

**Przekład literacki na ziemiach polskich
w latach 1797-1939**

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

Karolina Siwek

**Przekład literacki na ziemiach
polskich w latach 1797–1939**

**Spółeczno-kulturowe uwarunkowania pracy
tłumaczy (*Hamleta i Fausta*)**



Częstochowa 2025

Recenzent
prof. dr hab. Anna BEDNARCZYK

Redaktor naczelna wydawnictwa
Paulina PIASECKA-FLORCZYK

Korekta
Andrzej MISZCZAK

Redakcja techniczna
Aleksandra KUNOWSKA

Projekt okładki
Piotr GOSPODAREK

Na okładce wykorzystano materiały z FREEPIK.COM

© Copyright by
Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2025

ISBN 978-83-67984-35-5

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, al. Armii Krajowej 36A
www.ujd.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@ujd.edu.pl

SPIS TREŚCI

I. WPROWADZENIE	9
1. Historia polskiego przekładu literackiego w latach 1797–1939	9
2. Badania nad tłumaczami literackimi w Polsce	17
3. Tłumacze literaccy opisani w monografii	20
4. Ramy czasowe przedmiotu badań	22
5. Interdyscyplinarność, socjologia i badania biograficzne w służbie historii przekładu	25
II. <i>HAMLET I FAUST</i> – FENOMENY LITERACKIE – RECEPCJA – HISTORIA PRZEKŁADÓW	35
1. <i>Hamlet</i> i <i>Faust</i> – symbole kultury europejskiej	35
1.1. <i>Hamlet</i> – ponadczasowa uniwersalność	37
1.2. <i>Faust</i> – utwór wymykający się schematom	45
2. <i>Hamlet</i> i <i>Faust</i> w polskiej refleksji literaturoznawczej	51
2.1. Polski Szekspir i jego <i>Hamlet</i> – od kwestii politycznych w trudnych czasach walki narodowowyzwoleńczej do współczesnej fascynacji ludzkimi portretami	51
2.1.1. Szekspira początki w Polsce	52
2.1.2. <i>Hamlet</i> w polskim polu literacko-kulturowym – recepcja, przekłady, przedstawienia	54
2.1.3. <i>Hamlet</i> jako przyczynek do rozwoju refleksji przekładowej	59
2.1.4. <i>Hamlet</i> jest nasz, czyli p o l s k i – sekret sukcesu w polskim polu literackim	61
2.2. <i>Faust</i> – odszyte na miarę polskiego romantyzmu ciągle żywe literackie wyzwanie	63
2.2.1. Trudne <i>Fausta</i> początki	64
2.2.2. <i>Faust</i> – przełom za sprawą Mickiewicza	66
2.2.3. <i>Faust</i> w polskim przekładzie	67
2.2.4. <i>Faust</i> wchodzi na polską scenę	71
3. Fenomen <i>Hamleta</i> i <i>Fausta</i> – wnioski	72

III. TŁUMACZE <i>HAMLETA</i> I <i>FAUSTA</i> – HISTORIA TŁUMACZA LITERACKIEGO W XIX WIEKU	75
1. Powody podjęcia działalności translatorskiej	76
1.1. Między fascynacją a spełnieniem ambicji twórczych	77
1.1.1. <i>Hamlet</i> – dla literatów i dla pasjonatów	77
1.1.2. <i>Faust</i> – ciekawość i fascynacja	83
1.2. Rozwijanie twórczości własnej	84
1.2.1. <i>Hamlet</i> – źródło inspiracji i materiałów do literackiej wprawki	85
1.2.2. <i>Faust</i> – „woda na młyn” dla romantyków	88
1.3. Edukacja językowa	91
1.3.1. <i>Hamlet</i> a edukacja językowa	93
1.3.2. <i>Faust</i> tylko dla obytych w literaturze i języku	96
1.4. Wiek i doświadczenie a wybory translatorskie	98
1.4.1. <i>Hamlet</i> nie tylko dla młodych	99
1.4.2. Do <i>Fausta</i> trzeba dojrzeć	102
1.5. Przekłady fragmentów jako wyraz osobistych upodobań	103
2. Społeczne uwarunkowania pracy osób zajmujących się spolszczaniem	107
2.1. Tłumacze w strukturze społecznej – pochodzenie społeczne	109
2.1.1. Arystokracja i burżuazja	114
2.1.2. Od ziemiaństwa i szlachty do inteligencji	115
2.1.3. Robotnicy i chłopstwo	118
2.2. Wykonywany zawód	122
2.2.1. Nauczyciele, korepetytorzy i urzędnicy	123
2.2.2. Literaci, publicyści, ludzie teatru	124
2.2.3. Księża	126
2.2.4. Inne wolne zawody	127
2.2.5. Tożsamość translatorska?	127
2.3. Kobiety-tłumaczki w polu literackim XIX wieku	130
2.4. Sieć kontaktów	132
2.4.1. Pomocna dłoń rodziny	133
2.4.2. Krąg przyjaciół i inni tłumacze	134
2.4.3. Relacja z autorem oryginału	139
2.4.4. Kontakty ze zleceniodawcami – relacje niemal „zawodowe”	140

3.	Wpływ literatury i kultury na pracę tłumaczy	143
3.1.	Spór klasyków z romantykami – pierwsza połowa XIX wieku	144
3.2.	Przekład literacki sposobem na odbudowanie kultury – druga połowa XIX i początek XX wieku	145
3.3.	Religia	149
3.4.	Wpływ germanizacji i cenzury	152
3.5.	Dostęp do ośrodków kultury i podróże zagraniczne	156
3.6.	Krytycy literaccy o przekładach na język polski	158
4.	Uwarunkowania historyczne	166
4.1.	Działalność polityczna, ambasadorzy sprawy polskiej w Europie, powstańcy, więźniowie i emigranci	166
4.2.	Udział w zawirowaniach wojennych z początku XX wieku	169
4.3.	Anonimowość tłumaczy – o powodach używania pseudonimów	171
5.	Działalność translatorska jako źródło utrzymania – krok (lub dwa) ku uzawodowieniu działalności tłumacza	176
5.1.	Twórcy i wytwórcy	180
5.2.	Tłumaczenie literackie i teatr – droga ku profesjonalizacji	181
5.2.1.	Teatry publiczne - klasyka w przekładzie	181
5.2.1.1.	W Warszawie ma być „na poziomie” – repertuar klasyczny i zagraniczne nowości	184
5.2.1.2.	W Krakowie króluje Szekspir	189
5.2.1.3.	Lwów – prowincjonalna scena	190
5.2.1.4.	Scena polska w Poznaniu	195
5.2.1.5.	Tłumacz literacki „motorem” w teatralnej maszynie	196
5.2.2.	Teatry ogródkowe i prowincjonalne	197
5.3.	Przekład literacki na rynku wydawniczym	201
5.3.1.	Ośrodki wydawnicze	205
5.3.2.	Pięć sposobów wydawania <i>Hamleta</i>	212
5.3.3.	<i>Faust</i> – trzy drogi do polskiego czytelnika	214
5.3.4.	Tłumacz literacki jako agent rynku wydawniczego	216
IV.	ZAKOŃCZENIE	219
1.	Wnioski	219
2.	Historia przekładu literackiego w XIX wieku na ziemiach polskich – w nowej optyce socjologicznej	225

3. Tłumacz literacki na przełomie XIX i XX wieku – rozpoznanie nowej profesji i (duży) krok w kierunku zawodu 227	227
4. Kulisy badań nad społeczno-kulturową sytuacją tłumaczy literackich 232	232
ANEKS: ALFABETYCZNA LISTA TŁUMACZY UWZGLĘDNIONYCH W GRUPIE BADAWCZEJ 235	235
BIBLIOGRAFIA 239	239

I. WPROWADZENIE

1. Historia polskiego przekładu literackiego w latach 1797–1939

Przekład literacki odgrywa w Polsce ważną rolę już od kilku wieków. Jednak rekonstrukcja jego historii jest nadal w procesie tworzenia. Zdaniem badacza Jerzego Świącha:

Projekt historii tłumaczeń artystycznych [...] składa się dziś właściwie z szeregu dość luźnych pomysłów, z których trudno zbudować całość, gdyż przy obecnym, niezwykle rozproszonym, stanie wiedzy na temat przekładów przedsięwzięcie takie jest zadaniem bardzo trudnym, choć niekoniecznie, jak sądzimy, skazanym na porażkę. Jeśli uznać, że dzieli ona przedmiot z historią literatury, to można by powiedzieć, że już w pewien sposób od dawna istnieje, choć z pewnością wciąż w niedościgłej postaci, mianowicie szeregu wartościowych studiów na temat tłumaczeń, obejmujących różne epoki i okresy, różnych autorów i różnych tłumaczy¹.

Do jednych z pierwszych prac traktujących o tłumaczeniach literackich w Polsce zaliczyć można tom *O sztuce tłumaczenia* pod redakcją Michała Rusinka opublikowany w 1955 roku przez Ossolineum oraz jego kontynuację z roku 1975: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga* pod redakcją Seweryna Pollaka. Do nowszych publikacji należy seria książek o przekładzie wydawana pod redakcją Piotra Fasta dotycząca aspektów przekładu artystycznego zarówno na język polski, jak i z języka polskiego. Ważnym studium o przekładzie literackim jest także tom *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność* pod redakcją Aliny Nowickiej-Jeżowej i Danuty Knysz-Tomaszewskiej, zawierający chociażby tekst Ewy Ihnatowicz Po-

¹ Jerzy Świąch, *Z historii i poetyki przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2021, s. 277. Uwaga: We wszystkich przypisach pojawiających się w niniejszej monografii ujęte zostały pełne imiona autorów książek, artykułów, przekładów, komentarzy etc. W obliczu pracy z tekstami pochodzącymi z dziewiętnastego wieku kluczowa była dokładna weryfikacja, kto jest autorem wspomnianego tekstu, a imię bywało jedną z zasadniczych wskazówek. W celu zachowania spójności przypisów imiona autorów pojawiają się również przy współczesnych opracowaniach. Podawanie pełnych imion nawiązuje również do tematu niniejszej monografii, rozumianej przez Autorkę jako przyczynek do humanizacji historii przekładu literackiego.

zytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej. Interesującym przykładem kompleksowego omówienia przekładów na język polski wydawanych w danym roku były tomy „Rocznika Literackiego”, które ukazywały się w latach 1933–1938, a następnie w okresie od 1955 do 1991 roku. Należy wspomnieć, że obecnie nie ukazuje się nigdzie podobny zbiór analiz.

Wyjątkowym źródłem wiedzy o polskim przekładzie literackim jest antologia *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974* wydana po raz pierwszy w 1977 roku pod redakcją Edwarda Balcerzana. W 2007 roku nakładem Wydawnictwa Poznańskiego ukazało się jej uzupełnione wydanie pod redakcją Edwarda Balcerzana i Ewy Rajewskiej. Rzeczona antologia stała się podstawą do opracowania przeglądu historii przekładu literackiego w Polsce zawartej w niewielkich rozmiarów pracy autorstwa Waława Sadkowskiego zatytułowanej *Odpowiednie dać słowo słowu. Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce* (2002). To pierwszy taki przegląd zjawisk związanych z przekładem literackim w Polsce podzielony na epoki od średniowiecza do czasów współczesnych. Niestety jest to publikacja o charakterze popularnonaukowym, nie zawiera przypisów i bibliografii umożliwiających weryfikację zawartych w niej informacji. Sadkowski wielokrotnie podkreśla w swej pracy, że przekład literacki stanowi ważny element literatury rodzimej, ponieważ język i literatura polska kształtowały się w dużej mierze pod wpływem kontaktu z literaturami w językach obcych. To przekład dostarczał nowych prądów, idei i inspiracji. Jest to podejście zgodne z postulatami teoretyka i krytyka przekładu Itamara Evena-Zohara, który uważa, że w historii literatury rodzimej powinno znaleźć się miejsce dla literatur przyjętych z obcych języków i kultur. Even-Zohar stworzył w tym celu pojęcie *p o l i s y s - t e m u*, według którego teksty przetłumaczone z obcych języków są podsystemami zajmującymi miejsce w rodzimej literaturze. Pozycja w polisystemie jest z reguły zmienna i zależy od uwarunkowań historyczno-politycznych w określonym czasie².

Wymieniona powyżej praca pod redakcją Edwarda Balcerzana *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974* oraz książka Waława Sadkowskiego *Odpowiednie dać słowo słowu. Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce* to cenne źródła wiedzy o problematyce polskiego przekładu literackiego w ujęciu historycznym, teoretycznym, ale i praktycznym. Zdaniem badaczki Moniki Adamczyk-Grabowskiej,

[o]bie te pozycje mogłyby stanowić impuls do zainicjowania podjętych na bardzo szeroką skalę badań, które miałyby na celu stworzenie obszernej historii przekładu literackiego w Polsce³.

² Zob. Itamar Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, „Poetics Today” 1990, nr 11, s. 45–51.

³ Monika Adamczyk-Garbowska, *Przekład literacki w Polsce: stan badań nad jego historią i postulaty na przyszłość*, „Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik” 2011, nr 4, s. 70.

Prace te zawierają również kluczowe informacje o przekładzie literackim w XIX wieku, dlatego stanowiąc będą punkt wyjścia do dalszych badań w niniejszej monografii. Dodatkowo nieocenionym źródłem informacji o polskich dziewiętnastowiecznych przekładach okazał się wspomniany już tom *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*.

Początek XIX wieku to czas przejścia od klasycyzmu do romantyzmu i „wytrącenia się” zupełnie nowej wrażliwości zrywającej ze sztywnymi klasycystycznymi regułami literatury i sztuki. Konflikt klasyków i romantyków, tak znamieny dla literatury rodzimej, nie ominął również przekładu literackiego. Tyle że w przypadku tego ostatniego zaobserwować można raczej wkroczenie na nowy – wyższy – etap sztuki przekładu i kolejny krok ku jej doskonaleniu. Okres preromantyzmu to czas przyswajania przez polszczyznę dziedzictwa literatury i filozofii oświeceniowej, co stanowiło spójność z nowymi trendami w sztuce i filozofii romantycznej:

[...] oświeceniowa szkoła translatorska wychodziła niejako na spotkanie potrzebom i oczekiwaniom artystycznym pisarzy nowej generacji, sposobiących się do wkroczenia na literacką arenę, nasłuchujących odgłosów – minionej już przecież – „burzy i naporu”⁴.

Triumfująca klasyczna szkoła przekładu⁵ była źródłem wiedzy o przekładzie dla młodego pokolenia romantyków. Dlatego w polu przekładowym nie można mówić o konflikcie, a raczej o *mentoringu* w rzemiośle przekładowym. Oczywisty jest zupełnie inny dobór dzieł do tłumaczenia oraz celu praktyki translatorskiej⁶.

Ignacy Krasicki w opublikowanej w „Monitorze” w 1772 roku rozprawie *O tłumaczeniu ksiąg* zwracał uwagę, że „w przekładaniu wybierać należy, co godne ciekawości, co zdadne do nauki, co do obyczajowości służy, a resztę jako płód czczy zbytniej plenności mimo brzmiące pisarza nazwisko pisarza zostawić w niepamięci”⁷. Tę zasadę przejęli również młodzi romantycy, którzy wybierali do przekładu teksty w jakiś sposób nowatorskie w stosunku do reguł klasycyzmu, ale jednocześnie będące tekstami uchodzącymi za wartościowe literacko lub takie, które w literaturze europejskiej zajmowały już pozycję w kanonie dzieł literackich. Stąd chętnie sięgano chociażby po *Ham-*

⁴ Waclaw Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu. Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 61.

⁵ Z uwagi na fakt, że niniejsza monografia koncentruje się na przede wszystkim na XIX wieku, opis praktyk translatorskich w oświeceniu został zaledwie napomniany. Jednakże czytelnika zainteresowanego szczegółowym omówieniem poglądów dotyczących zagadnień przekładowych wyrażonych w polskim piśmiennictwie lat 1750–1800 odsyłam do monografii Jadwigi Ziętarskiej *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969.

⁶ Por. Waclaw Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 67.

⁷ Tamże, s. 58.

leta, który doskonale wpisywał się w nowy romantyczny opis rzeczywistości, a dodatkowo był tekstem dramatycznym⁸. Dramat i teatr były wówczas idealnym źródłem politycznego wyrazu, a publikować było trudno, drogo i ryzykownie – ze względu na nałożoną przez zaborców cenzurę.

Od klasyków romantycy zaczerpnęli pogląd, że tłumaczenie to sposób na pozyskanie i przekazanie nowych idei szerszemu gronu odbiorców, szczególnie tym, którzy nie znali języka oryginałów. Tłumaczenia z czasów romantyzmu to początkowo uciekanie się do adaptacji, przeróbek, w o l - n e g o p r z e k ł a d u, dostosowywania oryginału do kultury docelowej, ale również okres potępienia tego typu działalności. Krasicki wyraźnie krytykował tego rodzaju k o p i o w a n i a jako brak poszanowania dla praw autora. Jednocześnie tłumaczenia literackie zaczęły być postrzegane jako działalność wymagająca umiejętnego poszukiwania artystycznego ekwiwalentu, a nie – jak dotychczas – jako czynność wyłącznie mechaniczną. O ile w epoce oświecenia tłumaczami mogli być poeci i pisarze, o tyle w XIX wieku przestało to być normą. Owszem, nadal zdarzali się tacy poeci, jak Mickiewicz czy Norwid, którzy obok twórczości własnej zajmowali się przekładem na język polski i traktowali to jako dopełnienie działalności autorskiej. Wiek XIX to czas publikowania zbiorów prac, w których obok autorskich tekstów pojawiały się utwory tłumaczone z obcych języków⁹. Przykładem jest przywołany już Adam Mickiewicz, nie odżegnujący się od pracy przekładowej. Tłumaczył z języka angielskiego, francuskiego i niemieckiego, zachwalał przy tym przekład jako idealne ćwiczenie i wprawkę do tworzenia własnych tekstów oraz sposób wzbogacenia narodowego piśmiennictwa¹⁰. Do korzyści płynących z tłumaczenia próbował przekonać choćby swojego przyjaciela – Antoniego Odyńca. Jednak początek XIX wieku jest okresem, w którym wieszcz narodowy był osamotniony w swoich poglądach¹¹.

Płynne – wbrew pozorom – przejście od klasycyzmu do romantyzmu w obszarze przekładu literackiego nie było czasem łatwym. Wielu tłumaczy pracowało na emigracji, a ci, którzy pozostali w podzielonym zaborami kraju, musieli mierzyć się z cenzurą, trudnościami w publikacji swoich prac, a nawet w dostępie do tekstów oryginalnych. Chociaż – z drugiej strony – to właśnie w tamtym czasie zaczęto tłumaczyć w oparciu o teksty oryginalne, a nie o tłumaczenia i przeróbki na francuski czy niemiecki. Rozwój przekładu utrudniało powszechne postrzeganie tej działalności jako straty czasu. Głównym propagatorem tej myśli był Maurycy Mochnacki, który do połowy

⁸ Por. tamże, s. 77.

⁹ Por. tamże, s. 59–67.

¹⁰ Zob. Zofia Szmydtowa, *Mickiewicz jak tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

¹¹ Por. Edward Balcerzan (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 154.

XIX wieku ogłaszał wszem i wobec, że pisarze i poeci powinni zająć się twórczością własną, a nie trwonić czas na przekład, który nie dość, że nic nie wnosi do literatury rodzimej, to jeszcze prowadzi do literackiej stagnacji¹². Literatura rodzima miała służyć walce z zaborcami i dodawać narodowi otuchy. Teatr – zdaniem Mochnackiego – miał być „świętą instytucją narodową”, a literatura winna być mesjanistyczna. Propagowanie takich przekonań spychało przekład literacki w cień – nawet jeśli miałby dotyczyć inspirującego dramaturgów romantycznych *Hamleta*. Przyczynił się do tego również upadek powstania listopadowego, kiedy to represje popowstaniowe zdławiły zarówno życie literackie, jaki i ruch wydawniczy w Królestwie Polskim. W zaborze pruskim i austriackim życie literackie i ruch wydawniczy również nie miały szansy się rozwinąć. Publikacje przekładowe prawie się nie ukazywały, podobnie jak nie odbywały się przedstawienia teatralne dzieł tłumaczonych. W zaborze rosyjskim działo się to sporadycznie¹³. Z drugiej jednak strony – czas między powstaniem listopadowym a powstaniem styczniowym był okresem rozpoczęcia działalności przekładowej przez słynnego tłumacza Szekspira – Józefa Paszkowskiego, a także ukończenia przekładu całej pierwszej części *Fausta* Goethego w wykonaniu Alfonsa Walickiego. Poezję tłumaczyli również Juliusz Słowacki czy Cyprian Norwid¹⁴. Mimo podejmowanej działalności translatorskiej jest to czas trudny dla rozwoju przekładu literackiego, a wszelkie jej próby podejmowane zarówno w kraju pod zaborami, jak i na emigracji, odbijały się niewielkim echem – również ze strony niewprawionej na tym polu krytyki literackiej. Jak podkreśla Sadkowski, wiązało się to z faktem, że przekład był traktowany jako działalność nie-służąca literaturze rodzimej i uznawany za marnowanie czasu, który mógł być spożytkowany na wzmacnianie narodowego ducha¹⁵.

Upadek powstania styczniowego nie poprawił sytuacji przekładu literackiego. Życie kulturalne i literackie znowu przechodziło kryzys, a misja zagrzewania narodu do walki upadła. Przestano szukać w literaturze światowej tekstów do tłumaczenia, które miały dać natchnienie do buntu i oporu. Spolszczano głównie prozę mającą na celu zająć czytelnika czymś innym niż myśleniem o klęsce powstania. Przekłady te były niekompletne, mało dopracowane i nie odegrały większej roli we wzbogacaniu literatury rodzimej, chociaż – z drugiej strony – dostarczyły nieco narzędzi do tłumaczenia powieści, których brakowało w epoce romantyzmu. Jak podaje Sadkowski, przekładano stosunkowo dużo z literatury ze wschodu, ale także z literatury hiszpańskiej. Tłumaczenia poezji antycznej, dramatu oraz prozy klasycznej wypadały bardzo dobrze, ale była to zasługa wypracowanych we wcześniej-

¹² Por. Wacław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 67.

¹³ Por. tamże, s. 70.

¹⁴ Por. tamże, s. 71–72.

¹⁵ Por. tamże, s. 73.

szych dekadach strategii i narzędzi tłumaczeniowych. Czas po upadku powstania styczniowego był czasem poświęconym jednemu celowi:

[stworzeniu] podstaw pod kanon translatorskich odczytań najwybitniejszych dzieł piśmiennictwa światowego. Nie sposób nie skojarzyć tego ukierunkowania z charakterystyczną dla tego okresu „organicznikowską” troską o tworzenie od podstaw całokształtu życia gospodarczego, społecznego, umysłowego i kulturalnego, o stworzenie owej podstawowej substancji materialnej i kulturalnej, z której rozwinąć by się mogło przyszłe odrodzenie narodowe¹⁶.

Dlatego nie dziwi wyjątkowe zainteresowanie Szekspirem, którego utwory tłumaczono wcześniej we fragmentach i bardzo często w oparciu o przeróbki lub przekłady z drugiej lub trzeciej ręki. Pojawili się trzej wielcy tłumacze Szekspira na język polski – Józef Paszkowski, Stanisław Koźmian i Leon Ulrich. Mimo trudności wydawniczych, braku swobodnego przepływu komunikacji i ubogiego życia literackiego udało się Józefowi Ignacemu Kraśzewskiemu wydać ich prace w dwunastotomowej publikacji *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira)* w latach 1875–1877. W 1882 roku pojawił się natomiast *Faust* Goethego w przekładzie Paszkowskiego¹⁷.

Okres pozytywizmu, przypadający na drugą połowę XIX wieku, to czas, w którym tłumaczyli niemal wszyscy literaci, więc działalność przekładowa stała się dość powszechna, choć pozostawiająca wiele do życzenia co do jej jakości. Tłumaczono często w podróży, z nastawieniem, że przekład miał być sposobem udziału Polaków w europejskiej kulturze wysokiej. To w działalności przekładowej ujawniało się w tamtym czasie wyraźne dążenie do aktualizacji i utrzymania żywej relacji z kulturą i literaturą innych krajów, co było zjawiskiem mniej widocznym w literaturze rodzimej. Zaczęto również doceniać rolę przekładu jako najlepszego i najszybszego sposobu na zapełnienie luk w literaturze i kulturze rodzimej powstałych w wyniku niekorzystnej sytuacji politycznej i społeczno-kulturowej. Ponadto teksty tłumaczone wydawały się wyraźniej – niż literatura rodzima – zaświadczać o głównych celach pozytywistów. Wzbogacanie literatury odbywało się przez sięganie po teksty np. Goethego i Heinego. Pozytywiści nie odrzucili dorobku tłumaczeniowego romantyków, a wręcz czerpali z niego inspirację do własnych działań literackich. Im bardziej w życiu literackim dyskutowano na temat przekładu literackiego, tym bardziej wzmożona była jego krytyka, co sprzyjało rozwojowi myśli przekładoznawczej¹⁸.

¹⁶ Tamże, s. 77.

¹⁷ Por. tamże.

¹⁸ Por. Ewa Ilnatowicz, *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej*, [w:] Alina Nowicka-Jeżowa, Danuta Knysz-Tomaszewska (red.), *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 196–204.

W drugiej połowie XIX wieku rozpoczęto dyskusję nad kluczowym zagadnieniem praktyki przekładu: wierność oryginałowi czy artystyczna swoboda kosztem tego pierwszego¹⁹. Celem stało się dążenie do idealnego wyważenia obu skrajności, co potwierdzały publikowane w tamtym okresie komentarze krytyczno-literackie:

[s]ądzono, że język przekładu powinien zachować podwójną wierność: i oryginałowi, i samemu sobie w tym sensie, że miałby oddawać i ducha narodu, z którego pochodzi autor, i ducha narodu, z którego pochodzi tłumacz²⁰.

Pozytywiści stali na stanowisku, że język jest bezwzględnie związany z narodową tożsamością i odrębnością kulturową. W związku z tym dostrzegali wyzwania stojące przed przekładem literackim, który łączy w sobie – z jednej strony – ducha kultury źródłowej, a z drugiej – kreację, tj. artyzm i łagodnie wprowadzenie tekstu do kultury przyjmującej. Wypadkową tego była świadomość, że do zadań tłumacza należy nie tylko filologiczny przekład tekstu, ale także dbałość o jego walory artystyczne, co – bez wątpienia – wymagało od niego zdolności poetyckich²¹.

Ostatnie dziesięciolecie XIX wieku to początek Młodej Polski wraz z jej nową artystyczną wrażliwością i modernistycznym językiem dostrzegalnymi w twórczości własnej, ale także w przekładach literackich coraz częściej przedrukowywanych na łamach czasopism. Na uwagę zasługuje działalność przekładowa Zenona Przesmyckiego (Miriamy), Stanisława Przybyszewskiego czy Jana Kasprowicza. Chociaż modernistyczne przekłady głównie dotyczą poezji, nadal tłumaczy się teksty antyczne oraz dzieła Szekspira.

Do przekładu literackiego wkrada się komercja. O ile główną bolączką wcześniejszych dziesięcioleci XIX wieku było paranie się przekładem przez osoby, które nie wystarczająco znały język oryginału, co w efekcie dawało przekłady wątpliwej jakości, o tyle okres modernizmu przyniósł niemal „wysyp” przekładów tekstów – jak podkreśla Waław Sadkowski – niemających nic wspólnego z intencjami oświatowymi, a do tego p r o d u k o w a n y c h szybko, niedbale i z wyłącznej chęci zysku²². W atmosferze komercji miały powstawać również tłumaczenia utworów Szekspira w wykonaniu Kasprowicza, który za główny cel pracy tłumaczeniowej obrał sobie ponoć zyski ekonomiczne²³.

¹⁹ Por. tamże, s. 196–204.

²⁰ Tamże, s. 201.

²¹ Por. tamże, s. 196–204.

²² Por. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 87.

²³ Jest to po dziś dzień temat kontrowersyjny, jednak w każdej plotce bywa ziarno prawdy, zważywszy, że sam Kasprowicz zwykł mówić, że willę na Harendzie kupił dzięki słynnemu Anglikowi. Por. *Kasprowicz, Szekspir i willa na Harendzie*, [w:] Bankier.pl, <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Kasprowicz-Szekspir-i-willa-na-Harendzie-1915141.html> [dostęp: 19.08.2022].

W międzywojniu twórczość przekładowa – jak ujmuje to Waław Sadkowski – „wkroczyła na pełnym rozbiegu”. Rozkwita działalność Porębowicza, Boya i Staffa²⁴, a wybitni pisarze, jak np. Maria Dąbrowska, Brunon Schulz, Waław Berent, Julian Tuwim, tłumaczą dzieła korespondujące z ich twórczymi zainteresowaniami²⁵. Prasa stała otworem przed przekładami poetyckimi – chętnie je publikowała i komentowała. Pisarze wydający autorskie teksty włączali do publikacji również teksty przez siebie tłumaczone. Sadkowski zauważa, że w „morzu druków” pojawiały się przekłady udane, które po wojnie na stałe weszły do polskiej literatury, a nawet te kontrowersyjne, jak przekład *Fausta* autorstwa Emila Zegadłowicza – opublikowanego w latach 1926–1927 w Wadowicach, czyli na prowincji – daleko od centrum kulturowego²⁶. W okresie międzywojnia kontynuowano – jak podkreśla Sadkowski – tłumaczenie utworów prozatorskich uchodzących, podobnie jak w Młodej Polsce, za komercyjne, tandetne i brukowe²⁷. Jednocześnie Sadkowski wskazuje, że to właśnie:

w tym [...] okresie rozwinęły się zarówno teoretyczne rozważania na temat sztuki przekładu literackiego, jak i aparat krytyczny do oceny konkretnych translatorskich dokonań²⁸.

Badacz uzasadnia to spostrzeżenie pojawianiem się licznych polemik około-przekładowych oraz prac krytycznych dokonujących analizy przekładu, czego egzemplifikacją jest studium Waława Borowego o Boy-Żeleńskim²⁹ czy też przegląd przekładów pt. *Przekłady z poezji rosyjskiej* Franciszka Siedleckiego³⁰. Na uwagę zasługuje również fakt, o czym również wspomina Sadkowski, że w recenzjach przestano pomijać nazwisko tłumacza³¹.

²⁴ Por. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 98.

²⁵ Por. tamże, s. 102.

²⁶ Praca Zegadłowicza wywołała dyskusję, w którą zaangażowany był Tadeusz Boy, Witold Hulewicz i Jarosław Iwaszkiewicz. Boy uważał ten tekst za „Pol-Fausta”, z kolei Hulewicz i Iwaszkiewicz wskazywali na liczne lapsusy. Zegadłowicz postanowił się bronić, czego owocem był tekst *Polski „Faust” i polski teatr* opublikowany w tomie *W obliczu gór i kulis* z 1927 roku. Sadkowski skomentował sytuację wokół Zegadłowiczowskiego *Fausta* jako „przestrożkę dla jego następców”. Por. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 102–103. Należy również zaznaczyć, że mimo żarliwej dyskusji i publikacji w niszowym wydawnictwie, czyli wbrew zasadzie kapitału symbolicznego Pierre’a Bourdieu, który uważał, że jedynie publikowanie w rozpoznawalnym wydawnictwie może ugruntować pozycję autora/tłumacza na rynku, przekład Zegadłowicza jest wciąż publikowany.

²⁷ Por. tamże, s. 104.

²⁸ Tamże, s. 106.

²⁹ Zob. Waław Borowy, *Boy i Eliot*, t. 1: *Notatki o Boyu*, rękopis w Bibliotece Narodowej, [w:] *Magazyn Rękopisów*, rps 7464 I.

³⁰ Zob. Franciszek Siedlecki, *Przekłady z poezji rosyjskiej (1936)*, [w:] tegoż, *Pisma*, M. Mayenowa, S. Żółkiewski (red.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 663–675.

³¹ Por. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 106.

W obliczu przytoczonych analiz i wyników tradycyjnych literaturoznawczych badań nad przekładem literackim na język polski można stwierdzić, że lata 1797–1939 były okresem niekorzystnym dla rozwoju przekładu artystycznego. Z drugiej jednak strony, w tych trudnych dla kultury i społeczeństwa czasach ewoluował polski przekład literacki. Po powstaniu styczniowym, kiedy wydawało się, że nie ma już nadziei dla rozwoju literatury rodzimej, a tym bardziej dla przekładu literackiego, w kulturze polskiej doszło do „przemiany” i zaczęto doceniać siłę oraz wartość tłumaczeń, o co postulował Mickiewicz na początku wieku dziewiętnastego. To, co dla rozwoju przekładu artystycznego w Polsce jest osobliwe, to fakt, że młode pokolenia korzystały z dorobku poprzednich pokoleń, wzbogacały go i przekazywały następnemu pokoleniu. Należy również zaznaczyć, że badania filologiczne i literaturoznawcze nad dziewiętnastowiecznymi przekładami na język polski koncentrują się w dużej mierze wokół refleksji nad tekstami źródłowymi, ich autorami oraz nad recepcją tych tekstów w kulturze przyjmującej. Sami tłumacze i ich sytuacja społeczno-kulturowa, której analiza mogłaby rzucić nowe światło i dopełnić historię przekładu literackiego na język polski, nie stanowili przedmiotu badań.

2. Badania nad tłumaczami literackimi w Polsce

Informacje biograficzne o tłumaczu literackim jako relewantne czynniki determinujące proces przekładu do niedawna rzadko stanowiły temat rozważań w refleksji polskich i zagranicznych/europejskich translatologów. Natomiast zagadnienie społeczno-kulturowych uwarunkowań pracy niemieckojęzycznych i anglojęzycznych tłumaczy na język polski w XIX wieku nie było do tej pory eksplorowane. Istniejące prace badawcze dotyczące przekładów *Hamleta* i *Fausta* poruszają kwestie związane z osobą tłumacza jedynie w odniesieniu do pojedynczych osób. Przykładem jest choćby artykuł autorstwa Aleksandry Budrewicz-Beratan *Szekspir Kasprowicza*³² czy książka tej samej autorki *Stanisław Egbert Koźmian. Tłumacz Szekspira*³³.

Aspekty biograficzne jako elementy determinujące proces przekładu pojawiły się w polskojęzycznej literaturze przedmiotu w formie pojedynczych, rozproszonych artykułów. Pionierską pracą w tym zakresie była monografia zbiorowa z 2002 roku pod redakcją Piotra Fausta i Anny Kozak (*Biograficzne konteksty przekładu*)³⁴. Niemniej jednak były to zaledwie początki dostrzeżenia wpływu biografii tłumacza literackiego na jego pracę.

³² Zob. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Szekspir Kasprowicza*, [w:] Ewa Łubieniewska, Krystyna Łatawiec, Jerzy Waligóra (red.), *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012.

³³ Zob. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian. Tłumacz Szekspira*, Dom Wydawnictw Naukowych, Kraków 2009.

³⁴ Zob. Piotr Fast, Anna Kozak (red.), *Biograficzne konteksty przekładu*. Seria: Studia o przekładzie, nr 15, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2002.

W ostatnich latach obserwuje się zmianę paradygmatu i przeniesienie akcentu z tekstu na tłumacza. Potwierdzają to pierwsze prace opisujące biografie tłumaczy literackich. Jedną z nich jest artykuł Małgorzaty Gaszyńskiej-Magiery *Tłumacz w kontekście kulturowym i społecznym. O Zofii Chądzyńskiej*, z 2012 roku³⁵. Warto wspomnieć tu o publikacji Anny Cetera-Włodarczyk i Alicji Kosim *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*³⁶, która w centrum rozważań stawia już nie tylko kwestie recepcji przekładów, ale także biografie translatorskie. Niestety nie zostały one przedstawione w szerszym kontekście społeczno-kulturowym ani zestawione ze sobą, co pozwoliłoby na rekonstrukcję historii tłumaczy literackich Szekspira w Polsce w XIX wieku.

Również temat uwarunkowań pracy tłumacza pojawił się dopiero w ostatnich latach. Przełomem w odniesieniu do literatury niemieckojęzycznej jest rozprawa habilitacyjna *Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Zum Leben und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert*³⁷ autorstwa Markusa Eberhartera, który korzystając z narzędzi socjologicznych (dostępnych dopiero po przełomie socjologicznym w przekładoznawstwie zainicjowanym przez Anthony'ego Pyma artykułem: *On the social and the cultural in Translation Studies*³⁸), w centrum rozważań stawia tłumacza oraz jego biografię, a analizie poddaje trzech tłumaczy literackich z XIX wieku pracujących we Lwowie, a także sytuację i okoliczności, które wpłynęły na ich działalność przekładową. Również w odniesieniu do przekładów literatury anglojęzycznej następuje zmiana paradygmatu, a przykładem jest artykuł Alicji Kosim *Polskie przekłady Szekspira na Kresach w XIX wieku*³⁹, w nim badaczka analizie poddaje relacje między tłumaczami literackimi, przestrzeń społeczną, w której pracowali, oraz jej wpływ na ich wybory translatorskie.

Wspomniane prace Gaszyńskiej-Magiery, Cetera-Włodarczyk i Eberhartera stanowią pierwsze próby poszerzenia perspektywy badawczej i wyjście badań poza opis pojedynczych biografii translatorskich. Te działania można uznać za odpowiedź na najnowsze postulaty translatorologów wskazujących na potrzebę szerszego spojrzenia na sytuację tłumaczy i proponujących wyko-

³⁵ Zob. Małgorzata Gaszyńska-Magiery, *Tłumacz w kontekście kulturowym i społecznym. O Zofii Chądzyńskiej*, „Przekładaniec” 2012, nr 26, s. 68–86.

³⁶ Zob. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.

³⁷ Zob. Markus Eberharter, *Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Zum Leben und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert*, Sowa, Warszawa 2018.

³⁸ Zob. Anthony Pym, *On the social and the cultural in Translation Studies*, [w:] Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Zuzanna Jettmarová (red.), *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2006, s. 1–25.

³⁹ Zob. Alicja Kosim, *Polskie przekłady Szekspira na Kresach w XIX wieku*, „Przekładaniec” 2018, nr 36, s. 98–124.

rzystanie dostępnych narzędzi socjologicznych do analizy tendencji i procesów zachodzących w polu przekładowym, co na dalszych etapach badań może znacząco przyczynić się do wzbogacenia historii przekładu, a w konsekwencji przedstawienia historii tłumacza. W najnowszej publikacji pod redakcją Jadwigi Kity-Huber i Renaty Makarskiej *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*⁴⁰ obok opracowań pojedynczych biografii translatorskich pojawiają się pierwsze wzmianki o potrzebie przeprowadzenia badań obejmujących problem sytuacji tłumacza literackiego w szerszym ujęciu społeczno-kulturowym z uwzględnieniem czasu/epoki, w której żyli i pracowali⁴¹.

Warto podkreślić, że jak dotąd nie powstała praca ujmująca całościowo problem uwarunkowań pracy tłumaczy literackich w latach 1797–1939 na ziemiach polskich ani na temat wpływu tych uwarunkowań na proces rozwoju przekładu literackiego. Natomiast na temat dwudziestowiecznych tłumaczy pojawiają się opracowania korzystające z narzędzi badawczych socjologii przekładu. Warto tu wymienić prace: Moniki Kaczorowskiej *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego* (2011) czy Magdy Heydel *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki Czesława Miłosza* (2013).

W polskiej literaturze przedmiotu nadal brakuje pracy mogącej służyć za podwaliny do rekonstrukcji historii tłumacza literackiego w Polsce – w rodzaju publikacji Wacława Sadkowskiego (2002), który podjął próbę stworzenia zarysu dziejów przekładu literackiego w Polsce. Wspomniana publikacja przedstawia historię przekładu literackiego na język polski na przestrzeni wieków. Mimo niewielkich jej rozmiarów i przeglądowego charakteru jest ona o tyle znacząca, że uświadamia potrzebę dalszych, bardziej szczegółowych badań, szczególnie w odniesieniu do samej osoby tłumacza literackiego – również na przestrzeni dziejów. Z tego powodu zasadne jest podejmowanie prób wykorzystania opracowanych już pojedynczych biografii translatorskich i przeprowadzanie badań porównawczych, by poszerzyć perspektywę badawczą oraz umożliwić rekonstrukcję sytuacji społeczno-kulturowej, w której funkcjonowali tłumacze w kolejnych epokach. W ten sposób nastąpi dopełnienie historii rozwoju przekładu, a być może – w dalszej perspektywie – nawet wyodrębnienie z jej zakresu historii tłumacza literackiego na przestrzeni dziejów.

Burzliwy XIX wiek jest okresem trudnym dla rozwoju przekładu literackiego w Polsce, ale jednocześnie wiekiem otwierającym nowe możliwości. Jest też czasem szczególnym dla osób, które zdecydowały się podjąć działalność przekładową. Celem niniejszej monografii jest analiza wpływu sytuacji społeczno-kulturowej na pracę niemieckojęzycznych i anglojęzycznych tłu-

⁴⁰ Zob. Jadwiga Kita-Huber, Renata Makarska (red.), *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*, Universitas, Kraków 2020.

⁴¹ Zob. tamże, s. 41, 72–73, 109.

maczy literackich na język polski w latach 1797–1939 oraz rekonstrukcja etapów rozwoju zawodu tłumacza w kierunku profesjonalizacji. W szerszej perspektywie są to badania nad wpływem uwarunkowań pozatekstowych (społeczno-kulturowych) na rozwój przekładu literackiego, myśli przekładoznawczej i krytyki przekładu w XIX wieku na ziemiach polskich.

3. Tłumacze literaccy opisani w monografii

Przedmiotem badań opisanych w tej monografii jest sytuacja społeczno-kulturowa anglojęzycznych i niemieckojęzycznych tłumaczy literackich, którzy dokonali przekładu *Hamleta* (25 osób) lub *Fausta*⁴² (49 osób) na język polski w latach 1797–1939. Analizie poddane zostały dostępne już biografie translatorskie tych osób oraz biografie wymagające rekonstrukcji i uzupełnienia. Biorąc pod uwagę liczbę⁴³ spolszczeń *Hamleta* (25) i *Fausta* (49), które ukazały się w latach 1797–1939⁴⁴, uwzględnienie wszystkich działających w tym czasie tłumaczy anglojęzycznych i niemieckojęzycznych wydało się jak najbardziej uzasadnione, gdyż pozwoliło na dogłębne zbadanie sytuacji tłumacza literackiego w omawianym okresie oraz na zrekonstruowanie etapów rozwoju tego zawodu w XIX wieku w kierunku profesjonalizacji. W dalszej perspektywie oznaczało to dogłębną analizę czynników determinujących proces tłumaczenia. Ograniczenie podmiotu badań do spolszczeń dwóch dzieł nie wpływa na jakość wyników, ponieważ oba utwory już w latach 1797–1939 wpisywały się w kanon literacki, a tym samym cieszyły się zainteresowaniem licznej grupy tłumaczy, co sprawia, że badana grupa tłumaczy pozostaje jak najbardziej reprezentatywna. Ponadto fakt, że oba teksty uchodziły już w tamtym okresie za literaturę wysoką i mogącą wzbogacić literaturę rodzimą, sprawiał, że szeroko je komentowano, czego ślady można do

⁴² Badania dotyczą przekładów obu części – pierwszej i drugiej dzieła Johanna Wolfganga Goethego oraz przekładów fragmentów tych części. Uwzględnienie w badaniach osób, które przetłumaczyły tylko fragmenty jest konieczne, ponieważ pozwoliło spojrzeć na sytuację tłumaczy szerzej, skutkując pełniejszym obrazem problemu. Dodatkowo, szczególnie w przypadku *Fausta*, istotne wydaje się przeanalizowanie, dlaczego tak niewiele osób w badanym okresie zdołało przetłumaczyć cały utwór, tj. część pierwszą i drugą (5 osób), mimo że tak wielu tłumaczy mierzyło się z fragmentami lub z jedną z części (44 osoby).

