły źródła utrzymania, a jedynie dodatkowy, nikły dochód. W XIX wieku niewielkie znaczenie miała też recepcja teatralna z uwagi na ogólną zapaść kulturalną po upadku powstania listopadowego, potem zaś naturę ówczesnego teatru, którego atutem były wielkie gwiazdy, a nie doskonałość przekładu, poddawanego daleko idącym przeróbkom, w zgodzie z obowiązującymi konwencjami scenicznymi. Przez cały XIX wiek status kulturowy tłumacza Shakespeare'a był jednak niezwykle wysoki, na podobieństwo tego, jakim cieszyli się niemieccy i francuscy tłumacze Stratfordczyka, na których też wzorowali się nasi twórcy.

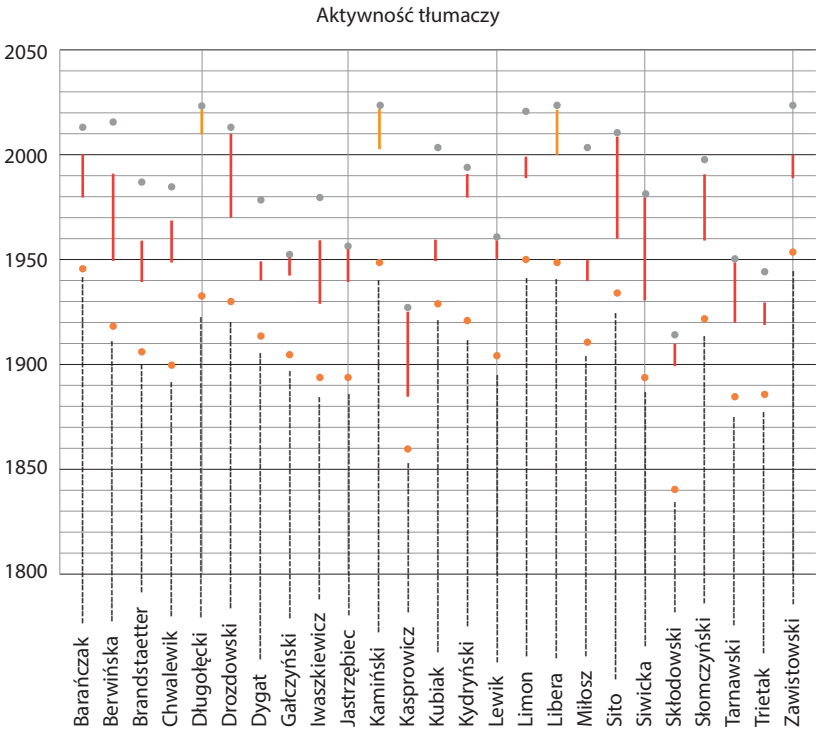
Wiek XX przyniósł fale retranslacji kontestacyjnych względem tłumaczeń zadomowionych już w kanonie, retranslacji opartych na strategiach znacznie bardziej wyrazistych i zróżnicowanych. Argumentem na rzecz nowych przekładów była też konieczność poprawienia jakości tłumaczeń – ten postulat wynikał wprost z rosnących kompetencji szekspirologicznych polskiej humanistyki, świadomej z kolei postępów szekspirologii anglosaskiej, w tym pojawienia się nowych wersji redakcyjnych i edycji krytycznych. Pierwsza fala retranslacji inspirowana była przedsięwzięciem wydawniczym: dziesięciotomową edycją zbiorową Henryka Biegeleisena, do której u schyłku wieku XIX zaproszono tłumaczy o uznanym już dorobku, w tym również ze środowiska akademickiego. Podobny profil miała zapoczątkowana u progu lat 20. Szekspirowska seria Biblioteki Narodowej, powierzona pierwszym polskim anglistom: Władysławowi Tarnawskiemu i Andrzejowi

Tretiakowi, którzy pracę nad przekładami łączyli z opracowaniem krytycznym dramatów Shakespeare'a. Monopol filologów nie trwał jednak długo, ich przekłady odsłoniły wprawdzie pewne zatarte cechy stylu szekspirowskiego, w żadnym wypadku jednak nie mogły zaspokoić potrzeb teatru, który coraz usilniej domagał się tekstów o nowej jakości brzmienia, zrozumiałych i atrakcyjnych poetycko. Postulaty te skłaniały do poszukiwania tłumaczy wśród uznanych lub aspirujących poetów, takich jak Jan Kasprowicz czy Jarosław Iwaszkiewicz, lecz wpłynęły również na kształtowanie się strategii pokolenia tłumaczy debiutujących w owym czasie, takich jak Zofia Siwicka[5].

