

Renata Niziołek

CZTERY
RAZY
Don Juan

Polskie dwudziestowieczne
przekłady dramatu Moliera



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu PEDAGOGICZNEGO KRAKÓW

CZTERY
RAZY
Don Juan

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
W Krakowie
Prace Monograficzne 702

Renata Niziołek

CZTERY
RAZY
Don Juan

Polskie dwudziestowieczne
przekłady dramatu Moliera



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU PEDAGOGICZNEGO ■ KRAKÓW 2014

Recenzent
prof. dr hab. Krystyna Modrzejewska

© Copyright by Renata Niziołek & Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2014

redaktor Zuzanna Czarnecka
projekt okładki Janusz Schneider

Na okładce scena z *Don Juana* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego
w warszawskim Teatrze Studio (1996) © fot. Wojciech Plewiński

ISSN 0239-6025
ISBN 978-83-7271-890-7

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja / Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./faks: 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową
<http://www.wydawnictwoup.pl>

Druk i oprawa
Zespół Poligraficzny UP, zam. 46/14

Wstęp

Patrice Pavis (1998: 104) definiuje dramat jako jeden z trzech głównych rodzajów literackich, w którym dominującą formę stylistyczną stanowi dialog. Konstruowanie fabuły za pomocą dialogu wymaga „szczególnego narzucenia tym wypowiedziom funkcji performatywnej (aktu działania)”. Wybór dialogu jako formy dominującej „decyduje o wpisaniu w dialog pewnego projektu wykonania, który swoją realizację uzyskuje zazwyczaj w wystawieniu scenicznym”. Obecność tego projektu (który zależy od stylu inscenizacyjnego i konwencji teatralnej) stała się podstawą do sformułowania tzw. teatralnej teorii dramatu (Skwarczyńska 2003: 250), która traktuje dramat nie tyle jako jeden z rodzajów literackich, ile jeden (i to nie zawsze najważniejszy) ze składników wieloelementowej sztuki teatru. Skoro jednak słowo pozostaje elementem składowym wspomnianej wielotworzywowej sztuki teatru, problematyka przekładu tekstu dramatycznego sytuuje się w sferze problematyki tłumaczenia słowa, a tą zajmuje się teoria przekładu literackiego. Szczególną cechą tekstu dramatycznego jest jego dwoistość – może on funkcjonować jako tekst do czytania (wtedy traktowany jest jako literatura) lub jako swoista partytura (instrukcja potencjalnej inscenizacji), utwór, który pełnią swych możliwości rozkwita dopiero w scenicznej realizacji. Tak rozumiany tekst dramatyczny wchodzi w zakres problematyki przekładu intersemiotycznego (Jakobson 2009: 44), inscenizacja jest bowiem w tym wypadku traktowana jako przekład tekstu dramatycznego.

Konsekwencją stworzonej przez Stefanię Skwarczyńską teatralnej teorii dramatu (głoszącej, iż dramat jest tylko tekstem

realizacji teatralnej, a nie samodzielnym dziełem literackim), było pojmowanie inscenizacji jako rekonstrukcji scenicznej wizji, która zapisana została przez dramatopisarza w tworzywie językowym; kreacja teatralna w świetle tej teorii jawiła się jako przestrzeń odtwórczej, a nie twórczej, aktywności. Równocześnie jednak – wbrew definicji inscenizacji jako rekonstrukcji – Stefania Skwarczyńska opowiadała się za walką o możliwie największą autonomię teatru, twierdząc, że „teatr nie może być uważany ani za sługę literatury, który mierzy swoje zasługi niewolniczym posłuszeństwem wobec litery tekstu literackiego, ani z drugiej strony za dziedzinę sobiepańskiego kunsztu” (Skwarczyńska 2003: 292). Kładła także nacisk na znaczenie kontekstu dzieła teatralnego, zwłaszcza społeczno-historycznego, który formuje „psychiczną i życiowo-sytuacyjną rzeczywistość” artysty, wyrażającą się w jego twórczości. Powoływała się przy tym na znamienne słowa Leona Schillera, że „tekst dramaturga odczytuje zawsze oczyma reżysera – Historia” (Skwarczyńska 2003: 293).

Patrice Pavis relację tekstu i inscenizacji postrzega jako swoisty rodzaj gry teatru z tekstem: „Kiedy mówimy o przedstawieniu (czy o inscenizacji), to zakładamy, że teatr stanowi urzeczywistnienie gry z tekstem, a nie jeden z zawartych w tekście sposobów jego lektury” (Pavis 1989: 113). A wielość gier, jakie oferuje tekst dramatyczny, stanowi o jego wartości. Pavis przytacza między innymi opinię Marvinna Carlsona, który proponuje, by relacje między tekstem a przedstawieniem „opisywać w taki sposób, jak Jacques Derrida w *De la grammatologie*, czyli jako uzupełnianie się jednego przez drugie i na odwrót” (Pavis 1989: 114). Carlson twierdzi, że dramat wystawiany na scenie pokazuje, jak ważne i znaczące są elementy nie występujące w tekście pisanym. Przedstawienie – poprzez fakt ukazania tego braku, którego aż do chwili inscenizacji nie byliśmy świadomi – ujawnia „nieskończoną serię przyszłych przedstawień, wprowadzających inne uzupełnienia” (Pavis 1989: 114). Koncepcja ta zakłada istnienie nieskończonej serii możliwych inscenizacji tekstu dramatycznego, zwracając jednocześnie uwagę na niepełny charakter każdej z nich.

Ujęcie relacji pomiędzy tekstem dramatycznym i przedstawieniem w kategoriach przekładu intersemiotycznego prowadzi natomiast do konstatacji, iż z powodu braku niezależnej od systemu znakowego „zawartości” tekstu (która w nienaruszonej postaci mogłaby zostać przetransponowana na inny system semiotyczny) operacja zdekodowania informacji, które zawiera tekst, a następnie zakodowania ich w systemie znaków teatralnych nie może się odbyć bez (czasami niewielkiej, częściej jednak dość istotnej) zmiany tej informacji. W ramach teorii przekładu intersemiotycznego Zbigniew Osiński (1967) tworzy typologię więzi między tekstem a spektaklem, skupiając się na typach ekwiwalencji (z konieczności niepełnej i ograniczonej) pomiędzy odpowiednimi dziełami teatru i literatury, odnosząc poszczególne typy do modelu teatru, który implikują. Osiński wyodrębnia:

- przekład substancjalny z nastawieniem na substancję tekstu, w którym linearny i foniczny poziom wypowiedzi literackiej właściwy jest realistycznemu modelowi teatru;
- przekład substancjalny z nastawieniem na substancję teatru, który dąży do skrajnej konwencjonalizacji języka sceny, lekceważy strukturę dzieła literackiego i odcina się od mimetyzmu wobec tekstu i rzeczywistości, wpisując się tym samym w antyrealistyczny model teatru;
- przekład funkcjonalny z nastawieniem na analogię struktur, który traktuje wszystkie elementy strukturalne dzieła teatralnego w sposób symboliczny, otwiera się na współtwórczy udział widzów, tworzy kreatywny model teatru.

Z perspektywy dzisiejszych badań performatywnych relacja między tekstem a inscenizacją jest bardziej skomplikowana. Nie chodzi tu już bowiem o przekład intersemiotyczny, lecz wspólny udział tekstu i teatru w wytwarzaniu „doświadczenia” widza, co znakomicie sprawdza się w twórczości Moliera, który „pisał na scenie”, nieustannie konfrontował (osobiście jako aktor oraz wspólnie z członkami swego zespołu) tworzony tekst ze sceniczną rzeczywistością.

Zmiany zachodzące w postrzeganiu relacji istniejących pomiędzy tekstem i przedstawieniem nie pozostają bez wpływu na koncepcje przekładu teatralnego. Celem niniejszej pracy jest próba analizy powstałych w XX wieku polskich przekładów *Dom Juana* Moliera. Wspomniany utwór traktuję tutaj jako specyficzny rodzaj tekstu, będącego rodzajem teatralnej partytury – z jego wszelkimi uwarunkowaniami związanymi z zaistnieniem na scenie (historycznie określony styl inscenizacyjny, konwencja teatralna, horyzont kulturowy widzów) – a nie tekstem przeznaczonym przede wszystkim do cichej, głośniejszej, indywidualnej czy grupowej lektury¹. Perspektywa taka wydaje się uzasadniona szczególnie w przypadku tego właśnie dzieła, które – wystawione po raz pierwszy przez trupę Moliera 15 lutego 1665 roku i pokazane później publiczności zaledwie kilkanaście razy (ostatnie przedstawienie miało miejsce 20 marca 1665) – za życia Moliera istniało tylko na scenie. Uzyskany przez księgarza Billaine’a 11 marca 1665, „przywilej” (zgoda na druk) aż do śmierci Moliera nie został wykorzystany (był to także jedyny dramat Moliera, którego autor nie opatrzył żadnym komentarzem). Pełny tekst, wydany wiele lat po śmierci jego twórcy, pozostawał zupełnie nieznanymi, uchodził nawet za zaginiony. Pojawił się na nowo dopiero w XIX wieku (na scenie zaistniał po raz pierwszy od ponad dwustu lat w roku 1841), a jego ostateczną wersję ustalono na podstawie nieocenzurowanego egzemplarza z 1682 roku oraz wydania amsterdamskiego z 1683 roku. W XX wieku powstały w Polsce cztery przekłady tego dzieła. Autorem pierwszego był Tadeusz Boy-Żeleński, kolejnego Bohdan Korzeniewski, dwa pozostałe, które pojawiły się niemal jednocześnie w połowie lat 90. (co jest swoistym translatorskim ewenementem), wyszły spod piór Jacka Trznadla i Jerzego Radziwiłowicza. Dwa

1 Dramat do czytania to tekst dramatyczny, który – przynajmniej w założeniu autora – nie jest przeznaczony do wystawiania scenicznego, lecz do lektury (Pavis 1998: 105). Sztuki tego rodzaju zwykle czytane były indywidualnie lub w małej grupie wybranych osób. Taki sposób lektury sprzyjał skupieniu uwagi na ich wartościach literackich. Pierwszym autorem takich dramatów był Seneka, rozwój tego gatunku przypada na wiek XIX (A. de Musset, V. Hugo, G. Byron, wielki polski dramat romantyczny).

powstały niejako na zamówienie: Korzeniewski (jako reżyser) i Radziwiłowicz (jako odtwórca roli tytułowej) stworzyli tłumaczenia na potrzeby konkretnych projektów inscenizacyjnych. Dlatego też, choć analizie poddany zostanie tekst dramatyczny, perspektywa wspomnianej już wcześniej przekładalności inter-semiotycznej nie może tu zostać całkowicie pominięta.

Problemy przekładu teatralnego, rozumianego jako swoisty rodzaj tłumaczenia, był stosunkowo rzadko podejmowany przez krytyków przekładu w Polsce. Niewiele jak dotąd napisali na ten temat również sami tłumacze – to wielka szkoda, we Francji tłumacze teatralni bardzo chętnie dzielą się swoimi doświadczeniami, dzięki czemu problematyka tłumaczeń teatralnych od dawna jest obecna w dyskusjach na temat przekładów literackich (należy jednak zaznaczyć, że dzieje się tak przede wszystkim dzięki wielkiej determinacji środowiska teatralnego²). W Polsce jedną z ważniejszych refleksji dotyczących specyfiki tłumaczenia teatralnego stanowi tekst Stanisława Barańczaka (1994: 148–172) o tłumaczeniach dramatów Szekspira zatytułowany *Od Shakespeare’a do Szekspira*. Sformułowana przez autora „szekspirowska teoria TTT, czyli Trzech Truizmów Translatorskich” brzmi następująco:

- I. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on człowiekiem niegłupim.
- II. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on niezłym poetą.
- III. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on nienajgorszym artystą teatru.

Autor zastrzega przy tym, że powyższe tezy mają minimalistyczną formę, bo przecież Szekspir był nie tyle niegłupi, ile

2 W roku 1982 dwumiesięcznik *Théâtre public* poświęcił cały numer (44) problemom tłumaczeń teatralnych (pomysłodawcą i koordynatorem tego przedsięwzięcia był Georges Banu); w roku 1989 odbywająca się corocznie w Arles konferencja poświęcona problematyce przekładu literackiego odbyła się pod hasłem *Traduire le théâtre*; w roku 1991 powstała instytucja o nazwie Maison Antoine Vitez, będąca międzynarodowym centrum tłumaczeń teatralnych.

„mądry i błyskotliwie inteligentny”, był nie tyle niezłym poetą, ile mistrzem słowa, był nie tyle nienajgorszym artystą teatru, ile jego „nieprześcignionym geniuszem, który w pojedynczej sytuacji dramatycznej umiał jak nikt inny wydobyć maksimum scenicznego efektu”. Wziąwszy więc pod uwagę owe trzy tezy, potencjalny tłumacz Szekspira powinien – zdaniem Barańczaka – wyciągnąć konkretne wnioski, stanowiące strategiczną podstawę jego translatorskich wysiłków:

I. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu (w jego warstwie bezpośrednich powiadomień) można było całkowicie, natychmiastowo i bez trudu *zrozumieć* – rozumieć nie tylko w lekturze, ale i w wykonaniu scenicznym.

II. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu był sam w sobie *wybitnym utworem poetyckim*.

III. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu mógł stanowić podstawę *wybitnego dzieła teatralnego*.

IV. Wszystkich tych trzech zaleceń należy w procesie tłumaczenia przestrzegać równocześnie, dostosowując je do siebie nawzajem i starając się o zachowanie pomiędzy nimi stałej harmonii.

Tak sformułowane tezy nie muszą wcale odnosić się wyłącznie do twórczości Szekspira, mogą mieć znacznie szersze zastosowanie. Barańczak jest jednym z tych twórców, którzy swą teoretyczną refleksję rozwinęli na bazie praktycznych doświadczeń. Od roku 1986, kiedy na scenie Starego Teatru w Krakowie Szekspir zabrzmiał po raz pierwszy w przekładzie Barańczaka³, tłumacz przełożył 25 jego dramatów, po które niezwykle chętnie (zwłaszcza w latach 90. oraz w pierwszej dekadzie obecnego stulecia) sięgali teatralni twórcy. To najlepsza rekomendacja. Na pewno wszystko, co powiedział o Szekspirze i tłumaczeniu jego dzieł, odnieść można do Moliера. Jest rzeczą oczywistą, że analizując przekłady komedii Moliера, należy – zgodnie z postulatem Barańczaka – uwzględnić zawartą w nich możliwość inscenizacji tekstu, którą tłumacz Szekspira nazywa Scenicznością, nie zapominając przy tym o trzech pozostałych elementach,

3 William Szekspir *Dwaj panowie z Werony*, reżyseria Tadeusz Łomnicki, premiera 2 grudnia 1986.

które umownie określa on mianem semantycznej Wierności, Zrozumiałości i Poetyckości. Zadaniem tłumacza tekstu dramatu jest zatem zachowanie „nienaruszalnych znaczeń oryginału”, stworzenie przekładu, który „zabrzmi jasno i zrozumiale”, będzie „poetycko olśniewający” i „da się świetnie wykorzystać na scenie” (Barańczak 2000: 152).

Wymóg uszanowania w procesie przekładu „nienaruszalnych znaczeń oryginału” prowadzi prostą drogą do pytania o granice interpretacji (bo interpretacją jest każdy przekład). O istnieniu takich granic – wbrew poglądom dekonstrukcjonistów – pisze w swych pracach Umberto Eco. Eco, przekonany, że nie można zaakceptować sytuacji, by czytelnik wytwarzał nieograniczony, niepodlegający żadnej kontroli strumień „odczytań” (co postulują niektóre kierunki współczesnej myśli krytycznej), stworzył pojęcie intencji dzieła (*intentio operis*) jako źródła znaczenia, które – jak twierdzi Stefan Collini (1996: 12–13) – nie da się zredukować do istniejącej wcześniej, wyprzedzającej tekst intencji autora (*intentio auctoris*), niemniej jednak działa jako ograniczenie swobodnej gry intencji czytelnika (*intentio lectoris*). Zdaniem Eco celem tekstu jest „wytworzenie czytelnika modelowego – czyli czytelnika, który czyta tekst tak, jak on jest w jakimś sensie zaprogramowany do czytania, co może również oznaczać wielość dopuszczalnych interpretacji” (Collini 1996: 13).

Tłumacz dokonujący przekładu tekstu literackiego jest specyficznym rodzajem czytelnika. Przystępując do pracy musi mieć świadomość, że sytuacja, w jakiej powstało dane dzieło (różnorodne konteksty, warunki w jakich działał autor), ma zasadniczy wpływ na jego kształt. Odbiorca zaś – zwłaszcza gdy sięga po dzieło powstałe w dalekiej przeszłości – choć znajduje się już w innej sytuacji wypowiedzania, powinien starać się te dawne konteksty odtworzyć i zrozumieć: „O intencji tekstu można zatem mówić tylko jako o rezultacie domysłu czytelnika. Inicjatywa czytelnika w gruncie rzeczy polega na postawieniu domysłu co do intencji tekstu” (Eco 1996: 63). I choć warunki odbioru uległy zmianie, tłumacz nie może zmienić tego, co stanowi o istocie dzieła, czyli jego „intencji”.

Celem niniejszej pracy jest ukazanie, jaki wpływ mają różne konteksty, w jakich działali tłumacze (Berman [1995: 79] nazywa je „horyzontem tłumacza”) oraz strategie, jakie wybrali, i cele, jakie sobie stawiali, na sposób odczytania intencji dzieła, a w niektórych przypadkach również intencji autora (choć ta, jak twierdzi Eco, niełatwa jest do odcyfrowania). Praca tłumacza, który interpretuje oryginał, a także intencje autora oraz dzieła poddana zostanie analizie w celu zdefiniowania widocznej w przekładzie intencji tłumacza (Szczerbowski 1999) jako czytelnika szczególnego rodzaju, a w przypadku przekładów Bohdana Korzeniewskiego i Jerzego Radziwiłowicza także intencji reżysera/aktora, twórcy/współtwórcy teatralnej inscenizacji.

Rozdział I zawiera omówienie najważniejszych wypowiedzi w toczącej się we Francji dyskusji na temat problemów przekładu teatralnego; dyskusji, w której pierwsze skrzypce grają wybitni tłumacze (ich refleksja oparta jest na solidnym gruncie wieloletnich doświadczeń), ale także teatrologi i krytycy przekładu. Warto przyrzeć się jej najważniejszym aspektom i najbardziej wyrazistym stanowiskom przede wszystkim ze względu na brak równie rozwiniętej refleksji na ten temat w Polsce. Przedstawione poglądy mogą stać się inspiracją do podjęcia podobnych badań nad przekładem tekstów dramatycznych także na rodzimym gruncie.

W rozdziale II przedstawiono poglądy na temat krytyki przekładu wybitnego tłumacza i krytyka Antoine’a Bermana, twórcy tzw. krytyki pozytywnej, zbudowanej na założeniach dwudziestowiecznej hermeneutyki (ze szczególnym uwzględnieniem poglądów Paula Ricoeura, Hansa-Roberta Jaussa i Waltera Benjamin), a polegającej na analizie przekładu pod kątem projektu wykreowanego przez tłumacza, jego „pozycji” oraz „horyzontu”. Zaproponowana przez Bermana koncepcja dostarczyła głównych założeń metodologicznych do podjęcia analizy polskich przekładów *Dom Juana*.

Rozdział III zawiera omówienie czterech, bardzo istotnych dla postrzegania Moliera jako twórcy dzieł o wartościach wybitnych i ponadczasowych inscenizacji *Dom Juana*. W celu

pokazania procesu „odkrywania Moliera na nowo” (najpierw we Francji, potem w innych krajach Europy), „wskrzeszenia” autora przez długie lata uznawanego jedynie za sprawnego, choć trochę staroświeckiego komediopisarza, portrecistę ludzkich charakterów. Dzięki ludziom teatru jego dzieła (w tym konkretnym wypadku *Dom Juan*) nabrały nowych, głębokich znaczeń, zwłaszcza w kontekście doświadczeń wojennych, a potem także innych wydarzeń politycznych.

W rozdziale IV przedstawiono krótką historię dziejów Don Juana w literaturze przed Molierem (ze szczególnym uwzględnieniem dziejów tytułu kolejnych utworów) oraz analizę strategii przekładowych tytułu wszystkich czterech dwudziestowiecznych wersji polskiego *Don Juana*. Inspiracją do napisania tego tekstu stało się przypadkowe odkrycie translatorskiego nieporozumienia, jakie – ze względu na dwuznaczność francuskiego wyrażenia *Le Festin de Pierre* – zaistniało w pierwszym polskim przekładzie tytułu dramatu.

W rozdziale V dokonano analizy zależności pomiędzy środkami ekspresji, z jakich korzysta autor dramatu (ukazanie zmian relacji pomiędzy bohaterami za pomocą form adresatywnych), a budowaniem dramaturgicznego napięcia. Różnice strukturalne pomiędzy językiem francuskim i językiem polskim nie pozwalają na dokładne oddanie w przekładach owej umiejętności przez Moliera prowadzonej gry formami adresatywnymi (*intentio auctoris*), warto więc przyrzeć się wybranym przez tłumaczy strategiom.

Rozdział VI zawiera analizę czterech dwudziestowiecznych polskich przekładów Molierowskiego *Dom Juana*, próbę uchwycenia intencji tłumaczy, zdefiniowania ich „projektu”, „pozycji” i „horyzontu”, a także elementów, które świadczą o ich mniejszej lub większej otwartości na teatr.

ROZDZIAŁ 1

Współczesna refleksja na temat przekładów teatralnych we Francji

Tekst, przekład, inscenizacja

Przekład teatralny, rozumiany jako przeniesienie na scenę tekstu dramatycznego, stanowi specyficzną formę tłumaczenia, w której istotną rolę odgrywają dwa czynniki: literacka wartość oraz wymogi sceniczne, jakim powinien sprostać (uwzględnia więc z jednej strony perspektywę autora, z drugiej zaś reżysera i aktora). Aż do połowy XX wieku (a nawet nieco dłużej) panowała powszechna opinia, że wartości literackie dramatu są pierwszorzędne wobec wymogów sceny, choć zdarzało się, że twórcy teatralni w swych spektaklach kwestionowali tę zasadę (czy to ze względu na fakt dysponowania wyłącznie tłumaczeniami przestarzałymi, czy też w imię własnych wyborów dramaturgicznych), lekceważąc tekst na rzecz inscenizacji. Pozostaje jednak faktem, iż w większości przekładów tekstów teatralnych, które powstały we Francji do lat 70. ubiegłego wieku, tradycje i konwencje języka docelowego miały pierwszeństwo przed literacką i teatralną estetyką języka źródłowego. Tym samym tłumaczenia teatralne sygnowane były bądź to przez tłumacza „adaptatora narodowego” (kultywującego wielowiekową tradycję dostosowywania przekładu do warunków cywilizacyjnych, społecznych i politycznych jego odbioru), bądź przez tłumacza „majsterkowicza” (w służbie reżysera i jego koncepcji inscenizacyjnej) (Besson 2005).

W dziejach przekładu tekstów teatralnych rozróżnić należy tłumaczenia przeznaczone do czytania, bardziej literackie oraz tłumaczenia „wolne” przeznaczone dla teatru. W większości przypadków ów drugi typ przekładów nazwać należałoby

w zasadzie adaptacją. Adaptacja jest strategią powszechnie stosowaną. Posługiwali się nią zarówno twórcy teatralni, których celem nadrzędnym było bawić publiczność, omijali więc – aby zbytnio nie szokować – to, co wydawało im się zbyt brutalne, zbyt rażące, posuwali się czasami nawet do modyfikowania intrygi (w niektórych wersjach Szekspirowskich dramatów *Otello* godzi się z Desdemoną, a Romeo poślubia Julię), jak i wielcy pisarze, którzy „naznaczali” tłumaczone teksty swą własną osobowością twórczą.

Heinrich von Kleist, sięgając po *Amfitriona* Moliera z intencją przełożenia dramatu, podążał za tekstem oryginału tylko w pierwszych jego scenach, później coraz bardziej się odeń oddalał, aż stworzył własną sztukę, będącą nową wersją mitu. Gérard de Nerval tłumacząc *Fausta* Goethego, dokonał tak daleko idących zmian, że tekst uznany za arcydzieło ze względu na wartości literackie, jawi się jako prawdziwa katastrofa z punktu widzenia przekładu – tyle w nim nieścisłości i przekłamań. O stworzonej przez Słowackiego polskiej wersji *Księcia Niezłomnego* Calderona Tadeusz Peiper (1974: 37) pisał:

Panuje u nas ogólne przekonanie, że przekład Słowackiego przewyższa oryginał. Z pewnością różni się od niego. Chociaż nasz poeta pracował nad wybranym dziełem z największą starannością i bardzo troszczył się o wierność, siła jego osobowości nie pozwoliła mu podporządkować się w zupełności tekstowi. Jego odejścia od oryginału nie są więc kapryśną samowolą, lecz najbardziej charakterystycznymi przejawami emanacji jego własnej duszy.

Zastosowanej przez Słowackiego strategii bronił także Jerzy Zawieyski (1955: 416) w swych rozważaniach na temat przekładów dramatu, zastrzegając jednakże, że obronić ona się może wyłącznie w przypadku tłumaczenia kongenialnego:

Kongenialny przekład – to arcydzieło z arcydzieła. Wielcy poeci wkładają w swą pracę tyle swej indywidualności i wyciskają na utworze tak silne ich piętno, że stają się niejako współautorami przekładanego dzieła. W literaturze polskiej mamy dwa wybitne świadectwa przekładów kongenialnych w dziedzinie poezji

dramatycznej: Calderona *Księżę Niezłomny*, przyswojony poezji polskiej przez Słowackiego, Corneille'a *Cyd*, przyswojony przez Wyspiańskiego. Oba przekłady zrodziły się niewątpliwie z zachwyty, z olśnienia i z poczucia, że utwory te są jak gdyby utworami własnej wyobraźni, przez kogoś tylko w innej mowie wcześniej wyrażonymi. Pokrewieństwo tematu i pokrewieństwo atmosfery stworzyło z dzieł Calderona i Corneille'a własne dzieła Słowackiego i Wyspiańskiego. Dowolność i swoboda w traktowaniu dzieł obcych poetów była uprawniona genialnością rezultatu.

W XX wieku tradycję tę kultywował z pełnym przekonaniem Bertolt Brecht, tworząc swą własną koncepcję „adaptacji” dzieł klasycznych. Brecht pojmował tradycję jako wartość tworzoną przez negację. O stosunku do tradycji miał decydować stosunek do historii. Z Brechtowskiego stosunku do historii wynika jego stosunek do artystycznych dzieł przeszłości, który zawiera w sobie trzy elementy: zachowanie, zaprzeczenie i przekształcenie. Celem autora *Opery za trzy grosze* było przedstawianie starych fabuł z nowego punktu widzenia. Dokonał on między innymi adaptacji *Antygony* Sofoklesa, *Koriolana* Szekspira, *Dom Juana* Moliera, *Edwarda II* Marlowe'a. W „posługiwaniu się” cudzymi tekstami, na kanwie których powstają nowe dzieła, nie widział Brecht niczego złego. Lubił wykorzystywać je jako punkt wyjścia dla swojej pracy. Liczyło się to, co z nich powstaje, a nie skąd się biorą. Pisarz – zdaniem Brechta – ma prawo korzystać z pomysłów swoich poprzedników, tak jak wynalazca nie zajmuje się nigdy odkrywaniem wszystkiego od początku; pozwala to szybciej i dalej zająć, przyspiesza poszukiwania własnych form wyrazu. Brecht jako reżyser nie dążył do odtwarzania na scenie projektowanej przez tekst rzeczywistości, ale organizował warunki do konfrontacji między tekstem a przedstawieniem. Jego „przekłady” miały na celu wspomaganie takiej właśnie strategii.

Stopniowe odchodzenie ludzi teatru od Brechtowskiej tradycji (w drugiej połowie XX wieku) sprawiło, iż w przekładach teatralnych zaczęto podejmować próby pogodzenia wymogów sceny z wiernością wobec oryginalnego tekstu. Stało się tak za sprawą i reżyserów, i dramaturgów.

Choć we współczesnej refleksji na temat tłumaczenia teatralnego dominuje pogląd, iż jego nadrzędnym zadaniem jest ofiarowanie odbiorcom sztuk obcego teatru w ich integralnej, nie-naruszonej postaci, ciągle jeszcze nie brak zwolenników tezy, iż przekład teatralny jest (musi być) trudną sztuką tłumaczenia/adaptacji. Należy przy tym podkreślić, że staraniom tłumacza towarzyszyć powinno zawsze dążenie do zachowania przez dzieło dramatyczne jego potencjału prowokowania różnorodnych, czasami wręcz wzajemnie wykluczających się interpretacji scenicznych. Tłumacz nie powinien zapominać, że przekład będzie służył nie tylko pojedynczemu czytelnikowi, ale znajdzie się w centrum bardziej skomplikowanych procedur czytania, jakie towarzyszą powstawaniu przedstawienia teatralnego. W tych procedurach bierze bowiem udział wiele osób, a efekt ich pracy zostaje umieszczony w sytuacji komunikacyjnej, w której odbiorcami jest grupa, wspólnota widzów, mających często wpływ także na kształtowanie się samego komunikatu scenicznego (np. reakcje widzów skłaniać mogą aktora do akcentowania pewnych kwestii, wydobywania ich komizmu).

Tłumaczyć, adaptować, pisać?

Georges Mounin (1968) twierdzi, iż tekst teatralny powstaje zawsze dla konkretnego odbiorcy, zdolnego odczytać zawarte w nim wielorakie konteksty: literacki (na który składa się cała teatralna tradycja kraju, w którym sztuka została napisana), społeczny, moralny, kulturowy (w najszerszym tego słowa znaczeniu), geograficzny i historyczny. Przekład takiego tekstu równoznaczny jest z przezwyciężaniem barier, które zabezpieczają rodzimą kulturę przed przenikaniem kultur obcych. W takim przypadku mamy do czynienia ze zjawiskiem dalekim od czysto intelektualnych form komunikacji. W przeciwieństwie do wiersza czy powieści (które dają możliwość powolnego przyswajania i oceniania treści – procesu ponawianego sukcesywnie przez każdego kolejnego czytelnika) sztuka teatralna podlega

natychmiastowej i nieodwołalnej ewaluacji obecnej na przedstawieniu publiczności, która decyduje, czy tekstowi udało się pokonać teatralną rampę. Przekład teatralny – jeśli powstaje na użytek sceny – powinien być więc w tym samym stopniu tłumaczeniem co adaptacją. Ponad wierność wobec słownictwa, gramatyki, składni i stylu przedkładać musi wierność temu, co zdecydowało o sukcesie teatralnym w kraju rodzinnym dramatu. Należy przede wszystkim tłumaczyć czysto teatralne wartości tekstu, jako drugorzędne zaś traktować zabiegi wydobywające jego przymioty literackie czy poetyckie. Trzeba tłumaczyć nie tyle dzieło (napisane), ile sztukę (do grania). Zadaniem tłumacza jest przełożenie nie tylko wypowiedzi, ale i kontekstów w taki sposób, by mogły natychmiast rozśmieszyć lub wzruszyć widza.

Jako przykład ilustrujący takie właśnie myślenie o tłumaczeniu teatralnym Georges Mounin przytacza powstały pod koniec XIX wieku francuski przekład *Rewizora* Gogola¹, w którym aż roi się od ingerencji tłumacza zmierzających w stronę udomowienia obcego tekstu. Mounin chwali między innymi zastąpienie rosyjskich imion, imion patronimicznych i nazwisk bohaterów tytułem lub funkcją bohatera, by w ten sposób ułatwić widzowi identyfikację postaci. Ale przecież nie należy zapominać, że w teatrze widz ma inne możliwości rozpoznawania postaci (wygląd aktora, odpowiedni kostium, charakterystyka czy rekwizyty) i zapewne bez trudu poradziłyby sobie bez takich ułatwień, zyskując przy tym ważną kulturowo informację na temat obowiązującej w Rosji tradycji zwracania się do rozmówców. Georges Mounin za rzecz oczywistą uważa także zastąpienie rosyjskiego słowa *gorodnicii* [gəradn'icij] francuskim *le Gouverneur* (zastrzega przy tym, że słowo nie jest adekwatne do funkcji sprawowanej przez bohatera Gogola, sugeruje też inne rozwiązania, jak *sous-préfet* czy *commissaire de police*), wyrażając przekonanie, że użycie „przeklejonej” z oryginału rosyjskiej funkcji byłoby określeniem całkowicie niezrozumiałym dla francuskiego odbiorcy. Ten argument – podobnie jak poprzedni

1 Autorem przekładu jest Prosper Mérimée.

– nie wydaje się przekonujący. W polskim przekładzie *Rewizora* bohater funkcjonuje jak w oryginale jako Horodniczy, i nawet jeśli polskie znaczenie tego słowa („naczelnik grodu lub zamku”) nie odpowiada funkcji Gogolewskiego bohatera, to trudno sobie wyobrazić, że przeciętny polski widz jest tego świadomy (jak podaje Doroszewski (1997), jest to bowiem słowo dawne i ma charakter regionalny, używane było tylko na wschodzie). Mimo to horodniczy funkcjonuje w polskim przekładzie, ponieważ widz – śledząc akcję na scenie – jest w stanie bez większych trudności zdefiniować tę postać jako osobę zajmującą miejsce na szczycie urzędniczej hierarchii. Przykładów adaptacji mającej na celu ułatwienie widzom oglądanej na scenie rzeczywistości dostarcza Mounin znacznie więcej, za każdym razem dowodząc, że strategia taka jest w przypadku tłumaczenia teatralnego bezdyskusyjna. Mounin deklaruje się jako zwolennik procesu udomowienia obcego tekstu, podporządkowania go kulturze odbiorcy. Tendencja taka była powszechna, choć z końcem lat sześćdziesiątych pojawiały się już pierwsze próby całkowicie odmiennego podejścia. Zdaniem Mounina rodząca się tendencja, by przekład teatralny zamiast adaptować sztukę na potrzeby publiczności, starał się zachować narodową i kulturową oryginalność (oczekując od widza sporego wysiłku w przyswajaniu sobie obcych elementów), jest – i na zawsze pozostanie – pomysłem awangardowym, przeznaczonym dla bardzo ograniczonego kręgu odbiorców.

Opinię Mounina podziela **Lily Denis** (1990: 34). Jej zdaniem sam fakt, iż przekład teatralny adresowany jest do publiczności, sprawia, że pojawia się problem adaptacji. Podczas spektaklu widz musi niezwłocznie i prawie bezwiednie przyswajać padające ze sceny słowa, nie zastanawiając się dłużej nad tym, co zostało powiedziane. Przekaz musi być więc jasny, klarowny, a każda bardziej literacka czy bardziej „zagęszczona” fraza stanowi ryzyko niezrozumienia tekstu.

Claude Demarigny (1990: 35) uważa, że z adaptacją mamy do czynienia już na poziomie języka, który musi być dostosowany do rzeczywistości przedstawianej na scenie. W teatrze

jednak nie można brać pod uwagę jedynie tekstu literackiego, tekst przeznaczony dla teatru jest bowiem w świadomości jego autora już spektaklem, w którym równie ważną rolę odgrywają przestrzeń, czas, postaci i ich wzajemne relacje, oświetlenie etc. Ważne jest, by tłumacz/adaptator miał świadomość poruszania się w tej złożonej przestrzeni, by stał się reprezentantem autora w jego konfrontacji z reżyserem. Powinien móc decydować o ewentualnych skrótach, wiedzieć, jak daleko można się posunąć w podporządkowaniu pewnych partii tekstu efektom wizualnym, oświetleniu, muzyce. Jego zadaniem jest upewnienie się, czy adaptacja – bo mamy tu do czynienia z adaptacją – zgodna jest z duchem tekstu i czy wpisuje się w nowy kontekst kulturowy, w jakim się znalazła. Trudno mi zaakceptować takie podejście do problemu. Tłumacz bowiem, by odegrać ważną rolę „reprezentanta autora w jego konfrontacji z reżyserem”, powinien czuć przede wszystkim nad integralnością przekładanego tekstu, jego klarownością i otwartością na różnorodne odczytania, pieczę zaś nad widowiskiem teatralnym (z jego ewentualnymi skrótami czy podporządkowaniem tekstu innym elementom scenicznym) pozostawić w gestii reżysera. Za tym ostatnim argumentem przemawiają przemiany w sztuce inscenizacji, które kształtowały praktykę reżyserską w teatrze XX wieku. O prawo do niepodporządkowywania się instrukcjom inscenizacyjnym zawartym w didaskaliach dramatu walczył między innymi Edward Gordon Craig, a w praktyce postępowali tak niemal wszyscy wielcy reżyserzy XX wieku. Craig uważał, że tak jak największą zniewagą dla autora jest wykreślanie z jego dzieła słów lub całych wierszy, proceder ten nazywając „kłusowaniem na terenie wyłącznie do niego należącym” (Craig 1985: 140), tak zniewagą dla teatru jest wtrącanie się autora do spraw reżyserii. Tłumacz tekstu przeznaczonego na deski sceniczne musi więc tę praktykę wziąć pod uwagę i starać się dostarczyć reżyserowi tekst jak najbardziej otwarty na interpretacje.

Patrice Pavis (1998: 396 s.v. *Przekład teatralny*), próbując ująć refleksję nad przekładem teatralnym w ramy teoretyczne, zwraca uwagę na konieczność uwzględnienia charakterystycznej

dla teatru sytuacji wypowiedzania, w której „tekst jest komunikowany widzowi przez aktora – w konkretnym czasie i w konkretnym miejscu – jednocześnie z innymi, nietekstowymi środkami wyrazu scenicznego”. Tak więc w teatrze akt przekładu ma znacznie większy zasięg niż w wypadku tłumaczenia z jednego języka na drugi tekstu dramatu.

Tłumacz musi być świadomy, że przekładany dramat ma dwoisty charakter: tekstu pisanego oraz tekstu przeznaczonego potencjalnie do wykonania scenicznego. Powinien pamiętać, iż tłumaczony tekst należy równocześnie do dwóch kultur: kultury źródłowej oraz tej, w której dokonywany jest przekład. Przekład teatralny rozumiany jako przeniesienie na scenę tekstu dramatu wymaga uwzględnienia jednocześnie perspektywy autora, reżysera oraz aktora.

Patrice Pavis zwraca uwagę na aspekty charakterystyczne dla przekładu teatralnego, a mianowicie:

- 1) w teatrze przekład dokonywany jest poprzez ciało aktora, a odbierany przez uszy i oczy widza, 2) przekład teatralny polega nie na oddaniu tekstu w innym systemie językowym, ale na dokonaniu konfrontacji i zakomunikowaniu odmiennych sytuacji wypowiedzania, powstałych najczęściej w odmiennych – przestrzennie czy czasowo – kontekstach kulturowych.

Tak pojęty przekład odróżnia on od adaptacji. Ta ostatnia jest mniej lub bardziej wiernym tłumaczeniem, w którym wprowadzone zostały jakieś dodatki, dokonano skrótów i opuszczeń, dostosowując tym samym tekst wyjściowy do aktualnych w danym czasie wymagań odbiorczych.

Przekład teatralny – twierdzi Paris – jest rodzajem aktu hermeneutycznego. Aby wiedzieć, co aktualnie znaczy tekst przekładany, należy postawić sobie pytanie: jaki jest jego sens dla mnie czy dla nas tu i teraz, w konkretnym miejscu i czasie mojej recepcji, uwarunkowanej językiem i sposobami mówienia jakimi się posługujemy. Przekład jest więc właściwie interpretacją

tekstu przekładanego, polegającą na uchwyceniu jego głównego sensu² i przystosowaniu go do nowego języka [...].

Wymienia następnie kolejne etapy konkretyzacji³ charakterystyczne dla transformacji, jakim poddany zostaje tekst dramatyczny – od napisania poprzez przekład, analizę dramaturgiczną, inscenizację i wykonanie sceniczne do odbioru przez widza:

- Tekst wyjściowy, będący efektem twórczego wysiłku autora (oznaczony symbolem T^0).
- Tekst T^1 , wynik tłumaczenia językowego T^0 , to pierwszy etap konkretyzacji. Tłumacz, zanim przełoży znaczenia tekstu, powinien dokonać przekładu makrotekstualnego – przeprowadzić analizę konstrukcji rzeczywistości przedstawionej⁴,

2 Niezależnie od rozważań, czy interpretacja jest *wnoszeniem* sensu, czy jego *odnajdywaniem* (Gadamer 2003: 112), dla tłumacza „czynnikiem generującym odczytanie właściwego sensu tekstu jest sytuacja wypowiedzania. Tłumacz, rozumiejąc słownikowe znaczenie wyrazu, zwraca uwagę na sens, który realizuje się w dyskursie” (Dąbska-Prokop 2010: 207 s.v. *sens w tłumaczeniu*).

Rosyjski psycholingwista Anatolij Nowikow uważa, że „różnica między treścią a sensem polega na tym, że treść to projekcja tekstu na świadomość, a sens to projekcja świadomości na tekst”. Zdaniem Nowikowa sensu nie można konstruować, można go jedynie odkrywać, dostrzegać (Szczerbowski 2011: 178).

3 Termin „konkretyzacja” odwołuje się tutaj do teorii Romana Ingardena (1960) o schematyczności dzieła literackiego, w którym istnieją miejsca niedookreślone, wymagające wypełnienia w procesie lektury każdego czytelnika, a w wypadku tłumacza aktywnej interpretacji. Jerzy Brzozowski (2011: 33) zwraca uwagę na różnicę pomiędzy Ingardenowskim pojęciem „konkretyzacji” obecnej w każdym akcie rozumienia a „interpretacją” traktowaną jako „proces skupionego namysłu, w zasadniczym zamyśle samoświadomy”.

4 Rzeczywistość przedstawiona określa charakter związku między rzeczywistością a światem przedstawionym w formie dramatycznej bądź scenicznej. Świat dramatyczny, dysponujący stosunkowo krótkim czasem na rozpoznanie go przez widza, musi kondensować, a co za tym idzie deformować przedstawiane wydarzenia. Jedność czasu i miejsca zmuszają dramaturga do przedstawienia działań bohatera w momencie kryzysowym. Dramat operuje skrótem, co prowadzi do stylizacji i modelowania rzeczywistości oraz schematyzacji w zestawieniu ze sobą indywidualnych motywacji działań bohatera i procesów społecznych (Pavis 1998: 446–447).

przyporządkować fabule odpowiadający jej model aktancyjny⁵ oraz ustalić konfigurację postaci, ich cechy charakterystyczne oraz miejsce i czas działań, rozpoznać wpisany w tekst światopogląd autora i epoki, prześledzić zabiegi autorskie, a wszystko to w celu zapewnienia spójności przekładanego tekstu. Analiza makrostruktury pozwala na pełniejsze ustalenie znaczeń na poziomie jego językowej mikrostruktury. „Przekład teatralny (podobnie zresztą jak przekład literacki wszelkich utworów fabularnych) nie polega więc tylko na zwykłych operacjach językowych; dotyczy on także wyższych poziomów dzieła, jego makrostruktury, na poziomie której dochodzi do wyborów i rozstrzygnięć dramaturgicznych autora (tekst T^2)”.

- Kolejny etap konkretyzacji T^3 , związany jest z realizacją T^1 i T^2 na scenie. Na tym etapie sytuacja wypowiedziana przechodzi z poziomu wirtualności na poziom realizacji i stanowi sprawdzian funkcjonowania tekstu w nowej sytuacji odbiorczej.
- Ostatni etap ma miejsce podczas odbioru T^3 przez widza. W tym czasie tekst źródłowy T^0 otrzymuje swoją ostateczną, sceniczną postać, będącą wynikiem wszystkich wcześniejszych etapów konkretyzacji, przekładów „pośrednich”, z których każdy – redukując lub rozszerzając tekst źródłowy – przyczynił się do powstania tekstu inscenizacji, będącego podstawą konkretyzacji odbiorczej, w której kształtowany jest T^4 . Tak więc przekład teatralny prowadzi w ostateczności do konkretyzacji odbiorczej, która decyduje o sensie, jaki widz przypisuje tekstowi źródłowemu (T^0).

Patrice Pavis podkreśla, że przekład teatralny, zachowując w dużej mierze formę przekazu przekładanego, powinien także

5 Pojęcie modelu aktancyjnego, wykształcone w badaniach semiologicznych, znalazło zastosowanie w badaniach nad dramatem, pozwoliło wyodrębnić główne siły dramatyczne i ich funkcję w akcji. Dzięki niemu porzucić można było tradycyjne przeciwstawienie charakterów i akcji, ujawniając ich nierozłączność i współzależność. Model pomocny jest w wyjaśnianiu problemów związanych z dynamiką sytuacji dramatycznej i postaci oraz ukazywaniu i rozwiązywaniu konfliktów dramatycznych (Pavis 1998: 299).

brać pod uwagę czynniki zewnętrzne, takie jak aktualne style zachowań odbiorczych, uznane normy gry scenicznej oraz reguły scenicznego prawdopodobieństwa. Oczywiście jest również, że aktor powinien posiadać odpowiednie umiejętności wygłaszania i odgrywania tekstu w taki sposób, by był dostatecznie słyszalny i zrozumiały dla publiczności.

Jean-Michel Déprats (Corvin 2008: 836 s.v. *traduction*) – sytuując się w opozycji do omówionych powyżej poglądów (G. Mounin, L. Denis czy C. Démarigny) – podkreśla, że „tłumaczyć” nie oznacza „adaptować”. „Adaptacja – definiuje – polega na wejściu w kompetencje autora i właściwie na napisaniu innej sztuki. Przekład zaś polega na transkrypcji sztuki zgodnie z układem, bez opuszczeń i cięć, bez przekształceń i dodatków do tekstu, bez zmian postaci i porządku replik”. Jean-Michel Déprats wskazuje na oczywisty fakt, iż celem każdego tekstu teatralnego jest jego zaistnienie na scenie, i podkreśla, że przekład teatralny jest bardziej działaniem dramaturgicznym niż językowym. Scena jest miejscem, które przypominać ma tłumaczowi, że droga od języka wyjściowego do języka docelowego wiedzie przez język sceny, język widowiska. Dla powodzenia całej operacji niezbędna jest więc teatralność tekstu. Przy czym Déprats nie traktuje jej w kategoriach wskazówek dla reżysera (dotyczących scenografii, światła, muzyki czy gestu). Chodzi mu głównie o nieustającą interakcję pomiędzy językiem a doświadczeniem cielesnym, stosunek aktora do wypowiedzianego przezeń słowa. Wpisanie tekstu w mowę ciała uzależnione jest od ilości słów, konstrukcji składniowych, linii melodycznej i kompozycji dźwiękowej, które „podpowiadają” ciału gesty. Tekst teatralny odwołuje się do *aktu mowy*, żyje dzięki oddechom, skandowaniu, rytmom, jego przekład wymaga więc języka szybkiego i żywego, innego niż język książek. Odwołuje się on także do *działania* w tym sensie, iż gest aktora zawarty jest w warstwie słownej dramatu (niezależnie od istniejących didaskaliów). W teatrze słowa to gesty, które nie tylko rodzą się w ciele, lecz także dzielą z nim czas i przestrzeń. Uwagi te, które w pełni podzielam, wydają się niezwykle istotne zwłaszcza

w odniesieniu do tłumaczeń komedii Moliera – człowieka sceny, aktora, którego trudno wyobrazić sobie pracującego przy biurku, skrzętnie cyzelującego słowa. O wiele bliższe wydaje mi się wyobrażenie pisarza, który każde słowo, każdą kolejną frazę poddaje (wraz ze swymi aktorami) natychmiastowej próbie sceny. Każdy z tekstów Moliera przeszedł za jego życia teatralny chrzest i powinien być traktowany przez potencjalnego tłumacza jako dzieło teatralne.

Philippe Ivernel (1990: 21) w bardzo oryginalny sposób definiuje pracę tłumacza – postrzega ją jako działanie zbliżone do rzemiosła, przypominające najbardziej precyzyjną pracę stolarza czy jubilera, polegającą na łączeniu, spajaniu, montowaniu (*fugen* w języku niemieckim, *die Fuge* to spoiwo łączące dwa mniej lub bardziej odległe od siebie elementy). Tak więc przekład powinien być rodzajem spoiny łączącej dwa obce języki, dwie odrębne kultury, dwie różne historie. Jest pracą empiryczną, w której osiągnięcie celu wiedzie przez wyboistą drogę prób, szkiców i błędów. Swoją praktykę przekładową Ivernel opisuje w następujący sposób:

- Etap pierwszy to wykonanie przekładu dosłownego, pierwotna konfrontacja z tekstem oryginału.
- Etap kolejny to pisanie tekstu na bazie istniejącego *mot-à-mot*, świadome i odpowiedzialne dokonywanie wyborów, które prowadzić mają do powstania tekstu jako spójnej całości (wobec pierwotnej wersji dosłownej, którą Ivernel nazywa słowną „siekaniną”). Twórcze pisanie jest pracą scalającą, a jej wynikiem powinien być tekst rozumiany jako materia spójna, której wszystkie składowe elementy wzajemnie ze sobą współgrają.
- Następnym etapem jest zakwestionowanie wykonanej pracy, jej krytyczna ocena. Jeśli bowiem wynikiem tłumaczenia staje się tekst zbyt płynny, potoczny, bez żadnych chropowatości, oznacza to, że tłumacz winny jest zbyt daleko posuniętej asymilacji, że zignorował pewne elementy innego języka, kultury, historii, które powinny być zostać oddane w przekładzie. Swoistą wartość tłumaczenia gwarantuje bowiem

ukazanie w nim właśnie tej innej historii, innej kultury, innego języka.

- Etap końcowy to powrót do oryginału (Ivernel nazywa go *finalnym mot-à-mot*). Chodzi w nim o pochylenie się nad tekstem źródłowym, jego specyficzną strukturą i składnią, by zmodyfikować (choćby w minimalnym stopniu) pewne elementy przekładu, by pozbyć się zbytnej gładkości, potoczności tłumaczenia. Owe drobne zaburzenia, zakłócenia łamiące wartość tekstu docelowego uwydatniają trwałą w nim obecność Innego.

Tłumaczenie a inscenizacja

Przekład teatralny jako specyficzny typ tłumaczenia, którego przeznaczeniem jest scena, generuje problem wzajemnych relacji pomiędzy tekstem a inscenizacją. Zarówno z punktu widzenia odbiorcy, widza uczestniczącego w spektaklu teatralnym, jak i aktora grającego w tym spektaklu, mamy do czynienia z dwoma różnymi typami transpozycji i interpretacji:

- tłumaczeniem w dosłownym znaczeniu, z jednego języka na inny;
- tłumaczeniem w sensie bardziej metaforycznym, czyli inscenizacją tekstu⁶.

Dlatego też jednym z najczęściej dyskutowanych w ramach refleksji nad specyfiką przekładu teatralnego problemów jest zależność między tłumaczeniem a inscenizacją. Zależność tę zdefiniować można na dwa różne sposoby, znajdując odpowiedź na następujące pytania:

6 Inszenizacja teatralna jest *de facto* szczególnym rodzajem tłumaczenia, które Roman Jakobson (2009: 44) definiuje jako „przekład intersemiotyczny”, będący „interpretacją znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakowych”. W przypadku artystycznej próby przełożenia istoty dzieła (zwykle literackiego) na język znaków należących do odmiennego systemu (w tym wypadku na język teatru), zasadne wydaje się użycie terminu „przekład polisemiotyczny”, gdyż widowisko teatralne uruchamia wiele rozmaitych rodzajów znaków.

-
- Czy zasadne jest tłumaczenie tekstu teatralnego na potrzeby konkretnej inscenizacji?
 - Czy reżyser, sięgając po przekład, nie tworzy w gruncie rzeczy inscenizacji uprzednio zaprogramowanej przez tłumaczenie, które zredukowało polisemię tekstu, dokonując pewnych wyborów?

Patrice Pavis (1989: 73) słusznie zauważa, że usunięcie z tekstu w procesie przekładu świadomie wpisanych przez autora wieloznaczności, rozwiązywanie niesionych przezeń zagadek jest zbrodnią, niemniej jednak trudno byłoby obronić tezę zakładającą, że tłumaczenie (podobnie jak lektura) tekstu może zachować wszelkie istniejące dwuznaczności bez interpretacji. Tak więc, choć przekład nie zawiera w sobie inscenizacji (oferując jedynie pewną ilość inscenizacyjnych propozycji), należy pamiętać, że dokonane podczas tłumaczenia redukcje tekstu, wybory, strategie prowadzą nieuchronnie do ograniczenia liczby możliwych dla danego tekstu realizacji scenicznych.

Każdy tekst – zarówno oryginalny jak i tłumaczony – jest wystarczająco otwarty, by stać się punktem wyjścia dla różnych inscenizacji, ale ponieważ tłumaczenie jest procesem twórczym, któremu towarzyszy konieczność dokonywania wyborów (ograniczeń i otwarć) będących w gruncie rzeczy efektem dramaturgicznych analiz autora przekładu, zawiera ono pewne opcje inscenizacyjne.

Jean-Michel Déprats (1990: 74) słusznie broni przekładu teatralnego przed reżyserskimi zakusami tłumacza. Sprzeciwia się pogładowi, jakoby przekład teatralny zawierał w sobie wirtualną inscenizację. Każdy przekład jest interpretacją, ale następstwem nieuniknionej redukcji bogactwa semantycznego tekstu źródłowego nie musi być ograniczenie możliwości ekspresji inscenizacji, reżyser dysponuje bowiem całym orężem elementów niewerbalnych (scenografia, kostiumy, ruch sceniczny), mogących służyć wyrażaniu znaczeń, których nie zawiera przekład. Prawdziwie wielki przekład istnieje poza jakimkolwiek konkretnym przedstawieniem i może być wykorzystany w wielu rozmaitych inscenizacjach.

Tłumaczenie musi pozostać otwarte⁷, umożliwiać grę, nie narzucać ograniczeń. Nie można naginać tekstu do wymogów inscenizacyjnych, do tego, co chcemy pokazać na scenie, do wymagań lub możliwości aktorów i widzów. „Tłumaczyć dla teatru nie oznacza wyprzedzać, przewidywać czy proponować inscenizację, oznacza uczynić ją możliwą”. Podobnie jak reżyseria tłumaczenie jest sztuką podlegającą prawom przemian, wariacji. Jest sztuką nieustannie podejmowaną na nowo nie tylko dlatego, że teksty tłumaczone szybciej się starzeją, lecz także z tego powodu, że żaden przekład nie zawiera całego bogactwa tekstu oryginalnego, nie odkrywa całej tajemnicy prawdziwie wielkich dzieł. Każde kolejne odczytanie i tłumaczenie tekstu zawiera w sobie nowe spojrzenie, nowe konteksty niesione przez nową epokę.