⁴³ Liczba obejmuje przekłady całości utworów oraz ich fragmentów. W obszar badań wpisują się tłumacze, których teksty zostały opublikowane i/lub zagrane w teatrze lub odnalezione w formie rękopisów. W przypadku domniemania wynikającego np. z korespondencji, że dany przekład mógł istnieć, zostało to odnotowane w treści lub przypisach niniejszej monografii.

⁴⁴ Józef Paszkowski przetłumaczył zarówno *Hamleta*, jak i *Fausta*. Jan Kasproicz przetłumaczył *Hamleta* w całości i fragmenty *Fausta*. Adam Mickiewicz i Jan Komierowski przetłumaczyli zarówno fragment *Hamleta*, jak i *Fausta*. W związku z tym całkowita liczba tłumaczy poddanych analizie wynosi 70 osób.

dziś odnaleźć w archiwalnych numerach dziewiętnastowiecznych czasopism oraz prywatnej korespondencji krytyków, tłumaczy, wydawców czy dyrektorów teatrów, którzy często zlecali i opłacali tłumaczenie *Hamleta* i/lub *Fausta*.

Zainteresowanie *Hamletem* i *Faustem* przejawiane przez uczestników życia literackiego i kulturalnego było również motorem i siłą napędową do powstawania kolejnych przekładów tych dzieł, co często wynikało z chęci poprawiania poprzednika. Postulowano nawet, że każda epoka powinna mieć swojego *Hamleta*. W wyniku tego powstały serie translatorskie *Hamleta* i *Fausta*, a jak uważa Edward Balcerzan, „seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego”⁴⁵. Dzięki temu, że *Hamlet* i *Faust* występują w długich seriach translatorskich, można obserwować zmiany zachodzące w dłuższym czasie w obrębie sztuki przekładu. Ponadto analizowanie serii:

[...] rzuca dodatkowe światło na tłumaczy, jakby biorąc na swój warsztat dzieło dobrze znane, kierowali się jednocześnie pamięcią o swoich poprzednikach, doceniając w pełni ich wysiłki. Czyli dopisywali swoje nazwisko do szeregu innych, ale też i licząc się z tym, że na nich sprawa się nie kończy, że oto, może nawet w niedługim czasie, pojawi się kolejny śmiałek, który potraktuje swoje zadanie w tym samym celu, co oni, by dostarczyć czytelnikowi przekładu, który będzie mu odpowiadał bardziej niż próby wcześniejsze. [...] tłumacz przechowuje pamięć pewnej wspólnoty⁴⁶.

Powyższe wyjaśnienia Jerzego Świącha znakomicie ujmują specyfikę atmosfery panującej wokół dziewiętnastowiecznych przekładów *Hamleta* i *Fausta*. Analiza serii przekładowej obnaża wszelkie niedociągnięcia i słabe strony danego tłumacza, ale także pokazuje, w jaką relację wszedł on z autorem oryginału oraz z pozostałymi tłumaczami w serii. Udział w serii to udział w grze pełnej sporów i dyskusji. Dyskusja i pozostałe po sporach komentarze są nieocenionym źródłem informacji dla badaczy historii przekładu literackiego⁴⁷. W przypadku wyjątkowo rozbudowanych i rozciągniętych na kilka wieków (i epok) serii translatorskich, jak w przypadku tłumaczeń *Hamleta* i *Fausta*, można zaobserwować zmiany społeczno-kulturowych uwarunkowań pracy tłumaczy w danym okresie. Serie translatorskie działają ponadto zarówno „diachronicznie” – odpowiadając na potrzeby zmieniających się czasów, są źródłem informacji o zmianach zachodzących w normach, stylach, ideach i konwencjach, jak i „synchronicznie” – gdy w jednym czasie pojawia się kilka tłumaczeń jednego tekstu, a na pierwszy plan wybija się dominanta translatorska i „pakiet” różnych translatorskich możliwości w oparciu o jeden oryginał⁴⁸. Utwory w krótkich seriach i mieszczące się w ramach jednej epoki

⁴⁵ Edward Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1997, s. 18.

⁴⁶ Jerzy Świąch, *Z historii i poetyki...*, s. 25.

⁴⁷ Por. tamże, s. 26–28.

⁴⁸ Por. Agnieszka Adamowicz-Pośpiech, *Seria w przekładzie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 23–25.

literackiej lub wieku XIX liczonego od 1801 do 1900 byłyby niewystarczające do ukazania procesu wykraczającego poza klasyczne literaturoznawcze lub historyczne ramy epok.

Tłumacze będący przedmiotem podjętych w monografii rozważań pochodzili z ziem polskich podzielonych zaborami. Można zaryzykować stwierdzenie, że różnice społeczno-kulturowe w każdym z nich generują aż trzy różne pola badawcze. Faktem jest, że takowe różnice były, chociażby w zakresie i nasileniu cenzury, które dodatkowo zmieniały się w czasie, ale naród polski dążył do zachowania spójności ponad zaborami. Polskie życie literackie pozostało spójne, tak jak duch narodu pozostał jeden. Dlatego w moich badaniach używam pojęcia *z i e m i e p o l s k i e*, pod którym rozumiem Polskę pod zaborami z jej niepodzielnym duchowo i kulturowo narodem. W związku z tym *z i e m i e p o l s k i e* traktuję jako jedno pole badawcze.

4. Ramy czasowe przedmiotu badań

Oświecenie było pierwszym okresem przebudzenia się przekładu literackiego z ospałości i stagnacji pobarokowej. Tłumaczono dla teatrów, często zainteresowanych utworami z literatury francuskiej i włoskiej. Dlatego początek XVIII wieku to rozwój przekładów dramatycznych, który w 1771 roku doprowadził do zrodzenia załączków teorii przekładoznawczej w zakresie *a d a p t a c j i* utworów obcych na potrzeby polskiego języka i polskiego odbiorcy⁴⁹. Adaptacje i przeróbki, tłumaczenie z drugiej, a nawet z trzeciej ręki były w tamtym czasie powszechne. Na oświecenie przypada również czas rozwoju czasopiśmiennictwa. Jednym z ważniejszych czasopism tego okresu był „Monitor”. Czasopisma były miejscem publikowania przekładów artystycznych i szansą ich zaistnienia w życiu literackim. Tłumaczono głównie klasykę światową z naciskiem na dzieła antyczne. Jakość przekładów była różna, ale wszystkim tłumaczom przyświecała zasada wybierania do przekładu dzieł, które miały wzbogacać literaturę rodzimą. Toczyły się również dyskusje, czy pisarz podejmujący się przekładu kształtuje w ten sposób samoświadomość artystyczną i ma również prawo do kształtowania za jej pośrednictwem kultury literackiej narodu polskiego. Warto podkreślić, że w epoce oświecenia to pisarze i poeci byli jedynymi osobami „godnymi”, by podejmować działalność translatorską⁵⁰.

Dziewiętnastowieczne pokolenia tłumaczy przystąpiły do spolszczania ze sporym bagażem doświadczeń w zakresie tłumaczenia tekstów dramatycznych oraz zaczątkami myśli przekładoznawczej, która umożliwiła już

⁴⁹ Mowa tu o wstępie Adama Kazimierza Czartoryskiego do jego komedii *Panna na wydaniu* (1771).

⁵⁰ Zob. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 54–58.

podstawową ocenę ich prac i translatorskich rozwiązań. Zasada tłumaczenia tylko wartościowej klasyki literatury światowej i wzbogacanie tym sposobem literatury rodzimej również były ideą z oświecenia. Dalszy rozwój w obszarze przekładów dla teatrów i doskonalenie się w tekstach dramatycznych oraz poezji to również pokłosie minionej epoki. Konflikt klasyków i romantyków był widoczny także w polu przekładowym, ale przebiegał na linii raczej doboru tematów i utworów do przekładu niż samej sztuki przekładowej. XIX wiek był wiekiem dynamicznych zmian społeczno-kulturowych i miało to swoje odzwierciedlenie w literaturze i losach przekładu literackiego⁵¹. Nowym zjawiskiem był fakt podejmowania działalności tłumaczeniowej przez osoby, które nie były pisarzami ani poetami. Historycy przekładu zauważają, że można odnieść wrażenie, że tłumaczył wtedy każdy, kto choć trochę znał język obcy⁵². Oczywiście miało to wpływ na jakość przekładów, ale – z drugiej strony – stało się motorem dla rozwijania myśli i krytyki przekładoznawczej. Na koniec XIX wieku przypada okres Młodej Polski i przekładu modernistycznego. Tłumaczenia dla teatru odchodzą w cień. Króluje przekład poezji. Nieśmiało wkraczają w literaturę przekłady prozatorskie. Z romantycznej zasady „tłumaczy, kto tylko może” wyewoluowało zjawisko tłumaczenia komercyjnego, a wokół niego narosło grono wyrobników przekładających głównie dla zysku ekonomicznego. Idea wzbogacania literatury zeszała na drugi plan. Początkowe dorabianie poprzez tłumaczenie do pensji urzędnika czy nauczyciela zaczęło się stawać na początku XX wieku zajęciem zarobkowym i zmierzającym ku pełnoetatowej pracy⁵³.

„Rozpędzony” przekład literacki wchodzi w okres międzywojenny. Przekłady poezji nadal królowały i stało się powszechne dołączanie ich do twórczości własnej. Drukowano wiele – lepsze i gorsze tłumaczenia⁵⁴. Nastąpił „wysyp” przekładów *Fausta* Goethego, który jako utwór bardzo niejednorodny i mocno poetycki wydaje się w międzywojniu wyjątkowo interesujący. Tłumaczenie autorstwa Emila Zegadłowicza wywołało istną burzę, ochładzając nieco te zapędy. Wiele spolszczeń *Fausta* pozostało w szufladach. Królują natomiast przekłady komercyjne modnych francuskich romansów. Międzywojnie to czas wyjątkowy, bo „rozpędzona” działalność przekładowa zaowocowała ukształtowaniem bardzo dojrzałych założeń teoretycznych dotyczących sztuki przekładu literackiego. Rozwinął się również aparat krytyczny umożliwiający ocenę translatorskich dokonań. Tłumacz staje się widoczny i wreszcie przestano pomijać jego nazwisko. Z czasem zmienia się ranga z a w o d u m.in. za sprawą decyzji o przyznawaniu nagród tłuma-

⁵¹ Por. tamże, s. 67.

⁵² Por. Danuta Kierzkowska, *Status teorii tłumaczenia i wiedzy praktycznej w nauczaniu zawodu tłumacza w polskiej perspektywie historycznej*, „Lingua Legis” 2015, nr 23, s. 7.

⁵³ Por. Waclaw Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 82–88.

⁵⁴ Por. tamże, s. 102–104.

czom literatury przez ówczesny Związek Zawodowy Literatów Polskich i Polski Klub Literacki PEN⁵⁵ w 1929 roku. Lata wojny i okupacji zahamowały rozwój przekładu literackiego. Nowych przekładów niemalże nie publikowano i nie rozmawiano o nich na konspiracyjnych spotkaniach literackich. Tłumacze tworzyli w ekstremalnych warunkach i do szuflady w nadziei na nadejście lepszych czasów na publikację ich przekładów⁵⁶.

Przybliżony tu krótki zarys dziejów przekładu literackiego wskazuje wyraźnie na „poczucie ciągłości między pokoleniami artystów-translatorów: do pokolenia należącego do romantyzmu, poprzez pozytywistów do modernistów, którzy przekroczyli przecież próg młodopolski, wchodząc w międzywojnie”⁵⁷. Kolejne pokolenia tłumaczy literackich korzystały i rozbudowywały dorobek poprzednich pokoleń. W związku z tym od końca XVIII wieku do końca międzywojnia zaobserwować można toczący się proces rozwoju przekładu literackiego oraz przejścia od tłumacza-pisarza do zawodu tłumacza. Rzeczony proces wykracza poza literackie ramy epok przyjmowane w tradycyjnych badaniach historycznoliterackich. Do opisu zjawisk społeczno-kulturowych – wykraczającego poza tradycyjne badania recepcji przekładów – zdecydowałam się sięgnąć po narzędzia z zakresu społecznej historii literatury oraz socjologii przekładu literackiego. Dzięki temu możliwe stało się rozszerzenie ram czasowych przedmiotu opisu i wyjście poza granice poszczególnych epok literackich. W ten sposób możliwa staje się również rekonstrukcja procesu przemian zachodzących w wieku XIX i determinujących pracę osób parających się przekładem.

Dokładne ramy czasowe wydzielające przedmiot badań (przekłady z lat 1797–1939) wynikają z faktu, że pierwsze tłumaczenie *Hamleta* na język polski powstało w 1797 roku i odegrało kluczową rolę w powstawaniu kolejnych przekładów tego utworu. Druga data graniczna wynika z przesunięcia rozwoju przekładu literackiego na ziemiach polskich w stosunku do Europy (rozumianej jako Europa Zachodnia, czyli Niemcy, Francję, Anglię, Włochy, Austro-Węgry). Dopiero w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku zaczęły pojawiać się opracowania krytyczne dotyczące najnowszych przekładów literackich oraz tych z końca dziewiętnastego wieku. W związku z tym ograniczenie badań wyłącznie do XIX wieku uniemożliwiłoby pełne ukazanie eksplorowanej problematyki. Z kolei włączenie do badań całego XX wieku niosłoby ze sobą ryzyko ogólności. W obliczu faktu, że sytuacja tłumacza literackiego po II wojnie światowej, w nowej sytuacji społeczno-politycznej, uległa zmianie, a rozwój w kierunku profesjonalizacji został wyhamowany, by w latach pięćdziesiątych XX wieku w pewnym sensie przyspieszyć i umożli-

⁵⁵ Por. tamże, s. 106.

⁵⁶ Por. tamże, s. 110.

⁵⁷ Ewa Ilnatowicz, *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej...*, s. 203.

liwić dokonanie się kolejnego przełomu w podejściu do roli tłumacza literackiego wynikającego z ustroju komunistycznego oraz dyktowanych przez niego oczekiwań, rozszerzenie badań o tłumaczy dwudziestowiecznych wymagałoby ponadto uwzględnienia zupełnie innych kontekstów. Ponieważ również po upadku komunizmu tłumacz literacki ponownie stanął przed nowymi wyzwaniem w nowej sytuacji społeczno-kulturowo-politycznej i miał ponownie określić swoją rolę, wprowadzenie do badań okresu po upadku Muru Berlińskiego niesie za sobą konieczność refleksji nad zupełnie innymi kwestiami i uwarunkowaniami. Wobec powyższego badania nad sytuacją tłumacza literackiego po 1939 roku nie zostaną uwzględnione, by uniknąć ryzyka uogólnień i przeprowadzenia zaledwie pobieżnej analizy.

5. Interdyscyplinarność, socjologia i badania biograficzne w służbie historii przekładu

Badania interdyscyplinarne nie są nowością ostatnich lat, jednak obecnie nabierają innego znaczenia. Dzięki eksploracji obszarów badań różnych dyscyplin dochodzi do scalenia nauki, która podzielona na osobne dyscypliny zaczęła zatracać swą integralność⁵⁸. Co więcej, brak relacji między dyscyplinami prowadzi do przeoczenia problemów badawczych, które istnieją na styku dwóch lub więcej dyscyplin, a w obliczu obecnej rzeczywistości wydają się problemami wymagającymi rozwiązania:

[...] problemy współczesności wymuszają interdyscyplinarność, a podziały [między dyscyplinami] się zacierają. [...] Społeczeństwo postindustrialne, globalizacja i wszechobecność mediów wymuszają nowe sposoby myślenia o świecie⁵⁹.

Akcentowanie badań interdyscyplinarnych stało się naturalną kolejną rzeczą we współczesnej nauce. O badaniach interdyscyplinarnych mówimy, gdy różne dyscypliny naukowe zajmują się wspólnym przedmiotem materialnym rozumianym jako pewna całość, ale analiza dokonywana jest z odmiennych punktów widzenia, co powoduje różnice w przedmiotach formalnych. Wówczas dochodzi do łączenia różnej proveniencji pojęć, metod, danych i procedur.

⁵⁸ Zob. Maria Dudzikowa, *Sytuacja problematyczna interdyscyplinarności w naukach społecznych i humanistycznych (z kryzysem w tle)*, [w:] Adam Chmielewski, Maria Dudzikowa, Adam Grobler (red.), *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności. Między ideą a praktyką*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2012; Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa (red.), *Granice dyscyplinarne w humanistyce*, Olsztyn 2006; Grażyna Szopa, Ewa Tierling (red.), *Interdyscyplinarność i semiotyka w kulturze i nauce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1996.

⁵⁹ Jacek Sójka, *Kulturoznawstwo – od znawstwa do dyscypliny naukowej*, „Nauka” 2005, nr 4, s. 106.

Nauki humanistyczne podlegają stałym przełomom i zwrotom, co determinuje kierunek ich rozwoju oraz umożliwia rozwiązywanie pojawiających się na przestrzeni czasu coraz to nowych problemów. W XX wieku miały miejsce dwa przełomy: przełom antypozytywistyczny przypadający na przełom XIX i XX wieku i dotyczący zakwestionowania metodologii badań nauk pozytywistycznych oraz wypracowanych przez nie wniosków i wyników⁶⁰, określane również zwrotem lingwistycznym⁶¹, oraz poststrukturalistyczny, który dokonał się w latach siedemdziesiątych XX wieku i zrewidował dotychczasowe poglądy strukturalistów, częściowo je przyjmując lub całkowicie odrzucając⁶². Jego pokłosiem jest tzw. z w r o t k u l t u r o w y⁶³. Pojęcie kultury jest punktem stykowym nauk humanistycznych – rozumianych jako „nauki o człowieku jako istocie społecznej, ale także o społeczeństwie i jego duchowych wytworach jak język, kultura, literatura, nauka czy sztuka”⁶⁴, oraz nauk społecznych – definiowanych jako „zespół nauk zajmujących się społeczeństwem oraz zjawiskami i procesami społecznymi ujmowanymi z różnych punktów widzenia (m.in. socjologia, psychologia społeczna, etnografia, prawo, politologia)”⁶⁵. W związku z płynnością granic nauki o kulturze, definicji samej kultury jest wiele w zależności od dyscypliny naukowej, w ramach której doszło do sformułowania definicji, a to z kolei prowadzi do prób wyodrębniania typów kultury. Najogólniej można jednak przyjąć, że „kultura obejmuje to wszystko, co w zachowaniu się i wyposażeniu członków społeczeństw ludzkich stanowi rezultat zbiorowej działalności”⁶⁶. Należy jednak zaznaczyć, że skoro

[...] granice nauk o kulturze, jeśli nie nadaje się jej wymiaru uniwersalnego, są ze swej istoty płynne, stanowią – by tak powiedzieć – strefę otwartą, nie możemy zrezygnować z pytania o relacje zachodzące między naszą dyscypliną a dziedzinami wiedzy, które zajmują się tymi lub innym i rejonami wchodzącymi w obręb kultury.

⁶⁰ Zob. Tadeusz Bujnicki, Janusz Maciejewski (red.), *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.

⁶¹ Takiego terminu używa np. badaczka Doris Bachmann-Medick w swojej monografii, zob. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

⁶² Drugiemu przełomowi poświęcona jest m.in. następująca monografia: Ryszard Nycz (red.), *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.

⁶³ Por. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns...*, s. 46–56.

⁶⁴ [Hasło:] *Nauki humanistyczne*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/nauki%20humanistyczne.html> [dostęp: 3.08.2021].

⁶⁵ [Hasło:] *Nauki społeczne*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/nauki%20spo%C5%82eczne.html> [dostęp: 3.08.2021].

⁶⁶ [Hasło:] *Kultura*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kultura;3928887.html> [dostęp: 3.08.2021].

[...] W grę wchodzi bowiem wszystkie niemal dyscypliny humanistyczne – z różnym nasileniem⁶⁷.

Nauki humanistyczne i nauki społeczne łączą badania nad kulturą i zainteresowanie człowiekiem w szerokim tego słowa znaczeniu. W związku z tym wykorzystanie przez nauki humanistyczne osiągnięć metodologicznych nauk społecznych okazało się jedynie kwestią czasu. Czy należy upatrywać w tym mezalians? Niekoniecznie, skoro są to dziedziny posiadające punkty styeczne, to wzajemne odcinanie się i stawianie granic wydaje się – po pierwsze – nienaturalne, a po drugie – ze stratą dla obu z nich, gdyż oznaczałoby porzucenie wielu pytań tylko dlatego, że dana metodologia (nauk humanistycznych, czy odwrotnie – nauk społecznych) jest niewystarczająca. Dlatego sięgnięcie po cały wachlarz sprawdzonych metod, jakimi dysponują nauki społeczne, pozwala na nowo postawić nurtujące humanistów pytania i tym samym rozszerzyć spektrum oglądu. W obliczu badań humanistycznych użyteczna jest metoda obserwacyjna mająca na celu tłumaczenie natury życia społecznego oraz interpretowania zachowań zbiorowych⁶⁸ lub studium przypadku. Badania o charakterze społecznym dotyczą przede wszystkim interpretacji zmiennych oraz związków i relacji występujących między nimi. Takimi zmiennymi mogą być wiek, płeć, wykształcenie, zawód czy klasa społeczna⁶⁹. Skorzystanie z tych narzędzi umożliwi naukom humanistycznym wkroczenie na zupełnie nowe obszary badawcze, gdzie możliwe stają się badania nad człowiekiem jako jednostką społeczną funkcjonującą wśród innych, z różnym nasileniem oddziałujących na nią jednostek.

Interdyscyplinarnym wpływom nie oparło się również przekładoznawstwo. Początkowo refleksja przekładoznawcza stanowiła element badań językoznawczych lub – w przypadku przekładu literackiego – literaturoznawczych, co oznaczało, że nie posiadała odrębnej metodologii. Główne pytania badawcze oscylowały wokół zjawiska ekwiwalencji oraz „wierności” tekstu tłumaczonego względem oryginału⁷⁰. Natomiast z w r o t k u l t u r o w y

⁶⁷ Michał Głowiński, *Wiedza o literaturze wobec nauk o kulturze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2, s. 48.

⁶⁸ Por. Babbie Earl, *Badania społeczne w praktyce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 39.

⁶⁹ Por. tamże, s. 41.

⁷⁰ Zdaniem Bassnett pierwszym sygnałem znaczących zmian było seminarium w Leuven w 1976 roku, na którym dyskutowano nad teorią polisystemów. Andre Lefevere otrzymał wtedy zadanie opracowania definicji studiów nad przekładem, która opublikowana została dwa lata później. Według głównego założenia dyscypliny, teoria i praktyka przekładu miały się wzajemnie dopełniać i być ze sobą splecione. Odrzucono stary ład, w którym przekładoznawstwo stanowiło jedynie dopełnienie nauk lingwistycznych i literaturoznawczych. Co więcej, koniec lat siedemdziesiątych to czas rozwoju kulturoznawstwa, które podobnie jak przekładoznawstwo zaczęło się rozwijać w dziedzinie literaturoznawstwa. Te dwie nowe dyscypliny połączyły siły i zaczęły oddalać się od literatury w kie-

otworzył przed przekładoznawstwem zupełnie nowe możliwości, popychając je tym samym ku coraz większej interdyscyplinarności:

Motywy przewodnim zwrotu kulturowego jest przededefiniowanie pola badawczego i przejście w studiach nad przekładem od obszarów ściśle wytyczonych i zamkniętych do przestrzeni multidyscyplinarnych i otwartych, a także od podstawy preskryptywnej, postrzegającej teorię przekładu jako zbiór narzędzi krytycznych i przybornik kryteriów oceny tłumaczeń, do postawy deskryptywnej, a więc opisu konkretnych tekstów zaistniałych i funkcjonujących w swoich kontekstach, których problematyka może posłużyć jako podstawa do formułowania pewnych norm⁷¹.

To zupełnie nowe podejście do prowadzenia badań zaowocowało zanegowaniem wyższości oryginalnego tekstu nad jego przekładem, a głównym celem przekładu stało się dążenie do uzyskania możliwie największej ekwiwalencji *intention operis* (Eco) oryginału w tekście docelowym. Jak zauważa Theo Hermans, absolutna ekwiwalencja prowadzi do uśmiercenia przekładu, ale przekład nie popełni samobójstwa⁷². W związku z tym różnica między oryginałem a przekładem będzie zawsze istnieć, a ich niewspółmierność pozostaje obiektem refleksji przekładoznawstwa, które wyszło poza wartościowanie przekładu.

Przekładoznawstwo po z w r o c i e k u l t u r o w y m to przekładoznawstwo interdyscyplinarne, w ramach którego prowadzone są badania na różnych polach i z wykorzystaniem narzędzi zaczerpniętych z różnych dyscyplin. To czas, w którym powstaje historia przekładu opisująca rolę literatury tłumaczonej, ale także eksploracji poddane zostają dzieje tłumaczy, co stanowi alternatywę dla opracowań traktujących o losach autorów dzieł oryginalnych. Jak zauważa Magda Heydel, nauki o przekładzie uległy kilku pomniejszym zwrotom: poza wspomnianym już zwrotem historycznym nastąpił zwrot kreatywny zajmujący się opisem działań translatorskich jako działań twórczych, zwrot kognitywny opisujący proces przekładu z punktu widzenia psycholingwistyki, czy też zwrot ku socjologii, w efekcie którego wykrystalizowała się socjologia przekładu traktująca tłumaczenie jako praktykę społeczną i analizująca wymiary pracy tłumacza i badacza przekładu⁷³. Z w r o t k u l t u r o w y poszerzył więc pole badawcze nauk o przekładzie o konteksty, które były pomijane na etapie filologicznej analizy porównawczej oryginału i przekładu. Dostrzeżono, że podczas przekładu wchodzi ze sobą w interakcję nie tyle teksty, co kultury, które stykając się ze sobą,

runku socjologii. Zob. Susan Bassnett, André Lefevere, *Constructing cultures: Essays on literary translation*, „Multilingual Matters” 1998, nr 11, s. 123–139.

⁷¹ Magda Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 22.

⁷² Por. Theo Hermans, *Przekład, zadrażnienie i rezonans* (2007), tłum. Magda Heydel, [w:] Magda Heydel, Piotr Bukowski (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 297–315.

⁷³ Por. Magda Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem...*, s. 31.

mogą ulegać konfliktom, negocjacom, ale też manipulacjom⁷⁴. Ta kwestia pociąga za sobą kolejne pytania o etykę w zawodzie tłumacza, szacunek dla *I n n e g o* i sposób przedstawiania go w kulturze docelowej. Przekład okazał się uwikłany w aspekty społeczne, kulturowe, polityczne i ideologiczne, a to doprowadziło do namnożenia kolejnych pytań, również tych w odniesieniu do osoby tłumacza jako odpowiedzialnego za mediację międzykulturową⁷⁵. Zwraca na to uwagę choćby Susan Bassnett podkreślając, że tłumaczenie zawsze odbywa się w kontekście społeczno-kulturalnym, co sprawia, że tłumacz już nie tylko przekłada tekst z jednego języka na drugi, ale jest również międzykulturowym mediatorem⁷⁶. Początków tej zmiany upatrywać można w badaniach, które Bassnett prowadziła z André Lefevere'em:

Once upon a time, the questions that were always being asked were 'How can translation be taught?' and 'How can translation be studied?' Those who regarded themselves as translators were often contemptuous of any attempts to teach translation, whilst those who claimed to teach often did not translate, and so had to resort to the old evaluative method of setting one translation alongside another and examining both in a formalist vacuum. Now, the questions have changed. The object of study has been redefined; what is studied is the text embedded in its network of both source and target cultural signs and in this way Translation Studies has been able both to utilize the linguistic approach and to move out beyond it⁷⁷.

Bassnett i Lefevere zasugerowali, że badanie procesów tłumaczenia oraz praktyki tłumaczeniowej umożliwiła zrozumienie procesów manipulacyjnych takich jak: wybór tekstu do przekładu i rolę tłumacza w tym zakresie, rolę wydawcy lub zleceniodawcy, strategię tłumaczeniową oraz prognozowanie, w jaki sposób tekst przetłumaczony zostanie odebrany przez kulturę docelową. W tym sensie tłumaczenie jest procesem, który – zdaniem Bassnett i Le-

⁷⁴ W kontekście zwrotu kulturowego w przekładoznawstwie należy przywołać polskiego językoznawcę i tłumacza Olgierda Adriana Wojtasiewicza, który wyprzedzając teoretyków przekładu, już w 1957 roku pisał o konieczności uwzględnienia relacji kulturowych w przekładzie. Por. Olgierd Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa 1957.

⁷⁵ Zob. Magda Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem...*, s. 21–33.

⁷⁶ Por. Susan Bassnett, *The translator as cross-cultural mediator*, [w:] Kirsten Malmkjær, Kevin Windle (red.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford University Press, Oxford 2011, s. 77–85.

⁷⁷ Susan Bassnett, André Lefevere (red.), *Translation, History and Culture...*, s. 12. „Dawno, dawno temu zadawano pytania: «Jak nauczać przekładu» i «Jak badać przekład?». Ci, którzy uważali się za tłumaczy, często z pogardą odnosili się do wszelkich prób nauczania przekładu, podczas gdy ci, którzy twierdzili, że nauczają, często nie przekładali, więc musieli uciekać się do starej metody oceny polegającej na zestawianiu jednego tłumacza z drugim i badaniu obu w formalistycznej próżni. Obecnie, stawiane pytania uległy zmianie. Przedmiot badań został przededefiniowany; bada się tekst opleciony sieciami zarówno źródłowych, jak i docelowych znaków kulturowych i w ten sposób badania nad przekładem (Translation Studies) są w stanie zarówno wykorzystywać podejście lingwistyczne, jak i wyjść poza nie” (tłum. Karolina Siwek).

fevere'a – zawsze wiąże się z wywieraniem wpływu na tłumacza, dlatego ograniczenia tekstowe i pozatekstowe (manipulacyjne) stanowią jeden z głównych obszarów zainteresowań badawczych przekładoznawstwa⁷⁸.

Bassnett zauważa też, że zarówno nauki o kulturze, jak i nauki o przekładzie koncentrują się na relacjach władzy i produkcji tekstowej. Im więcej wiadomo o siłach kształtujących świat i rzeczywistość, tym trudniej oddegnąć się od faktu, że teksty powstają niezależnie od wpływów tych sił. Bassnett przywołuje opracowaną przez Andre Lefevere'a teorię siatek kulturowych opartą na pracach Pierre'a Bourdieu i jego idei kapitału kulturowego. Zdaniem Lefevere'a, teksty tworzą rodzaj siatki, która pokazuje ich rolę i miejsce w ich własnej kulturze oraz w innych kulturach. Taki system dowodzi, że status tekstów może ulegać zmianom, a ich wartość estetyczna może wzrastać lub maleć. Nic tak nie obnaża błędu fałszywej powszechności, jak wielokrotne tłumaczenie jednego tekstu. Tłumaczenie pojawia się, by po jakimś czasie bezpowrotnie zniknąć⁷⁹.

Włączenie teorii siatek kulturowych zainspirowanych pracami socjologa Pierre'a Bourdieu było sięgnięciem po badawczy dorobek socjologii. Początkowo celem było badanie tekstów i ich miejsca w kulturze, jednak nic między przekładoznawstwem a socjologią została rozciągnięta, a nowa optyka badawcza, a wraz z nią nowe narzędzia znalazły się w polu widzenia przekładoznawców. Kwestią czasu stało się przeniesienie zainteresowań badawczych z tekstów na tłumaczy jako jednostki społeczne oplecione siatkami relacji i rekonstruowanie ich sytuacji społeczno-kulturowej z wykorzystaniem teorii pól socjologa Pierre'a Bourdieu.

W badaniach opisanych w niniejszej monografii również wykorzystano teorię pól (ze względu na badanie przestrzeni pozatekstowej, czyli społeczno-kulturowej) oraz socjologię przekładu stawiającą w centrum zainteresowań badawczych tłumacza jako jednostkę społeczną. Umożliwiło to wyjście poza klasyczną analizę tekstów (źródłowych i docelowych) i wkroczenie w obszar badań prowadzących do rekonstrukcji pozatekstowych, tj. społeczno-kulturowych uwarunkowań pracy tłumaczy literackich w XIX wieku.

Teoria pól, zgodnie z którą jednostki lub grupy o podobnych dążeniach wzajemnie ze sobą rywalizują i działają w jednym polu funkcjonującym według określonych i centralnych założeń i celów, jest poręcznym narzędziem przy badaniu socjologicznych aspektów profesji tłumacza, gdyż mogą posłużyć rekonstrukcji miejsca tłumaczy literackich w społeczeństwie i analizie sieci powiązań między nimi. Wykorzystanie teorii pól oraz badań socjologicznych w teorii przekładu zaowocowało wykrystalizowaniem się w ostatnich latach nowego obszaru refleksji translatoologicznej – socjologii prze-

⁷⁸ Por. Susan Bassnett, André Lefevere, *Constructing cultures: Essays on literary translation*, „Multilingual Matters” 1998, nr 11, s. 123–139.

⁷⁹ Por. tamże, s. 135.

kładu. Czołowymi badaczami są przekładoznawcy anglo- i niemieckojęzyczni m.in.:

- Andrew Chesterman (2009), który jako pierwszy dostrzegł tłumacza w procesie przekładu, wydzielając *Translator Studies* z dotychczasowego *Translation Studies* ugruntowanego przez Jamesa Holmesa (1988);
- Anthony Pym (2004, 2009), który dostrzegł w tłumaczu osobę rozpoznawalną w tekście przekładu. Tym samym sprzeciwił się założeniu Lawrence’a Venutiego (1995), że tłumacz powinien zostać „niewidzialny”;
- Susan Bassnett (2011) – wychodząc z założeń Pyma, zainicjowała badania nad tłumaczem literackim w kontekście wpływu na niego kultury;
- Michaela Wolf (2006) – podjęła próbę osadzenia tłumacza literackiego nie tylko w kulturze (podobnie jak Bassnett), ale także w społeczeństwie, inicjując *social turn* poprzez wykorzystanie teorii i narzędzi badawczych wypracowanych przez socjologię (w tym przede wszystkim teorii pól) w badaniach nad tłumaczem literackim, dając podwaliny socjologii przekładu;
- Renata Makarska (2014, 2016), która zaproponowała wytyczne dotyczące przygotowywania biografii translatorskiej rozumianej jako ogólna biografia tłumacza, ale także droga życiowa, którą przebyła jednostka, by się tym tłumaczem stać. Według jej założeń, biografia translatorska powinna składać się z czterech segmentów: biografii językowej w połączeniu z topobiografią, analizy sieci kontaktów tworzonej z wydawcami, autorami etc., autoprezentacji tłumacza oraz analizy relacji działalności przekładowej z innymi aktywnościami podejmowanymi przez tłumacza. Pod terminem biografii językowej kryją się doświadczenia językowe tłumacza zarówno dotyczące języka ojczystego, jak i języka w którym pracował;
- Markus Eberharter (2018), który należy do grona badaczy wykorzystujących nowo wypracowane narzędzia badawcze w praktyce. Jego publikacje, jako jedne z pierwszych w tej dziedzinie, poświęcone są biografiom translatorskim tłumaczy literackich, których opracowanie stało się możliwie dzięki rozwojowi socjologii przekładu.

Narzędzia wypracowane przez badaczy socjologii przekładu oraz pierwsze próby wykorzystywania ich do tworzenia biografii translatorskich pozwoliły założyć, że będą one użyteczne i miarodajne również w rekonstrukcji sytuacji tłumacza literackiego w XIX wieku, a także uwarunkowań jego pracy.

Istotne dla osiągnięcia założonych celów projektu były również badania biograficzne⁸⁰ prowadzone m.in. przez Anitę Całek (2013). Wypracowana

⁸⁰ Perspektywa biograficzna w badaniach humanistycznych i społecznych została spopularyzowana stosunkowo wcześniej – już w XX wieku – przez szkołę chicagowską za sprawą badań polskich migrantów prowadzonych przez Williama Thomasa oraz polskiego socjologa i prekursora badań biograficznych Floriana Znanieckiego. Badania takie są często łą-

przez badaczkę szczegółowa typologia biografii oraz sposoby pracy z tekstami biograficznymi w badaniach humanistycznych⁸¹ poszerzają możliwo-

czone, mieszane i uzupełniane o inne metody badawcze na etapie zbierania danych, podczas analizy i interpretacji, a także w trakcie całego procesu badawczego. Por. Magdalena Piorunek, *Biographical and narrative research from the interdisciplinary perspective. Applications. – Exemplifications – Methodological dilemmas. Summary*, [w:] Magdalena Piorunek (red.), *Badania biograficzne i narracyjne w perspektywie interdyscyplinarnej. Aplikacje – Egzemplifikacje – Dylematy metodologiczne*. Seria: Badania Interdyscyplinarne, nr 43, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016, s. 99–102. Jak podkreśla badaczka Bożena Tokarz, początkowo badacze koncentrowali się na biografii autora tekstu oryginalnego, która mogła być interesująca dla tłumacza (czasem też z powodu kompatybilności biografii autora i tłumacza), i w efekcie prowadziła do wybrania danego autora do przekładu przez konkretnego tłumacza. Ponadto badacze zachęcali tłumaczy do zapoznawania się z biografiami autorów tekstów, które mieli tłumaczyć, wierząc, że pozwoli to rzeczonym tłumaczom lepiej zrozumieć autora i jego tekst, a przez to lepiej wykonać przekład. Już na tym etapie pojawiały się przesłanki przemawiające za tym, że w procesie przekładu ważna jest biografia tłumacza, który ma być w dany przekład zaangażowany. Zdaniem Tokarz, tłumacz posiada doświadczenie mentalne rozumiane jako zestawienie m.in. emocji, myśli, intuicji, wpływów norm społeczno-kulturowych, percepcji czasu i miejsca oraz osobistej wrażliwości, co powoduje związanie tłumacza z tekstem, który przekłada. Osobiste doświadczenia życiowo-kulturowe wpływają na odbiór oryginału, a w konsekwencji na sposób jego przekładu. Tym sposobem do pewnych tłumaczeń dochodzi tłumacz na drodze osobistej fascynacji względem konkretnego utworu i/lub jego autora. Por. Bożena Tokarz, *Osoba w przekładzie*, [w:] Piotr Fast, Anna Kozak (red.), *Biograficzne konteksty przekładu*, Śląsk, Katowice 2002, s. 14. Skoro tłumacz wchodzi w rolę współautora i w związku z tym posiada kompetencje autorskie (por. Anna Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999), można poddać analizie jego biografię – analogicznie jak w przypadku autorów tekstów oryginalnych. Powyższe rozważania były przełomem, w wyniku którego dostrzeżono wpływ osobistej biografii tłumacza na jego działalność przekładową oraz jej produkty. Badacze przekładu zaczęli zauważać potrzebę analizy osobowości i kontekstów biograficznych, mających determinować nie tylko ostateczny kształt tekstu docelowego i dobór technik translatorskich, ale nawet wpływać na decyzję, czy w ogóle podjąć działania translatorskie, a nawet czy zostać tłumaczem.

⁸¹ Ilościowo-jakościowa metoda badawcza zaproponowana przez Całek opiera się interdyscyplinarnym podejściu do prowadzenia badań biograficznych i łączy metodę psychobiograficzną opartą na modelu biegu życia i literaturoznawczą. Badania dzielą się na etap literaturoznawczy, psychologiczny, psychobiograficzny i syntezę danych. Zob. Anita Całek *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 282–287. W moich badaniach korzystam z założeń tej metody dotyczących holistycznego podejścia do biografii jako do analizy życia twórcy – jego przebiegu i wielowymiarowości. Układam zebrane dane chronologicznie i porządkuję problemowo w rozdziale analitycznym. Proces działalności przekładowej ujmuję makroskopowo, tj. w kontekście całego życia tłumacza i wszystkich jego aspektów społeczno-kulturowych. Moje dane są poddawane etapowi literaturoznawczemu, który Całek określa jako etap poświęcony weryfikacji wartości materiałów biograficznych i dokumentów, w tym istniejących już biografii, oraz uzupełnianiu brakujących informacji. Ten etap, zdaniem Całek, to również eliminowanie danych nacechowanych psychologizmem i biografizmem. Na etapie psychologicznym, podobnie jak Całek, przygo-

ści analizy i interpretacji materiałów źródłowych dotyczących dziewiętnastowiecznych tłumaczy. Ponadto, wychodząc od biografii naukowej jako głównego źródła wiedzy o człowieku (pochodzenie, wykształcenie, życie prywatne i zawodowe, poglądy polityczne, wyznanie), możliwe stało się stworzenie biografii translatorskiej uwzględniającej kontekst społeczno-kulturowy, a tym samym czynniki warunkujące pracę tłumacza.

Celem zbadania epoki i sytuacji tłumacza oraz przeprowadzenia analizy rozwoju teatrów i kształtowania się rynku wydawniczego przekładów literackich zastosowano metodę obserwacyjną. Uwarunkowania pracy tłumaczy zbadane zostały na przykładzie tłumaczy *Hamleta* i *Fausta* na język polski tworzących od 1797 do 1939 roku. Zastosowanie metody biograficznej w odniesieniu do biografii translatorskiej posłużyło do zebrania informacji pozwalających zrekonstruować uwarunkowania pracy tłumaczy pod koniec XVIII, w XIX i na początku XX wieku. Do analizy krytyki i recepcji przekładów *Hamleta* i *Fausta* oraz działalności przekładowej danego tłumacza posłużyła metoda analizy i interpretacji dostępnego w archiwach i bibliotekach piśmiennictwa.

towuję dane do analizy ilościowej i jakościowej. Formułuję kryteria selekcji danych i określłam sposób kategoryzacji (tj. jakie problemy można dostrzec w dotychczas zebranych materiale). Z fazy psychobiograficznej zaczerpnęłam wyłącznie pomysł dzielenia danych według problemów i w ten sposób ich opisywania. W przeciwieństwie do Całek, nie opracowuję danych szczegółowo rok po roku i nie analizuję ich z pomocą schematów i wykresów. Nie dokonuję ilościowej analizy, a wyłącznie jakościową, która w przypadku badań nad sytuacją społeczno-kulturową tłumaczy literackich jest w mojej opinii wystarczająca i umożliwiająca udzielenie odpowiedzi na postawione pytania badawcze.

II. *HAMLET* I *FAUST* – FENOMENY LITERACKIE – RECEPCJA – HISTORIA PRZEKŁADÓW

Hamlet i *Faust* to teksty nieprzeniknione, nadal budzące ciekawość i wy-
mykające się jednoznacznej interpretacji. Stale podsycają kulturę swoimi
motywami. Jednak mimo upływu czasu pozostają dla tłumaczy wyzwaniem
translatorskim, a świadczą o tym pojawiające się nieprzerwanie od XIX
wieku ich nowe przekłady⁸² układające się w serię translatorską rozciągą-
jącą się obecnie już na trzy wieki.

Niniejszy rozdział jest poświęcony omówieniu miejsca zajmowanego
w kulturze europejskiej i polskiej przez *Hamleta* i *Fausta* – ich recepcji, hi-
storii przekładów i roli, jaką te arcydzieła odegrały w inspirowaniu kolej-
nych pokoleń. Określenie miejsca tych dzieł w kulturze jest istotne również
dla rekonstrukcji sytuacji tłumacza literackiego, który wybierał je do prze-
kładu. Serie translatorskie *Hamleta* i *Fausta* były szeroko komentowane, co
– z jednej strony – stanowi źródło informacji o ich recepcji, ale – z drugiej
strony – rzuca światło na tłumaczy, którzy je przekładali na język polski, i na
ich osobiste zainteresowania literackie. Jednocześnie dostarcza informacji
o czytelnikach i widzach gromadzących się w teatrach, kondycji pola literac-
kiego i stanu polskiej kultury uwikłanej w zawirowania społeczno-polityczne.