Po zakończeniu II wojny światowej sprzężenie dynamiki przekładów Shakespeare'a z teatrem stało się faktem: nowe tłumaczenia powstawały na scenę, tam też dokonywała się ich ocena. Sukces przekładów dwudziestowiecznych uzależniony był przede wszystkim od bezpośredniej recepcji teatralnej: przychylne recenzje otwierały drogę do kolejnych zleceń oraz publikacji. Co ważne jednak, w dłuższej perspektywie o pozycji tłumacza decydowała nie tyle liczba realizacji teatralnych, ile publikacja serii, zwłaszcza gdy była to seria autorska, w spójnej szacie graficznej, kompletna, wzbogacona refleksją krytyczną. Zalety te niewątpliwie posiadała wznowiona (i gruntownie poprawiona) edycja przekładów kanonicznych wydana w 1958 roku przez Państwowy Instytut Wydawniczy, potem zaś serie przekładów Macieja Słomczyńskiego (od 1978 roku) i Stanisława Barańczaka (od 1990 roku), brakowało ich natomiast wydawanej od początku lat 50. serii Polskiego Instytutu Wydawniczego, w której ukazało się wprawdzie wiele przekładów granych i cenionych przez teatr, a także dobrze przyjętych przez krytykę, opublikowano je jednak na przestrzeni wielu lat, co nie sprzyjało budowaniu rozpoznawalności tłumaczy czy też tworzeniu alternatywnego kanonu polskich tłumaczeń Shakespeare'a.

Większość przedsięwzięć przekładowych w XX wieku była finansowana przez państwo: czy to w formie honorariów autorskich, czy też zleceń teatralnych. Upadek systemu politycznego i zmiany na rynku wydawniczym w ostatnich dekadach wieku wprowadziły do gry motywację ekonomiczną, nastąpiła też silna dywersyfikacja formatów, w których publikowane były przekłady Shakespeare'a: od tanich wydań szkolnych po edycje

[5] Przekłady Siwickiej zaczęły ukazywać się po wojnie, jednak ich geneza sięga lat przedwojennych i związana jest z jej współpracą ze Stefanem Jaraczem, por. Cetera-Włodarczyk et al (2024: 546–547) i szersze omówienia uwarunkowań retranslacji Shakespeare'a w Cetera-Włodarczyk (2024).



Rys. 1. Okresy aktywności polskich tłumaczy Shakespeare'a w XX i XXI wieku (pionowa czerwona linia), a zatem lata, wyodrębnione w skali życia, w których pracowali oni nad przekładami. Kolorem pomarańczowym oznaczono przedsięwzięcia obecnie kontynuowane.

Źródło: diagram opracowany na podstawie badań archiwalnych (m.in. korespondencji i umów wydawniczych) przedstawionych w Cetera-Włodarczyk et al. (2024). Informacje te zawarte są również w metadanych zasobów zgromadzonych w *Polski Szekspir* UW, rozszerzonych (względem standardowego opisu Dublin Core) o czas i miejsce powstania. Ustalenie granicznych dat nie zawsze możliwe jest z tą samą precyzją. Ze względów systemowych w repozytorium kryterium przeszukiwania zbiorów są dekady, w diagramie podaję jednak okresy bardziej precyzyjne, przykładowo zawężając okres aktywności Gałczyńskiego od znanej daty powierzenia przekładów przez wydawcę do śmierci poety.

bibliofilskie. W obu formatach powróciły przekłady kanoniczne z domeny publicznej, co z czasem stało się dodatkowym elementem wyhamowującym retranslację. Z perspektywy czasu apogeum aktywności polskich tłumaczy Shakespeare'a przypada w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej. Na fenomen ten złożyło się kilka czynników, z których część wpływała wprawdzie na liczbę i jakość przekładów również w innych epokach, jednak tylko w tym okresie uwarunkowania te wystąpiły jednocześnie, tworząc swego rodzaju trend i koniunkturę niespotykaną w kolejnych dekadach.