O istnieniu ścisłego związku pomiędzy sztuką przekładu a sztuką reżyserii przekonywał przez całe swoje życie **Antoine Vitez**, podkreślając głębokie intymne porozumienie, rodzaj pokrewieństwa jakie łączą te dwie dziedziny:

Pisanie, przekład, gra, inscenizacja nawiązują do tej samej idei wynikającej z samego aktu tłumaczenia, to znaczy umiejętności, konieczności i radości nieustannego wymyślenia możliwych ekwiwalentów: w języku i pomiędzy językami, w ciałach i między ciałami, między jedną i drugą płcią (Vitez 1991: 586).

Antoine Vitez opowiada się przeciwko „esencjalistycznej” wizji tłumaczeń⁸, przekonany jest raczej o ich prowizorycznym charakterze, konieczności nieustannego rozpoczynania od nowa, podejmowania kolejnych prób. Nieograniczona liczba wariantów stawia tłumaczenie po stronie tego co względne i historyczne wobec absolutu Dzieła będącego wieczną Zagadką. Tłumacz, zwracając szczególną uwagę na rytm („prawdziwy

7 Stwierdzenie to odwołuje się do pojęcia „dzieła otwartego” (Eco 1994), koncepcji podkreślającej istotną rolę odbiorcy w procesie kształtowania dzieła, istnienie wielu możliwości interpretacyjnych każdego tekstu.

8 Termin „esencjalistyczny” należy tu rozumieć jako ideę w sensie spotykanym w idealizmie platońskim. Chodzi więc o przekład rozumiany jako element stały, niezmienny, wieczny.

kardiogram”) oraz składnię („indywidualną geografę umysłową”) autora, stara się dotrzeć możliwie jak najbliżej fizycznego jądra tekstu, podąża za jego wewnętrzną dynamiką. Przekład podobnie jak reżyseria jest wyrazem semiotycznej zabawy, pragnienia „zamiany jednych znaków na inne”. Antoine Vitez nie zgadza się z powszechnie panującą opinią, że wyznacznikiem dobrego tekstu teatralnego jest wartki, potoczny styl, że ideałem dobrej sztuki jest sztuka „dobrze skomponowana”, „dobrze skrojona”. Jest dokładnie odwrotnie – twierdzi. Tekst naprawdę dobrze napisany (przetłumaczony) to taki, który stawia pewien opór. Nagrana potajemnie banalna rozmowa, zwykłe życie, bez trudu ukazuje wszystkie puste przestrzenie między słowami, synkopy, redundancje, okresy. Nie brak ich także w tekście teatralnym i są dla tłumacza prawdziwym wyzwaniem. Istnieje bowiem realna groźba spłaszczenia tekstu, wynikająca z obawy autora przekładu przed ośmieszeniem, zarzutem, że źle pisze. Skłania go to do tworzenia płynnych dialogów, których sens pozostaje taki sam jak w oryginale, wyraźnie jednak zostaje osłabiony styl.

Antoine Vitez jest przykładem artysty, dla którego praca nad tekstem oryginału i jego przekładem stanowiła pierwszy etap późniejszej pracy nad inscenizacją. W jego przekonaniu tłumaczenie powinno „dowodzić” inscenizacją, nigdy na odwrót. Zadaniem przekładu nie jest uchwycenie sensu dzieła, lecz proces jego *tworzenia*, proces nierozzerwalnie związany również z jego późniejszą inscenizacją. Dla zilustrowania swoich przemyśleń podaje przykład *Hamleta* przetłumaczonego na język rosyjski przez Borysa Pasternaka: jego przekład „nie jest bardzo wierny, ale jest absolutnym arcydziełem. To nie jest tłumaczenie przezroczyste. To *inscenizacja Hamleta* dokonana przez Pasternaka” (Vitez 1982: 7)⁹.

9 Sam Pasternak o swoim przekładzie *Hamleta* pisał: „Od tłumaczenia słów i metafor zwróciłem się do tłumaczenia myśli i scen. Pracę trzeba oceniać jako rosyjski oryginalny utwór dramatyczny, dlatego że mimo dokładności, ekwilibrarności itp., więcej jest w niej tej zamierzonej swobody, bez której nie ma przybliżenia rzeczy wielkich” (cyt. za: Szczerbowski 2011: 86).

Tłumacz wobec historii języka

Wielkie klasyczne teksty dramatyczne niezmiennie fascynują kolejne pokolenia twórców. Są wielokrotnie inscenizowane, reżyserzy odkrywają w nich coraz nowe znaczenia, znajdują idealny materiał do wyrażenia swych własnych wizji świata. Przekład podobnie jak reżyseria jest sztuką „skazaną” na nieustanne odkrywanie na nowo, sztuką nieskończonych wariacji tego samego tekstu. Tłumacz sięgający po dawny tekst musi z pełną świadomością podjąć decyzję dotyczącą strategii, wyboru języka, jakim mówić mają *dramatis personae*. Jean-Michel Déprats (1999: 129–130) ujmuje ten problem w następujący sposób:

Podobnie jak reżyser, tak i tłumacz tekstów dawnych, balansując między dwiema epokami, służąc dwóm mistrzom, żegluje nie tylko pomiędzy dwoma językami, ale także między dwoma czasami: czasem dzieła i czasem jego recepcji. Poprzez nadanie językowi cech historycznych bądź nowoczesnych, decyduje on o bardziej stanowczym zakotwiczeniu się na jednym brzegu, deklarując wierną służbę jednemu wbrew drugiemu. [...] Tłumacz zajmuje wyraźne stanowisko wobec dwóch wielkich, pozornie wykluczających się opcji: dystansu lub bliskości, oddalaniu się lub przybliżaniu. Ponad wyborami leksykologicznymi – wybór słów nigdy nie jest zwykłą decyzją językową – tłumaczenie wymaga strategii, świadomej lub nie, wobec historii języka.

Tłumacz przed rozpoczęciem prac nad przekładem dawnego tekstu dokonać powinien wyboru pomiędzy dwiema tendencjami: zakotwiczeniem go w dawnym, minionym języku lub dokonaniem przekładu w możliwie najbardziej współczesny sposób. Tym samym albo skłania się ku czasom autora, albo nadaje uprzywilejowaną pozycję czasom czytelnika/widza.

Jean-Michel Déprats uważa, że przekład historyzujący kładzie akcent na to, co minęło, co jest niezmiennie i zakończone. Unowocześnienie przekładanego tekstu jest strategią przeciwną, podkreśla trwałość, aktualność, pokrewieństwa i podobieństwa, ponadczasowość zawartych w tekście treści; opisuje historię jako powrót tego samego, choć w nowej formie. Pamiętać

należy jednak, że każda z tych strategii – jakkolwiek słuszna i uzasadniona – jest rodzajem oszustwa, ułudy, jest strategią specyficznego kłamstwa.

Przekład archaizujący odrzuca kłamstwo polegające na tłumaczeniu tego, co dawne na to, co nowe; nie ignoruje upływu czasu, stara się wydobyć archaiczne cechy oryginału. Taka strategia zamyka poniekąd odbiorcy dostęp do dzieła; literackim krewnym takiego tłumaczenia staje się pastisz.

Jak wiadomo, istnieją z jednej strony antykwariusze, z drugiej wytwórcy mebli z epoki. Tłumaczenie Szekspira na francuski XVI/XVII wieku to bezsprzecznie produkcją stylowego mebla (Déprats 1999: 132).

Przekład unowocześniający, czy po prostu nowoczesny, kładzie nacisk na stworzenie pewnej nowej fikcji (i w tym względzie także jest swoistym kłamstwem). Tekst, który czytamy lub słyszymy na scenie, sprawia wrażenie, jakby napisano go współcześnie, a tym samym czas dzieła zostaje ukryty. Najważniejszym celem takiego typu przekładu jest jednak nawiązanie i utrzymanie kontaktu z widownią. Ta „relacyjna” strategia polega na wyborze prostego, niezbyt literackiego języka; dopuszcza jednak także dokonywanie pewnych cięć, skrótów w tekście, by nadać mu zwięzłość, rzeczowość.

Jean-Michel Déprats podkreśla, iż wszystkie teksty teatralne mają jeden wspólny, ściśle wyznaczony cel: zaistnienie w przestrzeni spektaklu oraz współistnienie z pozostałymi jego elementami. Na scenie słowa dźwięczą, rezonują, pobudzają wyobraźnię, wzruszają. Dlatego tłumaczenie tekstów teatralnych jest nie tylko pracą językową, ale także – bardziej jeszcze – pracą dramaturgiczną. Scena bowiem jest miejscem, w którym widać wyraźnie, że droga od oryginału do tłumaczenia nie może obyć się bez świadomości teatralnego charakteru przekładanego tekstu. Przekład, który nie nadaje się do grania – nawet piękny, dokładny i pomysłowy – jest w swojej istocie niewierny, jest znakiem złego zrozumienia natury oryginału i jego przeznaczenia.

Molier i jego tłumacze

Twórczość Moliera cała jest zwrócona ku przedstawieniu. Jego sztuki – pisane przez aktora dla aktorów – to teksty, w których rytm oraz obrazy są nośnikami gestów, a słowo staje się instrumentem gry scenicznej. Tłumacz Moliera powinien mieć świadomość, że jego zadanie nie polega wyłącznie na przeniesieniu w rzeczywistość kultury języka docelowego idei Molierowskiego teatru, lecz także na „ubraniu” jej w język, który przyczyni się do podkreślenia ich wartości. Ważne jest, by starać się odtworzyć atmosferę tłumaczonego dzieła, ducha języka źródłowego, artystyczne walory utworu. Różnorodność rejestrów językowych, jakie charakteryzują Molierowskich bohaterów, stanowi niezaprzeczalnie jedną z najwyższych wartości jego dzieła, która w przekładach często ulega zatarciu.

Czy należy unowocześniać w tłumaczeniach język klasyków? Problem modernizowania przekładów dawnych tekstów pojawił się w XX wieku wraz z zasadniczą zmianą spojrzenia na rolę, jaką w teatrze powinien odgrywać reżyser. Z wolna zaczął odchodzić w cień teatr, do którego publiczność przychodziła podziwiać indywidualne popisy Sary Bernhardt, sir Henry’ego Irvinga czy Heleny Modrzejewskiej, a reszta aktorów służyła gwiazdom jedynie za niezbędną tło; teatr stawał się miejscem, w którym reżyser poprzez oryginalną interpretację dzieła odkrywał przed publicznością własną wizję świata, wydobywając z tekstu to, co wiźji tej miało służyć najlepiej. W tej sytuacji trudno oczekiwać, by współczesny reżyser chciał posługiwać się niewspółczesnym przekładem.

Jednym z powodów, dla których tłumacze coraz chętniej obecnie sięgają po teksty Moliera, jest sam teatr. Pamiętna, powojenna inscenizacja *Dom Juana* Louisa Jouveta pozwoliła na nowo odkryć geniusz Moliera, uświadomiła współczesnym odbiorcom istnienie mnogości i głębi znaczeń w tej twórczości zawartych, pozwoliła zdjąć z Moliera piętno klasyka, błazna i nudziarza, którego twórczość dawno już straciła aktualność. Pisze o tym z pasją Bohdan Korzeniewski, kiedy omawia dwie obowiązujące

w pierwszej połowie XX wieku, a odziedziczone po kulturze mieszczańskiej metody inscenizowania Molierowskich komedii:

Jedną znamy ze wszystkich stolic świata. Jest to Molier „klasyczny”, zionący tak przeraźliwą nudą, że rzucano jej na pastwę głównie młodzież szkolną; przecież od małego wychowywała się w przeświadczeniu, że świat stoi śmiertelną powagą. Kto pamięta odwiecznego *Skąpca w d a w n y m* Teatrze Narodowym, ten wie, jak wyglądał taki Molier. Przypominał dobrze zachowane zwłoki w podziemiach klasztornych. Bo też pochodził z innej epoki. Takim zobaczyło go mieszczaństwo w tych czasach, kiedy jeszcze odznaczało się solidnością i umiało utrzymać jakiś ład we własnych myślach i w rządzeniu światem. [...] Mieszczańska interpretacja Moliera w tych latach roi się od nieporozumień i komunałów. [...] Taki Molier zamiast budzić oburzenie i śmiech, budził współczucie. [...] Znacznie groźniejszy od tych deformacji był jednak dławiący Moliera komunał. Odbierał wielkiemu pisarzowi całą świeżość spojrzenia na świat, całą odkrywczosć wiedzy o człowieku. Wprowadzał zamiast niej „kostium historyczny”.

Drugi sposób ukazywania Moliera, także otrzymany w spadku po minionej epoce, [...] ukazuje Moliera w „stylizacji”. Największe nasilenie tej znowu „reformy” stylu molierowskiego przypada na lata wielkiego zamętu między dwiema wojnami. Wówczas interesował głównie ten Molier, który był dostawcą rozrywek królewskich i układał swoje komedie – balety dla zabawy dworu. Teraz miał się stać przy wydatnej pomocy „inscenizatorów” dostawcą rozrywek dla mieszczaństwa, prawie na równi z rewią i music-hallem. [...] Miarą zubożenia myśli w tych latach był fakt, że w takie balety przemieniały się nie tylko te komedie pisarza, które od wielkiej biedy upoważniały do wprowadzenia „stylizowanej bufonady”. Podobne ujęcia sięgały po największe jego komedie, pełne wspaniałej pasji i gniewu i pełne groźnej prawdy o ludziach. [...] Dzisiaj już nikt nie ma wątpliwości, że Molier z takich przedstawień wychodzi ogolony do czysta z wszystkiego, co czyni go wielkim pisarzem (Korzeniewski 1955: 24–26).

Tłumacz Moliera na język hiszpański Xavier Bru de Sala zauważa, że przekładający dramat w celu wydania go drukiem

posługuje się innym modelem języka niż ten, którego celem jest dokonanie przekładu dla potrzeb teatru:

Jestem przekonany, że kiedy tłumaczymy tekst teatralny po to, by wydać książkę – i dotyczy to wszystkich języków – posługujemy się modelem języka, który nie jest teatralny. A pewien jestem, że Moliere, mimo swego klasycyzmu, posiadał zmysł języka mówionego szczególnie bliski temu, jakiego oczekuje ucho każdego widza (Bru de Sala 1990: 42).

W przypadku Moliera, podobnie jak Szekspira czy Calderona, tłumacz powinien pamiętać, że nadrzędnym celem tworzonych dramatów było ich wystawienie na deskach teatru, że to przede wszystkim widz miał być ich odbiorcą. Nie można jednak zapominać – twierdzi Bru de Sala – że tłumaczenie przygotowane na potrzeby konkretnej publiczności w naszej epoce starzeje się szybciej niż wykonane w bardziej literackim stylu; wobec czego prawdziwym wyzwaniem dla każdego tłumacza staje się znalezienie takiego modelu językowego, który nie poddawałby się procesowi starzenia równie szybko jak zmiany zachodzące w mówionym języku epoki. Uwagi te, choć dotyczące przekładów na hiszpański i kataloński, nie tracą na znaczeniu w przypadku innych języków, w tym także języka polskiego. Tłumacz konkluduje:

Większość dawnych przekładów nie zestarzała się z literackiego punktu widzenia, ale reżyser nie korzysta z nich, model wydaje się bowiem zbyt literacki dla potrzeb języka mówionego, dla nawiązania bezpośredniego kontaktu aktora z widzem. Ale tłumaczenia, których celem był bliski kontakt z publicznością, też się starzeją. Dlatego właśnie powstawać będą coraz to nowe przekłady Moliera [...] (Bru de Sala 1990: 43).

Michał Donskoj w taki oto sposób opowiada o swoim doświadczeniu „odkrywania na nowo” twórczości Moliera:

À propos Tartuffe'a Rogera Planchona z 1963 roku; byłem pod wrażeniem, ponieważ uważałem Moliera za trochę archaicznego – zachwycającego, lecz lekko archaicznego – autora klasycznych dzieł, które należy szanować, ale z którymi trudno się

zaprzyjaźnić. Spektakl Rogera Planchona otworzył mi oczy. To było tak współczesne, tak gorzkie, tak ekspresyjne i tak bliskie problemom naszego życia, że zrozumiałem, iż klasyczne przekłady nie są odpowiednie, by oddać w naszych czasach język Moliera. Według mnie Molier nie jest autorem komedii w prostym tego słowa znaczeniu. Molier śmieje się przez niewidoczne łyżki, nuta tragizmu istnieje we wszystkich jego komediach, a trylogia *Tartuffe – Dom Juan – Mizantrop* jest refleksją na temat ludzkiego życia, refleksją filozoficzną w piętnastu aktach (Donskiej 1990: 59).

Heinz Schwarzinger, zastanawiając się, dlaczego kolejni tłumacze biorą na warsztat wielokrotnie już przekładane komedie Moliera, wskazuje na dwa elementy języka, które najszybciej się starzeją: słownictwo i rytm. W każdym języku istnieją słowa, które nie są w stanie oprzeć się upływowi czasu, stają się archaiczne, nie brzmią tak jak dawniej, odchodzą z wolna do lamusa, ustępując miejsca innym. Powstają więc nowe przekłady, gdyż podstawowym zadaniem tłumacza jest przenieść tekst na rodzimy grunt możliwie najwierniej, przysłużyć się autorowi próbą stworzenia najlepszej jego relacji ze współczesnością. Podobnie jak słowa, zmienia się także i rytm każdego języka. Rytm jest jednak zjawiskiem dość trudno uchwytnym w lekturze tekstu. Ale teksty teatralne pisane są po to, by być wypowiedziane. Rytmika współczesnego języka jest jednym z fundamentalnych elementów, dzięki którym publiczność słucha tekstu. Schwarzinger podkreśla, że nie istnieją przekłady stworzone raz na zawsze, przede wszystkim dlatego, że tłumaczenie nie jest tym samym co twórczość pisarska. Przekład zawsze związany jest z czasem, w którym powstaje, dlatego każdy tłumacz musi z pokorą uznać fakt, że jego dzieło za dwadzieścia, trzydzieści lat zostanie w pewien sposób zakwestionowane poprzez pojawienie się kolejnych tłumaczeń, bardziej odpowiadających wymogom nowej epoki. Tak więc podstawowym zadaniem każdego tłumacza, który decyduje się na nowo przełożyć komedie Moliera, jest wycucie czy odkrycie aktualnych znaczeń sztuki, dokonanie poprzez przekład takiej interpretacji dzieła, by stanowiło twórczą inspirację dla jego teatralnych inscenizacji.

Omówiona przeze mnie dyskusja toczona przez francuskich tłumaczy i reżyserów dostarcza kilku założeń, które stanowią punkt odniesienia w analizach polskich przekładów *Dom Juana*:

- Teatralność tekstu dramatycznego (która wychodzi poza elementy inscenizacji) wiąże się z procesem powstawania spektaklu, interpretacji reżyserskiej i aktorskiej, bierze pod uwagę praktykę teatralną XX wieku. Tekst jest nie tyle „przekładany” na język sceny, co znajduje się w centrum złożonego procesu twórczego, który prowadzi do wyłonienia się rzeczywistości spektaklu.
- Odejście od procedur adaptacyjnych na rzecz uszanowania inności, odmienności tekstu przekładanego (zarówno w warstwie nawiązań kulturowych, jak i zachowaniu językowych „chropowatości”, niespójności, zakłóceń zawartych w oryginale). Tego typu przekład sprzyja praktykom teatru dwudziestowiecznego, stawia bowiem opór reżyserowi i aktorom, zmusza ich do twórczej postawy.
- Historyczność, dystans, fakt przynależności do innej kultury, epoki i języka nie powinny być ukrywane; komunikatywność tekstu ma charakter dynamiczny, wymaga wysiłku zarówno odbiorców jak i twórców teatru.
- Różnorodność tłumaczeń, możliwość ich konfrontacji, dyskusowanie ich znaczeń to sytuacja inspirująca dla kultury i teatru. Przekład utworu obcojęzycznego jest zawsze jedną z wielu propozycji możliwych; jedną z najbardziej istotnych cech tłumaczenia jest możliwość istnienia wielorakich wersji tego samego utworu, czyli serii przekładowej, bo – jak twierdzi Edward Balcerzan (1998: 18) – „seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego. Na tym polega swoistość jego ontologii”.

Wielokrotność i powtarzalność – cechy charakterystyczne dla serii przekładowej – wpisane są także w istotę inscenizacji teatralnej. To one właśnie – jak twierdzi Antoine Vitez – leżą u źródeł „przyjemności teatru” i „przyjemności tłumaczenia”:

Przyjemność, jaka płynie z inscenizacji, z samego teatru, rodzi się właśnie z tej wariantowości, to ona wpisuje się w ludzką pamięć. Oto ktoś ogląda przedstawienie *Mizantropa*, porównuje je ze swoimi wspomnieniami z innych przedstawień: na tym polega przyjemność. Przyjemność teatru. Wydaje mi się, że to samo dotyczy pracy tłumacza, gdyż każde tłumaczenie domaga się powtórzenia (cyt. za: Pavis 1989: 114).

ROZDZIAŁ 2

Antoine Berman: w stronę tłumacza

Tłumacz i przekład

„Jest czymś zaskakującym – twierdzi Jerzy Brzozowski (2011: 8) – że mimo lawinowo zwiększającego się zainteresowania problematyką przekładu zarówno w praktyce dydaktycznej [...], jak i w badaniach naukowych, w tych ostatnich dominuje postawa «tropienia błędów tłumacza», a analizą udanych tłumaczeń zajmują się tylko nieliczni badacze i krytycy”. Do tych nielicznych zalicza on „wielkiego francuskiego teoretyka Antoine’a Bermana, który w swej ostatniej, wydanej pośmiertnie książce *Pour une critique des traductions: John Donne* (Berman 1995) naszkicował program tak rozumianej, pozytywnej analizy dzieła przekładowego”. Konsekwencją przyjaznej wobec pracy tłumacza postawy Antoine’a Bermana (w ślad za którą podąża Brzozowski ze swą propozycją, by „stanąć po stronie tłumacza”) stało się wypracowanie projektu „krytyki pozytywnej”, która – w przeciwieństwie do metody Meschonnicca – nie zadowala się tropieniem błędów, lecz szuka ich źródeł, ewentualnych środków zaradczych, stara się zrozumieć podejmowane przez autora przekładu decyzje, odgadnąć powody przyjęcia w tłumaczeniu takiej a nie innej strategii¹. Refleksje Bermana oraz jego propozycje przyjaznego podejścia do przekładu będącego zawsze rezultatem twórczej pracy stanowią – w moim przekonaniu – bardzo cenną lekcję myślenia o pracy przekładowej w kategoriach pozytywnych. Krytyka negatywna, zajmująca się tylko błędami i deformacjami, może być przestrogą albo ciekawostką, niemniej jednak nie należy zapominać, że – jak trafnie zauważył

1 W przekładzie na język polski ukazał się do tej pory tylko jeden tekst A. Bermana: *Przekład jako doświadczenie obcego* (2009).

Wacław Borowy (1955) – wyliczanie błędów nie prowadzi daleko. Wzięcie pod uwagę całego wachlarza uwarunkowań (takich jak subiektywne dyspozycje tłumacza, jego wiedza, kontekst kulturowy) sprzyja myśleniu w kategoriach próby zrozumienia podejmowanych decyzji, a nie tylko ich krytykowaniu.

Antoine Berman, budując swą refleksję na temat tłumaczeń, wychodzi z założenia, że panującą w zachodniej tradycji figurę przekładu (którą bez wątpienia należy zakwestionować, jeśli nie zniszczyć) zdefiniować można za pomocą trzech cech: jest ona etnocentryczna², hipertekstowa i platońska.

Tłumaczenie etnocentryczne „sprowadza wszystko do własnej kultury, do jej norm i wartości oraz uważa to, co znajduje się poza nią – Obcego – za coś negatywnego lub nadającego się jedynie do zaanektowania, zaadaptowania w celu pomnożenia bogactwa danej kultury” (Berman 1999: 29). Tradycja przekładu etnocentrycznego wywodzi się ze starożytnego Rzymu. Od początku swego istnienia kultura romańska jawi się jako kultura przekładu; prawdziwą bazą tamtejszej literatury są masowe przekłady greckich tekstów, systematyczne zawłaszczanie dzieł, form i terminów, które podlegały stopniowej latynizacji. Przywłaszczanie sensu ma także uzasadnienie w sposobie pojmowania istoty tłumaczenia u św. Hieronima: „Sed quasi captivos sensus in suam linguam victoris iure transposuit” oraz „non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu” (Berman 1999: 32). Tak pojmowana istota tłumaczenia stała się koncepcją kanoniczną zachodniego świata: jeśli zakładamy, że tłumaczenie jest przywłaszczaniem, to przywłaszcza ono wyłącznie „sens”.

Tłumaczenie hipertekstowe oznacza daleko idące przekształcenie, jak imitacja, parodia, pastisz, adaptacja, plagiat czy „każdy

2 Za jednego ze swych głównych inspiratorów uznawał Berman Henri Meschonnic, który znacznie wcześniej (Meschonnic 1973: 308–309) zwracał uwagę na panujące powszechnie przekonanie, że przekład nie powinien sprawiać wrażenia, że jest przekładem. Oznaczało to w gruncie rzeczy kulturową aneksję, zatarcie owej szczególnej relacji dwóch tekstów należących do dwóch różnych kultur (którą widać w strukturach czysto językowych), iluzję naturalności.

inny rodzaj transformacji formalnej na bazie tekstu *już* istniejącego” (Berman 1999: 29).

Dalej Antoine Berman dowodzi, że zasady, jakie wyznaje św. Hieronim, mają swe bezpośrednie źródło w filozofii Platona, który stworzył koncepcję istnienia dwóch rodzajów bytu: bytu poznawanego przez zmysły (materialnego, dotykającego) oraz bytu poznawanego przez pojęcia (nadmysłowego). Istnieje zniszczalne i wieczne, zmienne i niezmienne, realne i idealne. Ta platońska cezura zastosowana do dzieła literackiego sankcjonuje pewien typ „translacji”, zakładający wierność wobec sensu rozumianego jako byt sam w sobie, byt idealny, *logos*, inwariant, który za pomocą tłumaczenia może zostać przeniesiony z jednego języka do innego, pozostawiając na marginesie zbyteczną powłokę, „ciało”, szatę, jaką jest *signifiant*. Cała zachodnia tradycja tłumaczeń oparta jest więc na iluzorycznym przekonaniu zakładającym jedność języków i całkowitą przekładalność sensów.

Antoine Berman stworzył autorską koncepcję traduktologii jako „hermeneutyki przestrzeni tłumaczeniowej”, dziedziny, której przedmiotem zainteresowania jest tłumaczenie rozumiane jako „doświadczenie oparte na refleksji”:

Traduktologia, właśnie dlatego, że musi być refleksją i doświadczeniem, nie stanowi obiektywnej „dyscypliny” naukowej, lecz jest myślą-w-trakcie-tłumaczenia (Berman 1999: 19).

Przekład znakomicie poradzić sobie bez teorii, nie może natomiast zaistnieć bez myśli. Dlatego kategoriom teorii i praktyki przeciwstawia pojęcia doświadczenia i refleksji, sprzeciwiając się traktowaniu aktu przekładu jako „upiększającego (estetyzującego) odtworzenia sensu” (Berman 1999: 13). Tłumaczenie literalne nie jest – wbrew rozpowszechnionemu przekonaniu – tłumaczeniem *mot-à-mot*. Mamy tu bowiem do czynienia z pomieszaniem pojęć *mot* oraz *lettre*. Tłumaczenie tekstów literackich ma być nastawione na sens całości, a nie na sens jednostek językowych. Ma służyć przekazywaniu właściwości języka i tekstu wyjściowego oraz oddziaływaniu na szeroko pojętą kulturę,

w jakiej funkcjonuje język docelowy. Tak rozumiane tłumaczenie nie może być tłumaczeniem dosłownym, *mot-à-mot*, wiernym.

Antoine Berman jest zwolennikiem tłumaczenia „literalnego” (podkreślającego znaczenie „litery”, *lettre*, w odróżnieniu od „słowa” znamionującego przekład dosłowny), które nie będąc ani odtwarzaniem znaczenia tekstu wyjściowego, ani odwołaniem się do ekwiwalencji dynamicznej (w znaczeniu proponowanym przez Eugène’a Nidę), stanowić ma odczytanie i twórcze odtworzenie w innym języku, w innej kulturze i dla innych odbiorców tego, co nazywa on „niepowtarzalną grą *signifiants*” (Berman 1999: 36), być tworem, w którym dwa języki zderzają się i sprzęgają zarazem. Każdy tekst literacki powinien zostać odtworzony z zachowaniem nienaruszalności zarówno jego formy, jak i treści, co służyć ma zachowaniu w przekładzie „obcości”, czyli wzbogacaniu języka przez elementy mające istotne znaczenie w języku oryginału – i zarazem poszerzaniu oglądu świata poprzez zjawiska nieznane dotąd w języku, na który dzieło jest tłumaczone.

Warto w tym miejscu przypomnieć Waltera Benjaminą i jego refleksję nad zadaniami tłumacza, stanowiącą jedną z ważniejszych inspiracji dla rozważań Bermana.

Dla Benjaminą zadanie tłumacza polega na tym, by

odnaleźć taką intencję skierowaną na docelowy język przekładu, która sprawi, że w języku tym rozbrzmi echo oryginału. [...] Otóż tak jak skorupy naczynia – po to, by można je było złączyć – muszą nie tyle być identyczne, ile odpowiadać sobie w najdrobniejszych szczegółach, tak też przekład – zamiast upodabniać się do sensu oryginału – musi raczej ukształtować się we własnym języku według właściwego oryginałowi sposobu wskazywania, miłośnie śledząc wszystkie jego szczegóły, tak by – podobnie jak skorupy rozpoznajemy jako ułamki jakiegoś naczynia – oryginał i przekład można było rozpoznać jako ułamki pewnego większego języka.[...] Prawdziwy przekład jest przejrzysty, nie zakrywa oryginału, nie przesłania mu światła, lecz pozwala czystemu językowi – wzmocnionemu niejako przez medium przekładu – z jeszcze większą siłą padać na oryginał (Benjamin 2011: 35–38).

W swym tekście Walter Benjamin obficie cytuje słowa Rudolfa Pannwitz'a zawarte w *Kryzysie europejskiej kultury*, uznając je (obok idei Goethego) za „najlepsze z tego, co w Niemczech opublikowano na temat teorii przekładu”:

Nasze przekłady, także te najlepsze, kierują się fałszywą zasadą, starają się bowiem zniemczyć hindi, grekę czy angielszczyznę, zamiast zhinduizować, zgreczyć czy zanglicyzować język niemiecki. Ze znacznie większą rewerencją odnoszą się do uzusu własnego języka niż do ducha obcego dzieła [...]. Zasadniczy błąd przekładającego polega na tym, że utrwała on przygodny stan własnego języka, zamiast gwałtownie wprawić go w ruch za sprawą języka obcego. Zwłaszcza gdy tłumaczy z języka bardzo odległego, musi przeniknąć na powrót ku ostatecznym elementom języka, na poziom, gdzie słowo, obraz i ton zlewają się w jedno, musi poszerzyć i pogłębić własny język za pomocą obcego (Benjamin 2011: 40).

Antoine Berman uważa, że analizie tłumaczenia towarzyszyć powinno pytanie: kim jest tłumacz?, jedną z podstawowych zasad hermeneutyki przestrzeni tłumaczeniowej bowiem jest zwrócenie uwagi na podmiot tłumaczący. Pytanie dotyczące tłumacza nie jest jednak, zdaniem Bermana, tożsame z pytaniem: kim jest autor, jakie zadajemy sobie w celu dokonania analizy dzieła literackiego. W tym ostatnim przypadku zainteresowanie skupia się na elementach biograficznych, psychologicznych i egzystencjalnych, jakie mogą oświetlić twórczość danego artysty – trudno bowiem wyobrazić sobie dogłębną analizę dzieła Balzaka, Prousta czy Celana, bez wiedzy na temat ich życia. Dzieło i życie są ze sobą nierozzerwalnie połączone. Pytanie o tłumacza ma inny cel: w znacznie mniejszym stopniu chodzi w nim o jego życie, a tym bardziej o stany duszy. Niemniej jednak obecnie staje się nie do pomyślenia sytuacja – do niedawna jeszcze całkiem oczywista – by tłumacz pozostawał osobą doskonale anonimową.

Ważne jest dla nas – pisze Antoine Berman – by wiedzieć, czy jest on Francuzem czy obcokrajowcem, czy jest «tylko» tłumaczem lub czy wykonuje jakiś inny znaczący zawód, jak zawód nauczyciela (przyadek wielu ważnych tłumaczy literatury we

Francji); chcemy wiedzieć, czy jest także autorem i napisał jakieś dzieła; z jakiego (jakich) języka (języków) tłumaczy, [...] czy jest dwujęzyczny, [...] jakiego typu dzieła zwykle tłumaczy i jakie inne utwory przełożył; [...] chcemy wiedzieć, jakie są jego językowe i literackie kompetencje; [...], czy pisał artykuły, szkice, rozprawy, książki poświęcone dziełom, które przełożył; i wreszcie, czy pisał o *swojej* praktyce tłumacza, o zasadach, jakimi się kieruje, o swoich tłumaczeniach i o tłumaczeniu w ogóle (Berman 1995: 74).

Wszystko to, choć bardzo ważne w poszukiwaniu autora przekładu, wpisuje się w zakres „czystej” informacji. Dlatego też należy pójść jeszcze dalej i zdefiniować pozycję i horyzont tłumacza, a także projekt, jaki zaistniał w jego głowie.

Tłumacz, wedle koncepcji Bermana, w swej translatorskiej aktywności powodowany jest tłumaczeniowym popędem (*pulsion de traduire*). Pojęcie popędu (*pulsion*), zapożyczone z prac Zygmunta Freuda, jest odpowiednikiem niemieckiego *Trieb*, które Jean Laplanche i J.-B. Pontalis w swym *Słowniku psychoanalizy* definiują jako „dynamiczny proces, którego istotą jest nacisk (ładunek energetyczny, czynnik motoryczny) kierujący organizm ku celowi. Według Freuda źródłem popędu jest pobudzenie cielesne (stan napięcia); jego celem jest usunięcie panującego stanu napięcia; popęd realizuje swój cel przez osiągnięcie obiektu lub za pośrednictwem obiektu” (Laplanche, Pontalis 1996: 215). Antoine Berman precyzuje, że to właśnie ów specyficzny popęd kreuje tłumacza, pcha go w przestrzeń aktu tłumaczenia.

Pozycja tłumacza

Każdego tłumacza – twierdzi Antoine Berman – charakteryzuje jego specyficzny stosunek do własnej aktywności: tłumacz ma zwykle jakąś koncepcję, spojrzenie na przekład, jego sens, cele, formy i style. To spojrzenie nie ma charakteru czysto osobistego, każdy bowiem tłumacz naznaczony jest przez liczne uwarunkowania natury historycznej, społecznej, literackiej, także przez

ideologiczne spojrzenie zarówno na pracę przekładową, jak i twórczość literacką. Pozycja tłumacza jest więc rodzajem kompromisu między sposobem, w jaki jako podmiot powodowany popędem tłumaczeniowym postrzega swą pracę a sposobem, w jaki przyswoił sobie pewne istniejące normy tłumaczenia.

Tłumacz nie działa przecież w próżni, pracuje zawsze w jakiejś konkretnej przestrzeni językowej, kulturowej, społecznej, do której przynależy. Tak więc dziedziny takie jak historia, socjologia, psychologia czy nauki polityczne mogą stać się pomocne w zdefiniowaniu pozycji każdego tłumacza. Pozycja tłumacza określona może zostać tylko z zewnątrz, może zostać „zrekonstruowana” na bazie powstałych już przekładów (które definiują ją w sposób niejawni) oraz dzięki różnorodnym wypowiedziom tłumacza na temat swej pracy. „Pozycje tłumaczeniowe związane są ponadto z *pozycją językową* tłumaczy; ich stosunkiem do języków obcych i języka ojczystego, ich byciem-w-językach (które przybiera tysiąc różnorodnych form empirycznych, lecz jest zawsze *swoistym byciem-w-językach*, całkiem różnym od innych [...]” (Berman 1995: 75). Nie należy także zapominać o związku pozycji tłumacza z jego stosunkiem do twórczości literackiej.

Projekt tłumacza

Na temat projektu tłumacza Antoine Berman pisał:

W udanym przekładzie związek między autonomią i heteronomią wynikać może tylko z tego, co nazywamy projektem tłumaczeniowym, który wcale nie musi być projektem teoretycznym. [...] Tłumacz może określić *a priori*, jaki będzie stopień autonomii lub heteronomii w jego tłumaczeniu, na bazie pre-analizy – mówię pre-analizy, nigdy bowiem nie udaje się dogłębnie zanalizować tekstu przed jego przetłumaczeniem – a więc pre-analizy tekstu przeznaczonego do tłumaczenia (Berman 1995: 76).

Projekt zdeterminowany jest z jednej strony pozycją tłumaczeniową, z drugiej zaś wymogami (za każdym razem specyficznymi), jakie narzuca dzieło, które mamy przetłumaczyć.

Określa on zarówno sposób, w jaki tłumacz dokonać zamierza *translacji* literackiej, jak i wybór „metody” tłumaczenia³. Należy podkreślić, że projekt taki odczytać można wyłącznie poprzez ukończony już przekład dzieła, poprzez typ dokonanej przez tłumacza *translacji*. Projekt tłumacza nie ma nic wspólnego z tym, co nazwać by można *projektem teoretycznym* lub *schema-tem a priori*. Każdy bowiem projekt całkowicie zdefiniowany i zwerbalizowany staje się (a przynajmniej istnieje takie ryzyko) tworem bezkompromisowym i dogmatycznym. Natomiast istnienie projektu tłumacza nie wyklucza działania intuicji czy niespodziewanych skojarzeń, jakie idą w parze z refleksją nad przekładem.

Horyzont tłumacza

Antoine Berman podkreśla, że pozycja i projekt tłumacza sytuują się zawsze w pewnym horyzoncie hermeneutycznym, który zdefiniować można jako ogół parametrów językowych, literackich, kulturowych i historycznych, które determinują sposób odczuwania, myślenia i działania tłumacza. Horyzont ów warunkuje sposób tłumaczenia oraz jego rezultaty. Tłumacz nie jest bytem nadnaturalnym, żyjąc tu i teraz posiada jakąś przeszłość, planuje swą przyszłość. Dokonując przekładu danego dzieła,

3 Dla zobrazowania pojęcia projektu tłumaczeniowego Berman przedstawia różnorodne jego formy na przykładzie historii ostatnich czterdziestu lat tłumaczeń dzieł Szekspira: projekt Pierre'a Leyrisa określa jako przedstawiony pobieżnie (w paratekstach towarzyszących przekładom, m.in. przedmowie do *Oeuvres Complètes de Shakespeare* pod tytułem *Pourquoi retraduire Shakespeare*, Paris, 1954), projekt Yvesa Bonnefoy omówiony jest obszernie i połączony z pewną refleksją na temat tłumaczenia (*Idée sur la traduction*, tekst towarzyszący wydaniu *Hamleta*, Mercure de France, Paris 1962), szczegółowo zaś omówiony projekt Jean-Michela Déprats zakwalifikowany zostaje jako projekt globalny, obejmujący nie tylko metodę tłumaczenia, lecz także refleksję nad tłumaczeniem teatralnym, szczególnie tłumaczeniem dzieł Szekspira, oraz typy pratekstów, które wspierać mają teksty tłumaczone (*La traduction: le tissu des mots*, [in:] Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, Paris 1987)

posiada zarówno pewną wiedzę na temat literatury danej epoki, jak i własną świadomość literacką czy kulturę ogólną. Na horyzont składają się też ewentualne wcześniejsze przekłady danego utworu. Jest on więc tym, co z jednej strony ogranicza tłumacza, zamykając go w kole pewnych determinantów, z drugiej zaś tym, co otwiera go na nowe, wyzwala kreatywność, uwalnia twórcze możliwości.

Urszula Dąbska-Prokop podsumowuje omówione powyżej założenia Bermanowskiej refleksji nad przekładem w następujący sposób:

Jak wiadomo, tłumacz podejmuje pracę z własnym językiem w oparciu o szereg czynników. O intuicję, wrażliwość na subtelności językowe, także własny horyzont, na który składa się m.in. posiadana przez niego wiedza, znajomość sytuacji kulturowej, społecznej, psychologicznej w obu językach, kompetencja w obu językach oraz oczywiście także jego skłonności czy upodobania indywidualne. I wreszcie tłumaczenie zależy od przyjętej strategii czyli projektu tłumacza. Jest oczywiste, że tłumacz nie „mówi” po prostu w swoim języku tego, co ktoś inny przekazał w innym języku. Praca tłumacza jest zawsze swojego rodzaju grą lub lepiej manipulacją, podlega wpływom wspomnianego horyzontu tłumacza, wyznawanej przez niego ideologii, wartościowania, sposobu percypowania rzeczywistości i, oczywiście, odmiennej struktury języków. Zależy od projektu tłumaczenia, jaki świadomie, czasem być może nie całkiem, ponieważ wpływa na niego horyzont, przyjmuje tłumacz. Ale tłumaczenie służy zawsze ekspatriacji, wzbogaca zarówno sam język, jak i kulturę kraju, który go przyjmuje (Dąbska-Prokop 2007: 87).

Antoine Berman opowiadał się za tak zwaną krytyką pozytywną, która – w odróżnieniu od krytyki negatywnej (zajmującej się przede wszystkim błędami i deformacjami) – ma na celu przede wszystkim „wydobycie prawdy o przekładzie” (Berman 1995: 14). Krytyka przekładu to dla niego analiza tłumaczonego tekstu polegająca na odnajdywaniu jego właściwości oraz zdefiniowaniu projektu, pozycji i horyzontu tłumacza. Pamiętać przy tym należy, że te trzy elementy nie następują po sobie w sposób linearny. Horyzont tłumacza zdefiniować można zazwyczaj

już na wstępie, jeszcze przed przystąpieniem do analizy przekładu. W przypadku określenia pozycji i projektu tłumacza (które trudno traktować oddzielnie) sprawa ma się zupełnie inaczej. Pierwsza analiza odbywać się powinna na podstawie lektury przekładu (która odsłania projekt, strategię tłumacza) oraz lektury tego wszystkiego, co tłumacz powiedział i napisał (w przedmowach, posłowiach, wywiadach czy artykułach) nie tylko na temat tłumaczeń. Wszystko tu stanowić może ważną wskazówkę. W następnej kolejności przychodzi etap pracy porównawczej, będącej analizą przekładu i oryginału oraz sposobu realizacji projektu.

Na bazie tych założeń Antoine Berman kreśli szkic własnej metody analizy przekładu, która zawiera zarówno elementy wypracowane już wcześniej (Henri Meschonnic, szkoła z Tel-Awiyu), jak i zupełnie nowe propozycje, mające wszelako iść w parze z Benjaminowską ideą krytyki przekładu.

Pierwszym etapem analizy jest lektura lub raczej wiele lektur przełożonego tekstu, bez konfrontowania go z oryginałem. Berman z całą mocą podkreśla konieczność odstawienia na tym etapie tekstu oryginału, oparcia się pokusie porównywania obu tekstów. Tylko lektura samego przekładu pozwala czytelnikowi poczuć, czy tekst spełnia wymogi dzieła literackiego w języku przyjmującym. Ta kilkakrotna lektura ma także na celu odkrycie problematycznych „stref tekstowych”, czyli miejsc, gdzie tekst „słabnie”, traci swój rytm, gdzie słowa, wyrażenia czy zwroty brzmią nieco fałszywie lub kojarzą się bardziej z językiem oryginału, będąc wyrazem tak zwanej kontaminacji językowej lub interferencji. Na tym etapie najważniejsze jest wrażenie, jakie tekst zrobi na czytelniku, stanowić ma bowiem bazę dla pracy analitycznej.

Kolejny krok to lektura oryginału. Także i tym razem ma to być lektura wykluczająca konfrontację z przekładem, ale „pamiętającą” o wspomnianych już istniejących w tłumaczeniu strefach problematycznych. Na tym etapie ważne jest wychwycenie cech stylistycznych, które nadają tekstowi określony charakter: słów kluczy, powtarzających się zwrotów, słowem odnalezienie

zależności pomiędzy dziełem a językiem, określenie jego właściwości.

Po dokonaniu owej wstępnej analizy przychodzi czas na następny etap, którym jest cierpliwa selekcja stylistycznych przykładów znaczących dla oryginału. Wybór ten jest sprawą bardzo delikatną i niezmiernie ważną. Na podstawie interpretacji dzieła (która może być różna w zależności od osoby dokonującej analizy) powinny zostać oznaczone te fragmenty, które – jako strefy znaczące – stanowią jego centrum grawitacji. Nie zawsze – twierdzi Berman – fragmenty te jawią się jako oczywiste podczas lektury. Czasami dopiero praca interpretacyjna pozwala na ich odkrycie, potwierdza ich istnienie w tekście. „W wierszu może to być jeden lub kilka wersów; w powieści takie a nie inne fragmenty, w zbiorze opowiadań ostatnie zdanie ostatniego z nich (jak w *Dublińczykach* Joyce’a); w sztuce teatralnej jedna lub dwie repliki, które nagle wyrażają sens całości w sposób precyzyjny i oślepiający zarazem” (Berman 1995: 70–71).

Całości analizy dopełnia zaś refleksja nad autorem przekładu, próba odpowiedzi na pytanie, kim jest tłumacz i jaka jest jego pozycja oraz jaki jest projekt i horyzont tłumaczenia.

Propozycja Bermana wydaje się bardzo przydatna przy analizie przekładu teatralnego, odrzuca bowiem zarówno perspektywę całkowitego zawłaszczenia tłumaczonego tekstu przez kulturę docelową, jak i platońską przewagę oryginału nad przekładem. Umieszcza pracę tłumacza w kontekście żywych zjawisk kultury, które mogą oddziaływać na proces przekładu (tak jak w przypadku tłumaczenia dramatu może oddziaływać praktyka współczesnego teatru). Uwzględnia doświadczenie tłumacza, pozbawia go anonimowości. W wypadku dwudziestowiecznych polskich przekładów *Dom Juana* Bermanowska koncepcja horyzontu, projektu i pozycji tłumacza pozwala uchwycić bogactwo i różnorodność sposobów postępowania, które miały wpływ na ostateczny kształt każdej z analizowanych polskich wersji dramatu.

ROZDZIAŁ 3

Najważniejsze inscenizacje *Dom Juana* Moliera w powojennej Francji

W oczekiwaniu na Jouveta

W dyskusjach nad tłumaczeniami tekstów dramatycznych brali udział nie tylko autorzy przekładów, ale także reżyserzy, uwzględniały więc one praktyki teatru, a nie tylko teoretyczne modele przekładu intersemiotycznego. Dzięki temu powstało kilka niezwykle ciekawych propozycji dotyczących sposobów tłumaczenia tekstów dla teatru, warto więc przyjrzeć się francuskim inscenizacjom, które ożywiły na nowo dyskusję wokół tekstu Moliera, włączyły go w żywy obieg kultury, a ich wpływ sięgał daleko poza granice Francji. Miały także wpływ na sceniczną recepcję *Dom Juana* w Polsce. Teatr jest miejscem, w którym znaczenia są raczej negocjowane (w złożonym procesie twórczym, a następnie w żywym odbiorze teatralnym) niż narzucone. Dlatego model teatralnej interpretacji tekstu zbliża się do modelu przekładu zaproponowanego przez Antoine'a Bermiana, który jest praktyką „doświadczenia i refleksji”.

Niewiele sztuk wzbudziło tak liczne kontrowersje, a także stało się inspiracją dla różnorodnych inscenizacji jak *Dom Juan* Moliera. Zaraz po sensacyjnej premierze, która miała miejsce w Paryżu w roku 1665, pod wpływem religijnej opozycji autor zmuszony został do dokonania zasadniczych zmian w tekście (usunięta została scena spotkania Don Juana z żebrakiem), by po piętnastu kolejnych przedstawieniach zniknąć z afisza i nigdy więcej za życia Moliera nie powrócić na scenę. Przez następnych sto siedemdziesiąt sześć lat we Francji grano jedynie daleko odbiegającą od oryginału wierszowaną adaptację, którą

na zamówienie Armandy Béjart, wdowy po słynnym dramaturgu i aktorze, stworzył młodszy brat wielkiego pisarza tamtych czasów Thomas Corneille.

Oryginalna wersja rozpoczęła swoje drugie sceniczne życie 17 listopada 1841 roku. Sztukę, wystawioną w Théâtre de l'Odéon, reżyserował Robert Kemp. Następne inscenizacje powstały w Comédie Française: pierwsza miała premierę 15 stycznia 1847, druga 15 stycznia 1917, a reżyserowali kolejno Régnier i Raphaël Duflos. 21 grudnia 1922 roku ponownie w Théâtre de l'Odéon wystawiono *Dom Juana* w reżyserii Firmina Gémier. W przedstawieniu wykorzystano muzykę Wolfganga Amadeusza Mozarta. Podczas II wojny światowej dramat Moliera wystawiano dwukrotnie: w 1941 roku w strefie okupowanej odbyło się tournée grupy aktorskiej noszącej nazwę Compagnie du Regain, która grała *Dom Juana* w inscenizacji Christana Casadesusa, a 20 marca 1944 swoją wizję sceniczną tekstu pokazał w Théâtre du Vieux-Colombier Jean Vilar.

Nietrudno zauważyć, jak niewielkim zainteresowaniem cieszył się tekst *Dom Juana* we Francji. Na przestrzeni 200 lat doczekał się zaledwie sześciu inscenizacji. To niezbity dowód, że sztukę uważano powszechnie za nieudaną. Panowało przekonanie, że Molier napisał ją w pośpiechu, kierowany potrzebą natychmiastowego sukcesu po wydaniu zakazu wystawiania *Tartuffe'a*. Dramat krytykowano za niespójną konstrukcję i „nieczystość gatunkową” (tekst jest mieszanką tragedii, tragi-komedii, farsy, sielanki, włoskich *lazzi* i gagów). Argumentem potwierdzającym tezę o pośpiechu artysty miał być także fakt, że w epoce rozkwitu i świetności klasycznego aleksandrynu, Molier napisał go prozą. Współcześni krytycy jednak przeciwstawiają się tej opinii. Gilles Sandier, omawiając kwestię specyficzną, niespotykaną w XVII wieku konstrukcji dramatu, wyjaśnia:

To prawda, że jest on bliższy powieści przygodowej niż sztuce teatru klasycznego, gdzie zazwyczaj widzimy rozwój akcji, której sprężyną jest intryga wynikająca z początkowej sytuacji dramatycznej. Dzieło napisane w pośpiechu, mówiono nam,

zakończone niezdarnie: Molier spieszył się. Być może. Być może jednak, zainteresowany tematem donżuanizmu, pozwolił, by jego geniusz czerpał przyjemność wyzwolenia się ten jeden raz z więzów dramaturgii francuskiej, z nawiązania – poprzez budowę – do hiszpańskich form teatralnych (które mógł znać) i odnalezienia wielowarstwowości, wielowątkowości na miarę wielkich dzieł elżbietzańskich (których nie znał) (Sandier 1976: 8).

Roland Barthes, oczarowany treściowym bogactwem dramatu, pisał:

Dotychczas wystawiano *Dom Juana* na burżuazyjną modłę. Styl ten bazuje na kilku szkolnych postulatach: *Dom Juan* jest sztuką pospiesznie napisaną, źle skonstruowaną; *Dom Juan* jest sztuką efektownej maszynerii teatralnej, ateizm *Dom Juana* ma charakter czysto historyczny, inspirowany jest ateizmem wielkich libertynów XVII wieku, Sganarelle i wieśniak Pierrot to postacie groteskowe, prezentujące infantylny komizm, istniejące jedynie dzięki swym bon motom (Barthes 1993: 384).

I dodawał z sarkazmem:

Więc róbmy wszystko, aby Don Juan nie istniał, zaduśmy go konwencją i anegdotami; w książkach, podręcznikach umniejszamy znaczenie sztuki, zarzucajmy jej nieustannie, że jest źle skomponowana i napisana w pośpiechu [...] (Barthes 1993: 377).

Wskrzyszany sporadycznie do scenicznego życia tekst oryginału cieszył się złą sławą sztuki pozbawionej logicznej konstrukcji, a w konsekwencji nie dającej się przenieść na scenę. Dopiero mistrzowska inscenizacja Louisa Jouveta z 1947 roku przywróciła należne jej miejsce pośród najważniejszych dzieł dramaturgicznych epoki klasycyzmu.

Warto tu jednakże wspomnieć, że w szerszej, europejskiej perspektywie inscenizacja Jouveta wcale nie była pierwszą realizacją, która odrodziła zainteresowanie arcydziełem francuskiego klasyka. Już w 1910 roku w Petersburgu powstała nowatorska, modernistyczna inscenizacja wybitnego rosyjskiego reformatora teatru Wsiewołoda Meyerholda. W roku 1917 na scenie Miejskiego Teatru w Pradze dramat pokazał Karel Hilar.

W drugiej połowie XX wieku *Dom Juan* inspirował wielu znanych reżyserów, jak wspomniani już Wsiewołod Meyerhold czy Louis Jouvet, ale także Bertolt Brecht, Benno Besson, Jean Vilar, Patrice Chéreau, Antoine Vitez, Roger Planchon, Jacques Lassalle, Ingmar Bergman czy Jerzy Grzegorzewski. Każdy z nich stworzył własną, niepowtarzalną wizję dramatu będącego jednym z najbardziej niejednoznacznych dzieł europejskiej dramaturgii. Ich sceniczne eksperymenty oparte były na mocno zróżnicowanych interpretacjach dzieła: Don Juan bywał więc komiczny i tragiczny, był człowiekiem wierzącym i ateistą, wyznawał idee filozofii absurdu i marksizmu. Jednakże wszystkie te wizje łączyło jedno – absolutne przekonanie ich twórców o aktualności dramatu, wiara, że siedemnastowieczny tekst ma coś istotnego do przekazania współczesnej publiczności.