1. *Hamlet* i *Faust* – symbole kultury europejskiej

Hamlet i *Faust* to utwory, które łączy wyjątkowy status w kulturze euro-
pejskiej. Szczegółowo wyjaśnił to Thomas Stearns Eliot podczas wykładu za-
tytułowanego *Goethe – mędrzec* wygłoszonego w Hamburgu w 1955 roku,
zwracając przy tym uwagę na wprost symboliczny wymiar obu tych dzieł
i ich tytułowych bohaterów⁸³:

⁸² Najnowszym przekładem *Hamleta* na język polski jest tekst Ryszarda Długołęckiego z 2013 roku (zob. William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Ryszard Długołęcki, Arspol, Bydgoszcz – Gniezno – Warszawa 2013). W przypadku *Fausta* jest to praca Andrzeja Lama z 2012 roku (zob. Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza i druga*, tłum. Andrzej Lam, Aspra, Warszawa 2012).

⁸³ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” *William Shakespeare’a*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, s. 80–81.

Hamlet i Faust stali się europejskim symbolem. Na równi z Odyseuszem i Don Kichotem mają oni to do siebie, że każdy z nich jest bardzo synem swej ojczyzny i zarazem naszym współziomkiem. Któż mógłby być bardziej Grekiem od Odyseusza, bardziej Anglikiem od Hamleta, bardziej Niemcem od Fausta? A jednak wszyscy stali się naszą częścią, przyczynili się do tego – taka to ich funkcja – że każdy Europejczyk lepiej sam siebie zrozumiał. Odczuć przeto możemy pokusę policzenia Shakespeare'a i Goethego w poczet Europejczyków po prostu dlatego, że każdy z nich stworzył mitycznego europejskiego bohatera⁸⁴.

Utwory Williama Szekspira odegrały dużą rolę w kształtowaniu tożsamości kulturowych, ideologii, języków i literatur na całym świecie. To teksty najczęściej tłumaczone i najczęściej wystawiane na światowych scenach. Ich przekłady stanowią jednak wyzwanie, z którym po dziś dzień mierzy się wielu tłumaczy, pisarzy, czasem polityków i krzewicieli kultury⁸⁵, ale także badaczy analizujących najlepsze strategie translatorskie⁸⁶. Wielkość dzieła literackiego mierzona jest jego obecnością w świadomości twórców i odbiorców kultury. Ta obecność może się objawiać nieustannym powracaniem do lektury, wznowieniami, adaptacjami, nowymi przekładami, reinterpretacjami na miarę czasów, w których dane dzieło jest na nowo odczytywane. Utwory Szekspira są przykładem dzieł, które żyją, bo nieprzerwanie od czterystu lat wystawiane są w teatrach, tłumaczone i wydawane na nowo. Co więcej, słyshał o nich niemal każdy, a nie tylko wąskie grono zainteresowanych tym tematem intelektualistów czy literaturoznawców⁸⁷. Szekspir żyje również w refleksji badaczy, którzy stale redefiniują dyskurs studiów nad jego pracami. Pojawiają się nowe pomysły ich odczytywania i interpretowania oraz debaty na temat kwestii natury ludzkiej, relacji w społeczeństwie i indywidualnej politycznej sprawczości w nich przedstawionych⁸⁸.

Teksty Szekspira znał i wplatał we własną twórczość Johann Wolfgang Goethe, który nawet jednemu ze swoich tytułowych bohaterów Wilhelmowi Meisterowi „zalecał” czytanie angielskiego mistrza ze szczególnym uwzględnieniem *Hamleta*⁸⁹. Jednak jeden z najpopularniejszych utworów Johanna Wolfganga Goethego – *Faust* stał się legendą jak rzeczony *Hamlet*. To tekst-tajemnica, który daje się wielokrotnie i wciąż na nowo interpretować. *Faust*

⁸⁴ Thomas Stearns Eliot, *Szkice literackie*, tłum. Witold Chwalewik, Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1963, s. 313.

⁸⁵ Por. Mona Baker (red.), *Routledge Encyclopedia of translation studies*, Routledge, London – New York 1998, s. 222–223.

⁸⁶ Zob. Dirk Delabastita, Lieven D'Hulst (red.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 1993.

⁸⁷ Por. Marta Gibińska, *William Shakespeare – Geniusz i Zagadka*, [w:] *William Shakespeare. Komedia w przekładzie Stanisława Barańczaka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 12–16.

⁸⁸ Zob. Neema Parvini, *Shakespeare's History Plays. Rethinking historicism*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2012.

⁸⁹ Por. Jacek Bolewski SJ, *Głębka Goethego*, Więź, Warszawa 2004, s. 31–33.

był „tekstem życia” dla samego Goethego, bo poeta pracował nad nim przez około sześćdziesiąt lat. Pytany o *Fausta* Goethe nie zamierzał sprowadzić go do jednej i przewodniej dla całego dzieła idei, czego oczekiwali od niego mu współcześni⁹⁰. *Faust* był tekstem nieprzeniknionym dla dziewiętnastowiecznych odbiorców, co nie znaczy, że jest już w pełni odkryty i poddany ostatecznej interpretacji. W jego treści można również dostrzec pewne znamiona ponadczasowości, które zapewniają mu ciągle żywą legendę. Mowa tu chociażby o tematach takich jak konflikt wiary i rozumu, poświęcenie jednostki dla dobra ogółu czy hierarchia wartości w życiu człowieka. „*Faust* jest dziełem owianym legendą niezwykłości zarówno artystycznej, jak i tematycznej, budzi respekt już samymi rozmiarami tekstu i czasu obejmującego tysiąclecia⁹¹” – tak o dziele Goethego pisał jego tłumacz Bernard Antochewicz, którego przekład stanowił podstawę do sztuki wystawionej w Teatrze Nowym w Warszawie w 1989 roku. Rzeczony tłumacz „wielkości *Fausta*” upatrywał w „jego głęboko mądrej treści, w słowach i w porywającym, różnorodnym rytmie wiersza”⁹².

Hamlet i *Faust* to – z jednej strony – pomniki literatury, ale z drugiej – teksty nadal żywe i wciąż intrygujące, które funkcjonują do dziś w kulturze nie tylko krajów, gdzie powstały, ale także w całej kulturze europejskiej. Wielokrotnie interpretowane, analizowane, adaptowane, przekładane i wystawiane na scenach teatrów wciąż pozostają tajemnicą i inspiracją nawet dla współczesnej literatury, kultury i sztuki.

1.1. *Hamlet* – ponadczasowa uniwersalność

Hamlet został napisany tuż po 1600 roku⁹³ i stanowi najbardziej zagadkową tragedię spośród wszystkich tragedii Szekspira. Istnieje domniemanie, że rzeczona zagadkowość prowadząca do mnogości interpretacji odzwierciedla zmagania samego autora z tajemnicą świata⁹⁴. Mimo przeobrażeń, jakie przechodził *Hamlet* na przestrzeni wieków, jego moc oddziaływania na czytelników i widzów pozostała niezmienna. Dużą w tym zasługą dziewiętnastego wieku, który był czasem powrotu do *Hamleta* i Szekspira w ogóle. Wielokrotnie tłumaczony i wystawiany na europejskich scenach *Hamlet* zyskał nieśmiertelność⁹⁵.

⁹⁰ Por. tamże, s. 110.

⁹¹ Bernard Antochewicz, *Od tłumacza, Johann Wolfgang Goethe, Faust*, https://e-teatr.pl/files/programy/55727/faust_teatr_nowy_warszawa_1989.pdf [dostęp: 11.11.2021].

⁹² Zob. tamże.

⁹³ Pierwsze wydanie ukazało się w roku 1603, por. Przemysław Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1981, s. 166.

⁹⁴ Por. tamże.

⁹⁵ Por. Willard Farnham, *Postłowie*, [w:] William Shakespeare, *Hamlet*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 224–225.

Hamlet po raz pierwszy ukazał się drukiem w 1603 roku, ale była to „piracka” wersja tekstu zawierająca błędy, która najprawdopodobniej została odtworzona z pamięci aktorów. W 1604 roku wydano *Hamleta* po raz drugi⁹⁶ i to właśnie ten tekst uważany jest za najpełniejszy i będący najlepszą wersją sztuki, a co za tym idzie jest najczęściej wybierany jako podstawa do współczesnych przekładów. Głównym źródłem inspiracji dla Szekspira była sztuka o Hamlecie określana jako *Pre-Hamlet (Ur-Hamlet)*, której autorstwo przypisuje się Thomasowi Kydowi⁹⁷.

Hamlet to sztuka stawiająca więcej pytań niż dająca odpowiedzi. Odbiorca jest zaintrygowany zarówno osobliwym głównym bohaterem, jak również relacjami łączącymi poszczególne postacie. Intrygująca jest także niemożność Hamleta do zemsty na Klaudiuszu oraz jego niejednoznaczna postawa w stosunku do tego czynu. Hamlet jest postacią wyróżniającą się intelektem i moralnością, której zachowanie niejednokrotnie jest źródłem paradoksów⁹⁸. Hamlet to król w epoki odrodzenia, który zmienia sposób postrzegania świata w wyniku śmierci ojca i późniejszego małżeństwa matki ze stryjem. Przechodzi kryzys światopoglądowy dotyczący relacji z przyjaciółmi i rodziną, odczuwania miłości pomiędzy kobietą i mężczyzną, ale także dotyczący dworu, polityki i wyobrażenia o sobie samym. Początkowo nie może uwierzyć, że jego sposób postrzegania tych zmian jest trafny, dopiero z czasem przekonuje się o jego słuszności. Otuchę odnajduje w wykształceniu, które pomaga mu zachować racjonalność w podejściu do życia, oraz w przyjaźni z Horacym, również będącym humanistą. To Horacy jest wsparciem w kryzysie i w przeciwieństwie do wszystkich pozostałych osób z otoczenia Hamleta nie postrzega go jako neurotyka. Hamlet, przecież człowiek czynu, jest obojętny w obliczu rozwiązania dotyczących go problemów, a w szczególności tego najtrudniejszego – związanego ze stryjem. Wysłany do Anglii przełamuje się wreszcie i podejmuje decyzję. Po powrocie do Danii zabija króla⁹⁹.

Ustępstwo względem początkowo wyznawanych wartości, na jakie idzie Hamlet na końcu historii, można odczytywać jako przejaw idei nowego humanizmu, która pojawiła się w 1600 roku, czyli chwilę przed pierwszym wystawieniem *Hamleta*. Tytułowy bohater wycofał się z walki, by działać jako człowiek, a nie jako władca. Był to sposób prezentacji poglądów ówczesnych postępowych humanistów odrzucających wcześniejsze standardy zachowa-

⁹⁶ Nie było to ostatnie wydanie, gdyż kolejne ukazały się w latach 1611, 1622 i 1637. Por. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Marta Kapera (red.), *Szekspir. Leksykon*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 68.

⁹⁷ Por. tamże.

⁹⁸ Por. tamże, s. 68–70.

⁹⁹ Por. Arnold Kettle, *Od Hamleta do Lira*, [w:] Anna Staniewska (red.), *Szkice szekspirowskie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 436–437.

nia klasy rządzących względem klas niższych. Ich zdaniem każdy człowiek ma swoje ściśle określone miejsce w ówczesnie feudalnym społeczeństwie, co umożliwiało klasie rządzącej dopuszczanie się licznych nadużyć. Zaliczały się do nich ucisk, okrucieństwo i zabijanie, które teoretycznie potępiano, ale w praktyce traktowano jak zwyczaj polityczny. Takie było również społeczeństwo Anglii współczesnej Szekspirowi. W *Hamlecie* także pojawiają się te występki i są traktowane przez bohaterów jak norma i istota trwania dworu duńskiego. Hamlet w końcu nie może znieść, że takie zachowania i sposób życia nie są ujmą na honorze. Stąd zmiana z królewicza w człowieka epoki odrodzenia – oświeconego humanistę, który odrzuca utarte schematy i sprzeciwia się wchodzeniu władzy na drogę postępu. Hamlet, rozważając sytuację, w jakich został postawiony, zawsze zastanawia się, jak postąpiłby człowiek, a nie książę. W żadnym z dialogów nie wspomina również o należnym mu prawie do tronu. Duński książę jest rozdarty między osobistymi niepokojami a możliwościami, jakie w nim – człowieku szlachetnym i mądrym – tkwią. Szekspir wielokrotnie podkreśla w tekście, że Hamlet występuje przeciwko całemu społeczeństwu, a nie tylko pojedynczym relacjom międzyludzkim. Natomiast problemy rodzinne stanowią odzwierciedlenie dworu duńskiego – nikomu nie można ufać, politycy nie mają zasad, a cudze życie to jedynie przedmiot rozgrywek o władzę, kobiety potrafią stać się ladczykami i pionkami w dworskich potyczkach¹⁰⁰. Natomiast liczne intrygi, śledzenie, manipulacje zajmują istotne miejsce w *Hamlecie*. Odszyfrowanie znaczeń zajmowało znawców literatury i teatru od momentu powstania sztuki¹⁰¹. Szekspir w *Hamlecie* nie pozostawia nic przypadkowi i rzeczowo opisuje państwo duńskie i jego bolączki. Sztuka jest bardzo realistyczna, pozbawiona abstrakcji, domysłów, schematów i najeżona krytycznymi uwagami o społeczeństwie. Był to jedyny sposób, by w 1600 roku zwrócić uwagę na problemy społeczno-polityczne¹⁰².

Hamlet w kulturze wyjściowej okazał się sukcesem i najbardziej rozpoznawalnym utworem Szekspira już od pierwszych przedstawień¹⁰³, a z racji złożonej osobowości głównego bohatera stał się wyzwaniem dla grających go aktorów, przynosząc im sławę. Pierwszym aktorem, który wcielił się w rolę *Hamleta*, był Richard Burbage – członek Trupy Lorda Szambelana¹⁰⁴. Fabuła dotycząca toczonej w średniowieczu wojny z Danią była w XVII wieku dla Anglików tematem traktującym o ówczesnych problemach. Z bie-

¹⁰⁰ Por. tamże, s. 436–443.

¹⁰¹ Por. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Marta Kapera (red.) *Szekspir. Leksykon...*, s. 68–70.

¹⁰² Por. Arnold Kettle, *Od Hamleta do Lira...*, s. 450.

¹⁰³ Prawdopodobnie po raz pierwszy został wystawiony w 1600 lub 1601 roku. Por. David Bevington, *Edition: Hamlet. A History of Performance*, [w:] *Internet Shakespeare Edition*, https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_PerfHistory/index.html [dostęp: 13.11.2021].

¹⁰⁴ Por. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Marta Kapera (red.), *Szekspir. Leksykon...*, s. 70.

giem wieków okazało się, że nadal pozostaje aktualna już nie tyle ze względów politycznych, co w kwestii osobowości i dylematów głównego bohatera¹⁰⁵, który „żyje poza tekstem, [...] poza teatrem”¹⁰⁶. Jan Kott porównał fenomen *Hamleta* do fenomenu *Mony Lisy* z obrazu Leonarda da Vinci:

Jego imię znaczy coś nawet dla tych, którzy Szekspira nigdy nie czytali ani nie oglądali. Podobny jest w tym do *Mony Lisy* Leonarda. Ten uśmiech [...] jest w nim nie tylko to, co wyraził Leonardo, jest w nim również to wszystko, co o tym uśmiechu napisano. [...] Do nas uśmiecha się już nie tylko sama *Mona Lisa*, ale ci wszyscy, którzy chcieli ten uśmiech podpatrzeć. I ci wszyscy, którzy go naśladowali. Tak jest z *Hamletem*, a jeszcze bardziej z *Hamletem* w teatrze. Bo pomiędzy nami a tekstem stało już nie tylko całe samoistne życie *Hamleta* w kulturze, ale po prostu jego rozmiary¹⁰⁷.

Ta wielkość i tajemniczość *Hamleta* nęciła aktorów i reżyserów¹⁰⁸, później okaże się, że również tłumaczy, ponieważ:

[w] *Hamlecie* jest wiele spraw: polityka, przemoc i moralność, spór o jednoznaczność teorii i praktyki, o cele ostateczne i sens życia, jest tragedia miłosna, rodzinna, państwowa, filozoficzna, eschatologiczna i metafizyczna. Wszystko, co chcecie! I jest jeszcze wstrząsające studium psychologiczne. I krwawa fabuła, i pojedynek, wielka rzeź¹⁰⁹.

Kott wskazuje na stałą aktualność tego utworu i podkreśla, że nie jest to status nadany mu na wyrost. *Hamlet* jest w stanie dotrzeć „do współczesnego doświadczenia, do naszego niepokoju i naszej wrażliwości¹¹⁰” i tak już od wieków kolejne pokolenia odnajdują w nim siebie, co może świadczyć właśnie o jego fenomenie. *Hamlet* im bardziej oddalony od Szekspira, tym bliższy i bogatszy naszej współczesności, co nie umniejsza jego doskonałości, ale prowokuje do zadania pytania: „[...] ile jest w niej Szekspira i ile jest w niej z nas”¹¹¹.

Hamlet w teatrze stanowi nie mniejszą zagadkę. Jest tekstem bardzo plastycznym i chłonnym pod względem dostosowywania się do epoki, w której jest grany. „Jest to najdziwniejsza ze sztuk, jakie kiedykolwiek napisano; właśnie przez swoje dziury, przez swoje niedookreślenia”¹¹². To sprawia, że można go odegrać na wiele sposobów w zależności od obsady. Scenariusz

¹⁰⁵ W ankiecie przeprowadzonej w UK w 2018 roku z okazji 454. rocznicy urodzin Szekspira *Hamlet* wygrał jako ulubiony utwór Szekspira Brytyjczyków zob. *Hamlet voted UK's favourite Shakespeare play*, „Belfast Telegraph”, <https://www.belfasttelegraph.co.uk/entertainment/news/hamlet-voted-uks-favourite-shakespeare-play/36833957.html> [dostęp: 6.04.2023].

¹⁰⁶ Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1965, s. 80.

¹⁰⁷ Tamże, s. 80–81.

¹⁰⁸ Por. tamże, s. 81.

¹⁰⁹ Tamże, s. 81.

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Tamże, s. 87.

wyznacza zadania i wzajemne stosunki bohaterów, ale jednocześnie nie określa, kim są. Aktorzy wchodzą w rolę, ale bohaterowie tekstu również, ponieważ zostali uwikłani w dramat, którego sami nie są w stanie zrozumieć, r o l e zaś zostały im narzucone. Tekst określa zadania osób odgrywających rolę, ale nie mówi o motywach działania i ich podłożu psychologicznym. Ma to miejsce zarówno na scenie, jak i w życiu¹¹³. Teatralność w *Hamlecie* była przedmiotem badań Elizabeth Burns, która w pracy *Teatralność. Studium o konsekwencjach w teatrze i życiu społecznym* (1973) wysnuła wniosek, że motyw teatru w teatrze ma funkcję demaskatorską. Jej zdaniem Szekspir wiedział, że zachowania są sztuczne i odgrywane tak samo w teatrze, jak i w życiu¹¹⁴.

O *Hamlecie* można mówić jako o kronice historycznej, dramacie filozoficznym czy kryminalnym romansie, ale scenariusz zawsze będzie ten sam. To, co będzie zawsze różne, to sposób odgrywania poszczególnych ról, ponieważ każda współczesność przynosić będzie odpowiedniego dla siebie Hamleta, Klaudiusza i inną Ofelię. Przykładowo Bertolt Brecht, wskazując na istotę potrzeby czasu, w obliczu drugiej wojny światowej widział w *Hamlecie* wątki wojenne i polityczne, pomijając przy tym aspekt psychicznych dylematów tytułowego bohatera¹¹⁵.

W XVII i XVIII wieku w Anglii, ale także na kontynencie europejskim, uważano utwory Szekspira za zagadkowe i niepoddające się analizie, a sam Szekspir uchodził za twórcę żywiołowego, natchnionego i naturalnego¹¹⁶. Klasycyzm wyraźnie ochłodził ten entuzjazm. Jeszcze na początku dziewiętnastego wieku, w literaturze „zdominowanej” przez klasycyzm, *Hamlet* nie był akceptowany, bo łamał wszelkie możliwie klasyczne koncepcje i założenia. Z tego powodu traktowano ten utwór jako „niechlujny, niekonsekwentny i jak najfatalniej zbudowany”¹¹⁷. Recepja zmieniła się wraz z pojawieniem romantyzmu i stale ewoluowała, wzbogacana przez zmieniające się epoki coraz bardziej ubarwiające *Hamleta* swoją współczesnością. Krytycy z drugiej połowy XIX wieku i późniejsi, z XX wieku, zaczęli zwracać uwagę na fakt posiadania przez Szekspira wyjątkowych umiejętności:

[...] miał on własną, ściśle określoną i wyrazistą poetykę, którą stosował w swoich utworach ze zdumiewającym mistrzostwem. [...] źródłem owego czaru, którym Szekspir podbija widzów i czytelników, jest w równej mierze jego poetyka i artyzm co głębia jego koncepcji i potęga uczucia – ściślej – że cała siła jego oddziaływania wypływa z organicznego, najściślejzego splotu treści ideowej i arcyzmu¹¹⁸.

¹¹³ Por. tamże, s. 88–90.

¹¹⁴ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” Williama Shakespeare’a..., s. 81.

¹¹⁵ Por. Jan Kott, *Szekspir współczesny...*, s. 90.

¹¹⁶ Por. Aleksander Aleksandrowich Smirnow, *O sztuce Szekspira*, [w:] Anna Staniewska (red.), *Szkice szekspirowskie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 393.

¹¹⁷ Jan Kott, *Szekspir współczesny...*, s. 93.

¹¹⁸ Aleksander Aleksandrowich Smirnow, *O sztuce Szekspira...*, s. 393.

Co więcej, zdaniem Kotta, cechą wspólną współczesnych studiów nad *Hamletem* jest traktowanie go jak teatr: „[...] to znaczy jest scenariuszem i rolami. *Hamlet* nie jest traktatem filozoficznym ani moralnym, ani psychologicznym”¹¹⁹.

Hamlet po śmierci Szekspira pozostał w repertuarze londyńskich teatrów. Wystawiano go również na angielskim dworze królewskim. W 1626 roku został zagrany w Dreźnie przez zespół komediantów Johna Greena. Była to niemieckojęzyczna przeróbka w formie prozy. Rewolucja Cromwella zahamowała chwilowo wystawianie *Hamleta*, który już w 1661 roku na nowo i na dobre zagościł na scenach angielskich teatrów. Wielokrotnie wznawiany, już ze statusem arcydzieła otwierał kolejne teatralne sezony. Role Gertrudy i Ofelii grały już wtedy aktorki, a kostiumy pozostawały w trendach ówczesnej mody. Najślynniejszym *Hamletem* na scenie był Thomas Betterton¹²⁰.

W XVII wieku *Hamlet* był wystawiany w kilku miastach przez niemiecki zespół Carla Paulsena. Przedstawienie nosiło jednak tytuł *Bratobójstwo ukarane* i prawdopodobnie podstawą dla niego było pierwsze Quarto, w którym są liczne błędy i braki w stosunku do druku z 1624 roku, na podstawie którego grała trupa Johna Greena. Należy również wspomnieć, że zostały zmienione imiona bohaterów. Istniało również domniemanie, że zespół Paulsena opierał się na *Pra-Hamlecie*, ale nie zostało to jednoznacznie potwierdzone. Angielski filozof lord Shaftesbury napisał w 1711 roku w pracy *Opisy ludzi, obyczajów, poglądów i czasów*, że *Hamlet* to sztuka narodowa, która jest najbliższą sercu Anglików, i że niesie za sobą ogromną naukę moralną¹²¹.

W XVIII wieku *Hamlet* nadal nie schodził ze sceny, chociaż dostosowywano i skracano go tak, aby pasował do stylu nowej epoki. Wystawiano go w teatrach w Covent Garden i Drury Lane. Osiemnasty wiek to również czas, kiedy rolę *Hamleta* po raz pierwszy zagrała kobieta – Charlotte Charke¹²². Jednak okres klasycyzmu nie był łatwym czasem dla sztuk Szekspira, a w szczególności dla *Hamleta*. Dla Voltaire’a czy Denisa Diderota był to przykład sztuki ordynarnej i barbarzyńskiej, która miesza komedię z tragedią, a taki zabieg był niedopuszczalny i nie na miejscu. Chociaż Voltaire ostro skrytykował *Hamleta*, to jednak wciąż uważał monolog tytułowego bohatera za przejaw najwyższego kunsztu poetyckiego. W paryskim Comedie-Francaise w 1769 roku po raz pierwszy wystawiono *Hamleta* w przeróbce Jeana Francois Ducisa. Przebieg akcji został zmieniony w stosunku do oryginału, a bohaterów było tylko ośmiu, co stanowiło próbę dostosowania sztuki do pseu-

¹¹⁹ Jan Kott, *Szekspir współczesny...*, s. 93.

¹²⁰ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” Williama Shakespeare’a..., s. 73.

¹²¹ Por. tamże, s. 73–74.

¹²² Por. tamże, s. 74.

doklasycznych wytycznych dramatu. *Hamlet* w takim wydaniu był krytykowany przez Voltaire'a jako przedstawiciela klasyków, ale również przez romantyków. Mimo to nie schodził ze sceny aż do 1851 roku¹²³.

W XVIII wieku w Niemczech *Hamleta* grano w kilku przeróbkach. Najpopularniejsza była ta autorstwa Friedricha Ludwika Schrödera wystawiona po raz pierwszy w 1776 roku w Hamburgu. Fabuła została zmieniona w stosunku do oryginału – miała inne zakończenie i usunięto kilka scen. W późniejszych przeróbkach zostały one jednak przywrócone. Słynnym komentatorem dramatów Szekspira w Niemczech był Johann Wolfgang Goethe, który uważał, że rzeczony dramaty należy dostosowywać, aby nadawały się do zaprezentowania na scenie. Jednak w przypadku przedstawienia mającego miejsce w Weimarze na przełomie XVIII i XIX wieku Goethe zrezygnował z przeróbki, a skorzystał z dobrego tłumaczenia oryginału i na nim dokonał skróceń. W 1799 roku w Berlinie wydano *Hamleta* w tłumaczeniu Augusta Wilhelma Schlegla, które uznano wtedy za doskonałe i do dziś się go wydaje. Tłumaczenie zostało wykonane na podstawie oryginalnego angielskiego tekstu i zakończyło w Niemczech okres adaptacji tego dramatu¹²⁴.

Z biegiem czasu zmieniało się nie tylko podejście do kwestii przeróbek *Hamleta*, ale także sposób jego interpretacji. Pierwsze przedstawienie w Weimarze było wciąż mocno nacechowane estetyką klasycystyczną, ale Goethe podejmujący się interpretacji wskazał na zawarte w niej aspekty psychologiczne. Analizował sposób postępowania Hamleta oraz motyw, jakie mogły nim kierować, w ten sposób zmieniło się postrzeganie tej tragedii w duchu romantyzmu. W podobnej konwencji wypowiadał się Schlegel – tłumacz *Hamleta* w *Wykładach o literaturze dramatycznej* (1809). W jego opinii to tragedia zagadkowa, niedająca się do końca zgłębić, a jej fabuła zmusza odbiorcę do rozmyślenia nad losem człowieka, który uwikłany jest w ciąg różnych zdarzeń. Z kolei rosyjski krytyk literacki Wissarion Bieliński napisał rozprawę „*Hamlet*” – *Dramat Szekspira – Moczałow w roli Hamleta* (1838), w której analizował zauważony w Hamlecie pierwiastek siły oraz wskazywał, że to Ofelia jest typowo romantyczną postacią targaną namiętnościami i niepokojem. Z kolei Friedrich Christian Hebbel doszukiwał się w *Hamlecie* znamion końca, rozkładu i schyłkowości. Jego zdaniem jest to tragedia stanowiąca testament Szekspira. Wątek fatalistyczny i obraz bezradności względem losu widział również krytyk literacki Andrew Cecil Bradley i uczynił je kluczem do interpretacji *Tragedii Szekspirowskiej* (1904)¹²⁵. Tajemnica *Hamleta* była intrygująca nie tylko dla osób związanych z literaturą. Friedrich Nietzsche poświęcił miejsce Hamletowi w studium *Narodziny tragedii* (1871), dowodząc, że postawa Hamleta jest postawą dionizyjską, charakte-

¹²³ Por. tamże, s. 74–75.

¹²⁴ Por. tamże, s. 75.

¹²⁵ Por. tamże, s. 77–79.

ryzującą się brakiem podejmowania działania w wyniku zmierzenia się z grozą prawdy. W XX wieku Zygmunt Freud natomiast dostrzegł związek między zachowaniem Hamleta a kompleksem Edypa, czyli podświadomej miłości syna do matki połączonej z jednoczesną wrogością w stosunku do ojca¹²⁶.

Konkludując, wiek XIX to czas coraz lepszego *Hamleta*, gdyż kończy się korzystanie ze słabych adaptacji i przeróbek. Co raz częściej pracuje się na tekście oryginalnym oraz na przekładach wykonywanych na jego podstawie, a przedstawienia są coraz pełniejsze i autentyczniejsze. W 1814 roku *Hamlet* wystawiony w Londynie zrywał już z klasycystycznymi zasadami i deklamatorstwem, a Edmund Kean grający księcia pokazał aktorstwo o charakterze romantycznym, skoncentrowanym na uczuciach i emocjach. Druga połowa XIX wieku to również czas gwiazd grających *Hamleta*, które były co raz bardziej świadome gry aktorskiej – przykładowo Ellen Terry, przygotowując się do roli Ofelii w przedstawieniu w Londynie reżyserowanym przez Henry'ego Irvinga z roku 1878, obserwowała chorych w szpitalu dla obłąkanych¹²⁷. Popisem aktorskim miała być też rola Sarah Bernhardt jako Hamleta. Występ wywołał mnóstwo kontrowersji, łącznie z bójką widzów. Bernhardt nie była jednak jedyną kobietą wcielającą się w Hamleta – w Niemczech uczyniła to również Adela Sandrock. Zdaniem Komorowskiego *Hamlet* kojarzył się również na Wschodzie (tj. np. na ziemiach polskich i w Rosji) ze szlifowaniem aktorstwa i uznawaniem za gwiazdy aktorów grających w tej sztuce¹²⁸. Konstanty Stanisławowski, będący współtwórcą Wielkiej Reformy Teatru, zgodnej z zasadami Moskiewskiego Teatru Artystycznego, wyraził się o aktorze grającym Hamleta: „dziś gra Hamleta, jutro statystuje, lecz wówczas również pozostaje artystą”¹²⁹. To pokazuje, że według obiegowej opinii aktor mógł się mianować prawdziwym aktorem – gwiazdą, tylko wtedy, kiedy zagrał w *Hamlecie*. Z drugiej strony świadczy to również o tym, za jak wielkie dzieło była ta sztuka uznawana.

W XX wieku *Hamlet* nadal nie schodził ze sceny. Ulepszano i unowocześniano przedstawienia, wykorzystując najnowsze możliwości oferowane przez teatr, jak np. obrotowa scena. Przedstawienie na takiej scenie odegrano w 1901 roku w Monachium, a później w Berlinie. W 1920 roku odegrano *Hamleta* w przestrzeni cyrkowej. Ale różne sposoby przedstawiania nie ograniczały się tylko do stosowania nowinek technicznych, doboru kostiumów czy scenografii. Zmieniały się również akcenty rozkładane na interpretację treści przez reżyserów. Edward Gordon Craig na scenie Moskiewskiego Teatru Artystycznego w 1911 roku podkreślił symboliczny wymiar *Hamleta* jako obrazu walki dobra i zła. W 1922 roku w Nowym Jorku aktor

¹²⁶ Por. tamże, s. 79–80.

¹²⁷ Por. tamże, s. 82–83.

¹²⁸ Por. tamże.

¹²⁹ Por. tamże, s. 83.

John Barrymore zagrał Hamleta z kompleksem Edypa. W 1925 roku w Londynie reżyser Barry Jackson pokazał *Hamleta* w konwencji powieści psychologicznej. Był również *Hamlet* antimilitarystyczny zagrany w 1926 roku w Berlinie według reżyserii Leopolda Jessnera, a mający na celu odzwierciedlenie ówczesnej sytuacji politycznej. XX wiek to również czas wyjścia *Hamleta* w pozaeuropejskie kręgi kulturowe. Grano go nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale również w Japonii i Chinach. Sztuka „opuściła” wtedy też teatr i w 1924 roku zrealizowano słuchowisko radiowe, natomiast w 1947 roku spektakl telewizyjny w Anglii¹³⁰.

Hamlet miał szeroki i wieloaspektowy wpływ na literaturę wielu krajów, a ten wpływ jest nadal dostrzegalny. Zaraz po napisaniu stał się źródłem inspiracji dla Henry’ego Chettle’a i jego *Tragedii Hoffmana*. W pracach siedemnastowiecznych angielskich pisarzy odnaleziono około stu wzmianek i odniesień do *Hamleta*, a od osiemnastego wieku zaczęły powstawać liczne przeróbki. *Hamlet* miał też swoją znaczącą rolę w rozwoju dramatu romantycznego. Na podstawie jego motta powstał *Manfred* (1817) Byrona czy *Lorenzaccio* (1834) Alfreda de Musseta. Na gruncie rosyjskim chociażby Fiodor Dostojewski był mocno zafascynowany *Hamletem* i bohaterowie jego utworów, takich jak *Idiota*, *Biesy*, *Bracia Karamazow* noszą rysy charakteru Hamleta. Sztuka stawała się też inspiracją dla poezji, w tym dla najbardziej znanego wiersza *Hamlet* autorstwa Borysa Pasternaka, który został umieszczony w powieści *Doktor Żywago* (1954). Powstawały też filmy – pierwszy w 1907 roku w reżyserii Georges’a Melies’a i zatytułowany *Hamlet, książę Danii* i opery – pierwsza powstała we Florencji w 1789 roku¹³¹.

Hamlet stał się w europejskiej kulturze arcydziełem literackim i niewyczerpanym źródłem inspiracji. Pozwala interpretować się stale od nowa i „dopasowuje się” do kolejnych epok. Jest ponadczasowy i uniwersalny, przystaje nie tylko do kultury angielskiej czy europejskiej, ale też amerykańskiej i azjatyckiej. *Hamlet* ciągle żyje w kulturze, nadal kryje w sobie tajemniczość i to pozostaje jego fenomenem, mimo że został stworzony na przełomie XVI i XVII wieku.

1.2. *Faust* – utwór wymykający się schematom

Faust Johanna Wolfganga Goethego składa się z dwóch części pisanych w latach 1773–1832. W całości został wydany w 1833 roku już po śmierci autora – *nota bene* zgodnie z jego wolą – i uchodzi za jego najwybitniejsze dzieło będące jednocześnie syntezą poglądów autora. Czas powstawania tego utworu przypadał na okres rozkwitu oświeceniowych idei, rozwoju nauki, techniki oraz wiary w poskromienie sił natury przez człowieka. Germa-

¹³⁰ Por. tamże, s. 84–86.

¹³¹ Por. tamże, s. 86–89.

ine de Stäel i George Sand dostrzegły w dziele Goethego napięcie wynikające z niepewności tkwiącej w jednostce u schyłku pewnej epoki. Stare schematy przestały się sprawdzać, a wiara w naukę została zachwiana¹³². W wątpliwość poddaje się wszystkie XVIII-wieczne założenia względem człowieka¹³³. Dzieło życia Goethego wpisało się idealnie w nastroje panujące w kulturze wyjściowej. Roszady na europejskiej scenie politycznej, rewolucje, zmiany zachodzące w społeczeństwach różnych krajów czy reformy gospodarcze były przyczynkiem do układania reguł świata na nowo. W czasie zmian i przewrotów wyzwala się w społeczeństwie rodzaj napięcia i obawy, które znajdują swoje ujście w literaturze. W związku z tym geneza *Fausta* zdawała się idealnie trafiać w realia Europy z początku XIX wieku.

Johann Wolfgang Goethe, zdaniem historyków literatury, „jeszcze za życia osiągnął takie szczyty sławy, jakie niezmiernie rzadko bywają udziałem pisarzy”¹³⁴. O ile *Faust. Fragmenty* przeszedł bez echa, a pierwsza część stała się ogromnym sukcesem, inspiracją dla wielu podobnym Christopherowi Marlowe i kandydatką Schellinga do zostania lekturą szkolną, o tyle część druga po opublikowaniu spotkała się z potępieniem¹³⁵. Swoją sprzeciw względem niej wyrażali pisarze pokroju Grillparzera, Hebbela i Kellera¹³⁶. Słowa oburzenia kierowano z różnych stron. Filozofowie oświecenia krytykowali dzieło za mistycyzm, a romantycy zarzucali propagowanie „naukowego zarozumiałstwa”. Kościół katolicki posądzał o bluźnierstwo i niemoralność, a kościół protestancki – o propagowanie materializmu. Pisarze epoki „Młodych Niemiec” wytykali naganną redakcję tekstu¹³⁷.

Faust bierze swe początki w czasach studenckich Goethego, a pierwsza wersja zwana *Ur-Faustem* lub *Pre-Faustem* przyjeżdża z autorem do Weimaru w 1775 roku. Wtedy powstaje motyw legendarnego Fausta bratającego się ze złem, z tragedią Małgorzaty w tle. Następnie, po kilku latach przerwy, we Włoszech powstaje scena *Kuchnia czarownicy*, która mocno kontrastuje z estetyką klasycyzmu. Chwilę później powstaje *Las i jaskinia*. W 1790 roku zostaje wydana część pierwsza zatytułowana *Faust. Fragment*. Określa się ją poematem filozoficznym. W 1801 roku Goethe dokonuje redakcji wy-

¹³² Por. Piotr Śniedziwski, *Dramat świadomości – o romantycznych lekturach Fausta we Francji*, [w:] Jerzy Fiećko, Sławomir Piontek (red.), *Powroty Fausta. Studia z literatury XIX i XX wieku*, Oficyna Wydawnicza Wyższej Szkoły Języków Obcych im. Samuela B. Lindego, Poznań 2013, s. 89.

¹³³ Por. tamże, s. 90.

¹³⁴ Stefan H. Kaszyński, *Wstęp*, [w:] Johann Wolfgang Goethe, *Dzieła wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 5.

¹³⁵ Por. Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1981, s. 305.

¹³⁶ Dyskusja krytyczna została przytoczona w publikacji: Olga Dobijanka, *Gottfried Keller und Goethe*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

¹³⁷ Por. Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe...*, s. 305.

danego tekstu i dodaje *Dedykację*, prologi i wiele scen scalających akcję. Nowy tekst zostaje ogłoszony w 1808 roku i otrzymuje tytuł *Faust. Tragedia*. Konflikt tragiczny nie został jednak rozwiązany, więc Goethe decyduje się podjąć pracę nad częścią drugą. Prowadził ją we wstępnym zakresie już ponoć w latach dziewięćdziesiątych osiemnastego wieku. Początek pracy właściwej nad drugą częścią miał przypaść na rok 1825. W 1827 roku ogłoszono Akt III pod tytułem *Helena. Intermedium do Fausta*. Całość prac nad częścią drugą została zakończona w 1831 roku. Druk nastąpił rok później – już po śmierci Goethego¹³⁸.

Goethe pracował nad *Faustem* z przerwami łącznie sześćdziesiąt lat. Jednak koncept postaci Fausta pojawił się około XVI wieku w książce Johanna Spiessa zatytułowanej *Historia o doktorze Johannie Fauście*. Była to opowieść o charakterze jarmarcznym, która miała zniechęcić do postępowania jak tytułowy Doktor Faust¹³⁹. Książka powstała na zlecenie księgarza i została zamówiona u teologa. Faust nie był jednak postacią fikcyjną. Jego pierwowzór żył na początku XVI wieku:

Był wędrownym uczonym, lekarzem, astrologiem, samochwałem i magikiem, zwał się właściwie Sabellicus, a przybrał imię „Faustusa”, szczęśliwca; zmarł w nieszczęściu i biedzie, porwany jak mówiono, przez diabła, mniej więcej w roku 1540¹⁴⁰.

Luter wielokrotnie wspominał o nim w swoich kazaniach. W czasie Reformacji i odrodzenia ludzie nie doznali „oświecenia” – nadal tkwili w przesądach i obawach przed magią, czarnoksiężnikami¹⁴¹. Dlatego:

Książczyna staje się największym sukcesem wydawniczym owego czasu, wciąż wznawiana, tłumaczona na pięć, sześć języków obcych. Wędruje, obiega całą Europę. Nie mija jeszcze rok, a już w Londynie powstaje pierwsze wielkie dzieło o *Fauście*¹⁴².

Mowa tu o słynnym utworze Christophera Marlowe’a. Goethe poznał ten utwór dopiero po napisaniu swojego *Fausta*¹⁴³. Nie znał również pierwszej książki o czarnoksiężniku wydanej przez Spiessa¹⁴⁴ we Frankfurcie¹⁴⁵. Inspiracją dla Goethego okazały się przedstawienia kukiełkowe, „ulotki teatralne” zawierające krótkie opisy sztuk, pieśni jarmarczne, rozmowy i lektury

¹³⁸ Por. Zofia Ciechanowska, *Wstęp* [do:] J.W. Goethe, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968, s. 78–89.

¹³⁹ Por. Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe...*, s. 279.

¹⁴⁰ Richard Friedenthal, *Goethe. Jego życie i czasy*, tłum. Marian Rotter, Czytelnik, Warszawa 1969, s. 721.

¹⁴¹ Por. tamże, s. 723.

¹⁴² Por. tamże, s. 723.

¹⁴³ Por. tamże, s. 724.

¹⁴⁴ Por. Wojciech Kunicki, *Tragedia nowoczesności*, [w:] Edward Białek, Grzegorz Kowal (red.), *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice. Komentarze. Interpretacje*, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2011, s. 375.

¹⁴⁵ Por. Richard Friedenthal, *Goethe. Jego życie i czasy...*, s. 721.

współczesnych mu autorów, wśród których motyw faustowski był ówczesnie bardzo popularny i propagowany m.in. przez Gottholda Ephraima Lessinga w czasach „burzy i naporu”¹⁴⁶.

Faust autorstwa Goethego nie jest tradycyjnym dramatem, chociaż zawiera w sobie elementy tragedii, komedii, dramatu satyrowego, średnio-wiecznego misterium i opery. Uchodzi raczej za dramat syntetyczny¹⁴⁷, a jego tematem:

[...] jest odwieczne, nieustające zmaganie się człowieka-geniusza ze „skłonnością”. Im wyżej wznosi się duch mędrca, tym silniej odczuwa on swą ludzką nieudolność, wahanie zaś pomiędzy uniesieniem a przygnębieniem, pomiędzy idealizmem mierzącym w nieskończoność a możliwościami śmiertelnika określa rytm. „Boskość” człowieka, wynosząca go ponad wszystkie inne stworzenia, i jego ograniczoność razem stanowią konflikt tragiczny, który ze szczególną intensywnością odczuwa Faust, dążący do poznania wszechświata¹⁴⁸.

Kluczem do interpretacji tego niezwykle złożonego dzieła ma być uświadomienie sobie dwóch kwestii. Po pierwsze, bieg życia Fausta to nie droga jednego człowieka, a całej ludzkości¹⁴⁹:

Postać Fausta umieścił Goethe na tle dziejów rozwoju ludzkości. To Faust symbolizuje dążność człowieka do poznania i do działalności dla dobra społeczeństwa. Jego cel życia nie utracił po dzień dzisiejszy swego znaczenia¹⁵⁰.

Po drugie, relacja między Faustem i Mefistem jest wyrażeniem dialektyki tej właśnie drogi przemierzanej przez ludzkość¹⁵¹. O ile w pierwszej części Faust jest uosobieniem wątpliwości i dociekań, o tyle w części drugiej przechodzi do działania i wypełniony jest żądzą czynu¹⁵².

[To] poemat o ciągłym zmaganiu się człowieka ze światem, z własną, gwałtowną, ponoszącą go naturą, nieokiełznaną ciekawością, która gna go niemal do samouniemożliwienia¹⁵³.