Pierwsza dekada po zakończeniu II wojny światowej była okresem bezprecedensowym w historii polskiej recepcji Shakespeare'a w przekładzie. W okresie tym do pracy nad dramatami Shakespeare'a przystąpiło aż dwunastu tłumaczy (Roman Brandstaetter, Witold Chwalewik, Stanisław Dygat, Konstanty Ildefons Gałczyński, Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Zygmunt Kubiak, Czesław Miłosz, Zofia Siwicka i Władysław Tarnawski), przy tym na ogół nie były to przekłady wcześniejsze, dopracowywane, ale teksty powstające na zlecenie, z myślą o scenie i druku. W kolejnej dekadzie większość z wymienionych tłumaczy odstąpiła od przedsięwzięcia; pracę kontynuował jedynie Chwalewik (dwa przekłady) oraz (w największym zakresie) Siwicka. Na niebywałe bogactwo inicjatyw przekładowych w latach 50. złożyło się kilka czynników: były wśród nich niewątpliwie eskapizm twórców szukających bezpiecznej niszy w warunkach stalinowskiego terroru, przede wszystkim jednak potrzeby repertuarowe i edukacyjne, które z kolei przełożyły się na relatywnie stabilny mecenat państwa w formie honorariów, stypendiów twórczych i tantiem. Wszystkie opisane czynniki wynikały z okoliczności historycznych, które powstały po zakończeniu wojny, a zatem utraty zbiorów bibliotecznych w połączeniu z potrzebą odbudowy i budowy systemu szkolnictwa. O nowe przekłady upominał się również błyskawicznie odradzający się teatr, znudzony archaicznym brzemieniem przekładów dziewiętnastowiecznych i niechętny tłumaczeniom filologicznym czy też tym obciążonym nowopolską manierą stylistyczną[6]. Wyhamowanie silnego trendu retranslacji u progu lat 60. wynikało ze stopniowego zaspokajania potrzeb edukacyjnych, w czym kapitalny udział miała reaktywacja w 1958 roku dziewiętnastowiecznego

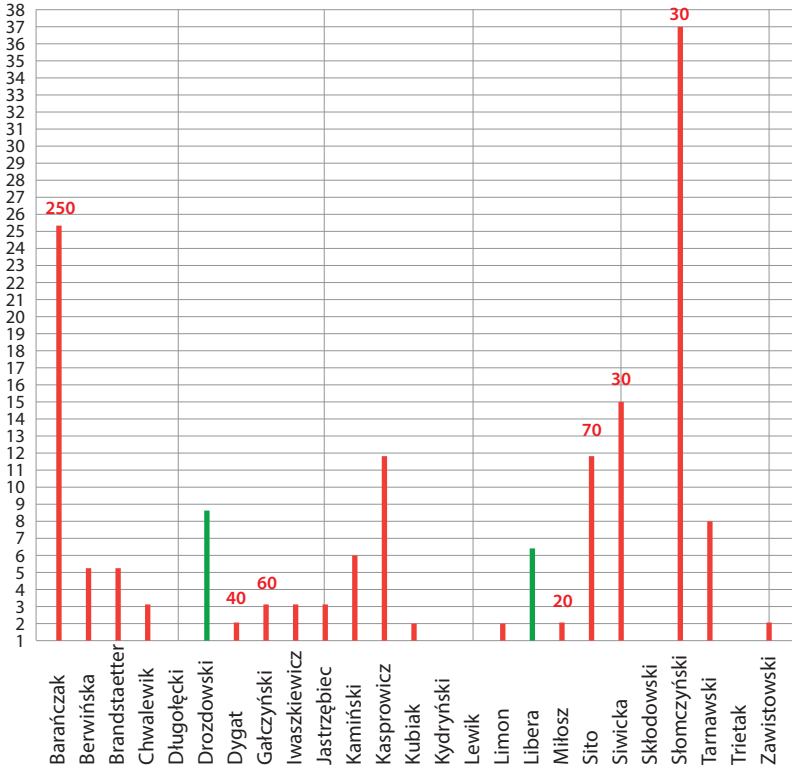
[6] Por. egzemplifikację takich poglądów w: Borowy (1947 i 1948). Z sarkazmem o przekładach Shakespeare'a i hojnym mecenacie państwa („Delcie [Gałczyńskiemu] zapewniono egzystencję: państwowy dom wydawniczy zamówił u niego tłumaczenie sztuk Szekspira") pisze m.in. Miłosz w *Zniewolonym umyśle* (1953: 183).