Nowatorskie inscenizacje teatralne klasycznych tekstów nie mogą pozostać bez wpływu na horyzont potencjalnych tłumaczy dramatów. W Polsce, podobnie jak we Francji, Molierowskie dramaty wystawiane były przez lata w konwencjonalny sposób, autor nosił piętno nudnawego klasyka, którego dzieła nijak się miały do współczesności. Moliera „zabijał” – jak twierdzi Bohdan Korzeniewski – dławiący go komuną, odbierający mu całą świeżość spojrzenia na świat oraz trafność i głębię wiedzy o człowieku. Warto przypomnieć tutaj słowa rosyjskiego tłumacza Michaiła Donskoja¹, dla którego właśnie *Tartuffe* w reżyserii Rogera Planchona stał się bodźcem do odkrycia na nowo przekazu Molierowskiego tekstu, zrewidowania istniejących przekładów i powzięcia decyzji o pracy nad własnym, nowym tłumaczeniem.

Powojenne francuskie inscenizacje *Dom Juana* miały bez wątpienia istotny wpływ na myślenie o dramacie i jego możliwościach inscenizacyjnych w Polsce. Bohdan Korzeniewski, który pierwszy odważył się wdać w dyskusję z przekładem Boya, już w roku 1933 (miał wtedy 28 lat), podczas pobytu na stypendium w Paryżu spotykał się z wieloma osobami, które odgrywały lub

1 Wspomnienie to znajduje się w podrozdziale *Molier i jego tłumacze* (s. 34–35).

odgrywać miały w przyszłości znaczącą rolę w życiu kulturalnym Francji; wśród nich byli zarówno Louis Jouvét jak i Jean Vilar. Wydaje się więc mało prawdopodobne, by Korzeniewski nie zainteresował się inscenizacjami obu artystów, i choć prawdopodobnie ich nie widział (sytuacja geopolityczna w 1947, a tym bardziej jeszcze w 1953 nie sprzyjała podróżom na Zachód), to na pewno o nich słyszał czy czytał. Nowa, rewolucyjna inscenizacja Jouveta z roku 1947, podobnie jak późniejszy o pięć lat spektakl Vilara, mogły stać się więc dla przekładu Korzeniewskiego bardzo ważnym wydarzeniem wpisującym się w horyzont tłumacza.

Omówienie czterech kanonicznych już dla współczesnego teatru francuskiego inscenizacji *Dom Juana* pokazać ma bogactwo semantyczne tekstu Moliera, który zainspirował artystów (reżyserów i aktorów) do całkowicie odmiennych interpretacji scenicznych. Historia francuskich inscenizacji należy bez wątpienia do horyzontu tłumaczeniowego także pozostałych dwóch autorów dwudziestowiecznych przekładów. Trudno sobie bowiem wyobrazić, że Jacek Trznadel czy Jerzy Radziwiłowicz nie byli świadomi istnienia rozmaitej interpretacyjnie tradycji inscenizowania tego dzieła we francuskim teatrze.

W monografii poświęconej komediom Moliera Jacques Guicharnaud pisze:

Sztuka odkryta na nowo [...] korzysta z prestiżu nowości i zyskuje na aktualności oraz kontrowersyjności. Sztuka uważana jest jednocześnie za jeden z możliwych wariantów mitu-legandy i za współczesną reinterpretację mitów antycznych (Guicharnaud 1963: 178).

Louis Jouvét, 1947

Prawdziwe odrodzenie *Dom Juana* nastąpiło sto lat po pierwszej dziewiętnastowiecznej inscenizacji dramatu za sprawą jednej z legendarnych postaci dwudziestowiecznego teatru francuskiego, Louisa Jouveta, który w roku 1947, zafascynowany tekstem,

postanowił odczytać go na nowo i samemu wcielić się w postać głównego bohatera.

Jeszcze przed wybuchem II wojny światowej Louis Jouvet prowadził zajęcia dla studentów Narodowego Konserwatorium Sztuki Dramatycznej, które pozwoliły mu pogłębić refleksję nad *Dom Juanem*. Widział w tym dramacie opowieść o metafizycznej tajemnicy istnienia Boga i jego obecności w świecie ludzkim. Główną tematykę dramatu stanowiło – zdaniem reżysera – zagadnienie zbawienia i potępienia tytułowego bohatera, jego niechęć lub niemożność uwierzenia w porządek tamtego świata.

Dla Jouveta (1965) *Dom Juan* jest „komedią religijną, „średniowiecznym miraklem”, serią opatrnościowych ostrzeżeń pod adresem tytułowego bohatera, ciągiem boskich interwencji.

Podczas pracy ze studentami Louis Jouvet bardzo wiele czasu i uwagi poświęcił postaci Elwiry, która w dramacie występuje tylko w dwóch scenach spotkania z Don Juanem w pierwszym i czwartym akcie. Jouvet starał się dociec istoty jej wewnętrznej przemiany. Podczas pierwszego spotkania widzimy kobietę urażoną w swej dumie, oburzoną faktem, że Don Juan ją porzucił. Na drugie spotkanie przychodzi niczym święta, jest uosobieniem boskiej miłości. Niepomna na hańbę, jaką okrył ją mąż, w niczym nie przypomina owej rozgniewanej damy z pierwszego aktu, przychodzi doń w jednym tylko celu, by ostrzec go przed wiecznym potępieniem:

Wejście Elwiry musi mieć charakter niespodziewany, niezmiernie. Ta kobieta wchodzi nagle... nie oczekujemy jej. Musi być w tym coś zachwycającego. Jej wyznanie jest piękne, swobodne, czułe. Musi być coś wzruszającego w głosie, w tonie. Jej wyznanie jest nieskazitelnie czyste (Jouvet 1965: 106).

Louis Jouvet porównał Elwirę w tej scenie do średniowiecznego wizerunku niewiasty zstępującej z nieba, by ostrzec grzesznika przed wieczną zaturą. Stworzył najpełniejszą i najgłębszą jak dotychczas analizę postaci Elwiry, ukazując jak bardzo ważną rolę odgrywa w dramacie.

W pracy nad inscenizacją *Dom Juana* Jouvet występował w roli odkrywcy tekstu, który budził dotąd raczej letnie uczucia

przede wszystkim dlatego, że mylnie kojarzono bohatera z włoskim Casanovą, uwodzicielem kobiet. Don Juan postrzegany był jako pełen wdzięku kobieciarz i lekkoduch, ale taki wizerunek niewiele miał wspólnego z bohaterem dramatu Moliera. „To podstępnie dobra rola – twierdził Jouvét – uwodziciel, który nikogo nie uwodzi. Widzą w nim tylko to” (Brasillach 1954: 28). Jouvét latami analizował tekst, wypróbowywał różne warianty interpretacyjne, drażył, weryfikował kolejne interpretacje. Stawiał sobie za cel wydobyć z dramatu wszystkich kryjących się w nim tajemnic. A jego głównym założeniem była absolutna koncentracja na tekście:

Nasze przedstawienie nie jest demonstracją jakiejś teorii ani polemiką. Naszym jedynym przewodnikiem jest Molier... W *Dom Juanie* jedyne, co trzeba zrobić, to skupić się na tekście. Wszystko inne jest zbędne. Gdy ma się do czynienia z arcydziełem, jedyną możliwą postawą jest pokora (Jouvét 1951: 36).

„Donżuanizm” rozumiany jako symbol seksualnego pożądania, Don Juan jako ikona nieodpartej mocy uwodzenia – takie ujęcie Jouveta nie interesowało. Był pierwszym reżyserem, który twierdził, że motyw uwodzenia kobiet jest mało znaczącym wątkiem dramatu. W swojej inscenizacji pokazał, że *Dom Juan* nie jest opowieścią o miłosnych podbojach, to dzieło, które dotyka najbardziej istotnych kwestii ludzkiego życia, to opowieść o udręczonym człowieku zmagającym się z własnym przeznaczeniem.

W dniu premiery, 24 grudnia 1947 roku, Louis Jouvét świętował sześćdziesiąte urodziny. Już sam fakt przedstawienia na scenie Don Juana jako starzejącego się mężczyzny, a nie pięknego młodzieńca oznacza zakwestionowanie stereotypu frywolnego Casanovy na rzecz stworzenia postaci o znacznie większym wymiarze. Aktor wykreował postać zimnego, cynicznego, tajemniczego hidalgo (wyraźnie w swej interpretacji powracał do hiszpańskich korzeni postaci, pierwowzoru z dramatu Tirso de Moliny), skupionego na wewnętrznej, samotnej walce z samym sobą:

Wysoka sylwetka, prawie nieruchoma, nieobecny wzrok, oddalony, zmęczony, należą do tego, którego prawdziwe przeżycia są gdzie indziej, poza tym światem (Blain 1981: 187).

Pierwsze trzy akty, składające się ze scen spotkań z pozostałymi postaciami dramatu, posłużyły Jouvetowi do nakreślenia psychologicznego wizerunku bohatera, ale były tylko wstępem do kulminacyjnej sceny spotkania z Komandorem. Komandor był wysłannikiem Boga, Don Juan zaś, z wyniosłą dumą odrzucający jego ostrzeżenie, podawał w wątpliwość chrześcijańskie idee zbawienia i potępienia. Byłby więc ateistą? Jouvet przedstawia go jako człowieka szukającego Boga, który chciałby uwierzyć, lecz nie może:

Don Juan jest człowiekiem, który nie wierzy, który nie może uwierzyć, który stara się znaleźć coś, co pozwoliłoby mu uwierzyć. W gruncie rzeczy jest to problem każdego człowieka (Jouvet 1965: 104).

Pełen pogardy dla zewnętrznego świata, bezlitosny wobec otoczenia, Don Juan toczy samotnie zawziętą walkę z własnymi wątpliwościami, z metafizyczną Tajemnicą. Tragizm postaci oparty jest na podobieństwie do greckich bohaterów, którzy rzucają wyzwanie przeznaczeniu, stawiają się na równi z bogami, podejmują beznadziejną walkę pomimo świadomości przegranej. Aktor nakreślił wizerunek bohatera, w którym nieugiętość, pycha i duma mieszały się ze strachem, z „trwogą sprawiającą prawie fizyczny ból temu, który zmierza ku własnej zgubie, który jest tego świadom, który musi ujarzmić w sobie strach” (Blain 1981). Ostatni akt przedstawienia grany był jako oczekiwanie na wizytę najważniejszego gościa, Komandora. Myśli Don Juana krążyły już ponad tym, co ziemskie. Śmierć przychodziła doń jak do człowieka zmęczonego walką. Odczuwając całym sobą potrzebę Absolutu, nie potrafił do końca uwierzyć w istnienie Boga:

Jego ciało, jego pełne zdziwienia spojrzenie ukazują z okrutną jasnością pragnienie, aby się już więcej nie ukrywać, lecz zniknąć naprawdę (Blain 1981: 186).

Louis Jouvet jako pierwszy francuski twórca teatralny zbudował czytelną koncepcję, której punktem centralnym stało się pytanie o metafizyczny sens ludzkiej egzystencji. Przedstawienie odebrano jako narodziny dramatu Moliera dla teatru i odkrycie jego scenicznych wartości:

Dzięki niemu sztuka Moliera, dotąd pocięta i bez wewnętrznej spójności, pierwszy raz odnalazła jedność dramatyczną i ciągłość akcji. [...] Sztuka w niezwykle skuteczny sposób przekracza teatralną rampę. Nic nie straciła na swej ostrej wymowie. Najważniejsze sceny to policzki wymierzone widzowi z całą siłą (Blain 1981: 187).

Jouvet osiągnął swój cel: po trzystu latach milczenia *Dom Juan* przemówił i zdobył swoją własną publiczność², która ujrzała w nim współczesnego, bliskiego jej bohatera:

Ciemne przebłyski pychy człowieka, który odważył się przeciwstawić przeznaczeniu i który staje twarzą w twarz z Bogiem. [...] to wszystko to *Dom Juan* Moliera, może niedokładnie taki, jakiego miał na myśli Autor pisząc utwór, ale taki, jaki napisałoby dla nas, gdyby sięgnął po pióro w dzisiejszych czasach (Blain 1981: 187).

Jean Vilar, 1953

Jean Vilar, podobnie jak Louis Jouvet, zajmował się analizą *Dom Juana* na wiele lat przed stworzeniem swej słynnej inscenizacji z roku 1953. W wywiadzie dla „Parisien Libéré” (1953) wspomina:

2 Przedstawienie wywołało skrajnie różne reakcje. Tadeusz Kroński w liście do Czesława Miłosza pisze: „Ostatnio dużo chodzę do teatru. *Don Juan* z Jouvetem, okropny [...]” (Miłosz 1998: 307).

Dziesięć lat temu Don Juan zbił mnie z tropu. To nie jest osobowość monolityczna jak Skąpiec, lecz bohater złożony, skomplikowany, oburzający i onieśmiałający zarazem.

Pierwszą próbę wystawienia dramatu podjął już w 1944 roku z grupą młodych aktorów Compagnie des Sept w Théâtre du Vieux-Colombier, a następnie w Théâtre de la Bruyère. Przedstawienie było rzadko grane i rozczarowało widzów zarówno płytkością interpretacji, jak i niedostatecznym opracowaniem inscenizacyjnym. Praca Vilara została przerwana na skutek licznych bombardowań, artysta wrócił do tekstu dopiero dziewięć lat później, przygotowując inscenizację na awinioński festiwal i wcielając się w postać głównego bohatera. Kreacja ta przeszła do legendy francuskiego teatru.

Don Juan Vilara to pewien siebie libertyn, nade wszystko ceniący sobie wolność. To ateista z krwi i kości. Śmiały, przekonany o słuszności swych poglądów, okrutny, czerpiący sadystyczną przyjemność z poniżania innych. Jean Vilar przy charakterystyce postaci pominął erotyzm. Jego Don Juan miał jednakowo obojętny stosunek do wszystkich kobiet. Sztuka uwodzenia nie interesowała go zupełnie. Była zaledwie drugoplanowym aspektem jego libertyńskiego życia, podkreślała brak respektu dla ogólnie przyjętych zasad. Intelkt Don Juana górował nad jego zmysłami. Interesowała go tylko okrutna zabawa ze światem.

Don Juan w kreacji Vilara miał świadomość własnej nieprzejętności. Był tym samym skazany na całkowitą samotność, ale samotność ta wynikała z jego świadomego wyboru:

Zdecydowane kwestie, pozbawiona uśmiechu twarz, milczenie, [...] wszystko to narzuca nam obraz Don Juana pozbawionego Boga, nie z powodu pozerskiego sceptycyzmu, lecz z głębokiej determinacji: ten Don Juan jest człowiekiem samotnym, jego każdy gest i każde słowo są jakby wyrazem absolutnej wolności. Tak więc Don Juan kochanek i Don Juan ateista tworzą jednego człowieka, którego wystarczy skrzywdzić, by zrozumieć, że jest on nieuleczalnie samotny i wolny (Barthes 1993: 385–386).

Nawet konfrontacja z siłą pozaziemską – spotkanie z posągiem Komandora – nie było w stanie zmienić jego przekonań:

Zadziwiający moment, gdy Don Juan [...] krocząc, jakby był pod wpływem czaru, przychodzi stawić czoło posagowi. Jakże elektryzujące jest napięcie sceniczne podczas tego niemego dialogu pomiędzy nimi dwoma, napięcie, które każe widzom wstrzymać oddech (Blain 1981: 188).

To spotkanie, mimo że nie doprowadziło do zmiany światopoglądu bohatera, zdeterminowało jego los. Don Juan został naznaczony śmiercią. Pod koniec spektaklu stawał się coraz bardziej okrutny, zawzięty, zamknięty w sobie, a wokół unosił się zimny powiew śmierci. Dobrowolne poddanie się śmierci było ostatnim aktem wolnej woli Don Juana, który spokojnie, bez najmniejszego drżenia, podawał rękę Komandorowi. Umierał z cynicznym uśmiechem, wpatrując się w widownię szeroko otwartymi oczami. Umierał jako człowiek wolny, do końca wierny własnym przekonaniom. Zakończenie to było przewrotnym odwróceniem chrześcijańskiego morału o karze za grzeszne życie. Jeden z krytyków pisał:

To jest czarne kazanie – kazanie przewrotne jak podczas czarnych mszy – kazanie człowieka, który ani przez chwilę nie wierzy w Boga i który dokonuje aktu wyrzeczenia, zabarwiając go czarnym humorem tak, aby został właściwie zrozumiany (Blain 1981: 188).

Widz skonfrontowany został z bohaterem, który nie jest ani potworem, ani nadczłowiekiem, lecz odważnym, upartym indywidualistą badającym granice własnej wolności. Bohaterem przypominającym widzom o ludzkiej odpowiedzialności w świecie, w którym są całkiem wolni.

Patrice Chéreau, 1969

Louis Jouvet i Jean Vilar należeli do pokolenia reżyserów, dla których inscenizacja teatralna była operacją estetyczną, opartą na wartościach takich jak dobry smak, piękno i emocje. W czasie, gdy obaj w tym duchu tworzyli inscenizacje *Dom Juana*, francuski teatr stawał się świadkiem narodzin zupełnie nowej koncepcji, zakładającej zastąpienie owego artystycznego

systemu wartości społecznym zaangażowaniem. Pragnienie zbliżenia teatru do współczesności było bezpośrednim nawiązaniem do idei Bertolta Brechta, który uważał, że tradycyjny teatr, w którym widz urzeczony jest iluzją, stępią jego zmysł krytyczny i czyni biernym. We Francji pierwszym i najbardziej zagorzałym orędownikiem tej nowej koncepcji był Roger Planchon, który w latach pięćdziesiątych. kierował Théâtre de la Cité w Villeurbanne. Zarówno Brecht, jak i Planchon stali się mistrzami młodego Patrice'a Chéreau, który podzielał pogląd, iż teatr oprócz funkcji artystycznej ma także spełniać funkcję społeczną.

Pod koniec lat sześćdziesiątych młody Patrice Chéreau (w chwili premiery *Dom Juana* miał zaledwie 25 lat) był „zafascynowany społeczeństwami w stanie rozkładu i dekadencji, lubił pokazywać sprzeczności, ustępowanie dawnego ładu społecznego, narodziny nowego świata” (Sandier 1976: 20).

Dom Juan stał się dla niego znakomitym materiałem do wyrażenia własnych idei. Inscenizacja Chéreau była głęboką i wszechstronną analizą panujących w XVII wieku stosunków społecznych, ale nawiązywała także do czasów współczesnych reżyserowi. W swej interpretacji artysta posłużył się kluczem historiozoficznym, podejmując próbę wyjaśnienia mechanizmu zmian historycznych i społecznych.

Dramat Moliera powstał w roku 1665, w czasach umacniającego się absolutyzmu Ludwika XIV. Zarówno dworska jak i prowincjonalna arystokracja, pokonana w niedawnej wojnie domowej zwanej Fronką, utraciła swe polityczne znaczenie, została zmarginalizowana, odsunięta od władzy. Udało jej się jedynie utrzymać przywileje reprezentacyjne oraz możliwość korzystania z dworskich rozrywek. Stała się tym samym bezużyteczną warstwą społeczną, zajmującą się jedynie dworskimi intrygami. Tymczasem w państwie panował chaos i wszechobecny głód. Wyzysk i poczucie niesprawiedliwości rodziły w społeczeństwie sprzeciw i wywoływały zamieszki. Organizowano oblawy na królewskich żołnierzy oraz napady na magazyny i składy zboża.

Spektakl Chéreau nawiązywał także do buntu społecznego, którego świadkiem stała się Francja roku 1968. Przez kraj przeszła fala strajków studenckich oraz protestów francuskich robotników, sprzeciwiających się ówczesnym rządowi generała de Gaulle'a. Ironiczne hasło owej rewolty „Boulot, Métro, Dodo” (Praca, Metro, Sen) było wyrazem niezgody na dotychczasowy tryb życia robotników. Domagano się zmiany polityki społecznej państwa, redukcji tygodniowej liczby godzin pracy, podniesienia progu najniższych płac, zdecentralizowania administracji państwowej. Fala strajków przeszła przez cały kraj, miejscami przybierając formę krwawych zamieszek z policją.

Kiedy rok później Patrice Chéreau rozpoczął pracę nad inscenizacją *Dom Juana*, burzliwe nastroje zostały wyciszone, jednak idee głoszące obowiązek zapewnienia lepszego bytu klasie robotniczej pozostawały żywe wśród wielu grup francuskiego społeczeństwa.

W spektaklu, którego premiera odbyła się w lyońskim Théâtre du Huitième 3 stycznia 1969 roku, Patrice Chéreau zakwestionował tradycję, która nakazywała traktowanie Don Juana jako bohatera pierwszoplanowego, spychając na dalszy plan postać Sganarela. W dramacie obaj bohaterowie są niemal bezustannie obecni na scenie i prawie nierozłączni. Zgodnie z przyjętą przez reżysera koncepcją interpretacyjną, to właśnie Sganarel, służący Don Juana, jest głównym bohaterem. Ów nieustannie wyśmiewany i pomiatany sługa udaje w przedstawieniu błazna, chcąc ukryć wstyd poniżenia i przegranej. W głębi duszy czuje, że czasy się zmieniają, i choć teraz przegrywa, przyszłość może odmienić jego los. Owa naiwna wiara plebejusza podsycana była atmosferą nadchodzących zmian historycznych i społecznych. Don Juan był w przedstawieniu Chéreau postępowym intelektualistą i przedstawicielem dekadentckiej, wymierającej klasy społecznej. Libertynem wypierającym się swego pochodzenia, zdrajcą arystokracji, zmuszonym do ucieczki przed zemstą. Świadomy rychłego kresu własnej klasy, akceptując cynicznie porażkę poniesioną podczas Frondy, korzystał jednak z przywilejów mu nadal przysługujących. Dzięki swemu pochodzeniu

prowadził libertyński tryb życia, wywyższając się ponad prawo, potrzebował starego świata, by móc żyć zgodnie ze swą naczelną zasadą, jaką była niczym nieograniczona wolność:

Pasożyt, stwarza sobie możliwość praktykowania sztuki życia. Utraciwszy władzę, uwewnętrznia arystokratyczny przywilej. Bezcynny zajmuje się poszukiwaniem materialistycznej etyki, a jego własne pragnienie jest jedyną regułą, jaką się kieruje (Chéreau 1969: 12).

Don Juan, mimo iż uważał istniejący układ społeczny za niesłuszny i podobnie jak Sganarel przeczuwał nadchodzące zmiany, nie potrafił walczyć przeciwko zastanemu układowi. Wiedział, że w otaczającym go świecie wszyscy walczą o władzę:

Don Juan jest jedyną postacią, która pokazuje nam, że konflikty opisane w sztuce są prawdziwymi konfliktami pomiędzy zorganizowanymi grupami, pomiędzy osobami, które walczą o władzę w celu zaspokojenia osobistych pragnień lub w celu przeżycia, a ideologia według jakiej żyją (zwłaszcza powoływanie się na chrześcijaństwo), źle ukrywa te bezlitosne rozgrywki (Chéreau 1969: 12).

W przedstawieniu Patrice'a Chéreau śmierć Don Juana jest wynikiem wewnętrznych rozgrywek arystokracji, bohater staje się ofiarą historii przez duże H. Postępowy intelektualista, stu-procentowy ateista, który nigdy nie szukał drogi do Boga, który codziennie musiał ponosić konsekwencje wyparcia się swojego środowiska, sam siebie skazał na śmierć. Jego pasywność i chęć życia ponad prawem sprawiły, że nikt nie zamierzał go tolerować. Był odmieńcem, bezużytecznym indywidualistą, musiał więc zginąć.

Warto dodać, że odczytanie postaci Don Juana jako arystokraty wplątanego w polityczno-społeczne zawirowania historii nie było oryginalnym pomysłem Chéreau. Takiej interpretacji dokonał już czterdzieści lat wcześniej Wsiewołod Meyerhold na scenie Teatru Rewolucji. Według rosyjskiego reżysera w utwór wpisana jest idea zmiany świata, zbliżającego się przełomu dziejów. Don Juan przedstawiony został jako symbol wykołejonej, przeklętej przez historię bezużytecznej warstwy społecznej, dla

której nie ma miejsca w nowym społeczeństwie. Tym nowym społeczeństwem było, rzecz jasna, społeczeństwo socjalistyczne, z klasą robotniczą na czele. Meyerhold przedstawiciela tej warstwy społecznej widział w Sganarelu, którego pokazał jako człowieka prostego, lecz niepozbawionego życiowej mądrości i poczucia humoru. To on był prawdziwym bohaterem historii, do niego należała przyszłość. Przedstawienia Wsiewołoda Meyerholda i Patrice'a Chéreau łączy wyeksponowanie Sganarela jako głównego bohatera, ukazanie Don Juana jako dekadenta oraz interpretacja dramatu jako walki klas o władzę polityczną. Spektakl Meyerholda miał charakter ideologiczny o wyraźnie marksistowskiej proweniencji. Podobną próbę odczytania dramatu Moliere'a przez pryzmat idei socjalistycznych podjął Bertold Brecht w inscenizacji przygotowanej w 1955 roku w Berliner Ensemble. I choć Chéreau nie widział żadnego z tych przedstawień, mógł je jednak znać z omówień i czerpać z nich inspirację do stworzenia własnej inscenizacji.

Patrice Chéreau przywrócił Don Juanowi erotyczny charakter. Stał się on uwodzicielem bardzo brutalnym i agresywnym. Erotyzm powiązany został z przemocą. Dominacja nad kobietami sprawiała Don Juanowi perwersyjną przyjemność. Elwira, która w oczach Louisa Jouveta pozostawała aniołem wysłanym od Boga, u Patrice'a Chéreau była histeryczką, kobietą niedojrzałą intelektualnie i emocjonalnie. Don Juan znajdował satysfakcję w poniżaniu jej i zadawaniu psychicznych tortur. Dwie wieśniaczki, którym równocześnie obiecuje małżeństwo (akt II scena 1), to samice polujące na samca-ofiarę. Don Juan traktuje je jak przedmioty, którymi może się zabawić, a potem bezlitośnie porzucić. Miłość w tym przedstawieniu przybiera formę perwersji i agresji. Agresja i erotyzm pozostają nierozłącznie ze sobą splecione. Erotyzm postaci wypływa z ich zwierzęcej natury, pokazany jest przede wszystkim jako seksualny popęd, jako sposób wyładowania agresji.

Spoleczno-historyczne odczytanie dramatu dorównywało głębią i wszechstronnością interpretacji inscenizacjom Jouveta i Vilara. Patrice Chéreau, podobnie jak jego wielcy poprzednicy,

wykorzystał inscenizację do wyrażenia własnego światopoglądu. A przełamując stare formy, otworzył nowe możliwości interpretacyjne dramatu.

Jacques Lassalle, 1993

Jacques Lassalle przygotował inscenizację *Dom Juana* w roku 1993 i zaprezentował festiwalowej publiczności w Awinionie. We wrześniu tego samego roku przeniósł spektakl do Comédie Française, której był dyrektorem. Dla Lassalle'a najważniejszym aspektem osobowości Don Juana był jego erotyzm:

Myślę, że na początku Don Juan to jedno wielkie pożądanie, że jego życie jest wyłącznie intensywnym następstwem jego pragnień (Lassalle 1994: 109).

Don Juan to radosny uwodziciel, który nade wszystko kocha kobiety. Jego celem jest uszczęśliwianie kobiet, ale ceną, jaką musi płacić za swą słabość, była ich krzywda. Jest on człowiekiem, który żyje chwilą. Nie ogląda się wstecz, nie zastanawia nad przyszłością. Nie myśli o konsekwencjach swoich uczynków. Jego uczucia, choć niestałe, zawsze są autentyczne. W przekonaniu Lassalle'a Don Juan nie jest zły ani perwersyjny. Kocha szczerze, a kiedy uczucie mija, nie potrafi udawać, że jest inaczej, nie jest w stanie ulec społecznej presji. A własny egocentryzm chroni go przed wyrzutami sumienia za wyrządzone krzywdy. Jest wrażliwy, zmysłowy i lekkomyślny. Żyje w stanie beztroski, zdaje się nie myśleć o niczym, nie zamierza nikogo przekonywać do swoich racji, świadomy, że racja i przekonanie nie istnieją. Momentem przełomowym w jego życiu staje się spotkanie z żebrakiem, który w imię głębokiej wiary w Boga odmawia przyjęcia od Don Juana złotego luidora. Ten zaskakujący gest żebraka uświadamia mu, że są na świecie ludzie równie silnie co on przywiązani do wyznawanych wartości. Spotkanie z żebrakiem przynosi bohaterowi

chwilę zwątpienia: inny istnieje, bez względu na to, co mówi, jest w nim coś równie silnego jak jego własny spokój ateisty, jest coś równie silnego jak „dwa i dwa to cztery” (Lassalle 1994).

Rozbudzone wątpliwości pogłębiają się podczas pierwszego spotkania z Komandorem, wtedy Don Juan zaczyna się modlić. Słynną scenę fałszywego nawrócenia Jacques Lassalle wyreżyserował jako gorliwą modlitwę bohatera o łaskę wiary, modlitwę, która pozostaje bez odpowiedzi. Bóg nie wysłuchał błagań grzesznika, Don Juan przeżywa głębokie rozczarowanie.

Interpretacja postaci Don Juana, jakiej dokonał Jacques Lassalle wspólnie z grającym tę rolę Andrzejem Sewerynem, pokazała widzom człowieka szczerego, autentycznego, wiernego swoim przekonaniom, który w oczach świata uchodzi za drania. Uwodzenie kobiet było na swój sposób urocze: oczarowywał je i dawał krótkotrwałe poczucie szczęścia, dzieląc tę chwilę wraz z nimi. Porzucał wkrótce, sprawiał ból, ale nie czynił zła. Don Juan Lassalle'a nie ma w sobie zła, cechuje go lekkomyślność, radość życia i chłopięca niedojrzałość. Żelazna konsekwencja w postępowaniu czyniła z niego człowieka samotnego, jedyne-go, który wierzył we własne racje. Don Juan był osobą, której świat nie mógł zaakceptować:

Don Juan w ogóle nie interesuje się światem. Jedyne ludzkie odruchy ma wobec kobiet, ale i one tak naprawdę nie są jego największą pasją. [...] Problemem nie jest przecież, że ugania się za kobietami i prowadzi hedonistyczny tryb życia. Don Juan był, jest i będzie groźny dla każdego społeczeństwa, bo podważa jego zasady. Stawia pod znakiem zapytania moralność. Wywołuje wstrząs w każdym człowieku. Nie chce żyć tak jak inni. Kiedy mówię, że żyje na pustyni, nie myślę wyłącznie o Bogu, tylko o całym jego życiu (Seweryn, Cieślak 2004).

Dzieje najważniejszych francuskich inscenizacji *Dom Juana* w XX wieku dowodzą, że sztuka przez trzysta lat postrzegana jako niespójna, niejasna, zbyt trudna i o wątpliwej wymowie moralnej zawiera w sobie złożoną problematykę religijną, polityczną i psychologiczną. Uświadamiają, jak trudne zadanie stoi przed tłumaczem, który powinien w innym języku i w ramach

własnej kultury stworzyć tekst równie otwarty na tak skrajne interpretacje.

Omówione realizacje pozwalają uchwycić przełom, jaki dokonał się we francuskim teatrze w odczytywaniu tego dramatu. Można także zaryzykować stwierdzenie, że pozwalają w dużym stopniu wyjaśnić współczesny horyzont lektury *Dom Juana*, krąg skojarzeń, perspektyw interpretacyjnych, współczesnych ideologii, psychologicznych modeli zachowań i wreszcie przemian estetycznych w samym teatrze.

ROZDZIAŁ 4

Co się stało z Piotrem? O przekładach tytułu Molierowskiego *Dom Juana*¹

Trudność, a właściwie nierozstrzygalność problemu związanego z pełnym tytułem sztuki Moliera stawia tłumacza przed koniecznością podjęcia decyzji, która siłą rzeczy stanowi wyrazisty znak rozumienia całego tekstu oraz stosunku do tradycji przekładowych. Tym samym już sam tytuł dramatu naprowadza na horyzont, projekt i pozycję tłumacza.

Patrice Pavis (1998: 573) definiuje tytuł sztuki jako „rodzaj pratekstu, który usytuować można na tym samym poziomie co didaskalia. Jest wskazówką autorską pozwalającą rozpoznać sztukę i wpływającą na jej odbiór [...]. Tytuł sztuki zazwyczaj bywa zwięzły, łatwy do zapamiętania”. Pavis przypomina także, że zarówno w tragedii starożytnej jak i dramatach siedemnastowiecznych tytuły wskazywały najczęściej głównego bohatera dramatu. Ale nie było to regułą.

Legenda Don Juana: literackie źródła

Don Juan – dumny, kłamliwy, wiarołomny libertyn, zmysłowy uwodziciel, rozpustnik – to jeden z nielicznych mitów epoki nowożytnej. Ów legendarny szlachcic, bohater hiszpańskich romansów ludowych, wszedł do literatury za sprawą Gabriela Télleza, dominikanina i przeora klasztoru, który swe dramaty

1 Rozdział ten jest rozszerzoną wersją artykułu pod tym samym tytułem (Niziołek 2006).

(napisał ich ponad czterysta!²) sygnował pseudonimem Tirso de Molina. Opisał on historię młodego andaluzyjskiego szlachcica, pięknego Don Juana Tenorio, pożeracza niewieścich serc i cnót, który zabija w pojedynku komandora, ojca uwiedzionej przez siebie Anny, po czym opanowany nieludzką pychą zaprasza na wieczerzę jego kamienny posąg, a ten przychodzi i porywa zuchwalca w ognistą czeluść piekła.

Historia Don Juana, zbuntowanego przeciw światu człowieka, który sprzeciwia się aż po śmierć ustalonemu porządkowi rzeczy kładącemu tamy jego pragnieniom, stała się jednym z najplodniejszych wątków w dziejach światowej literatury.

Tirso de Molina stworzył swój dramat najprawdopodobniej między rokiem 1620 a 1630. Sztuka ukazała się drukiem w roku 1630 pod tytułem *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (*Zwodziciel z Sewilli i kamienny gość*). Jak widać, w tytule pierwszej wersji historii Don Juana pominięto jego – znane już przecież ze starych podań hiszpańskich przekazywanych w tradycji ustnej – imię. Autor, wykazujący szczególną przenikliwość w psychologicznym rysunku postaci (znajomość ludzkich charakterów pogłębiał – jak twierdzą znawcy jego twórczości – w konfesjonale), zwraca uwagę odbiorcy na tę cechę charakteru bohatera, która najdobitniej go określa, warunkuje rozwój wydarzeń, zapowiada fabułę dramatu i intryguje. Intryguje przede wszystkim zestawieniem obu członów tytułu, który łączy ze sobą – zgodnie z estetyką baroku – element realny i fantastyczny. Nie ma tu jeszcze Don Juana, jest „zwodziciel”, „uwodziciel”, mężczyzna naruszający nakazy moralne, sprzeciwiający się społecznym normom, a wszystko to dzieje się w arcykatolickiej Hiszpanii czasów kontrreformacji – hiszpańskie pochodzenie

2 Informację podaję za Margot Berthold (1980). W znacznie później opublikowanym tomie dramatów Tirsa de Moliny (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999) Leszek Biały przestrzega, by do liczby tej, podanej przez samego autora we wstępie do swoich utworów dramatycznych, podchodzić „z ogromną ostrożnością i sceptycyzmem”, informacje te bowiem mogą kryć w sobie niemalą dozę reklamy lub wręcz autoreklammy oraz troski, by pod względem liczby napisanych utworów dramatycznych nie wypaść gorzej od konkurencji.

bohatera jest w tytule podkreślone. Nie należy zapominać, że autor był osobą duchowną, a jego dzieło stanowiło oręż religijnej propagandy. A skoro mamy zbrodnię, należy spodziewać się i kary. Jej zapowiedź, w bardzo zawołowanej formie, zawiera druga część tytułu: „kamienny gość”. Kamienny gość to posąg Komandora, który staje się wysłannikiem znieważonych Niebios i wymierza należytą karę winowajcy.

Przed Molierem żadna ze sztuk opowiadających o Don Juanie nie zawierała w tytule jego imienia; autorzy poszczególnych wersji akcentowali różne inne aspekty opowieści. To Molier po raz pierwszy użył imienia głównego bohatera jako pierwszej części tytułu. Warto prześledzić zachodzące w tytule dramatu zmiany, zwłaszcza że miały one wpływ również i na jego późniejsze wersje w przekładach na język polski (a w jednym przypadku stały się źródłem językowego nieporozumienia).

Historia Don Juana zainspirowała wielu siedemnastowiecznych ludzi teatru, zaczęły więc powstawać nowe wersje dziejów sławnego uwodziciela. Bardzo bliskie kontakty polityczne łączące w owym czasie Hiszpanię z Włochami spowodowały liczne zapożyczenia, wymiany i naśladownictwa w twórczości teatralnej obu krajów. Pewnie dlatego dwie kolejne wersje historii Don Juana pochodzą właśnie z Włoch. Autorem pierwszej z nich, powstałej najprawdopodobniej około 1640 roku, jest Giacinto Andrea Cicognini z Florencji³. Druga wyszła spod pióra Onofrio Giliberta w roku 1653. Obie noszą ten sam, znacznie krótszy od pierwowzoru tytuł: *Il Convitato di pietra* („Kamienny gość”). Znamienne, że usunięty został pierwszy człon tytułu Tirso de Moliny: tym samym pominięto hiszpański charakter sztuki i podkreślono element fantastyczny. Tekst Giliberta nie zachował się

3 Pierwsze datowane wydanie tekstu Cicogniniego pochodzi z roku 1671. Badacze udowodnili jednak, że istniały wcześniejsze, niedatowane wydania; tytuł pojawiał się w katalogach księgarzy już od roku 1654. Ostatecznym argumentem na rzecz wcześniejszego powstania tekstu jest list, który Silvia Castelli ujawniła w swej pracy doktorskiej *Influenze spagnole nella Firenze del XVII secolo: la vita d'accademia e l'opera di Jacopo e di Giacinto Andrea Cicognini*; w liście tym Jacopo Cicognini (ojciec autora) skarży się, że jego syn z uporem dąży do pokazania w Pizie swej niebezpiecznej komedii *Convitato di pietra* (Bourqui 1999).

do naszych czasów, wiadomo jednak, że oba utwory stanowią jedne z pierwszych włoskich wersji mitu o Don Juanie, obok anonimowych scenariuszy wykorzystywanych przez neapolitańskie i rzymskie zespoły komedii dell'arte. Tekst Cicogniniego⁴ jest regularną komedią bez miejsca na improwizację. Autor radykalnie zmodyfikował religijny i moralny wydźwięk oryginału, zachowując tylko główny wątek przygód bohatera oraz dodając doń własne pomysły, wprowadzając „katalog” kobiet uwiedzionych przez Don Juana oraz postacie charakterystyczne dla komedii dell'arte, dzięki czemu tekst nabrał przede wszystkim charakteru rozrywkowego.

Il Convitato di pietra – Le Festin de Pierre

Nadany komedii przez Cicogniniego i Giliberta tytuł sugerujący fantastyczne wątki, został przejęty przez trupę włoskich aktorów, do której należał Domenico Biancolelli. To on właśnie jest autorem zapisków ogólnego szkicu przedstawienia granego w konwencji komedii dell'arte, jakie przedstawiono paryskiej publiczności w roku 1658. Spektaklowi temu nadano oczywiście francuski tytuł *Le Festin de Pierre* („Kamienna uczta” lub „Uczta Piotra”), który będzie się odtąd pojawiał we wszystkich późniejszych wersjach historii Don Juana, powstałych w XVII wieku we Francji, wprowadzając potem wiele zamieszania w polskich przekładach.

Wśród badaczy panuje w miarę zgodna opinia, że zmiana tytułu z *Convitato di pietra* na *Festin de Pierre* jest wynikiem błędu w tłumaczeniu: słowo *convitato* („współbiednik”, „gość”) zostało pomyłone ze słowem *convito* („uczta”, „biesiada”, a także „biedniacy”). Wyjaśnienie takie nie wydaje się jednak przekonujące. Włoskie *convitato* pochodzi bowiem od łacińskiego *conviva* („towarzysz”, „gość”) i ma swój bardzo podobnie

4 Obszerne streszczenia oraz tłumaczone na język francuski siedemnastowieczne sztuki o Don Juanie znaleźć można na stronie internetowej www.don-juan.org

brzmiający odpowiednik francuski *convive* („współbiesiadnik”). Najprostszym więc rozwiązaniem byłoby przetłumaczenie *Convitato di pietra* na *Convive de pierre*. Tak się jednak nie stało. Na miejscu włoskiego *convitato* pojawiło się francuskie słowo *festin* („uczta”, „bankiet”, „biesiada”). Skojarzenie jest oczywiste, oba słowa (biesiada i biesiadnik) wyrażają przecież tę samą ideę, mamy tu więc do czynienia najprawdopodobniej z metonimicznym użyciem słowa *convitato*. Tym samym akcent został przesunięty z postaci fantastycznej na pełne grozy zdarzenie z jej udziałem w finale dramatu. Już wcześniej dostrzeżono nie tylko moralistyczną wymowę tej sceny, ale także jej teatralny i widowiskowy potencjał (u Tirsa de Moliny na przyjęciu wydanym przez Komandora podawano skorpiony i żmije).

Ale na tym nie koniec, owa pierwsza francuska wersja tytułu kryje w sobie jeszcze jedną tajemnicę – dlaczego *Pierre* zapisane zostało z dużej litery? W wyrażeniu *Festin de pierre* sprawa wydaje się prosta: rzeczownik (*festin* – „uczta”) jest tu wzbogacony przymiotnikiem (*de pierre* – „kamienna”), który powstał z połączenia przyimka *de* z rzeczownikiem *pierre* „kamień”. Przez użycie dużej litery zmienia się znaczenie wyrażenia, *Pierre* jest bowiem imieniem „Piotr”, a stojący przed nim przyimek *de* nadaje mu funkcję dopełniacza „Piotra”. *Kamienna uczta* zmienia się tym samym w *Uczę Piotra*. Nie ma wątpliwości, że użycie formy *Pierre* miało swe głębokie znaczenie i wywoływało skojarzenie z Ewangelią. Imię Piotr w wielu językach jest znaczące. Jezus nadaje Szymonowi, rybakowi z Galilei, imię *Kefas* (w języku aramejskim „skała”, „opoka”), przyznając mu tym samym prymat nad innymi apostołami. Grecka wersja imienia pierwszego apostoła brzmi *Petros* – „kamień”. Podobne pary znaczeniowe znaleźć można i w innych językach: hiszpańskim (*Pedro* – *pie-dra*), włoskim (*Pietro* – *pietra*), portugalskim (*Pedro* – *pedra*), rumuńskim (*Petru*, *Petra* – *pietra*) czy francuskim (*Pierre* – *pierre*).

Tak więc w pierwszej francuskiej wersji tytułu pojawia się Piotr – kamień, dokonuje się znaczeniowa amplifikacja i gra słów wykorzystująca podwójne znaczenie słowa – niemożliwa do odtworzenia w języku polskim. Ta dwuznaczność jest w pełni

uzasadniona, w przedstawieniach komedii dell'arte Komandor ma na imię *Pietro* (*Pierre*), a więc już za życia nosi „kamienne” znamię. Jest to włoski wkład w historię Don Juana, ponieważ u Tirsy de Moliny komandor nazywa się Don Gonzalo d'Ulloa.

W roku 1658 w Lyonie została wystawiona po raz pierwszy francuska sztuka o Don Juanie pióra Dorimona *Festin de Pierre ou le fils criminel* („Kamienna uczta czyli zbrodniczy syn”). Kilka miesięcy później swą wersję dramatu pisze Villiers, nadając jej identyczny jak u Dorimona tytuł, który zapowiadając przygodowe, fantastyczne i sensacyjne wątki miał za zadanie zaintrygować i przyciągnąć publiczność. Ta druga francuska sztuka miała swą premierę w Paryżu, w Hôtel de Bourgogne w 1659 roku, a wersja Dorimona została przeniesiona na paryską scenę w 1661. W obu francuskich tekstach⁵ inspirowanych przedstawieniami Włochów, podobnie jak we włoskim pierwowzorze, Komandor ma na imię *Dom Pierre*, a więc użycie dużej litery w tytule jest w pełni uzasadnione, bo wprowadza subtelną dwuznaczność, o której była już mowa. Ponadto tytuł zwraca uwagę na postawę Don Juana wobec ojca, który na próżno udziela mu napomnień, usiłując sprowadzić ze złej drogi. Bohater pozostaje głuchy na wszelkie argumenty, żadnych emocji nie wzbudza w nim nawet wiadomość o śmierci rodzica.

Tak oto na początku lat sześćdziesiątych XVII stulecia historia Don Juana grana była w kilku teatrach równocześnie i cieszyła się wielkim powodzeniem wśród publiczności. Najprawdopodobniej właśnie ów ogromny sukces kolejnych wersji przyczynił się do słynnego uwodziciela sprawił, że tematem zainteresował się Molière.

Istnieje powszechna opinia, że Molière nie znał hiszpańskiego pierwowzoru, a tworząc postać Don Juana wzorował się na znanych sobie wersjach Dorimona i Villiersa oraz włoskich adaptacjach. Ze zdaniem tym polemizują m.in. Saint-Paulien i Claude Bourqui:

5 Zob: www.don-juan.org

Molier żył na dworze, gdzie rezydowały dwie hiszpańskie królowe i ich świta. Ambasadorowie, kurierzy, posłańcy, kronikarze, duchowni i różni inni informatorzy przywozili z Hiszpanii książki i rękopisy. Nic, co dotyczyło teatru, nie umykało uwadze Moliera. Jak mógł nie znać najznakomitszych dramatopisarzy Złotego Wieku? Przed przyjazdem do Paryża jego trupa grała dwanaście lat w centralnej i południowej Francji. Od Béziers po Bordeaux istniała już wtedy tradycja wymiany intelektualnej pomiędzy naszym Południem a Hiszpanią [...] (Saint-Paulien 1967: 127).

Francuski dramatopisarz mógł znać komedię Tirso, podobnie jak każdą inną sztukę hiszpańską tego okresu. Ich przedstawienia we Francji są dosyć przypadkowe (mimo pobytu na dworze francuskim w latach 1660 hiszpańskiej trupy). Natomiast publikacje, pojawiające się od końca lat 1620 oraz rozpowszechnianie we Francji hiszpańskich wydań sprawiają, że wiarygodna staje się teza głosząca, iż Molier miał kontakt z hiszpańskim tekstem (Bourqui 1999: 388).

Jakiegokolwiek nie byłyby źródła inspiracji Molierowskiego *Dom Juana*, podkreślić należy, że to właśnie Molier jako pierwszy stawia w dramacie fundamentalne pytania filozoficzne, tworzy bohatera uosabiającego bunt, „sceptyka będącego owocem libertyńskiej myśli rodem z Montaigne’a” (Conio, Dautun 1994: 69). Mit Don Juana – błaha historia miłosnych podbojów – staje się symbolem kontestacji utartych poglądów i utrwalonych wartości w imię wolności indywidualnej. Taka koncepcja pociąga za sobą znaczną modyfikację intrygi, co sugeruje już wybór tytułu.

Molier nazwał swój dramat *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Po raz pierwszy u Moliera właśnie w tytule pojawia się imię bohatera. To, co we wcześniejszych wersjach włoskich i francuskich stanowiło temat główny (*Festin de Pierre*), zostało przeniesione na drugi plan i szybko ulegnie zapomnieniu. Autor koncentruje się na postaci Don Juana: tytuł świadczyć może o znajomości legendy hiszpańskiej w kręgach francuskiej publiczności. Sztuka Moliera pojawiła się na dobrze przygotowanym gruncie i przesądziła o narodzinach nowego mitu europejskiej kultury związanego z imieniem Don Juana. Tytuł świadczy też o tym, że w centrum zainteresowania pisarza znalazła

się niezwykła ludzka indywidualność, a jego dzieło nosi rysy rozbudowanego studium psychologicznego. Niemniej jednak pełny tytuł komedii kryje w sobie pewną zagadkę. Otóż Moliere pozostawił w drugiej części wyrażenie *Festin de Pierre* (z dużej litery), choć żadnego Piotra w dramacie nie ma. Jest tu co prawda wieśniak Pierrot (w polskich wersjach Pietrek lub Piotrek), ale to postać epizodyczna, trudno przypuszczać, by autor chciał jego właśnie wyeksponować na afiszu. Najbardziej prawdopodobne wydaje się wyjaśnienie, że Moliere posłużył się świadomie tytułem niezwykle już wtedy popularnym wśród paryskiej publiczności, kierującym uwagę widzów na fantastyczne zakończenie historii. Ale inaczej niż jego poprzednicy nadał mu nową, niejednoznaczną wymowę. Komandor nie ma już na imię Piotr. W związku z tym może rodzić się pokusa, aby tytuł interpretować symbolicznie: „uczta Piotra” wskazywałaby na rozbudowaną i pogłębioną przez Moliera problematykę filozoficzno-religijną. I jeszcze jedno: hiszpański tytuł *don*, który nosi bohater dramatu Tirsa de Moliny (Don Juan Tenorio), a który według tradycji należał się zrazu tylko członkom rodziny królewskiej, potem zaś przeszedł na arystokrację, szlachtę i duchownych, w wersji Moliera zmienia się na *dom*, formę będącą raczej tytułem zakonnym. Nie ma w tym jednak nic dziwnego, zważywszy, że takiego właśnie tytułu, będącego naturalnym skrótem łacińskiego *dominus*, powszechnie używano we Francji XVII wieku. Myli się więc Jacek Trznadel, pisząc, że Moliere chciał zachować hiszpańskie brzmienie tytułu (Trznadel 1996: 82). Wprost przeciwnie: tytuł *dom* wiązał się z obyczajem francuskim.

Dom Juan ou le Festin de Pierre miał swą premierę 15 lutego 1665 i odniósł ogromny sukces. Ale już następne przedstawienie, zagrane 17 lutego, zostało ocenzone: fragment sceny 2 aktu III, w którym bohater namawia przygodnie spotkanego żebraka, by ten wypowiedział bluźnierstwo, w zamian za co otrzyma złotego luidora, został usunięty. Inscenizacja do czekała się zaledwie piętnastu przedstawień, po czym zesłała z afisza na skutek licznych intryg wpływowych przeciwników Moliera. I choć pozwolenie na druk tekstu sztuki autor otrzymał

11 marca 1665, nigdy nie zdecydował się na jego publikację. Pierwsze wydania ukazały się dopiero po jego śmierci, w roku 1682, w wersji złagodzonej, a potem także i ocenzurowanej. Kompletny tekst dramatu, jaki prawdopodobnie słyszeli ze sceny widzowie pamiętnej premiery z lutego 1665, został opublikowany w Amsterdamie w roku 1683, a potem jeszcze dwukrotnie (w Brukseli w 1694 oraz w Berlinie w 1699), po czym popadł w zapomnienie. Przez ponad sto kolejnych lat wydawano wersje cenzurowane, by wreszcie w 1819 roku odnaleźć edycję holenderską, która stała się podstawą dla wszystkich kolejnych publikacji. Po raz pierwszy od roku 1665 spektakl oparty na oryginalnym tekście wystawiono dopiero 15 stycznia 1841 roku, 176 lat po paryskiej prapremierze.

Tytuł sztuki i jego polskie przekłady

Wziąwszy pod uwagę tak długą nieobecność pierwotnego tekstu *Dom Juana* (w tym czasie grano wierszowaną przeróbkę sztuki pióra Thomasa Corneille'a), należy wątpić, by podstawą pierwszego polskiego przekładu (wystawionego najprawdopodobniej w roku 1780, a opublikowanego w 1781 roku w Warszawie) był tekst Moliera. Raczej chodzi tu o jedną z wielu przeróbek, które krążyły wówczas po Europie. Nie ma też pewności co do nazwiska tłumacza, mógł nim być Stanisław Kuszewski lub Kazimierz Wichliński. Z całą pewnością jednak wiadomo, że pełny tytuł pierwszego polskiego tekstu o przygodach Don Juana brzmiał *Don Juan, czyli Uczta Piotra*. „Jest rzeczą oczywistą – twierdzi Urszula Dąbska-Prokop (2010: 284) – że mogą istnieć rozmaite tłumaczenia tytułów”. A Monika Gagaczowska (2000: 280) precyzuje: „tłumaczenie tytułu poprzedzić powinna analiza tekstu: trudno jest zwykle przetłumaczyć tytuł bez znajomości treści całości tekstu”. Wydaje się jednak, że pierwsza polska wersja tytułu dramatu o Don Juanie powstała bez owej analizy. Jest niejako „automatycznym” przekładem z francuskiego. Tłumacz, nie mogąc w polskiej wersji zachować francuskiej gry

słów (*Pierre – pierre*), podjął decyzję, która w tym wypadku nie wydaje się zbyt szczęśliwa, bo o Piotrze – jak wiadomo – nie ma w tekście mowy. W tym wypadku rozbudowany tytuł zamiast poszerzać informację o sztuce, wprowadza odbiorcę w błąd.

Warto przypatrzeć się kolejnym przekładom, strategii tłumaczy dotyczące tytułu utworu były bowiem bardzo różne, a nie należy zapominać, że taki a nie inny wybór stawał się w tym przypadku równocześnie decyzją interpretacyjną o zasadniczym znaczeniu. Przez czterdzieści lat od powstania pierwszej polskiej wersji tekstu dramat pojawiał się kilkakrotnie na teatralnym afiszu (w 1792 w Wilnie, 1813 w Krakowie, 1814 we Lwowie) i za każdym razem tytuł ograniczał się do imienia głównego bohatera. Być może zamiarem tłumaczy było, by stał się łatwy do zapamiętania, ale nie bez znaczenia mogły być także omawiane tutaj trudności z ustaleniem polskiej wersji. Możliwe, że niektórzy z nich nie zadali sobie trudu pokonania pojawiającej się już w pierwszym zdaniu przeszkody.

Próbę rozwiązania tego problemu podjął Szymon Niedzielski, którego przekład wystawiono w Teatrze Krakowskim 15 maja 1820 roku. Nie wiadomo, jaki tytuł widniał wówczas na afiszu, nie ma jednak wątpliwości, że pełny tytuł tej wersji brzmiał *Don Juan, czyli Kamienny gość albo Libertyn ukarany*. Wybór dokonany przez Niedzielskiego zasługuje na szczególną uwagę, jego ślady bowiem odnaleźć będzie można w tytułach powstałych sto i więcej lat później. Ostatni człon omawianego tytułu: *Libertyn ukarany*, jest oczywistą amplifikacją, mającą na celu podkreślenie – zgodnie z konwencją osiemnastowiecznej komedii dydaktycznej – moralizatorskiego charakteru utworu, w myśl założenia, że teatr jest „najbardziej efektywnym środkiem wychowawczej perswazji” (Ziętarska 1969: 137), i zrównoważenie go ze wzbudzającym niepokój pierwiastkiem fantastycznym.