Druga część *Fausta* powstawała w czasie narodzin kapitalizmu¹⁵⁴, który towarzyszy Europie do dziś. Niezwykła aktualność i mnogość metafor zawartych w tekście sprawiła, że motyw Fausta po Goethem pojawiał się w kultu-

¹⁴⁶ Por. Wojciech Kunicki, *Tragedia nowoczesności...*, s. 375.

¹⁴⁷ Por. tamże, s. 376.

¹⁴⁸ Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe...*, s. 283–284.

¹⁴⁹ Por. Albrecht Günter, Johannes Mittenzwei, *Klasycyzm niemiecki. Życie i twórczość Goethego i Schillera*, tłum. Jacek Buras, Marek Jaroszewski, Julia Juryś, Barbara Surowska, Grażyna Witwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 411.

¹⁵⁰ Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe...*, s. 290.

¹⁵¹ Por. Albrecht Günter, Johannes Mittenzwei, *Klasycyzm niemiecki...*, s. 411.

¹⁵² Por. Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe...*, s. 283–288.

¹⁵³ Bernard Antochewicz, *Od tłumacza, Johann Wolfgang Goethe, Faust*, https://e-teatr.pl/files/programy/55727/faust_teatr_nowy_warszawa_1989.pdf [dostęp: 11.11.2021].

¹⁵⁴ Por. Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe...*, s. 290.

rze wielokrotnie. Można tu wskazać XIX-wieczne opery Donizettiego, Bertina, Spohra czy Radziwiła, utwory muzyczne Mehlera, Rubinsteina, Liszta, Wagnera, ale także powieść Thomasa Manna czy obrazy Salvadora Dalego i Rembrandta, które powstały pod wpływem silnej inspiracji *Faustem*¹⁵⁵.

Oddziaływanie utworów Goethego na literaturę światową było jednak niewielkie. Jego teksty wchodziły do literatur obcych głównie przez marnej jakości przekłady wykonywane przez dyletantów w oparciu o tłumaczenia francuskojęzyczne, a później publikowane we fragmentach na łamach czasopism. Poezja, która stanowiła trzon twórczości Goethego, była w zasadzie nietłumaczona i wręcz nieprzetłumaczalna. Z kolei krążące według tych przekładów bardziej i mniej trafne komentarze prowadziły do nieporozumień będących potem przyczynkiem do toczących się polemik¹⁵⁶.

Francja zafascynowała się pierwszą częścią *Fausta* w przekładzie Gerarda de Nerval'a z żywym motywem przenikania snu do rzeczywistości, który – według badaczy literatury – zupełnie nie przypadł do gustu Goethemu. Drugie tłumaczenie *Fausta* na francuski w ładnym wydaniu trafiło do rąk Goethego, który najpierw był zadowolony z efektu, by chwilę później nabrać wątpliwości do ilustracji autorstwa Delacroix. Jakiś czas później do Goethego dotarł Opus I autorstwa Hektora Berlioz'a. Muzyk został jednak ostro skrytykowany przez muzycznego referenta Goethego. Sam poeta skrytykował nawet Opus 19 Schuberta¹⁵⁷.

Goethe w Anglii początkowo zupełnie się nie przyjął. Uważano jego twórczość za niemoralną i niereligijną. Zapewne miało to swoje źródło w pełnym niezrozumieniu przesłania Goethego. Co ciekawe, nawet twórcy tacy jak Coleridge i Wordsworth byli Goethemu przeciwni. Jedyne małe jeszcze wtedy znany Thomas Carlyle ze Szkocji docenił *Wilhelma Meistra*, przetłumaczył go i posłał autorowi. Dopiero młode pokolenie twórców angielskich zaczęło powoli doceniać twórczość niemieckiego wieszca¹⁵⁸.

Faust jest niewątpliwym wyzwaniem w interpretacji i w przekładzie, również wystawić go na teatralnej scenie wcale nie jest łatwiej. Historyk teatru Henryk Izidor Rogacki mówi o tym arcydziele w następujący sposób:

Kłopoty wynikające z zagadek chronologii, konstrukcji i kompozycji naszych *Dziadów* czy *Kordiana* tracą swą niepowtarzalność i część uciążliwości jeśli zestawimy je z utrapieniami dotyczącymi *Fausta* Jana Wolfganga Goethego – utworu rozwijającego się przez całe, długie życie poety, dzieła związanego z kolejnymi etapami rozwoju autora i fazami historii jego epoki¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Por. *Naukowo, czyli rzecz o Fauście*, <http://www.tabako.pl/2012/05/naukowo-czyli-rzecz-o-fauscie.html> [dostęp: 14.11.2021].

¹⁵⁶ Por. Richard Friedenthal, *Goethe. Jego życie i czasy...*, s. 757.

¹⁵⁷ Por. tamże, s. 757–759.

¹⁵⁸ Por. tamże, s. 760–761.

¹⁵⁹ Henryk Izidor Rogacki, *Z dziejów scenicznych „Fausta”*. Wydarzenia, epizody, fragmenty, https://e-teatr.pl/files/programy/55727/faust_teatr_nowy_warszawa_1989.pdf [dostęp: 13.11.2021r.]

Historia powstawania *Fausta* miała wpływ na jego sceniczność. Choć nie był to poemat dramatyczny pisany z myślą o wystawieniu na scenie¹⁶⁰, to w latach 1810–1812 Goethe pracował z Piusem Aleksandrem Wolffem nad przygotowaniem go do wystawienia w teatrze w Weimarze, do czego finalnie nie doszło. W 1814 roku Goethe zapoznał się z propozycją muzyki do *Fausta* skomponowanej przez Antoniego Radziwiłła, co rozbudziło w nim nadzieję na przeniesienie dzieła na scenę. Prapremiera tej wersji (mowa o kilku scenach pierwszej części) odbyła się w 1819 roku na zamku Monbijou w Berlinie. Rok później przedstawienie powtórzono w teatrze we Wrocławiu. W tej estradowo-koncertowej wersji weszło do repertuaru Akademii Muzycznej w Berlinie. Prapremiera oryginalnego *Fausta* miała miejsce dopiero w 1828 roku w Paryżu. Później przychodziły kolejne w Brunzshwiku, Hanowerze, Dreźnie i Lipsku. 28 sierpnia 1829 roku odegrano spektakl w teatrze w Weimarze. To właśnie na nim pojawił się Adam Mickiewicz¹⁶¹.

Druga część *Fausta* jest jeszcze mniej sceniczna niż pierwsza i niewiele teatrów zdołało wyjść z tych inscenizacji obronną ręką. To tekst z mocno zarysowanymi wątkami epickimi i lirycznymi, które stanowiły dla Goethego środek do wyrażania jego wiedzy o życiu¹⁶².

O *Fauście* powstały setki analiz, które świadczą o trudnościach, jakie wiąże się z jego interpretacją¹⁶³. A zabierano się do niej na różne sposoby – od odczytywania przez pryzmat autora, przez utożsamianie Fausta z Niemcem, aż po humanistyczną tradycję interpretacji mającej źródła w XIX wieku¹⁶⁴. Nieporadność w interpretacji skutkowałą zupełnym pominięciem części drugiej w XIX wieku. Uważano ją za „nieczytelną, heteronomiczną i niejednorodną”, a ta niezrozumiałość prowadziła do ignorancji¹⁶⁵. *Faust* jest syntezą europejskiej kultury literackiej. Można w nim znaleźć odniesienia do Szekspira, Moliere, Byrona czy Milтона oraz autorów starożytnych. Odwołuje się do nauki, ale i do mitologii. Jest intertekstem „wchodzącym w polifoniczny dyskurs z tradycją europejską”¹⁶⁶. Przyporządkowanie *Fausta* do jednej określonej epoki literackiej jest niemożliwe, ponieważ jest to tekst wyraźnie łączący trendy i rozwiązania estetyczno-stylistyczne różnych okresów. Rzeczony niezrozumienie i pominięcie drugiej części w XIX wieku zostało nadrobione dopiero w XX wieku. Ludzkość doświadczyła wojen, rozwoju technologicznego, kryzysów społecznych i dopiero wtedy była w stanie

¹⁶⁰ Są też badacze literatury tacy jak Richard Friedenthal, którzy są zgoła odmiennego zdania i uważają, że pierwsza część *Fausta* była „wyraźnie przeznaczona” na scenę, por. Richard Friedenthal, *Goethe. Jego życie i czasy...*, s. 737.

¹⁶¹ Zob. Hendryk Izidor Rogacki, *Z dziejów scenicznych „Fausta” ...*

¹⁶² Por. Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe...*, s. 304.

¹⁶³ Zob. tamże.

¹⁶⁴ Por. tamże, s. 306.

¹⁶⁵ Por. Wojciech Kunicki, *Tragedia nowoczesności...*, s. 379.

¹⁶⁶ Por. tamże, s. 388.

zrozumieć myśli Goethego zawarte w drugiej części *Fausta*. Dwudziesto-wieczna interpretacja umożliwiła dotarcie do głębszej istoty *Fausta* i pełniejszego, bardziej świadomego zachwytu nad nim. To wtedy utwór ten stał się źródłem kolejnych inspiracji, np. dla wspomnianego już *Doktora Faustusa* (1947) Thomasa Manna, *Mistrza i Małgorzaty* (1966–1967) Michaiła Bułhakowa czy *Cyrografu* (1971) Ludwika Flaszena¹⁶⁷.

2. *Hamlet i Faust* w polskiej refleksji literaturoznawczej

Hamlet i Faust na dobre zagościli w polskiej refleksji literaturoznawczej w XIX wieku. Oba teksty stanowiły solidny fundament dla polskiego romantyzmu, ale ich wpływ na polską kulturę nie skończył się wraz z końcem tej epoki. Wielokrotne wystawianie na deskach teatrów, rozliczne inspiracje przejawiające się w polskich utworach i rozbudowane serie translatorskie świadczą o żywym zainteresowaniu zarówno *Hamletem*, jak i *Faustem*. Mimo że XIX wiek był dla obu tekstów początkiem wejścia do polskiej kultury i oba musiały zmierzyć się z ostrą krytyką ze strony przedstawicieli schyłkowego klasycyzmu, to ich droga do zaskarżenia sobie uwagi romantyków była zgoła odmienna.

2.1. Polski Szekspir i jego *Hamlet* – od kwestii politycznych w trudnych czasach walki narodowyzwolenczej do współczesnej fascynacji ludzkimi portretami

William Szekspir określony przez Wiktora Hahna „zjawiskiem literackim”¹⁶⁸ trafił w Polsce na dobry czas. Początkowe XVIII-wieczne skromne i trochę niedbałe przekłady z francuskiego i niemieckiego były zastępowane przez coraz lepsze tłumaczenia już z języka angielskiego, które rozślawiały twórczość angielskiego pisarza. *Hamlet* „jak przystało na arcydzieło”¹⁶⁹ doczekał się 20 tłumaczeń¹⁷⁰. Pierwsze tłumaczenie pochodzi z 1797 roku, wtedy to polscy odbiorcy mieli szansę szerzej zapoznać się z tym utworem goszczącym regularnie na deskach teatrów¹⁷¹. Jednocześnie początek XIX

¹⁶⁷ Por. tamże.

¹⁶⁸ Por. Wiktor Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958, s. 371.

¹⁶⁹ Por. tamże, s. 373.

¹⁷⁰ Do czasu powstania publikacji Hahna w 1958 roku.

¹⁷¹ Pierwszy *Hamlet* w języku niemieckim i w wykonaniu niemieckiej trupy został wystawiony w Warszawie 4 sierpnia 1781 roku. Natomiast pierwsze polskojęzyczne przedstawienie w oparciu o tłumaczenie Wojciecha Bogusławskiego dokonane z języka niemieckiego na polski zostało zagrane we Lwowie w 1797 roku (później też w Warszawie), czyli pierwsze polskie tłumaczenie powstało właśnie na potrzeby tego przedstawienia oraz teatru pod dyktando właśnie W. Bogusławskiego, por. Wiktor Hahn, *Shakespeare w Polsce...*, s. 143–144.

wieku w Polsce to czas rozwoju romantyzmu jako wypadkowa przeobrażeń społecznych, politycznych i ideologicznych. Okazało się, że nowy nurt nie odwołuje się już do założeń rozumowych, a kieruje się duchowością, uczuciami i wyobraźnią, co stanowiło kwintesencję twórczości Szekspira, a w szczególności *Hamleta*, traktującego o naturze ludzkiej, uczuciach, ideałach, walce dobra ze złem i jednostce pozostającej w tych dylematach osamotnionej. Romantycy widzieli w głównym bohaterze Polaków po powstaniach styczniowym i listopadowym, którzy jako szlachetni i uduchowieni patrioci nie poddałi sprawie i ponieśli klęskę¹⁷². *Hamlet* wpisywał się w potrzeby epoki i mimo że powstał na przełomie XVI i XVII wieku, pozostawał w XIX wieku aktualny i rozchwytywany. Zdaniem Stanisława Wyspiańskiego *Hamlet* jest dziełem szczególnie bliskim Polakom, a jego znaczenie nabiera mocy przez kontekst społeczno-polityczny, w jakim się go czyta¹⁷³. To tłumaczy zapoczątkowany w XIX wieku i niesłabnący do dziś jego sukces.

2.1.1. SZEKSPIRA POCZĄTKI W POLSCE

Szekspir i jego *Hamlet* zagościli w Polsce w siedemnastym wieku za sprawą angielskich trup aktorskich wędrujących z występami po Europie centralnej i północno-wschodniej. W ich repertuarze znajdowały się najpopularniejsze wtedy dramaty Szekspira: *Romeo i Julia*, *Juliusz Cezar*, *Król Lear* i *Hamlet*. Przedstawienia wystawiano w uproszczeniu z uwagi na barierę językową, a później zaczęto przekładać je na prosty niemiecki. Objazdowy teatr pojawiał się zwykle na początku sierpnia w okolicach jarmarku z okazji dnia św. Dominika. Zwykle dostawał pozwolenie pobytu na tydzień lub dwa w Polsce, ale bardzo często pozwolenia przedłużano, ponieważ występy cieszyły się dużym zainteresowaniem. Królowie polscy, jak Władysław IV czy Zygmunt III, byli mecenasami kultury, którzy bardzo chętnie wspierali występy angielskich grup teatralnych¹⁷⁴. Potop szwedzki wyraźnie osłabił rozwój tej kulturowej gałęzi, dlatego od połowy XVII wieku do końca XVIII wieku dzieła Szekspira w Polsce przestały niemal istnieć¹⁷⁵. Jednak krótko po uspokojeniu sytuacji politycznej dramaty Szekspira wróciły na polskie sceny – najpierw komedie, a chwilę później tragedie, a wśród nich *Hamlet*. Pierwsze przedstawienia opierały się na niemiecko- i francuskojęzycznych przeróbkach, które dostosowywały szesnastowieczny tekst do realiów osiemnastowiecznych. Dużą zasługę w popularyzowaniu Szekspira, a co za tym idzie również *Hamleta*, w Polsce mieli Wojciech Bogusławski i Jan Ne-

¹⁷² Por. Wanda Świątkowska, *Hamleci Jerzego Grotowskiego*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016, s. 10.

¹⁷³ Por. Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, [w:] Leon Płoszewski (red.) *Dzieła zebrane*, t. 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 99.

¹⁷⁴ Por. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Marta Kapera (red.), *Szekspir. Leksykon...*, s. 46–49.

¹⁷⁵ Por. Aleksandra Budrewicz-Beratan, Stanisław Egbert Koźmian, *Tłumacz Szekspira*, Dom Wydawnictwa Naukowych, Kraków 2009, s. 64.

pomucen Kamiński, którzy tłumaczyli przeróbki dramatów i później wystawiali na scenach swoich teatrów. *Hamlet*, *Makbet* i *Król Lear* były najpopularniejszymi przedstawieniami w teatrach lwowskich, warszawskich, wileńskich i krakowskich. Do pierwszego dwudziestolecia dziewiętnastego wieku Szekspir istniał w Polsce głównie na scenach teatrów oraz jako przedmiot licznych sporów krytyków teatralnych rozpoczętych w 1766 roku, kiedy w czasopiśmie *Monitor* pojawiły się pierwsze informacje zaczerpnięte z opinii Samuela Johnsona. Do powstania listopadowego utwory Szekspira gościły na scenach Wilna, Lwowa i Krakowa. Bogusławski i Kamiński pokazywali go na modłę niemiecką, czyli jako pełnego grozy i melodramatycznego. Krytycy byli jednak zdania, że przedstawienia powinny trzymać się neoklasyzystycznych norm i konieczne jest wprowadzenie do teatrów polskich sztuk. Mimo tych pierwszych oporów Szekspir bronił się nadal i nie schodził ze scen. Szczególnie przysłużył się temu Bogusławski, który podczas wykładów na Uniwersytecie Warszawskim mocno propagował angielskiego twórcę. Księżna Izabela Czartoryska zaczęła kolekcjonować przedmioty należące do Szekspira, a w 1822 roku Mickiewicz zauważył, że „po germanomanii nastąpiła brytanomania”. Juliusz Słowacki przebywający w Londynie w latach trzydziestych XIX wieku regularnie uczęszczał do teatru na sztuki Szekspira. W końcu zarówno Mickiewicz, jak i Słowacki, ale także Norwid zaczęli tłumaczyć na język polski fragmenty najpopularniejszych utworów – w tym *Hamleta*, *Makbeta* i *Juliusza Cezara*. Od 1837 roku Józef Ignacy Kraśzewski nawoływał do przekładu wszystkich dzieł Szekspira na język polski¹⁷⁶. Jednak początek dziewiętnastego wieku na ziemiach polskich nie był dla utworów Szekspira łatwy. Nadal panował silnie zakorzeniony klasycyzm, do którego nie przystawały utwory angielskiego twórcy. Klasykom nie podobała się forma, ale również treści pełne spisków i zbrodni z reguły dokonywanych na przedstawicielach władzy lub osobach publicznych, ale wraz z nadejściem romantyzmu zaczęły się zmieniać trendy, a Szekspir zaczął być „modny”¹⁷⁷. Romantycy doceniali „dramatyczność fabuły i charakterów” i stawiali Szekspira na równi z tragikami greckimi czy francuskimi. Szekspir czerpał tematy do swoich utworów z historii angielskiej, rzymskiej, ale także z mitów, legend i współczesnego mu życia. Jednak nadał tym dobrze znanym tematом zupełnie nową treść. Analizował namiętności i zawiłości ludzkiej duchowości i psychiki. Tworzył postacie o barwnych i bogatych osobowościach. To wszystko sprawiało, że polscy romantycy widzieli w nim mistrza, który wprawnie oddaje obraz prawdziwego życia¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Por. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Marta Kapera (red.), *Szekspir. Leksykon...*, s. 46–49.

¹⁷⁷ Por. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian...*, s. 69.

¹⁷⁸ Por. Manfred Kridl, *Literatura polska wieku XIX*, cz. 1: *Od Trzeciego Rozbioru do wystąpienia Mickiewicza (1795–1822)*, wyd. 3, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1929, s. 25. Pozycja jest podręcznikiem polskiego autora do nauczania literatury polskiej w gimnazjum na początku XX wieku (pierwsze wydanie 1925).

Wraz z wiecznie żywą sławą Szekspira w Polsce wiecznie żywy pozostaje też *Hamlet*. Pierwsze wystawienie *Hamleta* we Lwowie w 1797 roku w teatrze i tłumaczeniu Bogusławskiego zapoczątkowało szerokie zamięłowanie do utworów Szekspira na ziemiach polskich¹⁷⁹. Jednak pierwszym czytelnikiem *Hamleta* w Polsce nie był Bogusławski, a najprawdopodobniej król Stanisław August Poniatowski, który uchodził za entuzjastę twórczości Szekspira. Poniatowski był też prawdopodobnie jednym z nielicznych posiadaczy tekstów Szekspira w oryginale w swojej bibliotece. Król był także jednym z niewielu Polaków znających język angielski i francuski. Pierwszy raz zobaczył *Hamleta* w Londynie, kiedy akurat wystawiano go w Covent Garden¹⁸⁰. Wkrótce również inni polscy intelektualiści zaczęli sięgać po teksty Szekspira, ale początkowo były to tłumaczenia niemiecko- i francuskojęzycznych przeróbek. Jednak dopiero romantycy pod wpływem fascynacji Szekspirem zaczęli uczyć się języka angielskiego i wykonywać pierwsze przekłady na podstawie anglojęzycznych tekstów.

2.1.2. *HAMLET* W POLSKIM POLU LITERACKO-KULTUROWYM – RECEPCJA, PRZEKŁADY, PRZEDSTAWIENIA

Historia *Hamleta* w polskim polu literacko-kulturowym to od początku historia tekstu dedykowanego scenie. Wokoło sceny krążyły przekłady, tłumacze, krytycy literaccy wystawiający swoje oceny. Od sceny uzależniony był nawet rynek wydawniczy, o czym szerzej traktuje kolejny rozdział tej monografii. Dlatego trudno omawiać historię przekładów *Hamleta* i ich recepcji w oderwaniu od sceny i wymogów stawianych przez nią tłumaczom i tłumaczeniom.

Wojciech Bogusławski był pierwszą osobą, która przetłumaczyła cały tekst *Hamleta* na język polski. Posługiwał się przy tym drugą i trzecią wersją przeróbki opracowanej przez Friedricha Ludwiga Schrödera. Tłumaczenie było Bogusławskiemu potrzebne, a jakże – aby wystawić tragedię w swoim teatrze. Podobnie Jan Nepomucen Kamiński wykonał przekład *Hamleta* na potrzeby swojego teatru w Kamieńcu Podolskim i był to przekład również oparty na przeróbkach Schrödera. Praca Kamińskiego została wydana drukiem w 1805 roku w Minkowicach na Podolu i był to pierwszy *Hamlet* dostępny drukiem, choć spolszczony nie z oryginału. Należy również wspomnieć, że między pojawieniem się przekładu Bogusławskiego i Kamińskiego nad *Hamletem* pracował również Andrzej Horodyski. Jego praca datowana jest na rok 1799. Powstała – jak dwie poprzednie – w oparciu o przeróbkę, ale tym razem Jeana-Francoisa Ducisa. Niestety tekst Horodyskiego zaginął¹⁸¹.

¹⁷⁹ Por. Wiktor Hahn, *Shakespeare w Polsce...*, s. 376.

¹⁸⁰ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” Williama Shakespeare’a..., s. 90.

¹⁸¹ Por. tamże, s. 93–94.

XIX wiek w Polsce to szczytowy okres fascynacji utworami Szekspira¹⁸², co przełożyło się na próby tłumaczeń na język polski w oparciu o źródłowe teksty anglojęzyczne i odejście od adaptacji i przeróbek niemiecko- i francuskojęzycznych. Pierwsze próby przekładów tekstów Szekspira na język polski nie należały jednak do udanych i były negatywnie odbierane przez krytyków. Ignacy Hołowiński pierwszy podjął się wyzwania przekładu w oparciu o anglojęzyczny oryginał. Jego prace zostały wydane w dwutomowej publikacji *Dzieła dramatyczne Szekspira* (był wśród nich również *Hamlet*) i spotkały się z falą krytyki oraz obśmiania ze strony Słowackiego. Później nie było lepiej – skrytykowano Placyda Jankowskiego, który próbował dokończyć dzieło Hołowińskiego¹⁸³. Należy wspomnieć, że negatywny odbiór przekładów związany był niejednokrotnie z faktem sięgania po teksty Szekspira jako przedmiot w dyskusjach trwających w dziewiętnastym wieku na ziemiach polskich między zwolennikami klasycyzmu i młodym romantycznym pokoleniem, propagującym łamanie klasycystycznych konwencji, ale byli też tacy, którzy chcieli połączyć obie te tendencje i wskazywali przede wszystkim na poetyczność tekstów¹⁸⁴.

W 1855 roku przebywający w Paryżu Cyprian Kamil Norwid przekłada część drugiej sceny pierwszego aktu. Motywuje go do tego ćwiczenie angielszczyzny, która – jak sam mówił – dała mu możliwość poznania Szekspira¹⁸⁵. Dwa lata później ukazuje się tłumaczenie Józefa Komierowskiego, które nie zostało odebrane przychylnie. Krytycy zarzucali mu nadmierną archaizację i nadużywanie staropolszczyzny¹⁸⁶. W roku 1861 powstał również przekład niejakiego K. Czarnego¹⁸⁷, ale – jak podaje badacz Jarosław Komorowski – przetrwał jedynie we fragmentach w rękopisie¹⁸⁸. W 1862 roku ogłoszony zostaje przełomowy przekład *Hamleta* w wykonaniu Józefa Paszkowskiego. Pierwszy raz ukazuje się w czasopiśmie „Biblioteka Warszawska” i od tej pory jest wielokrotnie wznawiany oraz wystawiany na scenach teatralnych. Była to praca na tamten moment najlepsza, ale też zyskująca zwolenników jeszcze na kolejne wieki, ponieważ nawet obecnie, w XXI wieku, publikuje się *Hamleta* w jego tłumaczeniu. Paszkowski trzymał się blisko oryginalnego tekstu i dbał o walory literackie. Poza tym wypracował

¹⁸² Por. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian...*, s. 65.

¹⁸³ Por. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Marta Kapera (red.), *Szekspir. Leksykon...*, s. 50.

¹⁸⁴ Por. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert...*, s. 67–68.

¹⁸⁵ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” *William Shakespeare’a...*, s. 95.

¹⁸⁶ Por. tamże.

¹⁸⁷ Brak informacji o imieniu tegoż tłumacza. W opracowaniach wymieniany jest wyłącznie z nazwiska i pierwszej litery prawdopodobnego imienia. Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” *William Shakespeare’a...*, s. 95 oraz Stanisław Hałabuda, Kamil Stepan (red.), *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator L–Z*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 194.

¹⁸⁸ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” *William Shakespeare’a...*, s. 95.

polski odpowiednik bezrymowego jedenastozgłoskowca, którym posługiwał się Szekspir. Tym samym Paszkowski ułatwił pracę wielu kolejnym polskim tłumaczom Szekspira¹⁸⁹.

Druga połowa XIX wieku przynosiła następne próby i efekty mierzenia się z *Hamletem*, ale nie były one na tyle owocne, by odsunąć w zapomnienie pracę Paszkowskiego. Ciekawym przykładem okazał się ten w wykonaniu Krystyna Ostrowskiego, gdzie tłumacz zdecydował się na strategię udomowienia. Ostrowski spolonizował realia przedstawione w *Hamlecie* i uczynił z tytułowego bohatera polskiego księcia. Ten przekład różnił się szczególnie w stosunku do pracy Paszkowskiego, o którym mówiono, że jego Szekspir jest p o l s k i¹⁹⁰, a przekład zyskał miano kanonicznego.

Stanisław Egbert Koźmian i Leon Ulrich przebywali w Londynie i tam zaczęli mierzyć się z tłumaczeniem Szekspira. Duży przełom w przekładach nastąpił dopiero w roku 1875, kiedy Józef Kraszewski zredagował trzytomową publikację *Dzieł wszystkich Szekspira*, którą wydała Warszawska Spółka Wydawnicza. Publikacja zawierała pracę trzech tłumaczy – Stanisława Koźmiana, Leona Ulricha i Józefa Paszkowskiego. W 1887 roku również Stanisław Koźmian zdecydował się upublicznić część swojego *Hamleta*¹⁹¹ w trzecim tomie *Dzieł dramatycznych Szekspira w skróceniu opowiedzianych, z przytoczeniem celniejszych ustępów*¹⁹². W tym przypadku tytułowe skrócenie można odnieść do pominięcia w streszczeniu fragmentów – zdaniem Koźmiana – nieobyczajnych.

W kontekście działalności przekładowej Stanisława Egberta Koźmiana nie sposób pominąć działalności okołoteatralnej Stanisława Koźmiana, dla którego Stanisław Egbert był stryjcem. Otóż po Wiośnie Ludów i powstaniu styczniowym nastąpiła względna stabilizacja polityczna, szczególnie korzystna dla rozwoju teatrów w Krakowie i Lwowie znajdujących się w zaborze austriackim, w którym represje popowstaniowe były znacznie łagodniejsze niż w zaborze rosyjskim. W tamtym czasie Teatr Krakowski kierowany był przez Stanisława Koźmiana, dbającego o regularne wystawianie sztuk Szekspira. W czasach odzyskanej niepodległości Szekspir nadal nie schodził ze scen, a w rolach obsadzani byli coraz lepsi i rozpoznawalni aktorzy. Szekspir swoją nieśmiertelność w Polsce zawdzięcza z reguły propagatorom, którzy dokładali wszelkich starań, by cały czas był obecny w teatrze. Mowa tu, obok Stanisława Koźmiana, m.in. o Wojciechu Bogusławskim, Janie Nepomucenie Kamińskim, Adamie Mickiewicz, Józefie Ignacym Kraszewskim czy Arnoldzie Szyfmanie, wieloletnim dyrektorze Teatru Polskiego w Warsza-

¹⁸⁹ Por. tamże.

¹⁹⁰ Por. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Marta Kapera (red.), *Szekspir. Leksykon...*, s. 50.

¹⁹¹ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” *William Shakespeare’a...*, s. 96.

¹⁹² Zob. Stanisław E. Koźmian, *Dzieła dramatyczne Szekspira w skróceniu opowiedziane, z przytoczeniem celniejszych ustępów*, t. 3, Poznań 1882–1887.

wie już w czasach dwudziestolecia międzywojennego, oraz Romanie Dybolskim – pierwszym polskim szekspirologu¹⁹³.

W 1890 roku pojawia się przekład *Hamleta* w wykonaniu Jana Kasprowicza, który właśnie od tego tekstu rozpoczął prace nad utworami Szekspira. Nie był to jednak owocny początek prac, gdyż przekład *Hamleta* nie zyskał uznania nawet samego Kasprowicza wielokrotnie poprawiającego swoje tłumaczenie, które w końcu zaginęło. Podobnie stało się z nieopublikowanymi pracami Kazimierza Zalewskiego i Wojciecha Dzieduszyckiego¹⁹⁴.

Koniec XIX wieku to kilka kolejnych przekładów *Hamleta*. W 1894 roku w Krakowie ukazuje się praca Władysława Matlakowskiego zawierająca oryginalny anglojęzyczny tekst *Hamleta*, komentarze do stanu wiedzy na jego temat oraz filologiczny przekład na język polski. Rok później pośmiertnie opublikowane zostają tłumaczenia Leona Ulricha, który przetłumaczył wszystkie tragedie Szekspira na język polski. *Hamlet* w jego wykonaniu jest wierny oryginałowi, ale – zdaniem krytyków – nierówny pod względem literackim¹⁹⁵.

XX wiek przynosi pracę Zdzisława Skłodowskiego z 1908 roku, ale wydaną przez jego bratanka dopiero w 1935 roku. Nie był to przekład odebrany przychylnie, gdyż zarzucano mu nadmierne przesylenie „młodopolską manierą”¹⁹⁶. W 1916 roku 4. scenę IV aktu *Hamleta* przekłada Tadeusz Miciński. Tekst powstaje w Moskwie z myślą o przedstawieniu polskich aktorów, którzy znaleźli się tam po wojennych zawirowaniach. W 1922 roku ogłasza swój przekład Andrzej Tretiak. Jego praca zyskuje miano profesorskiej – wyjątkowo dokładnej i sumiennej, ale jednocześnie przydługiej i nużącej podczas czytania. Dwa lata później prawnik Leon Piniński wzbogaca monografię *Shakespeare*¹⁹⁷ swoimi fragmentami przekładu *Hamleta*. W latach trzydziestych XX wieku *Hamleta* tłumaczy również Władysław Tarnawski. Praca zostaje ukończona przed 1945 rokiem, ale drukiem ukazuje się dopiero w roku 1953. Mówi się o niej jako o jednej z bardziej udanych prób tłumaczenia *Hamleta* na język polski. W podobnym czasie nad swoim *Hamletem* pracuje Jarosław Iwaszkiewicz. Jego przekład powstaje w 1939 roku z myślą o Teatrze Polskim w Warszawie. W 1947 roku przekład przerobiony zostaje na użytek rzeźbionego teatru. Wydanie drukiem ma miejsce dopiero w roku 1954. Krytycy dostrzegają walory poetyckie przekładu, ale zarzucają Iwaszkiewiczowi zbytne odejście od oryginału, a przez to jego zubożenie¹⁹⁸.

¹⁹³ Por. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Marta Kapera (red.), *Szekspir. Leksykon...*, s. 51. Sytuacja polskich teatrów na ziemiach polskich podzielonych zaborami oraz ich wpływ na rozwój przekładu literackiego i profesji tłumacza literackiego została szczegółowo omówiona w trzecim rozdziale tej monografii.

¹⁹⁴ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” *William Shakespeare’a...*, s. 96.

¹⁹⁵ Por. tamże.

¹⁹⁶ Por. tamże, s. 97.

¹⁹⁷ Zob. Leon Piniński, *Shakespeare*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1924.

¹⁹⁸ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” *William Shakespeare’a...*, s. 97–98.

Po drugiej wojnie powstają fragmentaryczne przekłady Kazimierza Barnasia z 1947 roku oraz Ludwika Hieronima Morstina z 1951 roku. Pierwszy przekład całości to praca Romana Brandstaettera z 1952 roku, która mimo że często grywana na scenach, znalazła się w ogniu krytyki z powodu błędów, zbyt luźnego podejścia do oryginału i problemów z językiem i stylem. W 1954 roku powstaje przekład Ksawerego Pusłowskiego, ale nie zostaje wydany. W 1963 roku powstaje kolejny przekład filologiczny wykonany przez Witolda Chwalewnika. Wydanie drukowane zawiera tekst angielski, tekst tłumaczony oraz komentarze. W 1968 roku wydane zostaje tłumaczenie Jerzego Sita, które już wcześniej wykorzystywane było w teatrach. Sito zastępuje nierymowany jedenastozgłoskowiec nową nieregularną formą wierszowaną, określając ją jako wiersz intonacyjny. W 1975 roku znowu pojawia się przekład wspomnianego już Witolda Chwalewnika. Tym razem jest to przekład literacki w oparciu o drugie Quarto i Folio. Tekst wyjątkowy pod względem erudycji, ale pozbawiony poetyki nie przyjmuje się w teatrze. *Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii* to przekład Macieja Słomczyńskiego z 1978 roku. Krytycy literaccy mocno go skrytykowali, natomiast inscenizatorzy przyjęli z entuzjazmem. W 1987 roku Juliusz Kydryński ogłasza przekład według pierwszego Quarto. Autorem przedostatniego polskiego tłumaczenia jest Stanisław Barańczak (1990) – szeroko dyskutowana, niewolna od usterek, z niekonwencjonalnymi rozwiązaniami językowymi, lecz uznawana i uwielbiana przez teatr. Dlatego przyjmuje się, że jest najlepszym tłumaczeniem w dwudziestym wieku¹⁹⁹. Ostatni jak na ten moment przekład *Hamleta* na język polski, a za razem pierwszy w XXI wieku, to *Hamlet, książę Danii* wykonany przez Ryszarda Długołęckiego i opublikowany w 2013 roku. Przekład odebrany został pozytywnie i – zdaniem Pawła Szarbowskiego, zastępcy dyrektora ds. programowych Teatru Polskiego w Bydgoszczy w latach 2011–2014 – widać w nim znajomość i obycie Długołęckiego w dotychczasowych przekładach oraz literackiej tradycji *Hamleta* w Polsce²⁰⁰. Publikacja opatrzona została wymownym cytatem Vitala Voranaua uzasadniającym decyzję Długołęckiego, by po raz kolejny w historii literatury i historii przekładu podjąć się tłumaczenia dzieła wielokrotnie już będącego na warsztacie tłumaczy różnych epok:

Pierwsze tłumaczenie powstaje z banalnej konieczności, z zachwyty, z potrzeby pieniędzy bądź uznania. U źródła drugiego leżą pedantyczność, pycha, lub uzasadnione rozczarowanie pierwszym. Trzecie jest płodem szaleństwa tudzież wizjonerstwa. I tylko następne tłumaczenie robi się z miłości²⁰¹.

¹⁹⁹ Por. tamże.

²⁰⁰ Zob. *O Hamlecie Ryszarda Długołęckiego*, <http://www.genczelewska.pl/ksiazki/10-ksiazki/27-hamlet-fragment> [dostęp: 10.09.2021]

²⁰¹ Cytat autorstwa Vitala Voranaua pochodzi z opisu księgarskiego do: William Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, tłum. Ryszard Długołęcki, Wydawnictwo Arspol, Bydgoszcz 2013.

Powyższy cytat jest też trafnym podsumowaniem przytoczonej tu historii przekładów *Hamleta* na język polski oraz motywacji, jakie być może kierowały tłumaczami, poczynawszy od przełomu XVIII i XIX wieku aż do czasów współczesnych.

Jak podaje Dawid Jung w swoim opracowaniu, do roku 1997 dokonano 24 przekładów *Hamleta* na język polski²⁰². Wśród nich są dwa przekłady filologiczne oraz przekład pierwszego Quarto. Najczęściej tłumaczono jednak monolog *Być albo nie być*, gdzie ilość przekładów sięga kilkunastu²⁰³. Rzeczony opracowanie Junga zostaje zamieszczone jako dodatek do dwudziestego piątego przekładu z 2013 roku wykonanego przez Ryszarda Długołęckiego²⁰⁴. Na ten moment, tj. na rok 2024, jest to ostatni przekład *Hamleta* na język polski.

2.1.3. *HAMLET* JAKO PRZYCZYNEK DO ROZWOJU REFLEKSJI PRZEKŁADOWEJ

Niesłabnące zainteresowanie *Hamletem* w dziewiętnastym wieku pociągnęło za sobą powstanie rozbudowanej serii translatorskiej. Ta z kolei stała się przyczynkiem do dyskusji o tłumaczach-poprzednikach i potencjalnych tłumaczach-następcach. Krytycy literaccy, początkowo niewprawni w sztuce refleksji przekładowej, właśnie na polskich przekładach dramatów Szekspira, w tym m.in. *Hamleta*, nabierali szlifów. Zaczęła rozwijać się refleksja nad przekładem pochylająca się nad takimi kwestiami, jak tłumaczenie wyłącznie z oryginału czy zyski lub straty, jakie może przynieść wprowadzenie tekstów tłumaczonych do rodzimej literatury i kultury. Polski tłumacz sięgający po *Hamleta* musiał zmierzyć się z problemami obyczajowości. Odmienność kulturowa, szczególnie na początku przyswajania *Hamleta* polskiej kulturze, prowadziła czasem do przemilczania i eufemizowania rzekomych nieprzyzwoitości.

Romantycy prawdziwie zafascynowani *Hamletem*, który stanowił dla nich przykład utworu idealnie oddającego ducha romantyzmu, zaczęli domagać się p r a d z i w e g o Szekspira. Przekłady przeróbek, które w dodatku same były przekładami, okazały się dla nich niewystarczające, bo zatracaly prawdziwość myśli Szekspira. W odpowiedzi na potrzeby romantyków, prasa zaczęła drukować fragmenty przekładów wykonywanych z czasem w oparciu o anglojęzyczny oryginał. Cały *Hamlet*, który przetłumaczony został z oryginalnego tekstu, to tłumaczenie Kefalińskiego, czyli właściwie Ignacego Hołowińskiego, który ukrywał się pod takim właśnie pseudonimem. Drukiem ukazał się w 1840 roku w Wilnie i zaraz potem wylała się na

²⁰² Por. Dawid Jung, *Polscy tłumacze „Hamleta” (1797–1997)*, [w:] William Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, tłum. Ryszard Długołęcki, Arspol, Bydgoszcz-Gniezno-Warszawa 2013, s. 223–225.

²⁰³ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” Williama Shakespeare’a..., s. 90.

²⁰⁴ Zob. William Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*...

niego fala krytyki. Tekst pisany wierszem nie był wolny od błędów i zdradzał niedociągnięcia poetyckie²⁰⁵. Hołowiński był księdzem, przez co niektórzy – w tym Juliusz Słowacki – zarzucali mu powściągliwość, brak wierność p r a w d z i w e m u Szekspirowi i łagodzenie tekstu w miejscach nieprzyzwoitych. Z drugiej strony duchowni – przełożeni Hołowińskiego – uważali, że takich złagodzeń nie było i zajmowanie się takim tekstem księdzu nie przystoi i jest stratą czasu²⁰⁶. Hołowiński był zatem między młotem a kowadłem, chciał tłumaczyć i porwał się na wyzwanie, jakiego nikt wcześniej się nie podjął, tj. przetłumaczenie – po pierwsze – całości tekstu, a po drugie – tłumaczenie w oparciu o anglojęzyczny oryginał²⁰⁷. Mimo niedociągnięć był to pionierski krok, który zapoczątkował falę kolejnych przekładów, powstających w oparciu o anglojęzyczny oryginał. Warto również wspomnieć, że przetłumaczony *Hamlet* był jedyną z sześciu sztuk Hołowińskiego, która została wystawiona w teatrze²⁰⁸.

Wraz ze wzmożonymi próbami wykonywania przekładów tekstów Szekspira na język polski zaczęła się również rozwijać refleksja nad nimi. Głosy co do tych przedsięwzięć były podzielone. Euzebiusz Słowacki uważał, że przekłady z literatur obcych wzbogacają język polski, jednak należy uważać, aby polszczyzna pozostała przy tym zabiegu „czysta” i nie przejęła cudzoziemskich sposobów mówienia. Jednak Maurycy Mochnacki był zgoła innego zdania i twierdził, że przekłady nie wzbogacają polskiej literatury, a wręcz mogą jej zaszkodzić poprzez czerpanie nieodpowiednich wzorców. Byli też tacy jak Ludwik Osiński, który owszem propagował wykonywanie przekładów, ale pod warunkiem, że były to przekłady utworów klasycznych²⁰⁹, co przecież kłóciło się z konwencją tekstów Szekspira. Karol Libelt uważał natomiast, że tłumaczenie tekstów literackich nie jest łatwym zadaniem i wymaga nie mniejszych zdolności literackich niż tworzenie autorskich tekstów. Zauważał również dylematy, z jakimi musi mierzyć się osoba podejmująca się przekładu, a w tym przede wszystkim zachowanie oryginalnego ducha i poetyczności tekstu, który przenosi się na grunt nowej i odmiennej kultury. O przekładach *stricte* utworów Szekspira często wypowiadał się Kraszewski i to jeszcze na długo przed redagowaniem *Dzieł wszystkich Szekspira*. W jego

²⁰⁵ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” Williama Shakespeare’a..., s. 94.

²⁰⁶ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 77–78.

²⁰⁷ Przekłady Hołowińskiego obejmowały nie tylko *Hamleta*. Łącznie przygotował przekłady tekstów Szekspira, które zajęły dwa tomy i były wśród nich m.in. *Romeo i Julia*, *Sen nocy letniej*, *Makbet*, *Król Lear*.

²⁰⁸ Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” Williama Shakespeare’a..., s. 94. Ignacy Hołowiński poza *Hamletem* przetłumaczył jeszcze *Romea i Julię*, *Sen w wigilię Ś. Jana*, *Makbeta*, *Króla Leara* i *Burzę*. Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 62.

²⁰⁹ Por. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian...*, s. 82–83.

opinii tłumacz Szekspira powinien bardzo dobrze znać język angielski, ale też język polski, umieć zagłębić się i oddać ducha poety, którego teksty tłumaczy, powinien przekładać wiernie, ale niedosłownie i, jeśli to konieczne, uważnie dokonywać skrótów, żeby nie stracić najważniejszego, czyli myśli Szekspira. Dobry tłumacz to też taki, który nie próbuje poprawiać autora. Kraszewski zauważa, że przekłady tekstów Szekspira nie są dla nas, tj. Polaków, łatwym zadaniem, wskazując przy tym, że nawet Niemcy, bliżej spokrewnieni duchowo z Anglikami, mają z tym trudności. Ale nie tylko narodowość stanowi problem. Są to również odległość czasów, w których powstały teksty w stosunku do XIX wieku, ale też język tak różny od polskiego, wyrażający niuanse treści innymi sposobami. Kraszewski podkreślał też konieczność uzyskania przez tłumacza pewnego rodzaju dojrzałości oraz wykształcenia, które umożliwiałyby odpowiednie i dokładne zrozumienie myśli, jakie Szekspir chciał w swoich tekstach przekazać²¹⁰.