kanonu w formie gruntownie poprawionej i zmodernizowanej edycji dzieł Shakespeare'a, wielokrotnie potem wznawianej przez Państwowy Instytut Wydawniczy. Nowe teksty otrzymał również teatr, przy tym z punktu widzenia recepcji scenicznej druk tłumaczeń nie miał już większego znaczenia. Co więcej, możliwa były sytuacja odwrotna, kiedy sukces sceniczny przekładu blokował upowszechnienie tekstu: tak najprawdopodobniej stało się w przypadku *Hamleta* w tłumaczeniu Romana Brandstaettera, wystawionego w 1956 roku w słynnej krakowskiej realizacji Romana Zawistowskiego, której opis znalazł się w centrum eseistyki Jana Kotta i jego paradygmatu Shakespeare'a współczesnego – kontestacyjnego, z silnym nerwem politycznym[7]. Z czasem malały też dochody związane z drukiem przekładów Shakespeare'a[8]. O tym, jak ważny dla trendów przekładowych jest aspekt materialny, pośrednio świadczy wiek tłumaczy przystępujących do przekładu. W okresach, gdy mecenat instytucjonalny zapewniał stosowne wynagrodzenie, po przekłady sięgali ludzie młodzi, dwudziesto-, trzydziestoletni, na początku swej kariery literackiej, czego dowodem są wczesne przekłady Iwaszkiewicza, Kasprowicza, Miłosza czy Dygata. Kiedy dochodowość tłumaczeń spada, przekład zwykle staje się domeną ludzi dojrzałych, dla których praca nad tłumaczeniami nie jest źródłem utrzymania, lecz wyrazem pasji i dopełnieniem życia zawodowego. W tym kontekście zwraca też uwagę ogólna zmiana profilu społecznego tłumaczy Shakespeare'a: w XIX wieku nieomal wszyscy wywodzą się z ziemiaństwa, w mniejszym stopniu są to urzędnicy, duchowni i nauczyciele, a zatem twórcy mniej zamożni, ale też utrzymujący się z działalności innej niż przekład. Tłumaczenia dwudziestowieczne są w ogromnej mierze dziełem środowiska akademickiego (filologów, choć niekoniecznie anglistów) lub też zawodowych literatów.

Kwestia długofalowej relacji między recepcją teatralną i retranslacją dramatów Shakespeare'a w XX wieku wydaje się nieco bardziej skomplikowana i wykracza poza zasygnalizowaną już „próbę sceny", która w dużej mierze decydowała o przyjęciu lub odrzuceniu nowych przekładów. O ile jednym z mierników sukcesu tłumaczy jest liczba ukończonych przekładów, o tyle liczba ta nie zawsze przekłada się na obecność w repertuarach teatralnych.

[7] Por. interpretację Brandstaettera okoliczności odstąpienia od druku jego *Hamleta* w wydaniu dla młodzieży w: Cetera-Włodarczyk et al. (2024: 139).

[8] Por. kontrowersje wokół stawek dla tłumaczy Shakespeare'a w: Cetera-Włodarczyk (2024: 515).



Rys. 2. Diagram ukazuje liczbę ukończonych przekładów dramatów Shakespeare tłumaczy z XX i XXI w. oraz (w wybranych przypadkach) przybliżoną liczbą realizacji teatralnych wykorzystujących te przekłady.

Źródło: dane opracowano na podstawie bazy realizacji w *Encyklopedii teatru polskiego* (e-teatr), obejmują one okres od 1945 do listopada 2023 r.