Niezwykle ciekawy z punktu widzenia śladów tłumacza wydaje się natomiast „Kamienny gość”. U Moliера tego przecież w tytule nie ma. Jest „Kamienna ucztą” lub „Uczta Piotra”. Prawdopodobnie żadna z tych wersji nie wydawała się Niedzielskiemu satysfakcjonująca, postanowił więc poszukać trzeciej drogi i od-

wolał się do wcześniejszych, przedmolierowskich wersji historii o Don Juanie, a więc hiszpańskiego *Convidado de piedra* i włoskiego *Convitato di pietra*. I tak właśnie pojawił się po raz pierwszy „Kamienny gość”, który mniej więcej wiek później zawita do przekładu Tadeusza Żeleńskiego-Boya, by po kolejnych czterdziestu latach trafić do wersji Bohdana Korzeniewskiego.

Nie mniej interesująca wydaje się następną polską wersja *Dom Juana*, będąca dziełem Franciszka Kowalskiego. Ów dziewiętnastowieczny poeta, pedagog i tłumacz wielce się zasłużył w przybliżaniu polskiemu odbiorcy twórczości słynnego francuskiego komediopisarza. Swjej pracy przekładowej nie nazywał on jednak tłumaczeniem, lecz „przepolszczeniem” (Zwoniarska 1997: 118), swobodnie zmieniając zarówno obco brzmiące nazwiska i nazwy miejscowości, jak i zastępując francuskie obyczaje rodzimymi, słowem – działając w zgodzie z osiemnastowieczną jeszcze zasadą dostosowywania obcego utworu do potrzeb odbiorcy. Swą „przepolszczoną” wersję historii Don Juana, wydaną w Wilnie w 1847 roku, Kowalski za tytułował *Alcyndor, czyli Bezbożnik ukarany*. Cały tytuł to swobodna adaptacja, w której ważnym czynnikiem ponownie staje się element dydaktyczny – zapowiedź kary, która spotyka ludzi sprzeciwiających się Bożym nakazom. Autor realizuje tym samym główny cel osiemnastowiecznej komedii: „nauczać bawiąc”. Tłumacz rezygnuje także z egzotycznie brzmiącego imienia, nadając swemu bohaterowi imię, które kojarzyć się mogło z postacią z opery Franciszka Zabłockiego *Piękna Arsenia*, choć w tej ostatniej nie ma żadnych odniesień do motywu Don Juana. Strategia Franciszka Kowalskiego zgodna jest z – mocno już nieaktualnymi w owym czasie – koncepcjami przekładowymi Adama Kazimierza Czartoryskiego: „osoby wszelkie mieć mają podobieństwo z tym narodem, dla którego się pisze” (cyt. za: Ziętarska 1969: 132) oraz niewątpliwą chęcią przypodobania się publiczności bądź co bądź prowincjonalnego teatru.

W drugiej połowie XIX wieku oraz na początku XX stulecia powstało jeszcze kilka innych przekładów. W 1865 roku opublikowano w Krakowie przeróbkę komedii dla dzieci pióra Jana

Kantego Turskiego. Autor nazwał swą adaptację *Don Żuan, czyli Gość bezimienny*.

24 listopada 1872 w teatrze hrabiego Skarbka we Lwowie odbyła się premiera *Don Juana* w tłumaczeniu K. Pieńkowskiego. Ten sam tekst służył następnie za podstawę inscenizacji krakowskiej (premiera 24 lipca 1873) oraz warszawskiej (27 lipca 1875). Tytuł został w tym przypadku zredukowany do samego imienia bohatera, co wydaje się praktyką bardzo częstą w sytuacji, gdy polski tekst powstawał z myślą o konkretnym zamówieniu teatralnym i nie był później publikowany. Na afiszu bowiem najczęściej zamieszczano okrojoną wersję tytułu. Taki właśnie anonimowy przekład *Don Juana* z 1895 roku istnieje choćby w zbiorach archiwalnych Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Zarówno rękopis jak i afisz teatralny pozbawione są drugiej części oryginalnego tytułu. Podobnie rzecz się ma w przypadku ostatniego już chyba w XIX stuleciu przekładu autorstwa Zygmunta Sarneckiego. Komedia, opublikowana w Złoczowie w 1897 roku, nosi po prostu tytuł *Don Juan*. Sarnecki wydaje się nie przywiązywać zbyt dużej wagi do dalszej jego części, choć istnieje pewne prawdopodobieństwo, że pominął ją świadomie, zdając sobie sprawę, że w języku polskim nie jest w stanie oddać dwuznaczności oryginału.

Pierwszy dwudziestowieczny przekład wyszedł spod pióra Tadeusza Żeleńskiego-Boya i ukazał się w 1912 roku. Tłumacz zdecydował się na tytuł *Don Juan czyli Kamienny gość*. Boy poszedł więc tropem Szymona Niedzielskiego, wracając do literackich początków historii Don Juana, czyli do hiszpańskiej wersji Tirso de Moliny oraz jej pierwszych włoskich przeróbek (tę tradycję przypomniał także w XIX wieku Aleksander Puszkina w swojej „małej tragedii” *Gość kamienny*). Ta wersja tytułu przetrwała następnie prawie cały wiek – kolejny tłumacz, Bohdan Korzeniewski, który przełożył *Dom Juana* w roku 1950 (uznając tekst Boya za nieprzydatny do swoich koncepcji teatralnych), nie pokusił się o zmianę tytułu, uważając zapewne wybór swego poprzednika za słuszny. Tak więc dwa przekłady XX stulecia noszą ten sam tytuł: *Don Juan, czyli Gość kamienny*. Pamiętając także o tłumaczeniach sztuk Puszkina (*Gość kamienny*) i Tirso

de Moliny (*Zwodziiciel z Sewilli i kamienny gość*), można uznać, że „kamienny gość” na dobre zrosł się w polskiej kulturze z mitem Don Juana.

Tradycji tej sprzeniewierzyli się dopiero autorzy dwóch następnych przekładów: Jacek Trznadel i Jerzy Radziwiłowicz. Oba powstały w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku (Jacka Trznadla w 1995 roku, Jerzego Radziwiłowicza – stworzone na potrzeby inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego w warszawskim Teatrze Studio – w 1996), ale każdy z nich nosi inny tytuł.

Jacek Trznadel swój przekład zatytułował *Don Juan czyli Uczta z Kamieniem*, tłumacząc:

W wersji polskiej [...] zmieniłem przyjęte brzmienie podtytułu (*Gość Kamienny*) na: *Uczta z Kamieniem*, zbliżając podtytuł do wersji francuskiej (*Festin de pierre*). [...] Znaczenie słowa «kamienny» (*de pierre*) wahało się zapewne między sensem przymiotnikowym («kamienna uczta») a rzeczownikowym («uczta kamienia» lub «z kamieniem»), a słowo «kamienny» pisane było często z dużej litery (*Pierre*). Ponieważ słowo «kamienny» odnosi się do posągu, zdecydowałem się na rzeczownik w podtytule (Trznadel 1995: 82).

Wybór Jacka Trznadla wydaje się interesujący, autor przekładu stawia sobie za cel stworzenie nowej jakości dla tytułu, a właściwie podtytułu dramatu; odżegnuje się od wcześniejszych propozycji, zachowując jednocześnie tajemniczy charakter wyrażenia („Uczta z Kamieniem” brzmi równie intrygująco i zagadkowo co „Kamienny gość”).

Trudno też nie zgodzić się z uwagą tłumacza o przymiotnikowym sensie wyrażenia *festin de Pierre*. Najbardziej naturalnym skojarzeniem jest w tym wypadku „kamienna uczta”, która, oczywiście nijak nie oddając dwoistości znaczeniowej oryginału, pozostaje mu najwierniejsza. Nasuwa się więc pytanie, dlaczego tak wielu tłumaczy się przed nią wzbraniało, uznając (prawdopodobnie) takie wyrażenie za absurdalne. Można przypuszczać, że dopiero estetyka i konwencje współczesnego dramatu i teatru pozwoliły z takim brzmieniem tytułu się oswoić. Nie po raz pierwszy okazuje się więc, że przekład trudnego do

przetłumaczenia tytułu nie jest tylko problemem językowym, lecz wiąże się także z konwencjami teatralnymi danej epoki, a także nieco szerzej rozumianą wrażliwością estetyczną.

A przecież – jak pisze Jerzy Adamski (2000: 18) – „kamienna uczta, ten absurd pojęciowy, to dziwactwo językowe czy myślowe, całkowicie mieści się w barokowej wizji świata, w pospolitym barokowym guście literackim, w banalnej modzie językowej”. Dalej argumentuje:

Barokowa wizja świata to wizja świata [...] jako niedorzeczności i szaleństwa, a nie rozsądku i umiaru, jako olśniewającego kalejdoskopu złud, olśnień, blasków, odbić lustrzanych, pogłosów echa, zjawisk niepochwytnych i zdumiewających, a nie oczywistych i pewnych. [...] A temat ulubiony, powracający, ustawicznie eksploatowany to śmierć, [...] niepojęta, nagła nieobecność pulsującego przed chwilą życia, które nigdy już nie wróci, chociaż następująca po nim martwota nie niweczy niezwykłej łączności zmarłych z żywymi, żywych ze zmarłymi. Dlaczego więc „kamienna uczta” miałaby być niemożliwa? Jeżeli zaprasza kamień, to na jaką inną ucztę mógłby zaprosić, jeżeli nie na kamienną?

I zapewne podobnym tropem myślowym podążył Jerzy Radziwiłowicz (jego tłumaczenie o cztery lata wyprzedza esej Jerzego Adamskiego), odrzucając wszystkie dotychczasowe wersje tytułu, by zaproponować swą własną: *Don Juan albo Kamienna uczta*. Dokonując takiego wyboru, tłumacz przekroczył, jak się wydaje, pewną barierę, która nie pozwalała autorom wcześniejszych przekładów użyć tego właśnie wyrażenia (choć narzuca się ono niejako naturalnie), skazując ich na szukanie odległych skojarzeń. Radziwiłowicz poszedł śladem tych koncepcji przekładu, które pozwalają ujawnić w tekście miejsca stawiające opór, które nie poddają się jednoznacznym interpretacjom i pobudzają wyobraźnię, zmuszając do rozstrzygnięć interpretacyjnych zarówno czytelników jak i twórców teatralnych. Jak słusznie zauważa Jerzy Adamski, „kamienna uczta” jest pojęciem groteskowym i absurdalnym, uczta bowiem symbolizuje życie, kamień zaś jego przeciwieństwo. Ale życie i śmierć splatają się z sobą nieustannie. Kamień to nieruchomość, milczenie

i przejmujące zimno, a przecież kamienny posąg – gospodarz uczty – chodzi i mówi, by wreszcie śmiertelnie porazić swego gościa ogniem. To absurdalne, śmieszne i rozpaczliwe zarazem łączenie przeciwieństw, powagi i kpiny, prawdy i fikcji, doskonale wpisuje się we współczesną estetykę, jest groteską prowadzącą wprost do absurdu. U Moliера kamienny posąg Komandora staje się wysłannikiem Boga, narzędziem jego wyroków na ziemi. „Nie potrzebuje światła, kogo Bóg prowadzi” – mówi do Don Juana. Absurd w czasach baroku wyrażać miał ukryty sens świata, absurd egzystencjalny wyraża tego świata „nieuleczalny bezsens”. Tak więc i tytuł, i tekst komedii o Don Juanie nabierają bardzo współczesnej wymowy, zyskując zupełnie nowy wymiar, stając się źródłem coraz to nowych, odkrywczych interpretacji. Być może więc „kamienna uczta” stanie się kanonem dla tłumaczy kolejnych pokoleń.

ROZDZIAŁ 5

Formy adresatywne a dramaturgia scen

Dialog w dramacie

Wybór form adresatywnych, jakich używają *dramatis personae*, to kolejny problem, z jakim zmierzyć się musieli autorzy polskich przekładów *Dom Juana*. Problem o tyle istotny, że na poziomie form adresatywnych wyraźnie widać różnice nie tylko językowe, ale także kulturowe, które nie poddają się łatwym rozwiązaniom w procesie tłumaczenia. Krystyna Modrzejewska (2000: 30) podkreśla wagę kompetencji tłumacza nie tylko w zakresie języków, w obrębie których się porusza, lecz także na płaszczyźnie komunikacji międzykulturowej, w zakres której wchodzi „różnice w systemie wartości, postrzeganiu świata, kategoriach społecznych, politycznych i prawnych, charakterystycznych dla danej kultury zwyczajów, oczekiwań i norm oraz konwencji związanych z zachowaniem”. Formy adresatywne należą do tego obszaru tekstu, który albo podlega adaptacji, albo zachowuje w przekładzie swą obcość, inność, odrębność (stając się wyzwaniem dla twórców teatralnych oraz widzów). Każdy z autorów analizowanych tutaj przekładów musiał przyjąć własną strategię, wiedząc, że żadne rozwiązanie nie będzie w tym wypadku w pełni satysfakcjonujące. Analiza form adresatywnych każe nam wrócić do źródeł formy dramatycznej, podstawowej formy językowej, jaką jest dialog.

Arystoteles, klasyfikując w *Poetyce* rodzaje i gatunki literackie, traktuje dramat jako jeden z rodzajów poezji: „Będziemy mówić o twórczości poetyckiej jako takiej i o jej rodzajach...”.

Jako odmiany poezji wymienia on epos, tragedię, komedię i dytyramb. Wśród cech wyróżniających tragedię spośród innych gatunków wskazuje między innymi na wystawę sceniczną, która odróżnia dramat ze względu na pewne środki, jakimi realizuje zamierzone cele (naoczność, bezpośrednia dostępność świata przedstawionego, konstruowanie fabuły za pomocą dialogu), dowodząc tym samym, że dla konstrukcji dramatycznej zasadniczą sprawą jest jej związek z teatrem. Z czasem istnienie tego związku rodziło zaczęło wątpliwości co do literackiego charakteru rodzaju dramatycznego. Nowsze teorie dramatu stawiają niejednokrotnie skrajny wniosek negujący przynależność dramatu do sfery sztuki literackiej, której jedynym tworzywem jest język. Jego miejsca upatrują w odrębnej sztuce teatru, mającej wielotworzywowy charakter, posługującej się znakami różnorakiego rodzaju.

Dramat jest rodzajem literackim różniącym się od epiki i liryki istotnymi właściwościami strukturalnymi. Jedną z nich jest konstrukcja dialogowa. Dialog stanowi podstawową formę wypowiedzi, a repliki bohaterów pełnią zawsze podwójną funkcję: przeznaczone są dla adresatów należących do świata przedstawionego (innych postaci dramatu) oraz dla odbiorcy spoza świata przedstawionego (czytelnika lub widza). Dlatego funkcja informacyjna wypowiedzi w dramacie odgrywa znacznie większą rolę niż w epice, która oprócz przytoczeń wypowiedzi bohaterów dysponuje także warstwą narracji: „funkcja słowa w dramacie została przeciwstawiona funkcji słowa w epice: słowo przestało relacjonować fabułę, a zaczęło ją bezpośrednio tworzyć, stało się składnikiem akcji. Fakt mówienia stał się jednym z najważniejszych przejawów działania bohaterów, stał się narzędziem kształtowania poszczególnych sytuacji i zdarzeń fabuły” (Miodońska-Brookes 1978: 65).

Dialog, jako forma podawcza dramatu, może w nim pełnić różnorakie funkcje (zastępczą, charakteryzującą, dramatyczną), a od tego, która z nich dominuje, zależy wewnętrzna struktura wypowiedzenia.

Funkcja zastępcza. Związek i zależność dialogu od sytuacji pozajęzykowej mogą zostać przekazane czytelnikowi/widzowi albo za pomocą tekstu pobocznego (rozbudowane didaskalia), albo w replikach. Ważne jest, by zwłaszcza w chwili rozpoczęcia dramatu odbiorca mógł poznać wydarzenia i sytuacje poprzedzające jego akcję. Informacje te zastępują pokazanie ich na scenie, stąd też funkcja ta nazwana została zastępczą. Przykładem tak zbudowanego dialogu jest ekspozycja *Dom Juana* i *Tartuffe'a*. W pierwszej Molier wprowadza na scenę dwóch służących, Sganarella i Gusmana, z rozmowy których czytelnik/widz dowiaduje się o wydarzeniach, jakie poprzedziły spotkanie rozmówców (uwiedzenie Elwiry, jej ucieczka z klasztoru, ślub i wreszcie pośpieszny wyjazd Don Juana). W drugiej naszkicowany został obraz sytuacji rodzinnej tworzącej tło dalszych wydarzeń (przeszłość rodziny Orgona, zwyczaje, upodobania, wzajemne relacje jej członków, wreszcie przybycie Tartuffe'a, zakłócające spokój i harmonię rodzinnej sielanki).

Funkcja charakteryzująca. Celem kwestii dialogu może być także umożliwienie czytelnikowi/widzowi poznania charakteru osób mówiących i ich wzajemnych relacji. Odbiorca dowiaduje się o tym nie wprost, lecz ze sposobu, w jaki mówią bohaterowie, tematu rozmowy czy wreszcie z sytuacji, w jakiej się w danym momencie znajdują rozmówcy. Taką funkcję pełni druga część wspomnianego już dialogu Sganarella z Gusmanem (*Dom Juan*), w której służący Don Juana dokonuje charakterystyki swego pana (największy łajdak stąpający po ziemi, hultaj, pies, diabeł, Turek, heretyk etc.), czy też rozmowa Orgona z Doryną (*Tartuffe*, akt 1 scena 3), gdzie tytułowy bohater, zanim jeszcze pojawi się na scenie, przedstawiony zostaje jako mężczyzna pożałowanej duszy, ospały, żarłoczny i nie stroniący od trunków.

Funkcja dramatyczna. Słowo w dramacie buduje jego fabułę, tworzy nastrój, wywołuje działanie. W dialogu podporządkowanym funkcji tworzenia i rozwoju akcji pojawiają się wypowiedzi mające za zadanie zdynamizowanie wzajemnych stosunków bohaterów. Dramatyczna funkcja dialogu ujawnić się może zarówno w zmianie zewnętrznych układów, jak i wewnętrznych

stanów postaci. Charakterystycznym dla tej funkcji typem jest dialog kontrowersyjny, w którym poszczególne repliki przedstawiają sprzeczne poglądy rozmówców, wyrażają przeciwstawne punkty widzenia. Taki właśnie dialog jest jednym z najważniejszych środków budowania dramaturgicznego napięcia. Dialog odgrywa w dramacie uprzywilejowaną rolę prezentacji postaci działających, jest formą najbardziej odpowiednią do przedstawienia stosunków międzyludzkich, zobrazowania komunikacji między poszczególnymi osobami.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech dialogu, o jakich pisze Oswald Ducrot, jest przemienność:

Sukcesywna przemienność ról *ja* mówiącego i *ty* słuchającego. Każda wypowiedź ma sens jedynie w kontekście związków, jakie istnieją między mówiącym a adresatem wypowiedzi. [...] Cechą wypowiedzi dialogowej jest jej otwartość na replikę słuchacza lub wręcz prowokowanie odpowiedzi. Każdy wypowiadający się wpisuje w swoją wypowiedź jej odbiorcę, zmuszając go do odpowiedzi uwzględniającej zaproponowany kontekst dyskursu, w której każdy z nich usiłuje narzucić drugiemu własne założenia i przeświadczenia (własną logikę i sposób widzenia rzeczy), próbując zmusić odbiorcę do poruszania się w wybranych przez siebie ramach (cyt. za: Pavis 1998: 98–99).

Roman Ingarden (1955) podkreśla doniosłą i wieloraką rolę warstwy brzmień słownych w dziele sztuki literackiej, dowodząc, że nie chodzi w nim tylko o determinowanie znaczeń słów, lecz ponadto o to, by „słowa miały brzmienie *żywe*, czasem *soczyście*, [...] żeby posiadały odpowiednie zabarwienie emocjonalne i odznaczały się, tam gdzie to wymagane, sprawnością wyrażania stanów psychicznych osoby mówiącej (zwłaszcza w dramacie, liryce itd.)”. W dramacie – twierdzi Ingarden (1955: 159) – celem słów wypowiedzianych przez postaci jest nie tyle informowanie widza o tym, „co się w nich dzieje, co myślą, czują lub zamierzają”, słowa są swoistą formą „działania danego bohatera w splocie wypadków, w jakie jest uwikłany, na innych bohaterów biorących udział w tej samej akcji”. Dlatego też nawet dokonując w przekładzie na pozór niewielkich zmian (na przykład w syntaktycznej budowie zdań), można „spowodować,

że dzieło nabywa w tłumaczeniu odmiennego charakteru czasowego i traci przez to uroki, jakie posiada w oryginale, a zostaje obciążone wadami, które niweczą jego działanie artystyczne”. Zastępowanie pewnych form syntaktycznych, jakie istnieją w jednym języku (a są nieobecne w drugim), zwrotami równoważnymi w przybliżeniu „zmienia często dynamikę zdania”, a w następstwie na przykład jego ekspresywność. Przytoczone poniżej fragmenty dialogów stanowią interesującą ilustrację omawianych problemów.

Elwira odnajduje niewiernego kochanka

Molier, jak na wytrawnego człowieka teatru przystało, z prawdziwym kunsztem buduje w swych komediach napięcia, tworzy dramaturgię sytuacji. Są w *Dom Juanie* dwie sceny stanowiące przykład takiego właśnie dramaturgicznego mistrzostwa w budowaniu scenicznych obrazów wyłącznie za pomocą środków językowych. Sceny, w których dochodzi do próby sił, gdzie założenia i przeświadczenia jednego z rozmówców mają wywołać odpowiednią reakcję odbiorcy. To także sceny, które na skutek różnicy strukturalnej języka francuskiego i polskiego nie są w stanie oddać całej złożoności relacji między bohaterami. W tych fragmentach w przekładzie następuje zubożenie pierwotnego sensu. To scena pierwszego spotkania Don Juana z Elwirą (akt I scena 3) oraz pierwszego spotkania bohatera z ojcem (akt IV scena 4).

Krótko po ślubie z Elwirą, którą wprowadził z klasztoru, Don Juan wyjeżdża potajemnie, myśląc już o nowych podbojach. Elwira rusza za nim. Jej pojawienie się w mieście budzi zaskoczenie. Dialog pomiędzy małżonkami toczy się początkowo z zachowaniem wszelkich zwyczajowych konwenansów, oboje zwracają się do siebie w 2 osobie liczby mnogiej (*vous*). W pierwszej kwestii Elwiry dominuje ton żalu i niezrozumienia z powodu nagłego i potajemnego wyjazdu Don Juana, ale nie brak w niej i nuty wzruszenia:

Done Elvire: *Me ferez-vous la grâce, Dom Juan, de vouloir bien me reconnaître? Et puis-je au moins espérer que vous daigniez tourner le visage de ce côté?*

Dom Juan: *Madame, je vous avoue que je suis surpris, et que je ne vous attendais pas ici.*

Done Elvire: *Oui, je vois bien que vous ne m'y attendiez pas; et vous êtes surpris, à la vérité, mais tout autrement que je ne l'espérais; et la manière dont vous le paraissez me persuade pleinement ce que je refusais de croire [...] J'ai cherché des raisons pour excuser à ma tendresse le relâchement d'amitié qu'elle voyait en vous; et je me suis forgé exprès cent sujets légitimes d'un départ si précipité, pour vous justifier du crime dont ma raison vous accusait. Mes justes soupçons chaque jour avaient beau me parler: j'en rejetais la voix qui vous rendait criminel à mes yeux, et j'écoutais avec plaisir mille chimères ridicules qui vous peignaient innocent à mon coeur. Mais enfin cet abord ne me permet plus de douter, et le coup d'oeil qui m'a reçue m'apprend bien plus de choses que je ne voudrais en savoir. Je serai bien aise pourtant d'ouïr de votre bouche les raisons de votre départ. Parlez, Dom Juan, je vous prie, et voyons de quel air vous saurez vous justifier!*

Zaskoczony Don Juan traci rezon i wykorzystuje obecność Sganarela, by zyskać na czasie. Wskazuje na służę jako tego, kto zna przyczyny nagłego wyjazdu swego pana. Ale Sganarel, również zbity z tropu, nie potrafi naprędce wymyślić żadnego wiarygodnego kłamstwa. Wtedy Elwira tonem prowokacyjnej ironii podpowiada rozmówcy, jakich powinien użyć argumentów na swe usprawiedliwienie:

Done Elvire: *Ah! Que vous savez mal vous défendre pour un homme de cour, et qui doit être accoutumé à ces sortes de choses! J'ai pitié de vous voir la confusion que vous avez. Que ne vous armez-vous le front d'une noble effronterie? Que ne me jurez-vous que vous êtes toujours dans les mêmes sentiments pour moi, que vous m'aimez toujours avec une ardeur sans égale, et que rien n'est capable de vous détacher de moi que la mort? Que ne me dites-vous que des affaires de la dernière conséquence vous ont obligé à partir sans m'en donner avis; qu'il faut que, malgré vous, vous demeuriez ici quelque temps, et que je n'ai qu'à m'en retourner d'où je viens, assurée que vous suivrez mes pas le plus tôt qu'il vous sera possible; qu'il est certain que vous brûlez de*

me rejoindre, et qu'éloigné de moi, vous souffrez ce que souffre un corps qui est séparé de son âme? Voilà comme il faut vous défendre, et non pas être interdit comme vous êtes.

Monolog Elwiry wywołuje okrutną replikę ze strony Don Juana, który w pełnych hipokryzji słowach tłumaczy jej, iż kierowała nim skrucha, chęć naprawienia wcześniej wyrządzonego zła i umożliwienie jej powrotu do klasztoru, by uniknąć gniewu niebios:

Dom Juan: *Je vous avoue, Madame, que je n'ai point le talent de dissimuler, et que je porte un coeur sincère. Je ne vous dirai point que je suis toujours dans les mêmes sentiments pour vous, et que je brûle de vous rejoindre, puisque enfin il est assuré que je ne suis parti que pour vous fuir; non point par les raisons que vous pouvez vous figurer, mais par un pur motif de conscience, et pour ne croire pas qu'avec vous davantage je puisse vivre sans péché. Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais. J'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste; j'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé, qu'il nous attirerait quelque disgrâce d'en haut, et qu'enfin je devais tâcher de vous oublier, et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. Voudriez-vous, Madame, vous opposer à une si sainte pensée, et que j'allasse, en vous retenant, me mettre le Ciel sur les bras, que par...?*

Zrozpaczona Elwira w poczuciu niezasłużonej krzywdy nie pozwala Don Juanowi dokończyć zdania, wybucha gniewem. Rezygnuje przy tym z konwencjonalnej formy *pan* i przechodzi na *ty*, osiągając w swym gniewie i rozpaczach wymiar postaci z tragedii:

Done Elvire: *Ah! scélérat, c'est maintenant que je te connais tout entier; et pour mon malheur je te connais lorsqu'il n'en est plus temps, et qu'une telle connaissance ne peut plus me servir qu'à me désespérer. Mais sache que ton crime ne demeurera pas impuni, et que le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie.*

Don Juan rozmawia z ojcem

Według bardzo podobnego schematu skonstruowana została scena pierwszego spotkania Don Juana z ojcem. Don Ludwik usiłuje sprowadzić syna na słuszną drogą. W jego długiej, pełnej pasji tyradzie słyhać tony wzruszenia (gdą wspomina czasy, kiedy usilnie prosił Boga o potomka, którego obecne postęпки przynoszą ból i udrękę rodzicom), pretensji i oburzenia (na wspomnienie niegodnych szlachcica czynów swego dziecka), wstydu (wynikającego z faktu, że jego własne zasługi wobec króla oraz wpływy przyjaciół już dawno wyczerpały limit pobłażliwości monarchy dla nikczemnych występków Don Juana), wreszcie pouczenia, mającego na celu uświadomienie rozmówcy, jakim wielkim zobowiązaniem jest szlacheckie pochodzenie i jakie nakłada obowiązki na tych, którzy mieli szczęście takimi się urodzić:

Dom Louis: Je vois bien que je vous embarasse et que vous vous passeriez fort aisément de ma venue. A dire vrai, nous nous incommodons étrangement l'un et l'autre; et si vous êtes las de me voir, je suis bien las aussi de vos déportements.

Dalej ojciec wyraża żal z powodu „niepokojenia Nieba” nierozważnymi – jak twierdzi – prośbami o potomka, który miał być radością i pociechą dla rodziców, a tymczasem stał się strapieniem i źródłem cierpień. I pyta z oburzeniem:

De quel oeil, à votre avis, pensez-vous que je puisse voir cet amas d'actions indignes, dont on a peine, aux yeux du monde, d'adoucir le mauvais visage, cette suite continuelle de méchantes affaires, qui nous réduisent, à toutes heures, à lasser les bontés du Souverain, et qui ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services et le crédit de mes amis? Ah! Quelle bassesse est la vôtre! Ne rougissez-vous point de mériter si peu votre naissance? Êtes-vous en droit, dites-moi, d'en tirer quelque vanité? Et qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme? [...]

Następnie uświadamia synowi, że do chwały przodków odwoływać może się tylko ten szlachcic, który czyni wysiłek, by się

do nich upodobnić, podążać wytyczoną przez nich drogą, gdyż tylko dzięki temu można uważać się za prawowitego spadkobiercę tradycji. I kończy swą przemowę następującymi słowami:

Apprenez enfin qu'un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature, que la vertu est le premier titre de noblesse, que je regarde bien moins au nom qu'on signe qu'aux actions qu'on fait, et que je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur qui serait honnête homme que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous.

Przemowa ojca, choć bardzo emocjonalna, posiada wszelkie cechy językowej poprawności i staranności. Don Ludwik dba o zachowanie form mimo wewnętrznego rozdarcia. Wydawać by się mogło, że nic nie jest w stanie wytrącić go ze stanu (po-zornej) równowagi, gdy tymczasem drobna, kąśliwa uwaga Don Juana: *Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler*, sprawia, że traci on cierpliwość oraz opanowanie:

Dom Louis: Non, insolent, je ne veux point m'asseoir, ni parler davantage, et je vois bien que toutes mes paroles ne font rien sur ton âme. Mais sache, fils indigne, que la tendresse paternelle est poussée à bout par tes actions, que je saurai, plus tôt que tu ne penses, mettre une borne à tes dérèglements, prévenir sur toi le courroux du Ciel, et laver par ta punition la honte de t'avoir fait naître.

Gniew i poczucie upokorzenia Don Ludwika, podobnie jak gniew i poczucie upokorzenia Elwiry, znajdują swój wyraz nie tylko w ostrych słowach (*insolent, fils indigne*), ale także w zmianie sposobu zwracania się do rozmówcy. Ojciec porzuca używaną wcześniej formę *vous* na korzyść bezceremonialnego *tu*, będącego znakiem rozpaczliwej bezsilności wobec arogancji syna.

Sposób, w jaki dwie osoby zwracają się do siebie, jest jednym z fundamentalnych zjawisk charakteryzujących stosunki międzyludzkie. Użycie takich a nie innych form uzależnione jest od wielu czynników i podlega prawom socjolingwistycznym, stając się tym samym istotnym elementem informacji na temat rozmówców, ich wieku, statusu społecznego, nade wszystko zaś relacji interpersonalnych. W społeczeństwie francuskim forma

grzecznościowa *vous* używana była początkowo tylko wobec władcy, by później stać się formą powszechnie stosowaną w potocznym języku w celu wyrażenia szacunku:

W dawnym języku żadne sztywne reguły nie określały zasad użycia form *tu* oraz grzecznościowego *vous*; często oba zaimki pojawiały się wymiennie w tym samym fragmencie. Dopiero w XVII wieku pod wpływem dworu grzecznościowe *vous* zyskuje pozycję dominującą. – W czasach *ancien régime*'u osoby stanu szlacheckiego nie zwracały się do siebie nawzajem per „ty”, formy tej używały w stosunku do ludu. – Republika wprowadziła w roku II zasadę powszechnego zwracania się do siebie per „ty”, po czym za czasów Cesarstwa powrócono do zwyczajów sprzed Rewolucji (Grevisse 1980: 561).

Opisane powyżej „zagranie” przez Moliera formami *tu* oraz *vous* trudno uznać za przypadek. Zarówno w dialogu Don Juana z Elwirą, jak i w rozmowie głównego bohatera z ojcem moment, w którym interlokutorzy Don Juana porzucają formę grzecznościową na rzecz bardziej bezpośredniej i dosadnej formy *tu* (wzmocnionej jeszcze wyzwiskami pod adresem rozmówcy), stanowi bardzo wyraźną cezurę, obrazuje rodzaj wewnętrznego buntu, sprzeciw wobec arogancji i sarkazmu Don Juana. To prawdziwie mistrzowska kompozycja. I choć – jak twierdzi Umberto Eco (1996) – intencja autora jest najtrudniejsza do odczytania, to w tym wypadku, biorąc pod uwagę cel, jakiemu wybór odpowiednich środków stylistycznych miał służyć, uzasadnione będzie stwierdzenie o wyraźnie zaznaczonej *intentio auctoris*. Tym bardziej że zabieg taki zastosował Moliere także i w innych komediach. Za każdym razem, podobnie jak w *Dom Juanie*, ilustrował emocjonalne napięcia między rozmówcami zmianą form adresatywnych, jakich używali bohaterowie. W komedii *Le Tartuffe ou l'imposteur* Orgon zwracając się do swego gościa używa formy grzecznościowej do chwili, gdy w ostatniej scenie V aktu odkrywa wszystkie oszustwa Tartuffe'a. Wtedy wzburzony obrzuca zdrajcę wyzwiskami (*traître, scélérat*), a formę adresatywną *vous* zmienia na *tu*: „*Traître, tu me gardais ce trait pour le dernier/C'est le coup, scélérat, par où tu m'expédies/ Et voilà couronner toutes tes perfidies.*”

Główny bohater *Skąpca* za pomocą form adresatywnych wyraża cały wachlarz zmiennych uczuć między innymi wobec własnego syna. Kiedy Kleant podstępnie zmusza ojca do ofiarowania Mariannie cennego pierścionka, rozzłoszczony Harpagon, który jeszcze chwilę wcześniej zachowywał konwencjonalną formę grzecznościową: *Avez-vous envie de changer ce discours?*, wykrzykuje: *Ah, traître!, Bourreau que tu es! Pendar!*, *Le coquin!* (akt III scena 7). Gdy Harpagon zaczyna podejrzewać syna o poważne zamiary wobec swojej wybranki, zmienia ton i powraca do formy *vous*, wypytując syna o jego plany: *Lui avez-vous déclaré votre passion, et le dessein où vous étiez de l'épouser?*, by po chwili wykrzyknąć z oburzeniem: *Comment, pendar? tu as l'audace d'aller sur mes brisées?*, i zakończyć poleceniem: *Tu renonceras à Marianne* (akt IV scena 3).

Warto dodać, iż Molière nie był jedynym twórcą wykorzystującym taki właśnie efekt dla wzmocnienia dramaturgii teatralnego dialogu. Podobny zabieg zastosował Alfred de Musset w napisanym prawie dwieście lat później dramacie *On ne badine pas avec l'amour*. Tam także w kluczowym dialogu II aktu par młodych bohaterów, przyjaciół z dzieciństwa, zwracając się do siebie używa grzecznościowej formy *vous*, by w chwili emocjonalnego napięcia porzucić ją na rzecz bezpośredniego *tu*.

Polskie i francuskie formy adresatywne

Ponieważ formy adresatywne funkcjonujące w języku polskim są zasadniczo inne od występujących w języku francuskim, tłumaczenie opisanych powyżej scen stanowi poważne wyzwanie (zwłaszcza jeśli tłumacz chce zachować ich dynamiczną dramaturgię). Dawna polszczyzna obfitowała w różnorodne barwne formuły grzecznościowe używane zwykle wśród szlachty. Istniały w niej wyrażające szacunek ceremonialne tytuły rodzinne, których używano w staropolskich rodzinach szlacheckich (*pan ojciec, pan brat, pan syn, pani matka, pani siostra, pani ciotka*), oraz szlacheckie tytuły grzecznościowe (*imć pan, waszmość pan, mości pan, imć pani, waszmość pani, mościa*

pani), których cały bogaty wachlarz odnaleźć można choćby w Sienkiewiczowskiej trylogii:

Nie ma co mówić, z grzecznego rodu waszmość pochodzisz!
(*Ogniem i mieczem*)

Już nie wiem, jak waćpani dziękować (*Pan Wołodyjowski*).

Poczuję – rzekł Zagłoba – Mościa dobrodziejko! My to najlepiej rozumiemy! (*Pan Wołodyjowski*).

Pani siostró, wiesz, że mi nie brak przezorności (*Potop*).

Dla Boga, mości panowie! Proroctwa mnie wspierają! (*Potop*).

We współczesnym języku polskim najbardziej powszechną formą grzecznościową jest *pan*, *pani* w połączeniu z formą 3 osoby liczby pojedynczej orzeczenia. Używa się jej zazwyczaj w stosunku do osób, z którymi nie jest się w zażyłych stosunkach. Inaczej jest we wzajemnych relacjach rodzinnych. Tutaj istnieje ciągle jeszcze kilka różnych form zwracania się do odbiorcy. Najczęściej obecnie spotykaną formą adresatywną w rodzinie jest forma 2 osoby liczby pojedynczej orzeczenia (zarówno w relacjach rodziców do dzieci jak i odwrotnie), będąca wyrazem partnerskich stosunków i upraszczająca wszystkie interakcje (*Mamo, gdzie jesteś? O co ci chodzi, tato?*). Nie należy jednak zapominać, że wciąż jeszcze spotyka się zjawisko używania form 3 osoby orzeczenia w funkcji osoby drugiej, zwłaszcza w rodzinach, gdzie poczucie dystansu pomiędzy dziećmi a rodzicami oraz innymi starszymi członkami rodziny jest bardzo silne (np. *O której tato wróci z pracy? Czy cioci nic nie dolega? Dlaczego mama płacze?*). Jan Miodek (1980) twierdzi, że użycie takiej właśnie formy jest dowodem na wolniejszą ewolucję procesu polegającego na upowszechnianiu się form 2 osoby w środowiskach nieinteligenckich, zwłaszcza wiejskich, co związane jest z większą surowością obyczajową panującą w tych środowiskach. Jan Miodek przypomina ponadto o jeszcze jednej (choć bardzo obecnie rzadkiej) formie *pluralis maiestaticus* (*Napijcie się mleka?*) używanej w funkcji 2 osoby liczby pojedynczej nawet przez inteligentów, choć dotyczy to głównie osób wywodzących się z kręgów robotniczo-chłopskich.

Jedną z najistotniejszych różnic pomiędzy językiem polskim a francuskim w zakresie sposobu zwracania się do interlokutora jest „istnienie w tym ostatnim niejako formy przejściowej między *pan* a *ty*. I tak: *Idziesz ze mną, Irène?* może mieć dwie wersje: *Tu viens avec moi, Irène?* lub *Vous venez avec moi, Irène?* Wersja druga, nieznaną językowi polskiemu, jest formą grzecznościową potoczną” (Zaręba 1991: 3). Stosuje się ją przede wszystkim wobec osób spoza kręgu rodziny (do krewnych najczęściej zwraca się używając formy 2 osoby liczby pojedynczej orzeczenia). Warto jednak zauważyć, że nawet we współczesnej Francji funkcjonuje w użyciu (co prawda coraz rzadziej) owa grzecznościowa forma potoczna *vous* także w rodzinie, zwłaszcza wobec rozmówców starszych wiekiem oraz we wzajemnych relacjach osób nie będących krewnymi (na przykład teściowa – zięć).

Omówione powyżej różnice sprawiają, że oddanie w języku polskim dramaturgicznych subtelności sceny pierwszego spotkania Don Juana z Elwirą oraz pierwszej rozmowy bohatera z ojcem stanowi dla tłumacza prawdziwe wyzwanie.

Strategie tłumaczy

Tadeusz Boy-Żeleński nie przywiązuje większej wagi do zmiany form adresatywnych obu scen, zdaje się ignorować ich dramaturgię i sprzeniewierza się w tym względzie intencji autora. Elwira od pierwszej swej kwestii zwraca się do Don Juana po imieniu, gdy tymczasem on posługuje się przez całą rozmowę formą *pani* połączoną z 2 osobą liczby pojedynczej orzeczenia, która zdaje się grać rolę grzecznościowej formy potocznej znamionującej bliską zażyłość rozmówców¹:

Dona Elwira: Czy raczysz mnie jeszcze poznawać, don Juanie? Mogę chociaż mieć nadzieję, iż zechcesz obrócić w tę stronę oblicze?

1 Formą *pan*, *pani* z 3 osobą liczby pojedynczej orzeczenia posługują się w tym przekładzie osoby z niższych klas społecznych wobec osób stanu szlacheckiego. Np. Sganarel do Don Juana: „Wszak się pan o to wcale nie pytał”, „Święci niebiescy, co też pan nie nagadał! Można by myśleć, że się pan tego na pamięć nauczył; prawi pan zupełnie jak z książek” (akt I scena 2).

Don Juan: Pani, wyznaję, że jestem zaskoczony twym widokiem i że nie spodziewałem się ujrzeć pani tutaj.

Dona Elwira: Tak, widzę, że mnie się nie spodziewałaś i że jesteś zaskoczony, w istocie, ale zupełnie inaczej, niżbym tego mogła oczekiwać. Sposób, w jaki mi to dajesz uczuć, przekonywa mnie najzupełniej o tym, w co mimo wszystko wahałam się uwierzyć. [...] To przyjęcie jednak nie pozwala mi już dłużej wątpić. Spojrzenie, którym mnie przywitałaś, mówi mi o wiele więcej, niżli pragnęłabym wiedzieć. Bądź co bądź, bardzo bym rada dowiedzieć się z twych własnych ust o przyczynie tego wyjazdu. Mów, don Juanie, proszę; zobaczymy, w jaki sposób zdołasz się usprawiedliwić.

Dalej dialog toczy się tak samo: Elwira do obu swych rozmówców (don Juana i Sganarela) zwraca się po imieniu („Mów zatem, Sganarelu”, „Zbliź się, skoro pan tak każe”, „Nie raczysz mi, don Juanie, wyświecić tych pięknych tajemnic?”); natomiast oni obaj używają formy grzecznościowej („Pani, oto Sganarel, który wie, czemu musiałem wyjechać”, „A więc, pani, zdobywcy, Aleksander i nowe światy są przyczyną naszego wyjazdu”). Kiedy rozmowa osiąga szczyt dramaturgicznego napięcia:

Dona Elwira: Och, jakże ty lichy się bronisz [...]! Litość mnie zbiera, gdy patrzę na twe pomieszenie. Czemuż nie uzbroisz czoła szlachetnym bezwstydem? Czemuż mi nie przysięgasz, że zawsze trwasz dla mnie w niezmiennych uczuciach, że kochasz mnie wciąż miłością bez granic i że śmierć jedynie byłaby zdolną cię oderwać? [...] Czemu nie opowiesz, [...] iż pałasz chęcią połączenia się ze mną i że oddalony cierpisz wszystkie męki, jakie cierpi ciało odłączone od duszy? Oto jak powinienes się bronić, a nie, jak ty, stać oto przede mną bezradny i pomieszany.

Don Juan: Wyznaję, pani, że nie posiadam sztuki udawania i że zasadą mego serca jest szczerść. Nie powiem pani, że zawsze trwam dla niej w niezmiennych uczuciach, że pałam chęcią połączenia się z nią, skoro faktem jest, że wyjechałem jedynie, aby uciec przed panią. [...] Przejrzałem, iż małżeństwo nasze jest jedynie zamaskowanym cudzołóstwem, że musi na nas ściągnąć karę bożą, słowem, że powinienem starać się, pani, zapomnieć o tobie, otwierając ci drogę powrotu do twoich pierwszych ślubów. Czy chciałabyś sprzeciwić się tak świątobliwym

postanowieniom i czy żądasz, abym zatrzymując cię przy sobie, ściągnął na nas gniew niebios? [...]

Zropaczona kobieta odrzuca wszelkie konwenanse, nie ma już miejsca na uprzejmości, Boy nie ma narzędzi, by podobną dramaturgię stworzyć w polskiej wersji dialogu. Wykrzyczana przez Elwirę kwestia:

Dona Elwira: Ha, zbrodniarzu, teraz dopiero poznaję cię do gruntu; a, na me nieszczęście, poznaję cię wówczas, kiedy już za późno i kiedy ta świadomość może mnie jedynie wydać na pastwę rozpaczy. Ale wiedz, że zbrodnia nie ujdzie ci bezkarnie; to niebo, z którym tak igrasz, potrafi pomścić się za twą przewrotność!

nie ma już takiej mocy jak w oryginale, wydaje się bardziej płaska, uboższa. W tłumaczeniu dialog pozbawiony zostaje dramaturgicznej siły.

Podobny charakter ma scena pierwszego spotkania bohatera z ojcem. Boy konsekwentnie rezygnuje w niej z zamysłu Moliера, nie różnicuje form, w jakich bohaterowie zwracają się do siebie. Don Ludwik od pierwszej kwestii zwraca się do swego syna po imieniu:

Don Ludwik: Widzę dobrze, że nie na rękę ci przybywam; chętnie byś się obszedł bez moich odwiedzin. Prawdę mówiąc, obaj sobie zawadzamy wzajem; jeżeli ciebie mierzi mój widok, wierzaj mi, nie mniej mnie znów mierzą twoje ciągłe wybryki. [...] Czy się nie wstydzisz okazywać się tak niegodnym swego urodzenia? Czy ty masz prawo, powiedzieć, szczyć się rodem, z którego pochodzisz? I coś uczynił, abyś był wart nazywać się szlachcicem? [...] Tak więc na próżno uważasz się za dziedzica przodków, którzy cię wydali. Oni wypierają się ciebie. [...] Dowiedz się, że szlachcic, który żyje niegodnie, jest istnym monstrum w przyrodzie, że cnota jest pierwszym tytułem szlachectwa. Co do mnie, stokroć mniej zważam na nazwisko niż na czyny; więcej wart dla mnie syn tragarza będący uczciwym człowiekiem niż syn monarchy, który by żył jak ty!

Przy takim nagromadzeniu form 2 osoby liczby pojedynczej, w jakiej Don Ludwik zwraca się do syna, jego reakcja na

ironiczne słowa Don Juana „Panie, gdybyś zechciał usiąść, byłoby ci wygodniej przemawiać” traci w przekładzie swą ostrości:

Don Ludwik: Nie, zuchwalcze, nie chcę ani usiąść, ani mówić dłużej; widzę, że wszystkie moje słowa niczym są dla ciebie. Ale wiedz, niegodny synu, że postęпки twoje doprowadziły moją ojcowską czułość do ostateczności; potrafię wcześniej, niż myślisz, położyć koniec twoim wybrykom, uprzedzić gniew niebios wiszący nad twą głową i karząc cię zmasać hańbę, która na mnie spada przez to, iż dałem ci życie.

Zarówno Elwira jak i Don Ludwik spotykają się z bohaterem ponownie w zgoła odmiennych okolicznościach. A forma, w jakiej zwracają się do swego rozmówcy, jest równie znacząca co wypowiedane słowa. Elwira przychodzi do Don Juana, by po raz ostatni przestrzec go przed gniewem niebios i namówić do powrotu na drogę cnoty (akt IV scena 6). W pełnym emocji monologu zapewnia, że wyzbyła się wszelkiej złości, gniewu i chęci zemsty, jakie opanowały ją poprzednim razem. Dzięki łasce Boga wolna jest od wszelkich ziemskich namiętności wobec Don Juana, a jej duszę przepełnia miłość czysta, w imię której przychodzi błagać go o nawrócenie i ostrzec przed wiecznym potępieniem. Kobieta, odzyskawszy poczucie godności, zwraca się do męża używając ponownie formy *vous*. Jej krótki, niekontrolowany wybuch podczas porannego spotkania, obelgi i groźby wykrzywane pod adresem Don Juana w bezceremonialnej formie 2 osoby liczby pojedynczej orzeczenia stanowią miarę jej wzburzenia, są znakiem najwyższego emocjonalnego napięcia.

Podobnie zresztą jak w przypadku drugiego spotkania Don Juana z ojcem, kiedy ten ostatni, przekonany o szczerości słów syna opowiadającego o swym nawróceniu, przebacza mu wszystkie przewinienia, błaga, by wytrwał w swym postanowieniu i szczęśliwy odchodzi, by przekazać radosne nowiny żonie oraz podziękować Bogu (akt V scena 1). W tej scenie Don Ludwik ponownie posługuje się formą *vous*, a użyta wcześniej forma *tu* staje się tym samym wyrazem silnych, trudnych do opanowania uczuć.

Gra Moliera formami adresatywnymi ma w dramacie istotne znaczenie, informuje bowiem czytelnika (widza) nie tylko o statusie społecznym bohaterów oraz charakterystycznych dla epoki zwyczajach, lecz także jest wyrazem targających postaciami emocji. Elwira i Don Ludwik prawdopodobnie nigdy się nie spotkali, jednakże w dramacie pełnią tę samą funkcję²: przydają mu patosu i emocji, które w żadnych wcześniejszych wersjach historii o Don Juanie nie miały miejsca, są inwencją samego Moliera.

Zastanawiające jest to odejście od oryginalnej dramaturgii obu przytoczonych scen, stworzenie ich na nowo, niejako na własnych warunkach; zastanawiające tym bardziej, że Boy nie stronił od teatru, był częstym widzem, a w latach 1919–1922 pracował jako krytyk teatralny w krakowskim „Czasie”³, by zaraz potem, w roku 1922, objąć funkcję kierownika literackiego w warszawskim Teatrze Polskim.

Wydaje się, że Boyowi zależało na unowocześnieniu dialogów Moliera. Fakt, że małżonkowie czy rodzice i dzieci zwracają się do siebie używając formy grzecznościowej, mógł mu się wydawać anachroniczny, stworzył więc własną, bardziej naturalną wersję tekstu. Niestety, kosztem jej teatralności i dramaturgii. Tekst Moliera podporządkował własnej refleksji na temat zasadniczych różnic, jakie istnieją pomiędzy utworami wielkiego klasyka pisanymi wierszem i tymi, w których autor posłużył się prozą. Są to, jak twierdził:

Dwa odrębne światy [...]. W sztukach prozą dialog krótki, żywy, daje swobodne pole dla realizmu szczegółów, śmiałej szarży i pantomimy. Natomiast w sztukach wierszem zewnętrznej akcji, ruchu jest bardzo mało; wszystko obraca się w szermierce słownej, i to przeważnie nie ucinkowej, ale toczącej się w szerokich tyradach. Sztuki prozą wyrosły z tradycyjnej

2 Odwołując się do modelu aktancyjnego (Pavis 1998) można stwierdzić, że żona i ojciec Don Juana reprezentują ten sam aktant, tzn. spełniają w dramacie tę samą funkcję w przebiegu akcji.

3 Plonem współpracy recenzenckiej z „Czasem” była publikacja trzech tomów *Flirtu z Melpomeną* (1920, 1921, 1922)

średniowiecznej farsy, sztuki wierszem mają tok pokrewny z klasyczną tragedią XVII wieku [...] (Żeleński-Boy 1963: 51).

I może właśnie ze względu na przekonanie, że w dramacie pisanym prozą jest miejsce na farsę, bufonadę raczej niż na tragicizm (a przecież zarówno Elwira jak i Don Ludwik w poczuciu żalu, krzywdy i upokorzenia osiągają wymiar postaci z tragedii), Boy nie uznał za pierwszorzędny cel wydobycia całego napięcia dramatycznego tych scen. W tym wypadku intencja autora nie została uwzględniona przez tłumacza.

W wersji Bohdana Korzeniewskiego sceny spotkań Don Juana z Elwirą bliższe są koncepcji autora. Tłumacz zastępuje wyrażoną za pomocą 2 osoby liczby mnogiej grzecznościową formę adresatywną zwyczajowo przyjętymi we współczesnej polszczyźnie formami *pan*, *pani* z 3 osobą liczby pojedynczej orzeczenia, dzięki czemu późniejsza, gwałtowna reakcja Elwiry jest znacznie bardziej wyrazista:

Dona Elwira: Czy wyświadczy mi pan, don Juanie, tę łaskę, aby mnie jeszcze poznawać? Czy mogę przynajmniej mieć nadzieję, że zechce pan zwrócić twarz w moją stronę?

Don Juan: Pani, muszę wyznać, że jestem zaskoczony i że istotnie nie oczekiwałem pani tutaj. [...]

Dona Elwira: Tak, widzę doskonale, że pan mnie tu nie oczekiwał i że jest pan naprawdę zaskoczony, ale zupełnie inaczej niż przypuszczałam. Sposób, w jaki pan to okazuje, potwierdza całkowicie obawy, którym nie chciałam dać wiary. [...] Ostatecznie jednak to przyjęcie nie pozwala mi już wątpić. Spojrzenie, którym mnie pan powitał, mówi mi nawet więcej, niż chciałabym wiedzieć. Mimo wszystko pragnęłabym jednak usłyszeć z pańskich ust, co pana skłoniło do wyjazdu. Proszę mówić don Juanie, jeśli łaska. Przekonamy się, w jaki sposób zechce się pan usprawiedliwić. [...]

Don Juan: Pani, jeśli mam rzec prawdę...

Dona Elwira: Ach, jak niedołąźnie pan się broni. [...] Aż litość bierze na widok pańskiego zmieszania. Czemu pan się nie posłuży szlachetnym kłamstwem? Czemu pan nie przysięga, że ciągle żywi dla mnie to samo uczucie, że kocha mnie jak nikogo dotychczas i że jedynie śmierć zdolna jest pana ode mnie

oderwać? [...] Czemu pan nie zapewnia, że płonie pan wprost chęcią połączenia się ze mną i że z dala ode mnie cierpi pan tak okropnie, jak cierpi ciało rozłączone z duszą? Oto jak trzeba się bronić, a nie tracić głowę, jak pan w tej chwili.

Don Juan: Pani, muszę wyznać, że zupełnie nie posiadam daru udawania, gdyż nawykłem do szczerości. Nie powiem więc, że żywię dla pani stale to samo uczucie i że płonę wprost chęcią połączenia się z panią, gdyż wyjechałem jedynie dlatego, żeby przed panią uciec...[...] Pojąłem, że nasze małżeństwo było tylko zamaskowanym cudzołóstwem, że ściągnie na nas karę boską, że więc ostatecznie powinienem starać się panią zapomnieć, abyś mogła powrócić do swojej przystani spokoju. Czy chciałaby pani, abym zatrzymując ją tutaj, ściągnął sobie niebo na kark, abym przez to...