2.1.4. *HAMLET* JEST NASZ, CZYLI P O L S K I – SEKRET SUKCESU W POLSKIM POLU LITERACKIM

Stanisław Helsztyński w opracowaniu dotyczącym *Hamleta* określił go jako jeden z najchętniej tłumaczonych tekstów na język polski²¹¹. Ta popularność na ziemiach polskich nie jest jednak dziełem przypadku, a dodatkowo stanowi dowód ugruntowania pozycji *Hamleta* w polskim polu literacko-kulturowym. Na jego sukces składa się – po pierwsze – fakt, że *Hamlet* jest na tyle uniwersalnym dziełem, iż jego akcja mogłaby się równie dobrze rozgrywać na Wawelu, tj. w polskich realiach. Taki pogląd wyrażał chociażby Stanisław Wyspiański w *Studium o Hamlecie*. Wizja Wawelu jako zamku Hamleta została później urzeczywistniona przez Andrzeja Wajdę w 1981 roku²¹². Po drugie, w komentarzach dotyczących trudnych dla Polaków wydarzeń społeczno-politycznych często dostrzec można zjawisko określane przez Komorowskiego „myśleniem Hamletem” o polskiej historii. Komorowski przywołuje m.in. komentarz Zygmunta Krasińskiego z 1848 roku dotyczący wydarzeń Wiosny Ludów:

[...] i oto przyjdzie Fortimbras, przyjdzie na ten piąty akt dramatu i zastanie Hamleta trupem rozciągniętego, prawdziwie Hamleta, który [...] nic nie zrobił, prócz, że zabił jednego czy dwóch ludzi, a potem zginął, koronę Ojczyzny uronił i oto leży rozciągnięty, a Fortimbras to Mickiewicz w Galicji! Hamlet, to wy wszyscy! Boście nie trzymali z Chrystusem i Polską – aleście do szkół do Wittemberga chadzali i uczyli się, i nauczyli wreszcie, jak zginąć²¹³!

²¹⁰ Por. tamże, s. 83–85.

²¹¹ Por. Stanisław Helsztyński, „*Hamlet*” Williama Szekspira..., s. 120.

²¹² Por. Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” Williama Shakespeare’a..., s. 115.

²¹³ Cyt. za: tamże, s. 115–116.

Inny przywołany przez Komorowskiego przykład to poemat Anatola Sterna *Piłsudski* z 1934 roku, w którym autor zestawia postać Baryki z *Przedwiośnia* autorstwa Żeromskiego z postacią Hamleta:

Taka była tragedia polskiego Hamleta,
nie Hamleta bezwoli,
lecz Hamleta czynu²¹⁴.

W latach pięćdziesiątych XX wieku *Hamlet* był sztuką nadal uwikłaną politycznie, co było zjawiskiem bardzo nośnym. Tej politycznej nośności obawiał się Jarosław Iwaszkiewicz, który z pozycji ówczesnej władzy pytał:

Pókiż będą nam braćmi ci niepokodzeni [...], dla których cała Dania jest więzieniem, ci, którzy się zastanawiają: być czy też nie być²¹⁵?

W latach osiemdziesiątych Stefan Kieniewicz znamienne „być czy nie być” zamienił na „bić się czy nie bić” w ustach polskiego Hamleta i nadal odnosił je do ówczesnych wypadków politycznych. Natomiast w końcu lat osiemdziesiątych powstała książka *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem* autorstwa Jacka Trznadla, w której autor nawet wydarzenia powstania warszawskiego rozpatrywał w kategoriach realizacji przesłania:

Biada podrzędnym istotom, gdy wchodzą
Pomiędzy ostrza potężnych szermierzy²¹⁶.

Jak widać, na pewnym etapie komentowania polskiej historii okazało się, że jest ona idealnie spójna z przesłaniem *Hamleta*, który równie dobrze mógłby powstać w Polsce i dotyczyć Polaków. Jak pisał Jarosław Komorowski:

Zawikłania narodowego charakteru w połączeniu z uwarunkowaniami historycznymi sprawiły, że w Szekspirowskich powinowactwach z wyboru na plan pierwszy zdecydowanie wysunął się *Hamlet* – i Hamlet, książę Danii, ze swoim „być albo nie być” wielokrotnie ogłaszany wręcz „księciem Polski”²¹⁷.

Idealnym podsumowaniem tego stanu rzeczy wydaje się konkluzja Trznadla zawarta w jego książce:

Mit polskiego Hamleta świadczy nie tylko o żywotności Szekspira w kulturze tego społeczeństwa. To także – począwszy od rozbiorów – żywotność pewnej idei i ethosu bohatera, któremu zależy na działaniu, w najtrudniejszych nawet warunkach, w imię prawdy i sprawiedliwości²¹⁸.

Nietrudno odnieść wrażenie, że *Hamlet* trafił w Polsce na podatny grunt. Był odpowiedzią na lęki polskiego społeczeństwa zagubionego w zawiłościach

²¹⁴ Por. tamże.

²¹⁵ Por. tamże.

²¹⁶ Por. tamże, s. 117.

²¹⁷ Jarosław Komorowski, *Piramida zbrodni. Makbet w kulturze polskiej 1790–1989*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2002, s. 7.

²¹⁸ Cyt. za: Jarosław Komorowski, „*Hamlet*” *William Shakespeare’a...*, s. 117.

historii. Nie bez znaczenia jest również fakt, że to właśnie *Hamlet* stworzył podwaliny dla polskiego romantyzmu. Polski *Hamlet* z tamtego okresu musiał walczyć o niepodległość, czytać Mickiewicza i Nietzschego, a bezsilność brał za osobistą klęskę²¹⁹. Później zmieniały się czasy, a polski *Hamlet* wraz z nimi. Porzucił czytanie poetów na rzecz czytania gazet, stawał się ideologiem, chciał naprawiać świat, by za moment pogрузić się w wątpliwościach i popaść w stagnację, a wszystko to w zależności od epoki, która go przywoływała i na swój sposób aktualizowała.

2.2. *Faust* – odszyte na miarę polskiego romantyzmu ciągle żywe literackie wyzwanie

XIX wiek to dla Polski czas zaborów, powstań, walki i wiary w rychłe odzyskanie niepodległości. W wyniku trzech rozbiorów Polska formalnie przestała istnieć, dlatego celem zachowania poprawność historycznej winno się określać obszar dawnej Polski – ziemiami polskimi. Niemniej jednak dla uproszczenia w dalszej części pracy pojawiać się będzie termin Polska wymiennie z terminem ziemie polskie jako ziemie wchodzące w obszar Polski przed zaborami, a nie państwa w znaczeniu formalnym.

Utracenie państwowości pociągnęło za sobą również inne straty – duchowe, materialne, społeczne i kulturowe. Społeczeństwo rozbite na trzy zabory, przeredzone w powstaniach i wojnach napoleońskich straciło zapał do walki. Stagnacja podsycana przez represje ze strony zaborców, zapaść w rozwoju kulturalnym i literackim, germanizacja, rusyfikacja i w końcu zakaz nauczania języka polskiego w szkołach zaczęły „rozprężyć” społeczeństwo polskie. Wielu rodzimych poetów, w tym choćby Adam Mickiewicz, mieli zakaz publikowania w zaborze rosyjskim, dostęp do nowinek wydawniczych był mocno ograniczony, nawet jeśli chodziło o teksty Goethego, który przecież pochodził z kraju jednego z zaborców i pisał w języku mile widzianym przez władze Austro-Węgier. Towarzystwo Filomatów zajmujące się początkowo tylko propagowaniem nauki rozszerzyło swoją działalność o literaturę w latach dwudziestych wieku XIX. Z racji międzynarodowych kontaktów filomaci mieli dostęp do nowości wydawniczych i dostarczali je m.in. wspomnianemu Mickiewiczowi²²⁰.

Mimo trudnej sytuacji kulturowej ziemie polskie pod zaborami rozwijały się gospodarczo i ekonomicznie. Niemniej jednak z racji tego, że był to rozwój koordynowany przez zaborców, okazał się dodatkowym czynnikiem rozdzielającym polskie społeczeństwo. Poeci i pisarze wyjechali na emigrację, tworzyli wprawdzie na obczyźnie, więc literacki duch patriotyzmu od-

²¹⁹ Por. Jan Kott, *Szekspir współczesny...*, s. 91.

²²⁰ Por. Zofia Ciechanowska, *Mickiewicz a Goethe. Ze studiów nad znajomością Goethego w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1925, s. 99.

dała się od centrum polskiej kultury coraz bardziej. W końcu nawet i oni stracili zapał do podsywania walki narodowowyzwoleńczej. Zagubiona jednostka rzucona w wir magicznego romantyzmu utożsamiała się Faustem. Dramat Goethego padł na podatny grunt na ziemiach polskich, wpisując się idealnie w atmosferę zagubienia, stagnacji i kryzysu idei. Nie było tak na początku.

Johann Wolfgang Goethe był uważany w swojej ojczyźnie za przedstawiciela epoki klasycznej, ale w krajach, gdzie rozwój literacki przebiegał w inny sposób, zaliczano go już do romantyków. Chodzi tu głównie o Francję, Anglię i Polskę. Jego twórczość interpretowano jako nowatorską, pobudzającą i inspirującą dla budzącej się, nowej epoki literackiej. Szczególnie *Fausta* – jako utwór nieszablonowy, *nota bene* niemieszczący się w żadnych ówczesnych ramach i kategoriach²²¹. Choć należy zaznaczyć, że stosunek polskiego świata literackiego do twórczości Goethego nie był tak przychylny jak w przypadku twórczości Schillera²²².

Początki działalności literackiej Goethego przypadły na czas fascynacji polskiej literatury francuskim klasycyzmem. Politycznie był to czas okupacji Warszawy przez Prusaków. Oba te czynniki sprawiły, że do literatury niemieckiej odnoszono się raczej z niechęcią, a głównym źródłem nowych trendów literackich była przeważnie literatura angielska. Sytuacja ulega nieco zmianie po roku 1814, kiedy w polskiej literaturze pojawia się Friedrich Schiller. Na stałe niemiecka literatura zagościła w polskiej kulturze dopiero w momencie rozwoju romantyzmu. Badacze literatury uważają, że to właśnie literatura niemiecka i angielska stanowiły główne źródło inspiracji i przyczynę otwarcia się na nowe kierunki estetyczne, ale i społeczne dla polskich romantyków²²³.

2.2.1. TRUDNE FAUSTA POCZĄTKI

Przed rokiem 1800 twórczość Goethego była w Polsce w zasadzie nieznana. Ogólnie wiedziano, że jest twórcą, ale pojawiające się o tym komentarze były z reguły pełne uprzedzeń i niechęci. Zdawano sobie sprawę, że jego literacka działalność niesie ze sobą inspiracje mogące przysłużyć się rozwojowi nowych trendów w literaturze, ale to zdawało się przyczynkiem do jeszcze bardziej zagorzałego zwalczania jego twórczości w Polsce. O właściwej recepcji utworów Goethego w Polsce można mówić w zasadzie do-

²²¹ Por. Manfred Kridl, *Literatura polska wieku XIX...*, s. 31.

²²² Zob. Robert Rduch, *Die Macht der Philologie oder wie man mit Goethes freundlicher Unterstützung Polen germanisieren wollte*, „Jahrbuch für Internationale Germanistik Jahrgang LI” 2019, Heft 2(2), s. 275–292, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/20542/Rduch_Die%20Macht%20der%20Philologie.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 08.02.2023].

²²³ Por. Zofia Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce*, „Twórczość. Miesięcznik Literacko-Krytyczny” 1949, nr 8, s. 82.

piero w drugiej połowie XIX wieku, co jest z resztą zjawiskiem wspólnym również dla Francji i Anglii. Ciechanowska zwraca uwagę na fakt, że poza granicami Niemiec Goethe zasłynął tylko z dwóch dzieł – *Wertera* i *Fausta*²²⁴– „kolebka i grób, chociaż pierwszy kończy się śmiercią bez snów, a drugi – wniebowzięciem”²²⁵. Oba dzieła są wyjątkowo zrośnięte z duszą i życiem autora, w czym Ciechanowska upatruje ich sukcesu w kulturze i literaturze²²⁶.

W Polsce *Werter* nie przyjął się dobrze, a jego wpływ na literaturę nie był zbyt wielki, ponieważ niepokoje społeczno-polityczne nie były dobrym tłem dla przeżywania szału werteryzmu, a filozoficzny pesymizm nie znajdował zrozumienia. Zgoła inaczej miała się rzecz z *Faustem*. To on stoi u źródeł polskiego romantyzmu. Pojawiło się bardzo wiele przekładów tego dzieła na język polski. W latach 1797–1939 było aż 47 tłumaczy, którzy podjęli się tłumaczenia całości lub pierwszej części. W okresie Młodej Polski zainteresowanie *Faustem* nieco zmalało, by na nowo powrócić w okresie międzywojennym²²⁷ i utrzymywać się do czasów współczesnych. W XIX wieku rozgorzała dyskusja na łamach czasopism o spolszczeniach *Fausta* i – co ciekawe – jest ona nadal żywa, gdyż w opinii krytyków wciąż nie ma wystarczająco dobrego tłumaczenia, które można okrzyknąć kanonicznym²²⁸.

Faust wywołał prawdziwe poruszenie wśród pierwszy polskich odbiorców dziewiętnastowiecznych:

Rewelacyjny był nie tyle sam wątek opracowujący popularny motyw wędrownego paktu z diabłem, rewelacyjną była przede wszystkim forma utworu, stawiająca na głowie wszystkie dotychczasowe przepisy i zwyczaje teatralne. Nawet dla pokolenia, które nauczyło się już rozumieć i nawet cenić swobodę twórczą i fantastykę Szekspira, było tego za wiele. Toteż reakcja była silna i gorączkowa²²⁹.

Ogromny wpływ na recepcję *Fausta* w tamtym czasie miała tocząca się próba sił między klasykami a romantykami. Klasycy odrzucali go jako sprzecznego z estetyką klasyczną, a romantycy z Towarzystwem Przyjaciół Nauk na czele – jako wyraz walki z szerzącą się germanizacją. Co ciekawe, obie grupy dostrzegały w nim jednocześnie źródło nowych pomysłów i potencjał do niesienia zmian w ówczesnych kierunkach rozwoju literatury. Jan Śniadecki z obozu klasyków toczył istny bój i szerzył żywą nienawiść do *Fau-*

²²⁴ Por. tamże, s. 83.

²²⁵ Por. tamże.

²²⁶ Tamże, s. 83.

²²⁷ Por. tamże, s. 84.

²²⁸ Jak miało to miejsce w przypadku przekładu *Hamleta* na język polski w wykonaniu Józefa Paszkowskiego, ale co ciekawe, nawet nadanie tej pracy miana kanonicznej nie zahamowało zapędów innych tłumaczy w stronę *Hamleta* i po pracy Paszkowskiego wydano kolejnych szesnaście przekładów.

²²⁹ Zofia Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce...*, s. 85.

sta jako tekstu estetycznie i społecznie szkodliwego. W ślad za nim poszedł Edward Lubomirski uważający utwór Goethego za niemoralny i o wyjątkowo nagannej kompozycji. Natomiast z „Pamiętnika Warszawskiego” (1818) dowiedzieć się można, że *Faust* to „brednie”. Z fali negatywnych komentarzy wyłamywały się uwagi Kazimierza Brodzińskiego, który jako krytyk literacki starał się wyjaśnić i określić niepokoje wzbudzone w odbiorcach przez utwór niemieckiego wieszczka. Sam jednak nie rozumiał w pełni tego, co *Faust* miał do zaoferowania, co było zresztą dość powszechnym zjawiskiem wśród współczesnych mu odbiorców i to nie tylko w Polsce. Z czasem Brodziński zaczął uchodzić za pierwszego propagatora twórczości Goethego, co nierzadko było źródłem podjudzania klasyków, w tym rzeczonoego Śniadeckiego, który tym razem zaatakował *Fausta* jako zagrożenie dla religii i moralności²³⁰.

2.2.2. FAUST – PRZEŁOM ZA SPRAWĄ MICKIEWICZA

Żywa polemika wokół *Fausta* trwała w Polsce od 1816 do 1822 roku i angażowała zarówno klasyków, jak i romantyków, którzy – co ciekawe – znali dzieło w stopniu zaledwie dostatecznym. To, co było pewne, to to, że oba obozy upatrywały źródła romantyzmu w literaturze niemieckiej, a ta była dla nich synonimiczna z twórczością Goethego sprowadzaną w zasadzie tylko do *Fausta*. O innych tekstach Goethego, jak zauważyła Ciechanowska, w zasadzie się nie pisało²³¹. Zwolennicy romantyzmu byli początkowo bardzo ostrożni w stosunku do *Fausta*, traktując go jako dzieło „za jaskrawe, za śmiałe”²³². Wspomniany wcześniej Kazimierz Brodziński był pierwszym i na tamten moment jedynym propagatorem twórczości Goethego w Polsce. Pisał o niej teksty krytycznoliterackie i zestawiał z twórczością Schillera, ale nie odkrył w pełni „mocy” *Fausta*. Zadanie to w zasłudze przypadło dopiero Adamowi Mickiewiczowi. Jak pisała Ciechanowska:

Mickiewicz, który z krzykiem dopomina się w jednym z młodzieńczych listów: „Fausta, Fausta!”, pierwszy pojął myśl Goethego, uległ czarowi poezji – i przeciwstawił mu się. Zanim wzbił się na własnych skrzydłach, przechodził okres „germanomanii” i „brytannomanii”. Z właściwym mu wyczuciem hierarchii w świecie sztuki, wcześniej odwrócił się od Schillera, by zapłonąć dla Goethego²³³.

Teksty Goethego były też dla Mickiewicza inspiracją dla jego własnej twórczości. Przełom, jaki dokonał się za sprawą Mickiewicza, zmienił na dobre kierunek rozwoju polskiej myśli literackiej względem Goethego i *Fausta*. Ucichły polemiki klasyków i romantyków. Zwyciężył romantyzm, a wraz z nim rzeczowe informacje o Goethem, analizy jego tekstów oraz komentarze nie-

²³⁰ Por. tamże, s. 87.

²³¹ Por. tamże.

²³² Por. tamże.

²³³ Por. tamże, s. 88.

jednokrotnie wyrażające dla niego uznanie. Pojawiają się coraz liczniejsze przekłady *Fausta* na język polski, a pierwiastek faustowski staje się elementem myśli i formy romantycznej. Idea *Fausta* nadal zdaje się pojmowana nieco powierzchownie, a za sprawą Mickiewicza i Krasińskiego naznaczona elementami patriotyczno-społecznymi, co w ogóle nie leżało w intencji Goethego²³⁴.

Wątek *Fausta* zaczął pojawiać się nie tylko w twórczości literackiej Mickiewicza czy Krasińskiego. Zaczęto o nim pisać coraz więcej rozpraw krytycznoliterackich, co zdecydowanie wskazuje na wzmożone zainteresowanie tym utworem w świecie literackim. Ciechanowska wymienia tu krytyków pokroju Kraszewskiego, Lewestama, Gostomskiego, Kleinera i Zielińskiego. Wskazuje również na słowa tego ostatniego jakoby lektura *Fausta* rozjaśniła mu pochodzenie źródeł, z których czerpie nowoczesna kultura, tj. z antyku, ludowości czy chrześcijaństwa²³⁵.

2.2.3. FAUST W POLSKIM PRZEKŁADZIE

Przełom w recepcji *Fausta*, który nastąpił za sprawą Mickiewicza, zaoocował również licznymi przekładami na język polski²³⁶. Pierwsze tłumaczenia fragmentów pojawiają się po roku 1826. Pierwszym przetłumaczonym fragmentem *Fausta* na język polski był *Monolog* wykonany przez Juliusza Korsaka i opublikowany w „Dzienniku Warszawskim”²³⁷. W 1829 roku miało powstać tłumaczenie *Prologu* wykonane przez Adama Mickiewicza, ale rękopis tej pracy zaginął²³⁸. W biografii *Fausta* opracowanej przez Hansa Henninga znajdują się informacje o kolejnych trzech skromnych fragmentach w języku polskim autorstwa Stefana Garczyńskiego (*Na pewnego króla dworze*²³⁹), Augusta Bielowskiego (*Wstęp do „Fausta” tragedyji*²⁴⁰) oraz Aleksandra Grozy (fragment ze sceny między Faustem i Wagnerem²⁴¹). W 1841 roku opublikowane zostają w „Bibliotece Warszawskiej” kolejne fragmenty. Tym razem w wykonaniu Józefa Paszkowskiego i Antoniego Józefa Szabrańskiego. Nad swoim fragmentem pracuje też Aleksander A. Krajewski, chociaż do publikacji tego przekładu dochodzi dopiero 1856 roku²⁴².

²³⁴ Por. tamże, s. 89–90.

²³⁵ Por. tamże.

²³⁶ Warto podkreślić, jak zauważa Ciechanowska, że w tamtym czasie przekładów *Fausta* na język polski jest więcej niż na język francuski i angielski. Por. Zofia Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce...*

²³⁷ Zob. Hans Henning, *Faust-Bibliographie. Bearbeitet von H. Henning. Teil 2: Goethes Faust. Bd. 1 (Ausgaben und Übersetzungen)*, Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar 1968, s. 170.

²³⁸ Zob. Mirosław Strzyżewski, *Nieznany przekład (fragment części pierwszej „Fausta” J.W. Goethego)*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1997, nr 12 (70), s. 48.

²³⁹ Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Na pewnego króla dworze*, tłum. Stefan Garczyński, [w:] Stefan Garczyński (red.), *Wacława dzieje. Poezje*, t. 1. Paryż 1833, s. 44–45.

²⁴⁰ Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Wstęp do „Fausta” tragedyji*, tłum. August Bielowski, „Rozmaitości. Dodatek do Gazety Lwowskiej” 1836, s. 291.

²⁴¹ Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, przeł. A. Groza, „Rusałka” 1838, s. 94–98.

²⁴² Zob. Hans Henning, *Faust-Bibliographie. Bearbeitet von H. Henning. Teil 2...*, s. 170.

Pierwsze wydanie całej pierwszej części ukazuje się dopiero 1844 roku. Od tamtej pory średnio co dekadę pojawia się nowy polski *Faust*. Serię translatorską rozpoczął w rzeszonym 1844 roku Walicki, który przetłumaczył część I i później II pozostającą w rękopisie. Następnie Aleksander A. Krajewski (1856, cz. I), Wacław Tyzenhaus (1871, cz. I, ale niewydrukowana), Feliks Jezierski (1880, cz. I oraz II), Józef Paszkowski (1882, cz. I oraz II), Ludwik Jenike (1887, cz. I), Józef Czermak (1896 cz. I), Kazimierz Strzyżewski (1914) i wielu innych. Pojawiają się kolejne fragmenty. W 1848 roku w „Bibliotece Warszawskiej” poeta Włodzimierz Wolski publikuje polskie fragmenty pierwszej części. Następnie ukazują się fragmenty części I autorstwa Franciszka Żyglińskiego, Karola Brzozowskiego, Rudolfa Roźniatowskiego i Wincentego K. Ziarny²⁴³. Ciechanowska zauważa, że pierwsze przekłady *Fausta* na język polski podejmowane były niezależnie od siebie, a motywacja płynęła głównie z zamiłowania do tego tekstu oraz ambicji literackiej²⁴⁴.

Oceny przekładów były różne. Współcześni Walickiemu cenili go wysoko za naturalność tłumaczenia i język adekwatny do czasów wczesnego Mickiewicza. Jezierski miał polot literacki, ale rekompensował sobie braki w rymach i rytmach za pomocą neologizmów, które – według niektórych krytyków – były zbyt częste i nienaturalne. Paszkowski uznawany za tłumacza sumiennego miał jednak znacząco obniżyć poziom oryginału. Czermak, podobnie jak Jenike, stawiał na rymowaną prozę, używając jednozgłoskowych rymów, która – zdaniem krytyków – nie sprawdza się w polszczyźnie. Recepcja przekładów końca XIX wieku wskazywała na niewystarczająco dobre tłumaczenia części pierwszej oraz niemalże brak części drugiej w języku polskim²⁴⁵. Popularnym komentatorem dziewiętnastowiecznych przekładów *Fausta* na język polski był Jakób Rollauer, ale jego uwagi zdają się jeszcze bardziej dosadne niż Ciechanowskiej, której wnioski można sprowadzić do stwierdzenia, że polskie przekłady *Fausta* mają jednocześnie dobre i słabe strony²⁴⁶, ale – co najważniejsze – zrodziły się z osobistych pasji. Z kolei w ocenie Rollauera wszystkie ówczesne przekłady są porównywalnie niedopracowane i *Faust* nie doczekał się w Polsce dobrego przekładu:

[...] po wierszach udanych następują błędne, po nieudanych trafne, ponadto nierzadkie są wyrażenia wulgarne, tam, gdzie w oryginale nie ma ich wcale, lub gdzie rubaszość albo trywialność są tylko delikatnie zaznaczone²⁴⁷.

²⁴³ Por. Anna Majkiewicz, *Profesja czy pasja? O polskich tłumaczach „Fausta”*, [w:] Piotr Fast, Wacław M. Osadnik (red.), *Wielcy tłumacze*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk & Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2012, s. 54–55.

²⁴⁴ Por. Zofia Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce...*, s. 89–90.

²⁴⁵ Por. tamże.

²⁴⁶ Por. tamże, s. 91.

²⁴⁷ Jakób Rollauer, *Uwagi o polskich przekładach Fausta Goethego*, „Przegląd Humanistyczny” 1933, R. 8, z. 1, s. 97.

Rollauer omawiający prace Jenikego, Wachholza, Kościeleckiego, Paszkowskiego, Walickiego, Krajewskiego, Jezierskiego, Strzyżewskiego i Zegadłowicza pokusił się również o dokonanie podziału na tłumaczenia dyletanckie, ścisłe (Jenike, Wachholz, Kościeleski i Paszkowski) i wolne (Walicki, Krajewski, Jezierski, Strzyżewski, Zegadłowicz)²⁴⁸. Rollauer docenia pracowitość Jenikego, z powodu której przekład wypadł korzystnie²⁴⁹. Paszkowski jest dokładny, jednak pozbawiony wyrazu²⁵⁰. Czermak, w mniemaniu Rollauera, ujawnił amatorszczyznę²⁵¹. Przekład Strzyżewskiego był płynny i nie zdradzał zbędnego siłowania się tłumacza z wersyfikacją²⁵².

Przy okazji takich opracowań, jak prace Ciechanowskiej czy Rollauera dostrzec można aspekty przekładu, które krytycy najczęściej poddawali ocenie na początku dwudziestego wieku. Wśród nich wyróżnić można najczęściej podnoszone kwestie: „naturalności i płynności” w czytaniu, sumiennosc i pracowitość tłumacza, unikanie wprowadzania neologizmów i naginania polszczyzny do wersyfikacji oryginału lub w ogóle niewłaściwy dobór wersyfikacji, przekład nie powinien obniżać wartości oryginału. Krytycy są zgodni, że *Fausta* „idealnego” w języku polskim brak. Jednak odpowiedzi na pytanie, jaki ma być rzeczony „ideał”, trudno w ich opracowaniach szukać.

Współcześni badacze wskazują na mnogość tłumaczeń *Fausta* pozostających w rękopisach. Należy tu wymienić m.in. fragmenty części I wykonane przez Augusta Bielowskiego, Stanisława Barączka, inż. Ferdynanda Gerżabka, inż. [imię nieznane] Szrajberta, Józefa Przećławskiego i Gustawa Zielińskiego. W rękopisie pozostały także tłumaczenia całej części II wykonane przez Alfonsa Walickiego i Kazimierza Strzyżewskiego oraz fragmenty przetłumaczone przez Edmunda Kołodziejczyka, [imię nieznane] Łobeskiego, A. Nowosielskiego²⁵³ i Andrzeja Niemojewskiego²⁵⁴. Mirosław Strzyżewski odnalazł w archiwum Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie nieopublikowany nigdzie fragment pierwszej części przetłumaczony przez Kwiryna Meleniewskiego. Przekład ten miał być zakończony w 1844 roku w Petersburgu²⁵⁵.

²⁴⁸ Por. tamże, s. 113.

²⁴⁹ Por. tamże, s. 88.

²⁵⁰ Por. tamże, s. 109.

²⁵¹ Por. tamże, s. 86–87.

²⁵² Por. tamże, s. 97.

²⁵³ Imię nieznane oprócz pierwszej litery.

²⁵⁴ Por. Anna Majkiewicz, *Profesja czy pasja?...*, s. 59. Z powodu niewystarczającego materiału badawczego imion tłumaczy – Łobeskiego i Szrajberta nie udało się ustalić. Istnieje również wątpliwość, co do imienia Nowosielskiego. W opracowaniu Edmunda Kołodziejczyka występuje jako A. Nowosielski. Por. Edmund Kołodziejczyk, *Goethe w Polsce. Rzecz literacko-biograficzna*, Skład Główny w Księgarni Gebethnera i Spółki, Drukarnia i Stereotypia E. i Dr. K. Koziańskich, Kraków 1913, s. 16.

²⁵⁵ Por. Anna Majkiewicz, *Profesja czy pasja?...*, s. 59.

Początek XX wieku nadal nie przyniósł przekładu, który miał sprostać wymaganiom stawianym przez oryginał, ale rozbudzone zainteresowanie *Faustem* nadal pozostawało żywe. W 1923 roku ukazała się pierwsza część *Fausta* w przekładzie Leona Wachholza, a następnie w 1926 Władysława Kościelskiego (część I), na przełomie 1926 i 1927 roku Emila Zegadłowicza (część I i II), w 1931 roku nowy przekład pierwszej części w wykonaniu Wachholza, rok później w 1932 r. Zygmunta Reisa (część I), w roku 1937 nowe i poprawione wydanie pracy Kościelskiego (część I). W tamtym czasie pojawił się również przekład Stanisława Dembińskiego, który w 1930 roku został wystawiony w rękopisie podczas wystawy o Goethem odbywającej się w Gdańsku. Wysyp nowych przekładów był przyczynkiem do wzmożonej dyskusji na ich temat. Owocem tego była chociażby publikacja Witolda Hulewicza *Polski Faust* (1926), w której autor bronił pracy Zegadłowicza, uzasadniając wyższość przekładu poetyckiego nad filologicznym²⁵⁶. Oceny tych przekładów znowu były różne – miały zwolenników i przeciwników, a Ciechanowska w 1949 roku pisała o tym fakcie następująco:

Tak więc *Faust* nie znalazł jeszcze w Polsce tłumacza nie tylko kongenialnego, ale w ogóle godnego arcydzieła. Żaden z dotychczasowych nie sprostął zadaniu pokonania niesłychanego bogactwa form, niezmiernej różnorodności nastroju, jedynego w tej epoce zespolenia trzeźwej myśli z najsztubniejszą wrażliwością na piękno²⁵⁷.

Zdaniem Ciechanowskiej, na tamten czas żaden z tłumaczy nie wykonał zadania wystarczająco dobrze. Badaczka sugerowała, że połączenie sumiennosci Wachholza, lapidarności Kościelskiego i poetycznego polotu Zegadłowicza może dawałoby wystarczająco dobry przekład, ale każdy z osobna na pewno dobrym nie był. Wskazywała przy tym, że II część *Fausta* stanowi dla tłumacza nieporównywalnie większe wyzwanie niż część I – również pozostająca wyzwaniem translatorskim²⁵⁸.

Faust i twórczość Goethego w ogóle, zdaniem Ciechanowskiej, nie odegrała większej roli w rozwoju polskiej literatury za wyjątkiem epoki romantyzmu²⁵⁹. Jednak *Faust* jako niezwykle rozbudowane dzieło pozostaje nadal obecne w polskiej literaturze. Jest to w dużej mierze spowodowane wciąż wydłużającą się serią translatorską, do czego motywacją i głównym przyczynkiem wydaje się nadal nieodkryta głębia tekstu stanowiąca wciąż pokusę dla kolejnych „śmiałków” mających nadzieje prześcignąć poprzedników. Interesujące jest, że *Faust* przez wieki inspirował do zajęcia się tłumaczeniem nie tylko ludzi słowa – poetów i pisarzy (Krajewski, Jezierski, Jenike, Kościelski, Groza, Wolski), ale także przedstawiciele innych zawodów: apte-

²⁵⁶ Por. Zofia Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce...*, s. 92.

²⁵⁷ Tamże, s. 93.

²⁵⁸ Por. tamże, s. 94.

²⁵⁹ Por. tamże.

karza (Strzyżewski), notariusza (Czermak), urzędnika (Paszkowski), nauczyciela (Reis) czy historyka (Bielowski)²⁶⁰. Pojawianie się kolejnych przekładów było i nadal jest czynnikiem motywującym do podejmowania polemiki nad ich jakością, co z kolei angażuje kolejne pokolenia krytyków i badaczy literatury próbujących znaleźć najlepszą strategię tłumaczeniową mającą na celu stworzenie wyczekiwanego idealnego polskiego *Fausta*. Rollauer, Ciechanowska, Hulewicz i Majkiewicz są przekonani, że kluczem do *Fausta* jest praca zespołowa tłumaczy, z kolei Krzysztof Lipiński uważa, że takie zabiegi nie są gwarancją oczekiwanych przez badaczy rezultatów²⁶¹. Począwszy od XIX wieku, *Faust* pozostaje wyzwaniem do dziś. Potwierdzeniem tego są również przekłady powojenne oraz te ukazujące się w XXI wieku: Bernarda Antochewicza (1978), Artura Sandauera (1987), Krzysztofa Lipińskiego (1996), Jacka St. Burasa (1997), Adama Pomorskiego (1999), Andrzeja Lama (2012).

2.2.4. FAUST WCHODZI NA POLSKĄ SCENĘ

W Polsce historia *Fausta* na scenie rozpoczyna się 7 lutego 1848 roku, kiedy to w prywatnym salonie państwa Łuszczewskich wystawiono fragmenty estradowej wersji Radziwiłła. Pierwsze przedstawienie w teatrze w Krakowie miało miejsce 31 maja 1863 roku i składały się na nie trzy sceny *Snu Fausta*. Właściwa polska prapremiera ma miejsce 8 marca 1865 roku we Lwowie. Dyrektorem teatru był wtedy Adam Miłaszewski. *Fausta* zagrał Karol Królikowski, Małgorzatę – Teodora Wenzlówna, a Mefisofelesa – Adolf Linkowski. Recenzje po przedstawieniu były entuzjastyczne. Później przyszła kolej na Kraków. Tu *Faust* wystawiony został pod kierownictwem artystycznym Stanisława Koźmiana. Wypadł mniej korzystnie w opinii recenzentów niż we Lwowie, ale w recenzjach doceniono grę aktorską i wysiłki przeniesienia wcale niełatwej myśli artystycznej Goethego na scenę. W Warszawie *Faust* pojawił się dopiero 19 lipca 1875 roku. Aktorzy byli zafascynowani rolami w *Fauście*, a ten zagościł na polskich scenach na dobre. Oczywiście tylko część pierwsza. Część druga okazała się zawierać „bariery” nie do pokonania do końca XIX wieku²⁶².

Dwie części *Fausta* na polskiej scenie zagościły dopiero 27 stycznia 1926 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Wystawiono spektakl w reżyserii Kazimierza Kamińskiego w oparciu o przekład Emila Zegadłowicza i ze scenografią Wincentego Drabika. Zegrali Józef Węgrzyn, Jerzy Leszczyński, Maria Niedzielska i Stefan Jaracz. Przedstawienie okazało się porażką, a prasa

²⁶⁰ Por. Anna Majkiewicz, *Profesja czy pasja?...*, s. 70.

²⁶¹ Por. tamże, s. 72.

²⁶² Zob. Henryk Izydor Rogacki, *Z dziejów scenicznych „Fausta”. Wydarzenia, epizody, fragmenty*, https://e-teatr.pl/files/programy/55727/faust_teatr_nowy_warszawa_1989.pdf [dostęp: 13.11.2021].

rozpisywała się o niej z nieukrywaną satysfakcją jako o skandalu i zuchwałej próbie wkroczenia przeciw „logice i pamięci teatru”. Po tym wydarzeniu nad polskim *Faustem* w teatrze zawisło fatum i – jak twierdzi Rogacki – zaczęły się z *Faustem* kłopoty²⁶³.

Jednak mimo rzekomego fatum i kłopotów *Faust* trafił na scenę jeszcze parokrotnie, aż w końcu pozostał na niej do czasów współczesnych. Tekst nie daje się łatwo zaadaptować na scenę, bo jest niezwykle złożony i niejednorodny, co wynika z historii jego powstawania. „Wbrew wszystkiemu, ocala ślady ludzkich emocji towarzyszących wielkiej sztuce²⁶⁴”, co czyni go jeszcze większym wyzwaniem.

3. Fenomen *Hamleta* i *Fausta* – wnioski

Dramaty *Hamlet* i *Faust* w czasie ich powstania mierzyły się z ówczesnymi problemami społeczno-politycznymi, co zapewniło im sławę i popularność w zasadzie od momentu, kiedy się pojawiły. Jednak „wieczne życie” w kulturze zapewniła im ponadczasowość zawartych w nich idei. Zainteresowanie odbiorców się zmieniało, zmianie ulegały również konteksty, w których czytano te utwory. Jednak pomimo mijających wieków oba dzieła pozostają aktualne do dziś. Weszły na stałe do kanonu literatury: *Faust* z biegiem czasu, a *Hamlet* niemal od momentu jego pojawienia się w polskim przekładzie. To teksty, które wiele dzieli, ale i wiele łączy.

Faust długie wieki walczył z niezrozumieniem, którego źródło leżało w wykraczaniu dramatu poza czasy, epoki i konteksty. Nie mieścił się w żadnych ramach, co jednocześnie było jego zaletą i wadą. *Hamlet* przyjął się od razu, bo był plastyczny, uniwersalny, dający się kształtować pod czas, epokę i kontekst. Oba teksty na swój sposób wymykały się schematom interpretacyjnym. Dzięki temu sięgały w przyszłość i były gotowe odpowiadać na jej potrzeby. Widziano w nich powiew nowości, który literaccy konserwatyści zaciekle krytykowali. Tym sposobem oba dramaty znalazły się w ogniu walki klasyków z romantykami. Efektem toczących się polemik i „mnożących się” przekładów były liczne teksty krytycznoliterackie²⁶⁵, co napędzało nowe

²⁶³ Por. tamże.

²⁶⁴ Tamże.

²⁶⁵ Do najbardziej popularnych wypowiedzi krytyczno-literackich dotyczących *Hamleta* i *Fausta*, z których nadal korzystają współcześni badacze, zaliczyć można m.in.: M., *Krótki przegląd tłumaczeń ks. Hołowińskiego*, „Przegląd Naukowy” 1845, nr 8, s. 275–285; *Dzieła W. Shakespeare przekład J. Kefalińskiego*, „Przegląd Poznański” 1849, z. 9, s. 395–416; Stanisław Tarnowski, *Szekspir w Polsce*, „Przegląd Polski” 1877, z. 3, s. 350–394; Stanisław Tarnowski, *Kronika literacka. Dzieła dramatyczne Szekspira*, t. 1: *Przekład Stanisława Koźmiana*, „Przegląd Polski” 1866, z. 3., s. 638–648; Władysław Tarnawski, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914; M. Grabowski, *O polskich tłumaczeniach Szekspira. Wyjątek ze studiów nad Szekspirem*, „Rocznik Literacki” 1843;

próby spolszczania dzieła wydłużające serię translatorską, a tym samym listę komentarzy ze strony krytyków. Można powiedzieć, że krytycznoliteracka i translatorska machina ruszyła, a każdy kolejny komentarz, czy próba przekładu pociągały za sobą kolejne komentarze i nowe przekłady.

Lucjan Siemiński, *Część literacko-artystyczna. Dzieła dramatyczne Szekspira, przekład Stanisława Koźmiana (Tom I i II w Poznaniu, nakładem Żupańskiego)*, „Czas” 1869, nr 241, s. 1; Józef Kotarbiński, *Nowe studia nad Hamletem*, „Athenaeum” 1897, z. 1, s. 64–87; Ferdynand Hoesick, *Zagadkowy królewicz (Z powodu książki Dr. Wł. Matlakowskiego o Hamlecie)*, [w:] *Szkice i opowiadania historyczno-literackie*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1900, s. 424–457; Zofia Ciechanowska, *Mickiewicz a Goethe. Ze studiów nad znajomością Goethego w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1925; Zofia Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce*, „Twórczość. Miesięcznik Literacko-Krytyczny” 1949, nr 8, s. 81–95, s. 90; Witold Hulewicz, *Polski Faust. Rzecz o nowych polskich przekładach, o sposobach tłumaczenia i polemice dookolnej*, Warszawa 1926, Dom Książki Polskiej – znajduje się tu chociażby rekonstrukcja polemiki rozgrywającej się na łamach „Kurjera Porannego” i „Kurjera Wileńskiego” w 1926 roku wokół przekładu Emila Zegadłowicza. Także zob. J. Rollauer, *Uwagi o polskich przekładach Fausta Goethego*, „Przegląd Humanistyczny” 1933, R. VIII, z. 1, s. 88; L. German, *Faust Goethego i polskie przekłady tragedii*, „Biblioteka Warszawska” 1884, t. 1., s. 244–266; E. Kołodziejczyk *Goethe w Polsce. Rzecz literacko-biograficzna*, Nakładem Funduszu Naukowego, Kraków 1913.

III. TŁUMACZE *HAMLETA* I *FAUSTA* – HISTORIA TŁUMACZA LITERACKIEGO W XIX WIEKU

Historia przekładu literackiego oparta na recepcji tekstów wydaje się jednowymiarowa i niepełna. To intuicyjne poczucie pewnej niekompletności wynika z faktu, że historia przekładu literackiego powinna obejmować nie tylko historię tekstów przetłumaczonych, ale również procesu wykonywania przekładu tekstu literackiego oraz osób, tj. tłumaczy, którzy są w ten proces zaangażowani. Niejednokrotnie to właśnie tłumacz jest inicjatorem powstania danego przekładu i wprowadzenia go do kultury rodzimej. Również to tłumacze tworzą serie przekładowe, dzięki którym teksty „żyją” w kulturze – są na nowo komentowane, interpretowane, publikowane i wystawiane na scenach teatrów.

Tłumacze to osoby z krwi i kości, uwikłane zarówno w role i zadania, jakie stawia przed nimi społeczeństwo, jak i w kulturę, w której wzrastają, także w historię, politykę i religię. To także osoby, które mają prawo do własnej historii, tak jak wytwory ich działalności przekładowej. Osobiste uwikłania tłumaczy wpływały na rzeczony translatorskie wytwory, ale też na ich działalność tłumaczeniową w ogóle.

Polscy tłumacze *Hamleta* i *Fausta* działający w latach 1797–1939 to grupa w sumie 70 nazwisk (trzy z tych osób przetłumaczyły oba wspomniane dzieła). Niektóre z nich mają już biografie translatorskie i biogramy, ale są też takie, o których wiadomo niewiele. Konieczna była więc praca w archiwach celem rekonstrukcji brakujących informacji, by w dalszej perspektywie dokonać porównania poszczególnych osób i uzyskać jak najpełniejszy obraz społeczno-kulturowej sytuacji tłumacza literackiego w badanych latach 1797–1939, odnosząc wyniki analiz do sytuacji przekładu literackiego w ogóle. Aby poszczególnych tłumaczy można było ze sobą porównać, zostali dobrani oni według odpowiedniego klucza: ich językiem ojczystym był język polski, natomiast językiem przekładu – język angielski i/lub język niemiecki. W zakresie topogeografii wspólnym obszarem są ziemie polskie rozumiane jako granice państwa polskiego sprzed rozbiorów. Auto-prezentacja oraz kwestia innych rodzajów działalności wraz z przekładową podejmowanych przez tłumaczy zostaną w pełni oparte na założeniach wy-

pracowanych przez Renatę Makarską²⁶⁶. Ponadto model analizy został poszerzony o analizę motywacji podjęcia działalności translacyjnej. Celem lepszego zrozumienia sytuacji i motywacji tłumaczy literackich rozszerzony zostanie również aspekt sieci powiązań proponowany przez Makarską. W obszarze zainteresowań znajdować się będą powiązania nie tylko z wydawcami, edytorami czy innymi tłumaczami, ale także wytworzone w obszarze klasy społecznej, z której wywodzili się tłumacze. Przedmiot badań ma granice czasowe celem wykazania zmian zachodzących w Polsce w XIX wieku i na przełomie XIX i XX wieku w traktowaniu i rozumieniu działalności tłumaczeniowej. Ponieważ badani tłumacze zmierzali się z przekładem utworów literackich uznawanych za dzieła wybitne już w momencie przekładu i z tego powodu będące przedmiotem omówieni krytycznoliterackich, komentarzy oraz dyskusji, możliwa była również analiza ich recepcji.