Przekłady tłumacza całego kanonu szekspirowskiego, Macieja Słomczyńskiego, wystawiono łącznie jedynie 30 razy, z kolei niektóre pojedyncze przekłady inscenizowano wielokrotnie, jak dowodzą teatralne losy tłumaczeń Czesława Miłosza (20 inscenizacji *Jak wam się podoba*), Konstantego I. Gałczyńskiego (60 inscenizacji *Snu nocy letniej*) i Stanisława Dygata (40 przedstawień *Wieczoru trzech króli*). W tym kontekście zwraca też uwagę duża liczba inscenizacji wykorzystujących tłumaczenia Jerzego Sity (70) i Zofii Siwickiej (30), mimo braku dedykowanych im serii przekładowych, a także

bezprecedensowa dominacja przekładów Stanisława Barańczaka, którego tłumaczenia (24 dramatów) wystawiano już ponad 250 razy. I choć znaczenie poszczególnych przedstawień dla polskiej recepcji Shakespeare'a należałoby niuansować, biorąc pod uwagę wagę i miarę konkretnych inscenizacji, nawet proste zestawienie liczbowe dowodzi, że preferencje reżyserów – w skali lat – nie pokrywały się z wyborami wydawców.

Nie ulega też wątpliwości, że sytuacja, której doświadczamy obecnie, na progu trzeciego tysiąclecia, jest pod wieloma względami inna. Nowe strategie przekładu są z oczywistych powodów nadal kontestacyjne względem poprzednich, czy też równoległych, przedsięwzięć. Oznacza to, biorąc pod uwagę poziom nasycenia kultury docelowej przekładami Shakespeare'a, wzmocnienie tendencji do kreowania efektów (meta)przekładowych, a zatem eksponowania obecności tłumacza przez ostentacyjne interpolacje czy uwspółcześnienia. Teatr rzadziej jednak sięga po nowe przekłady z uwagi na rosnący udział dramaturgów w tworzeniu wersji scenicznych, w których istniejące już teksty podlegają silnym przeobrażeniom[9]. Wersje sceniczne bywają transgresywne wobec oryginałów, nierzadko naruszają też integralność przekładów, łącząc je w byty hybrydowe, eklektyczne i wieloautorskie, aż do zatarcia autorstwa w ogóle. Autorytet tłumacza rzadko bywa dźwignią nowej inscenizacji, wyczerpaniu uległa też silnie eksploatowana w XX wieku retoryka odczarowań, zgodnie z którą nowe tłumaczenie miało obnażać – dotąd cenzurowany – brutalny, wulgarny czy też erotyczny charakter szekspirowskiego tekstu.

[9] Trendy dotyczące przekładów Shakespeare'a w skali globalnej opisuje Gallimore, dodatkowo podkreślając, że otwartość inscenizacyjna dopuszcza „nowe głosy", tym samym uwalniając tłumacza od ciężaru bycia „jedynym rzecznikiem Shakespeare'a" w kulturze docelowej (Gallimore 2024: 39). W polskim kontekście symptomatycznym przykładem może być eklektyczno-kolaboracyjnye tłumaczenie *Snu nocy letniej* w warszawskim Teatrze Komedia (premiera 1 marca 2025), którego autorami są Maksymilian Nowak i Michał Zadara (Nowak jest też autorem dramaturgii, a Zadara reżyserem przedstawienia), przy czym w spektaklu wykorzystano fragmenty tłumaczeń Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Leona Ulricha i Stanisława Koźmiana. O genezie tekstu Zadara wypowiada się następująco: „W idealnym dla sztuki świecie nie byłoby praw autorskich i każdy spektakl dałoby się złożyć na nowo z tego, co już jest, by uzyskać zadowalający efekt. (…) Podstawą inscenizacji jest oryginalny, renesansowy tekst angielski. (…) Przekładamy wraz z tłumaczem Maksem Nowakiem na polski, odwołując się cały czas do Shakespeare'a, patrząc, jak to jest u niego wykręcone, jaki daje efekt. Żeby jednak nie zaczynać od poziomu zero, zaczynaliśmy od istniejącego przekładu Gałczyńskiego, który nie jest już objęty prawami autorskimi – po to, by aktorzy mogli od razu zrozumieć fabułę (*Wyobraźnia i wdzięk. Rozmowa z Michałem Zadarą*, https://teatrkomedia.pl/spektakle/sen-nocy-letniej/, 1.03.2025).