Dona Elwira: Ach, łajdaku! Dopiero teraz poznaję cię w pełni i na moje nieszczęście poznaję za późno; dzisiaj to może tylko pogłębić moją rozpacz. Wiedz jednak, że zbrodnia nie ujdzie ci bezkarnie i że to niebo, z którego się naigrawasz, pomści mnie za twoją przewrotność.

Dzięki użyciu w pierwszej części dialogu form grzecznościowych *pan*, *pani* z 3 osobą liczby pojedynczej orzeczenia Bohdan Korzeniewski uzyskuje dwa cele: pierwszym jest nakreślenie portretu emocjonalnego bohaterki, drugim zaś ukazanie różnic społecznych między *dramatis personae*. Dialog, jako interakcja językowa, jest wyrazem interakcji społecznej, użyte w nim formy informują więc o społecznym statusie rozmówców. Elwira i Don Juan, zwracając się do siebie w formie grzecznościowej, już przez samą tę formę informują o swej przynależności do wyższej klasy społecznej i równym w obrębie tej klasy statusie. Do Sganarela zaś oboje zwracają się po imieniu („Doskonale, Sganarelu, mów”, „Rusz się i przemów do pani”, „Zbliź się, skoro pan sobie tego życzy, i wyjaśnij mi przyczyny raptownego wyjazdu”), podkreślając tym samym dzielące rozmówców różnice klasowe. Dywersyfikacja form adresatywnych wzbogaca omawianą scenę o informacje, których nie sposób byłoby przekazać posługując się wyłącznie formą *ty*. Jest też charakterystycznym dla powojennego teatru gestem demaskacji, pozorowania kultury, zdzierania masek.

Niestety Bohdan Korzeniewski (zapewne z braku odpowiednich środków w języku polskim) nie powieliła tego samego schematu w tłumaczeniu sceny pierwszego spotkania bohatera z ojcem. Don Ludwik wygłasza swą bolesną tyradę zwracając się do syna w formie 2 osoby liczby pojedynczej orzeczenia, najbardziej naturalnej (ze współczesnej Korzeniewskiemu perspektywy) w relacji ojciec–syn, nie pozwalającej jednakże na oddanie narastającego między rozmówcami napięcia, zakończonego wybuchem złości Don Ludwika i zmianą formy adresatywnej z grzecznościowego *vous* na potoczne *tu*. Pod tym względem wersja Bohdana Korzeniewskiego nie różni się znacząco od poprzedzającej ją wersji Boya. Oryginalnym pomysłem Korzeniewskiego jest krótka replika Don Juana, mająca przerwać długą przemowę Don Ludwika na temat honoru i obowiązków ludzi dobrze urodzonych. Jego ironiczna uwaga: *Monsieur, si vous étiez assis; vous en seriez mieux pour parler* spolszczona została przez Bohdana Korzeniewskiego z użyciem formy *pluralis maiestaticus*: „Panie, gdybyście tak usiedli, to wygodniej byłoby wam przemawiać”. Forma ta, niewątpliwie najbliższa francuskiemu oryginałowi, jawi się jednak jako zabieg dość ryzykowny, bo choć może być postrzegana jako wyraz szacunku wobec starszego członka rodziny, to jednak w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku (kiedy powstał ten przekład) bardziej niż z relacjami rodzinnymi budzić mogła skojarzenia z codzienną rzeczywistością, w której posługiwano się nią bądź to w kontaktach urzędowych (*Obywatelu, pokażcie dokumenty*), bądź jako znakiem integracyjnym w obrębie grupy złożonej z członków partii (*Zgadza się ze mną, towarzyszu?*). Dla Korzeniewskiego, jak się wydaje, ważne było jednak użycie różnych form adresatywnych po to, by ukazać typy istniejących między bohaterami relacji.

W przekładzie Jacka Trznadla pierwsza rozmowa bohatera z żoną ma bardzo interesującą formę: Elwira najpierw zwraca się do Don Juana po imieniu, by zaraz potem (niejako w reakcji na oficjalny ton męża) zmienić formę na bardziej dystansujące *pan*, nie potrafi jednak w swym wzburzeniu utrzymać tego

narzuconego jej dystansu, przechodząc chwilę później ponownie na *ty*, potem wraca do oficjalnego *pan*, by wreszcie, zgodnie z założeniem autora, w niekontrolowanym wybuchu złości (gdzie nie może być już mowy o jakichkolwiek konwenansach) wykrzyknąć całą swą rozpacz, zwracając się do swego rozmówcy po imieniu:

Dona Elwira: Czy byłbyś łaskaw mnie dostrzec Don Juanie? Czy mogę mieć nadzieję, że raczysz zwrócić twarz w moją stronę?

Don Juan: Jestem zdziwiony, nie spodziewałem się, że panią tu zobaczę.

Dona Elwira: Tak, to widać, że tutaj się mnie pan nie spodziewał. I rzeczywiście, jest pan zdziwiony, ale inaczej niż miałam nadzieję. Zachowujesz się w taki sposób, że muszę przyjąć to, w co nie chciałam uwierzyć. [...] Obecne powitanie rozwiewa moje wątpliwości, a pańskie spojrzenie mówi więcej, niż chciałabym wiedzieć. Ale może zrobisz mi jednak przyjemność i sam wytłumaczysz swój wyjazd. Mów więc, Don Juanie, zobaczymy, co masz na swoje usprawiedliwienie. [...]

Don Juan: Proszę pani, prawdę mówiąc...

Dona Elwira: Jak na dworaka przyzwyczajonego do takich spraw, marnie się pan broni! To zmieszanie jest żałosne. Dlaczegoż bezczelnie nie zasłoni się pan szlachetnym pozorem? Czemu nie przysięgasz, że żywiesz dla mnie wciąż te same uczucia, że kochasz mnie namiętnością, której nie ma równych, i nic prócz śmierci nie jest w stanie oderwać cię ode mnie? [...] Że niewątpliwie palisz się, aby wrócić do mnie, gdyż oddalony cierpisz tak, jak może cierpieć ciało oderwane od swojej duszy. Oto jak trzeba się bronić, a nie stać jak ślup.

Don Juan: Muszę zatem wyznać, że nie umiem udawać, rządzi mną szczerłość. Nie mam zamiaru mówić, że żywię wobec pani wciąż te same uczucia i że palę się, aby pani towarzyszyć, ponieważ jest oczywiste, że wyjechałem, aby od pani uciec. [...] Zrozumiałem, że nasze małżeństwo było tylko cudzołóstwem w przebraniu cnoty, że musi na nas sprowadzić niełaskę z góry, tak że w końcu powinienem starać się zapomnieć o tobie i dać ci możliwość powrotu do wcześniejszych ślubów. Czy chciałaby pani sprzeciwić się tak świętej myśli i pragnąć, abym zatrzymując ją, ściągnął na siebie gniew nieba, podczas gdy...

Dona Elwira: Ach, ty łotrze, teraz już poznałam cię do końca, choć na moje nieszczęście stało się to po niewczasie i taka świadomość może tylko doprowadzić mnie do rozpacz. Wiedz jednak, że twoja zbrodnia nie pozostanie bez kary i że to samo Niebo, z którego sobie drwisz, pomści mnie za twoją przewrotność.

Zastosowana przez Jacka Trznadla strategia naprzemiennego używania przez Elwirę form *pan* i *ty*, choć na pierwszy rzut oka zdawać się może nieco chaotyczna, kryje zapewne w sobie jakąś intencję tłumacza; wydaje się mało prawdopodobne, by użyte przez niego formy były przypadkowe. Rezygnując momentami z nieco przyciężkawej formy grzecznościowej, tłumacz przydaje wypowiedzi lekkości, sprawia, że może toczyć się warto. Zabieg ten pozwala poznać również rosnące wzburzenie bohaterki, prowadzące prostą drogą do kulminacyjnego wybuchu. Tak pomyślany dialog, będący próbą kompromisu pomiędzy oryginałem a brakiem odpowiadających mu w języku polskim form, jawi się jako interesująca propozycja, także dla interpretacji scenicznej. Jacek Trznadel tworzy inny wariant sytuacji, malując przy tym swój własny portret Elwiry.

Warto zauważyć, że zarówno Jacek Trznadel, jak i wcześniej Bohdan Korzeniewski scenę drugiego spotkania Elwiry z Don Juanem tłumaczą podobnie. Wbrew Molielowi, każą oni Elwirze zwracać się do męża po imieniu. Dla obu tłumaczy wybuch gniewu poniżonej kobiety stanowi więc rodzaj cezury, moment, kiedy nieodwołanie przekroczona została pewna granica zachowań i konwenansów. Tamta Elwira, urażona w swej godności i wyniosła, ale także niepewna losu i w pełni zależna od męża, dla którego wyrzekła się Boga i rodziny, ze sposobu, w jaki zwraca się do Don Juana tworzy coś na kształt ochronnej tarczy; później zupełnie odmieniona, pewna słuszności podjętej decyzji o powrocie do klasztoru, w poczuciu własnej niezależności rozmawia z Don Juanem jak z przyjacielem, a jedynym celem tej rozmowy jest pragnienie ocalenia go przed boską karą. Poczucie bliskości z tym, którego kochała w „innym życiu”,

a kto teraz stoi u progu zagłady oraz obawa o jego dalsze losy
każą porzucić tworzące dystans formy grzecznościowe:

Dona Elwira: Przez litość, don Juanie, nie odmawiaj mi tej ostatniej pociechy. Nie gardź ocaleniem, błagam cię ze łzami. [...] Oszczędź mi katuszy, które bym musiała znosić wiedząc, że cierpisz wieczyste męki (Korzeniewski).

Dona Elwira: Błagam cię, Don Juanie, przyznaj mi tę ostatnią łaskę, słodkie pocieszenie, nie odmawiaj mi twego własnego zbawienia. Proszę o to ze łzami. [...] Oszczędź mi okrutnego cierpienia, że oto zostałeś skazany na wieczne męki (Trznadel).

W scenie spotkania Don Juana z ojcem Jacek Trznadel idzie śladami swych poprzedników: Don Luis od pierwszej do ostatniej kwestii zwraca się do syna po imieniu. Tak więc po raz kolejny dramaturgiczne „zagranie” zmiennością form adresatywnych w oryginale nie znajduje satysfakcjonującego odpowiednika w języku polskim. Po raz kolejny intencja autora przegrywa z intencją tłumacza.

Jerzy Radziwiłowicz w swej wersji obu scen wraca do schematu użytego siedemdziesiąt lat wcześniej przez Boya: nie różnicuje francuskich form *vous* oraz *tu*. Elwira zwraca się do Don Juana po imieniu, gdy tymczasem on przez cały dialog posługuje się formą grzecznościową *pani*:

Dona Elwira: Czy wyświadczysz mi tę łaskę, Don Juanie, i zechcesz mnie jeszcze poznawać, i czy mogę mieć choć nadzieję, że raczysz oczy obrócić w tę stronę?

Don Juan: Pani, przyznaję, że jestem zdumiony i że nie oczekiwałem jej tutaj.

Dona Elwira: Tak, widzę, że mnie tu nie oczekiwałeś i że naprawdę jesteś zdumiony, choć całkiem nie tak, jak się spodziewałam; a sposób, w jaki to okazujesz, przekonuje mnie w pełni o tym, czemu nie chciałam dać wiary. [...] Aż wreszcie to powitanie nie pozwala mi dłużej wątpić, a spojrzenie, którym mnie przyjąłeś, mówi o wiele więcej, niżbym pragnęła wiedzieć. Bardzo bym jednak chciała usłyszeć z twoich ust, jaki był powód wyjazdu. Mów, proszę, Don Juanie, zobaczymy, w jaki sposób zdołasz się wytłumaczyć. [...]

Don Juan: Pani, mówiąc prawdę...

Dona Elwira: Ach, jak marnie umiesz się bronić, jak na dworskiego bywalca, który musiał przywyknąć do tego rodzaju spraw. Litość mnie bierze, gdy widzę twoje pomieszenie. Czemu się nie uzbrosisz w szlachetną bezczelność? Czemu mi nie przysięgasz, że żywisz do mnie wciąż te same uczucia; że twoja miłość do mnie wciąż nie ma sobie równej i że tylko śmierć może cię ode mnie oderwać? [...] że pewnym jest, że płoniesz chęcią dołączenia do mnie i że z dala ode mnie cierpisz, jak cierpi ciało oddzielone od duszy. Tak powinienes się bronić, a nie stać, jak ty, w osłupieniu.

Don Juan: Muszę powiedzieć, pani, że nie posiadałem daru udawania i serce we mnie szczere. Nie powiem więc, że żywię dla niej wciąż te same uczucia i płonę chęcią dołączenia do niej, skoro jedno jest pewne: wyjechałem po to tylko, by od pani uciec [...]. Pojąłem, że cudzołóstwo skryliśmy pod maską małżeństwa, że popadniemy przez to w niełaskę i wreszcie, że muszę się starać zapomnieć o pani i umożliwić jej powrót do pierwszego związku. Czy chciałaby się pani sprzeciwić tak świętym zamiarom i żebym zatrzymując ją ściągnął sobie Niebo na kark, żebym....

Dona Elwira: A! łotrze, dopiero teraz poznaję cię naprawdę i na swoje nieszczęście poznaję poniewczasie, gdy to, co teraz wiem, może mnie tylko pogрузić w rozpacz. Ale wiedz, że ta zbrodnia nie pozostanie bezkarna i że to Niebo, z którego kpisz, potrafi pomścić mnie za twoją zdradę.

Taka konstrukcja dialogu niewątpliwie przydaje mu lekkości i wdzięku, jego rytm, niespowalniany w długich replikach Elwiry grzecznościową formą *pan*, jest bardziej dynamiczny, ale dzieje się to kosztem braku poszanowania dla precyzyjnej konstrukcji dramaturgicznej oryginału. Podobnie zresztą jak w przypadku rozmowy Don Juana z ojcem, gdzie nie tylko Don Luis zwraca się do syna po imieniu (tak samo jak we wszystkich wcześniej omawianych wersjach), ale formy *ty* używa także syn w stosunku do ojca („Ojcze, na siedząco byłoby ci wygodniej przemawiać”). Jerzy Radziwiłowicz jako pierwszy rezygnuje tutaj z wszelkich form grzecznościowych, stawia na bezpośredniość i prostotę dialogu, wyraźnie różnicuje sposób, w jaki bohater zwraca się

do żony, a w jaki do ojca (choć w oryginale w obu przypadkach formy są identyczne), jakby chciał w ten sposób zaznaczyć, że w relacjach rodzinnych można sobie pozwolić na większą poufałość językową niż w stosunkach między osobami, które łączy tylko przysięga (a właściwie krzywoprzysięstwo) małżeńska.

Istotne różnice między językiem francuskim a polskim w zakresie sposobów zwracania się do interlokutora sprawiają, że każdy z tłumaczy wypracować musiał własną strategię, świadomy, że taka lub inna decyzja zawsze wiązać się będzie z nieuchronnymi stratami w obrębie znaczeń istniejących w oryginale. W przypadku omówionych scen istotną stratą okazuje się rezygnacja z dywersyfikacji form adresatywnych (w wypowiedziach żony i ojca Don Juana), uniemożliwiająca zbudowanie takiej dramaturgii dialogów, jakiej życzył sobie Molière. Każdy z tłumaczy wybrał rozwiązanie, które wydało mu się odpowiednie dla przekazania podobnych jak w oryginale wartości semantycznych, w subiektywny sposób dobrał takie środki ekspresji, które jego zdaniem pozwoliły najlepiej jak to możliwe oddać przybliżoną wersję w języku przekładu. Niemniej jednak w każdym z omówionych przypadków mamy nieuchronnie do czynienia ze zjawiskiem entropii rozumianej jako „spłaszczenie” pewnych efektów (w tym wypadku dramaturgicznych), stratą, której nie sposób nadrobić.

ROZDZIAŁ 6

Tadeusz Boy-Żeleński: punkt zwrotny

Dzieje polskich przekładów Moliera

Historia przekładów Moliera znakomicie odzwierciedla obowiązujące w Polsce i zmieniające się na przestrzeni epok tendencje w tłumaczeniu dzieł literatury obcej. W dziejach polskiego piśmiennictwa artystycznego wyodrębnia się (Balcerzan 1985: 248 s.v. *przekład literacki*) trzy okresy rozwoju przekładu literackiego: staropolski (przedromantyczny), romantyczny i współczesny (poromantyczny). W okresie staropolskim aż do oświecenia nie istniała wyraźna granica pomiędzy oryginalnym dziełem a jego tłumaczeniem. Obowiązywało albo dość powszechne prawo „aneksji” przez tłumacza tekstów obcojęzycznych, albo ukrywanie się tłumacza za nazwiskiem obcego autora, któremu autor przekładu przypisywał własne pomysły. Przekład był najczęściej przeróbką oryginału, mogącą w swobodny sposób zmieniać przedstawione w utworze zdarzenia, miejsca akcji, rzeczywistość kulturową i w następstwie wymowę dzieła. Nad wierność wobec oryginału tłumacz przedkładał potrzeby i oczekiwania własnego odbiorcy. Niekiedy też „wierność” wobec tekstu obcojęzycznego oznaczała działania tłumacza mające na celu wyrażenie w piękniejszej niż oryginalnie formie jego idee. Zwłaszcza w czasach klasycyzmu dużą popularnością cieszył się pogląd, iż niewolnicza wierność wobec oryginału przestaje obowiązywać, gdy tłumacza ma do czynienia z „błędami” popełnionymi przez autora. Dobitnie wyraził to żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku krytyk literacki, teoretyk literatury, tłumacz i poeta Ludwik Osiński:

Sądzą niektórzy, że gdy obcego jakiego pisarza do swojej ziemi przenoszą, biorą na siebie obowiązek ukształcenia go nieco według narodowych zwyczajów. Jest to gość pierwszy raz w dom nieznaną wchodzący, którego przewodnik już wcześniej ostrzegł, jak się ma do miejscowego obejścia zastosować. Tak zapewne postąpić można i ta rada z rozsądku wynika, gdy dzieło sceniczne, nazbyt różnymi od naszych obyczajami znamionujące się, przyswoić pragniemy. Nie naruszając głównej treści, słusznie należy usunąć wszystko, co by je w oczach nowych słuchaczy dzikim i niezwykłym uczynić mogło (Osiński 2007: 77).

Choć w okresie romantyzmu w Polsce nie pojawiła się sformułowana na nowo poetyka sztuki tłumaczenia, a przekład literacki utracił swą rangę¹, to przecież jest to epoka, w której powstało wiele arcydzieł przekładu². To czas stopniowego ograniczania swobody tłumacza, coraz bardziej powszechnego przekonania, że przekład powinien budzić takie same co oryginał emocje. Te zapoczątkowane przez romantyzm zasady rozwijał i doskonalił następnie Tadeusz Boy-Żeleński, Julian Tuwim czy Adam Ważyk poszukując swoistych cech sztuki przekładu, nietożsamy z twórczością oryginalną. Przekład literacki rozumiany współcześnie nie może już ingerować w świat przedstawiony oryginału, a tym bardziej zmieniać jego ideologii, powinien natomiast starać się zrekonstruować na swój własny, twórczy sposób styl tłumaczonego dzieła, bowiem „w odniesieniu do stylu zawodzą hasła wierności, i tu tłumacz staje się twórcą z konieczności” (Balcerzan 1985: 248).

-
- 1 Adam Mickiewicz wypowiadał się na temat ujemnych skutków prymatu „szkoły naśladowców i tłumaczy” nad rodzimą twórczością oryginalną, Maurycy Mochnacki krytykował przekład literacki jako „uzależnienie kultury narodowej od wzorów obcych”.
 - 2 Gdy wielcy poeci podejmowali się tłumaczenia (a w pracy tej przyświecała im myśl, by wprowadzić do rodzimej literatury ukochane dzieło, które wywarło na nich wielkie wrażenie), naznaczali je swym własnym stylem do tego stopnia, że powstawały „przedziwne przekłady, jak *Giaur* Byrona oddany wierszem Mickiewicza, jak *Księżę Niezłomny*, do którego równe prawo ma Calderon i Słowacki, albo jak Poe w tłumaczeniu Baudelaire’a” (Parandowski 1955: 16).

Od przypadku do prawdziwej pasji

Kiedy w roku 1912 opublikowane zostały nakładem Lwowskiej Księgarni Bernarda Połonieckiego dramaty Moliera w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya, ten z wrodzoną sobie autoironią spuentował dzieło następująco:

Skończyłem już robótki
Te, com miał w życiu grubsze,
I mogę, czas choć krótki
Spocząć na własnym kuprze

Miesiący pięknych sporo
Z geniuszem żyłem górnie
A teraz znów z pokorą
Powracam między durnie [...]

W artykule poświęconym tej publikacji Adam Grzymała-Siedlecki powitał sześć tomów Molierowskich komedii entuzjastycznie, nazywając je najbardziej pozytywnym w ostatnich latach „nabytkiem dla piśmiennictwa polskiego”, „dowodem cywilizacyjnym” dającym polskiej mowie twórczość „jednego z najrozumniejszych ludzi, jakich Europa wydała” i będących równocześnie niemal doskonałym spolszczeniem tych klasycznych komedii. „Talent poety – pisał Grzymała-Siedlecki – sprzęgł się w tej pracy z cierpliwością benedyktyna” (cyt. za: Winklowska 1967: 53).

Tłumaczem, jak sam mawiał, został Boy przypadkiem, a kontynuował to zajęcie dla rozrywki i „z nałogu”. Rolę przypadku odegrał w tej historii Ludwik Solski, który w latach 1905–1911 kierował krakowskim Teatrem Miejskim im. Juliusza Słowackiego. Zaproponował Tadeuszowi Żeleńskiemu przekład między innymi *Mizantropa*, a ten bez wahania propozycję przyjął, od dawna bowiem marzył, by zobaczyć na krakowskiej scenie swą wielką literacką miłość, Molierowską Celimenę.

18 grudnia 1909 roku w Teatrze Miejskim odbyła się premiera dwóch sztuk Moliera w tłumaczeniu Boya – wspomnianego już *Mizantropa* oraz *Małżeństwa z musu*. Od tej pory aż do roku

1939 trwać będzie Boya romans z Francją. W tym czasie powstanie sto kilkanaście tomów przekładów klasycznej literatury francuskiej, a napisane do nich przedmowy złożą się na dwa tomy studiów tej literaturze poświęconych.

Warto przyrzeć się bliżej samej postaci tłumacza, człowieka zawieszzonego niejako w swej epoce „między medycyną a cyganerią”, oraz okolicznościom, jakie towarzyszyły kolejnym etapom jego pracy literackiej. Tłumacz – jak twierdzi Berman (1995) – nie działa w próżni, jego praca zawsze wpisana jest w pewien konkretny kontekst zarówno językowy, jak i kulturowy czy społeczny. Jest „naznaczony” przez uwarunkowania literackie, ideologiczne i społeczne, definiujące jego „pozycję tłumaczeniową”, która z kolei usytuowana jest w pewnym „horyzoncie hermeneutycznym” determinującym sposób myślenia, odczuwania i działania.

Tadeusz Żeleński urodził się w roku 1874 jako drugi syn znanego już wówczas kompozytora i profesora Warszawskiego Konserwatorium Władysława Żeleńskiego oraz Wandy z Grabowskich. Ale to nie muzyka towarzyszyła jego późniejszej drodze życiowej. Na kształtowanie się w dzieciństwie artystycznych zainteresowań znacznie większy wpływ miała matka, która była uczennicą i zarazem przyjaciółką znanej pisarki Narcyzy Żmichowskiej. Z wydanej w 1930 roku przez Boya korespondencji Żmichowskiej do Wandy Grabowskiej *Narcyssa i Wanda* wynika, że ta ostatnia była osobą pełną niezrealizowanych literackich tęsknot, co nie mogło pozostać bez wpływu na syna. Gdy w roku 1881 rodzina Żeleńskich przeniosła się z Warszawy do Krakowa, ich dom stał się miejscem częstych spotkań środowiska artystycznego. Bywali tam między innymi: słynny etnograf Oskar Kolberg, syn Adama Mickiewicza – Władysław, pianista i kompozytor Ignacy Jan Paderewski. Kraków, choć ekonomicznie zacofany, cieszył się wówczas sławą polskiej stolicy kultury i sztuki: scena krakowska posiadała za dyrekcji Stanisława Koźmiana (1871–1885) znakomity zespół aktorski, a z kręgu Szkoły Sztuk Pięknych wywodzili się artyści tej miary, co Jacek Malczewski, Julian Fałat, Stanisław

Wyspiański, Jan Stanisławski czy Józef Mehoffer. Ponadto jeszcze w okresie gimnazjalnym Żeleński zacieśnił kontakty ze swym ciotecznym bratem Kazimierzem Tetmajerem (którego matka Julia była rodzoną siostrą Wandy Grabowskiej). Jednakże gdy po uzyskaniu świadectwa dojrzałości przyszedł czas na wybór zawodowej drogi życiowej, Tadeusz Żeleński zapisał się na studia medyczne w Uniwersytecie Jagiellońskim. O swym wyborze wspominał po latach:

Chowałem się w atmosferze sztuki i artyzmu, mimo to, nie bardzo wiem czemu, ukończywszy w Krakowie gimnazjum znalazłem się na medycynie. Może to były sugestie nie tak dawnej jeszcze epoki pozytywizmu, że wszystkie studia nad człowiekiem trzeba zaczynać od początku, od krajania trupów. Dość szybko zorientowałem się w omyłce, mimo to ukończyłem ten wydział z pewnym wysiłkiem woli co prawda, gdyż myśl uciekała mi wciąż w inne strony (Żeleński-Boy 1957: 293).

Studia medyczne okazały się rozczarowaniem, z całą pewnością nie oddawał im się z pasją. Wtedy też, w tych wypełnionych mozolną nauką w czasach, po raz pierwszy opublikował swoje wiersze³, chcąc może udowodnić, że – jak mawiał – „na dnie” był zawsze „tylko poeta”. I choć po latach z lekceważeniem i wstydem mówił o tym literackim debiucie⁴, to przecież stanowi on dokument określający pierwszy etap związków pisarza z literaturą, pierwszy znak jego formującej się osobowości twórczej, jego pierwsze literackie wtajemniczenie.

Zaraz po ukończeniu studiów medycznych Tadeusz Żeleński rozpoczął starania o stypendium naukowe na wyjazd do Paryża, a otrzymawszy je, w listopadzie 1900 roku rozpoczął trzymiesięczny pobyt we Francji. Zamiast jednak „opukiwać płuca

3 Cztery dedykowane Kazimierzowi Tetmajerowi sonety *Chrystus, Ave Caesar, Marzenie, Pożar* ogłoszone zostały na łamach krakowskiego tygodnika „Świat” nr 3, 1 lutego 1895 roku.

4 W liście do Kazimierza Czachowskiego (z 6 lutego 1933) pisał Boy o tych „ćwiczeniach rymotwórczych (oczywiście na sosie, jaki wówczas był modny)”, że ujrzenie ich w druku „na lata mnie wyleczyło z pisania, aż przypadek mnie do literatury «od kuchni» wprowadził” (cyt. za: Makowiecki 1974: 24).

i obmacywać wątroby” niczym nie różniące się od tych pozostawionych w ojczyźnie, poznawał Paryż zabytków i ciągnących się wzdłuż Sekwany kramików bukinistów, przechodząc „na świeżym powietrzu kurs literatury francuskiej” (Boy-Żeleński 1957: 295). Pobyt we Francji stał się początkiem fascynacji literaturą francuską, fascynacji, której praktycznym wymiarem będzie rozpoczęta kilka lat później i kontynuowana w zasadzie do końca życia działalność przekładowa. Zanim jednak to nastąpiło, Żeleński zdobywał literackie doświadczenie jako główny dostawca satyrycznych tekstów słynnego krakowskiego kabaretu Zielony Balonik. O okresie tym pisał:

Te wieczory wspólnej, a tak wesołej pracy miały dla mojej przyszłości literackiej niemałe znaczenie. To była moja jedyna szkoła „rzemiosła”. I wyborna szkoła. Szkoła zwięzłości, treściwości, przymus obracania się na ciasnej przestrzeni, kręcenia słowem jak szewc skórą, matematyka humoru, przymus „natchnienia” na oznaczoną godzinę (Żeleński-Boy 1957: 391–392).

Pisane dla kabaretu teksty opublikował Boy w tomiku zatytułowanym *Słówka*. Ten niewielki zbiór wierszy i piosenek satyrycznych stał się czymś w rodzaju nieformalnej kroniki życia Krakowa pierwszej dekady XX wieku, z uwzględnieniem panującego wówczas duchowego klimatu i towarzyskich układów.

Doświadczenia literackie skłoniły Boya do podjęcia działalności przekładowej, u źródeł której znajduje się uwielbienie dla języka, kultury i literatury francuskiej. Owoce tej pracy stanowią bez wątpienia jeden z najtrwalszych elementów jego dorobku literackiego. Nawet zagorzali przeciwnicy Boya – publicyści i skandalisty – z reguły przyznawali wysoką rangę jego działalności translatorskiej.

Rozpoczęta przypadkowo praca przekładowa przeobraziła się z czasem w nieposkromioną pasję, która stopniowo zaczęła układać się autorowi w „pewien całokształt”, by w końcu zaowocować powstaniem zamysłu na wielką skalę, będącego – jak sam stwierdził – „podstawą pełnego przewartościowania naszych orientacji kulturalnych”. We wstępie do wydanej w 1921 roku *Antologii literatury francuskiej* pisał:

Żyliśmy jeden wiek w niewoli; dwa poprzednie, bez mała, w głębokiej ciemności. Zatomowano nam tyle źródeł myśli, okaleczono tyle dziedzin ducha, brak nam mnóstwa, mnóstwa rzeczy, bardziej jeszcze w sferze intelektu niż jakiegokolwiek innej. Żadna literatura współczesna nie da prawdziwej kultury umysłu [...]. Na pożywny bulion myśli trzeba wieków. Zwróćmy się tedy do Francji po to, czego nam nie staje [...]. Mamy własnych wspaniałych romantyków; uczynimy sobie z pisarzy francuskich swoich klasyków (Żeleński-Boy 1958: 43-44).

Tym zaplanowanym na wielką skalę przedsięwzięciem było stworzenie Biblioteki Boya. Z początku przypadkowy wybór utworów, będący wynikiem osobistych upodobań do tych czy innych dzieł francuskiej klasyki, z czasem przerodził się w pewien konsekwentny łańcuch utworów uważanych przez Boya za wyjątkowe w historii literatury francuskiej także i dlatego, że stać się mogły niezbędnym elementem uzupełniającym polską świadomość kulturową. Na program ten składają się z początku dwa zasadnicze ogniwa: renesans i francuscy moralści XVIII wieku oraz reprezentanci oświecenia, trzecim, dołączonym później ogniwem stanie się literatura realistyczna pierwszej połowy XIX wieku. Na kolekcję składa się 31 tomów dzieł Balzaka, 6 woluminów sztuk Moliera, powieści A. Gide'a, Stendhala, F. Rabelais'go i J. Prévosta, liczne komedie P. Marivaux i P. A. C. Beaumarchais, powiastki filozoficzne Diderota i Woltera, utwory o charakterze filozoficznym Kartezjusza, Monteskiusza czy Pascala. Ogromną zasługą Boya jest także przekład niemal całego cyklu powieściowego Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Bez wątpienia jednym z największych, najwybitniejszych dokonań translatorskich w tworzonej konsekwentnie przez kilkadziesiąt lat Bibliotece Boya są przekłady Molierowskich komedii. Stanowią prawdziwy przełom w historii ich tłumaczeń na język polski, zamykając, jak twierdzi Zbigniew Raszewski, „pewną epokę w polszczeniu Moliera” i otwierając nową „epokę właściwego przekładu w jego fazie początkowej, pionierskiej” (cyt. za: Pawłowiczowa 2001: LXXIX).

Ten punkt widzenia podziela też Jan Błoński w tekście o wymownym tytule *Szekspir przekładu*:

Boy „przewartościował” pojęcie przekładu, wzmógł zainteresowanie i podniósł wymagania; nadał też pracy tłumacza wyższą godność: trud przekładania ksiąg zbliżył znacznie do pracy pisarza artysty. Dlatego też już na zawsze pozostanie w Polsce patronem tłumaczy (Błoński 1958: 5).

Niewątpliwą zaletą przekładów komedii Moliera jest szacunek Żeleńskiego-Boya dla integralności tekstu, co w jego czasach nie było wcale rzeczą oczywistą. Poprzedzający go na drodze polszczenia tego wybitnego dramatopisarza tłumacze poczynali sobie dosyć swobodnie, dopisując nieistniejące w oryginale sceny, zmieniając wymowę ideologiczną dramatów, „poprawiając” ich kompozycję czy skreślając niektóre postaci⁵. Stosunek Boya do tłumaczonych tekstów świadczy o jego nowoczesnym zmyśle filologicznym i głębokiej świadomości własnego języka. W jego pismach nie brak refleksji na temat specyfiki języków, z którymi miał do czynienia, różnorodnych trudności oraz pułapek, jakie napotyka tłumacz. Tadeusz Boy-Żeleński był tłumaczem niezwykle świadomym. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że kolejne wydania przełożonych przez siebie dzieł skwapliwie przeglądał, starając się poprawić wszystkie zauważone niedoskonałości. Całej jego kilkudziesięcioletniej pracy translatorskiej towarzyszyły liczne przemyślenia i komentarze. Czuł ciężar spoczywającej na nim odpowiedzialności, do każdego tłumaczenia przygotowywał się starannie, wnikliwie analizując nie tylko autora i jego dzieło, ale także kontekst historycznoliteracki:

Aby osiągnąć cel, to znaczy tchnąć życie w dzieła epok tak odległych i tak różnych, musiałem wygłaszać o tych książkach odczyty, musiałem przedstawiać je publiczności, umiejscawiać je w ich środowisku; krótko mówiąc, musiałem udawać po trosze historyka literatury. [...] Pograżyłem się w krytyce francuskiej,

5 Waław Borowy przytacza m.in. przykład Franciszka Kowalskiego, który w swym przekładzie *Dom Juana* zjawę posągu zastąpił piorunem, w *Przekorach miłosnych* skreślił postać Metafrasta, bo „niepodobieństwem było związać ją z nicią akcji”, przerobił jednoaktówkę *Miłość malarzem* na trzy akty, ponieważ w oryginale, jak twierdził „wypadki zanadto nagle i niejako pomieszane... jeden za drugim następują” (Borowy 1952: 89).

którą tak podziwiałem za młodu; starałem się też dawać wyraz moim wrażeniom osobistym (Żeleński-Boy 1957: 526–527).

O pracy przekładowej i jedynej w swoim rodzaju relacji pomiędzy autorem a jego tłumaczem pisał Boy w swych „wyznaniach”:

Bo doprawdy, powiedzieć to mogę, nie ma związków bardziej osobistych niż te, jakie wytwarzają się między pisarzem a jego tłumaczem. Autor odsłania przed tłumaczem wszystko – aż do swoich słabości; to tłumacz umie najlepiej oznaczyć próbę szlachetnego metalu zawartego na każdej stronicy. On to dzięki swojemu rzemiosłu wnika w najsekretniejszy mechanizm twórczości, wnika tam, gdzie kryje się może tajemnica geniuszu: w styl, w słowo. I ta zażyłość staje się źródłem nieskończonych rozkoszy (Żeleński-Boy 1957: 527).

I choć przytoczone opinie pochodzą z czasów znacznie późniejszych niż epoka, w której Boy tłumaczył Moliera⁶, i są owocem kilkunastoletniego okresu refleksji i translatorskich doświadczeń, to przecież już w przedmowie do pierwszego polskiego wydania Molierowskich komedii (1912) pisał, że w pracy dążył do „osiągnięcia wierności i życia”, a wierność ta dotyczyła zarówno treści jak i formy tłumaczonych dzieł. Było to zadanie niesłychanie trudne, chronologicznie bowiem rzecz biorąc – jak twierdzi Jan Błoński – język francuski osiągnął swą rozwojową dojrzałość w XVII wieku (czyli właśnie w czasach Moliera), gdy tymczasem polszczyzna w pełni rozkwitła dopiero w wieku XIX. Tłumacz nie miał więc dla swych przekładów żadnego chronologicznego odpowiednika w języku polskim. W tej sytuacji jednakże umiał „stworzyć fikcyjny styl polskiego (nie istniejącego) klasycyzmu, nie taki, jaki był (bo go nie było), ale taki, jaki być «powinien»”. Przy czym nie chodzi tutaj oczywiście o hipotezę językoznawczą, ale o efekt literacki. „Można by więc żartobliwie powiedzieć, że – tłumacząc – napisał Boy spory (a brakujący) fragment historii polskiej literatury” (Błoński 1958: 9).

6 Cytowane fragmenty pochodzą z przemówienia zatytułowanego *Mes confessions*, wygłoszonego na Sorbonie 19 lutego 1927 roku. Tłumaczenia dokonał Julian Rogoziński.

Molier stylizowany

Zważywszy jednak, iż przekłady Moliera powstawały u progu nowego stulecia, nie należy zapominać, że pracując „w sposób, jaki mu instynkt w danym wypadku wskazywał”, Boy tworzył pod naporem dawnej polszczyzny, „naznaczając” nią niejako bohaterów przekładanych dramatów. W opinii Jerzego Zawieyskiego:

Wielbiciel Fredry mimo woli nieraz postaciom Molierowskim nadaje cechy podobieństwa do Cześników i Rejentów. Soczystość i dosadność polszczyzny Boya niejednokrotnie prowadzi go ku sarmatyzmowi, ku delikatnym polonizmom, zwłaszcza w niektórych powtarzających się rubasznych wyrażeniach lub zwrotach asan, aścka, waćpanna, waćpan itp. (Zawieyski 1955: 430).

Sarmatyzm to słowo klucz, epitet bardzo często pojawiający się w kontekście charakterystyki Boyowskich przekładów Moliera. I choć często cecha ta postrzegana jest jako główna zaleta, wręcz cnota tych tłumaczeń, to owa swojskość i rubaszność, nie mająca wiele wspólnego z subtelnością i precyzją oryginału, niejednokrotnie dźwięczy fałszywie, działając na niekorzyść tekstu. Taki zarzut formułuje między innymi w przypadku przekładu *Świętoszka* Rachmiel Brandwajn:

Boy lekceważy dorobek XIX stulecia i wraca do starych tradycji, choć ani bohaterom, ani obyczajom nie nadaje polskiej barwy. Narzuca jednak aleksandrynom Molierowskim wiersz Zabłockiego, a klasyczną przyzwoitość zastępuje częstokroć krajowego chowu manierą, dziarską i poufałą. Sarmatyzm przynosi *Świętoszkowi* więcej szkód niż pożytku, uprzystępnia komedię, lecz wypiera elegancję, wdzięk, czasami poezję, niweczy cechy decydujące o randze dzieła w literaturze francuskiej i światowej (Brandwajn 1968: 114).

Wydaje się, że akurat w przypadku *Don Juana* zarzut zbytnej sarmackości nie byłby do końca uzasadniony, choć momentami Boyowski przekład dosadnością i soczystością sformułowań daleki jest od oryginału. I tak, wedle słów Sganarela, tabaka

„odświeża i przeczyszcza mózgownicę” (*réjouit et purge les cerveaux humains*), zaskoczona wyjazdem Don Juana Elwira „puściła się w pogoni” (*s’est mise en campagne après nous*), Don Juan w serce Elwiry „zajechał nieco za głęboko” (*a su toucher trop fortement*) i „nie używa innych siideł dla łowienia damulek” (*ne sert point d’autres pièges pour attraper les belles*). O swej namiętności do plotkowania Sganarel mówi samokrytycznie: „niejedno mi się z gęby niepotrzebnie może wysnęło” (*cela m’est sorti un peu bien vite de la bouche*) (akt I scena 1), a w rozmowie z Don Juanem pyta swego pana o komandora „któregoś pan utrupił” (*que vous tuâtes*) (akt I scena 2). W scenach z wieśniakami (akt I scena 2–9) Pietrek chce przed Karolką „wypatroszyć swoje serce” (*débonde mon coeur*), a w chwilach wzburzenia wykrzykuje emocjonalne „do kaduka” (w wyrażeniu tym wyraźnie słyhać Fredrowską nutę) i „do paralusza”.

Boy z upodobaniem ubarwia repliki bohaterów dramatu, wkładając im w usta typowe dla języka polskiego frazeologizmy nawet tam, gdzie w oryginale pojawiają się wyrażenia stosunkowo neutralne, lub szukając dla francuskich wyrażeń polskich ekwiwaleatów. Sganarel mówi, że Don Juan „uważa za koszałki-opałki wszystko, w co my wierzymy” (*traite de billevesées tout ce que nous croyons*) (akt I scena 1), a na świecie spotyka się „niedowarzonych głuptasów, co to bawią się w niedowiarków, a sami nie wiedzą dlaczego” (*certains petits impertinents qui sont libertins sans savoir pourquoi*) (akt I scena 2). Oburzony zalotami Don Juana do Karolki Pietrek ostrzega go, by „nie dobierał się do cudzego ogródka” (*que vous ne caressais nos accordées*) (akt II scena 3), Małgosia, zaniepokojona pojawieniem się Karolki w roli ewentualnej konkurentki, przekonuje ją, że „to bardzo nieładnie wlażyć tak na cudzą grzędę” (*ça n’est pas bien de courir sur le marché des autres*)⁷, a chwilę potem zwraca się do niej swojsko brzmiącym jeszcze i dzisiaj „kpisz czy o drogę pytasz?” (*Vous vous moquez des gens*) (akt II scena 1). W rozmowie o le-

7 Furetière w swym słowniku z 1694 roku podaje: „personne n’est venu sur mon marché, n’a couru sur mon marché, n’a enchéri sur moi” (cyt. za: Molière 1971: 1307).

karzach i lekarstwach przebrany za medyka Sganarel przyznaje się swemu panu: „plotłem, co mi ślina na język przyniosła” (*j'en ai pris par où j'en ai pu attraper*) (akt III scena 1), o walce Don Juana z napastnikami Don Karlosa mówi: „we dwóch przepędzili tamtych gdzie pieprz rośnie” (*les deux ont fait fuir les trois*) (akt III scena 3), w podobnym tonie wypowiada się po wizycie Don Ludwika, którego na miejscu Don Juana posłałby „gdzie pieprz rośnie” (*je l'aurais envoyé promener*) (akt III scena 7).

Różnorodność leksykalno-stylistyczna wypowiedzi poszczególnych bohaterów dramatu należy do najbardziej charakterystycznych cech Boyowskiego przekładu. Zabieg ten szczególnie widoczny jest w przypadku języka, jakim posługują się Elwira i Don Ludwik. Obie te postacie grają w dramacie szczególną rolę, ich zadaniem jest przydanie tekstowi patosu oraz emocji. Oboje są ofiarami hipokryzji Don Juana i jego lekceważącego stosunku do etosu szlachcica i ogólnie przyjętych norm moralnych. Retoryczne walory wypowiedzi wymienionej pary bohaterów wyraźnie kontrastują ze sposobem wyrażania się postaci, które zajmują w społecznej hierarchii miejsce znacznie niższe. Mają więc fundamentalne znaczenie dla stworzenia ich psychologicznego obrazu.

Elwira, która w poszukiwaniu męża odbywa niebezpieczną podróż jedynie w towarzystwie swego najwierniejszego sługi Guzmána, przybywszy wbrew konwenansom do pałacu w stroju podróżnym, w słowach swych pozostaje absolutnie nienaganna: „Czy raczysz mnie jeszcze poznawać, Don Juanie? Mogę chociaż mieć nadzieję, **iz zechcesz obrócić w tę stronę oblicze?**” (akt I scena 3). Na oschłą replikę reaguje kwiecistym monologiem, w którym translatorskie zabiegi stylizacyjne Boya widać bardzo wyraźnie:

Dona Elwira: Tak, widzę, że się mnie nie spodziewałeś i że jesteś zaskoczony. [...] **Sposób, w jaki mi to dajesz uczuć, przekonywa mnie najzupełniej o tym, w co mimo wszystko wahałam się uwierzyć.** [...] Szukałam przyczyn zdolnych przed mą tkliwością usprawiedliwić owo oziębienie, które w tobie odczuwałam; sama wmawiałam w siebie wszelkie możliwe powody twego nagłego wyjazdu, aby cię oczyścić ze

zbrodni, o którą **rozum mój cię oskarżał**. Próżno przemawiały do mnie moje **aż nazbyt słuszne podejrzania**; odrzuciłam ich głos, który czynił cię zbrodniarzem w mych oczach, a słuchałam z rozkoszą tysiąca **dziecinnych urojeń, które malowały memu sercu twą niewinność**. [...]

Boy stara się zachować zarówno ton, jak i styl wypowiedzi, ale niekiedy pozwala sobie na więcej niż autor, dokonując amplifikacji oryginalnego tekstu (w oryginale: *la manière dont vous le paraissez me persuader pleinement ce que je refusais de croire; mes justes soupçons*), innym razem posługując się archaizacją zarówno leksykalną (*obrócić oblicze; przekonywa mnie najzupełniej, przed mą tkliwością*) jak i składniową (*rozum mój cię oskarżał*). Warto zwrócić uwagę na użyte przez tłumacza wyrażenia „tysiąca dziecinnych urojeń” (*mille chimères ridicules*) oraz „przed mą tkliwością” (*à ma tendresse*), które czynią z bohaterki osobę nieco ckliwą, pragnącą ławością swych porównań wzbudzić w niewiernym mężu-kochanku choćby namiastkę litości. „Tkliwość” to słowo oznaczające serdeczne uczucie, serdeczność, czułość, uczuciowość. Chodzi w nim bardziej o rodzaj miłości, jaką matka obdarza swoje dziecko⁸, gdy tymczasem u Moliera Elwira używa słowa *tendresse*, terminu wyrażającego w najbardziej bezpośredni sposób miłość i namiętność jednocześnie⁹. Stworzony w oryginale obraz dumnej kobiety potrafiącej bez wstydu mówić o targających nią uczuciach i bezlitośnie wyśmiewać własną naiwność, w polskim przekładzie zmienia się w portret złagodzony, a nawet momentami tkliwy i rzewny.

Kwiecistość stylu, jakim posługuje się Elwira, nie traci na sile nawet wtedy, gdy zdradzona żona, na skutek pokrętnych wyjaśnień Don Juana, wpada w gniew i chce wykrzyknąć swą rozpacz:

Dona Elwira: Ha, zbrodniarzu, teraz dopiero poznaję cię do gruntu, [...] kiedy ta świadomość może mnie jedynie **wydać**

8 Słownik języka polskiego podaje następujące przykłady: *tkliwie pocałować dziecko; była najtkliwszą matką; być tkliwym dla dziecka* (SJPD s.v. *tkliwy*).

9 W *Note sur le texte* (Molière 1971: 1304) czytamy: „*Tendresse* est le terme le plus fort par lequel puisse se traduire l’amour-passion”.

na pastwę rozpaczy. [...] to niebo, z którym tak igrasz, potrafi **pomścić się** za twą przewrotność! [...] Dość. **Nie pragnę** słyszeć nic więcej [...]. **Słabością nikkzemną** jest kazać sobie tak jawnie tłumaczyć swą hańbę; w takich sprawach szlachetne serce od pierwszego słowa wie, **co mu czynić wypada.** [...] Powtarzam ci raz jeszcze, niebo ukarze cię, nikkzemniku, za zniewagę, którąś mi wyrządził; a **jeśli Nieba lękać się nie umiesz, lękać się bodaj** gniewu urażonej kobiety!

Boy konsekwentnie stylizuje język raz posługując się barwnym frazeologizmem jako ekwiwalentem neutralnego wyrażenia („wydać na pastwę rozpaczy” *servir à me désespérer*), innym razem sięgając do arsenału wyrażen rzadko używanych lub wręcz przestarzałych, jak „pomścić się”, „nie pragnę”, „lękać się”, „bodaj”, „co mu czynić wypada”; czy też wzmacniając oryginalne wyrażenia, jak w przypadku „słabością nikkzemną jest” (*c’est une lâcheté*) dodaniem epitetu i specyficzną konstrukcją składniową (inwersją).

Nie należy zapominać, że postać Elwiry została stworzona dopiero przez Moliera. We wcześniejszych wersjach dramatu o Don Juanie, które mogły stanowić dla dramaturga twórczą inspirację, ofiary Don Juana nie były eksponowane w tekście. Widz wiedział tylko, że Don Juan jest uwodzicielem, ale tego nie widział. Tymczasem bohater Moliera uwodzi zakonnice, uprowadza ją z klasztoru i wreszcie poślubia, popełniając tym samym potrójne świętokradztwo. Elwira, która w dramacie pojawia się dwa (a najwyżej trzy) razy, staje się tej wielokrotnej profanacji wyrazistym znakiem, symbolem. W pierwszej scenie jest znieważoną kobietą, podążającą śladami niewiernego męża, a jej działania wynikają z czysto świeckich pobudek. Tego samego dnia wieczorem Elwira pojawia się u męża po raz kolejny, ale całkowicie odmieniona: przychodzi powiadomić go o swej decyzji powrotu do klasztoru, by tam do końca życia pokutować za popełnione grzechy (akt IV scena 9). Nie chce już mścić się na mężu, jedynym pragnieniem jest ocalenie jego duszy przed wiecznym potępieniem. Niewątpliwie ciągle kocha Don Juana, ale jest to już całkiem inna miłość, „czysta i doskonała”. Wzruszenie i patos grają w tej scenie pierwsze skrzypce. Boy

nad wyraz chętnie poddaje się tej stylistyce, archaizując język Elwiry i przydając mu kwiecistości w jeszcze większym stopniu niż w scenie pierwszego spotkania:

Dona Elwira: Nie dziw się, Don Juanie, **iz zjawiam się tutaj** o tej godzinie i w tym stroju. [...] Nie przychodzę tu **wiedzioną gniewem, który rozpalał mnie jeszcze tak niedawno. Wielka odmiana zaszła we mnie** od dzisiejszego ranka. To już nie Dona Elwira, która **wzywała przekleństwa niebios** przeciw tobie i której dusza **pomna swej obrazy miotała jeno groźby i dyszała zemstą**. Niebo wyгнаło z mego serca wszystkie **owe niegodne czucia, którymi byłam dla ciebie przejęta**, oszołomienia zbrodniczej miłości, **niecne porywy ziemskiej i grzesznej chuci**. [...]

Pragnę cię odwrócić od przepaści, do której **bieżysz**. [...] **Szczęściem to dla mnie będzie niewypowiedzianym**, jeśli zdołam odwrócić od twjej głowy okropny cios, który ci zagraża. [...] Kochałam cię miłością bez granic, nie było dla mnie nic droższego na świecie. **Dla ciebie zdeptałam obowiązki**, wszystko **uczyniłam** dla ciebie; a cała nagroda, **jakiej żebrzę dzisiaj**, to abyś zechciał odmienić życie i ustrzec się ostatecznej zguby. [...]

Ta emocjonalna przemowa zawiera sporo elementów charakterystycznych dla języka pisanego, stylu książkowego: rzadko używane, niejednokrotnie przestarzałe słowa („iz”, „bieżysz”, „pomna swej obrazy”, „jeno”, „czucia”, „niecne porywy chuci”, „wszystko uczyniłam dla ciebie”) czy specyficzna składnia akcentująca dopełnienie umieszczone na początku zdania („wielka odmiana zaszła we mnie”¹⁰, „szczęściem to dla mnie będzie niewypowiedzianym”). Tłumacz najwyraźniej także znajduje upodobanie w ubarwianiu języka bohaterki: „której dusza pomna swej obrazy” (*dont l'âme irritée*), „dla ciebie zdeptałam obowiązki” (*j'ai oublié mon devoir pour vous*), „a cała nagroda, jakiej żebrzę dzisiaj” (*et toute la récompense que je vous en demande*), przez co ton wypowiedzi staje się jeszcze bardziej niż w oryginale podniosły,

¹⁰ Fraza ta jest jakby echem słów Żony z *Nie-Boskiej Komedii* Krasinśkiego: „od kiedym cię straciła, zaszła odmiana we mnie” (Część pierwsza, wers 165).

a momentami nawet nieco sztuczny. Czytając te kwestie, można odnieść wrażenie, że Boy troszczy się przede wszystkim o literackie piękno tekstu (sam zresztą wielokrotnie przyznawał, że jest zwolennikiem teatru literackiego), narzucając jednocześnie monologom Elwiry specyficzną konwencję, ograniczając w pewnym stopniu możliwości interpretacyjne potencjalnym odtwórczyniom roli. Wykreowana przez Boya Elwira (podobnie zresztą jak jej bracia, don Karlos i don Alonzo, czy Don Ludwik) jest uosobieniem obowiązujących w społeczeństwie konwenansów, przeciw którym buntował się Don Juan. Można sobie łatwo wyobrazić Elwirę nadal podążającą wybraną drogą (nawet jeśli znaczyłoby to sprzeniewierzenie się wpojonym wcześniej zasadom), gdyby nie opuścił jej niewierny mąż. Tymczasem po wyjeździe Don Juana staje się ofiarą, dla której jedynym ratunkiem pozostaje udawanie nawróconej kobiety, odegranie wbrew sobie wykreowanej roli, ukrycie się za maską. Im bardziej chce być w swej przemowie przekonująca i wzruszająca, tym bardziej brzmi to fałszywie. Elwira staje się ofiarą swej własnej maski. W kłamstwie – zapewne nawet nieświadomym – odnajduje schronienie, którego tak bardzo potrzebuje. Być może właśnie chęć wydobycia tego fałszu poprzez patos i kwiecistość wypowiedzianych kwestii znajdowała się u źródeł wyborów tłumacza, który stworzył Elwirę raczej wygłaszającą tyrady niż rozmawiającą z ukochanym mężczyzną, kobietą głęboko zranioną w swych uczuciach.