1. Powody podjęcia działalności translatorskiej

Powody i motywacje do podjęcia działalności translatorskiej były zróżnicowane. Wpisują się one jednak w podział zaproponowany przez Andrew Chestermana²⁶⁷. Pierwszą i najbardziej powszechną motywacją była osobista fascynacja tekstem (za Chestermanem można ją określić jako kognitywną) wybieranym do przekładu. Drugą – chęć zainspirowania się nowymi literackimi rozwiązaniami, które później można było implikować w twórczość autorską (przyczyna tekstowa). Inne motywacje to moda na dany tekst, gdyż był on nowością literacką (*Faust*) lub zwyczajnie wypadało go mieć w portfolio (*Hamlet*) (przyczyna kulturowa) oraz z powodu zlecenia od wydawcy albo dyrektora teatru (przyczyna społeczna). Czasem motorem do pracy była rywalizacja z innymi tłumaczami – chęć wyprzedzenia ich w publikacji lub ambicje poprawienia nieudanych prac poprzedników. Tłumaczenie było również formą edukacji kulturowo-językowej, dzięki której można było zadbać o poszerzenie horyzontów intelektualnych. Wreszcie utożsamianie się z dylematami głównego bohatera²⁶⁸ zdawało się popychać w stronę przekładu *Fausta* osoby niezwiązane z literaturą – aptekarzy, kryminologów, historyków. Trudno nie mieć wrażenia, że główny bo-

²⁶⁶ Zob. Renata Makarska, *Translationsbiographische Forschung. Am Beispiel von Siegfried Lipiner (1856–1911) und Grete Reiner (1892–1944)*, [w:] Andreas Kelletat, Aleksey Tashinsky, Julija Boguna (red.), *Übersetzungsforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens*, Frank&Timme, Berlin 2016, s. 213–219.

²⁶⁷ Por. Andrew Chesterman, *Bridge concepts in translation sociology*, [w:] Michaela Wolf, Alexandra Fukari (red.) *Constructing a Sociology of Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007, s. 175.

²⁶⁸ Por. Jonathan Culler, *Teoria literatury*, tłum. Maria Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 132.

hater tekstu Goethego rezonował z osobą zajmującą się zawodowo nauką i poszukiwaniem odpowiedzi na podsuwane przez dzieło niemieckiego wieszczka pytania.

Motywacje i powody wyboru dzieła do przekładu miały odzwierciedlenie w strategiach tłumaczeniowych, ale także w tym, czy przetłumaczony zostanie cały tekst czy jedynie jego fragment oraz gdzie ten przekład będzie funkcjonował – na scenie, w prasie, w księgarni, czy też pozostanie na wieki w rękopisie schowanym w prywatnej szufladzie biurka.

1.1. Między fascynacją a spełnieniem ambicji twórczych

Jednym z głównych czynników motywujących do podjęcia działalności przekładowej jest fascynacja odmienną kulturą, tekstem, autorem, nową ideą zamkniętą w utworze. Tłumacz wyjątkowo zainteresowany którymś z pociągających go aspektów decyduje się pod wpływem pozytywnych emocji na wykonanie tłumaczenia – całości lub fragmentu. Często jest to również chęć zaznajomienia innych odbiorców (często znajomych) z tym, co wywołało fascynację w zetknięciu się z określonym utworem lub autorem. W ten sposób tłumacz często staje się *p r z e d s t a w i c i e m* autora, którego tłumaczy i wprowadza go do kultury docelowej.

Fascynacja utworem literackim często wiąże się z fascynacją literaturą w ogóle. Osoba upatrująca w literaturze pasji niejednokrotnie nie tylko czyta, ale również próbuje, z różnym skutkiem, pisać własne teksty. Kiedy twórczość własna nie przynosi oczekiwanych rezultatów, potrzeba realizacji twórczej może zostać zastąpiona zaangażowaniem się w przekład artystyczny, który w dalszej perspektywie może być formą twórczej działalności zastępczej lub sposobem na rozwój autorskiego warsztatu twórczego poprzez wyćwiczenie umiejętności radzenia sobie ze słowem lub dopełniania przekładem autorskich tekstów. Przykładem takiego dopełniania jest przenoszenie inspiracji i rozwiązań literackich do własnych tekstów albo wydawanie w jednej publikacji zarówno tekstów autorskich, jaki i tłumaczonych²⁶⁹.

1.1.1. *HAMLET* – DLA LITERATÓW I DLA PASJONATÓW

Fascynacja *Hamletem* była jednym z kluczowych czynników wpływających na decyzję o przełożeniu go na język polski. Był to tekst wpisujący się w kanon literatury europejskiej już w końcu XVIII wieku. Dodatkowo odpowiadał on na potrzeby rozwijającego się na ziemiach polskich romantyzmu.

²⁶⁹ Za przykład można tu podać Adama Mickiewicza, zob. Zofia Szymdtowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Warszawa 1955 oraz Tadeusza Micińskiego, zob. *Miciński Tadeusz (1873–1918)*, [w:] Szwejkowski Z., Maciejewski J., Albrecht-Szymonowska W. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/80299/edition/61255/content?> [dostęp: 5.01.2022].

W związku z tym przedstawiciele nowego ruchu literackiego chętnie sięgali po *Hamleta* jako źródło inspiracji literackiej. Jako przykład można podać chociażby polskiego wieszcz – Adama Mickiewicza, który mottem w *Dziadach* uczynił fragment samodzielnie przetłumaczonego cytatu z *Hamleta*²⁷⁰. Przełom XVIII i XIX wieku to również czas, w którym do działalności przekładowej skłaniały się osoby będące już w jakiś sposób zaangażowane w literaturę, np. same tworzyły własne teksty, a nawet były już rozpoznawalne w środowisku literackim jako poeci lub pisarze, czasem nawet realizowali się jako krytycy literaccy. Z biegiem czasu i mimo zachodzących zmian w trendach literackich *Hamlet* nie przestawał budzić zainteresowania wśród literatów, którzy bardzo często w wyniku osobistych fascynacji tym tekstem decydowali się na jego przełożenie na język polski. Do grona tłumaczy-literatów należą przede wszystkim pisarz – Wojciech Bogusławski, który jako pierwszy przetłumaczył *Hamleta* w oparciu niemieckojęzyczną przeróbkę, Jan Nepomucen Kamiński – poeta, redaktor, autor tekstów językoznawczych, Stanisław Trembecki – poeta doby oświecenia, dramatopisarz, Ignacy Hołowiński, który próbował sił w twórczości własnej, Cyprian Kamil Norwid – słynny polski poeta, prozaik i dramatopisarz, Krystyn Ostrowski – poeta, dramaturg i publicysta, Jan Kasprowicz – poeta, dramaturg i krytyk literacki, Tadeusz Miciński – poeta i publicysta doby Młodej Polski, Jarosław Iwaszkiewicz – prozaik, poeta i eseista.

Osobliwym przykładem osobistej fascynacji *Hamletem*, która zaowocowała przekładem, jest przypadek Jana Komierowskiego, który nie był człowiekiem literatury, a urzędnikiem i prawnikiem z wykształcenia. Podążając za osobistą pasją, czytał opracowania niemieckich szekspiologów, co przełożyło się na późniejszą jego decyzję o tłumaczeniu nie tylko *Hamleta*²⁷¹, ale także *Romea i Julii*²⁷², *Makbeta*²⁷³, *Króla Leara*²⁷⁴, *Wieczoru Trzech Królów*²⁷⁵, *Krotochwili z pomyłek*²⁷⁶, *Ryszarda III*²⁷⁷, *Ukrócenia spornej*²⁷⁸, *Kupca weneckiego*²⁷⁹

²⁷⁰ Cytat wraz z tłumaczeniem: zob. Cytaty, Adam Mickiewicz, <https://lubimyczytac.pl/cytat/269980> [dostęp: 25.04.2023].

²⁷¹ Zob. William Shakespeare, *Dramata Willjama Shakespear'a. Przekład z pierwotworu*, t. 1: *Hamlet, Romeo i Julia*, tłum. Jan Komierowski, w drukarni S. Orgelbranda, Warszawa 1857.

²⁷² Zob. tamże.

²⁷³ Zob. William Shakespeare, *Dramata Willjama Shakespear'a. Przekład z pierwotworu*, t. 2: *Makbet, Król Lear, Wieczór Trzech Króli i Krotochwila z pomyłek*, tłum. Jan Komierowski, w drukarni S. Orgelbranda, Warszawa 1858.

²⁷⁴ Zob. tamże.

²⁷⁵ Zob. tamże.

²⁷⁶ Zob. tamże.

²⁷⁷ Zob. William Shakespeare, *Dramata Willjama Shakespear'a. Przekład z pierwotworu*, t. 3: *Ryszard III, Ukrócenie spornej, Kupiec wenecki i Wiele hałasu o nic*, tłum. Jan Komierowski, w drukarni S. Orgelbranda, Warszawa 1858.

²⁷⁸ Zob. tamże.

²⁷⁹ Zob. tamże.

i *Wiele hałasu o nic*²⁸⁰. Swoje prace translatorskie publikował anonimowo, co nie rozstawiło go w literackim środowisku, a wręcz doprowadziło do domysłów, jakoby przekłady wyszły spod pióra Józefa Paszkowskiego²⁸¹.

Interesujące połączenie fascynacji *Hamletem* z chęcią realizacji literackich ambicji odnajdujemy u Józefa Paszkowskiego i Leona Ulricha. Obaj próbowali pisać własne teksty, ale spotykało się to z małym odzewem ze strony krytyków literackich lub był to wręcz odzew negatywny²⁸². Dlatego zarówno Paszkowski, jak i Ulrich zdecydowali się porzucić twórczość własną na rzecz działalności przekładowej, która spotykała się z przychylnymi ocenami i pozytywnym odbiorem²⁸³. W XIX wieku nadal aktualna była obiegowa opinia krytyków, zgodnie z którą przekład literacki rozumiany był jako marna proteza twórczości własnej niewymagająca artystycznego zacięcia i umiejętności literackich. Zainteresowani literaturą Paszkowski i Ulrich nie chcieli z niej zrezygnować. W obliczu nieudanej twórczości własnej odnaleźli w przekładzie literackim sposób na realizowanie literackich ambicji.

Hamleta przetłumaczył również Władysław Matlakowski – chirurg, podróznik, pasjonat sztuki podhalańskiej. Było to jego jedyne tłumaczenie tekstu Szekspira. Pracował nad nim kilkanaście lat, wypełniając czas podczas choroby, kiedy nie mógł pracować zawodowo. Nie jest to zwykły przekład, zawiera on tekst oryginalny i tłumaczenie oraz obszerny komentarz krytycznoliteracki łączący wnioski dotyczące recepcji *Hamleta* daleko wykraczające poza te ówczasie dostępne w polskim obiegu literackim²⁸⁴. Przekład Matlakowskiego uchodził raczej za filologiczny, o charakterze naukowo-edukacyjnym, niż za artystyczny. Jednak najważniejszy jest fakt, że tłumaczenie *Hamleta* było wyrazem pasji i fascynacji literackiej silniejszej od niedyspozycji zdrowotnej²⁸⁵.

Fascynacja i próba przelania jej na papier w formie tłumaczenia dotyczyła też przekładu *Hamleta* opracowanego przez Zdzisława Skłodowskiego. Praca powstała w 1908 roku. Skłodowski był człowiekiem mającym wiele zainteresowań. Był pedagogiem, przyrodnikiem, zaczął studiować medycynę, ale ukończył studia prawnicze, pracował jako bibliotekarz. Angażował się politycznie. Założył teatr amatorski w Skalbierzu. Z powodu zamiłowania do literatury w wolnych chwilach oddawał się tłumaczeniu poezji Lermontowa i dramatów Szekspira²⁸⁶.

²⁸⁰ Zob. tamże.

²⁸¹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 135–136.

²⁸² Por. tamże.

²⁸³ Por. tamże.

²⁸⁴ Por. tamże, s. 257.

²⁸⁵ Por. tamże, s. 256.

²⁸⁶ Zob. Bogusław Skrzypczak, *Zdzisław Skłodowski. Z naszych wyborczych i społeczno-politycznych stosunków*, https://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2017/pokaz/238,zdzislaw_sklodowski_z_naszyc_wyborczych_i_spoliecznopolitycznych_stosunkow,1 [dostęp: 3.01.2022].

W 1922 roku powstał przekład *Hamleta* autorstwa Andrzeja Tretiaka. Tretiak był pierwszym profesorem filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Data publikacji jego *Hamleta* zbiegła się z rozpoczęciem pracy na uniwersytecie i nadaniem stopnia profesora nadzwyczajnego. Z racji pracy zawodowej zajmował się tekstami Szekspira, a wypadkową tak ukierunkowanych zainteresowań były przekłady co ważniejszych dzieł angielskiego dramaturga. Oprócz *Hamleta*²⁸⁷ był to *Król Lear*²⁸⁸, *Makbet*²⁸⁹, *Otello*²⁹⁰ i *Burza*²⁹¹. Wyrazem szczególnego zainteresowania Szekspirem jest rozprawa doktorska o *hapaks logomena* w jego twórczości oraz wiele późniejszych tekstów dotyczących twórczości właśnie tej angielskiej literackiej ikony²⁹².

Kazimierz Zalewski, piszący czasem pod pseudonimem Jerzy Myriel, związany był z teatrem. Zaczynał od pisania własnych dramatów, a ostatecznie objął stanowisko dyrektora Teatru Małego w Warszawie²⁹³. Jego okołoteatralne zainteresowania przełożyły się na przekłady tekstów dramatycznych. *Hamlet* również znalazł się w obszarze jego zainteresowań. Przekład powstał w drugiej połowie XIX wieku, ale pozostał w rękopisie²⁹⁴.

W 1799 roku pojawił się przekład *Hamleta* w wykonaniu Andrzeja Horodyskiego. Praca powstała w oparciu o przeróbkę J.F. Ducisa i 28 marca 1799 roku została wystawiona w Warszawie w Wielkim Teatrze przy Kolegium Krajowym²⁹⁵. Horodyski, przedstawiony w *Bibliografii literatury pol-*

²⁸⁷ Zob. William Szekspir, *Hamlet. Tragedja w pięciu aktach przełożył, oraz wstępem opatrzył Andrzej Tretiak Prof. Uniw. Warszawskiego*, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1922.

²⁸⁸ Zob. William Szekspir, *Król Lir. Tragedja w pięciu aktach przełożył i opracował Andrzej Tretiak Prof. Uniw. Warszawskiego*, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1923.

²⁸⁹ Zob. William Szekspir, *Makbet. Tragedja w pięciu aktach w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Prof. Andrzej Tretiak*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1922.

²⁹⁰ Zob. William Szekspir, *Otello. Tragedja w pięciu aktach w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego opracował Andrzej Tretiak Prof. Uniw. Warszawskiego*, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1927.

²⁹¹ Zob. William Szekspir, *Burza. Komedja w pięciu aktach w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego opracował Dr. Andrzej Tretiak*, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1921.

²⁹² Por. Anna Jaworska, Anna Cetera-Włodarczyk, *Wystawa w 75. rocznicę śmierci prof. Andrzeja Tretiaka (1886–1944). Twórcy warszawskiej anglistyki, neofilologa*, <http://tretiak.wn.uw.edu.pl/#wystawa> [dostęp: 3.01.2022].

²⁹³ Zalewski Kazimierz, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Zalewski-Kazimierz;4000087.html> [dostęp: 3.01.2022].

²⁹⁴ Por. Piotr Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, t. 2, Księgarnia K. Grendyszyńskiego, Petersburg 1989, <https://archive.org/details/naszaliteraturad02chmiuoft/page/248/mode/2up> [dostęp: 3.01.2022].

²⁹⁵ Por. Andrzej Żurowski, *Przedstawienia szekspirowskie w XVII i XVIII wieku na ówczesnych i dzisiejszych ziemiach polskich*, „Słupskie Studia Historyczne” 2006, nr 12, s. 49.

skiej – *Nowy Korbut* jako dramatopisararz, tłumacz i polityk, to interesujący przykład osoby o niespotykanej pasji literackiej. W dziale Twórczość wspomnianej bibliografii znajdują się nie tyle autorskie dramaty, co głównie przeróbki z języka niemieckiego – rzadziej z francuskiego i włoskiego. Można wnioskować, że Horodyski na pewno pasjonował się literaturą, jeśli uwzględnić ilość i różnorodność tekstów, które złożyły się na jego dorobek literacki. Nie podejmował jednak trudu pisania własnych dramatów, a bazował na przeróbkach i adaptował je²⁹⁶. Taki los spotkał również *Hamleta*²⁹⁷.

Literatem i jednocześnie pasjonatem tekstów Szekspira był również Stanisław Egbert Koźmian – poeta i publicysta. Po upadku powstania listopadowego udał się na emigrację. W 1833 roku trafił do Londynu, potem do Birmingham. Fascynował się literaturą i kulturą angielską. Większość jego przekładów to teksty tłumaczone właśnie z języka angielskiego. Szekspir jako kluczowy twórca anglojęzyczny zainteresował również Koźmiana, który nie tylko tłumaczył jego teksty, ale również pisał opracowania na temat twórczości dramatopisarza. Przekłady Koźmiana uchodziły za polemiczne. Opatrzone komentarzami i przypisami stanowiły źródło merytorycznej wiedzy²⁹⁸. Koźmian wybierał z całej gamy tekstów Szekspira te, które korespondowały z jego konserwatywnymi poglądami – *Króla Leara*²⁹⁹, *Sen nocy letniej*³⁰⁰, *Dwóch panów z Werony*³⁰¹, *Ryszarda II*³⁰², *Henryka IV*³⁰³ etc. W zestawie prac nie zabrakło również *Hamleta*, który wraz z komentarzami trafił do tomu trzeciego *Dzieł dramatycznych Szekspira w skróceniu opowiadanych z przystosowaniem ustępów przez Stanisława Koźmiana* wydanego w Poznaniu w 1887 roku drukiem i nakładem Jarosława Leitgebra³⁰⁴. Nie jest to prze-

²⁹⁶ Zob. Horodyski Michał Andrzej (1773 – między 1847–1857), [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Oświecenie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 499–502, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/80269/edition/61204/content?> [dostęp: 4.01.2022].

²⁹⁷ Przeróbka *Hamleta* pt. *Hamlet. Tragedia w 5 aktach*, opracowana przez Horodyskiego, została wystawiona w Warszawie 28 marca 1799 r. Powstała w oparciu o przeróbkę J.F. Ducisa. Zob. Horodyski Michał Andrzej (1773 – między 1847–1857)..., s. 500.

²⁹⁸ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 208.

²⁹⁹ Zob. William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne Szekspira, tłum. Stanisław Koźmian*, t. 1 [*Sen nocy letniej, Król Lyr, Dwóch panów z Werony*], Księgarnia Konstantego Żupańskiego, Poznań 1866.

³⁰⁰ Zob. tamże.

³⁰¹ Zob. tamże.

³⁰² Zob. William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne Szekspira, tłum. Stanisław Koźmian*, t. 2 [*Król Jan Król Ryszard Drugi*], Księgarnia Konstantego Żupańskiego, Poznań 1869.

³⁰³ Zob. William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne Szekspira, tłum. Stanisław Koźmian*, t. 3 [*Król Henryk Czwarty. Część I, Król Henryk Czwarty. Część II*], Księgarnia Konstantego Żupańskiego, Poznań 1877.

³⁰⁴ Zob. Stanisław Koźmian, *Dzieła dramatyczne Szekspira w skróceniu opowiedziane z przytoczeniem cenniejszych ustępów przez Stanisława Koźmiana*, t. 3, Druk i Nakład Jarosława Leitgebra, Poznań 1887.

kład szeroko komentowany, ponieważ składa się z fragmentów, a uwaga badaczy literatury i przekładu koncentruje się na dramatach, które Koźmian przełożył w całości. Mimo że Koźmian mierzył się z tworzeniem m.in. autorskiej poezji, sławę na polu literackim zapewniła mu właśnie fascynacja kulturą angielską i Szekspirem, dzięki której zyskał miano jednego z najlepszych tłumaczy tekstów tego Anglika na język polski³⁰⁵.

W 1916 roku wystawiono w Moskwie *Hamleta* przetłumaczonego przez Tadeusza Micińskiego³⁰⁶. Miciński był rozpoznawalnym młodopolskim poetą, dramato- i powieściopisarzem, mocno zaangażowanym publicystycznie³⁰⁷. Jego poezja wykraczała poza konwencję Młodej Polski i dążyła w stronę oryginalnego ujęcia symbolizmu z elementami nadrealistycznymi³⁰⁸. Utwory miały – jego zdaniem – wywoływać skomplikowane doznania psychiczne poprzez motywy snu, mistyki, sadyzmu. Miciński miał ambicje dramatopisarskie. W dramatach stawiał na wątki mesjanistyczne i panslawistyczne. Posługiwał się groteską, alegorią i symbolem. Mieszał sceny tragiczne i groteskowe, realne i nierealne³⁰⁹. Przekłady artystyczne wydarzały się obok twórczości autorskiej. Nie było ich wiele, bo około 7, ale przenikały się z tematami podejmowanym przez Micińskiego w autorskiej twórczości³¹⁰. *Hamlet* z Moskwy został opublikowany w 1939 roku w „Wiadomościach Literackich”. Był to jednak tylko fragment – akt IV scena 4³¹¹ dotyczący mającej się odbyć walki z Polakami i refleksji nad wojną, człowiekiem i wyrzutami sumienia płynącymi z niezrealizowanej obietnicy zemsty. Tekst został wystawiony na scenie z okazji obchodów trzechsetnej rocznicy śmierci Szekspira³¹². Prawdopodobnie powstał specjalnie na tę okoliczność, co tłumaczyć może dobór fragmentu dotyczącego właśnie Polski. Miciński znał i cenił Szekspira jako kanonicznego autora literackiego i teatralnego, ale w jego własnej twórczości trudno dostrzec silne wpływy szekspirowskie, chociaż symbolizm, szaleństwo, ludzie targani emocjami są motywami łączącymi teksty Szekspira z młodopolskim trendami literackimi.

Ostatni *Hamlet* mieszczący się w ramach badanej grupy to tłumaczenie Jarosława Iwaszkiewicza, które powstało w 1939 roku. Na tamten moment była to scena 2 z aktu I. Całość została opublikowana dopiero po wojnie w 1954 roku. Iwaszkiewicz jako autor prozy, poezji i esejów poświęcał się także działalności translatorskiej, choć jako tłumacz pozostał mniej rozpo-

³⁰⁵ Zob. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian...*

³⁰⁶ Zob. Arnold Szyfman, *Scena z „Hamleta”*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 22, s. 2.

³⁰⁷ Zob. *Miciński Tadeusz (1873–1918)...*

³⁰⁸ Zob. tamże.

³⁰⁹ Zob. Bartłomiej Szleszyński, *Tadeusz Miciński*, <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-mi-cinski> [dostęp: 05.01.2022].

³¹⁰ Zob. *Miciński Tadeusz (1873–1918)...*

³¹¹ Zob. Arnold Szyfman, *Scena z „Hamleta”...*, s. 2.

³¹² Zob. tamże.

znawalny. Dopiero w 2015 roku wydano zbiór jego przekładów poetyckich *Struny ziemi*. We wstępie do tej publikacji Radosław Romaniuk – biograf Iwaszkiewicza – nakreśla jej cel jako uświadomienie, „jak nurt poezji obcej wplata się w dzieło Iwaszkiewicza, zaspokajając twórczą potrzebę pisarza, która nie mogła znaleźć w inny sposób ujścia”³¹³. O tłumaczeniu *Hamleta* i fascynacji nim tak pisał sam Iwaszkiewicz:

Moje tłumaczenia dramatów Szekspira nie powstały przypadkowo. Wyrosły one z długoletniego obcowania z teatrem i z prawdziwej miłości do tego, czym jest istota Szekspirowskiej sztuki, rodzącej się z ducha teatru. Od bardzo wczesnej młodości wracałem do czytania dramatów i bardzo wcześnie widziałem pierwsze przedstawienia Szekspira. [...] Może już od tego pierwszego przedstawienia datuje się moja specjalna predylekcja do tragedii duńskiego królewicza [...] zawsze odkrywa on przede mną nowe nieznanne mi dotąd piękności, zawsze staje przede mną w nowym oświeceniu³¹⁴.

Osobista i dość wczesna fascynacja Szekspirem wpłynęła na powstanie pierwszego przekładu *Hamleta* we fragmentach na język polski. Ciągłe obcowanie Iwaszkiewicza z tym dziełem i odkrywanie na nowo jego walorów przelożyło się ostatecznie na przetłumaczenia przez niego całego dramatu³¹⁵.

1.1.2. FAUST – CIEKAWOŚĆ I FASCYNACJA

Analizując zebrany materiał, nie trudno zauważyć, że *Faust* (część I i część II) niezmiernie rzadko pojawiał się w polskim przekładzie w całości. Od momentu stopniowego powstawania oryginału w latach 1773–1892 do granicznej daty prowadzonych przeze mnie badań, tj. do roku 1939, obie części *Fausta* przetłumaczyły zaledwie trzy osoby – Feliks Jezierski, Józef Paszkowski oraz Emil Zegadłowicz. Większym powodzeniem „translator-skim” cieszyła się część I. Nie brakuje jednak tłumaczeń fragmentów krótszych, np. wyłącznie Prologu (Adam Mickiewicz), fragmentów sceny między Faustem i Wagnerem (Aleksander Groza), modlitwy Małgorzaty (Włodzimierz Wolski) czy pieśni przy kołowrotku (Franciszek Żygliński, Karol Brzozowski). Wiele tłumaczeń to fragmenty wyjęte z różnych scen (Julian Korsak, Stefan Garczyński, Włodzimierz Wolski, Henryk Balk etc.), a część z nich pozostała wyłącznie w rękopisach (Kwiryn Meleniewski, Edmund Kołodziejczyk, Andrzej Niemojewski etc.)³¹⁶.

Porównując daty i okoliczności powstawania poszczególnych przekładów, można stwierdzić, że tworzone one były niezależnie od siebie. Biorąc

³¹³ Zob. Radosław Romaniuk, *Komentarz*, [w:] Jarosław Iwaszkiewicz, *Struny ziemi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015, s. 273.

³¹⁴ Jarosław Iwaszkiewicz, *Przedmowa*, [w:] William Szekspir, *Romeo i Julia; Hamlet*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 5.

³¹⁵ Zob. William Szekspir, *Romeo i Julia, Hamlet*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.

³¹⁶ Zob. Hans Henning, *Faust-Bibliographie. Bearbeitet von H. Henning. Teil 2...*, s. 172–173.

pod uwagę fakt, że *Faust* był traktowany jako dramat niesceniczny, co omówione zostało już w poprzednim rozdziale, można założyć, że jego przekłady nie powstawały na zlecenie teatrów³¹⁷. Spolszczone fragmenty publikowano na łamach czasopism³¹⁸ lub odczytywano podczas towarzyskich spotkań na prywatnych salonach³¹⁹. *Faust*, jako tekst złożony i rozbudowany pod względem formy i treści, wymykał się interpretacji (por. problemy dotyczące interpretacji *Fausta* przedstawione w rozdziale 2.2.1.), dlatego już w XIX wieku dramat ten stanowił translatorskie wyzwanie. Z kolei sceniczna porażka przekładu Emila Zegadłowicza z 1926 roku (por. informacje w rozdziale 2.2.4.) dodatkowo ochłodziła zapędy i ambicje tłumaczy, by mierzyć się z całością tekstu i dodatkowo opracowywać ją na potrzeby teatru. Niemniej jednak mnogość i różnorodność tłumaczonych fragmentów wskazuje na wyjątkowo żywe zainteresowanie tym tekstem Goethego. Tłumacze dokonywali wyboru fragmentów, kierując się przeważnie osobistymi gustami i fascynacją. Tekst był wyzwaniem translatorskim i z tego powodu „nęcił”. Tłumacze zdawali się wchodzić z nim w osobistą relację i dlatego przekładali interesujące – ich zdaniem – sceny, dialogi etc. O tej iście osobistej i intymnej „relacji” świadczą chociażby przekłady pozostające w rękopisach (m.in. Gustawa Zielińskiego, Edmunda Kołodziejczyka, Kazimierza Strzyżewskiego, Wacława Tyzenhauza), a także te nigdy nieupublicznione (np. przekład Kwiryna Meleniewskiego lub Witolda Hulewicza, którego tłumaczenie nie wiadomo, czy faktycznie powstało, gdyż nadal nie zostało jednoznacznie potwierdzone przez badaczy)³²⁰.

O ile przekład *Hamleta* był „głośny”, gdyż się nim chwalono, marzono, by grano go na scenach, o tyle tłumaczenie *Fausta* było „ciche”, osobiste, intymne, a może nawet magiczne. Wywrotowa treść i poruszana tematyka nie były czymś, z czym tłumacze chcieli być utożsamiani, ale jednoczesna fascynacja tak literacko intrygującym dziełem sprawiała, że przekłady fragmentów mnożyły się na potęgę, po czym nie opuszczały prywatnych szuflad.

1.2. Rozwijanie twórczości własnej

W 2008 roku naukowcy z obszaru psychologii przeprowadzili badania dowodzące, że doświadczenie, kontakt z obcą kulturą i ekspozycja na nią do-

³¹⁷ Emil Zegadłowicz negował opinie, że przekład *Fausta* na scenę został mu zlecony. Zob. Witold Hulewicz, *Polski Faust. Rzecz o nowych polskich przekładach, o sposobach tłumaczenia i polemice dookolnej*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1926, s. 62.

³¹⁸ Fragmenty polskich przekładów *Fausta* ukazywały się m.in. w „Roczniku Literackim”, „Bibliotece Warszawskiej”, „Przeglądzie Polskim”, „Świecie”, „Dzienniku Literackim”. Por. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator*, t. 1: A–K, praca zesp. pod kier. Jana Michalika, red. tomu: Stanisław Hałabuda, Kraków 2001, s. 277–278.

³¹⁹ Zob. Henryk Izidor Rogacki, *Z dziejów scenicznych „Fausta”...*

³²⁰ Por. Anna Majkiewicz, *Profesja czy pasja?...*, s. 6–8.

starczają ludziom nowych doświadczeń, co w efekcie powoduje większą kreatywność, a osoby stykające się z innymi niż tylko rodzima kulturami stają się bardziej twórcze³²¹. Nie powinien zatem dziwić fakt, że przekład literacki ułatwiający kontakt z obcą kulturą mógł inspirować twórczo również w kontekście psychologicznym i że chętnie sięgano po niego jako rozwijającą intelekt aktywność już w dziewiętnastym wieku. Już wtedy tłumacze-literaci traktowali przekład literacki jako sposób na wzbogacenie autorskiej twórczości. Wzbogacenie to można rozumieć dwojako. Po pierwsze – jako techniczne szlifowanie umiejętności literackich (zabawę słowem, rymem, nową formą, czerpanie inspiracji etc.), a po drugie – jako dopełnianie twórczości własnej tekstami przetłumaczonymi, a w konsekwencji wydawanie w jednej publikacji jako wzajemnie uzupełniających się tekstów wyrażających artystyczną myśl lub ideę tłumacza-literata.

W kolejnych podrozdziałach omówione zostanie, jak przebiegało czerpanie inspiracji z *Hamleta* i *Fausta* przez tłumaczy mierzących się z przekładem tych dzieł w latach 1797–1939.

1.2.1. *HAMLET* – ŹRÓDŁO INSPIRACJI I MATERIAŁ DO LITERACKIEJ WPRAWKI

Przetłumaczenie *Hamleta* stawianego za wzór dramatu romantycznego traktowane było przez dramatopisarzy jako „wprawka” do pisania własnych dramatów romantycznych, a jedną z takich osób jest Wojciech Bogusławski, który jako pierwszy przełożył *Hamleta* z niemieckojęzycznej przeróbki. Przekład pochodzący z 1797 roku opublikowano po zmianach w 1821 roku³²². Pierwsze sztuki, jakie wystawiał Bogusławski, były sztukami patriotycznymi, dlatego *Hamlet* ze swoim politycznym wymiarem komponował się idealnie jako uzupełnienie trendów patriotycznych panujących ówczesnie w teatrze, ale również w osobistym portfolio Bogusławskiego, który oprócz pisania własnych sztuk³²³, dostosowywał również sztuki obcojęzyczne do realiów polskiej kultury³²⁴.

³²¹ Por. *Inteligencja i pomiar inteligencji*, [w:] Philip G. Zimbardo, Richard J. Gerring (red.), *Psychologia i życie*, tłum. Ewa Czerniawska, Małgorzata Guzowska-Dąbrowska, Aleksandra Jaworska-Surma, Józef Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 404.

³²² Zob. William Shakespeare, *Hamlet, królówiczu duński, tragedia w 5 aktach. Dzieła dramatyczne*, tłum. Wojciech Bogusławski, t. 4, Warszawa 1821.

³²³ Jak podaje *Encyklopedia teatru polskiego* Wojciech Bogusławski przerobił lub przetłumaczył około osiemdziesięciu tragedii, dram, komedii oraz librett operowych. Większość z nich miała być opublikowana w piętnastotomowym opracowaniu zatytułowanym *Dzieła dramatyczne*. Do skutku doszło przygotowanie do druku dwunastu z nich, które ukazywały się w latach 1820–1830. Por. [Hasło:] *Wojciech Bogusławski*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/177/wojciech-boguslawski> [dostęp: 24.01.2023].

³²⁴ Zob. Monika Mokrzycka-Pokora, *Wojciech Bogusławski*, <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-boguslawski> [dostęp: 4.01.2022].

Jan Nepomucen Kamiński – uczeń i następca Bogusławskiego – również ma na swoim koncie tłumaczenie *Hamleta*. Na jego translatorskiej i twórczej drodze odcisnęła piętno współpraca z Bogusławskim podczas jego trzeciego pobytu we Lwowie w latach 1795–1799. To wówczas, na jego zlecenie, Kamiński przygotowywał tłumaczenia i przeróbki sztuk i połąkł teatralnego bakcyła. Zorganizował zespół aktorski i dostarczał mu tekstów dramatycznych. Porównując daty prac autorskich i tłumaczonych, można dostrzec, że działalność przekładowa Kamińskiego rozpoczęła się jako pierwsza (przełom XVIII i XIX wieku)³²⁵ i dopiero po niej pojawiła się działalność autorska – początkowo wiersze od 1812 roku i chwilę później adaptacje *Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie* (1819), teksty dramatyczne: *Twardowski na Krzemionkach* (1825), *Szlachta czynszowa* (1825), *Skalmierzanki, czyli kroniki zwierzynieckie* (1828), *Dziwak z uprzedzenia, czyli Staroświecczyzna i postęp czasu* (1849)³²⁶. Część z nich to nadal przeróbki, co nie dziwi, biorąc pod uwagę nurty i tendencje do adaptacji panujące w polskiej literaturze na przełomie XVIII i XIX wieku³²⁷. Jak podaje *Encyklopedia teatru polskiego*, Kamiński „zwyczajem oświeceniowym nadawał tłumaczonym sztukom cechy polskości, zachowując tylko fabułę i układ”³²⁸. *Hamlet* też powstał w oparciu o niemieckojęzyczną przeróbkę Schrödera. Według *Bibliografii literatury polskiej – Nowy Korbut* Kamiński wykonał 79 przekładów (w tym z drugiej lub trzeciej ręki), które dopełnił tekstami autorskimi w liczbie ponad 70³²⁹.

Cyprian Kamil Norwid znany w polskim świecie literackim jako poeta, prozaik, dramatopisarz, ale także grafik, malarz i rzeźbiarz – słowem człowiek wielu zainteresowań artystycznych – pokusił się o przekład *Hamleta* na język polski. Był to co prawda jedynie fragment – akt I, scena 2. Powstał w oparciu o oryginalny anglojęzyczny tekst³³⁰. Przekład został opublikowany z 1855 roku w „Pamiętniku Literackim” w 1907 roku³³¹. Zaintereso-

³²⁵ Zob. Kamiński Jan Nepomucen (1777–1855), [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Oświecenie. Hasła osobowe I-O*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/80270/edition/61205/content?> [dostęp: 4.01.2022].

³²⁶ Por. [Hasło:] Jan Nepomucen Kamiński, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, PWN, Warszawa 1973, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/608/jan-nepomucen-kaminski> [dostęp: 30.09.2022].

³²⁷ Por. Waclaw Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 52–72.

³²⁸ [Hasło:] Jan Nepomucen Kamiński, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/177/wojciech-boguslawski> [dostęp: 24.01.2023].

³²⁹ Zob. Kamiński Jan Nepomucen (1777–1855)...

³³⁰ Por. Tadeusz Pini, *Z pośmiertnych utworów Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1907, nr 6/1/4, s. 104–111.

³³¹ Por. [Hasło:] Norwid Cyprian (1821–1883), [w:] Śliwińska I., Stupkiewicz S., Gacowa H. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Romantyzm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/80274/edition/61208/content?> [dostęp: 4.01.2022].

wanie się tekstem Szekspira w 1855 roku nie jest przypadkowe. Wynika ono z etapów podróży Norwida po Europie – rok wcześniej w 1854 roku przyłynął z Ameryki do Anglii i zatrzymał się na kilka miesięcy w Londynie³³². Można przypuszczać, że ten pobyt natchnął Norwida do przekładu. Poza *Hamletem* Norwid chętnie tłumaczył – głównie fragmenty tekstów Dantego Alighieri, Horacego, Owidiusza, Schillera, Szekspira. W obliczu charakteru twórczości własnej Norwida, wybór tekstów i autorów do przekładu jest nieprzypadkowy. Poeta tłumaczył głównie fragmenty i mimo ich liczności, to jednak twórczość autorska była dla niego głównym sposobem uprawiania literatury³³³. Przekład miał za zadanie rozwijać kompetencje literackie.

Osobliwy sposób czerpania inspiracji miał miejsce w przypadku Krystyna Ostrowskiego. Ostrowski był poetą, dramaturgiem, publicystą, zagorzałym działaczem emigracyjnym i tłumaczem³³⁴. Jego tłumaczenia powstawały z myślą o scenie, ponieważ wiek XIX to czas, kiedy teatr był najefektywniejszym źródłem wyrazu patriotycznych idei. Ostrowski sięgał po tłumaczenia jako po środek wyrażenia patriotycznych wartości, a ponieważ *Hamlet* to tekst, który idealnie wpasowywał się propagowanie buntu i walki, więc i ten dramat znalazł się też w obszarze zainteresowań literata. Inspirowanie się i czerpanie myśli poprzez działalność przekładową przebiegało w przypadku Ostrowskiego mocno ekspansywnie. Realizował strategię tłumaczenia, której „celem jest przewłaszczenie tekstu przez nagięcie go do lokalnych preferencji estetycznych, konwencji teatralnych, nade wszystko zaś do subiektywnie interpretowanych potrzeb ideologicznych”³³⁵. Taki los spotkał też *Hamleta* w jego przekładzie. Tłumaczenie tekstów Szekspira było traktowane przez Ostrowskiego jako otwarcie drogi do sławy na polu autorskiej twórczości literackiej. W liście do jednego z dyrektorów paryskich teatrów przedstawił się jako „polski tłumacz Szekspira”. Miało to podnieść jego prestiż i pomóc w promocji własnej twórczości literackiej³³⁶.

Jan Kasprówicz – poeta, dramatopisarz, krytyk literacki okresu Młodej Polski fascynował się Szekspirem i uważał jego teksty za utwory o wysokiej wartości wychowawczej. Literatura angielska stała w jego hierarchii wyżej niż niemiecka, więc to ją propagował i zachęcał do czytania. *Hamlet* był pierwszym tekstem Szekspira, który przetłumaczył. Pracował nad nim w latach 1880–1890 i później wielokrotnie poprawiał. Niestety krytyka literacka

³³² Por. Cyprian Kamil Norwid (1821–1883), [w:] *Serwis Humanistyczny „Hamlet”*, <http://hamlet.edu.pl/shi/biograf/?id=norwid> [dostęp: 4.01.2022].

³³³ Por. Aleksandra Melbechowska-Luty, Sztukmistrz. *Kilka uwag o symbiozie sztuk w twórczości Cypriana Norwida*, „Teksty Drugie” 2000, 5, s. 49.

³³⁴ Por. Barbara Konarska, *Krystyn Ostrowski*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 24, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 566–569.

³³⁵ Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 265.

³³⁶ Por. tamże, s. 267.

nie doceniła jego wysiłków i zarzuciła Kasprowiczowi niedbałość i niezrozumienie oryginału³³⁷. Kasprowicz fascynował się twórczością Szekspira i przenosił ją na działalność autorską w postaci licznych aluzji do bohaterów (Hamlet, Ofelia). Do tłumaczenia *Króla Leara*, który był mu najbliższy, nawiązywał w swojej poezji – na przykład w zbiorze *Anima Lachrymans*³³⁸.

1.2.2. FAUST – „WODA NA MŁYN” DLA ROMANTYKÓW

Jak już wspomniano w drugim rozdziale tej monografii, *Faust* autorstwa Goethego wywołał wśród pierwszych polskich odbiorców poruszenie – chwytliwy motyw wędrowny, alchemiczne bratanie z diabłem, złamanie wszelkich zasad klasycznego dramatu to było już za wiele nawet dla obytych z wywrotowym Szekspirem. Tymczasem w tle literackiego świata wciąż toczył się konflikt na linii klasycy – romantycy. *Faust* był tak osobliwym tekstem, że trudno było przejść obok niego obojętnie zarówno klasykom, jak i romantykom. Mimo że początkowo obie strony podchodziły do tego dzieła z rezerwą, to wkrótce *Faust* został wciągnięty na sztandary romantyków, co – jak już opisano w poprzednim rozdziale – stało się głównie za sprawą Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego. Jednak nie tylko oni jako przedstawiciele literackiego świata chcieli czerpać z niego inspirację. Choć wiele z tych przejawów fascynacji ograniczało się do przekładu fragmentów, które często pozostawały w prywatnych szufladach, to jednak ilość podejmowanych prób przekładu robi wrażenie.

Pierwszym fragmentem *Fausta* przetłumaczonym na język polski był *Monolog* wykonany przez Juliana Korsaka³³⁹ w 1826 roku i opublikowany

³³⁷ Marian Szyjkowski ocenił przekłady tekstów Szekspira w wykonaniu Kasprowicza jako niedbałe, wykonywane w pośpiechu, a do tego miejscami rozmiągające się z oryginałem, co miało wynikać z niezrozumienia: „bardzo wiele miejsc jest źle pojętych”. Por. Marian Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej: typ szekspirowski*, Spółka Wydawnicza, Kraków 1923, s. 244. Władysław Tarnawski również wskazywał na pośpiech, który według niego widać było w przekładach wykonywanych przez Kasprowicza w ignorancji względem szczegółów. Dodatkowo Tarnawski zarzucał Kasprowiczowi zbyt wierne przekładanie fragmentów nieprzyzwoitych. Por. Władysław Tarnawski, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, Nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1914, s. 182–189. Należy zaznaczyć, że jest to komentarz, który można odnieść przede wszystkim do *Hamleta*, *Króla Henryka VI*, *Króla Henryka V*, *Komedii omyłek*, *Wiele hałasu o nic*, *Miarka za miarkę*, ponieważ został on opublikowany przed wykonaniem przez Kasprowicza przekładów tekstów takich jak: *Król Lir* (1922), *Romeo i Julia* (1924), *Makbet* (1924), *Juliusz Cezar* (1924). Przewijający się zarzut, że Kasprowicz nadmiernie się śpieszył mógł wynikać z pobudek finansowych, na które wskazywał chociażby Jan Józef Lipski. Por. Jan Józef Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1878–1891*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 206.