Kluczowe znacznie mają również nowe formy udostępniania przekładów i zmierzch tradycyjnego rynku wydawniczego. Znaczna część przekładów Shakespeare'a znalazła się już w domenie publicznej, w przypadku wielu pozostałych tłumaczeń – nieobjętych wolnym dostępem, ale też niewznawianych – dystrybucja wyłącznie w formie książkowej bardziej marginalizuje, aniżeli chroni przekład, co zasadniczo zmienia reguły gry. O ile w przeszłości niewznawiane przekłady znikały z horyzontu czytelniczego, o tyle obecnie zasoby cyfrowe sprawują regresywny mecenat wobec na pozór zapomnianych tekstów. Dostępność lektur zmienia nawyki czytelnicze, ale też modeluje pamięć kulturową. Zmiany te zaburzają dotychczasowe kryteria oceny recepcji, ponieważ skutkują przewartościowaniami epistemologicznymi, wynikającymi z migracji uporządkowań hierarchicznych, typowych dla praktyk księgarskich i zasobów bibliotecznych, w gęstą i silnie (zde)zorganizowaną przestrzeń cyfrową. Innymi słowy, wielogłosowość przekładów, którą od dawna akceptujemy w sensie teoretycznym, nabiera w tej sytuacji praktycznego wymiaru, zastępując (nie)kanoniczny przekład – katalogiem plików. A jeżeli tak, czy nadal będziemy tłumaczyć Shakespeare'a?

Praktyka teatralna od dawna wskazywała na schyłek logocentrycznych doktryn przekładowych, ustępujących miejsca modelom skupionym w większym stopniu na transmisji wątków, a także na społecznym i performatywnym wymiarze teatru. Pokusa mierzenia się z tekstami Shakespeare'a zapewne nas nie opuści, nowe przekłady będą jednak najprawdopodobniej też powstawać i trwać w środowisku cyfrowym, generowane przez chatboty. O nadejściu tej ery świadczy chociażby decyzja Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, które 10 grudnia 2024 roku dokonało „opt-outu" w odniesieniu do wszystkich powierzonych mu dzieł, a zatem objęło licencją wykorzystanie m.in. przekładów do trenowania modeli AI w celach niebadawczych, wskazując rozmaite sposoby ochrony tekstów przed niekontrolowaną eksploracją[10]. I choć zmiana ta wydaje się gwałtowna, a niepokoje z nią związane przypominają grozę, jaką – wedle relacji Sokratesa – budził wynalazek pisma, potem zaś – wedle wielu świadectw – druku[11], w paralelach tych

[10] Por. treść zastrzeżenia praw do celów eksploracji teksów i danych (TDM [text and data mining] Opt-Out), https://zaiks.org.pl/ai (1.03.2025).

[11] Por. fragment opowieści Sokratesa: „Ten wynalazek niepamięć w duszach ludzkich posieje, bo człowiek, który się tego wyuczy, przestanie ćwiczyć pamięć; zaufa pismu i będzie sobie przypominał wszystko z zewnątrz, ze znaków obcych jego istocie, a nie z własnego wnętrza, z siebie samego" (Platon, *Fajdros,* tłum. W. Witwicki, Warszawa, 1958, 274b--275b, s. 119–121). Z kolei wczesnonowożytne lęki relacjonuje Elizabeth Eisenstein, już

tkwi także okruch nadziei na przetrwanie gatunku bez względu na stopniowe wyprowadzanie wiedzy poza granice ludzkiego umysłu[12]. W 2003 roku Umberto Eco, kończąc wielostronicowe rozważania o istocie przekładu, pisał: „na liście synonimów słowa *wierność* nie ma słowa ścisłość. Są natomiast: *lojalność*, *uczciwość*, *zaufanie*, *oddanie*" (Eco 2021: 331).To niesłychanie humanizująca definicja przekładu, w której centrum postawiono motywacje i uczucia tłumacza. I rzeczywiście, 200 lat przekładów Shakespeare'a to przecież nie tylko seria użytecznych przybliżeń oryginału, lecz także fascynująca historia ludzkich zmagań z finezją, metafizyką i eufonią wiersza Shakespeare'a. I choć zmagania te naznaczone są różnymi niedoskonałościami, te właśnie odstępstwa i nieprzystawalności czynią przekłady dystynktywnymi obiektami badań, uwiarygodniając ich pochodzenie – jak nierówny ścieg na rękodziele.

Bibliografia

Borowy Wacław 1947. *Przekłady Shakespeare'a i teatr (I)*, „Teatr" 12, s. 18–25.

Borowy Wacław 1948. *Przekłady Shakespeare'a i teatr (II)*, „Teatr" 1/2, s. 19–25.