W bardzo podobnym tonie utrzymany jest dyskurs Don Ludwika. Podobnie jak Elwira, także i on przychodzi do Don Juana dwukrotnie: po raz pierwszy, by wyrzucić z siebie całą gorzyc i cierpienie spowodowane niecnym postępowaniem syna, po raz drugi zaś, by wyrazić swą radość z racji jego nawrócenia na drogę przyzwoitości i bogobojności. Pierwsze spotkanie ojca z synem (akt IV scena 4) to *de facto* długi monolog tego pierwszego, raz tylko przerwany ironiczną uwagą Don Juana: „Panie, gdybyś zechciał usiąść, byłoby ci wygodniej przemawiać”. Bo rzeczywiście z przemówieniem, a nie z rozmową, mamy tu do czynienia. Don Ludwik sprawia wrażenie mało

zainteresowanego ewentualną obroną syna, pragnie tylko wyrazić własne zdanie na temat jego czynów oraz przypomnieć o obowiązkach szlachcica. Z formalnego punktu widzenia jego oracja jest bez zarzutu, choć to tylko zbiór komunałów stanowiących bez wątplenia *credo* szlacheckiego stanu, który reprezentuje. W oryginale słowa bohatera są pełne patosu i emfazy, to Boy, dając upust swej literackiej pasji, dokonuje amplifikacji, ubarwia i archaizuje oryginalne wypowiedzi tam, gdzie górno-lotny styl Don Ludwika nieco przygasa: „widzę dobrze, że nie na rękę ci przybywam” (*je vois bien que je vous embarrasse*); „jeżeli ciebie mierzi mój widok, **wierzaj mi**, nie mniej mnie znów mierzą twoje **ciagle** wybryki” (*si vous êtes las de me voir, je suis bien las aussi de vos déportements*), „i ten syn, **któregom** uzyskał od nieba znużonego mymi prośbami, stał się dla mnie zgryzotą i katuszą życia, wówczas **gdym** sądził, że będzie jego radością i pociechą” (*et le fils que j’obtiens en fatiguant le Ciel de vœux, est le chagrin et le supplice de cette vie même dont je croyais qu’il devait être la joie et la consolation*); „O, **jakiżeś ty** nikczemny!” (*Ah! quelle bassesse est la vôtre!*).

W drugiej przemowie Don Ludwika następuje zasadnicza zmiana tonu (wzruszony powrotem syna na drogę prawości przebacza mu dawne przewinienia), ale patos i emfaza (wspomagane archaizacją i amplifikacją) są stale obecne: „To, co mi mówisz **jestli** w istocie prawdą?” (*Ce que vous me dites, est-il bien vrai?*), „**Mogę** pokładać pewność w tak nagłym i zadziwiającym nawróceniu?” (*puis-je prendre quelque assurance sur la nouveauté surprenante d’une telle conversion?*), „Jak **rychło**, za najmniejszym słowem skruchy, krzywdy wyrządzone przez syna **zacierają się w pamięci!**” (*que les offenses d’un fils s’évanouissent vite au moindre mot de repentir!*), „Już **nie pomnę cierpień**¹¹, jakie mi zadałeś; wszystko wymazały słowa, **którem** z ust twoich usłyszał w tej chwili” (*Je ne me souviens plus déjà de tous les déplaisirs que vous m’avez donnés, et tout est effacé par les paroles que vous venez de me faire entendre*).

11 *Déplaisir* to słowo oznaczające *przykrość, zmartwienie* – Boy przydaje ciężaru gatunkowego emocjom ojca, decydując się na użycie słowa *cierpienie*.

Porównując przekład Boya z tekstem oryginału trudno nie zauważyć tendencji tłumacza do podniosłego tonu, do uszlachetniania i uwznioślenia wypowiedzi dla uzyskania bardziej wyrazistych rysów charakteryzujących daną postać. Należy także pamiętać, że w czasach, gdy Boy pracował nad przekładami Moliера, panowało powszechne przekonanie (ugruntowane jeszcze w XIX wieku), że teatr został powołany do służby literaturze. W widowisku teatralnym najważniejszy był tekst, gra aktorska zajmowała drugie miejsce, mniejsze znaczenie miała oprawa plastyczna i reżyseria. Odbiorcą spektaklu był słuchacz, a nie widz. Przedstawienia się słuchało, a nie oglądało. I raczej nikomu nie przyszło na myśl kwestionowanie zasady, iż to „teatr jest dla literatury, a nie odwrotnie” (Michalik 1985: 11). W tym duchu właśnie powstawały przekłady Boya, twórcy o nadzwyczaj rozwiniętym zmyśle filologicznym, wrażliwym na słowo, ale i niepozbawionym inwencji w kreatywnym tworzeniu własnego Moliера. Przytoczone powyżej przykłady stylizacji obrazują zresztą troskę nie tylko o literackość tekstu, lecz są równocześnie ukłonem w stronę aktorów, a dokładniej rzecz ujmując obowiążającego ówczesnie w krakowskim teatrze stylu gry, którą Zygmunt Sarnecki opisuje w następujący sposób:

Nasi artyści podkreślają myśl każdego zdania, kładąc na ważniejszych wyrazach akcenty dobitniejsze nieraz niż to bywa w rzeczywistości, skutkiem czego dykcja przechodzi niemal w deklamację starannie wycieniowaną (vide: prawda i natura traktowana jest wykwintnie i estetycznie) (cyt. za: Michalik 1985: 95).

Takie właśnie wykwintne i estetyczne są tyrady Dony Elwiry i Don Ludwika. Dają one aktorowi możliwość popisania się kunsztowną deklamacją utrzymaną w obowiązującej w XIX i na początku XX wieku konwencji „archaicznej stylizacji”. Ów postulat „gry stylowej” (zwłaszcza w przypadku Moliера, którego u progu XX wieku zaczęto w Krakowie wystawiać dość systematycznie) miał swe źródło w naśladowaniu gry aktorów Comédie Française, uznawanej za obowiązujący kanon – bo któż, jeśli nie aktorzy „Domu Moliера” wiedzieli najlepiej, jak

postępować z wielkim klasykiem? Norma sceniczna (w rozumieniu Patrice'a Pavisa) staje się więc czynnikiem zewnętrznym warunkującym w pewnym stopniu przekład Boya.

„Tłumacząc Moliera – pisał Borowy (1952: 145) – posługiwał się Boy językiem żywym i nie starał się specjalnie o to, by mu nadać barwę przeszłości, nie wzdragał się jednak przed użyciem wyrażen brzmiących archaicznie. Jak sam pisze, postępował tu *w sposób, jaki mu instynkt w danym wypadku wskazywał*”. Instynkt literata i pasjonata, twórcy, który o swoim stylu pracy mówił: „pracuję raczej niecierpliwą furia niż cierpliwą skrętnością” (cyt. za: Borowy 1952: 169). Owa „niecierpliwa furia” nie pozwalała mu na wierne dopasowywanie się do języka oryginału, w tłumaczeniu znajdował ujście dla swego twórczego imperatywu, nigdy nie tworzył przekładów transparentnych, naznaczał je swym własnym stylem.

W swoim dramacie Molier nakreślił bardzo wyrazisty portret siedemnastowiecznego szlachcica, który jawi się najpierw jako uwodziciel (akt I scena 2), później jako libertyn (akt III scena 1), na końcu zaś zostaje hipokrytą (akt V scena 2). Rysunek postaci posiada więc wyraźnie nakreśloną „ideologiczną” progresję. Życie bohatera, nieznośnie monotonne, wypełnione orszakiem zmieniających się jak w kalejdoskopie kobiet (szlachcianek czy wieśniaczek – to bez znaczenia) jest przerażająco puste. Nieustannie ponawiane podboje (które uwodziciel za każdym razem bez wahania nazywa miłością) ujawniają jego uczuciową impotencję. Inną cechą charakterystyczną jest jego wolnomyślicielstwo. W dramacie nie ma wyraźnej, bezpośredniej deklaracji ateizmu – Molier w żadnej mierze nie mógł sobie na to pozwolić – dlatego też owo *credo*, a raczej *anti-credo* wyrażane jest albo poprzez brak odpowiedzi na zasadnicze pytania, bądź też za pomocą uników czy wykrętów – zinterpretować je musi osoba, która kwestię poruszyła¹². Wedle tej zasady zanegowane zostaje istnienie nie tylko Boga, ale i diabła, piekła czy nieśmiertelnej

¹² Na przykład na pytanie Sganarela „Czy to możliwe, aby pan nie wierzył w Niebo?” Don Juan odpowiada: „Zostawmy to”, więc Sganarel konkluduje: „To znaczy, że nie”.

duszy. W kontrapunkcie do tych negacji pojawi się jednak stwierdzenie afirmatywne: Don Juan wierzy w arytmetykę. Ateizm Don Juana jest solidnie ugruntowany, nie ma w jego postawie miejsca na jakiegokolwiek wątpliwości. To cecha właściwa dopiero bohaterowi Moliера, wcześniej, choćby we francuskich tekstach Dorimonda czy Villiersa, sam fakt buntu Don Juana wobec Boga dowodził wiary w jego istnienie. Moliер stworzył bardzo spójny portret swego bohatera, który, niczym muzyczne crescendo, przedstawia go w coraz gorszym świetle, czyni żeń postać coraz bardziej obrzydliwą, a uwieńczeniem tego obrazu staje się maska hipokryty, która ma przekonać wszystkich, że bohater nawrócił się i został pobożnym chrześcijaninem pragnącym odpokutować wcześniejsze występki. Dramatopisarz maluje portret swego bohatera nader konsekwentnie, akcentując fakt, iż niezależnie od światopoglądu Don Juan jest szlachcicem i nie zapomina o przestrzeganiu zasad galanterii i kurtuazji w zachowaniu. Wspomniana galanteria widoczna jest między innymi w języku, jakim się posługuje, niezależnie od tego, czy rozmawia z osobami równymi sobie w hierarchii społecznej (Dona Elwira, Don Ludwik, Don Karlos), służbą lub wierzycielem (Sganarel, Pan Niedziela), czy też z prostymi wieśniaczkami (Karolka, Małgosia).

Zdarza się, oczywiście, że Moliер różnicuje styl Don Juana w zależności od rozmówcy, do którego ten ostatni się zwraca. Język bohatera, nienaganny w swej formie (choć znacznie mniej patetyczny niż w przypadku porzuconej żony i rozczarowanego ojca) w kontaktach z najbliższymi, w dialogach z innymi bohaterami staje się momentami (zwłaszcza w chwilach silnego wzburzenia) mniej elegancki, bardziej potoczny, jak gdyby Don Juan chciał dopasować dyskurs do poziomu swego interlokutora. Boy wykorzystuje te momenty, stylizując wypowiedzi tytułowego bohatera jeszcze wyraźniej, zgodnie z (wypracowaną na własny użytek) zasadą, że wszędzie tam, gdzie ma do wyboru słabszy i mocniejszy synonim, zawsze wybiera ten bardziej wyrazisty. I tak do Sganarela zwraca się: „Cóż takiego? gadaj” (*Quoi? Parle*); „Hola! Mości bałwanie! (*Holà! Maître sot*); „Co to jest,

co się stało? Powiedz! Będieszże raz gadał? (*Qu'est-ce? qu'as-tu? Dis donc, veux-tu parler?*); „I cóż, co ty bredzisz, hultaju?” (*Eh bien! que veux-tu dire, traître ?*); „Zdaje mi się, że ty masz spuchniętą gębę” (*Il me semble que tu as la joue enflée*); „Co! ty bierzesz za dobrą monetę wszystko, com nabajał?” (*Quoi? tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire*). W rozmowie z Żebrakiem obiecuje: „dostaniesz natychmiast całego luidora, jeżeli mi zaklniesz siarczyście” (*je m'en vais te donner un louis d'or toute à l'heure pourvu que tu veuilles jurer*); a witając się z Panem Niedzielą wykrzykuje: „Do kata, panie Niedziela, ależ pan się doskonale trzymasz!” (*Parbleu!*¹³ *Monsieur Dimanche, vous vous portez bien*). Jeszcze wyraźniej Boyowskie umiłowanie do stylizacji widać w scenie uwodzenia Karolki (akt II scena 2). Dla Don Juana status socjalny kobiety, którą pragnie uwieść, nie ma najmniejszego znaczenia. Wszystkie traktuje jednakowo, każda – bez względu na pochodzenie – jest dla niego kolejnym wyzwaniem, które zawsze traktuje z największą powagą. W oryginale Don Juan zwraca się do Karolki równie elegancko, jak robiłby to zapewne wobec każdej innej kobiety (*D'où me vient, la belle, une rencontre si agréable?*). Zaleca się do niej, zachwyca się wszelkimi aspektami jej urody: figurą (*Ah! que cette taille est jolie!*), twarzą (*Ah! que ce visage est mignon!*), oczami (*Ouvrez vos yeux entièrement. Ah! qu'ils sont beaux!*), zębami (*Que je voie un peu vos dents, je vous prie. Ah! qu'elles sont amoureuses!*), wargami (*ces lèvres appétissantes!*), wyraża swój zachwyt postacią (*Pour moi, je suis ravi, et je n'ai jamais vu une si charmante personne*). Wszystkie komplementy zabarwione są oczywiście lekką nutą ironii, ale autor pozostawia tę kwestię w gestii aktorów i reżyserów. Boy natomiast poprzez całą gamę zdrobnień, jakie wkłada w usta bohatera, tworzy wyrazisty, ale i interpretacyjnie dość ograniczony obraz tego ostatniego. To już nie tyle wytrawny uwodziciel, który posługuje się wypróbowanymi

13 Francuskie wyrażenie *parbleu* jest eufemizmem zastępującym *pardieu*, i wyraża uznanie, aprobatę lub pewną oczywistość. Polskim odpowiednikiem wyrażenia jest *dalibóg*, wykrzyknik mający tę samą rolę, tzn. potwierdzający prawdziwość tego, co się mówi. Natomiast wyrażenie *do kata* oznacza bardziej złość, gniew, zniecierpliwienie lub zdumienie.

środkami (również językowymi), by omdać kolejną zdobycz, ile raczej podrywacz traktujący swą ofiarę w sposób protekcyjnalny, nie do końca poważny: „Czemu zawdzięczam to miłe spotkanie, **ślicznotko?**”, „Ach, cóż za śliczna **figurka!**”, „Pozwól, niech zobaczę **zabki**, proszę cię, **dziecko**. Ach, jakie rozkoszne, a te **usteczka** jakie pońtne! Doprawdy, jestem oczarowany, w życiu nie widziałem tak **lubej istotki!**” Jeszcze dwukrotnie zwróci się do Karolki używając słowa „dziecko” tam, gdzie u Moliera o żadnym dziecku nie ma mowy: „Nie, dziecko” (*Point du tout*), „Cóż ty mówisz, dziecko!” (*Ha! que dites-vous là?*), tworząc tym samym wrażenie, że traktuje swą rozmówczynię bardziej jak małą dziewczynkę, niż kobietę, którą chce zdobyć. Boy odchodzi tym samym od stworzonego przez Moliera portretu wytrawnego zdobywcy, dla którego każda pojawiająca się na horyzoncie kobieta, bez względu na swój status społeczny, traktowana jest przezeń z jednakową atencją.

Pseudo-encomia w przekładzie

Warto jednakże zwrócić uwagę, że istnieją w przekładzie Boya fragmenty, w których tłumacz rezygnuje ze swoich ulubionych literackich stylizacji i twórczych interpretacji, starając się zachować maksymalnie neutralny ton wypowiedzi bohatera, możliwie jak najbardziej zbliżony do oryginału. Dzieje się tak w przypadku dwóch monologów Don Juana: o niestałości (akt I scena 2) oraz o hipokryzji (akt V scena 2). Monologi te należą do istniejącej od czasów starożytnych formy wypowiedzi zwanej w retoryce greckiej *paradoxon enkomion* (we francuskich tekstach krytycznoliterackich funkcjonuje ona pod łacińską nazwą *pseudo-encomium* lub francuską *éloge paradoxal*). Ta prawie zapomniana już dzisiaj forma¹⁴ (należąca do rejestru

14 Jerzy Ziomek (1990) pisze o gatunku poetyckim *enkomion* (s. 26) oraz o rodzaju retorycznym *enkomion*, czyli pochwała danej osoby (s. 91), nie wspomina jednak o swoistym „podgatunku” tej formy, jakim jest *paradoxon enkomion*.

epideiktycznego¹⁵) jest wynikiem satyrycznego, żartobliwego wykorzystania rozdzwiewku pomiędzy regularną mową emfaticzną a tezą, w której dana osoba, zjawisko czy idea wychwalana jest wbrew wszelkiej oczywistości, logice, powszechnie uznanej opinii lub też po prostu wbrew oczekiwaniom. Zasada korzystania z formy *pseudo-encomium* polega na równoczesnym posłużeniu się parodią na poziomie dyskursu oraz paradoksem na poziomie tezy czy też wybranego obiektu zainteresowania. Elementem stałym jest tu zestaw nieodmiennych reguł charakterystycznych dla mowy epideiktycznej, zmienną zaś nieskończona liczba możliwych do omówienia tematów. Warto zaznaczyć, że owa „gra” pomiędzy regularną przemową a niedostosowanym doń tematem zakłada istnienie jeszcze jednego elementu, którym jest powszechna akceptacja wynikającej z uniwersalnego systemu wartości opinii dotyczącej omawianej tezy. To czynnik niezbędny, by efekt paradoksu mógł zadziałać.

Wspomniane monologi Don Juana grają kluczową rolę w dramacie Moliera. W pierwszym z nich (pochwale niestałości) bohater wymienia argumenty oraz opisuje uczucia charakterystyczne dla wielkoświatowego społeczeństwa początków panowania Ludwika XIV, wpisując się tym samym w bogaty rejestr siedemnastowiecznych tekstów, w których króluje duch paradoksu. Tyrada ta dowodzi oratorskich umiejętności Don Juana, królują w niej metafory, plastyczne obrazy, elegancja języka. Boy stara się zachować ową elegancję, powstrzymuje się od – znanych z innych fragmentów tekstu – językowych ozdobników czy też stylizacji. W porównaniu z innymi częściami dramatu w tłumaczeniu dwóch wspomnianych *pseudo-encomia* stosunkowo niewiele jest śladów tłumacza. Boy wiernie podąża drogą kreślonych przez Moliera obrazów śmierci i snu, do których przyrównywana jest wierność: „A to by ładnie było, aby [...] **grzebać się na całe życie** w jednym uczuciu! [...] **przestać istnieć** dla innych kobiet !” (*La belle chose [...] de*

15 „Epideiktyczny” oznacza w retoryce starożytnej „krasomówczy”, jest cechą kunsztu oratorskiego typu „pokazowego”, uroczystej deklamacji mającej na celu pochwałę lub potępienie.

*s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort [...] à toutes les autres beautés [...] ; „Cały urok namiętności **zamiera, zasypiamy** w bezwładzie szczęścia, póki jakiś nowy przedmiot **nie zbudzi** naszych pragnień [...]" (Tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs [...]).*

Tłumacz wiernie odtwarza obrazy, w których Don Juan porównuje sztukę uwodzenia do wojny:

Jak nieopisanie słodko jest skłaniać ku sobie tysiącnymi hołdami serduszek młodej piękności, patrzeć co dzień na postępy, które się w nim robi; wybuchami czułości, wzdychaniem i łzami **zwalczać** niewinną wstydlivość duszy, którą tyle kosztuje **zdać się na łaskę zwycięzcy, pokonywać** krok za krokiem wszystkie te zapory, **zwyciężać** skrupuły [...]

On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le coeur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules [...]

Ale skoro **raz się jest jej panem**, nie ma już nic do powiedzenia ani do żądania. Cały urok namiętności zamiera; zasypiamy w bezwładzie szczęścia, póki jakiś nowy przedmiot nie zbudzi naszych pragnień i nie ukaże sercu świeżych powabów nęcącej **zdobyczy**. Słowem, nic słodsze go, jak **pokonywać opór** takiej wdzięcznej istotki; co do mnie, mam pod tym względem istną **ambicję zdobywców**, którzy **spieszą z jednego zwycięstwa po drugie**, nie umiając ograniczyć biegu swych pragnień. [...] pragnąłbym, jak Aleksander, by istniały jakie nowe światy, aby i w nich **szerzyć miłosne zdobycze**.

Mais lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter ; tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs, et présenter à notre coeur les charmes attrayants d'une conquête à faire. Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. [...] comme Alexandre, je souhaiterais

qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.

Wojenne metafory zainspirowały Boya do tego stopnia, że jeszcze dwukrotnie użył ich w monologu na własną rękę, znakomicie wpisując się tym samym w poetykę dyskursu: „[...] każda piękność ma prawo **walczyć** o nasze uwielbienie” ([...] *toutes les belles ont droit de nous charmer*); „Co do mnie, powab i wdzięk czarują mnie, gdziekolwiek je spotykam, i **poddaję się bez oporu** słodkiej przemocy, z jaką wabią nas ku sobie” (*Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne*).

Druga tyrada bohatera, słynny monolog o hipokryzji, jest nie tylko kulminacyjnym punktem całego dramatu, ukoronowaniem libertyńskiego portretu Don Juana¹⁶ (w którym przedstawia własny system wartości), jest nade wszystko zręczną rozprawą Moliera z przeciwnikami, którzy rok wcześniej, na skutek rozmaitych intryg, doprowadzili do zakazu grania *Tartuffe'a*. Pisząc *Dom Juana* Molier miał już za sobą wyczerpujący bój z panoszącą się na dworze królewskim koterią dewotów, wykorzystał więc stworzoną przez siebie postać, by wejść w polemikę z wrogami. Monolog o hipokryzji, należący do gatunku mów chwalących wady, przywary, ma charakter satyryczno-cyniczny. Satyra obecna jest w obrazach szkicuujących społeczeństwo składające się z łajdaków, oszustów i głupców, cynizm zaś wyraża się w prawdziwej przyjemności, z jaką bohater opisuje doskonałą kolektywną manipulację, w której zamierza odegrać swą rolę. Molier konstruuje monolog używając często zwrotów bezosobowych, pytań retorycznych, wyrażań wartościujących, które mają na celu nadanie przemowie cech rozprawy o moralności. Nie brak

16 Warto przypomnieć, że w wieku XVII libertynizm oznaczał przede wszystkim postawę sceptyczną wobec spraw religijnych i był jednym ze źródeł racjonalizmu oświeceniowego. Dopiero w wieku XVIII pojęcie to uległo rozszerzeniu, obejmując sferę moralności obyczajowej.

w nim także słów rodem z pola leksykalnego sfery teatru, co bezpośrednio wiąże się z etymologią słowa „hipokryzja”¹⁷.

Boy, świadomy wagi tego monologu, stara się wiernie podążać nakreśloną przez autora drogą, dzięki czemu polski tekst – podobnie jak pierwowzór – posiada wszelkie cechy znamionujące neutralny charakter etycznego dyskursu o lekko ironicznym zabarwieniu: „Nie ma w tym żadnego wstydu; obłuda jest dziś bardzo w modzie, każde zaś modne szelmostwo może uchodzić za cnotę” (*Il n’y a plus de honte maintenant à cela: l’hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus*); „Wszystkie inne przywary wystawione są na sąd bliźnich i każdy ma prawo głośno je potępiać; ale obłuda jest szelmostwem uprzywilejowanym, które własną ręką zamyka usta całemu światu i cieszy się w spokoju wszechpotężną bezkarnością”. (*Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement; mais l’hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d’une impunité souveraine.*); „Oto, w jaki sposób trzeba korzystać ze słabości ludzkich i jak rozumny człowiek umie się dostosować do ułomności swego czasu.” (*C’est ainsi qu’il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu’un sage esprit s’accommode aux vices de son siècle.*).

Boy nie rezygnuje również z metafizyka teatralnego, czasami nawet posługując się nim częściej, niż robi to Molière: „To **sztuka**, w której **komedianctwo** zawsze może liczyć na względy” (*C’est un art de qui l’impature est toujours respectée*); „Wchodzi się, dzięki tej **komedii**, w ścisłe stosunki z całym pobożnym bractwem” (*On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti.*); „Czy myślisz, że mało znam ludzi, którzy dzięki takiej **sztuczce** zręcznie **rzucili zasłonę** na wybryki młodości, otulili się szczerlnie **plaszczem** nabożeństwa i **pod tym czcigodnym ubraniem** kupili sobie przywilej na wszelkie łajdactwa?” (*Combien crois-tu que j’en connaisse qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les désordres de leur*

17 Francuskie *hypocrisie* wywodzi się z greckiego słowa ὑπόκρισις *hypokrisis*, oznaczającego pierwotnie udawanie, grę aktorską.

*jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion, et, sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde?); „Gdy mnie kto raz bodaj najlżej obrazi, nie przebaczę mu nigdy i zachowam dlań **pod maską słodczy** nieubłaganą nienawiść”. (*Dès qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonnerai jamais et garderai tout doucement une haine irréconciliable*).*

Jest jednakże w monologu o hipokryzji jedna dość istotna różnica pomiędzy oryginalną wersją Moliera a wyborami, jakich dokonuje tłumacz. Molier, jak wiadomo, rozprawia się w tym monologu z dworska koterią dewotów, która doprowadziła do usunięcia z afisza *Tartuffe'a*. W całej mowie Don Juana wiele jest krytycznych słów pod adresem owej grupy cynicznych, ale bardzo wpływowych bigotów, obnażania ich wątpliwych zachowań, a nawet całej pokrętej strategii, dzięki której cieszą się względami. Molier niezwykle subtelnie maluje ten portret, pozostawia wiele niedomówień, sugeruje raczej niż dookreśla pewne zjawiska, wyraża się raczej *implicite*, z obawy – rzecz oczywista – przed kolejnymi możliwymi atakami swych nieprzejednanych wrogów. Dzięki tym zabiegom powstał tekst bardzo bogaty semantycznie, dający różne możliwości interpretacyjne (wykorzysta je wiele lat później w swym przekładzie Bohdan Korzeniewski). Boy rezygnuje czasem z tej wieloznaczności, dookreśla za pomocą dodanych przymiotników kreślony przez Moliera obraz, nie tyle sugerując, że chodzi o religijne zakłamanie, ile wyrażając je wprost: „Nie to, że świat zna ich prawdziwą wartość i wie, co myśleć o nich; to wcale nie osłabia szacunku i znaczenia, którym cieszą się wśród ludzi; **świętobliwe** pochylenie głowy, **pokorne** westchnienie i oczy **wzniesione w górę** wystarczą, aby okupić w oczach świata ich wszystkie postętki.” (*On a beau savoir leurs intrigues et les connaître pour ce qu'ils sont, ils ne laissent pas pour cela d'être en crédit parmi les gens; et quelques baissement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire*); „Wchodzi się, dzięki tej komedii, w ściśle stosunki z całym **pobożnym** bractwem.” (*On lie, à force de grimaces une société étroite avec tous les gens du parti*);

„Ci bowiem, których dobra wiara nie ulega wątpliwości i których każdy zna jako ludzi naprawdę **pobożnych**, ci, powiadam, padają zawsze ofiarą obłudników; w świętej naiwności pozwalają się wodzić szalbierzom na pasku i popierają ślepo tych, którzy małpują ich **świętobliwe** wzięcie.” (*ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux-là, dis-je, sont toujours les dupes des autres; ils donnent hautement dans le panneau des grimaciers et appuient aveuglément les singes de leurs actions*).

Tych kilka przykładów amplifikacji oryginalnego tekstu może dowodzić, że rozprawa z obłudą, hipokryzją i religijnym cynizmem była dla Boya czymś więcej niż tylko zadaniem tłumacza. Była doskonałą okazją do wyrażenia własnych poglądów, wypowiedzenia własnej wojny. Jego antyklerykalizm nie był tajemnicą; w publicystyce, którą uprawiał przez całe życie, konsekwentnie wyrażał sprzeciw wobec wszelkich form ograniczeń stawianych swobodnej ludzkiej myśli, zyskując tym samym etykietę wroga katolicyzmu, masona, bolszewika i nihilisty.

Boy a sceniczność tekstu

„Nie jestem człowiekiem teatralnym” – wyznał szczerze Boy, gdy zarzucano mu, że jako recenzent za mało zajmuje się teatrem, skupiając całą swoją uwagę na literackich aspektach przedstawień. Ten sam zarzut można by postawić Boyowi tłumaczowi, który widział w teatrze jedynie dziedzinę sztuki przyliterackiej (zgodnie zresztą z obowiązującą jeszcze na przełomie wieków dziewiętnastowieczną tradycją) i nigdy nie utożsamiał teatru, jaki go interesował, z założeniami Wielkiej Reformy, której zasadniczą myślą było wysunięcie na pierwszy plan funkcji reżysera oraz równoważne wobec tekstu traktowanie innych elementów sztuki teatru, takich jak scenografia, ruch sceniczny czy kompozycja muzyczno-plastyczna. Trudno jednak nie zauważyć, że przy całym swoim „nieteatralnym” podejściu do tekstu Boy ingeruje w oryginalną kompozycję dramatu, dodając nieistniejące w oryginale lub zmieniając czy też usuwając istniejące didaskalia (np. akt I sceny 1, 2, 3, 4; akt II sceny 2,

3, 4; akt III sceny 4, 5, 6; akt IV sceny 1, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12; akt V sceny 1, 5, 7) oraz przebudowując wielokrotnie strukturę scen. Moliere – jak się wydaje – pisał swoje sztuki po to, by jak najszybciej wystawić je na scenie, dzielił więc akty na poszczególne sceny w sposób raczej intuicyjny, nie zastanawiając się nad powszechnie przyjętymi zasadami ich komponowania. Boy w swym przekładzie wraca do ogólnie przyjętej zasady, według której „w dawnej dramaturgii scena była podstawową jednostką segmentacji aktów, dla której kryterium wyodrębniającym była zwykle zmiana liczby (wyjścia i wejścia) postaci na scenie” (Pavis 1998: 453). U Moliera konstrukcja scen nie jest tak rygorystyczna jak u Boya, który zawsze wtedy, gdy w dramacie następuje wejście lub wyjście jakiejś postaci, „tnie” tekst Moliera na mniejsze jednostki, wyodrębniając w nim dodatkowe sceny¹⁸.

W świetle przytoczonej definicji Patrice’a Pavisa można więc uznać, że oryginał jest bardziej awangardowy od przekładu Boya. Moliere tworzył swój tekst myśląc równocześnie o dramaturgii spektaklu, czyli takim rozplanowaniu i wykorzystaniu w inscenizacji materiału językowego i scenicznego, które służyłoby uwydatnieniu zamierzonej interpretacji tekstu. Pisząc wyobrażał sobie widowisko, można nawet zaryzykować tezę, że ostateczny kształt tekstu powstawał w teatrze dopiero podczas pracy z aktorem na próbach. Takiego aspektu myślenia o tekście dramatycznym Boy raczej nie brał pod uwagę, skupiając się przede wszystkim na wartościach literackich przekładu. Stworzył *Dom Juana* wspaniałego, dynamicznego, zabawnego, pełnego ekspresji, oraz – co bardzo ważne – doskonale wpasowanego w konwencję teatralną początku XX stulecia i przez dziesięciolecia granego na wielu polskich scenach z wielkim powodzeniem.

18 W wyniku owych rekonstrukcji akt I liczy u Boya 4 sceny (u Moliera 3); akt II – 10 scen (5 w oryginale); akt III – 6 scen (Moliere stworzył 5), akt IV – 12 scen (u Moliera 8); akt V – 7 scen (w oryginale 6).

ROZDZIAŁ 7

Bohdan Korzeniewski: polemika z Boyem

Nowe spojrzenie na teatr

Boy przekładał Moliera w epoce utrwalanego poprzez wieki przekonania o służebnej roli teatru wobec literatury, o teatrze będącym przekąźnikiem tekstów dramatycznych, będącym – by użyć młodopolskiej frazeologii – wiernym sługą literatury. Pogląd ten, zwany literacką teorią dramatu, panował niepodzielnie aż do czasu zwycięstwa tzw. Wielkiej Reformy¹, która podniosła teatr do rangi samostwnej sztuki, równorzędnej z innymi, także ze sztuką literacką². Konsekwencją tego było uczynienie z twórcy widowiska teatralnego samostwielnego „artysty teatru”: inscenizator, będący twórcą koncepcji i wszechwładnym realizatorem widowiska otrzymał pozwolenie na daleko idącą ingerencję w tekst dramatyczny, ingerencję, której celem najczęściej stawało się uwspółcześnienie dramatu we wszystkich jego aspektach, a zwłaszcza w jego wymowie ideowej. Sytuacja ta spowodowała konieczność przemyślenia na nowo zarówno samej natury dramatu, jak i jego stosunku do sztuki teatralnej, a rezultatem tych przemyśleń stała się teatralna teoria dramatu, stojąca w opozycji do panującej przez wieki tradycji nakazującej traktować dramat jako swoistą formę literatury, a w widowisku

1 Pierwsze pisma, zapowiadające Wielką Reformę Teatru, publikowane były już na przełomie XIX i XX wieku, Boy o jej tezach rozmawiał z ludźmi teatru (Schillerem, który osobiście współpracował z Craigiem, jednym z apostołów Wielkiej Reformy, Ordyńskim, Grzymałą-Siedleckim), jednakże jako zwolennik teatru literacko-aktorskiego nie potrafił zaakceptować zasadniczej jej myśli – wysunięcia w teatrze na pierwszy plan funkcji reżysera – twórczego inscenizatora.

2 Szczegółowe omówienie literackiej i teatralnej teorii dramatu znajduje się w tekście Stefani Skwarczyńskiej *O typologii dzieł sztuki teatralnej* (2003).

widzieć jedynie materializację słów, o tyle mało istotną, że nie była ona ani konieczna, ani trwała.

Teatralna teoria dramatu głosi, że inscenizacja nie jest tylko jednym z możliwych sposobów prezentacji tekstu dramatycznego, lecz jego postacią docelową (co wynika z samej natury dramatu). Takie ujęcie zakłada odchylenia twórczej koncepcji inscenizatora od propozycji realizacji teatralnej, jaka zawarta została w tekście dramatycznym; odchylenia te idą najczęściej w kierunku uwspółcześnienia dramatu zarówno w jego wymowie ideowej, jak i formie artystycznej, zapewniając mu „żywość poza granicami czasu jego powstania” (Skwarczyńska 2003: 255).

W latach trzydziestych XX wieku w Czechosłowacji pojawiły się pionierskie prace omawiające teoretyczne problemy teatru pod kątem semiotyki. Jeden z przedstawicieli szkoły praskiej, Tamar Zich, twierdził, że teatr składa się z niejednorodnych, ale wzajemnie zależnych systemów, z których żaden nie ma pozycji uprzywilejowanej. Tym samym jako pierwszy semiotyk teatru zaprzeczył automatycznej nadrzędności tekstu pisanego nad innymi systemami. Tekst – w przekonaniu Zicha – jest jednym z wielu systemów budujących teatr. Zatem przekład sztuki powinien być przede wszystkim polisemiotyczny.

Zapewne zarówno założenia Wielkiej Reformy jak i pierwsze badania nad semiotyką teatru nie pozostały bez wpływu na działalność przekładową Bohdana Korzeniewskiego, stały się ważnymi elementami horyzontu tłumacza. Ten wybitny historyk teatru jako pierwszy zakwestionował teatralny charakter polskich przekładów Moliera autorstwa Tadeusza Boya-Żeleńskiego i, chcąc tworzyć własne inscenizacje komedii francuskiego kłasyka, postanowił przełożyć je ponownie. Jako reżyser zadebiutował Korzeniewski stosunkowo późno, bo dopiero w wieku 43 lat (w roku 1948), jako tłumacz jeszcze później. Wcześniej teatr był dla niego polem badań historyczno-teoretycznych. Jeszcze przed wojną Bohdan Korzeniewski zdobył gruntowne wykształcenie polonistyczne w Uniwersytecie Warszawskim, a następnie rozpoczął pracę jako obiecujący historyk teatru.

Ze współczesnym dramatem i teatrem francuskim zetknął się bliżej podczas stypendialnego pobytu w Paryżu (1933), a od jesieni 1934 wykładał historię teatru polskiego w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (PIST). W roku 1935 zadebiutował także jako krytyk teatralny w nowo powstałym, prosanacyjnym piśmie „Pion”. Podczas wojny pracował w Tajnej Radzie Teatralnej przy Delegaturze Rządu, której celem było przygotowanie planu życia teatralnego po wojnie (wśród zamierzeń znalazły się m.in. projekty odbudowy teatrów i nowej siedziby PIST-u, opracowanie planów repertuarowych, zamówienia na przekłady i rozpisanie konkursu dramatycznego, opieka nad tajnymi pracami teatralnymi). Zaraz po zakończeniu wojny podjął ponownie pracę w PIST, gdzie wykładał historię teatru. Te zajęcia nie w pełni jednak go satysfakcjonowały. Zbigniew Raszewski wspomina:

Sam Korzeniewski mówił mi kiedyś, że już przed wojną postanowił zostać reżyserem, a wszelkiego rodzaju pracę pisarską (w tym naukową) uważał za etap przygotowawczy. Ogół ma w tej sprawie inne zdanie. Przed wojną Korzeniewski tak szybko dał się poznać jako badacz i krytyk – w ogóle pisarz, że powszechnie wróżono mu świetną karierę w tej dziedzinie. [...] Podczas wojny ani nie miał dobrych warunków do pracy naukowej, ani też chyba specjalnej ochoty. Wówczas już mocno związał się z teatrem (Rada Teatralna, PIST, Teatr Wojskowy, zespoły pracujące nad poszczególnymi inscenizacjami). [...] Zresztą losy po powstaniu rzuciły go do Łodzi, gdzie współpraca z teatrem, a potem praca w teatrze stały dla niego otworem. Wolno przypuszczać, że wszedł na scenę – jako reżyser – bo w 1946 łatwiej mu tam było odzyskać równowagę. Gdyby nie wojna, to kto wie, czy by został reżyserem (Raszewski 1994: 197–198).

Tak więc Bohdan Korzeniewski, choć teoretykiem i historykiem teatru nadal pozostawał, zaraz po wojnie zaczął realizować także swe marzenia o reżyserowaniu. Zadebiutował w roku 1948 przygotowaną dla Teatru Kameralnego Domu Żołnierza w Łodzi inscenizacją *Szkoły żon* Moliera. I właśnie to szczególne spotkanie z komedią Moliera, pierwsze spojrzenie na tekst

już nie tylko z perspektywy czytelnika, ale także (a może nade wszystko) okiem reżysera oraz dogłębna analiza dramatu stanowiącego podstawę teatralnego widowiska sprawiły, że zaczął poważnie myśleć o nowym przekładzie Moliera. Jego pierwsze spotkanie z Boyowskim tłumaczeniem *Szkoty żon* zaowocowało bowiem wprowadzeniem do tekstu dwóch tysięcy poprawek. Świadomy wagi takiej ingerencji w autorski tekst Boya, zwrócił się do Zofii Żeleńskiej o zgodę na umieszczenie informacji o poprawkach na afiszu, ale pani Żeleńska zgody mu odmówiła³. A zarzuty wobec przekładu Boya stawiał Korzeniewski bardzo konkretne, mówił o nich często (jego słowa przytaczał między innymi Wacław Borowy, 1955), a sprecyzował jeszcze raz jasno i wyraźnie w rozmowie z Małgorzatą Szejnert:

Wie pani, ile Arnolf ma lat? 42. Molier mówi o tym w tekście bardzo wyraźnie. Ale nikt na to nie zwraca uwagi. Konwencja uczyniła z Arnolfa starca. Im dalej od czasów Moliera, tym bardziej Arnolf się starzał. Człapiący staruszek zakochany w młodej dziewczynie. Tani komizm. I to właśnie przekazał nam Boy. Nie zdobył się nawet na to, by oddać zuchwalstwo języka Moliera. To zresztą trudne. Kiedy Arnolf wybucha namiętnością, długo tajoną, mówi językiem brutalnym, drastycznym. Mówi – będę cię zakorkowywał, będę cię męczył, gniótł, gryzł. A Boy tłumaczy – będę cię pieścił, cackał, całuski wysysał. Więc u Moliera jest dramat, a u Boya starcze dziamkanie, posuwanie nogami (Szejnert 1988: 92–93).

3 Historia ta odbiła się szerokim echem w literackim i teatralnym świecie powojennej Warszawy. Wspomina o niej w swych *Dziennikach* Maria Dąbrowska (1988: 220): „31 III 1949. Czwartek. / We wtorek byliśmy w świetlicy PEN-Clubu na zebraniu literackim poświęconym sprawie przekładów. Miały być referaty Krzywickiej i Karskiego [...]. W związku z tym zebraniem zrobiłam małą intrygę. Wiedząc, że Krzywicka oburza się na wszystkie strony zarzucając Korzeniewskiemu, iż dając *Szkotę żon* zrobił dwa tysiące poprawek w przekładzie Boya, uprzedziłam go o tym i zapytałam, czy nie chciałby wziąć udziału w dyskusji, o ile Krzywicka go w tej kwestii zaczepi. Powiedział, że bardzo chętnie, więc dałam mu zaproszenie. Zapytałam przy sposobności o te poprawki. Wyjaśnił, że tłumaczenie Boya zawiera daleko idące nieścisłości [...]”.

Etap przygotowawczy, poprzedzający przystąpienie do tłumaczeń, trwał u Bohdana Korzeniewskiego stosunkowo długo, decyzja o stworzeniu nowego przekładu wybranych komedii Moliera była wynikiem gruntownej analizy tekstów Boya oraz próby (nieudanej, jak się okazało) dopasowania ich do własnej refleksji na temat twórczości klasyka. Dwa lata po inscenizacji *Szkoły żon*, w roku 1950, Korzeniewski podjął ponowną próbę zmierzenia się z przekładem Boya, przygotowując dla Teatru Polskiego w Warszawie swoją pierwszą (z czterech, jak się później miało okazać⁴) inscenizację *Don Juana*. Zawsze bowiem uważał ten dramat za dzieło wyjątkowe. *Szkoła żon* wyreżyserowana w Łodzi była, jak sam przyznał, rodzajem „wprawki” przed przystąpieniem do pracy nad *Don Juanem*, o którym mówił: „Niektóre utwory pomijane przez całe wieki jako poronione objawiły swą siłę dopiero podczas tej wojny. Tak było z *Don Juanem* Moliera” (Szejnert 1988: 21). Trudno powiedzieć dlaczego i tym razem, w roku 1950, Korzeniewski (mimo nie najlepszych doświadczeń sprzed dwóch lat) sięgnął ponownie po przekład Boya⁵. Sądził zapewne, że wystarczy go tylko nieco zmodyfikować i uwspółcześić, by stał się dobrym materiałem dla planowanej inscenizacji. I dopiero to drugie doświadczenie zaowocowało ostatecznie decyzją o stworzeniu nowej polskiej wersji dramatu. W kolejnym przygotowanym w 1955 roku w Teatrze Nowym w Łodzi spektaklu bohaterowie *Don Juana* mówią już polszczyzną Bohdana Korzeniewskiego. Tak więc w przypadku Korzeniewskiego projekt tłumacza (w Bermanowskim rozumieniu tego pojęcia) poprzedzony został niejako etapem wstępnym,

4 Premiery *Don Juana* w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego: 15 VI 1950 w Teatrze Polskim w Warszawie, 21 VI 1955 w Teatrze Nowym w Łodzi, 5 X 1957 w Teatrze Polskim w Warszawie (wznowienie spektaklu z 1950 roku), 25 V 1962 w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, 29 VI 1964 w Teatrze Telewizji.

5 We wstępie do *Wyboru komedii* Moliera w przekładzie Bohdana Korzeniewskiego Janina Pawłowiczowa (2001) pisze, że „przekład Korzeniewskiego powstał w 1950 roku w związku z inscenizacją sztuki w Teatrze Polskim w Warszawie” (s. LXXXI). Jest to informacja nieprawdziwa. Na afiszu teatralnym anonującym przedstawienie widnieje nazwisko Tadeusza Żeleńskiego-Boya jako autora tłumaczenia.

rodzajem preanalizy znacznie głębszej, niż ta, z jaką mamy do czynienia podczas lektury tekstu, choć nie będącej jeszcze etapem analizy właściwej, która zaistnieć może – zdaniem Bermana – tylko podczas aktu tłumaczenia. Był to etap „próby rewizji przekładu Tadeusza Boya-Żeleńskiego *Męża i żony*, a następnie *Don Juana*” (Kuligowska-Korzeniewska 2007).

Molier widziany inaczej

„Gdy przekład jest ponownym przekładem – pisze Berman – jest on jawnie lub nie «krytyką» poprzednich przekładów” (1955). Opinia ta doskonale ilustruje przypadek Bohdana Korzeniewskiego. W jego oczach przekłady Boya „były literacko znakomite, ale całość fałszywa, konwencjonalna, zabawowa” (Szejnert 1988: 92). Korzeniewski twierdził, że literackie stylizacje Boya zbyt nachalnie narzucają pewne konwencje teatralne, stanowiąc często ograniczenie dla scenicznej wypowiedzi reżysera i aktorów. W opinii Zbigniewa Raszewskiego (cyt. za: Pawłowiczowa 2007: LXXIII) kształt literacki komedii, choć jest tylko jednym z wielu elementów w utworze teatralnym, ma tak istotne znaczenie, że w przekładzie może prowadzić do wyrazistych deformacji woli autora, jak to się stało w przypadku Arnolfa. „To samo przecież – dodaje – można powiedzieć o Tartuffie, Alceście czy Harpagonie. I tutaj odnajdujemy załączek najważniejszego problemu: chodzi mianowicie o to, czym ma być tekst teatralny”. Molier jako autor, aktor i inscenizator swoich komedii w jednej osobie „stworzył nowożytny kanon tekstu teatralnego”, i choć Raszewski bez wątpienia doceniał historyczne walory przekładów Boya, to jednak podejrzewał, że „pisarz był niewrażliwy na szczególne potrzeby teatru”. Dlatego uznał za niezbędne stworzenie nowego tłumaczenia: „Ale jest jeszcze jedna okoliczność – pisał – wyznaczająca Korzeniewskiemu szczególne miejsce w dziejach Moliera u nas. Łączy się ona z zawodem, który Korzeniewski długo wykonywał, a mianowicie z zawodem reżysera. Korzeniewski nie dlatego zaczął Moliera

na nowo tłumaczyć, że mu się przekład Boya nie podobał, ale dlatego, że wystawiając Moliera stwierdził potrzebę przełożenia go na nowo z powodów ściśle teatralnych”. To właśnie nadanie teatralnego charakteru komediom Moliera znalazło się u źródeł projektu tłumacza. Zdaniem Raszewskiego Korzeniewski stworzył przekład współczesny, w którym język dramatu łączy się z językiem współczesnych Polaków. „Polszczyzna tego (ale także innych, późniejszych) przekładów – piękna, klarowna i potoczna – nie tylko nie sprzeniewierza się myśli estetycznej Moliera, lecz także staje się doskonale czytelna dla dzisiejszego odbiorcy” (cyt. za: Pawłowiczowa 2001: LXXVI).

Sam Bohdan Korzeniewski zaś o swym projekcie tłumacza, przekładowej strategii, pisał:

„Za pośrednictwem klasyków nawracamy zawsze do współczesności. Jedynie ten klasyk uzyskuje prawo pobytu na scenie dzisiejszej, który umie przemawiać językiem aktualności. Taki język odnajduje się nie tylko w wydarzeniach naszego czasu, ale i w mowie, jaką się posługujemy. Przy swoim przekładzie byłem zdania, że nie ma potrzeby uciekania się do mowy dawnej, wystarczy jedynie w mowie dzisiejszej starannie unikać słów i zwrotów, którymi współcześni Molierowi Polacy się nie posługiwali (Korzeniewski 1985: 16).

Posłużenie się w przekładzie dramatu językiem współczesnym, wybór słów prostych, o oczywistym znaczeniu ułatwia – zdaniem wielu praktyków teatru – nawiązanie i utrzymanie przez cały czas trwania widowiska fizycznego i psychicznego kontaktu pomiędzy publicznością i aktorami. Zwłaszcza gdy tłumaczenie – jak w przypadku Korzeniewskiego – związane jest ściśle z konkretnym projektem teatralnym, powstaje na potrzeby określonej inscenizacji i służyć ma stworzeniu autorskiej wizji dramatu.

Bohdan Korzeniewski wielokrotnie podkreślał, że *Dom Juan* ma dla niego znaczenie szczególne. Jako historyk teatru przez wiele lat zajmował się epoką klasyczną teatru francuskiego, dogłębnie studiując ją jeszcze przed wojną podczas stypendialnego pobytu w Paryżu. Świetnie znał twórczość Moliera i widział

w niej ogromny potencjał. Jego pragnieniem było odkrycie „prawdziwego Moliera”, jakiego nie znał wtedy polski teatr. Wielokrotnie wyrażał ubolewanie, że ów wielki dramatopisarz „znany był w Polsce jako zabawniś” (1988: 91). Zależało mu bardzo, by uwolnić Moliera od sztabowych opinii, konwencjonalnych przekonań, krzywdzących komunałów; chciał ukazać głębię jego tekstów, ich wielopłaszczyznowość inspirującą do wielu interpretacji.

Jesteśmy ledwie na początku drogi do prawdziwego życia się z tym pisarzem – pisał – Boy oczyścił spory szmat drogi do Moliera z uprzedzeń, fałszów, często nawet wyraźnych głupstw, ukazał rozległe perspektywy jego sztuki, zachęcił do poszukiwania prawdy ludzkiej w postaciach, ale nie mógł radykalnie zmienić wszystkiego, bo to było nad siły jednego człowieka. Dotąd więc w sądach o Moliere posługujemy się tym łatwym skrótami, który zwyczajnie nosi miano komunału (Korzeniewski 1973: 197).

To Bohdanowi Korzeniewskiemu właśnie *Dom Juan* zawdzięcza w Polsce swe teatralne drugie życie. Jako reżyser inscenizował dramat na różne sposoby, dowodząc bogactwa zawartych w nim treści. W spektaklu z roku 1950 Don Juan był dworskim libertynem prowokującym Boga, a wygłaszana w V akcie pochwała obłudy – wielką mową pochwalną na cześć politycznego cynizmu. Natomiast dwanaście lat później, w 1962 roku, spektakl kładł nacisk na rozstrzygnięcie rzeczy ostatecznych, istnienie Boga, spór z Bogiem, istnienie „drugiego świata”; mówił o niepokoju egzystencjalnym człowieka, był pretekstem do porachunków z życiem, które zawsze kończy się klęską człowieka – śmiercią.

Don Juan zakłada maski

Bohdan Korzeniewski dostrzegł z całą mocą niezwykłą teatralność Don Juana, spojrzawszy na dramat przez pryzmat sceny i świadomy obcowania z dziełem niezwykłym, a przez wiele stuleci niedocenianym postanowił przetłumaczyć go tak, by mógł

pełnią swych możliwości, głębią treści, wielowymiarowością przekazu inspirować ludzi teatru.

W burzliwych latach działalności, pod koniec życia [...] stworzył najbardziej tajemniczą, wieloznaczną i niepokojącą komedię z całego swego dzieła. Żadna z jego sztuk nie pociąga tak silnie dzisiaj reżyserów, jak ten zagadkowy utwór, uchodzący przez długie lata za dzieło poronione. Zapewne dlatego, że w *Dom Juanie* Moliere uchwycił ten sekret, który sprawia, że czasami teatr staje się sztuką całkowicie różną od wszystkich innych. Także od literatury. Słowo panujące w literaturze nie ubiega się tutaj o jedynowładztwo, ale rozumnie dzieli się rządami z innymi środkami wyrazu scenicznego. Sobie zostawia tylko to, co konieczne. Odzywa się jak dzwon w czasie burzy zwiastujący pożar. Dzięki mądrym umiarowi nabiera tego szczególnego znaczenia, które może zdobyć tylko na scenie. Staje się słowem dramatycznym (Korzeniewski 1968: 5).

„Mądry umiar” jest niewątpliwie najbardziej charakterystyczną cechą przekładu Korzeniewskiego. Jego polszczyzna – piękna, klarowna i elegancka – sprawia, że uznać go należy za jeden z mistrzowskich przykładów tłumaczenia teatralnego. Bohaterowie mówią językiem współczesnym, lecz pozbawionym jakiegokolwiek nachalności; łatwym do szybkiego przyswojenia, zrozumiałym, bez trudu pokonującym teatralną rampę. Tłumacz – rezygnując wszędzie gdzie było to możliwe i zgodne z *intentio operis* – ze stylizacji na korzyść prostoty przekazu, nie tylko tworzy piękny w swej naturalności tekst, lecz także odkrywa to, co w komediach Moliere najcenniejsze, a mianowicie bogactwo wieloznaczności dające każdemu potencjalnemu inscenizatorowi wolną drogę wyboru kierunku, w jakim spektakl ma podążać, możliwość różnych odczytań, wielość twórczych interpretacji. Wiadomo, że przekład Bohdana Korzeniewskiego powstawał, gdy ten planował nową inscenizację dramatu. A więc w tym przypadku (bardzo rzadkim) tłumacz w swej pracy translatorskiej brał pod uwagę – jak twierdzi Patrice Pavis (1998: 396) – „sytuację wypowiedzianą z konkretną inscenizacją”. Niemniej jednak nawet gdy tak się dzieje, tłumacz powinien mieć świadomość, że „sytuacja wypowiedzianą przekładanego

tekstu będzie się zmieniać w każdej z przyszłych inscenizacji”. Bez wątpienia przekład Korzeniewskiego znakomicie radzi sobie z tym problemem, od kilku dziesięcioleci bowiem króluje na deskach polskich teatrów (od czasu powstania został wykorzystany w różnych inscenizacjach już co najmniej 29 razy)⁶.

Prostota i bezpretensjonalność języka w przekładzie Bohdana Korzeniewskiego nie oznaczają, że tekst ów jest monotony. Tłumacz bardzo umiejętnie różnicuje style wypowiedzi bohaterów dramatu; tworzy kolorową mozaikę dialogów, bardzo subtelnie cieniując ton poszczególnych kwestii. Don Juan zwracając się do Sganarela, Pana Niedzieli, wieśniaków czy Żebraka posługuje się językiem uboższym niż w rozmowie z Donną Elwirą, jej braćmi czy ojcem, ale prostota nie jest tu nigdy tożsama z brakiem elegancji, z prostackim charakterem wypowiedzi. Oznacza raczej „mówienie wprost”, bez używania nadmiaru metafor czy szczególnych środków stylistycznych (jak na przykład inwersja, której używa w rozmowach z ojcem, Donną Elwirą czy jej braćmi), co sprawia, że różnice stylu nie są tak widoczne jak choćby w przekładzie Boya. Dzięki takiej strategii przekład pozostawia znacznie więcej „miejsc niedookreślonych” niż wcześniejszy przekład Boya, stwarza znacznie więcej możliwości konkretyzacji dzieła. Wydaje się być w tym względzie bliżej oryginału, który – mimo swego wielowiekowego istnienia – niezmiennie inspiruje zarówno krytyków literatury jak i ludzi teatru do nowych odczytań.