³³⁸ Na ten temat szczegółowo wypowiada się m.in. badaczka Aleksandra Budrewicz-Beratan: Zob. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Szekspir Kasprowicza*, [w:] Ewa Łubieniewska, Krysztyna Latawiec, Jerzy Waligóra (red.), *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012, s. 115–131.

³³⁹ Julian Korsak jako wytrawny poeta interesował się również przekładami Szekspira. Sam przetłumaczył jednak tylko jedno dzieło tego angielskiego dramaturga i był to *Romeo*

w „Dzienniku Warszawskim”³⁴⁰. Drugim pod względem chronologicznym miał być *Prolog* przetłumaczony przez Adama Mickiewicza w 1829 roku. Powstały podczas podróży Mickiewicza do Weimaru fragment pozostający w rękopisie w końcu zaginął³⁴¹. O przetłumaczenie fragmentów *Fausta* pokusili się również Stefan Garczyński, August Bielowski i Aleksander Groza. To, co łączy tych pięciu tłumaczy, to ich rozpoznawalność jako przedstawicieli polskiego romantyzmu. Każdy z nich zasłynął własną twórczością poetycką, a w biogramach przedstawiani są przede wszystkim jako poeci nurtu romantycznego. Jednak aby polski romantyzm mógł się rozwinąć, potrzebne były inspiracje z literatury obcych, które pozwoliłyby określić ramy, schematy i motywy, które miały go ugruntować w polskiej kulturze literackiej. W związku z tym polscy poeci sięgali po teksty kultury zachodniej, w tym wypadku z kręgu niemieckojęzycznego, które wydawały się obrazować sposób realizacji romantycznych założeń.

Obyty poeta, znając nowinki ze świata literackiego, mógł wyznaczać nowe trendy w literaturze rodzimej. Najszerzej opisany jest przypadek Adama Mickiewicza, który sam określał swój stan fascynacji i inspiracji mianem „germanomanii”. Otóż Mickiewicz zapatrzony w Goethego wybrał się nawet do Weimaru³⁴², określając tę podróż „pielgrzymką”. Już samo to określenie wiele mówi o stosunku polskiego wieszca do twórczości i osoby niemieckiego poety. Mickiewicz i Goethe spotkali się, a zafascynowany nowatorską twórczością Polak zdecydował się przełożyć fragment życiowego dzieła Niemca³⁴³. Te doświadczenia pobrzmiewały potem jeszcze długo w autorskiej twórczości Mickiewicza i odnaleźć je można w takich tekstach, jak: *Pieśń Filaretów*, *Dziady*, *Nowy Rok*, *Wezwania*³⁴⁴.

Adam Mickiewicz przyjaźnił się ze wspomnianym Stefanem Garczyńskim, który również przełożył fragment *Fausta*, a zasłynął z autorskiego dramatu romantycznego *Wacława dzieje*. To właśnie ten tekst został wzięty pod opiekę przez Mickiewicza, który dołożył wszelkich starań, by wydać go drukiem³⁴⁵. Mickiewicz był oczarowany pracą przyjaciela i – jak twierdził – we fragmentach tej pracy można znaleźć odniesienia do *Fausta* Goethego, co po-

i Julia. Por. Zofia Makowiecka, *Julian Korsak*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 14, Zakład Narodowych im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 108–110.

³⁴⁰ Por. Julian Korsak, *Monolog z tragedii Goethego, Faust*, „Dziennik Warszawski”, t. 5, nr 15, s. 178–179, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/326531/display/Default> [dostęp: 21.07.2022].

³⁴¹ Por. Anna Kurska, *Mickiewicz i „duch luterski”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, nr 60, s. 86.

³⁴² Podróż odbyła się w roku 1829. Opisuje ją Antoni Odyniec w swoich listach: zob. Antoni Edward Odyniec, *Listy z podróży*, t. 1: *Z Warszawy do Rzymu*, Zakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa, 1884.

³⁴³ Por. Zofia Ciechanowska, *Mickiewicz a Goethe...*, Lwów 1925, s. 89–100.

³⁴⁴ Por. Zofia Szymdłowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatury zachodnio europejskich*, Warszawa 1955, s. 100.

³⁴⁵ Por. Zuzanna Jastrzębska, *Wacława dzieje*, „Filipinka” 1973, nr 25, <https://encyklopedia-teatru.pl/artykuly/31307/waclawa-dzieje#> [dostęp: 21.07.2022].

wodowało, że Garczyński pretendował do miana bycia jednym z romantyków. Zdaniem Mickiewicza, Waclaw, główny bohater Garczyńskiego, wraz z Nieznajomym towarzyszem, to motyw wyjęty z tekstu Goethego³⁴⁶.

Ciekawym przykładem literackiej fascynacji *Faustem* jest Jan Kasprowicz. Co prawda poeta jest utożsamiany bardziej z nurtem Młodej Polski niż romantyzmem, ale wciąż mieści się w ramach czasowych prowadzonych przeze mnie badań, dlatego warto o nim wspomnieć. Kasprowicz natknął się na cytaty z *Fausta* Goethego w 1905 roku podczas tłumaczenia pracy Fryderyka Paulsena *Schopenhauer. Hamlet. Mefistofeles*. Jak podaje badacz Roman Loth, było to około stu trzydziestu wersów. Miało to zainspirować poetę do podjęcia się przekładu całego dzieła, czego potwierdzenie zawarł w liście z 1913 do Ministerium Wyznań i Oświaty w Wiedniu, w którym to prosił o urlop w celu przetłumaczenia rzeczzonego dzieła, ponieważ miało się ono wpisywać w jego nurt literacki. Do przekładu jednak nie doszło, ale fascynacja motywem faustowskim przekuła się jednak na przekład *Tragicznych dziejów doktora Faustusa* Christophera Marlowe'a, który ukazał się drukiem dwa lata później³⁴⁷.

Marek Troszyński w artykule o Anty-Fauście zauważa następujące inspiracje polskich romantyków Goethem: „Wszyscy twórcy polskiego wielkiego dramatu romantycznego – Mickiewicz, Słowacki i Krasiński przejęli od Goethego „nieład” kompozycyjny formy otwartej oraz strategię fragmentarycznego publikowania dzieła pomyślanego jako cykl”³⁴⁸. Badacz zauważa przy tym, że źródłem cech dotyczących formy może być twórczość Laurence’a Sterna, a z kolei inspiracja scenami fantastycznymi pochodzić miała od Szekspira.

Faustem interesowali się nie tylko romantycy. Młodopolski dekadentyzm, melancholia i zainteresowanie wirującymi stolikami też z niego czerpały. W związku z tym nie dziwi również fakt podjęcia się przekładu przez Ludwika Szczepańskiego – literata i publicystę, który był szczególnie zainteresowany spirytyzmem i okultyzmem³⁴⁹.

³⁴⁶ Por. Mirosław Strzyżewski, *O Mickiewiczowskiej nobilitacji poematu Stefana Garczyńskiego „Waclawa dzieje”. Zapomniany krytycznoliteracki aspekt wykładów paryskich Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1998, 1, s. 33. Przy okazji badań nad *Hamletem* Szekspira warto zauważyć, że tekst *Waclawa dziejów* został na wstępie opatrzonej przez Garczyńskiego cytatem właśnie z *Hamleta*: „The time is out of joint. – O cursed spite/ That ever I was born to set it right!”, co świadczy, że dzieło Szekspira nie było mu obce. Ponadto nietrudno również zauważyć wymownej dedykacji dla Mickiewicza. Por. [Hasło:] *Stefan Garczyński – Waclawa dzieje*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stefan_Garczy%C5%84ski_-_Wac%C5%82awa_dzieje.djvu [dostęp: 21.07.2022].

³⁴⁷ Por. Roman Loth, *Jan Kasprowicz i literatura niemiecka*, [w:] *Kasprowicz. Szkice o życiu i twórczości*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza, Zakopane 2016, s. 51.

³⁴⁸ Marek Troszyński, *Anty-Faust polskich romantyków. Juliusza Słowackiego rewizja faustowskiego mitu*, <https://grotowski.net/performer/performer-6/anty-faust-polskich-romantykow-juliusza-slowackiego-rewizja-faustowskiego-mitu> [dostęp: 27.07.2022].

³⁴⁹ Por. [Hasło:] *Ludwik Szczepański*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 47, Warszawa – Kraków 2011, s. 343–349.

1.3. Edukacja językowa

Tłumaczenie na języki obce jest nierozzerwalnie związane z uczeniem i nauczaniem tych języków, a czynnik motywujący wybór do nauki określonego języka obcego bynajmniej nie jest przypadkowy. Możliwość rozpoczęcia nauki w dawnej Rzeczypospolitej nie była dostępna dla wszystkich. Tak komentuje to zjawisko Michał Cieśla:

Nauka języków obcych nowożytnych w okresie feudalizmu, jak też później, w okresie dojścia do władzy burżuazji, miała wybitnie charakter klasowy. Początkowo tylko klasy rządzące i uprzywilejowane korzystały z nauki języków obcych. Uczyli się głównie panujący, magnateria, szlachta bogatsza, synowie patrycjatu miejskiego i bogatszego mieszczaństwa. Uczono się języków narodów stojących wyżej gospodarczo i kulturowo, one bowiem zazwyczaj dyktowały modę, dawały przykład dobrej organizacji gospodarczej lub politycznej. Stąd też w Europie w okresie odrodzenia uczono się języka włoskiego, zaś później, szczególnie w XVIII wieku, francuskiego. W czasie szczytowego rozwoju imperializmu krajów anglosaskich byliśmy świadkami dużego rozpowszechnienia języka angielskiego na całej kuli ziemskiej. Język ten jeszcze nadal zajmuje pierwsze miejsce wśród tzn. języków światowych³⁵⁰.

Cieśla wskazuje również na inne czynniki motywujące do nauki języków obcych, tj. bezpośrednie kontakty z krajami ościennymi. Mimo że sąsiednie kraje nie były na przykład rozwinięte gospodarczo, politycznie kulturalnie, to jednak częste kontakty wymagały znajomości ich języków³⁵¹. Tym sposobem dochodziło w Polsce do nauki języka rosyjskiego i niemieckiego.

U schyłku feudalizmu uboższa szlachta przywiązana do łaciny niechętnie patrzyła w stronę nauki innych języków. Inaczej rzecz miała się wśród magnaterii i bogatszej szlachty, które w nauce języków obcych upatrywały sposobu na podążanie za najnowszymi modami i manierami. Początek kapitalizmu to z kolei moment, w którym szlachta dostrzegła potrzebę poszerzania wiedzy m.in. przyrodniczej i ekonomicznej za pośrednictwem literatury zachodniej, a do tego konieczna była znajomość języków³⁵².

Nauczanie języków obcych wprowadzono do polskich szkół w połowie XVIII wieku. Najpierw pojawiło się w Collegium Nobilium w Warszawie, później w Szkole Rycerskiej. W tamtym czasie, kierując się potrzebami chwili, stawiano na nauczanie języka francuskiego i niemieckiego³⁵³. Od końca XVIII wieku rosło zainteresowanie również językiem angielskim³⁵⁴.

³⁵⁰ Michał Cieśla, *Nauczanie języków obcych nowożytnych w Szkole Rycerskiej w Warszawie (1766–1794)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 1958, nr 1, s. 41.

³⁵¹ Por. tamże, s. 43–44.

³⁵² Por. tamże, s. 42–44.

³⁵³ Por. tamże, s. 44–45.

³⁵⁴ Por. Irmina Kotlarska, *Materiały do nauki języka angielskiego wydawane od końca XVIII do połowy XX wieku jako źródła badań polsko-angielskich kontaktów językowych, prolegomena badawcze*, „Socjolingwistyka” 2019, nr 33, s. 167–180.

Zmieniające się cele uczenia się owocowały również zmianami w metodach nauczania. Przechodzenie od biernej nauki łaciny do praktycznej komunikacji rozpoczęło się w Polsce w końcu XVIII wieku³⁵⁵. W tamtym czasie nauczano w Polsce języków obcych metodą filologiczną, która polegała na uczeniu się struktur gramatycznych. Miała ona pomóc w odkrywaniu dorobku antyku, którym zachwycano się na nowo, i skierowana była głównie na czytanie i rozumienie tekstu. Niestety z czasem okazała się nieużyteczna i – jak pisała Dakowska – stawała się „sztuką dla sztuki”³⁵⁶. Metoda filologiczna była w tamtym czasie powszechnie stosowana na lekcjach języków obcych, a jej głównym narzędziem było tłumaczenie tekstów oryginalnych lub uproszczonych (w zależności od poziomu uczących się). W procesie nauczania koncentrowano się nie tylko na tekście, ale także na wartościach kulturowych i literackich w nim zawartych. Jednym z ćwiczeń było przepisywanie cytatów z książek lub imitowanie autora w celu tworzenia własnych zdań udających język literacki oryginału. Zdaniem Ronowicza, ten ostatni zabieg był nauką plagiatu i z punktu widzenia edukacji językowej nie prowadził do rozwoju umiejętności posługiwania się językiem obcym³⁵⁷.

W wieku XIX na ziemiach polskich nauczano języków obcych metodą gramatyczno-tłumaczeniową³⁵⁸. Bazą do nauki był znowu tekst. Metoda miała na celu wyćwiczenie gramatyki i leksyki na poziomie umożliwiającym swobodne czytanie ze zrozumieniem, dlatego nacisk kładziono na dokładną analizę tekstu i jego wierny przekład. Za materiały ćwiczeniowe służyły teksty literackie lub fragmenty z Biblii – dostosowywane lub oryginalne ilustrujące omawiane zagadnienie gramatyczne lub leksykalne. Niektórzy nauczyciele zaczęli wtedy wskazywać, że teksty literackie do nauki języków nie są odpowiednie dla przeciętnego ucznia, który nie radzi sobie z analizą językowo-literacką³⁵⁹.

Przełom XIX i XX wieku przyniósł w nauczaniu języków dużą zmianę – pojawiła się metoda bezpośrednia³⁶⁰, która odchodziła od nauki gramatyki jako samodzielnej dyscypliny i od koncentrowania się tylko na tekście do czytania i analizowania³⁶¹. Język zaczął być postrzegany jako narzędzie do

³⁵⁵ Por. tamże.

³⁵⁶ Zob. Maria Dakowska, *Teaching English as a foreign language. A guide of Professionals*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

³⁵⁷ Por. Edmund Ronowicz, *Kierunki w metodyce nauczania języków obcych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1982, s. 29.

³⁵⁸ Zastosowanie metody gramatyczno-tłumaczeniowej w nauce języków obcych w Polsce w XIX wieku opisuje szczegółowo badacz Michał Cieśla: zob. M. Cieśla, *Dzieje nauki języków obcych w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.

³⁵⁹ Por. Edmund Ronowicz, *Kierunki w metodyce nauczania...*, s. 26–29.

³⁶⁰ Zob. Michał Cieśla, *Dzieje nauki języków obcych w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.

³⁶¹ Por. Michał Cieśla, *Nauczanie języków obcych nowożytnych w Szkole Rycerskiej...*, s. 55–56.

komunikacji. Ważniejsza stała się mowa niż czytanie. Jednak wykorzystywanie tekstów literackich do nauki języka nadal było powszechne³⁶².

Od XVIII wieku do początku XX wieku nauka języków obcych była nierozwalnie związana z przekładem i analizą tekstów literackich. Była to okazja do pierwszego zderzenia z inną kulturą i szerszymi przez nią wartościami. Tłumaczenie było ćwiczeniem językowym – z jednej strony – w języku obcym, ale – z drugiej – również w języku ojczystym, który w ten sposób był również szlifowany w czasie zaborów. Nauka języka obcego poprzez język ojczysty umożliwiała obcowanie z polskim, który w pewnym momencie został wycofany ze szkół (procesy germanizacji i rusyfikacji). Wtedy nieocenionym źródłem wiedzy językowej była edukacja domowa, odbywająca się w domach przedstawicieli majątniejszych i bardziej postępowych grup społecznych, którzy zatrudniali w tym celu prywatnych nauczycieli. Nawet w obliczu zapotrzebowania na tłumaczenia tekstów użytkowych dotyczących ekonomii czy przyrody każdy tłumacz musiał mierzyć się z przekładaniem tekstów literackich, zanim opanował wystarczająco język obcy.

Jak dostrzegli dziewiętnastowieczni metodycy, praca z teksami literackimi nie była łatwa dla „przeciętnego ucznia”. Bez wątpienia łatwiej szło tłumaczenie osobom uzdolnionym i rozbudzonym literacko, które być może już w czasie nauki języka miały za sobą próby pisania własnych tekstów literackich lub działały jako pisarze, poeci, krytycy literaccy, publicyści etc. Nauka języka obcego dla niektórych z nich stawała się kolejną okazją do „zabawy” słowem oraz poznania i zgłębienia literatur i kultur innych krajów. To nauka języka umożliwiawała niektórym pierwsze spotkania z tekstami Szekspira czy Goethego i nierzadko niosła za sobą późniejszą nimi fascynację. Jeśli pierwszy kontakt z nauką języka obcego był pozytywny, a w przypadku „ludzi słowa” z reguły tak się działo, to prawdopodobnym było rozbudzenie chęci praktykowania przekładu literackiego.

1.3.1. *HAMLET* A EDUKACJA JĘZYKOWA

Tłumacze literaccy, którzy przetłumaczyli *Hamleta* między rokiem 1797 a 1939, musieli najpierw nauczyć się języka angielskiego. Początkowo był on nowością względem popularnego języka włoskiego, a później francuskiego. Jednak postępowe rodziny organizujące naukę domową lub sami tłumacze poszukujący powiewu inspiracji z innej kultury zaczęli sięgać właśnie po język angielski, którego literatura miała do zaoferowania wiele tekstów wartych uwagi, bo wpisujących się w kanon klasyków literackich. By powtórzyć, w XIX wieku nadal panowało wyniesione z poprzedniego wieku przekonanie, że przekładać należy tylko teksty wybitne, aby wzbogacały literaturę rodzimą, ale także rozwijały literacko samego tłumacza.

³⁶² Por. Natalia Tsai, *Tekst literacki a metody nauczania języków obcych*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” 2010, nr 17, s. 400.

Teksty Szekspira zajmują wyjątkowe miejsce w kanonie literatury angielskiej. Można powiedzieć, że stanowią jakby jej trzon, podstawę, esencję. W związku z tym zderzenie z jego tekstami w czasie nauki języka angielskiego metodą opartą na tłumaczeniach tekstów literackich było kwestią czasu. Tak stało się w przypadku Ignacego Hołowińskiego, który będąc w seminarium duchownym w 1828 roku, złożył petycję³⁶³ o dodatkowe lekcję języka angielskiego. Prośbę motywował bogatą literaturą angielską i chęcią jej szerszego zgłębiania. Edukacja przyniosła owoce w postaci przekładu *Hamleta*³⁶⁴ w 1839 roku. W tym samym roku przetłumaczył też *Romeo i Julię*³⁶⁵, *Sen w wigilię św. Jana*³⁶⁶. W 1841 roku powstał przekład *Makbeta*³⁶⁷, *Króla Leara*³⁶⁸ i *Burzy*³⁶⁹.

Z kolei Jan Kasproicz był językowym samoukiem. Dzięki swojej wyteżonej pracy miał okazję obcować z dziełami m.in. Szekspira, z których przekładu później zasłynął³⁷⁰. Pracował nad nimi w trzech okresach życia, ale *Hamlet* pojawił się jako pierwszy w 1890 roku³⁷¹. Można przypuszczać, że to właśnie ten tekst rozbudził w Kasproiczu największe zainteresowanie angielskim pisarzem. Praca nad *Hamletem* okazała się brzemienna w skutki, bo Kasproicz przetłumaczył kilkanaście szekspirowskich dramatów – dwanaście zostało opublikowanych (*Hamlet, Henryk V, Henryk VI Części I–III, Komedia omyłek, Miarka za miarkę, Wiele hałasu o nic, Makbet, Juliusz Cezar, Romeo i Julia, Król Lir*; trzy pozostałe rękopisy zaginęły)³⁷².

Józef Paszkowski, w przeciwieństwie do Hołowińskiego i Kasproicza, nauczył się języków obcych – w tym angielskiego – za sprawą edukacji domowej³⁷³. Pierwsze tłumaczenia tekstów wykonywane w ramach ćwiczeń językowych przekuły się potem na regularną działalność przekładową, ze

³⁶³ Podpisał ją również Placyd Jankowski, który przetłumaczył *Puste kobiety z Windsoru* (1842), *Północną godzinę* (1845) oraz *Henryka IV część I i II* (1847). Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 67.

³⁶⁴ Zob. William Shakespeare, *Dzieła Wilhelma Shakspeare*, tłum. Ignacy Kefaliński [I. Hołowiński], t. 1, T. Glücksberg, Wilno 1839, [*Hamlet, Romeo i Julia, Sen w wigilię św. Jana*].

³⁶⁵ Zob. tamże.

³⁶⁶ Zob. tamże.

³⁶⁷ Zob. William Shakespeare, *Dzieła Wilhelma Shakspeare*, tłum. Ignacy Kefaliński [I. Hołowiński], t. 2, T. Glücksberg, Wilno 1841, [*Makbet, Król Lear, Burza*].

³⁶⁸ Zob. tamże.

³⁶⁹ Zob. tamże.

³⁷⁰ Por. Barbara Hałusek, *Kamień z dna Morskiego oka. Jan Kasproicz (12.12.1860–01.08.1926)*, https://mbplesno.pl/Kamien_z_dna_Morskiego_Oka.html [dostęp: 25.01.2022].

³⁷¹ Zob. William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Jan Kasproicz, Gubrynowicz, Lwów 1890. [Pozycja wydana w ramach serii Biblioteka Mrówki, t. 262–263.]

³⁷² Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 111–112.

³⁷³ Por. Cecylia Gajkowska, *Józef Edmund Paszkowski 1817-01-03–1861-04-17*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jozef-edmund-paszowski> [dostęp: 25.01.2022].

szczególnym zamiłowaniem do Szekspira. *Hamlet* był dziesiątym z kolei utworem przetłumaczonym przez Paszkowskiego z kanonu szekspirowskiego. Był to przekład na tyle dopracowany i wykonany w sposób przemyślany, że zyskał wśród krytyków literackich miano kanonicznego³⁷⁴.

Pewną relację między nauką języka angielskiego a późniejszym tłumaczeniem dzieł Szekspira można również dostrzec u Leona Ulricha. Kiedy Ulrich po raz pierwszy przyjechał do Anglii, gdzie spotkał się ze szkolnym kolegą – Stanisławem Koźmianem, nie znał języka angielskiego na wystarczającym poziomie, co uniemożliwiało mu podjęcie pracy³⁷⁵. Nie wiadomo dokładnie, gdzie po raz pierwszy zaczął poznawać angielski – być może podczas edukacji formalnej, bo źródła podają, że angielski znał, ale na bardzo podstawowym poziomie. Rzeczony „niewystarczający poziom” mógł wynikać z metody, jaką się uczył, tj. poprzez tłumaczenie tekstów literackich, która okazała się niewystarczająca, by mógł się swobodnie komunikować z Anglikami. Pozostał jednak w Anglii i wkrótce, z pomocą Koźmiana, zaczął pracować w szkole dla chłopców w Bruce Castle. Musiał tym samym doskonalić język, bo był zmuszony używać go na co dzień, a nie tylko w formie odtwórczych ćwiczeń translacyjno-gramatycznych. Otoczony kulturą angielską zaczął się w nią zagłębiać³⁷⁶. Fascynacja Anglią sprawiła, że podjęli z Koźmianem decyzję o tłumaczeniu dzieł Szekspira. W ciągu pięciu lat³⁷⁷ Ulrich przetłumaczył – jako jedyny na tamte czasy – wszystkie dramaty angielskiego pisarza³⁷⁸ do roku 1895, kiedy to Korotyński wspominał o tym w „Tygodniku Ilustrowanym”.

Edukacja językowa (w domu, w szkole, na emigracji, samodzielnie) stanowiła początek zainteresowań językowo-literackich. Nauka języka obcego poprzez tłumaczenie tekstów literackich wpływała rozwijająco na osoby wrażliwe literacko. Hołowiński, Paszkowski, Ulrich tworzyli własne teksty i chętnie rozwijali się w kierunku literacko-językowym. Ich autorskie utwory może nie zyskały sławy i znani są obecnie głównie z powodu tłumaczenia tekstów Szekspira, ale bez wątpienia wyczucie w operowaniu słowem musieli mieć „we krwi”, a ich wytrwała praca nad szlifowaniem wrodzonych umiejętności przyniosła sukcesy na polu przekładowym. Natomiast wspo-

³⁷⁴ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 325.

³⁷⁵ Por. tamże, s. 391–393.

³⁷⁶ Wielu mu ówczesnych tłumaczy Szekspira mogło zaledwie pomarzyć o wyjeździe do Anglii, poznawaniu żywego języka i zatopieniu się w kulturze.

³⁷⁷ Ulrich pracował nad przekładami dramatów już po powrocie z Anglii, w Bordeaux. Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 393.

³⁷⁸ Por. K. [Korotyński], *William Shakespeare (Szekspir), Dzieła dramatyczne w 12 tomach. Przekład L. Ulricha, z objaśnieniami J.I. Kraszewskiego, Wydanie nowe, z rycinami tytułowymi, Kraków i Warszawa, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 41, s. 234.*

minany Jan Kasprowicz zyskał sławę nie tylko jako tłumacz, ale również jako poeta i dramaturg. Warto podkreślić obowiązującą zasadę samodzielnego, ale i żmudnego dbania o edukację językową, co przekuwało się na późniejsze sukcesy w przekładaniu dramatów Szekspira. Aby mozolnie nabywana edukacja językowa przyniosła kiedyś owoce w postaci sukcesów przekładowych, musiała jednak najpierw trafić na podatny grunt.

1.3.2. *FAUST TYLKO DLA OBYTYCH W LITERATURZE I JĘZYKU*

Do tłumaczenia *Fausta* zasiadały osoby wprawione w literaturze i języku, tzn. obyte w kulturze, czytane, mające już doświadczenia w twórczości własnej lub nawet przekładowej, znające język niemiecki na tyle, by docenić kunszt życiowego dzieła Goethego i móc się z nim zmierzyć. *Faust* nie był też tekstem, od którego zaczynano przygodę z kulturą i literaturą niemieckojęzyczną, a nawet językiem niemieckim samym w sobie. Zainteresowanie nim pojawiało się później, w miarę nabywania odpowiednich kompetencji literackich.

Adam Mickiewicz zaczął poznawać język niemiecki jesienią 1818 roku. Początkowo uczył się na utworach Schillera, a przede wszystkim na *Rękawicze*³⁷⁹ i dopiero kiedy poczuł się pewnie, sięgnął po *Fausta*. Feliks Jezierski (1817–1901), który jako pierwszy wykonał przekład całości (tj. części I i II), też dojrzał do tego zadania. Początkowo zajmował się działalnością pedagogiczną, literacką i naukową. Przebywał dwa lata w Niemczech, gdzie się doktoryzował, co wskazuje również na wysokie kompetencje językowe. Dużo publikował w „Bibliotece Warszawskiej”. Pisał rozprawy językoznawcze i tłumaczył angielskich poetów, by nad *Faustem* pochylić się dopiero w 1880 roku³⁸⁰. Podobnie rzecz miała się z Andrzejem Niemojewskim, który opublikował fragmenty *Fausta* w 1907 roku na łamach „Myśli Niepodległej”³⁸¹. Niemojewski nauczył się biegle niemieckiego w gimnazjum w Brodnicy. Studiował prawo w Dorpacie (Estonia), publikował m.in. w „Przeglądzie Literackim”, wydał dwa autorskie tomiki poezji, debiutował jako dramaturg, działał politycznie, interesował się religią. Dopiero po zebraniu licznych doświadczeń podjął się przekładu fragmentów *Fausta*, który tematycznie zdawał się idealnie wpasowywać w jego ówczesne zainteresowania³⁸².

³⁷⁹ Por. Zofia Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur...*, s. 49–53.

³⁸⁰ Por. [Hasło:] *Jezierski Feliks* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 11/1, z. 48, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964, s. 199.

³⁸¹ Por. Piotr Obrączka, *Literatura niemieckojęzyczna w Polsce 1887–1914. Bibliografia przekładów*, Uniwersytet Opolski, Opole 1999, s. 62.

³⁸² Por. [Hasło:] *Niemojewski Andrzej Jan*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 23/1, z. 96, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1978, s. 3–10.

Z odpowiednio przygotowanym bagażem kompetencji literacko-językowych podszedł do przekładu pierwszej części *Fausta* Zygmunt Reis (1879–między 1939 a 1945³⁸³) – nauczyciel języka niemieckiego. Reis studiował germanistykę i filologię klasyczną na Uniwersytecie Lwowskim. Później pracował jako nauczyciel, ale zajmował się też działalnością dziennikarską i literacką. Pisał też wiersze. Na przekład *Fausta* zdecydował się w 1932 roku. Początkowo odebrano go pozytywnie (Józef Birkenmajer), ale z czasem uznano za „filologiczny” (Zofia Ciechanowska)³⁸⁴. Ta druga ocena nie powinna dziwić, biorąc pod uwagę, że w tym samym roku pojawił się jego podręcznik *Zarys gramatyki języka niemieckiego*³⁸⁵.

Ze względu na wykształcenie w obszarze studiów germanistycznych, za najbardziej kompetentne osoby podejmujące się przekładu *Fausta* uznać można Edmunda Kołodziejczyka i Witolda Hulewicza³⁸⁶. To, co ich łączy, to biegła znajomość języka niemieckiego i szeroko pojęte zainteresowanie literaturą. Obaj mieli w swoim dorobku publikacje poświęcone Goethemu lub *Faustowi* – Kołodziejczyk jest autorem pracy *Goethe w Polsce*³⁸⁷, natomiast Hulewicz – *Polski Faust, rzecz o nowych polskich przekładach, o sposobach tłumaczenia i o polemice dookolnej*³⁸⁸. Witold Hulewicz uchodził dodatkowo za uznanego tłumacza oraz propagatora literatury niemieckiej w Polsce³⁸⁹. Jednak obaj ograniczyli się wyłącznie do przetłumaczenia zaledwie skromnych fragmentów, które prawdopodobnie powstały przy okazji pracy nad wspomnianymi już publikacjami³⁹⁰. Jan Izydor Sztudynger również pod-

³⁸³ Konkretna data śmierci nie jest znana. Wiadomo jedynie, że zginął w czasie II wojny światowej, dlatego źródła podają datę jego śmierci między 1939 a 1945 rokiem.

³⁸⁴ W 1932 roku Józef Birkenmajer skomentował ten przekład w „Poloniście”: „Na ogół [...] czyta się gładko, a nie brak miejsc bardzo dobrych”. Zob. Józef Birkenmajer, *Recenzja przekładu Fausta*, „Polonista” 1932, s. 20. Jednak już w roku 1949 Zofia Ciechanowska uznała go za „filologiczny w gorszym znaczeniu”. Zob. Zofia Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce*, „Twórczość” 1949, nr 8, s. 90.

³⁸⁵ Por. [Hasło:] *Reis Zygmunt*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 31/1, z. 128, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1988, s. 30–31.

³⁸⁶ Witold Hulewicz był w niektórych opracowaniach (np. w *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze, Informator, A–K*, pod kier. Jana Michalika, redaktor tomu: Stanisław Hałabuda, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001) mylony ze swoim bratem Jerzym Hulewiczem – pisarzem i malarzem, i to właśnie Jerzemu przypisywano przetłumaczenie fragmentu *Fausta*.

³⁸⁷ Por. Wiesław Bienkowski, *Edmund Kołodziejczyk*, [w:] *Internetowy polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/edmund-kołodziejczyk> [dostęp: 22.07.2022].

³⁸⁸ Zob. Witold Hulewicz, *Polski Faust. Rzecz o nowych polskich przekładach, o sposobach tłumaczenia i polemice dookolnej*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1926.

³⁸⁹ Por. Mirosława Kozłowska, *Witold Hulewicz*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/40840/witold-hulewicz#> [dostęp: 22.07.2022].

³⁹⁰ Edmund Kołodziejczyk dołączył fragment przekładu *Fausta* do własnej publikacji, zob. Edmund Kołodziejczyk, *Goethe w Polsce*, Kraków 1913, s. 15–17. W przypadku fragmentu

chodził do przekładu swojego fragmentu *Fausta* jako potencjalny specjalista od języka i kultury niemieckiej – studiował germanistykę³⁹¹. Jednak w obliczu faktu, że przetłumaczył jedynie fragment na próżno szukać jego rozbudowanej oceny krytycznoliterackiej, która potwierdziłaby jednoznacznie, że ukończenie germanistyki przekładało się w jakikolwiek sposób na lepszą jakość wykonywanych przekładów *Fausta* na język polski.

1.4. Wiek i doświadczenie a wybory translatorskie

Hamlet i *Faust* to niezwykle wymagające arcydzieła i wydawać by się mogło, że podjąć ich przekładu mogą się wyłącznie osoby posiadające już doświadczenie w pisaniu własnych tekstów i solidny warsztat przekładowy. Podjęcie się tłumaczenia klasyków literatury wymaga odwagi, żeby sprostać oryginałowi i godnie reprezentować autora w nowej kulturze. Co więcej, w latach 1797–1939 nadal panowało wywodzące się z osiemnastego wieku przekonanie, że do przekładu należy wybierać tylko dzieła wartościowe, które mogą wzbogacić język polski i kulturę rodzimą, a należy unikać tekstów, które mogą jej zaszkodzić, zaśmieszyć ją czy spłyć wartości, jakie chce utrwalać i propagować. Ponadto już na etapie nauki języka obcego posługiwano się tekstami literackimi – niejednokrotnie klasyką literatury – co sprzyjało oswajaniu się z literackimi arcydziełami, a przez to ośmiało w przypadku podjęcia decyzji o ich tłumaczeniu. W takich okolicznościach praca nad dziełami kanonicznymi stawiała się normą i nie wzbudzała w tłumaczu obawy, że nie podoła lub „zbecześci” oryginał.

W kontekście wieku tłumaczy i momentu życia, w którym decydowali się na przekład *Hamleta* lub *Fausta*, należy uwzględnić tendencje demograficzne występujące na ziemiach polskich w XIX wieku. Jak podaje badacz Marek Żyromski, był to w Europie czas ogromnego wzrostu demograficznego z około 190 do 400 milionów osób, co przy okazji nadało temu wiekowi miano „stulecia Europy”. Jednocześnie wzrost liczby ludności był skorelowany z nadal niską przeciętną długością życia wynikającą z dużej śmiertelności niemowląt i dzieci oraz słabej opieki lekarskiej³⁹². Według badacza Ta-

przetłumaczonego przez Witolda Hulewicza nie ma jednoznacznego potwierdzenia, że taki fragment faktycznie istniał. Opracowanie *Dramat obcy w Polsce 1765–1965* wymienia wśród tłumaczy niejakiego Hulewicza, ale nie Witolda, a Jerzego. Zob. [Hasło:] *Goethe Johann Wolfgang*, [w:] *Dramat obcy w Polsce 1765–1965...*, s. 277–278. Jak podaje Encyklopedia PWN Witold i Jerzy byli braćmi. Zob. [Hasło:] *Hulewicz Witold*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Hulewicz-Witold;3913176.html> [dostęp: 25.01.2023]. W każdym razie nie ma jednoznacznego potwierdzenia, że istniał kiedykolwiek przekład fragmentu *Fausta* w wykonaniu, któregoś z braci Hulewiczów.

³⁹¹ Por. Grzegorz Kopeć, *Jan Izidor Sztaudynger*, [w:] *Słownik Biograficzny Ziemi Zielonogórskiej*, <http://jbc.jelenia-gora.pl/Content/366/sztaudynger.html> [dostęp: 3.08.2022].

³⁹² Por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska*, „Roczniki Socjologii Rodziny” 2000, t. 12, s. 173–188.

deusza Ładogórskiego na ziemiach polskich dopiero w latach 1870–1887 przekroczona została bariera średniej długości życia wynosząca 30 lat³⁹³. Średnia wieku tłumaczy literackich działających w latach 1797–1939 to 60 lat. W związku z tym można stwierdzić, że tłumacze żyli często znacznie dłużej niż przeciętna osoba, co wynikało z trybu i warunków ich życia, ale przede wszystkim formy pracy wykonywanej przez nich zarobkowo, czego szczegóły zostaną przedstawione w kolejnych rozdziałach tej pracy. Z drugiej strony – inny przebieg życia niż obecnie sprawiał, że osoby stawały się dorosłe i dojrzałe wcześniej. Za przykład niech tu posłuży Jan Kasprowicz, który jako dziewiętnastolatek był – zdaniem ojca – wystarczająco dorosły, by myśleć o małżeństwie³⁹⁴.

1.4.1. *HAMLET* NIE TYLKO DLA MŁODYCH

Pomysł wyboru *Hamleta* do przetłumaczenia pojawiał się u tłumaczy w różnym wieku i w różnych okolicznościach życiowych, chociaż główny bohater ujmował za serca raczej młodszych, ale jednocześnie wystarczająco dojrzałych i na tyle doświadczonych, by docenić jego moc i czar.

Najmłodszy spośród tłumaczy *Hamleta* był Jan Kasprowicz, który zaczął pracować nad przekładem w wieku 20 lat. Zanim to nastąpiło, debiutował twórczością własną – tomikiem *Poezje* w 1889 roku³⁹⁵. Kasprowicz traktował przekład jako sposób wprawiania się w pisanie i kształtowanie obycia literackiego. Badacze zwracają uwagę, że analizując twórczość własną Kasprowicza, należy mieć w pamięci jego przekłady i koniecznie uwzględnić je w analizie, gdyż stanowią jej dopełnienie poprzez pokrewieństwo tematów i motywów³⁹⁶. Tłumaczenia tekstów Szekspira pojawiały się w życiu Kasprowicza cyklicznie. Były trzy okresy w jego życiu, kiedy wracał do angielskiego twórcy. Pierwszy raz zmierzył się z przekładem *Hamleta*, który opublikował w 1890 roku, z zamiarem oddania prawdziwego stylu autora – miało być dosadnie i pikantnie. Pomysł był wzniosły, nowatorski i odważny, ale – zdaniem krytyków – nie do końca zrealizowany. Do *Hamleta* Kasprowicz wracał przez wiele lat, by nanosić poprawki. Świadczy to o postrzeganiu *Hamleta* jako tekstu wyjątkowego, którego przekład winien być doskonały. Drugi okres szekspirowski w życiu Kasprowicza przypada na lata 1895–1987, kiedy publikowano lwowską edycję jego siedmiu przekładowych dzieł. Trzeci okres to lata 1918–1924, kiedy Kasprowicz podupadł na

³⁹³ Cyt. za: ibidem, s. 174.

³⁹⁴ Por. Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprowicz. Opowieść biograficzna. Część pierwsza. Chłopska sukmana (1860–1889)*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza, Zakopane 2015, s. 161.

³⁹⁵ Zob. Tomasz Mościcki, *Jan Kasprowicz 12.12.1860–1.08.1926*, <https://culture.pl/pl/tworca/jan-kasprowicz> [dostęp: 26.01.2022].

³⁹⁶ Por. Barbara Bibik, *Podśłuchać tajemnice poety... Ajschylos i reminiscencje ajshylejskie w twórczości Jana Kasprowicza*, „Collectanea Philologica” 2016, nr 19, s. 105–116.

zdrowiu, odszedł z życia akademickiego i szukał sposobu, by oddalić od siebie myśli o chorobie. Powziął postanowienie o przetłumaczeniu całości kanonu szekspirowskiego. To właśnie w pracach z tego okresu widać pewną i wprawioną rękę – przekłady są dopracowane, staranne i oryginalne. Kasprowicz pracował świadomie z rysem dojrzałości życiowo-literacko-przeładowej³⁹⁷. *Hamlet*, którego przetłumaczył jako pierwszego, różnił się od *Romea i Julii*, *Makbeta* czy *Króla Leara* z końca działalności translatorskiej. „Młody” przekład *Hamleta* był jak młody Kasprowicz – niezdecydowany, porwisty, nierówny i przeciw regułom.

Od *Hamleta* zaczynał również 23-letni Ignacy Hołowiński. Hołowiński jako młody kleryk zaczął interesować się tłumaczeniem i w pewnym momencie zaczął je nawet przedkładać nad teologię. W 1828 roku złożył petycję w seminarium o przyznanie większej liczby godzin języka angielskiego, a już dwa lata później pracował nad *Otellem*. W tym samym roku zaczął pracę nad *Hamletem*, który znalazł się też w pierwszym tomie wileńskiej publikacji wydanej nakładem Teofila Glücksberga. Hołowiński całe krótkie życie, zmarł w wieku zaledwie 48 lat, stał na rozdrożu między młodzieńczą pasją do tłumaczenia Szekspira a karierą duchownego. Zdobywanie kolejnych kościelnych stanowisk oddalało go od młodzieńczej pasji, z której nie chciał zrezygnować nawet w obliczu krytyki ze strony jego zwierzchników. Już pierwszy tom wileński opatrzył pseudonimem Ignacy Kefaliński³⁹⁸.

W młodym wieku, bo mając 26 lat, *Hamleta* przetłumaczył Andrzej Horodyski. Tekst powstał przed rokiem 1799, prawdopodobnie podczas ukrywania się mocno zaangażowanego Horodyskiego w Warszawie, po rozbiciu Centralizacji Lwowskiej, w której działał podczas studiów od 1796 roku³⁹⁹. Nie dziwi zatem fakt, że *Hamlet* jako tekst polityczny, bo tak odczytywano go na przełomie XVIII i XIX wieku, znalazł się w obszarze zainteresowań młodego patrioty.

Wciąż młodzieńczy zapał towarzyszył powstaniu przekładu *Hamleta* w wykonaniu dwudziestoośmioletniego Jana Nepomucena Kamińskiego. Kamiński zaangażowany już wtedy w różne inicjatywy teatralne tłumaczył i przygotowywał adaptacje. Od 1803 roku działał w założonym przez siebie zespole aktorskim w Kamieńcu Podolskim, a do roku 1805 był również związany z tamtejszym teatrem polskim. W tym czasie powstał jego *Hamlet* w oparciu o niemieckie tłumaczenie Schrödera⁴⁰⁰. Trudno oprzeć się wrzące-

³⁹⁷ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 112–114.

³⁹⁸ Por. tamże, s. 69–85.

³⁹⁹ Zob. Horodyski Michał Andrzej (1773 – między 1847–1857)...

⁴⁰⁰ Por. Ludwik Bernacki, *Jan Nepomucen Kamiński 1777–1855. Materiały do biografii Kamińskiego i dziejów Teatru Polskiego we Lwowie*, I Związkowa Drukarnia we Lwowie, Lwów 1911, s. 54.

niu, że również u Kamińskiego przekład *Hamleta* powstał w wyniku młodzieńczej pasji i poczucia misji. Kamiński chciał stworzyć teatr, a już wtedy trudno było sobie wyobrazić teatr bez *Hamleta*.