Cadera Susanne M., Walsh Andrew Samuel (eds.) 2022. *Retranslation and Reception. Studies in European Context*, Leiden and Boston: Brill.

Cetera-Włodarczyk Anna 2024. *Gdy retranslacja jest normą. Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Teatralny" 73(4), s. 13–33.

Cetera-Włodarczyk Anna, Godlewski Mateusz, Pożar Przemysław 2024. *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku. Zasoby, strategii i recepcja*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Cetera-Włodarczyk Anna, Kosim Alicja 2019. *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku. Zasoby, strategie i recepcja*, t. 1 i 2, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Chesterman Andrew 2009. *The Name and Nature of Translator Studies*, „Hermes – Journal of Language and Communication Studies" 42, s. 13–22.

w tytule opracowania: *Divine Art, Infernal Machine: The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending* Philadelphia PA: University of Pennsylvania Press 2011.

[12] O konieczności właściwego zrozumienia implikacji cyfryzacji przez filologów pisał z pasją, a nawet pewnym patosem, McGann: „Przeznaczeniem naszych czasów jest przystąpienie do tej przemiany i – jako uczeni – jesteśmy wezwani, aby pomagać ją nadzorować, monitorować i przede wszystkim – biorąc pod uwagę nasze powołanie – rozumieć. Nie wywiążemy się z tego dobrze, jeżeli nie spróbujemy wyobrazić sobie tego, czego nie wiemy: jaka/ jak/ dlaczego (nie jestem pewien, jak sformułować tę kwestię) literatura – taka, jaką znaliśmy – zostanie na nowo poznana" (2016: 37).

Derrrida Jacques 1995. *Archive Fever: A Freudian Impression*, przeł. E. Prenowitz, Chicago and London: University of Chicago Press.

Eco Umberto 2021. *Prawie to samo. O doświadczeniu przekładu*, przeł. J. Miszalska, M. Surma-Gawłowska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Freebury-Jones Darren 2024. *Shakespeare's Borrowed Feathers: How Early Modern Playwrights Shaped the World's Greatest Writer*, Manchester: Manchester University Press.

Freeth Peter J., Treviño Rafael (eds.) 2024. *Beyond Translator's Invisibility: Critical Reflections and New Perspectives*, Leuven: Leuven University Press.

Gallimore Daniel 2024. *Not What Shakespeare Wrote? A Strategy for Reading Shakespeare in Translation*, w: A.A. Joubin (ed.), *Contemporary Readings in Global Performances of Shakespeare*, London: Bloomsbury Publishing, s. 25–40.

Kaindl Klaus, Kolb Waltraud, Schlager Daniela (eds.) 2021. *Literary Translator Studies*, Amsterdam: John Benjamins.

Manoff Marlene 2004. *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, portal: Libraries and the Academy, t. 4, nr 1, s. 9–25.

Manoff Marlene 2010. *Archive and Database as Metaphor: Theorizing the Historical Record*, portal: Libraries and the Academy, t. 10 nr 4, s. 385–398.

Manoff Marlene 2016. *Mapping Archival Silence: Technology and the Historical Record*, w: *Engaging with Record and Archives. Histories and Theories*, F. Foscarini, H. MacNeil, M. Bonnie, O. Gillian (eds.), London: Facet, s. 63–82, DOI: https://doi.org/10.29085/9781783301607.005.

McGann Jerome 2014. *A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction,* Cambridge, MA: Harvard University Press.

McGann Jerome 2016. *Nowa respublica litteraria. Pamięć i nauka w wieku cyfryzacji*, przeł. P. Bem, Ł. Cybulski, O. Mastela, J. Prussak, Warszawa: IBL PAN.

Miłosz Czesław 1953. *Zniewolony umysł*, Paryż: Instytut Literacki.

Morini Massimiliano 2022. *Theatre Translation: Theory and Practice*, London–New York: Bloomsbury.

Platon 1958. *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Pujante Angel-Luis, Hoenselaars Ton (eds.) 2003. *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, Newark: University of Delaware Press.

Pym Anthony 2009. *Humanizing Translation History*, „Hermes – Journal of Language and Communication Studies" 42, s. 23–48.

Pym Anthony 2014 [2010]. *Exploring Translation Theories*, London–New York: Routledge.

Toury Gideon 2012 [1995]. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam: Philadelphia, John Benjamins Publishing.