Tę otwartość tekstu widać najwyraźniej w słynnej tyradzie będącej pochwałą hipokryzji oraz poprzedzającym ją dialogu pomiędzy tytułowym bohaterem i jego wiernym sługą. Tam, gdzie u Boya pojawiały się bezpośrednie odwołania do religii, Korzeniewski stara się unikać jednoznacznych wyrażeń, szuka bardziej neutralnych i wieloznacznych zarazem. „Jak to? To pan w nic nie wierzy i mimo to chce pan uchodzić za **pryzwoitego**

6 Dane pochodzą z portalu internetowego www.e-teatr.pl i nie są kompletne, ponieważ w informacjach dotyczących niektórych zrealizowanych spektakli brak jest adnotacji dotyczących autora tłumaczenia. Warto dodać, że w tym samym czasie (według tego samego źródła) przekład Boya-Żeleńskiego zaistniał na scenie dwunastokrotnie.

człowieka?” – pyta Sganarel (*Quoi? Vous ne croyez rien du tout, et vous voulez cependant vous ériger en homme de bien?*)⁷. Na co pada odpowiedź Don Juana: „A czemu nie? Iluż to ludzi uprawia, jak ja, to rzemiosło i posługuje się tą samą maską, aby świat okpiwać” (*Et pourquoi non? Il y en a tant d'autres comme moi, qui se mêlent de ce métier, et qui se servent du même masque pour abuser le monde*). W następującej zaraz po wymianie zdań tyradzie wychwalającej korzyści płynące z hipokryzji i będącej swoistym *credo* bohatera dramatu, Bohdan Korzeniewski stara się wystrzegać (wszędzie tam, gdzie było to możliwe) religijnych skojarzeń, które u Boya znacząco zawężyły pole semantyczne monologu, szukając rozwiązań, które pozwalałyby na szerszą interpretację wypowiedzianych przez Don Juana opinii. Ale wszędzie tam, gdzie Molier odnosi się *explicite* do spraw wiary w jej „świętoszkowatej” masce, autor przekładu wiernie podąża za słowami oryginału. Dzięki takiemu zabiegowi monolog o hipokryzji mógł być interpretowany na wiele sposobów, jest w nim miejsce zarówno na religijne jak i polityczne konotacje. Należy pamiętać, że tekst tłumaczenia powstawał w latach pięćdziesiątych, aby zaistnieć na deskach teatru, musiał zostać zaakceptowany przez cenzurę. Korzeniewski umiejętnie przemyca ukryte znaczenia, starając się utrzymać wykreowane przez Moliera wrażenie, że dominantą semantyczną monologu Don Juana jest chęć rozprawienia się z religijną koterią⁸.

7 Boy: „Jak to! Więc pan w nic nie wierząc chcesz mimo to odgrywać rolę **świętobliwego człowieka?**”

8 Korzeniewski mówi o tym fragmencie dramatu: „Otóż Don Juan po dokonaniu swych najgorszych czynów wygłasza wielką pochwałę cynizmu politycznego. Jeśli chcesz bezkarnie popełniać zbrodnie – mówi – musisz należeć do jakiejś koterii. Musisz zapisać się do jakiejś partii, musisz przyłączyć się do jakiejś kliki. Wtedy nie tylko będziesz bezkarny, ale uzyskasz uznanie i hołdy. Molier pokazuje ten mechanizm rządzenia z niezwykłą przenikliwością, która umykała przez wieki uwadze twórców teatru i widzów. [...] Kiedy wystawiałem *Don Juana* w roku 1950, roku wielkiego napięcia politycznego, ta diatryba wydawała mi się niezmiernie ważna” (Szejnert 1988: 119–120).

Postać **człowieka przyzwoitego** najłatwiej teraz grać ze wszystkich postaci. Dzisiaj rzemiosło **świętoszka** daje największe korzyści.

Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages.

Obłuda łączy ludzi z tego samego **stronnictwa** w bardzo ściśle **stowarzyszenie**. Kto naraził się jednemu z nich, natychmiast ściga sobie na kark wszystkich. I nawet ci, którzy działają w dobrej wierze, których wszyscy znają jako ludzi o szczerych przekonaniach, nawet ci stają się zawsze **narzędziem łajdaków**.

On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti. Qui en choque un se les jette tous sur les bras; et ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux-là, dis-je, sont toujours les dupes des autres.

Kilka pokornych pochyłeń głowy, jedno westchnienie skruchy i dwa wywrócenia oczu⁹ okupują w pojęciu świata wszystkie ich występki. Ja także chcę się ratować w tym zacisznym schronieniu, tam bezpiecznie umieścić swoje sprawy.[...] Będę się zabawiał nie czyniąc hałasu. Gdybym został odkryty, to nie będę musiał nawet palcem ruszyć. **Cała szajka** wystąpi natychmiast w mojej obronie.

[...] quelque baissement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire. C'est sous cet abri favorable que je veux me sauver, et mettre en sûreté mes affaires. [...] j'aurai soin de me cacher et me divertirai à petit bruit. Que si je viens à être découvert, je verrai, sans me remuer, prendre mes intérêts à toute la cabale.

Uczynię się mścicielem krzywd boskich i **pod tym wygodnym płaszczykiem** będę ich oskarżał o bezbożność, będę przeciw nim judził **tępych gorliwców**, którzy nawet nie pytając o co chodzi, wyklną ich publicznie, obrzucają obelgami i skazą na wieczne potępienie. Zresztą bez innych uprawnień, poza ściśle prywatnymi.

Je ferai le vengeur des intérêts du Ciel, et, sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui, sans connaissance de

9 Boy: „[...] świątobliwe pochylenie głowy, pokorne westchnienie i oczy wzniesione w górę [...]”.

cause, crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures, et les damneront hautement de leur autorité privée.

Oto jak trzeba korzystać z **głupoty ludzkiej**. Oto jak człowiek rozumny winien się przystosować do **występków swojej epoki**.

C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accomode aux vices de son siècle.

Nie ma wątpliwości, że przytoczone fragmenty mogą być odczytane jako komentarz do politycznej sytuacji kraju, komentarz, który pozostawał aktualny także i przez kilka kolejnych dziesięcioleci. Bohdan Korzeniewski zastępuje używane przez Moliера terminy mocniejszymi w wymowie ekwiwalentami, które uwypuklają negatywny obraz rzeczywistości opisywanej przez bohatera, obraz będący jednocześnie odzwierciedleniem rzeczywistości, w jakiej żył autor przekładu. Znamienne wydaje się użycie w przekładzie słowa *szajka* jako ekwiwalentu francuskiego *la cabale* (*klika, koteria*). *Klika* to „grupa osób wzajemnie się popierających, dążących wspólnie do osiągnięcia własnych korzyści wbrew interesowi społecznemu” (SJPD s.v. *klika*), gdy tymczasem słowo *szajka* oznacza „grupę ludzi zorganizowanych w celu wspólnej przestępczej działalności” (SJPD s.v. *klika*). Korzeniewski świadomie dopisuje przestępczy charakter opisywanej przez bohatera koterii, ich popleczników nazywa „tępyimi gorliwcami” (*des zélés indiscrets*), a działających w dobrej wierze ideowców określa mianem „narzędzia łajdaków” (*les dupes des autres*). Mowa jest tu także o „głupocie ludzkiej” (*les faiblesses des hommes*) czy „występkach swojej epoki” (*les vices de son siècle*). Przytoczone powyżej semantyczne wzmocnienia stają się autorskim komentarzem tłumacza do rozważań na temat mechanizmów władzy, podkreślających jego krytyczny stosunek do otaczającej go rzeczywistości¹⁰. Tym samym Bohdan Korzeniewski rozszerzył niejako „intencję dzieła” (dramat miał być dla Moliера okazją do rozprawy z jezuityzmem) o „intencję

¹⁰ Zasadne wydaje się pytanie, czy inspiracją dla takiego ujęcia tematu politycznego w *Don Juanie* była sławna sztuka Brechta *Kariera Artura Ui*, w której Hitler i elity władzy III Rzeszy zostali przedstawieni jako banda gangsterów.

tłumacza”, dając tekstowi tyrady „rozpiętość znaczeń, trafność diagnozy wcale niedorażną” (Kelera 1974: 132).

Wyrażone w tyradzie o hipokryzji *credo* bohatera jest punktem kulminacyjnym dramatu, prowadzą do niego wszystkie wcześniejsze sceny, w których autor kreśli portret swojego bohatera. Don Juan gra. Nakłada kolejne maski. Umiejętnie manipuluje ludźmi, aby dostrzegali w nim tylko takie cechy, które sam chce ujawnić. Te zabiegi widoczne są na poziomie dyskursu. Znamienne jest, jak wyraźnie zmienia się język Don Juana w rozmowach z przedstawicielami swojej klasy społecznej: Doną Elwirą, Don Karlosem czy Don Ludwikiem. Wszyscy „szlachetnie urodzeni” rozmówcy posługują się językiem wyszukany, a czasem nawet trochę staroświeckim, który staje się barwnym elementem tworzonej przez Korzeniewskiego językowej mozaiki dramatu. Tłumacz możliwie wiernie stara się podążać za słowami autora, pozostawiając im lekko archaiczne zabarwienie. *Intentio operis* jest w pełni respektowana, tłumacz nie modernizuje tekstu na siłę. W dialogu Don Karlosa z Don Juanem (akt III scena 3), po tym jak ten ostatni przychodzi z odsieczą napadniętemu w lesie bratu Elwiry, nie brak wyrażen, które należą do rejestru literackiego, nie są używane w języku potocznym i nadają rozmowie oficjalny, ceremonialny charakter: „Pan pozwoli, że **złożę mu dzięki** za czyn tak szlachetny [...]” (*Souffrez, Monsieur, que je vous rende grâce d'une action si généreuse [...]*); „Nie **uczyniłem** niczego takiego, czego by i pan **nie uczynił** na moim miejscu [...]” (*Je n'ai rien fait, Monsieur, que vous n'eussiez fait en ma place*); „**Ubili mi na-przód** konia i bez **waszej, panie, pomocy** zrobiliby to samo ze mną” ([...] *ces voleurs qui d'abord ont tué mon cheval, et qui, sans votre valeur, en auraient fait autant de moi*); „**Zdąza** pan do miasta?” (*Votre dessein est-il d'aller du côté de la ville?*); „[...] **ośmielam się sądzić**, że nie pochwała pan jego postępkę i nie dziwi się, że **szukamy na nim pomsty**” ([...] *j'ose espérer que vous n'approuverez pas son action, et ne trouverez pas étrange que nous cherchions d'en prendre vengeance*); „**Nader to błoga**

nadzieja, panie, dla ludzi pohańbionych.” (*Cet espoir est bien doux, Monsieur, à des coeurs offensés*).

W podobnej stylizacji utrzymane są dialogi Don Juana z Doną Elwirą i Don Ludwikiem. Mówiąc ojcu o swoim nawróceniu (akt V scena 1) Don Juan przybiera maskę świętoszka, jego monolog swym stylem, doborem słów i specyficzną składnią (użycie inwersji) oraz użytymi metaforami przywołuje na myśl ton kaznodziejski, nienaturalny, sugerujący, że układa je ze strzępów zasłyszanych kiedyś fraz; potoczyście płynące zdania są zlepkiem powszechnie znanych, często dość banalnych sformułowań. Don Juan gra tu wyuczoną na pamięć rolę, w jego słowach nie ma spontaniczności, wszystko zostało dokładnie ułożone, zaplanowane dla osiągnięcia zamierzonego efektu:

Don Juan grając obtudnika: Tak, **panie ojcze**, wyrzekłem się wszystkich moich błędów. Od wczorajszego wieczora stałem się innym człowiekiem. Niebo w jednym mgnieniu oka dokonało we mnie zmianę, która zadziwi wszystkich. Poruszyło **duszę moją** i otwarło **oczy moje**. I oto z przerażeniem patrzę na długie zaślepienie, w którym zostawałem, na **zbrodniczy nieład życia**, które prowadziłem. **Przechodzę w myśli ohydę mych występków** i dziwię się, jak niebo **mogło je cierpieć** tak długo i nie spuściło mi na głowę **ciosu swojej strasznej sprawiedliwości**. Dostałem teraz **łaski prawdziwego widzenia**. Dostrzegłem, ile niebo okazało mi dobroci, nie karząc mnie za **moje wszeteczeństwa**. Toteż **pragnę teraz z całej duszy** skorzystać z tej nauki, ukazać oczom wszystkich nagłą poprawę życia, **naprawić zło mych przeszłych uczynków** i w ten sposób **uzyskać u nieba całkowite odpuszczenie win**. **Życie poświęcę teraz tej zbożnej pracy**. I błagam was, **panie ojcze**, dopomóżcie mi wybrać nauczyciela i przewodnika, który by wspierał **moje chwiejne kroki na drodze prowadzącej do zbawienia**.

Dom Juan, faisant l'hypocrite: Oui, vous me voyez revenu de toutes mes erreurs; je ne suis plus le même d'hier au soir, et le Ciel tout d'un coup a fait en moi un changement qui va surprendre tout le monde: il a touché mon âme et dessillé mes yeux, et je regarde avec horreur le long aveuglement où j'ai été, et les désordres criminels de la vie que j'ai menée. J'en repasse dans mon esprit

toutes les abominations, et m'étonne comme le Ciel les a pu souffrir si longtemps, et n'a pas vingt fois sur ma tête laissé tomber les coups de sa justice redoutable. Je vois les grâces que sa bonté m'a faites en ne me punissant point de mes crimes; et je prétends en profiter comme je dois, faire éclater aux yeux du monde un soudain changement de vie, réparer par-là le scandale de mes actions passées, et m'efforcer d'en obtenir du Ciel une pleine rémission. C'est à quoi je vais travailler; et je vous prie, Monsieur, de vouloir bien contribuer à ce dessein, et de m'aider vous-même à faire choix d'une personne qui me serve de guide, et sous la conduite de qui je puisse marcher sûrement dans le chemin où je m'en vais entrer.

Bohdan Korzeniewski nie pozostaje głuchy na podniosły ton, patos niektórych scen (zwłaszcza dialogów z Elwirą) i w przekładzie stara się zachować ów charakterystyczny styl. Czasami jednak stylizacja w tłumaczeniu staje się bardziej wyrazista niż w oryginale. Pewne ingerencje w tekst, ślady tłumacza, są miejscami zanadto widoczne; tłumacz dokonuje przesunięcia akcentów, wprowadza jakby rodzaj autokomentarza, naznacza śladem swej ingerencji. Dzieje się tak w pierwszym dialogu Don Juana z Doną Elwirą (akt I scena 3), gdy ta domaga się od męża wyjaśnienia nagłego i tajemniczego wyjazdu. Elwira, zgodnie z intencją autora, wypowiada emocjonalny monolog, w którym w pełnych emfazy słowach oskarża się o zbytnią łatwowierność: „Byłam aż tak dobra, wyznaję, czy raczej aż tak głupia, że chciałam oszukiwać sama siebie, **zadać kłam własnym oczom i własnemu rozsądkowi**” (*J'ai été assez bonne, je le confesse, ou plutôt assez sotte pour me vouloir tromper moi-même, et travailler à démentir mes yeux et mon jugement*); „[...] wynajdywałam w pośpiechu setki przyczyn, aby **przed sercem** usprawiedliwić pana ze zbrodni, o którą **rozum oskarżał**” (*je me suis forgé exprès cent sujets légitimes d'un départ si précipité, pour vous justifier du crime dont ma raison vous accusait*); „Czemu pan nie zapewnia, że **plonie pan wprost chęcią** połączenia się ze mną i że z dala ode mnie cierpi pan tak okropnie, jak cierpi ciało rozłączone z duszą?” (*Que ne me dites-vous [...] qu'il est certain que*

vous brûlez de me rejoindre, et qu'éloigné de moi, vous souffrez ce que souffre un corps qui est séparé de son âme?).

Na tę emocjonalną tyradę Don Juan odpowiada łągarstwem. Informuje żonę, że nie mogą być razem, ponieważ każdy kolejny dzień z nią spędzony jest grzechem, „zamaskowanym cudzołóstwem”, które ściągnie na nich oboje gniew boży. Cała wypowiedź utrzymana jest dokładnie w tym samym, pełnym emocji i emfazy tonie, co wcześniejsze kwestie Elwiry. Ale tutaj – choć Don Juan (podobnie jak w rozmowie z ojcem, podczas której kreuje się na nawróconego, dobrego syna) dostosowuje styl wypowiedzi do stylu rozmówcy – tłumacz każe mu zaznaczyć dystans do własnych słów, dodając kwestię nieistniejącą w oryginalnej: „Pani, muszę wyznać, że zupełnie nie posiadam daru udawania, gdyż nawykłem do szczerości. Nie powiem więc, że żywię dla pani to samo uczucie i że płonę wprost chęcią połączenia się z panią, gdyż w gruncie rzeczy wyjechałem jedynie dlatego, żeby przed panią uciec. [...] Poruszyło się we mnie sumienie, tak pani, otwarły się, **że tak powiem**, oczy mej duszy na ohydę tego postępu.” (*Je vous avoue, Madame, que je n'ai point le talent de dissimuler, et je porte un coeur sincère. Je ne vous dirai point que je suis toujours dans les mêmes sentiments pour vous, et que je brûle de vous rejoindre, puisque enfin il est assuré que je ne suis parti que pour vous fuir; [...] Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais.*). To wtrącone przez tłumacza „że tak powiem” podkreśla rezerwę, z jaką Don Juan odnosi się do własnych słów, jest znakiem nieszczerości intencji, a nawet zażenowania koniecznością użycia górnolotnej metafory, by przekonać porzuconą żonę. Sygnalizuje dystans Don Juana nie tylko wobec tego, co mówi, ale także wobec sposobu, w jaki się wypowiada.

Inne oblicze Sganarela

Zupełnie inaczej wyglądają w przekładzie Bohdana Korzeniewskiego rozmowy tytułowego bohatera z wiernym sługą Sgana-

relem. Ale też i dysputy tej pary mają w dramacie znaczenie szczególne. Bo wbrew powszechnie panującej opinii Sganarel nie jest tylko skrojonym na komediową modłę „dodatkiem” do postaci Don Juana¹¹, lecz znakomicie nakreśloną postacią o bardzo złożonym charakterze (równie skomplikowanym w gruncie rzeczy jak charakter jego pana), który czasami jest ofiarą drwin Don Juana, innym razem zaś wyraża ważne sądy, które nader często są osobistymi poglądami samego Moliera. Sganarel jest postacią bardzo ważną (sam Molier w przedstawieniach odgrywał tę rolę), jest wiernym towarzyszem i rozmówcą Don Juana, bywa także jego rzecznikiem, a czasem i komentatorem nagannych zachowań. Znamienny wydaje się fakt, że w całym dramacie jest tylko jedna scena, w której nie pojawia się ani pan, ani jego sługa (akt II scena 1: rozmowa Charlotte z Pierrotem), i tylko jedna, w której Sganarel występuje bez Don Juana (akt I scena 1: rozmowa Sganarela z Gusmanem). W pozostałych Sganarel zawsze towarzyszy Don Juanowi, bo – jak zauważył Korzeniewski – „ta komedia nie jest dramatem miłości, lecz wielką dysputą, którą wśród romantycznych wydarzeń prowadzą pan i sługa, i do której od czasu do czasu sam Molier dorzuca swe komentarze” (1988: 120).

Sganarel jest tą osobą, która uparcie (i bezskutecznie) stara się Don Juana nawrócić. Bohdan Korzeniewski zwraca uwagę, że pragnie on swemu panu „wszczepić wiarę nie tylko w niebo, piekło i diabła, ale także i nade wszystko w wilkołaka

11 „Don Juan nagle porzuca młodą żonę, Elwirę, i odjeżdża na poszukiwanie nowych miłostek. Towarzyszy mu sługa Sganarel, który uważa swego pana za *największego zbrodniarza jaki kiedykolwiek chodził po ziemi*, ale nie śmie go opuścić, bo *wielki pan, który jest złym człowiekiem, to rzecz straszna*” (Lanson 1983: 208).

Don Juana widzimy „w towarzystwie nieśmiałego Sganarela w różnych sytuacjach [...], a kiedy w końcu [...] przywdziewa skórę hipokryty [...] i po dopuszczeniu się tego ostatecznego zła chłonie go ogień piekielny, Sganarel, zgodnie z duchem komedii, jest w stanie myśleć tylko o pieniądzach, które mu się należały, a teraz są na zawsze utracone” (Nicoll 1983: 318).

„Rozpustnik jest «pozytywistą», płaski i tępy Sganarel (i to najbardziej oburzyło współczesnych wrogów tej komedii) reprezentuje jakoby moralność i wiarę” (Żeleński-Boy 1957: 200).

i mnicha – burczymuchę, którym matki ówczesne straszły dzieci” (1955: 19). Próbując wyjaśnić ten zlepek wierzeń i zabobonów, Bohdan Korzeniewski formułuje „ostrożną” – jak sam zastrzega – tezę, że w ten sposób Molier chciał pokazać, jak kształtowała się wiara w przeciętnym człowieku tamtych czasów. Tak więc w oczach Korzeniewskiego Sganarel jest człowiekiem prostym, ale nie jest „tępy prostakiem”. Jest też postacią typowo komediową, i tłumacz w takim właśnie sposób stara się go przedstawić. Sganarel mówi językiem prostym, niewyszukanym, używa zabawnych sformułowań, cytuje zawarte w przysłowia i utrwalone w tradycji ustnej ludowe mądrości. W rozmowie ze służącym Elwiry, Guzmanem, wyraża obawę, że pogoń za Don Juanem „wyda kwaśne owoce” (*j’ai peur [...] que son voyage [...] produise peu de fruit*). Wyrażenie *peu de fruit* jest metaforycznym określeniem na marny, niezadowolający rezultat zaplanowanych działań. Bohdan Korzeniewski twórczo podchodzi do polskiej wersji tekstu i tworzy nowe – doskonale zresztą wpisujące się w opisywaną sytuację wyrażenie – w którym wykorzystuje związek frazeologiczny „kwaśne winogrona”, jakiego używa się mówiąc o rzeczach „trudnych do osiągnięcia, tłumaczonych jako nieważne, pozornie lekceważonych” (SJPD s.v. *winogrona*), zastępując hiponim „winogrona” hiperonimem „owoce”, który w języku polskim, podobnie jak w języku francuskim, może funkcjonować jako metafora pojęć takich, jak „rezultat”, „wynik”, „plon”, „następstwo” czy „skutek”. Przykładów zastosowania takiej właśnie strategii, zastępowania stosunkowo neutralnych wyrażen francuskich związkami frazeologicznymi czy przysłowiami, które tłumacz wkłada w usta Sganarela, jest w tekście więcej. W pierwszej rozmowie ze swoim panem (akt I scena 2) Sganarel – zachęcony przez Don Juana do wyrażenia opinii na temat niewierności tego ostatniego – pyta retorycznie: „[...] czy wyobrażasz sobie, powiadam, żeś już **pojadł wszystkie rozumy**, że wszystko ci już wolno i że nikt nie ośmieli się **wygarnąć ci prawdy w oczy?**” ([...] *pensez-vous, dis-je, que vous en soyez plus habile homme, que tout vous soit permis, et qu’on n’ose vous dire vos vérités?*). Zachwyt Don Juana

napotkaną przypadkiem wieśniaczką Karolcią (akt II scena 2) Sganarel komentuje przysłowiem „Nowe sitko na kołek” (*Autre pièce nouvelle*). Po rozmowie Don Juana z ojcem, podczas której Don Ludwik prawi synowi morały (akt IV scena 5), Sganarel – chcąc przypodobać się swemu panu – wyraża oburzenie zachowaniem starszego pana, kończąc swój monolog stwierdzeniem: „Gdybym był na pańskim miejscu, to zaraz bym go nauczył, co to znaczy **gwizdać po kościele**” ([...] *si j'avais été en votre place, je l'aurais envoyé promener*).

Francuskie wyrażenie *envoyer promener quelqu'un*, którego polskim ekwiwalentem jest frazeologizm „posłać kogoś do wszystkich diabłów”, tłumacz zastępuje innym związkiem frazeologicznym, uznanym już za przestarzały, „nauczyć kogoś gwizdać po kościele”, oznaczającym „nauczyć kogoś moresu, oduczyć zuchwalstwa” (SJPD s.v. *gwizdać*). Język Sganarela, będący jakby echem ludowych mądrości, które funkcjonują głównie w tradycji ustnej, dowodzi, że Korzeniewskiemu zależało na stworzeniu ze Sganarela postaci uosabiającej tak zwany „chłopski rozum”, życiową mądrość i zdrowy rozsądek oraz niezachwianą moralność, która każe mu przekonywać nieustannie Don Juana do swoich racji w sprawie wiary. Po to, by mógł być przeciwnikiem (choćby i komicznym) w ważnych dysputach ze swym panem, nie mógł jak wcześniej u Boya uchodzić za „tępego prostaka”.

W przekładzie Bohdana Korzeniewskiego istnieje kilka fragmentów, które mogłyby stać się ilustracją poglądów Philippe'a Ivernela na temat rzemiosła tłumacza, który – podobnie jak stolarz czy jubiler – ma za zadanie precyzyjne spojenie dwóch różnych elementów (w tym wypadku dwóch obcych sobie języków i odrębnych kultur). Ivernel kładzie nacisk na to, by przekład nie był zbyt potoczny, zbyt gładki, żeby posiadał pewne, choćby minimalne, elementy zakłócające płynność języka, które świadczyłyby o obecności Innego. W przekładzie Bohdana Korzeniewskiego istnieją takie właśnie elementy, zdania, które brzmią trochę chropowato, lecz jednocześnie są prawie idealnym odbiciem oryginału. Podczas rozmowy z Guzmanem (akt I

scena 1) Sganarel skarży się na swego pana, opowiada o jego niecnym postępkach, by wreszcie stwierdzić: „Ale to tylko szkic tej postaci, żeby wykończyć jego portret, trzeba by jeszcze wielu **rzutów pędzla**” ([...] *ce n'est là qu'une ébauche du personnage, et pour en achever le portrait, il faudrait bien d'autres coups de pinceau*). Polski ekwiwalent francuskiego wyrażenia *coup de pinceau* to „pociągnięcie pędzlem”, natomiast wyraz *coup*, choć używany we francuskim w bardzo wielu różnorodnych wyrażeniach, w pierwszym skojarzeniu przywodzi na myśl „uderzenie”, „cios”, a więc pojęcia o charakterze bardzo dynamicznym. Korzeniewski rezygnuje więc ze słownikowego znaczenia, by zachować właśnie ów energetyczny aspekt oryginału. W tym samym monologu Sganarel opowiada o swoim strachu przed Don Juanem w następujących słowach: „Strach, który odczuwam, **odprawia za mnie wszystkie obrządki gorliwości**, tłumi wszystkie uczucia i każe przyklaskiwać temu, czym się brzydzę” ([...] *la crainte en moi fait l'office du zèle, bride mes sentiments, et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste*). To zdanie brzmi jeszcze bardziej chropowato niż poprzednie. Może nawet uchodzić za dość zawile semantycznie, choć klarowność dalszego ciągu wywodu łągodzi to wrażenie i czyni z przytoczonej wypowiedzi jasny, oczywisty przekaz. Tłumacz stworzył swój przekład na bazie dwóch różnych francuskich wyrażań, z których jedno – *faire office de* – oznacza *tenir lieu de* („zastępować coś”, „grać rolę czegoś”), a drugi – *faire l'office* – kojarzy się bezpośrednio z obrządkiem religijnym i oznacza odprawianie nabożeństwa. W ten sposób powstało wyrażenie dziwne, tajemnicze (znacznie trudniejsze niż Boyowskie „Strach zastępuje we mnie miejsce gorliwości [...]”, „Ze strachu zamieniam się w gorliwca [...]” Jacka Trznadla czy „Strach zajął miejsce oddania [...]” w wersji Jerzego Radziwiłowicza), ale niosące ze sobą cechy charakterystyczne oryginału. I jeszcze jeden przykład: Don Juan (akt V scena 2), zaskoczony łatwowiernością Sganarela, wykrzykuje: „To ty bierzesz za dobrą monetę to, co tu nagadałem, i naprawdę wierzysz, że **moje usta są w zgodzie z sercem?**” (*Tu prends pour de bon argent ce que je viens de*

dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon coeur?). Wyrażenie w języku polskim nie brzmi naturalnie, choć semantycznie jest doskonale klarowne. Oddaje jednakże perfekcyjnie strukturę francuskiego zdania, jest jakby odbite przez kalkę, staje się jednym z przykładów owych „fug”, „spoiw”, które – jeśli są w tłumaczonym tekście obecne – znamionują element obcości, oddają odrobinę miejsca Innemu.

„Wiem – pisał Zbigniew Raszewski – że wyszło spod ręki Korzeniewskiego co najmniej jedno arcydzieło przekładu, bo tak wypada ocenić jego przekład *Don Juana*” (cyt. za: Pawłowiczowa 2001: LXXVII). Bohdan Korzeniewski posłużył się Molierem, by opowiadać w swych inscenizacjach o współczesnych problemach. W *Don Juanie* interesowała go nade wszystko materia filozoficzna dzieła. Pytania i problemy, które porusza Molier, były mu bardzo bliskie. Libertynizm rozumiał jako swobodę myśli, niezależność sądów, uwolnienie się od wszelkiego typu autorytetów. A także jako kult życia stanowiącego wartość samą w sobie. A o uniwersalnych problemach należało mówić współczesnym językiem. Zwłaszcza w teatrze, gdzie widz konfrontowany jest „tu i teraz” z płynącym ze sceny przesłaniem, a klarowność tego przesłania staje się celem nadrzędnym. Tym samym Molier został niejako wepchnięty przez tłumacza w ramy współczesności. Bohdan Korzeniewski spojrział na tekst z nowej perspektywy, dostrzegł w nim aspekty, których wcześniej nie zauważano i stworzył dzieło – tak jak oryginał – otwarte, wymykające się jednoznacznemu odczytaniu, a dzięki temu stwarzające wiele możliwości interpretacyjnych. Swoim przekładem dowiódł wielkości Moliera, zaprzeczył utartym, najczęściej fałszywym opiniom, stawiał czoła komunałom, które kazały widzieć w tym tekście twór nieskładny, dziwaczny i dość niezręcznie napisany. Pokazał Moliera, który jest nie tylko facecjonistą, lecz także wielkoformatowym twórcą walczącym o „rozumniejsze ułożenie spraw ludzkich” (Korzeniewski 1955: 28).

Tekst Bohdana Korzeniewskiego stanowić może dobry przykład dla potwierdzenia tezy Pavisa, iż przekład teatralny oferować powinien wielość inscenizacyjnych propozycji, choć

oczywiście każda decyzja tłumacza – ponieważ musi być interpretacją – nieuchronnie prowadzi do ograniczenia możliwych dla danego tekstu interpretacji. Spełnia ono także założenie wyrażone przez J.-M. Dépratsa, że tłumaczyć dla teatru oznacza nie tyle proponować czy wyprzedzać inscenizację, lecz uczynić ją możliwą.

Bohdan Korzeniewski inscenizował dramat Moliera kilkakrotnie, a jego własny przekład stanowił podstawę do różnych odczytań tekstu. „Intencja dzieła” w tłumaczeniu wzbogacona została o „intencję tłumacza”, która w kolejnych scenicznych realizacjach przetradzała się w różnorodne intencje reżysera.

Błędem byłoby starać się wartościować przekłady Boya i Korzeniewskiego. Po pierwsze dlatego, że powstały w dwóch różnych epokach, po wtóre służyć miały zgoła odmiennym konwencjom teatralnym. I choć przekład Bohdana Korzeniewskiego z oczywistych względów jest bardziej nowoczesny (a w konsekwencji znacznie częściej grany), to przecież zdarza się, że tekst Boya nadal pojawia się w teatrze – bo reżyser, dokonując wyboru takiego a nie innego przekładu – uzależnia go od wytyczonych celów inscenizacyjnego projektu¹².

O tym, że na scenie teatralnej jest miejsce dla wielu różnych przekładów tego samego tekstu, przekonuje w swym wspomnieniu Antoine Vitez, tłumacząc przy okazji, w jaki sposób rozumie wielokrotnie powtarzaną ideę, że tekst tłumaczenia zawiera już w sobie reżyserię:

12 W styczniu 1991 r w Teatrze Witkacego w Zakopanem Andrzej Dziuk pokazał swoją inscenizację *Don Juana* pod znamienym tytułem: *Molière – Teatrum Caeremoniarum*. Dziuk posłużył się tłumaczeniem Boya, by podkreślić zabawę formą i konwencją. To „dworski teatr ceremonii rozgrywany w baletowo-operowej konwencji.[...] to, co serio zostaje zanurzone w atmosferze teatralnej zabawy. W przedstawieniu pojawiają się elementy *dell'arte*, prestidigitatorskie popisy Komandora, klimat weneckiego karnawału, żywioł muzyki i ruchu. Znać też skłonność do groteskowego przerysowania postaci, do surrealistycznego żartu” (cyt. za: Niziołek 2000: 15–17).

Reżyserowałem w Moskwie *Tartuffe'a* w tłumaczeniu Łozińskiego¹³. To wspaniałe tłumaczenie, w którym zostały rozwiązane bardzo trudne problemy. W tłumaczeniu tym istnieje wola uświadomienia czytelnikowi i słuchaczowi, że tekst oraz postaci należą do przeszłości. Styl odwołuje się do życia prowincjonalnego, rodzinnego. To właśnie jest *reżyseria* Łozińskiego. W tym samym czasie, kiedy grano w Moskwie mojego *Tartuffe'a*, grano także inscenizację Lubimowa w innym przekładzie, także doskonałym, ale bardzo różnym, uaktualnionym. To nie przypadek: Lubimow miał potrzebę natychmiastowego uchwycenia politycznej rzeczywistości. *Reżyseria* Łozińskiego zawiera oddalenie, historyczną głębię, *reżyseria* Donskoja wyraża przybliżenie, określa jednoznaczność sytuacji (Vitez 1982: 7).

13 Michał Łoziński rozróżnia dwa podstawowe typy przekładów: przekład przestrajający i przekład odtwarzający. W jego przekonaniu „tylko przekład odtwarzający może być nazwany przekładem. Drugi typ, przekład przestrajający, nie jest właściwie przekładem, lecz streszczeniem, powtórzeniem, naśladownictwem” i choć może funkcjonować jako samodzielny gatunek, to „nigdy nie może zastąpić przekładu w autentycznym sensie przekładu odtwarzającego” (cyt. za: Szczerbowski 2011: 51–52).

ROZDZIAŁ 8

Jacek Trznadel i Jerzy Radziwiłowicz: niezwykła zbieżność w czasie

Lata dziewięćdziesiąte – dwie nowe wersje dramatu

Kiedy w roku 1994 we francuskiej Comédie de Saint-Étienne Jerzy Grzegorzewski realizował *Dom Juana* z Jerzym Radziwiłowiczem w roli tytułowej, istniała obawa, że w ojczyźnie Moliera podniesie się wrzawa i nie zabraknie argumentów o „profanacji narodowego pomnika”. Tymczasem spektakl okazał się sukcesem, a krytycy określili go mianem „dziwnego, ale pięknego”, podkreślając wręcz „genialne momenty” (Majcherek 1996: 16). Sukces ten zachęcił twórców przedstawienia do powtórzenia inscenizacji na deskach warszawskiego Teatru Studio¹. Kiedy Grzegorzewski przystępował do pracy nad polską wersją spektaklu (1995), wydany został w formie książkowej najnowszy przekład *Don Juana*, którego dokonał historyk literatury, pisarz i poeta Jacek Trznadel. Przekład ów – jak twierdzi jego autor – pojawił się na skutek „niedosytu na temat przekładu Boya i Korzeniewskiego” (Trznadel 1996). Mimo to twórcy wspomnianego przedstawienia nie zdecydowali się na wykorzystanie przekładu Jacka Trznadla, podobnie zresztą jak i dwóch wcześniejszych Bohdana Korzeniewskiego i Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Mający się ponownie wcielić w rolę tytułowego bohatera Jerzy Radziwiłowicz postanowił sam przetłumaczyć dramat specjalnie na użytek przygotowywanej inscenizacji, a swą decyzję wyjaśniał następująco:

1 Premiera odbyła się 16 marca 1996.

Przyzwyczailem się do rytmu francuskiego tekstu i do sposobu, w jaki są tam sformułowane zdania. Niestety, w istniejących przekładach polskich bardzo mi tego brakowało. Przymierzyłem się, by to zrobić po swojemu. Mam głębokie przekonanie, że nie dokonałem przeróbki, tylko przekładu Molierowskiego „Don Juana” (Radziwiłowicz 1996).

Powód był więc oczywisty: Radziwiłowicz – Don Juan, przyzwyczajony do rytmu francuskiego zdania oraz w ogóle tekstu oryginalnego, nie znalazł dla siebie przekładu, dzięki któremu mógł zagrać tak, jak grał w oryginale podczas kilkudziesięciu pokazywanych w kilku miastach Francji spektaklach. Chciał „odtworzyć” niejako francuski oryginał w polskim teatrze. Warto zwrócić uwagę, że patrzył na tekst przez pryzmat aktorskiej intuicji, pragnąc poprzez swój przekład stworzyć aktorom optymalne (najbardziej zbliżone do Molierowskiej frazy) warunki budowania roli. Płyne stąd jasny wniosek, że w wypadku tego właśnie przekładu źródłem inspiracji był teatr, sceniczność tekstu.

Zupełnie inne były powody, dla których o nowy przekład *Dom Juana* pokusił się Jacek Trznadel. Z całą pewnością nie stały za tym przedsięwzięciem cele teatralne. Zresztą przyjrząwszy się długiej liście różnorodnych publikacji jego autorstwa (zarówno tych dotyczących problemów krytycznoliterackich jak i historycznych, a także poezji) oraz imponującemu wykazowi utworów przetłumaczonych (przede wszystkim z języka francuskiego, ale też z niemieckiego czy rosyjskiego), łatwo dostrzec, że teatr nigdy Trznadla specjalnie nie interesował (jedynym teatralnym epizodem w jego życiu było wyreżyserowanie w roku 1949 i wystawienie w liceum, tuż po maturze, sceny więziennej z III części *Dziadów* Mickiewicza)². Po ukończeniu studiów polonistycznych Jacek Trznadel został pracownikiem Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Kultura i literatura francuska stały mu się bliskie dzięki dwóm długim pobytom we Francji. Pierwszy z nich przypadł na lata 1966–1970, kiedy

2 Informacje biograficzne pochodzą ze strony internetowej www.jacketrznadel.pl

to pracował jako lektor języka polskiego na paryskiej Sorbonie (prowadził wtedy także wykłady z literatury i kultury polskiej). Za drugim razem, jesienią 1978, wyjechał na prywatne zaproszenie Sorbony, by objąć funkcję dyrektora sekcji polskiej i profesora literatury polskiej na wydziale slawistyki. Funkcję tę pełnił do roku 1983. Podczas pobytu w Paryżu przygotował większość haseł dotyczących literatury polskiej dla encyklopedii *Grand Larousse Universel*. Nawiązał także współpracę z paryską „Kulturą”. Jest autorem wielu książek, tomików poezji i licznych przekładów. *Don Juan* jest w jego translatorskim dorobku jedynym dramatem.

W posłowniu do wydania własnego przekładu *Don Juana* Jacek Trznadel wyjaśnia powód, dla którego postanowił podjąć się tego zadania: „Przekład obecny począł się z chęci powrotu do wielkiej tyrady Sganarela przy końcu sztuki. Potem przeglądałem przekład Boya Żeleńskiego, który trąci myszką, co może się zdarzyć wielu przekładom po upływie wieku... Ale czy chodzi tylko o upływ czasu? [...] Na wielu przekładach Boya ciąży pośpiech i rutyna. Pobił przecież rekord ilości” (1995: 93). Tak więc swoje tłumaczenie Jacek Trznadel traktuje jako polemikę z Boyem. Dlaczego nie z Korzeniewskim, skoro jego przekład istniał już wtedy od co najmniej 40 lat? Co prawda tekst Korzeniewskiego nie był jeszcze wydany drukiem, ale funkcjonował w teatrze, służąc wielu różnym inscenizacjom. Sam Trznadel (1995: 92) zresztą wspomina: „Przekład Korzeniewskiego był pierwszym, w jakim usłyszałem, w Teatrze Polskim w Warszawie, w latach pięćdziesiątych, tekst sztuki Moliera”. Zasadne staje się więc pytanie, dlaczego podejmując się pracy nad nowym przekładem dramatu Jacek Trznadel nie wpisał w swój „horyzont” uważnej lektury poprzedniego tłumaczenia. Otóż we wspomnianym już posłowniu wyraził przypuszczenie, że tekst Bohdana Korzeniewskiego nie został prawdopodobnie przez autora uznany za dostatecznie oszlifowany, i dlatego nie został nigdzie – nawet we fragmentach – opublikowany. Z dzisiejszej perspektywy wiadomo, że supozycja ta nie miała solidnych podstaw.

W posłowie Jacek Trznadel (1995: 94) przedstawia pokrótce swą translatologiczną strategię: stwierdza, iż „pragnąc, aby problemy i spięcia dramatyczne wyrażone przez Moliera brzmiały blisko i czytelnie dla ucha dzisiejszego widza”, odchodzi nieraz od konsekwentnej stylizacji na „domniemany język siedemnasto- czy osiemnastowiecznej polszczyzny”, a także udziela „oddechu tasiemcowym zdaniom długich tyrad bohaterów *Don Juana*”, wyjaśniając, że dzisiaj brzmiałyby one sztucznie. Natomiast fakt, iż dramat ów jest jedyną komedią Moliera pisaną prozą, jest argumentem na rzecz nadania kwestiom postaci „swoistej dosadności żywego języka”.

Stworzony z perspektywy czytelnika i widza przekład Jacka Trznadla nie zachwyił mającego zagrać tytułową rolę Jerzego Radziwiłowicza³ (podobnie jak nie zachwyiły go dwa wcześniejsze przekłady). Nie odpowiadał mu ani rytm polskich zdań, ani użyte w nich sformułowania. Z tego też powodu powstało wkrótce kolejne tłumaczenie.

Aktor tłumaczem

Jerzy Radziwiłowicz w swym życiorysie ma bardzo wiele wybitnych dokonań, lecz nie miały one wiele wspólnego z twórczością literacką. Są to głównie sukcesy aktorskie w teatrze i w filmie (kilkakrotnie grał także w produkcjach francuskich, co tłumaczy znakomitą znajomość języka i wrażliwość na specyfikę jego melodii i rytmu). Przekład *Dom Juana* był jego pierwszym tego typu doświadczeniem⁴, doświadczeniem jednakże niezwykle

3 Choć Jerzy Radziwiłowicz nigdzie nie wspomina, że przed przystąpieniem do pracy znał tłumaczenie Jacka Trznadla, ten ostatni pamięta, że teatr zwrócił się do niego z prośbą o udostępnienie egzemplarza przekładu (Trznadel 1996), co dowodzi, że twórcy przedstawienia znali tekst, zanim powstał pomysł stworzenia nowej wersji.

4 Doświadczenie to zaowocowało później przekładem *Tartuffe'a* oraz dramatu Marivaux *Umowa, czyli łajdak ukarany*. Oba dramaty zostały wyreżyserowane w Teatrze Narodowym w Warszawie przez Jacquesa Lassale'a, kolejno w 2006 i 2009 roku.

interesującym, ponieważ autor znał tekst oryginału niejako organicznie, przyswoiwszy go sobie podczas wielomiesięcznych prób oraz kilkudziesięciu zagranych we Francji przedstawień. Oczywiście wydaje się więc próba stworzenia równie organicznego (o szczególnym rytmie fraz, precyzyjnie rozłożonych oddechach i akcentach, klarowności) tekstu w języku polskim. Spośród wszystkich autorów przekładów, które powstały w ubiegłym stuleciu, jedynie Radziwiłowicz debiutował jako tłumacz, był za to bogaty w aktorskie doświadczenia związane z dogłębną analizą tekstu teatralnego i jego funkcjonowaniem na scenie. Jako wybitny aktor od kilkudziesięciu lat pracował z najlepszymi reżyserami polskiego teatru, takimi jak Konrad Swinarski, Andrzej Wajda, Jerzy Jarocki czy Jerzy Grzegorzewski. Każda przygotowywana wraz z nimi rola rozpoczynała się wnikliwą analizą tekstu. Jednym z pierwszych i bez wątpienia ważniejszych doświadczeń była dla Jerzego Radziwiłowicza praca ze Swinarskim nad kreacją Hamleta⁵. Aktor wspomina, jak wielką rolę przywiązywał reżyser do znaczenia każdego kolejnego słowa, jakie wypowiedziane ma zostać na scenie; jak głębokie miał przekonanie, że w dramacie nie ma słów przypadkowych, że każde niesie oprócz znaczenia także melodię, rytm, swoistą energię i określone emocje. Jako przykład przywołuje z pamięci scenę, w której Hamlet – przybywszy do Danii po śmierci ojca – dowiaduje się o ślubie matki, a potem dostrzega przez szczylinę zamykających się za królewską parą drzwi, jak Gertruda i Klaudiusz namiętnie się całują:

Samotny na scenie Hamlet widzi ten pocałunek. I następuje wybuch – monolog zaczyna się od samogłoski „o” – i Konrad bardzo chciał, żeby to „o” brzmiało jak najdłużej, to miał być krzyk, skowyt przechodzący w dyszkant, trwający aż do utraty oddechu. I tekst: *O, gdyby ciało to, zbyt twarde, mogło/ Stopnieć,*

5 Próbę do *Hamleta* rozpoczął Swinarski w Starym Teatrze w Krakowie w połowie 1974 roku. Już w trakcie pracy (pierwotnie do tekstu w przekładzie Józefa Paszkowskiego) poprosił Macieja Słomczyńskiego o nowy przekład dramatu, który powstawał równoległe z przedstawieniem. Prace nad spektaklem (odbyło się 51 prób) przerwane zostały na skutek tragicznej śmierci reżysera w katastrofie lotniczej pod Damaszkim 19 sierpnia 1975.

roztając i zmienić się w rosę – Konrad interpretował tak, że przywoływał angielskie słowo „flesh”, które znaczy i ciało, i mięso, i bardzo chciał, żeby w tym słowie słychać było to mięso, „mięcho” wręcz. Uważał, że jest w tym nienawiść Hamleta do własnego ciała [...], do tego, że jest się również zwierzęciem, także nienawiść do matki za to, że nawet ona jest zwierzęciem. [...] I przy całej drobiazgowej analizie semantycznej tego monologu ta semantyka równie była ważna, co rządząca wykonaniem emocja (cyt. za: Opalski 1988: 194).

Na ów aspekt wyczulenia na tekst, rytm, melodię zdań oraz znaczeń wypowiedzianych na scenie słów zwraca uwagę Joanna Walaszek (1989: 186–186) analizując spektakl Andrzeja Wajdy *Zbrodnia i kara*, w którym Jerzy Radziwiłowicz wcielił się w postać Raskolnikowa:

Głos, odbijając się głęboko wewnątrz ciała, wydobywa się dziwnie przekształcony. Przetworzony na instrumencie ciała. Zmienia nie tylko ton, ale i barwę. Czasem głęboką, matową, czasem przerażająco głuchą, czasem przenikliwie metaliczną. [...] Brzmi, wybrzmiewa w niebywale cieniowanej ekspresji, znaczonej nagłymi przeskokami, nieoczekiwanymi przejściami, zawiłymi liniami intonacji. [...] Radziwiłowicz po raz pierwszy potrafił wykorzystać w pełni swój niezwykle głos. Jego rolę się nie tylko pamięta, ale słyszy się ją jak niezwykle utwór współczesnej muzyki. Aktor nie zaciera przy tym znaczenia słów. Ich sens nie jest obojętny. Między dźwiękiem i znaczeniem związek jest równie ścisły, jak między emocją i jej wyrazem.

Jerzy Radziwiłowicz należy do aktorów, którzy nie pozwalają sobie w interpretacji tekstu na żadną przypadkowość, szukają wszystkich możliwych znaczeń, zastanawiają się nad każdym słowem. Mają także odwagę szukać nowych znaczeń, często wbrew powszechnie uznanym, kanonicznym interpretacjom. Niezwykle interesującym przypadkiem takiego właśnie podejścia do tekstu, który funkcjonuje w zbiorowej świadomości Polaków, była praca aktora nad rolą Konrada (a dokładniej nad tekstem Wielkiej Improwizacji Mickiewicza) w inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego *Dziady – dwanaście improwizacji* w krakowskim Starym Teatrze⁶. Otóż Radziwiłowicz – odnosząc

6 Premiera odbyła się 24 czerwca 1995.

się do fragmentu improwizacji „I dojdę po promieniach uczucia – do Ciebie” wyznał, iż przed własnym doświadczeniem aktorskim z tekstem Mickiewicza słyszał w tym fragmencie zapewnienie Konrada, iż sprostą on Bogu, dorówna mu, sprawdzi go. Dlatego też, przystępując do pracy nad rolą, zaczął szukać, czy gdzieś wcześniej Konrad mówi, że ma Bogu coś za złe:

Nie znalazłem. Nie ma żadnych zarzutów wobec Boga. Wtedy pomyślałem, czy ten fragment jest rzeczywiście groźbą, brzmi przecież jak najczystszej wody modlitwa. Fragment ten znaczy wtedy tak: dokonam wielkiego wysiłku, aby dotrzeć do Ciebie. Zacząłem się zastanawiać, czy cała Improwizacja nie jest próbą dojścia do Boga, modlitwą. Szczególnego rodzaju, ale modlitwą. Czy to, co traktujemy jako groźby i żądania, nie jest prośbą? Okazało się, że jest to sposób czytania Improwizacji, jakiego wcześniej się nie spodziewałem; na tyle fascynujący, że zacząłem szukać w tym kierunku (Radziwiłowicz 1995: 17).

Wieloletnie doświadczenia zdobywane podczas pracy na scenie stały się wielkim atutem Jerzego Radziwiłowicza – tłumacza. Przystępując do pracy wyznaczył on sobie jasno określony cel: stworzenie tekstu klarownego w przekazie, dobrze brzmiącego na scenie i naturalnego w wymowie. Owocem tej pracy okazał się przekład wyważony, bez przesadnego unowocześniania języka, z pełnym poszanowaniem wartości oryginału (różnorodność stylów), o długich frazach (odpowiadających teatralnej partyturze, jaką stanowi oryginalny tekst Moliere), precyzyjny w doborze słów i wyrażań.

Sceniczność, Wierność, Zrozumiałość, Poetyckość

Jacek Trznadel (1995: 93) powiedział o swoim przekładzie, że „począł się z chęci powrotu do wielkiej tyrady Sganarela przy końcu sztuki”, co sugeruje, że tłumaczenie Boya uznał za war-
te zrewidowania. Dokładnie o tym samym fragmencie Jerzy Radziwiłowicz (1996: 29) wypowiada się w następujących słowach: „Jest taki monolog Sganarela, pisany krótkimi sformułowaniami, który bardzo trudno przełożyć inaczej niż Boy”.

I jeszcze o swoim tłumaczeniowym *credo*: „Wszędzie tam, gdzie jedno sformułowanie można było rozumieć na różne sposoby, otwierałem przekład Boya, by zobaczyć, jakie on w nim widział znaczenia. Jeżeli ktoś znalazł sformułowanie, które idealnie przylega do właściwego znaczenia, nie widzę powodu, by na siłę podejmować się uprawiania ekwilibrystyki, by to samo wyrazić inaczej”. Słowa te stały się powodem ostrej krytyki Jacka Trznadla, w której zastrzega jednak, że przedstawione przezeń opinie są reakcją na zamieszczoną w wywiadzie wypowiedź Jerzego Radziwiłowicza, gdyż tekstu tłumaczenia nie zna:

Dziękuję z panem Radziwiłowiczem niedosyt na temat przekładu Boya i Korzeniewskiego. Natomiast zgoła nie podzielam myśli pana Radziwiłowicza na temat, że tak powiem, teorii przekładu. Uwagi bowiem wyłożone pokrótce w wywiadzie mogą być zrozumiane jako usprawiedliwienie kompilacji i plagiatu. Wielki monolog Sganarela cytowany jako przykład „że bardzo trudno przetłumaczyć inaczej niż Boy” zapewne został więc przepisany z Boya. Czyżby słów „niebo jest nad ziemią” nie dało się wyrazić inaczej? Pan Radziwiłowicz pisze też, że musiał się odwoływać do porównywania z Boyem tam, gdzie „jasność myśli (Moliera) nie była ewidentna”. Czyżby? Aby Molier był jasny, trzeba być zżytym z siedemnastowiecznym językiem francuskim [...], po drugie z kontekstem filozoficznym epoki. Wcale nie jest powiedziane, że Boy, traktowany tu jako deska ratunku, wybierał interpretację słuszną. [...] Łatwe mówienie o niejasności jednego z największych klasyków literatury światowej dlatego, że się go wnikliwie nie studiuje, to nie jest dobra zachęta dla młodych tłumaczy (Trznadel 1996: 29).

Jacek Trznadel w dosyć ostrych słowach zarzucał więc Jerzemu Radziwiłowiczowi ignorancję i plagiat, opierając się jedynie na kilku opiniach (pochodzących z wywiadu, którego ten ostatni udzielił dziennikarzowi „Rzeczpospolitej”), nie znając – jak sam przyznaje – tekstu przekładu, który krytykuje. Warto więc przyjrzeć się obu wersjom tłumaczenia tyrady Sganarela, fragmentu bardzo interesującego zarówno ze względu na jego konstrukcję jak i zawartość treściową. Molier we fragmencie tym zastosował figurę retoryczną zwaną konkatencją, która polega na tym, że każde następne zdanie, wers czy strofa

rozpoczyna się od wyrazu, którym kończy się zdanie (wers, strofa) poprzednie. Struktura pod względem formalnym działa bez zarzutu. Krótkie zdania budowane są według prostego schematu (podmiot + orzeczenie + dopełnienie lub orzecznik), często są to przysłowia lub maksymy mające charakter uogólniający. Trudno jednakże dopatrzeć się w następujących po sobie stwierdzeniach logicznych związków, co sprawia, że końcowe *par conséquent* nie ma oparcia w żadnym logicznym rozumowaniu. Jest to rodzaj mechanicznej wypowiedzi ukazującej absurdalność rozumowania, mającej – poprzez rozdźwięk pomiędzy formą a treścią wywołać efekt komiczny. Warto jeszcze dodać, że całość tyrady ujęta jest w leksykalną klamrę zbudowaną z dwóch przeciwstawnych pojęć: „niebo” i „diabły”, które podkreślają jej moralizatorski charakter.

Obaj tłumacze posłużyli się – co oczywiste – bardziej współczesnym słownictwem, choć czasami widoczny u Jacka Trznadla imperatyw, by nie powtarzać użytych przez Boya sformułowań sprawia, że intencja autora nie jest respektowana. Przykładem takiej właśnie sytuacji jest początek tyrady (akt V scena 2), w której Sganarel podejmuje ryzyko wyrażenia opinii na temat swego pana, nawet za cenę srogiej kary: „Może pan zrobić ze mną, co tylko chce, **bić mnie, załtuc ciosami, zabić**, pańska wola. **Muszę jednak wyrzucić wszystko, co mam na wątrobie**, i co jako wierny sługa powinienem panu powiedzieć.” (*Faites-moi tout ce qui vous plaira, battez-moi, assommez-moi de coups, tuez-moi, si vous voulez: il faut que je décharge mon coeur, et qu'en valet fidèle je vous dise ce que je dois*). Jacek Trznadel wybiera frazeologizm „mieć coś na wątrobie” (oznaczający, że ktoś ma ukryty, zadawniony żal do kogoś lub złości się o coś, czymś się irytuje), co sprawia, że zdanie staje się bardzo długie. Posłużenie się frazeologizmem „wyrzucić wszystko, co mi leży na sercu” byłoby równie długie, ale jednak bliższe wersji autora. Radziwiłowicz natomiast idzie w ślad za Boyem⁷, decydując się na: „**muszę ulżyć sercu** i jako

7 Boy: „muszę ulżyć sercu i jako wierny sługa powiedzieć ci to, co się należy”.

wierny sługa powiedzieć, co powinienem”, co w tym wypadku wydaje się najlepszym rozwiązaniem. Fraza Radziwiłowicza jest najbardziej zwięzła (w teatrze jest to wartość niezaprzeczalna), a przy tym doskonale klarowna, więc posłużenie się po części tekstem już istniejącym jest tu całkowicie zasadne. We wcześniejszym fragmencie, gdzie mowa o możliwej karze, jaką ponieść może za swą zuchwałość Sganarel, w oryginale następuje gradacja czasowników *battre* („bić”), *assommer de coups* („obić kogoś”), *tuer* („zabić”): *battez-moi, assommez-moi de coups, tuez-moi*. U Jacka Trznadla (podobnie jak u Boya⁸) gradacja ta nie została zachowana, choć jej istnienie jest dramaturgicznie niezbędne do zbudowania narastającego napięcia w przemowie zdesperowanego sługi: „[Może pan] bić mnie, zatłuc ciosami, zabić”. „Zatłuc” (ciosami, kijami) i „zabić” oznacza przecież to samo: pozbawić kogoś życia. Natomiast Jerzy Radziwiłowicz idzie wiernie śladem oryginału, co w efekcie daje efekt dramatycznego narastania „[Niech pan] zbije mnie, oćwicz, zabije”.

Strategia Radziwiłowicza, polegająca na tym, by pozostawać zawsze tam, gdzie to możliwe, najbliższej oryginału (nawet za cenę oskarżeń o „przepisywanie z Boya”), przynosi bardzo dobre efekty, natomiast wszędzie tam, gdzie Jacek Trznadel stara się użyć innych sformułowań niż użyte przez Boya, fraza staje się przydługa (choć semantycznie pozostaje wierna oryginałowi), a jej struktura ulega zaburzeniu. Nie wydaje się także do końca uzasadniony pomysł, by całą tyradę Sganarela (jak robi to Trznadel) podzielić na serię krótkich, wyraźnie od siebie oddzielonych zdań. Radziwiłowicz zachowuje w tym względzie oryginalną konstrukcję jednego bardzo długiego zdania wielokrotnie złożonego (parataksa), w którym poszczególne zdania proste oddzielone są od siebie średnikami. Różnica jest bardzo istotna dla aktorskiej interpretacji. Moliere, jako pierwszy odtwórca roli Sganarela, dał tu wyraźną wskazówkę aktorską: monolog jest ciągiem krótkich zdań, z których każde jest nawiązaniem do poprzedniego, co daje efekt mechanicznej przemowy, zwłaszcza

8 Boy: „bij, zatłucz kijami, zabij”.

że konstrukcja ta jest czysto formalna i nie zawiera spójnego toku rozumowania.

Rozbicie monologu na serię oddzielnych zdań tworzy jego nową jakość, zmienia się intonacja, znika „mechaniczność” przemowy, intencja autora zanika:

Jacek Trznadel	Jerzy Radziwiłowicz
Wiedz, mój panie, że póty dzban wodę nosi, póki się ucho nie urwie.	Niech pan wie, że póty dzban wodę nosi, póki się ucho nie urwie;
A jak dobrze powiedział ten autor, którego nazwiska nie znam : człowiek na tym świecie jest jak ptak na gałęzi.	a, jak świetnie mówi ten autor, którego nie znam , człowiek jest na tym świecie jak ptak na gałęzi;
Gałąź łączy się z drzewem.	gałąź trzyma się drzewa;
Kto łączy się z drzewem, słucha dobrych wskazań.	kto trzyma się drzewa, przestrzega dobrych zasad;
Dobre wskazania znaczą więcej niż piękne słówka.	dobrze zasady są więcej warte niż piękne słowa;
Piękne słówka mówi się przy dworze.	piękne słowa słyszy się na dworze;
Przy dworze są dworzanie.	na dworze są dworacy;
Dworzanie stosują się do mody .	dworacy idą za modą ;
Moda bierze się z fantazji.	moda bierze się z wyobraźni;
Fantazja jest darem duszy .	wyobraźnia jest właściwością duszy ;
Dusza jest tym, co daje życie .	dusza jest tym, co nam daje życie ;
Życie kończy się śmiercią.	życie kończy się śmiercią;
Śmierć każe myśleć o niebie .	śmierć każe nam myśleć o Niebie ;
Niebo jest ponad ziemią.	niebo jest nad ziemią;
Ziemia nie jest morzem.	ziemia nie jest morzem;
Na morzu szaleją burze .	morze poddane jest burzom ;
Burze wstrząsają statkami.	burze wstrząsają statkami;

Statki potrzebują dobrych kapitanów.	statki potrzebują dobrego sternika;
Dobry kapitan zachowuje ostrożność.	dobry sternik jest roztropny;
Ostrożność nie jest cechą młodych.	roztropności nie znajduje się u młodych;
Młodzi powinni słuchać starych.	młodzi winni są posłuszeństwo starym;
Starzy kochają bogactwo.	starzy kochają bogactwa;
Bogactwo tworzy bogaczy.	bogactwa czynią bogaczy;
Bogacze nie są biedni.	bogacze nie są ubodzy;
Biedni żyją w nędzy.	ubodzy są w potrzebie;
Nędza nie liczy się z prawem.	potrzeba nie rządzi się prawem;
Kto nie liczy się z prawem, żyje jak zwierzę.	kto nie rządzi się prawem, żyje jak bydło;
A z tego wszystkiego wynika, że będziesz pan potępiony jak wszyscy diabli!	a z tego wynika, że będzie pan potępiony i pójdzie do wszystkich diabłów!

W powyższym monologu wyraźnie widać te miejsca, w których Jerzy Radziwiłowicz stara się wyrazić zawarte w tekście idee „zgodnie z tym, jak zostały wyrażone przez Moliera” (1996: 29), nawet, jeśli wcześniej użyte zostały przez Boya (choć oczywiście nie wszystkie są wierną kopią Boyowskich zdań). Wyrażenia te są bliższe oryginałowi, a użycie ich jest wyrazem respektu wobec autora oryginału i nie wydaje się zasadne, by tylko w imię różnorodności czy z obawy o posądzenie o plagiat starać się zastępować innymi. Jerzy Radziwiłowicz tłumaczy (i uwaga ta dotyczy całego przekładu, nie tylko omawianego fragmentu) – zgodnie z tezą Jean-Claude Carrière’a – iż „absolutnie niezbędnym jest szacunek dla dokładnego znaczenia słowa, bowiem nie ma nic prostszego niż znajdowanie sensów ogólnych” (1982: 41), zadaniem tłumacza jest więc starać się „płynąć możliwie najbliżej” brzegu, jakim jest oryginał. Strategia Jacka Trznadla natomiast polega na „wyrażeniu inaczej”, niż zrobili to wcześniejsi tłumacze. Ale ceną takiego działania jest oddalanie się od wpisanych w słowa Moliera znaczeń. Sganarel

mówi o autorze, „którego nie zna” (*auteur que je ne connais pas*); dworzaninach (czy dworakach), którzy „idą za modą” (*suivent la mode*); morzu, które „poddane jest burzom” (*la mer est sujette aux orages*); statkach, które potrzebują dobrego sternika (*un bon pilote*); młodych, którzy „winni są posłuszeństwo starym” (*doivent obéissance aux vieux*); starych kochających „bogactwa” (*les richesses*); ubogich będących „w potrzebie” (*la nécessité*) i o człowieku, który „żyje jak bydlę” (*vit en bête brute*). Mowa tu jest także o duszy, która „daje nam życie” (*qui nous donne la vie*) oraz śmierci, która „każe nam myśleć o Niebie” (*nous fait penser au Ciel*). Warto zwłaszcza zwrócić uwagę na użyte przez Jerzego Radziwiłowicza wyrażenie „żyje jak bydlę”. To „bydlę” brzmi równie dosadnie jak „mięcho” z opowieści o Konradzie Swinarskim. Ma siłę, wyrazistość i nieco brutalny wydźwięk, czego próżno szukać w słowie „zwierzę”. Takie właśnie niuanse tworzą niezaprzeczalną teatralność przekładu. Ta sama dosadność języka zabrzmiała w późniejszym przekładzie *Tartuffe’a* w wypowiedzianej przez Orgona kwestii (akt V scena 6) „Jak obrzydliwym bydlęciem jest człowiek!” (*L’homme est, je vous l’avoue, un méchant animal!*).

Natomiast bezsprzecznie lepiej brzmi i jest bliższe oryginałowi użyte przez Jacka Trznadla wyrażenie „fantazja jest darem duszy” (*la fantaisie est une faculté de l’âme*), niż zaproponowane przez Jerzego Radziwiłowicza „wyobraźnia jest właściwością duszy”, które wydaje się pochodzić spoza rejestru słów, jakich użyłby prosty sługa. W tym wypadku podążanie tropem Boya („wyobraźnia jest własnością duszy”) nie dało dobrego efektu.

Analizując dwa ostatnie polskie przekłady *Dom Juana*, należy podkreślić, iż oba wykonane są niezwykle starannie, z pełnym respektem dla *intentio operis*. Różnice dotyczą strategii tłumaczy, a te z kolei przekładają się na większą lub mniejszą teatralność tekstu. Jerzy Radziwiłowicz jest mocno wyczulony na Molierowską frazę, zachowuje więc w polskiej wersji te same długie, dzielone tylko za pomocą przecinków i średników zdania. Ma też duży szacunek dla oryginału, więc bardzo rzadko pozwala sobie na odstępstwa od niego pod względem formalnym

czyi znaczeniowym. Jacek Trznadel, przekonany, że „tasiemcowe zdania” długich tyrad bohaterów brzmiałyby dzisiaj sztucznie, „udzielił im – jak twierdzi – oddechu”. Przykład płynący z tłumaczenia Jerzego Radziwiłowicza pokazuje, że nie do końca miał rację. I choć miał prawo tak zrobić, problemem pozostaje fakt, iż czasami dzielenie dłuższych wypowiedzi generuje konieczność amplifikacji (tłumacz w kolejnym zdaniu nawiązać musi do tego, o zostało powiedziane w poprzednim), niejasność przekazu oraz zaburzenia rytmu. Czasami też kreatywność tłumacza odciąga go nieco zbyt daleko od oryginału. Troska o precyzję oddania w języku polskim Molierowskich sformułowań nie jest cechą tego tłumaczenia i najpewniej też nie była jego celem. Świadczyć o tym może opinia Jacka Trznadla (1995: 93) na temat dosyć swobodnych przekładów *Hamleta* (Wyspiański) czy *Księcia Niezłomnego* (Słowacki), o których mówi: „Odchylenia od dokładnej lekcji tekstu nie mają tu znaczenia”. Tak więc wbrew postulowanym powszechnie pod koniec XX wieku zasadom wierności wobec oryginału, Jacek Trznadel zdaje się wyznawać zasadę daleko posuniętej wolności twórczej. Przy czym niestety nieraz wolność ta idzie w parze z niejasnością przekazu. Przykładem takiego właśnie braku klarowności może być wypowiedź Don Carlosa, który – nie znając tożsamości Don Juana – opowiada mu o niedolach szlachcica zmuszanego do walki o honor rodziny (akt III scena 3):

Don Carlos: [...] Zostaliśmy zmuszeni wraz z bratem do wyprawy z powodu jednej z tych nieszczęsnych spraw, nakazujących szlachcicowi poświęcić siebie i rodzinę dla wymogów honoru. Bo przecież **najszcześniejszy wynik jest zawsze złowrogi, gdyż nawet jeśli pozostało się przy życiu, trzeba opuścić królestwo.** Dlatego uważam kondycję szlachcica za nieszczęśliwą, gdyż **nie może on być jednocześnie ostrożny i czcigodny w zachowaniu.** Wiąza go prawa honoru, a **każdy może go naruszyć.** W ten więc sposób życie, spokój i dobra szlachcica zależne są od fantazji pierwszego z brzegu zuchwałca, który zechce **rzucić mu w twarz jakąś obelgę, i z jej powodu on sam musi narazić się na śmierć.**

Trudno wyobrazić sobie, by Molier napisał coś tak tajemniczego (sam Jacek Trznadel bronił Moliera przed zarzutami niejasności wyrażonymi wobec „jednego z największych klasyków literatury światowej” (1996: 29). Jasność płynącego ze sceny wywodu jest jednym z podstawowych wymogów tekstu dramatycznego. Pierwsza lektura tego fragmentu rodzi w czytelniku całą serię pytań, których widz nie ma czasu sobie zadać: złowrogi jest zawsze wynik czego? Dlaczego szlachcic nie może być jednocześnie ostrożny i czcigodny? Czy czyjś honor można naruszyć? Warto porównać ten monolog z wersją Jerzego Radziwiłowicza, by zobaczyć, że precyzja sformułowań oraz odpowiedni dobór słów (*prudence* może oznaczać, jak powyżej, „ostrożność”, ale może także znaczyć „mądrość”) czynią zeń wypowiedź bardziej czytelną:

Don Carlos: [...] przymuszeni jesteśmy, mój brat i ja, by wyruszyć w pole dla jednej z tych bolesnych spraw, które nam każą siebie i własną rodzinę poświęcić bezwzględny wymogom honoru, bo nawet **najpomysłniejszy ich obrót skutki przynosi żalosne, skoro, jeśli się udało ująć z życiem, trzeba uchodzić z Królestwa;** i dlatego uważam za nieszczęśliwy los urodzonych szlachetnie, **że mądrość i uczciwość własnych obyczajów** nie jest im rękojmią spokoju, **że nakazy honoru sprawiają, że nimi rządzi cudze rozpasanie,** i że ich życie, ich spokój i mienie zależą od zachcianki pierwszego zuchwalca, któremu przyjdzie ochota **wyrządzić taką zniewagę, jaką z ludzi honoru zmywa tylko śmierć.**

Zaletą powyższej wersji jest nie tylko precyzja przekazu, lecz także płynność tekstu, oszczędność użytych słów i poetyckie piękno języka – wartości, które trudno byłoby przecenić. W każdym zdaniu widać pełne respektu starania o znalezienie wyrażenia, które możliwie dokładnie odpowiadać będą oryginałowi: mowa jest więc o „bezwzględny wymogu honoru” (*la sévérité de l'honneur*), „żalonych skutkach” (*funeste* może co prawda oznaczać także „złowróźbny”, ale w tym kontekście słowo to nie wydaje się najlepszym rozwiązaniem); mamy też znakomicie wybrany czasownik „uchodzić”, bardzo zręcznie, dwukrotnie użyty w wyrażeniu „jeśli udało się **ująć** z życiem, trzeba

uchodzić z Królestwa” (*si l'on ne **quitte** pas la vie, on est contraint de **quitter** le Royaume*), „mądrość i uczciwość własnych obyczajów” (*toute la prudence et toute l'honnêteté de sa conduite*), „cudze rozpasanie” (*le dérèglement de la conduite d'autrui*) czy wreszcie „zniewagę, jaką z ludzi honoru zmywa tylko śmierć” (*une de ces injures pour qui un honnête homme doit périr*).

W przekładzie Jacka Trznadla odzywa się twórczy imperatyw tłumacza, który sam jest pisarzem i poetą, i pewnie dlatego z trudem przychodzi mu podążanie śladami wytyczonymi przez innego artystę. Trznadel znacznie częściej niż Radziwiłowicz poddaje się własnym intuicjom, pozostawia w przekładzie więcej śladów. Jego wersja (głównie ze względu na użyte amplifikacje czy parafrazy, ale także i pewne zawilości znaczeniowe, które czasami wymagają ponownej lektury) w znacznie większym stopniu spełnia wymogi tekstu do czytania niż tekstu-partytury, mającego być jednym z elementów, znaków widowiska scenicznego. Dwie tak różne strategie w przekładzie widać wyraźnie w niewielkim fragmencie przemowy Don Juana, który w pełnych hipokryzji słowach stara się przekonać ojca o własnym nawróceniu:

***Don Juan:** Oui, vous me voyez revenu de toutes mes erreurs; je ne suis plus le même d'hier au soir, et le Ciel tout d'un coup a fait en moi un changement qui va surprendre tout le monde: **il a touché mon âme et dessillé mes yeux, et je regarde avec horreur le long aveuglement où j'ai été et les désordres criminels de la vie que j'ai menée.** [...]*

Jacek Trznadel (zgodnie z założeniami, jakie przedstawił w posłowniu) dzieli tę wypowiedź na kilka zdań i wprowadza kilka nowych elementów:

Don Juan: Tak, ojcze, **widzisz mnie odmienionego, wyrzekłem się swoich błędów.** Nie jestem tym samym, co wczoraj wieczór, bo Niebo nagle spowodowało we mnie zmianę, która zadziwi wszystkich. **Łaska spłynęła na mą duszę i otworzyły mi się oczy. Patrę teraz ze zgrozą na swoje przeszłe zasłепienie i przestępczy nieporządek dawnego życia [...].**

Jerzy Radziwiłowicz (także zgodnie z własnym założeniem) ujmuje całą wypowiedź w dokładnie takie same ramy strukturalne, jakie stworzył Moliere, stara się tak dobierać słowa, by nie powiedzieć niczego ponad to, co znajduje się w oryginale:

Don Juan: Tak, **porzuciłem wszystkie swoje błędy**, nie jestem już tym, kim byłem wczoraj wieczorem, bo Niebo nagle dokonało we mnie przemiany, która wszystkich zadziwi: **poruszyło mą duszę i rozdarło powieki i spoglądam ze zgrozą na długie zaślepienie, w którym trwałem**, i na **zbrodniczą rozwiąłość** życia, które wiodłem.

Tłumaczenie Jerzego Radziwiłowicza świadczy o niezwykłym słuchu aktora, wyczuleniu na język, jego rytm i barwę. Wraz z tym przekładem dzieje dramatu Moliera zataczają swoistego rodzaju historyczno-teatralne koło: Moliere pisał dramat dla siebie i swojej trupy, mogąc na bieżąco sprawdzać nośność tekstu na scenie, Radziwiłowiczowi dana było możliwość pracy w podobnych warunkach: mógł „na gorąco” dopasowywać tekst nie tylko do wymogów inscenizacji, ale także do potrzeb poszczególnych aktorów wcielających się w postaci dramatu. Zazwyczaj możliwość taka stanowi wielką zaletę przekładu, który potem funkcjonować może przez lata w rozmaitych inscenizacjach teatralnych.

Dzieje inscenizacji Don Juana w Polsce dowodzą, jak wielką wartością jest możliwość wyboru jednego z kilku przekładów dramatu, iż „wszelkie tłumaczenie (zwłaszcza artystyczne) – jak twierdzi Edward Balcerzan (2009: 133) – ma charakter wtórny, pochodny, niesamoistny wobec pierwowzoru, jest więc czymś w rodzaju – jednej z wielu możliwych – hipotezy na temat oryginału”. Każde z czterech powstałych w XX stuleciu tłumaczeń (czterech oryginalnych, interesujących „hipotez”) wykorzystywane było na teatralnych scenach. W pierwszej połowie wieku – z oczywistych względów – triumfy święcił tekst Tadeusza Żeleńskiego-Boya. Po pojawieniu się wersji Bohdana Korzeniewskiego z wolna przekład ten wypierał przekład Boya. Swoista konkurencja pomiędzy przekładami Jacka Trznadla i Jerzego Radziwiłowicza, choć wypada na korzyść tego

ostatniego, nie oznacza wcale, że wersja Trznadla nie spotkała się z zainteresowaniem. Tekst ten zabrzmiał na scenie dwukrotnie, w spektaklu w reżyserii Zdzisława Wardejna w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (w roku 2003) oraz w inscenizacji przygotowanej przez Marcina Jarnuszkiewicza w Teatrze Nowym w Łodzi (w roku 2008). Po przekład Radziwiłowicza sięgnęło sześciu reżyserów: Jerzy Grzegorzewski (Teatr Studio w Warszawie, 1996), Maciej Sobociński (Teatr im. W. Horzycy w Toruniu, 2001), Andrzej Bubień (Teatr Współczesny w Szczecinie, 2001), Krzysztof Prus (Teatr Dramatyczny w Białymstoku, 2003), Edward Wojtaszek (Teatr im. J. Osterwy w Lublinie) oraz Aleksander Kaniewski (Teatr Nowy w Poznaniu, 2009). Co ważne, w tym czasie nie zapomniano wcale o dwóch poprzednich przekładach: i Korzeniewski, i Boy pojawiają się jeszcze na teatralnych afiszach⁹. Dowodzi to potrzeby istnienia wielu różnych przekładów i zapowiada następne. Ich narodziny są – jak się wydaje – tylko kwestią czasu. Nie należy bowiem zapominać, że każde tłumaczenie (bez względu na to, czy jest dobre czy złe) pozostaje jedynie „wariantem, składnikiem otwartej serii”, a ta „zawsze ma charakter rozwojowy” (Balcerzan 1998: 18).

9 Przytoczone dane mają charakter ilustracyjny i nie są wyczerpujące. Pochodzą z powstającego dopiero archiwum realizacji teatralnych, które znaleźć można pod adresem www.e-teatr.pl

Zakończenie

„Nie jest całkowicie europejskim naród – pisał Zbigniew Raszewski – który nie ma swojego Moliera. A nie ma go, jeśli go co pokolenie nie odnawia” (cyt. za: Pawłowiczowa 2001: LXXVII). Powstanie aż czterech przekładów jednego dramatu na przestrzeni jednego stulecia dowodzi, że Molier zyskał w polskim teatrze należną mu pozycję. Niedoceniany przez całe lata, traktowany był wcześniej najczęściej jako dostawca lekkiej rozrywki, a zasada stylizowania go na taką właśnie modłę objęła także największe jego komedie, odbierając im oryginalne spojrzenie na człowieka i świat. I choć wielcy pisarze dostrzegali w nim geniusza (o Molierze jako o „francuskim Szekspirze” pisali Johann Wolfgang Goethe i Tomasz Mann; Jean Anouilh dostrzegł w postaci Don Juana „szekspirowską wielkość”), to przecież Molier „klasyczny”, odziany w historyczny kostium, panował na scenach wszystkich stolic świata. Bohdan Korzeniewski uważał, że „prawdziwego” Moliera najlepiej zna komunał, a mianem tym określał powtarzane często i bezmyślnie sądy na temat wielkiego klasyka:

Nie trzeba wskazywać ile w takiej tępej obojętności dla człowieka i jego dziejów kryje się prawdziwego formalizmu. Tym groźniejszego, że zastawiającego się często realizmami wziętymi z muzeów. Dla wielu ludzi ten powierzchowny «realizm» historyczny, prawda mebli i prawda kostiumu jest pełnym realizmem. Człowiek w ujęciu aktorskim może być czystym komunałem, byle ten komunał naciągnął historyczne portki i przykleił sobie hiszpańską bródkę (Korzeniewski 1955: 26).

Moliera gniewnego, sprzeciwiającego się złu i ludzkiej głupocie, walczącego o lepszy świat, odkryto dopiero w ubiegłym wieku. Nowy kontekst historyczny przydał nowych znaczeń dramatom, a zwłaszcza trylogii, w skład której wchodzi *Tartuffe*,

Dom Juani Mizantrop. Teksty te – będące „niepodlegającym zmianom pomnikiem ludzkiej wyobraźni” (Venuti, cyt. za: Dąbbska-Prokop 1997: 21) – domagają się i domagać będą w przyszłości coraz to nowych przekładów, będących odzwierciedleniem historyczno-społecznych, językowych i kulturowych zmian.

W książce poświęconej polskim tłumaczeniom *Tartuffe’a* Emilia Zwoniarska (1997: 218) stwierdza, że żaden z istniejących polskich przekładów (oprócz wersji Jana Baudouina de Courtenay zgodnej z osiemnastowieczną zasadą gruntownej adaptacji) „nie został podporządkowany wymogom jakiejś historycznie kształtującej się normy przekładu molierowskiego”. I choć – jak twierdzi dalej – krytycy „formułowali pewne dyrektywy dotyczące właściwych sposobów tłumaczenia”, to żaden z autorów przekładu *Tartuffe’a* nie brał ich pod uwagę w swej praktyce translatorskiej. „Woleli zdradzać Moliera w imię wierności widzom i w imię teatralnej, a nie literackiej wartości przekładu dramatu”. Wyrażona w ostatnim zdaniu teza o zdradzie wydaje się ryzykowna i mocno dyskusyjna. Wielokrotnie podkreślałam, że Molier był człowiekiem teatru i dla teatru właśnie pisał swoje komedie. Jego teksty żyły w spektaklach, a on sam nie zawsze dostatecznie dbał, by ukazały się drukiem (tak właśnie było w przypadku *Dom Juana*, który za życia Moliera nie został opublikowany mimo wydanej zgody). Nie ma więc żadnych powodów, by uznawać prymat literackich wartości dzieł Moliera nad wartościami teatralnymi i mówić tym samym o „zdradzie” tłumaczy. Omówione w rozdziale III losy kilku współczesnych inscenizacji *Dom Juana* we Francji dowodzą, jak duży wpływ miały one na nową, odrodzoną recepcję twórczości wielkiego klasyka, zbyt często dotąd odkładanej do lamusa, uznawanej za „przeżytek”.

Fakt, że *Dom Juan* doczekał się w XX wieku czterech polskich tłumaczeń (z których aż trzy powstały w drugiej połowie stulecia, a dwa z nich zostały dokonane przez ludzi teatru), świadczy o ogromnej sile dramatu, sile przede wszystkim teatralnej (częściej niż Molier tłumaczony jest w Polsce tylko Szekspir). Jego bogactwo było inspiracją do kolejnych nowatorskich odczytań,

które znajdują swe realizacje na deskach teatrów całego kraju. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Etienne'a Souriau (1960), twierdzącego, że im większego kalibru jest dramat, im więcej zawiera on w sobie teatralnych wizji, tym częściej staje się źródłem dla inscenizatorów. Dzięki przekładom tekst dramatyczny ma szansę uniknąć losu okazu muzealnego, może odradzać się w kolejnych literackich i teatralnych odsłonach, które zapewniają mu długie i ciekawe życie. Zestawienie różnych przekładów pozwala uchwycić zarówno proces tłumaczenia w konkretnym horyzoncie kulturowym, jak i wzajemne relacje między poszczególnymi elementami przekładowej serii – tworzenia się kanonu przekładów, tłumaczeniowej tradycji. W jej obrębie toczy się gra kontynuacji i odrzucenia, respektowania rozwiązań zaproponowanych przez poprzedników oraz prób innowacji, które w radykalny często sposób zmieniają myślenie o tekście oraz otwierają nowe możliwości interpretacyjne. Ta gra staje się jednak możliwa tylko dzięki bezustannym powrotom do źródła, czyli francuskiego oryginału. Przekład nie tylko wpisuje się w nurt przemian językowych, form społecznej komunikacji, kulturowych kompetencji odbiorców, ale może także w pewien sposób mieć na nie wpływ. Medium teatru, zamieniające tekst pisany w żywą mowę sceniczną, często ma w tym swój niemały udział.

Każde z omówionych w niniejszej pracy tłumaczeń ma swe niewątpliwe wartości. Każde też nosi piętno swych czasów – określają je uwarunkowania historyczne (najwyraźniej widać to w powstałym w czasach komunistycznego reżimu przekładzie Bohdana Korzeniewskiego), społeczne czy kulturowe, w jakich funkcjonował/funkcjonuje tłumacz (trudno tu nie wspomnieć o wyraźnie krytycznym stosunku Jacka Trznadla do postawy Tadeusza Boya-Żeleńskiego w czasie II wojny światowej¹, co

1 W wydanej trzy lata po opublikowaniu przekładu *Don Juana* książce *Kolaboranci* (1998) Jacek Trznadel ma za złe Tadeuszowi Boyowi-Żeleńskiemu podpisanie (wraz z trzynastoma innymi pisarzami) deklaracji z 19 listopada 1939 roku, w której wyrażano radość z wydarzeń z 17 września, a także współpracę z „Czerwonym Sztandarem” oraz przynależność do Związku Pisarzy Sowieckich Ukrainy.

mogło mieć wpływ na ocenę pracy przekładowej tego ostatniego, a w konsekwencji też na podjęcie decyzji o stworzeniu nowego tłumaczenia niejako „przeciwko” Boyowi). Pojawianie się kolejnych przekładów dramatu związane było także ze zmieniającymi się na przestrzeni XX stulecia konwencjami teatralnymi. Przekład Boya, który powstał w pierwszej dekadzie stulecia, nosi bardzo silne znamiona konwencji teatru dziewiętnastowiecznego, na tłumaczenie Bohdana Korzeniewskiego istotny wpływ miały założenia Wielkiej Reformy Teatru, Jerzy Radziwiłowicz – w swych staraniach o dostosowanie fraz polskich do rytmu francuskiego zdania oraz dbałości o zachowanie w tłumaczeniu możliwie najwyższej precyzji w doborze słów i wyrażen – sytuuje się w najnowszym nurcie teatralnej praktyki przekładowej (która nierozzerwalnie łączy się z praktyką teatralną), przyjmując na siebie rolę reprezentanta autora w jego konfrontacji z widownią sceniczną.

Zastosowana w analizie przekładów *Dom Juana* Bermanowska koncepcja, zakładająca refleksję nad projektem tłumacza, czyli obraną przez niego strategią w procesie tłumaczenia (Tadeusz Szczerbowski [1999] nazywa ją *intentio traductoris*) traktowaną jako zjawisko podlegające różnorodnym uwarunkowaniom natury historycznej, społecznej czy literackiej oraz zależne od cech tłumacza (tzw. horyzont), pozwala na wnikliwe przyjrzenie się wpływowi różnych kontekstów na podejmowane przez niego decyzje, a w konsekwencji pozwala lepiej zrozumieć sens tej pracy.

Założeniem niniejszej pracy nie było wskazanie popełnionych przez tłumaczy błędów, lecz próba zrozumienia twórczego procesu przekładu zmierzającego do stworzenia nie tyle „kopii” oryginału, ile nowego dzieła, rozpoczynającego autonomiczne życie. „Trzeba mieć odwagę popełniania wielkich błędów” – twierdzi George Steiner (2006), wyznając, iż mylił się w życiu wielokrotnie, zwłaszcza w swych estetycznych ocenach. Przypomina też słowa Heideggera, który twierdził, że tam, gdzie jest wielka myśl, zdarzają się i wielkie pomyłki. Żaden przekład nie jest – bo z natury swej nie może być – doskonały. Dlatego każdy tłumacz

musi ową wspomnianą przez Steinera „odwagę popełniania omyłek” posiadać. Na swe usprawiedliwienie ma to, że wynikają one z pasji, którą Paul Ricoeur nazywa „pragnieniem tłumaczenia” (2004: 38). Każdy kolejny przekład stanowi wartość samą w sobie, bo – jakkolwiek byłby niedoskonały – przyczynia się do „poszerzenia horyzontów własnego języka”, „odkrywania jego nieprzebranych zasobów” (Ricoeur 2004: 39), a jednocześnie próby zbliżenia się do Innego i jego tajemnic. Mit wieży Babel – przekonuje Steiner – nie jest mitem o spadającej na ludzkość karze, Babel to raczej symbol błogosławieństwa, łaski, dobrodziejstwa, bo każdy język jest niczym okno otwierające się na nowy, jedyny w swym rodzaju pejzaż.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Molier (1972). *Don Juan czyli Kamienny Gość*, przekład Tadeusz Żeleński (Boy). [w:] tegoż, *Teatr*, t. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Molier (1995). *Don Juan czyli Uczta z Kamieniem*, przekład Jacek Trznadel. AWM: Warszawa
- Molière (2001). *Don Juan czyli Kamienny Gość*, przekład Bohdan Korzeniowski. [w:] tegoż, *Wybór komedii*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Molier *Don Juan albo Kamienna Uczta*, przekład Jerzy Radziwiłowicz, tekst niepublikowany (ze zbiorów własnych).
- Molière (1922). *L'Avare*. Librairie Hachette: Paris.
- Molière (1971). *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. [in:] *Oeuvres complètes*, t. II. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard: Paris.
- Molière (1971). *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*. Editions Gallimard: Paris.

Literatura przedmiotowa

- Adam, A. (red.), Lerminier, G., Morot-Sir, E. (1974). *Literatura francuska*, t. 1: *Od początków do końca XVIII wieku*, przeł. A. Żarska. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Adamiecka-Sitek, A. (2005). *Teatr i tekst*. Księgarnia Akademicka: Kraków.
- Adamski, J. (2000). *Świat jako niespełnienie albo samobójstwo Don Juana*. Wydawnictwo Iskry: Warszawa.
- Aslan, O. (1978). *Aktor XX wieku*. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Balcerzan, E. (1998). *Poetyka przekładu artystycznego*. [w:] tegoż. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Wydawnictwo Naukowe Śląsk: Katowice.
- Balcerzan, E. (1985). *Przekład literacki*. [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa.
- Balcerzan, E. (2009). *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza: Poznań.
- Barthes, R. (1993). *Le silence de don Juan*. [in:] *Oeuvres complètes*, t. I: 1942–1965. Editions du Seuil: Paris, s. 377–379.
- Barthes, R. (1993). *Dom Juan*. [in:] *Oeuvres complètes*, t. I: 1942–1965. Editions du Seuil: Paris, s. 384–386.
- Benjamin, W. (2011). *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie”, nr 5–6, s. 27–41.

-
- Berthold, M. (1980). *Historia teatru*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe: Warszawa.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Editions Gallimard: Paris.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Editions du Seuil: Paris.
- Berman, A. (2009). *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz. [w:] P. Bukowski, M. Heydel (red.). *Współczesne teorie przekładu*. Instytut Wydawniczy Znak: Kraków, s. 249–264.
- Besson, J.-L. (2005). *Pour une poétique de la traduction théâtrale*. „Critique”.
- Biały, L. (1999). *Teatr Tirsa de Moliny*. [w:] Tirso de Molina, *Dramaty*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Blain, M. (1981). *Les mises en scène françaises de „Dom Juan” de Molière*. [in:] *Analyses et réflexions sur „Dom Juan”*. Paris.
- Błoński, J. (1958). *Szekspir przekładu*. [w:] Żeleński-Boy, T. *Antologia literatury francuskiej*. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Borowy, W. (1952). *Studia i rozprawy*, t. II. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław.
- Borowy, W. (1955). *Dawni teoretycy tłumaczeń*. [w:] Rusinek, M. (red.). *O sztuce tłumaczenia*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław.
- Bourqui, C. (1999). *Les sources de Molière*. Editions Sedes: Paris.
- Brabant, R. (1989). *Le Dom Juan de Molière est-il un personnage cohérent?* „Revue Romane”.
- Brahmer, M. (1954). *Uwagi o „Don Juanie” Moliera*. „Kwartalnik Neofilologiczny”, z. 1–2, s. 28–38.
- Brandwajn, R. (1968). *„Świętoszek” („Tartuffe”) Moliera*. Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych: Warszawa.
- Brasiliach, R. (1954). *Animateurs de théâtre*. La Table Ronde: Paris.
- Brecht, B. (1961). *Kariera Artura Ui*, przeł. R. Szydłowski, W. Wirpsza. „Dialog”, nr 11.
- Brzozowski, J. (2011). *Stanąć po stronie tłumacza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków.
- Bru de Sala, X. (1990). *Traduire, adapter, écrire. Table ronde animée par J. Thiériot*. [in:] *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1989)*, Actes Sud. s. 15–40.
- Carrière, J.-C., Banu, G. (1982). *Naviguer au plus près*. „Théâtre public”, nr 44, mars-avril, s. 41–43.
- Chéreau, P. (1969). *Théâtre de l'ambiguïté et de la mauraise conscience*. „Approches”, nr 10, jénier.
- Collini, S. (1996). *Wstęp: interpretacja skończona i nieskończona*. [w:] Eco, U., Rorty, R., Culler, J., Brooke-Rose, Ch. *Interpretacja i nadinterpretacja*. przeł. T. Biedroń. Instytut Wydawniczy Znak: Kraków.
- Conio, G., Dautun, J.-P. (1995). *25 chefs d'oeuvre du théâtre français*. Marabout: Alleur (Belgique).

-
- Corvin, M. (1985). *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*. Presse Universitaire: Lyon.
- Corvin, M. (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Larousse: Paris.
- Dandrey, P. (1993). *Dom Juan ou la critique de la raison comique*. Klincksieck: Paris.
- Dąbrowska, M. (1988). *Dzienniki*, t. 3: 1945–1959, wyb. T. Drewnowski. Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik: Warszawa.
- Dąbska-Prokop, U. (1997). *Śladami tłumacza*. Educator-Viridis: Kraków.
- Dąbska-Prokop, U. (red.) (2000). *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Wydawnictwo Educator: Częstochowa.
- Dąbska-Prokop, U. (2007). *Stylistyka i przekłady: Conrad, Orwell, Beckett*. Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica: Kielce.
- Dąbska-Prokop, U. (2010). *Nowa encyklopedia przekładoznawstwa*. Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica: Kielce.
- Defaux, G. (1992). *Molière ou les métamorphoses du comique*, Klincksieck: Paris.
- Demarigny, C. (1990). *Traduire, adapter, écrire. Table ronde animé par J. Thiériot*. „Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1989) *Traduire le théâtre*”. Actes Sud, s. 15–40.
- Denis, L. (1990). *Traduire, adapter, écrire. Table ronde animé par J. Thiériot*. „Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1989) *Traduire le théâtre*”. Actes Sud, s. 15–40.
- Déprats, J.-M. (2008). *Traduction*. [in:] Corvin, M. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris.
- Déprats, J.-M. (1990). *Texte et théâtralité. Table ronde animée par M. Bataillon*. [in:] „Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1989) *Traduire le théâtre*”. Actes Sud, s. 69–93.
- Déprats, J.-M. (2000). *Traduire Shakespeare*. „Seizièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1999)”. Actes Sud, s. 127–138.
- Donskoj, M. (1990). *Molière et ses traducteurs étrangers. Table ronde animée par J.-L. Rivière*. „Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1989) *Traduire le théâtre*”. Actes Sud, s. 41–68.
- Eco, U. (1994). *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekład zbiorowy. Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik: Warszawa.
- Eco, U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose Ch. (1996). *Interpretacja i nadinterpretacja*. przeł. T. Biedroń, Instytut Wydawniczy Znak: Kraków.
- Gadamer, H.-G. (2003). *Język i rozumienie*. Fundacja Aletheia: Warszawa.
- Gagaczowska, M. (2000). *Tytuł i tłumaczenie*. [w:] Dąbska-Prokop, U. (red.). *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Wydawnictwo Educator: Częstochowa.
- Grevisse, M. (1980). *Le bon usage*. Editions Duculot: Paris-Gembloux.
- Grybosiova, A. (1990). *Formy ty i pan (-i) w kontaktach społecznych*. „Poradnik Językowy”, nr 2, s. 88–92.
- Guicharnaud, J. (1963). *Molière, une aventure théâtrale*. Editions Gallimard: Paris.

- Howarth, W.D. (1999). *Francuski teatr renesansowy i neoklasycyzyzm*. [w:] Brown, J.R. (red.). *Historia teatru*. przeł. H. Bałtyn-Karpińska. Warszawa.
- Ingarden, R. (1955). *O tłumaczeniach*. [w:] Rusinek, M. (red.). *O sztuce tłumaczenia*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław.
- Ingarden, R. (1960). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa.
- Ivner, P. (1990). *Traduire, adapter, écrire. Table ronde animée par J. Thiériot*. „Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1989). *Traduire le théâtre*”. Actes Sud.
- Jakobson, R. (2009). *O językoznawczych aspektach przekładu*. przeł. L. Pszczołowska. [w:] Bukowski, P., Heydel, M. (red.). *Współczesne teorie przekładu*, Instytut Wydawniczy Znak: Kraków.
- Jouvet, L. (1951). *Témoignages sur le théâtre*. Flammarion: Paris.
- Jouvet, L. (1965). *Molière et la comédie classique*. Editions Gallimard: Paris.
- Kelera, J. (1974). *Don Juan i resort niebo*. [w:] tegoż. *Takie były zabawy, spory w one lata. Szkice i felietony teatralne 1968–1972*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Korzeniewski, B. (1955). *Molier jakiego nie znamy*, program teatralny do spektaklu *Don Juan*. Teatr Nowy w Łodzi.
- Korzeniewski, B. (1968). *Dlaczego tak?*, program teatralny do spektaklu *Podstępny Skapena*. Teatr Polski we Wrocławiu.
- Korzeniewski, B. (1973). *O wolność dla pioruna... w teatrze*. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Korzeniewski, B. (1985). *Od tłumacza*, program teatralny do spektaklu *Tartuffe*. Teatr im. J. Szaniawskiego w Płocku.
- Kowzan, T. (2003). *O autonomiczności sztuki widowiskowej*. [w:] Degler, J. (red.). *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław.
- Kraśniński, Z. (1973). *Nie-Boska komedia*. [w:] tegoż. *Dzieła literackie*, t. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Lassalle, J., Rivière, J.-L. (1994). *Conversations sur Dom Juan*, Paris.
- Lanson, G., Tuffrau, P. (1983). *Historia literatury francuskiej w zarysie*, przeł. W. Bienkowska. Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa.
- Majcherek, J. (1996). *Bardzo poważny "Don Juan"*. „Teatr”, nr 5, s. 16–18.
- Makowiecki, A. (1974). *Tadeusz Żeleński (Boy)*. Wiedza Powszechna: Warszawa.
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique II*. Editions Gallimard: Paris.
- Meyerhold, W. (1988). *W związku z inscenizacją „Don Juana” Molière’a*. [w:] tegoż. *Przed rewolucją*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe: Warszawa.
- Michalik, J. (1985). *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. Wydawnictwo Literackie: Kraków–Wrocław.
- Miłosz, C. (1998). *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. Instytut Wydawniczy Znak: Kraków.
- Miodek, J. (1980). *Jeszcze o sposobach zwracania się do drugich*. „Język Polski” LX, z. 2–3, 177–179.

- Miodońska-Brookes, E., Kulawik, A., Tatar, M. (1978). *Zarys poetyki*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa.
- Modrzejewska, K. (2000). *Kompetencja kulturowa tłumacza*. [w:] Setkowicz, A. (red.). *O nauczaniu przekładu*. Wydawnictwo TEPIS: Warszawa.
- Mounin, G. (1968). *La traduction au théâtre*. „Babel” nr 1, s. 7–11.
- Natanson, W. (1955). *O tłumaczeniu sztuk teatralnych*. [w:] Rusinek, M. (red.). *O sztuce tłumaczenia*, księga II. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław.
- Natanson, W. (1977). *Boy-Żeleński*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza: Warszawa.
- Nikolarea, E. *Możliwość wykonania a czytelność: historyczny przegląd teoretycznych przeciwieństw w przekładzie sztuk teatralnych*. przeł. M. Dyla, www.mlingua.pl
- Nicoll, A. (1983). *Dzieje dramatu od Ajschylosa do Anouilha*, t. 1, przeł. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowicki. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Niziołek, G. (2000). *Kolaż z lodu i ognia*. [w:] tegoż. *Sny, komedie, medytacje*. Księgarnia Akademicka: Kraków.
- Niziołek, R. (2006). *Co się stało z Piotrem? O przekładach tytułu Molierowskiego Dom Juana*. [w:] Piotrowska, M., Szczerbowski, T. (red.). *Z problemów przekładu i stosunków międzyjęzykowych III*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej: Kraków.
- Opalski, J. (1988). *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*. Wydawnictwo Literackie: Kraków.
- Osiński, L. (2007). *O potrzebie, ważności w literaturze i warunkach przekładów*. [w:] Balcerzan, E., Rajewska, E. (oprac.). *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*. Wydawnictwo Poznańskie: Poznań.
- Osiński, Z. (1967). *Przekład tekstu literackiego na język teatru*. [w:] *Dramat i teatr. V Konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław.
- Ost, F. (2009). *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*. Fayard: Paris.
- Parandowski, J. (1955). *O znaczeniu i godności tłumacza*. [w:] Rusinek, M. (red.). *O sztuce tłumaczenia*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław.
- Pavis, P. (1989). *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, przeł. M. Sugiera. „Dialog” nr 8, s. 102–117.
- Pavis, P. (1998). *Słownik terminów teatralnych*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Pawłowiczowa, J. (2001). *Zagadnienia edytorskie – „Don Juan”*. [w:] Molière. *Wybór komedii*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Peiper, T. (1974). *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*. Wydawnictwo Literackie: Kraków.
- Pisarkowa, K. (1979). *Jak się tytułujemy i zwracamy do drugich*. „Język Polski” LIX, s. 5–17.

- Pisarska, A., Tomaszewicz, T. (1996). *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza: Poznań.
- Radziwiłowicz, J. (1995). *Brzmienie pamięci*, rozmowa przeprowadzona przez Joannę Walaszek i Grzegorza Niziołka. „Didaskalia”, nr 8–9, s. 14–19.
- Radziwiłowicz, J. (1996). „*Don Juan*” tłumaczem. „Rzeczpospolita”, nr 65, s. 29.
- Raszewski, Z. (1994). *Korzeniewski. Z notatek*. „Pamiętnik Teatralny”, z. 1–2, s. 195–204.
- Ratajczak, D. (2003). *Teatr jako interpretator dzieła literackiego*. [w:] Degler J. (red.) *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław, s. 223–243.
- Reiss, K. (2002). *La critique des traductions. Ses possibilités et ses limites*. Artois Presses Université: Artois.
- Ricoeur, P. (2004). *Sur la traduction*. Bayard: Paris.
- Saint-Paulien, (1967). *Don Juan. Mythe et réalité*. Librairie Plon: Paris.
- Sandier, G. (1976). *Dom Juan. Comédie en V actes de Molière dans la mise en scène de Patrice Chéreau*. Editions de L'Avant-Scène: Paris.
- Schwarzinger, H. (1990). *Molière et ses traducteurs étrangers. Table ronde animée par J.-L. Rivière*. [in:] „Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1989) Traduire le théâtre”. Actes Sud, s. 41–68.
- Seweryn, A., Cieślak, J. (2004). *Dom Juan był, jest i będzie groźny*. „Rzeczpospolita” 5.01.2004.
- Skwarczyńska, S. (2003). *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*. [w:] Degler, J. (red.) *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław, s. 249–262.
- Skwarczyńska, S. (2003a). *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*. [w:] Degler, J. (red.) *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław, s. 287–294.
- Sokołowska, A. (2000). *Don Juan Moliere w wybranych interpretacjach francuskich aktorów XX wieku*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Sugiery. Instytut Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Souriau, E. (1960). *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Les Cours de Sorbonne. Centre de Documentation: Paris.
- Steiner, G. (2000). *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Universitas: Kraków.
- Steiner, G. (2006). *Il faut avoir le courage des grandes erreurs, propos recueillis par François LYvonnet*. „Magazine littéraire”, nr 454, s. 28–34.
- Szczerbowski, T. (1999). „*Finnegans Wake*” Joyce'a a granice krytyki przekładu. [w:] Fast, P. (red.) *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk” : Katowice, s. 139–146.
- Szczerbowski, T. (2011). *Rosyjskie teorie przekładu literackiego*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego: Kraków.
- Szejnert, M. (1988). *Sława i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*. Wydawnictwo Literackie: Kraków.

-
- Tomaszkiewicz, T. (przekład i adaptacja) (2004). *Terminologia tłumaczenia*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza: Poznań.
- Trznadel, J. (1995). „*Don Juan*” jako *tragikomedia*. [w:] Molier, *Don Juan*. AWM: Warszawa.
- Trznadel, J. (1996). „*Don Juan*” tłumaczem (list do redakcji). „*Rzeczpospolita*”, nr 71, s. 29.
- Trznadel, J. (1998). *Kolaboranci. Tadeusz Boy-Żeleński i grupa komunistycznych pisarzy we Lwowie 1939–1941*. Wydawnictwo Antyk: Komorów.
- Vilar, J., Michel, J. (1953). *Entretien avec Jean Vilar*. [in:] *Le Parisien Libéré*, 10.12.
- Vitez, A. (1991). *Le Théâtre des idées*. Gallimard: Paris.
- Vitez, A., Georges, B. (1982). *Le devoir de traduire*. „*Théâtre public*”, nr 44, mars-avril, s. 6–9.
- Walaszek, J. (1989). „*Zbrodnia i kara*” opis spektaklu, [w:] Dostojewski – *teatr sumienia. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie. Biesy. Nastazia Filipowna, Zbrodnia i Kara. Scenariusze – komentarze*. oprac. M. Karpiński. Instytut Wydawniczy PAX: Warszawa.
- Winklowska, B. (1967). *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Wirth, A. (1962). *Brecht i tradycja*. „*Dialog*”, nr 7, s. 123–126.
- Zaręba, L. (1981). *Formy zwracania się do osób drugich w języku polskim i francuskim*. „*Język Polski*” LXI, s. 1–12.
- Zawiejski, J. (1955). *O przekładach dramatu*. [w:] Rusinek, M. (red.). *O sztuce tłumaczenia*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław.
- Ziętarska, J. (1969). *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Ziomek, J. (1990). *Retoryka opisowa*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Ziomek, J. (2003). *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. [w:] Degler J. (red.). *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław.
- Zwoniarska, E. (1997). *Molier po polsku. Casus Tartuffe’a*. ABEDIK: Poznań.
- Żeleński-Boy, T. (1957). *Molier*. [w:] *Pisma*. t. XI. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Żeleński-Boy, T. (1957). *Jak zostałem literatem*. [w:] tegoż. *Pisma*. t. II. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.
- Żeleński-Boy, T. (1958). *Antologia literatury francuskiej*. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Żeleński-Boy, T. (1963). *Molier „Tartuffe”*. [w:] tegoż. *Flirt z Melpomeną*. *Pisma*. t. XIX. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Żeleński-Boy, T. (1972). *Listy*, oprac. B. Winklowska. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.
- Żeleński-Boy, T. (1989). *Obrachunki Fredrowskie*. Książka i Wiedza: Warszawa.

Słowniki

Słownik języka polskiego w 11 tomach. (1997). Doroszewski, W. (red.).

Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa (cyt.: SJPD).

Le Grand Robert de la langue française (1985).

Le Petit Robert 1 (1990).

Wielki słownik francusko-polski (2005). Dobrzyński, J., Kaczuba, I., Frosztega, B. (red.). Wiedza Powszechna: Warszawa.

Wielki słownik polsko-francuski (2003). Frosztega, B., Karna, J., Krzyżanowska D. i in. (red.). Wiedza Powszechna: Warszawa.

Spis treści

Wstęp	5
ROZDZIAŁ 1	
Współczesna refleksja na temat przekładów teatralnych we Francji	
Tekst, przekład, inscenizacja	14
Tłumaczyć, adaptować, pisać?	17
Tłumaczenie a inscenizacja	26
Tłumacz wobec historii języka	30
Molier i jego tłumacze	32
ROZDZIAŁ 2	
Antoine Berman: w stronę tłumacza	
Tłumacz i przekład	38
Pozycja tłumacza	43
Projekt tłumacza	44
Horyzont tłumacza	45
ROZDZIAŁ 3	
Najważniejsze inscenizacje <i>Dom Juana</i> Moliera w powojennej Francji	
W oczekiwaniu na Jouveta	49
Louis Jouvet, 1947	53
Jean Vilar, 1953	57
Patrice Chéreau, 1969	59
Jacques Lassalle, 1993	64
ROZDZIAŁ 4	
Co się stało z Piotrem? O przekładach tytułu Molierowskiego <i>Dom Juana</i>	
Legenda Don Juana: literackie źródła	67
<i>Il Convitato di pietra – Le Festin de Pierre</i>	70
Tytuł sztuki i jego polskie przekłady	75

ROZDZIAŁ 5

Formy adresatywne a dramaturgia scen

Dialog w dramacie	82
Elwira odnajduje niewiernego kochanka	86
Don Juan rozmawia z ojcem	89
Polskie i francuskie formy adresatywne	92
Strategie tłumaczy	94

ROZDZIAŁ 6

Tadeusz Boy-Żeleński: punkt zwrotny

Dzieje polskich przekładów Moliera	107
Od przypadku do prawdziwej pasji	109
Molier stylizowany	116
Pseudo-encomia w przekładzie	128
Boy a sceniczność tekstu	134

ROZDZIAŁ 7

Bohdan Korzeniewski: polemika z Boyem

Nowe spojrzenie na teatr	136
Molier widziany inaczej	141
Don Juan zakłada maski	143
Inne oblicze Sganarela	152

ROZDZIAŁ 8

Jacek Trznadel i Jerzy Radziwiłowicz:

niezwykła zbieżność w czasie

Lata dziewięćdziesiąte – dwie nowe wersje dramatu	160
Aktor tłumaczem	163
Sceniczność, Wierność, Zrozumiałość, Poetyckość	166

Zakończenie	178
-------------	-----

Bibliografia	183
--------------	-----

Bardzo wysoko oceniam zarówno ambitny zamiar badawczy, jak i przyjętą przez Autorkę perspektywę, która wpisując omawiane przekłady w szeroki kontekst kulturowy pozwala na wyświetlenie wartości literackich i scenicznych sztuki Moliera.[...]

Ta wartościowa praca wpisuje się w najnowsze badania humanistyczne, rozważa relacje: współczesność – tradycja, dzieło – scena, kultura francuska – kultura polska oraz potwierdza niekwestionowaną wartość dzieła Moliera. Bez wątplenia mamy do czynienia z bardzo ważnym tekstem kultury, ważnym w dzisiejszym dialogu na temat kondycji człowieka, człowieka samotnego, wolnego, walczącego ze swoim przeznaczeniem.

Prof. dr hab. Krystyna Modrzejewska

ISBN 978-83-7271-890-7

ISSN 0239-6025

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
W Krakowie
Prace Monograficzne 702