Polski *Hamlet* nie powstawał tylko w wyniku młodzieńczego poczucia misji albo żywo rozbudzonej pasji w wyniku fascynacji głównym bohaterem, lub polityczno-niepodległościowym wydzwiękiem treści. Był też *Hamlet* „dojrzały” przetłumaczony przez Wojciecha Bogusławskiego (40 lat), Stanisława Trembeckiego (49 lat), Jana Komierowskiego (52 lata), Józefa Komierowskiego (44 lata), Cypriana Kamila Norwida (34 lata), Józefa Paszkowskiego (33 lata), Krystyna Ostrowskiego (49 lat), Władysława Matlakowskiego (44 lata), Leona Ulricha (59 lat), Stanisława Egberta Koźmiana (prawdopodobnie w wieku 40–50 lat), Kazimierza Zalewskiego (49 lat), Zdzisława Skłodowskiego (67 lat), Tadeusza Micińskiego (43 lata), Andrzeja Tretiaka (36 lat), Jarosława Iwazkiewicza (45 lat). Czym te prace różniły się od przekładów powstających w wyniku młodzieńczych porywów? Przede wszystkim ich powstanie było przemyślane i zorientowane na inne cele. Bogusławski przetłumaczył *Hamleta* na potrzeby swojego teatru. Ostrowski realizował swoje patriotyczne wizje i nie zwracał przy tym zbytnej uwagi na oryginał. Ulrich za wszelką cenę chciał wydać swoje prace i przetłumaczyć c a - ł e g o Szekspira, tak jak zaplanował ze swoim przyjacielem Stanisławem Egbertem Koźmianem. Ten ostatni również nie ominął *Hamleta* w swojej ostatniej publikacji, choć były to zaledwie fragmenty. Można odnieść wrażenie, że posiadanie *Hamleta* lub chociaż jego fragmentu w dorobku translatorskim było w tamtych czasach *must-have*. Jeśli ktoś poważnie traktował swoje przekłady tekstów Szekspira, to po prostu musiał mieć też *Hamleta*. Podobnie z teatrem – Bogusławski i Kamiński stawiający na inicjatywy teatralne lub w ogóle organizowanie teatrów i zespołów aktorskich mieli swojego *Hamleta*. Trudno było sobie wyobrazić prawdziwy teatr mający aspiracje do oferowania widzom kultury na najwyższym poziomie bez *Hamleta*.

Należy również wspomnieć, że prace nad tekstami Szekspira – niekoniecznie z koncentracją na *Hamlecie*, bo ten raczej przyciągał tłumaczy młodszych i w sile wieku, przypadały na schyłek życia lub czas, kiedy tłumacze podupadali na zdrowiu. Choroba zmuszała ich do porzucania dotychczasowych obowiązków zawodowych. W konsekwencji tracili dochody i dorabiali przekładami (Józef Paszkowski) lub jeśli mieli zaplecze finansowe, zajmowali w ten sposób myśli (Jan Kasprowicz, Stanisław Egbert Koźmian). Rychły koniec życia pobudzał też do działania ku zrealizowaniu marzeń o zwartej publikacji zawierającej tylko przekłady (Leon Ulrich, Stanisław Egbert Koźmian).

Motywacje wybierania *Hamleta* do przekładu w określonym momencie życia i działalności twórczej i/lub przekładowej były bardzo indywidualne. Wydawać by się mogło, że do tłumaczenia *Hamleta* potrzebny jest warsztat, doświadczenie, wprawa i wyższe pobudki. Nie zawsze tak było. Tłumacze n i e b a l i s i ę *Hamleta*. Tłumaczyli nawet ci nieposiadający wprawy (Ka-

sprowicz, Hołowiński, Ostrowski) i ci, zdaniem krytyków, bez talentu (Leon Ulrich), a nawet tacy, po których nikt nie spodziewał się, że ich przekład będzie kanoniczny, gdyż ich teksty autorskie uważane były za słabe (Józef Paszkowski)⁴⁰¹. Szlachetność celów też była dyskusyjna – szczególnie tam, gdzie pojawiały się pieniądze (Józef Paszkowski, Jan Kasprowicz) albo potrzeba zrealizowania swoich ambicji (Ignacy Hołowiński, Leon Ulrich, Krystyn Ostrowski).

1.4.2. DO FAUSTA TRZEBA DOJRZEĆ

Zainteresowanie się *Faustem* przebiegało nieco inaczej niż w przypadku *Hamleta*, chociaż średni wiek tłumacza, w którym podejmował się przekładu, to w obu przypadkach 40 lat. *Faust*, jako tekst złożony zarówno pod względem formy, jak i treści, a do tego rozstawiony jako „dzieło życia Goethego”, nie „przyciągał” młodych osób. Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest Julian Korsak, który jako pierwszy przetłumaczył *Monolog*, mając zaledwie 19 lat. Dwadzieścia kilka lat liczyli sobie w momencie wydania przekładu: Józef Paszkowski (24), Aleksander Albert Krajewski (25), Waław Tyzenhauz (24) i Włodzimierz Wolski (24). Jednak jak na okoliczności dziewiętnastowieczne byli oni uważani za w pełni już dorosłych i dojrzałych mężczyzn. W przypadku Paszkowskiego *Faust* pojawił się dość wcześnie, bo w drugim roku mierzenia się ze spolszczaniem dzieł literatury światowej. Paszkowski zaczął tłumaczyć w 1840 roku, a opracowane przez niego fragmenty *Fausta* opublikowano już w 1841 roku w „Bibliotece Warszawskiej”⁴⁰².

Zgodnie z konkluzjami zawartymi w podrozdziale dotyczącym edukacji językowej i kulturalnej, *Faust* (lub jego fragmenty) pojawiał się dopiero wtedy, kiedy tłumacz nabył już wystarczającej znajomości języka, a przy okazji doświadczenia życiowego, aby w pełni zrozumieć, docenić i oddać zamysł Goethego. W świetle tego ciekawym przykładem jest sytuacja Aleksandra Alberta Krajewskiego, który przetłumaczył pierwszą część *Fausta* w wieku 25 lat, czyli stosunkowo młodo, w okolicznościach zsyłki na katorgę w Rosji, gdzie również nauczył się języka⁴⁰³. Krajewski, młody wiekiem i osadzony w publicystyce bardziej niż w twórczości autorskiej, z powodu trudnych okoliczności życiowych decyduje się na przekład *Fausta* i nie ogranicza się jedynie do krótkiego fragmentu⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Przy tej okazji krytycy literaccy odkryli, że bycie dobrym w przekładzie wcale nie musi być jednoznaczne z dobrą twórczością własną i odwrotnie. Warto przypomnieć, że jeszcze na przełomie XVIII i XIX wieku uważano, że jedynie poeci i pisarze mogą tłumaczyć, bo jako jedyni mają do tego odpowiednie umiejętności.

⁴⁰² Por. Józef Paszkowski, [w:] *Polski Szekspir, Repozytorium polskich przekładów Szekspira w XIX wieku. Zasoby, strategie, recepcja*, <http://polskieszekspir.uw.edu.pl/jozef-paszkowski-tlumacz> [dostęp: 25.07.2022].

⁴⁰³ Por. Stanisław Szenic, *Cmentarz powązkowski 1891–1918*, t. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 171.

⁴⁰⁴ Por. Wiktoria Śliwowska, *Materiały do historii zesłańców syberyjskich: Justynian Ruciński – Gustaw Ehrenberg – Aleksander Krajewski*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 81, nr 1, s. 157.

Doświadczony życiowo, ale niekoniecznie literacko, był też Leon Wachholz, który pierwszą część *Fausta* przetłumaczył w wieku 51 lat, a drugą, pozostającą w rękopisie – 64 lat. Wachholz był kryminologiem, profesorem medycyny sądowej i interesował się naukami przyrodniczymi. Pisał opracowania naukowe o zbrodniach. *Faust* zdawał się go fascynować właśnie z powodu zainteresowań zawodowych. Wachholz uważał, że w każdym człowieku są pierwiastki dobra i zła, a człowiek ma intelekt i sumienie, by te złe zapędy kontrolować⁴⁰⁵. Takie stanowisko koresponduje z przesłaniem *Fausta*.

Bez wątplenia doświadczony życiowo, ale i warsztatowo, był zasiadający do przekładu *Fausta* sześćdziesięcioletni Feliks Jezierski, który jako pierwszy wykonał całkowity przekład tego tekstu na język polski (Warszawa, 1880). Praca, uważana za jedną z najlepszych, była owocem wieloletnich doświadczeń Jezierskiego jako filologa, nauczyciela literatury i doktora filozofii, z tytułem uzyskanym w Jenie (Niemcy). W 1873 roku przeszedł na emeryturę i udzielał prywatnych lekcji, co w końcu porzucił na rzecz pracy literackiej i translatorskiej. Jezierski uchodził za najlepszego znawcę literatury i autora dużej ilości rozpraw literackich i krytycznych. Natomiast przekład *Fausta*, jak i wielu innych tekstów (np. *Don Juan*, *Marino Faliero*, *Złota legenda*, *Iliady pieśni* 22), zdawał się tę działalność dobrze uzupełniać⁴⁰⁶.

1.5. Przekłady fragmentów jako wyraz osobistych upodobań

Analizując sytuację tłumaczy literackich pracujących nad *Hamletem* i/lub *Faustem*, zwraca uwagę fakt, że o ile *Hamlet* tłumaczony był głównie w całości, o tyle *Faust* występował w dużej mierze we fragmentach, które dodatkowo bardzo często pozostawały w rękopisach. W związku z tym nasuwa się pytanie, co różni te dwa teksty lub co różni tłumaczy anglojęzycznych od niemieckojęzycznych, że decyzje przekładowe (całość – fragment) są tak rozbieżne.

Dla przypomnienia, na 25 tłumaczy *Hamleta* w latach 1797–1939 aż 15 zdecydowało się przełożyć całość sztuki. Często pojawiał się najpierw przekład fragmentu, a następnie tłumaczenie całego utworu (np. u Jarosława Iwaskiewicza)⁴⁰⁷. Wiele fragmentów nie doczekało się rozwinięcia w postaci

⁴⁰⁵ Por. Jan Widacki, *Leon Wachholz jako kryminolog*, [w:] *Rozważania o przyczynach zbrodni przez prof. dr. Leona Wachholza profesora medycyny sądowej Uniwersytetu Jagiellońskiego napisane*, Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2008, s. 8–9.

⁴⁰⁶ Por. Witor Hahn, *Jezierski Feliks*, [w:] *Encyklopedia wychowawcza*, pod kier. Romana Plenkiewicza, t. 6: *Jezierski F. – Literatura polska*, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Warszawa, 1904, s. 1–4.

⁴⁰⁷ Nie jest to jednak regułą. Stanisław Helsztyński wskazuje na tłumaczenia fragmentów w wykonaniu Stanisława Trembeckiego (przed 1787), Cypriana Norwida (1862) i Stani-

przekładu pełnego tekstu. Mowa tu o fragmencie opublikowanym w „Rusałce” w 1838 roku przez Józefa Michała Szczygielskiego⁴⁰⁸ czy też fragmencie opublikowanym w rozprawie *O poezji romantycznej* z roku 1878 przez Franciszka Wężyka, a także fragmencie przetłumaczonym w 1905 roku przez Stanisława Wyspiańskiego, a przytoczonym w opracowaniu Stanisława Helsztyńskiego⁴⁰⁹. Nad *Faustem* w latach 1797–1939 pracowało aż 49 osób, z czego zaledwie trzech tłumaczy (kolejno Feliks Jezierski, Józef Paszkowski i Emil Zegadłowicz) zdecydowało się przetłumaczyć całość (tj. część I i II). Dysproporcje – po pierwsze – w liczbie zainteresowanych przekładem są duże, a – po drugie – zastanawia, dlaczego z tych niemal czterech tuzinów zaledwie trzy osoby zdołały przełożyć cały tekst. Powodów takiego stanu rzeczy okazuje się być kilka.

Jak pisał Thomas Eliot w swoich *Szkicach literackich*: „Hamlet i Faust stali się europejskim symbolem”⁴¹⁰. Z tą jednak różnicą, że w XIX wieku *Hamlet* był już tekstem dobrze znanym i dostępnym do przekładu nawet w oryginalnej wersji anglojęzycznej, natomiast *Faust*, który ukazał się w całości dopiero 1833 roku, wciąż był literacką nowością, co wyżywało na jego dostępność. Światło na tę sytuację rzuca choćby korespondencja Adama Mickiewicza z kolegami filomatami, których prosił o zdobycie *Fausta*, choć nie było to dla nich zadanie łatwe, o czym pisał Malewski w 1820 roku w odpowiedzi na tę prośbę: „Na *Fausta* Goethego musisz długo czekać, nim go wykopiemy”⁴¹¹. Zdobycie oryginalnych dzieł Goethego było wyjątkowo trudne i to nawet w Warszawie⁴¹².

Hamlet jako dzieło typowo sceniczne powstawał z myślą o teatrze (m.in. w przypadku Wojciecha Bogusławskiego, Andrzeja Horodyskiego) i w związku z tym trzeba go było przetłumaczyć w całości, aby był użyteczny dla teatru. *Faust* – mimo gatunkowej przynależności do dramatu – był trudny do opracowania na potrzeby teatru. O ile pierwsza część uchodziła za sceniczną, o tyle druga część była uznawana za całkowicie niesceniczną⁴¹³. Teatr, który przyczynił się do rozświetlenia i spopularyzowania *Hamleta*, nie potrafił „udźwignąć” *Fausta*, a powstające przekłady fragmentów rzadko doczekały się rozwinięcia.

sława Wyspiańskiego (1905) jako na warte uwagi „duże artystyczne osiągnięcia”. Por. Stanisław Helsztyński, *Hamlet Williama Szekspira*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1966, s. 121.

⁴⁰⁸ Zob. William Shakespeare, *Wyjątek z tragedii Szekspira. Hamleta, Akt III, Scena II*, tłum. Józef Michał Szczygielski, „Rusałka” 1838, t. 1, s. 52–58.

⁴⁰⁹ Zob. Stanisław Helsztyński, *Hamlet Williama Szekspira...*, s. 127–128.

⁴¹⁰ Thomas Stearns Eliot, *Szkice literackie*, tłum. Witold Chwałewik, Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1963, s. 313.

⁴¹¹ Por. Zofia Ciechanowska, *Mickiewicz a Goethe...*, s. 99.

⁴¹² Por. tamże.

⁴¹³ Por. Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe...*, s. 304.

Ciekawe, że po *Hamleta* sięgali osoby związane z literaturą: poeci, dramatopisarze, osoby mierzące się z twórczością własną. *Faustem* interesowali się nie tylko ludzie związani zawodowo z literaturą (Wiktor Baworowski, Adam Mickiewicz, Jan Komierowski, Stefan Garczyński, August Bielowski, Aleksander Groza, Władysław August Kościelski, Emil Zegadłowicz, Witold Hulewicz, Józef Birkenmajer, Ludwik Szczepański, Jan Sztaudynger, Henryk Balk, Stanisław Maykowski), ale również przedstawiciele takich zawodów jak prawnik (Józef Czermak), malarz (Franciszek Żygliński), inżynier (Karol Brzozowski), lekarz (Rudolf Roźniatowski), kryminolog (Leon Wachholz), historyk (Stanisław Estreicher), architekt (Stanisław Czaplicki). Ich tłumaczenia powstawały w efekcie osobistych zainteresowań dziełem Goethego. Wybierali fragmenty szczególnie ich interesujące. Nie przekładali na zlecenie (dla teatru lub wydawcy), więc nie byli zobligowani do wykonywania pełnych przekładów. Spostrzeżenie Zofii Ciechanowskiej, że przekłady *Fausta* powstawały z osobistej pasji, wobec powyższego wydaje się jak najbardziej uzasadnione⁴¹⁴. Warto przypomnieć, że *Faustem* interesowali się również polscy romantycy szukający w nim inspiracji i sposobu pogłębiania warsztatu literackiego (m.in. Adam Mickiewicz, Stefan Garczyński).

Ciechanowska wskazała również, że wiele z przekładów *Fausta* przygotowano od siebie niezależnie⁴¹⁵, a co za tym idzie tłumaczenia powstawały bez presji „konkurencji”, bez konieczności zdążenia z publikacją przed kolegą, bez chęci ewentualnego podkopania jego starań i skrytykowania go np. w prasie lub liście do wydawcy. Takie sytuacje były częste w przypadku *Hamleta*. Ignacy Hołowiński został skrytykowany przez Juliusza Słowackiego, że z powodu wykonywanej profesji (był księdzem) nie jest w stanie oddać w pełni zamysłu Szekspira⁴¹⁶. Leon Ulrich jest rozczarowany, bo mimo opracowania 17 przekładów tekstów Szekspira, jego tłumaczenia będą tylko dopełnieniem tłumaczeń Koźmiana i Paszkowskiego w publikacji przygotowywanej przez Kraszewskiego⁴¹⁷. Należy również wspomnieć o sytuacji, w której to działalność tłumaczeniowa Leona Ulricha i Stanisława Koźmiana wystawiła ich przyjaźń na próbę. Koledzy z lat szkolnych powzięli zadanie przetłumaczenia tekstów Szekspira. Plan był wzniosły, a skończyło się na oczernianiu Koźmiana przez Ulricha, jakoby ten nie dotrzymał umowy. Czarę goryczy przelało wybranie przez wydawcę przekładu *Króla Jana* Koźmiana zamiast tłumaczenia Ulricha. Co ciekawe, Ulrich sam nigdy nie kontaktował się z wydawcami – zawsze robił to Koźmian⁴¹⁸. Wydawca i księgarz

⁴¹⁴ Por. Zofia Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce...*, s. 89–91.

⁴¹⁵ Por. tamże.

⁴¹⁶ Zob. Juliusz Słowacki, *Dzieła*, t. 10: *Dramaty*, oprac. Zdzisław Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 76.

⁴¹⁷ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 398.

⁴¹⁸ Por. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian...*, s. 117–140.

Jan Konstanty Żupański ponaglał Stanisława Koźmiana od 1849 roku, żeby ten przyśpieszył prace nad tłumaczeniem Szekspira, podczas gdy on wydaje się być zniechęcony, po tym jak dowiedział się, że Józef Paszkowski i Jan Komierowski również pracują nad przekładami. Przy czym ten ostatni prawdopodobnie przyspieszył wydanie swoich prac, żeby wyprzedzić Paszkowskiego⁴¹⁹. Takie przykłady rywalizacji można mnożyć w przypadku dzieł Szekspira i samego *Hamleta* traktowanego już wtedy jak dzieło flagowe angielskiego mistrza, inaczej było w przypadku *Fausta*, którego tłumaczeniu oddawano się w zaciszu i dla własnej przyjemności obcowania z literaturą.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia, która mogła znacząco wpływać na decyzję o podjęciu spolszczenia wielkiego dzieła – treść. A ta była w przypadku *Fausta* dość wywrotowa jak na dziewiętnastowieczne poglądy. Do *Hamleta* zdążyli się już wszyscy przyzwyczaić i mimo że łamał zasady klasycznego dramatu, to był już „kulturowo” oswojony. Natomiast tekst Goethego początkowo nie był akceptowany ani przez klasyków, ani przez romantyków. Sprawy nie ułatwiał stosunek Kościołów: zarówno katolickiego, jak i protestanckiego, które upatrywały w *Fauście* pochwałę niemoralności i materializmu⁴²⁰. Motyw paktu z diabłem i zdobycia wiedzy ostatecznej oraz stawianie natury ludzkiej ponad Boga – z jednej strony – nęciły, a – z drugiej – stały w sprzeczności z wiarą chrześcijańską⁴²¹. Troszyński przywołuje w artykule obraz modlącego się w kościele Mickiewicza, na którego spływa twórcza myśl napisania *Dziadów* stojących w kontrze do *Fausta*. Tekst Mickiewicza stawia na piedestale wartości takie jak pokora względem Boga i chrześcijańska miłość oraz dopuszcza jedynie „pakt” z Bogiem. Jak pisał w swoich rozważaniach Kazimierz Brodziński, a później cytował za nim rzeczony Troszyński, silnie zakorzeniona w polskiej kulturze wiara chrześcijańska oraz odmienność doświadczeń historyczno-kulturowych sprawiała, że *Faust* nie łatwo zadomawiał się w Polsce⁴²². Okazuje się również, że treść *Fausta* była nie do końca zrozumiała dla dziewiętnastowiecznych odbiorców⁴²³. Troszyński określił tę sytuację jako „zmienną funkcję stosunku zrozumienia do akceptacji”⁴²⁴ – po pierwszym entuzjazmie pojawił się u odbiorców – wraz z pogłębioną interpretacją – coraz większy dystans i sprzeciw wobec wartości propagowanych przez Goethego w *Fauście*. Gdy romantycy uznali tekst za sztandarowy dla romantyzmu, chociaż była to, jak pisze Andrzej Waśko,

⁴¹⁹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 321.

⁴²⁰ Por. Marian Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe...*, s. 305.

⁴²¹ Zob. Marek Troszyński, *Anty-Faust polskich romantyków...*

⁴²² Zob. tamże.

⁴²³ Por. Zofia Ciechanowska, *Kaz. Brodziński jako pierwszy tłumacz Goethego w Polsce*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1928, t. 25, nr 1(4), s. 211.

⁴²⁴ Zob. Marek Troszyński, *Anty-Faust polskich romantyków...*

raczej forma symbolu lub przykład nowych prądów literackich⁴²⁵, przełożyło się to na tłumaczenia *Fausta* na język polski, o których – niestety – badaczka Kornelia Ćwiklak mówi, że rozczarowują⁴²⁶. Trudno dokonać dobrego przekładu bez dogłębnego zrozumienia tekstu wyjściowego, a w przypadku *Fausta* wpływały na to różnice między kulturą niemiecką i kulturą polską na poziomie nie tylko językowym, ale również ideowym, kulturowym, obyczajowym i religijnym⁴²⁷. Tym można tłumaczyć, dlaczego podejmowano liczne próby przekładu subiektywnie wybieranych przez tłumacza jedynie fragmentów, których spolszczenia były często nieudane lub mniej udane. Mogło się to również wiązać z odczuwaną rezerwą wobec treści i ewentualnego ryzyka przypisania tłumaczowi poglądów autora⁴²⁸.

2. Społeczne uwarunkowania pracy osób zajmujących się spolszczaniem

Człowiek nie jest samotną wyspą, ale funkcjonuje w otoczeniu innych ludzi.

Działamy w środowisku społecznym, które silnie oddziałuje na nasz stosunek do samych siebie, do otaczającego świata, na sposób postrzegania tego, co się wokół nas dzieje, na nasze postępowanie i myślenie oraz na to, co potrafimy osiągnąć w życiu. [...] wszyscy żyjemy w skomplikowanym układzie sił, które w znacznym stopniu wpływają na to, co widzimy, czujemy i robimy⁴²⁹.

Jak wskazuje Turner, im bardziej dynamiczne zmiany zachodzą w społeczeństwie i kulturze, tym badania socjologiczne wydają się ważniejsze, by móc te transformacje opisać i przeanalizować⁴³⁰. Klasyczna socjologia przecina się z historią, kiedy w obszarze badań znajdują się społeczeństwa egzystujące w przeszłości. Jednak historia ogranicza się wyłącznie do opisania przeszłych wydarzeń i nie zajmuje się opisem społeczeństwa, jak czyni to socjo-

⁴²⁵ Por. Andrzej Waško, *Faust w korespondencji i dramatach Zygmunta Krasińskiego*, [w:] Halina Krukowska, Jarosław Ławski (red.), *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1999, s. 356.

⁴²⁶ Por. Kornelia Ćwiklak, *Polskie przekłady Fausta Johanna Wolfganga Goethego. Studium porównawcze*, „Pamiętnik Literacki” 1999, t. 90, z. 2, s. 153–176.

⁴²⁷ Zob. Marek Troszyński, *Anty-Faust polskich romantyków...*

⁴²⁸ Takie ryzyko powiązania z wywrotowymi wartościami *Fausta* jest bardziej widoczne, a przy tym i dogłębniej zbadane, w przypadku twórczości autorskiej. W momencie powstania anty-faustowskich *Dziadów* autorzy mieli dwie drogi: albo podążać za chrześcijańskimi wartościami propagowanymi przez narodowego wieszczę w osobie Mickiewicza albo pisać w uznawanym za diaboliczny – nurcie Goethego. Zob. Marek Troszyński, *Anty-Faust polskich romantyków...*

⁴²⁹ Jonathan H. Turner, *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*, tłum. Ewa Różalska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 8.

⁴³⁰ Por. tamże, s. 9.

logia społeczna⁴³¹. Metoda historyczna w badaniach nad społeczeństwem ma za zadanie określić nie tyle związki przyczynowo skutkowe, co wskazać ogólny kierunek zmian i ewolucji opisywanej grupy⁴³².

Przemiany społeczno-gospodarcze zapoczątkowane w dziewiętnastym wieku w Europie, w Polsce były wyjątkowo trudne ze względu na brzemienne w skutki utratę niepodległości⁴³³. Mówiąc o tamtym czasie, będę posługiwać się określeniem „ziemie polskie” rozumiane przeze mnie – w ślad za badaczem Markiem Żyromskim – jako „[...] Polskę w aspekcie geograficznym lub etnicznym, a nie jako podmiot prawa międzynarodowego”⁴³⁴. Mimo rozdzielenia na zabory Polacy pozostali spójni jako społeczeństwo i tak też będą opisywani – jako jeden naród z „jednorodną” bazą kulturową. Chociaż oczywiste jest, że klimat polityczny na przestrzeni czasu był zmienny w zależności od zaboru.

Ten podrozdział dotyczy umiejscowienia osób zajmujących się przekładem literackim na ziemiach polskich w latach 1797–1939 w egzystującym ówczesnie społeczeństwie, które – jak już wspomniano – oddziaływało na nich tak, jak zwykle społeczeństwo oddziałuje na jednostkę, kształtując jej – nazywając za Bourdieu – *h a b i t u s* oraz wyposażając w *k a p i t a ł* *k u l t u r o w y*. Skorzystanie z wykorzystywanej w badaniach socjologicznych metody porównawczej i opisanie grup tłumaczy pozwoli „dowieść, że dane zjawisko jest przyczyną jakiegoś innego zjawiska⁴³⁵”, a – jak dowodzi Emile Durkheim – możemy to zrobić

[...] tylko i wyłącznie przez porównanie wypadków, w których są one jednocześnie obecne lub nieobecne, i badanie, czy zmiany, jakim ulegają w tych różnych kombinacjach okoliczności, świadczą o istnieniu związku między nimi⁴³⁶.

Zgodnie z *s o c j o l o g i ą* *b i e g u* *ż y c i a* zbadanie doświadczeń personalnych jednostki rozgrywających się w kontekstach czasoprzestrzennych umożliwia głębszą analizę struktur i procesów społecznych⁴³⁷. W związku z tym analiza sytuacji społecznej przeprowadzona w tej części monografii obejmuje opis struktury społecznej, w jakiej funkcjonowali tłumacze, zawody wykonywane zarobkowo, sytuację kobiet, oddziaływanie sytuacji politycznej, sieć kontaktów społecznych, w jakie byli uwikłani tłumacze, oraz aspekty religijne, które zasadniczo znajdują się na styku aspektów społecznych i kulturowych.

⁴³¹ Por. tamże, s. 34.

⁴³² Por. Emile Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. Jerzy Szacki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 166.

⁴³³ Por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska...*, s. 173.

⁴³⁴ Tamże.

⁴³⁵ Emile Durkheim, *Zasady metody socjologicznej...*, s. 165.

⁴³⁶ Tamże.

⁴³⁷ Por. Bernadette Jonda, Reinhold Sackmann, *Koherencja badań biograficznych i analiz biegu życia...*, s. 19–20.

Fakt pozostawania pod wpływem otaczającego społeczeństwa może być źródłem pozytywnych lub negatywnych emocji – jak pisali Aleksandra Tokarz i Tomasz Kocowski⁴³⁸, co może stanowić motywację do tworzenia lub jej brak. Poniżej zostaną opisane relacje tłumaczy, które mogły być źródłem różnych emocji (przyjacielskie wsparcie, ale też rywalizacja na wieść, że inny tłumacz pracuje nad tym samym tekstem), nie będą one jednak poddane analizie, zważywszy na fakt, że dostępny materiał badawczy nie wskazuje jednoznacznie, jak dany tłumacz mógł się czuć w sytuacji, która go spotkała, a są to jedynie moje domniemania.

2.1. Tłumacze w strukturze społecznej – pochodzenie społeczne

Jonathan H. Turner, odwołując się do badań Freda S. Nadla⁴³⁹ i Talcotta Parsonsa⁴⁴⁰, definiuje:

[s]truktury społeczne składają się na podstawowym poziomie z pozycji społecznych, które określają zajmowane przez nas miejsce w systemie wzajemnie powiązanych pozycji⁴⁴¹.

Oznacza to, że każda jednostka zajmuje w społeczeństwie jakąś pozycję, a ta pozycja pozostaje w relacji z pozycjami innych jednostek. Z kolei zajmowanie określonej pozycji wiąże się z oczekiwaniami społecznymi dotyczącymi norm zachowania dla niej adekwatnymi. Co ważne, każda jednostka jednocześnie zajmuje kilka pozycji⁴⁴². Odnosząc to do sytuacji osoby zajmującej się przekładem, jest ona jednocześnie przedstawicielem swojej klasy społecznej, przedstawicielem wykonywanego zawodu, zleceniobiorcą, głową rodziny etc. Jak zauważa Turner, uwikłanie w strukturę społeczną i kulturę jest swoistą władzą nad jednostką, która musi robić to, co wymaga od niej rzezczone społeczeństwo i krąg kulturowy. Struktura społeczna wpływa na myśli jednostki, jej percepcję, kondycję emocjonalną, podejmowane działania i interakcje. Życie jednostki opiera się na uwikłaniu w struktury społeczne, które są ze sobą połączone i wzajemnie na siebie oddziałują⁴⁴³.

Ludzie reprezentują warstwy społeczne, między którymi mogą występować nierówności. Nierówności stanowią z kolei siłę napędową społeczeństwa⁴⁴⁴. Sposobem opisywania nierówności społecznych jest – po pierwsze – stratyfikacja klasowa dotycząca społeczeństwa, w którym nierówno roz-

⁴³⁸ Por. Tomasz Kocowski, Aleksandra Tokarz, *Prokreatywne i antykreatywne mechanizmy motywacji aktywności twórczej*, [w:] A. Tokarz (red.), *Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej*, SAWW, Poznań 1991, s. 79–86.

⁴³⁹ Zob. Fred S. Nadel, *The Study of Social Structure*, Cohen and West, London 1957.

⁴⁴⁰ Zob. Talcott Parsons, *The Social System*, Free Press, New York 1951.

⁴⁴¹ Jonathan H. Turner, *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie...*, s. 55.

⁴⁴² Por. tamże, s. 55–56.

⁴⁴³ Por. tamże, s. 66.

⁴⁴⁴ Por. tamże, s. 121.

dzielone są dobra finansowe, dostęp do władzy i innych wartościowych dóbr oraz – po drugie – opis społeczeństwa z podziałem klasowym, gdy w obrębie klasy dochodzi do nierówności pod względami kulturalnymi, organizacyjnymi czy behawioralnymi⁴⁴⁵. W systemie klas otwartych istniejących w Europie w przeszłości i obecnie możliwy jest awans klasowy, do którego jednostka, niezadowolona z klasy zapewnionej przez urodzenie w danej rodzinie, może dążyć poprzez zdobycie np. wykształcenia umożliwiającego uzyskanie bardziej dochodowej pracy⁴⁴⁶, a tym samym szansy na zmianę klasy społecznej.

Awans społeczny i przemieszczenia w hierarchii klasowej były możliwe również na ziemiach polskich. Możliwości zwiększyły się wraz z procesami industrializacji i urbanizacji zachodzącymi od początku dziewiętnastego wieku, które doprowadziły do znaczących zmian zarówno w strukturze społecznej, jak i zawodowej⁴⁴⁷. Dodatkowo na ziemiach polskich procesy te były stymulowane motywacją patriotyczną⁴⁴⁸. Jak pisała Ryszarda Czepulis-Rastenis we wstępie do tomu *Inteligencja polska XIX i XX wieku*, fakt utraty państwowości przełożył się na szczególny prestiż twórców kultury, którzy umacniali więź narodową bez względu na zaborców⁴⁴⁹. Ten fakt pomógł z czasem wyewoluować zupełnie nowej klasie społecznej – inteligencji.

Na początek warto określić, co rozumie się pod terminem p o c h o d z e n i e. Jak podaje *Wielki słownik języka polskiego* jest to:

rodowód człowieka wskazujący na jego urodzenie się w jakimś miejscu, w jakiejś rodzinie, grupie społecznej lub środowisku⁴⁵⁰.

Pochodzenie jest związane z pierwszą i najtrwalszą strukturą społeczną, w jaką jest uwikłana jednostka, tj. w rodzinę i sieci pokrewieństwa. Jak podaje Jonathan H. Turner, jedną z funkcji rodziny jest zapewnienie wzorców społecznych, wprowadzenie w kulturę oraz wdrożenie w określone pozycje. Badacz podkreśla również, że zanim doszło do upowszechnienia instytucji edukacyjnych, główną rolę odgrywała w tym aspekcie rodzina⁴⁵¹. Każda rodzina lokuje się w określonej klasie społecznej, która determinuje dostęp tej rodziny do zasobów edukacyjnych, finansowych, władzy, prestiżu społecznego etc. Z tego powodu rodzina może żyć zamożnie lub w ubóstwie, co

⁴⁴⁵ Zob. Jonathan H. Turner, *Societal Stratification: A Theoretical Analysis*, Columbia University Press, New York 1984.

⁴⁴⁶ Por. Jonathan H. Turner, *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie...*, s. 121–122.

⁴⁴⁷ Por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska...*, s. 179.

⁴⁴⁸ Por. Ryszarda Czepulis-Rastenis, *Wstęp*, [w:] Ryszarda Czepulis-Rastenis (red.), *Inteligencja polska XIX i XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 3.

⁴⁴⁹ Por. tamże.

⁴⁵⁰ [Hasło:] *Pochodzenie*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/11190/pochodzenie/5005475/szlacheckie> [dostęp: 30.07.2022].

⁴⁵¹ Por. Jonathan H. Turner, *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie...*, s. 147

z kolei – jak wynika z badań prowadzonych przez psychologa Philipa G. Zimbardo – wpływa na funkcjonowanie intelektualne jednostki. Rodzina już na najbardziej elementarnym poziomie zapewniania podstawowych zasobów (jak jedzenie) wpływa na rozwój jednostki. Zimbardo wymienia również potrzeby wyższe, których rodzina jest źródłem, jak dostęp do książek, prasy, rozrywek stymulujących umysł i intelekt⁴⁵².

Polska dziewiętnastowieczna rodzina stanowiła podstawę i zaplecze dla jednostki – im zamożniejsza, tym większe dawała możliwości, począwszy od zapewnienia odpowiedniej jakości jedzenia⁴⁵³, dostępu do opieki lekarskiej i leków⁴⁵⁴, po zasoby finansowe na wykupienie wykładów na uniwersytecie⁴⁵⁵. Utrata państwowości wiązała się również z ograniczeniem dostępu do języka polskiego i kultury oraz wynarodowieniem formalnego szkolnictwa. Dlatego to dom rodzinny stawał się miejscem odpowiedzialnym za przekazywanie narodowych wartości, tradycji i historii⁴⁵⁶. Jednakże prywatna edukacja domowa niejednokrotnie dawała również możliwości uczenia się języków obcych (jak angielski czy francuski), a także poznawania ich literatur⁴⁵⁷.

Intelektualnym sercem domu były biblioteczki i księgozbiory pozostające do osobistego użytku, rzadko wypożyczane. Zbiory te stanowiły wsparcie warsztatu pracy, źródło rozrywki intelektualnej oraz środek do stworzenia klimatu intelektualnego dla dzieci i młodzieży. Już samo przejrzanie biblioteki dostarczało wiele informacji o rodzinie – jej zainteresowaniach, orientacji politycznej i religijnej, zawodach, pozycji społecznej, majątności. Przyczyny gromadzenia książek w domu były różne. Przeważnie służyły

⁴⁵² Por. *Inteligencja i pomiar inteligencji*, [w:] Philip G. Zimbardo, Richard J. Gerring (red.), *Psychologia i życie*, tłum. Ewa Czerniawska, Małgorzata Guzowska-Dąbrowska, Aleksandra Jaworska-Surma, Józef Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2012, s. 395.

⁴⁵³ W dziewiętnastym wieku cyklicznie występowały klęski głodu. Sytuację poprawiła nieco masowa produkcja buraka cukrowego i ziemniaków, ale wciąż im biedniejsza rodzina, tym uboższe jedzenie. Por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska...*, s. 175, 177.

⁴⁵⁴ Jedynie zamożni mieli dostęp do opieki lekarskiej i leków, choć należy zauważyć, że w dziewiętnastym wieku na ziemiach polskich była to opieka mało zaawansowana i niehigieniczna, por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska...*, s. 174, 179. Na początku XIX wieku jedną z najbardziej śmiertelnych chorób, na którą zapadała młodzież, była gruźlica w związku z tym zdecydowano o budowie sanatorium w Zakopanem. Budowa finansowana była z kredytu i studenckich podatków w wysokości 7 złotych rocznie. Zob. *Życie studenckie w II Rzeczypospolitej*, <http://agrobiol.sggw.pl/fizjologia/media/Zycie%20studenckie%20w%20II%20Rzeczpospolitej.pdf> [dostęp: 1.08.2022].

⁴⁵⁵ Edukacja na uniwersytetach nie była darmowa, płatny był każdy wykład. Por. Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprówic. Opowieść biograficzna. Część pierwsza. Chłopska sukmana (1860–1889)*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprówicza, Zakopane 2015, s. 241–242.

⁴⁵⁶ Por. Kazimiera Maleczyńska, *Książki i biblioteki w Polsce okresu zaborów*, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 196.

⁴⁵⁷ W taki sposób języków nauczył się m.in. Józef Paszkowski. Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 302.

krzewieniu patriotyzmu, przekazywaniu kultury, którą propagowano w rodzinie, korzystano z nich przy pracy zawodowej i w edukacji domowej dzieci i młodzieży. W 1832 roku panowało przekonanie, że zbyt mało się czyta. Domowe zbiory miały zapewniać nieograniczony dostęp do literatury, który miał zaradzić problemowi niskiego poziomu czytelnictwa. Największe możliwości w zbieraniu literatury miało ziemiaństwo – ze względu na przestronność dworów, które w razie potrzeby można było jeszcze rozbudować. Jednak na początku XIX wieku nie było ono jeszcze zbyt zainteresowane zakładaniem biblioteczek. Nie uważało tego za ważne i użyteczne. Sytuacja zmieniła się dopiero z czasem⁴⁵⁸. Warto zaznaczyć, że dużą wagę do posiadania własnych książek przykładali przedstawiciele takich zawodów, jak prawnicy i lekarze, którzy oprócz literatury fachowej gromadzili pozycje z literatury pięknej, co potwierdza ich duże zainteresowanie tą dziedziną kultury⁴⁵⁹. Jak podaje badaczka Hanna Tadeusiewicz, lekarze często również zajmowali się sprzedażą i dystrybucją książek⁴⁶⁰.

Im większy majątek i zasoby finansowe dziewiętnastowiecznej rodziny, tym większe szanse na edukację w gimnazjum otwierającym drogę na uniwersytet. Koszty były duże – począwszy do mundurka i podręczników, na czesnym, stancji i jedzeniu skończywszy⁴⁶¹. Poza tym rozrywki studenckie również pochłaniały niemałe środki. Szczególnie jeśli taki student stawał się *d a n d y s e m* i trwonił majątek na miejskie zabawy⁴⁶². Już samo podróżowanie z domu do miasta uniwersyteckiego nie było ani logistycznie łatwe⁴⁶³, ani tanie⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ Zob. Kazimiera Maleczyńska, *Książki i biblioteki w Polsce...*

⁴⁵⁹ Por. Anna Dymiel, *Wydawnictwa krakowskie i lwowskie w biblioteczkach domowych lubelskich prawników w latach 1810–1863*, [w:] Adam Ruta, Ewa Wójcik (red.), *Kraków – Lwów. Biblioteki XIX–XX wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 43–58.

⁴⁶⁰ Por. Hanna Tadeusiewicz, *Rola lekarzy w dziejach książki w Krakowie i we Lwowie od XV do XX wieku*, [w:] Adam Ruta, Ewa Wójcik (red.), *Kraków – Lwów. Biblioteki XIX–XX wieku*, t. 5, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2001, s. 28–34.

⁴⁶¹ Por. *Byłe do pierwszego, czyli życie dawnych studentów w Breslau*, <https://miejscazewroclawiu.pl/byle-do-pierwszego-czyli-zycie-dawnych-studentow-w-breslau-miejscawewroclawiu-pl/> [dostęp: 1.08.2022]. Jak podaje badaczka Ewelina Tylińska koszty utrzymania to w dużej mierze żywność. Cytując informacje podane przez St. Sieglę, cena produktów spożywczych miała w latach 1816–1914 wzrosnąć aż o 52%. Por. Ewelina Tylińska, *Życie codzienne studentów Cesarskiego Uniwersytetu w Warszawie (1869–1904)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2000, t. 40, str. 23–58.

⁴⁶² W „Kurierze Warszawskim” w 1870 roku pojawiło się ostrzeżenie niejakiego Jana Biele, który uprzedzał, że nie zamierza spłacać pożyczek zaciągniętych przez jego syna Aleksandra Biele. List o podobnej treści opublikował *Powszechny sekretarz krakowski*, w którym to ojciec pisał do syna o swoim nim rozczarowaniu, że zszedł na nieprawą drogę, chociaż rodzina poczyniła duże wydatki na wychowanie i naukę. Por. Agnieszka Lisak, *Życie towarzyskie w XIX wieku. Wspaniałe czasy Belle Epoque*, Bellona, Warszawa 2017, s. 47–48.

⁴⁶³ Ibidem, s. 147–153.

⁴⁶⁴ O dużych kosztach związanych ze studiowaniem w Lipsku przeczytać można w *Opowieści biograficznej* o Janie Kasprowiczu, który to celowo opóźniał swój wyjazd na uniwersytet,

Bycie członkiem wpływowej i mającej rodziny otwierało drzwi do kariery i dobrej pozycji społecznej. Sieć relacji, koneksji i znajomości była równie ważna, jak pieniądze⁴⁶⁵. Już sam fakt noszenia odpowiedniego nazwiska dodawał lub odejmował punkty w rankingu społecznym⁴⁶⁶. W końcu rodzinne pieniądze przydawały się również przy promocji swoich działań, w tym również twórczych. Niejednokrotnie początkujący poeta czy tłumacz opłacał publikację swoich prac z własnej kieszeni⁴⁶⁷.

Dziewiętnastowieczna rodzina polska mogła należeć do arystokracji, szlachty z ziemią lub bez ziemi (którą zaliczyć można do ziemiaństwa), mieszczaństwa, biedoty miejskiej, biedoty wiejskiej, chłopów⁴⁶⁸. Należy podkreślić, że w dziewiętnastym wieku na ziemiach polskich wyodrębniły się trzy nowe grupy: burżuazja, inteligencja i robotnicy⁴⁶⁹. Każda grupa charakteryzowała się własnym kodeksem towarzysko-obyczajowym, a całe społeczeństwo miało charakter kastowy⁴⁷⁰. Jak podkreśla Janusz Żarnowski:

[o]bok podziału klasowo-warstwowego funkcjonują także inne typy strukturyzacji, wśród których szczególnie ważne miejsce zajmują układy hierarchiczne ze względu na dochód, wykształcenie, udział we władzy, struktura kulturowa z uwzględnieniem ośrodków i uwarstwień kulturowych w łonie społeczeństwa narodowego i kultur narodowych współistniejących na danym obszarze, wreszcie struktura przestrzenno-ekologiczna⁴⁷¹.

To wszystko udowadnia i wskazuje na fakt, że społeczeństwo zamieszkujące ziemie polskie było bardzo zróżnicowane i niejednorodne, co z kolei przekładało się na charakter walki o niepodległość, reprezentowanie sprawy polskiej na arenie europejskiej, dbanie o kultywowanie tradycji narodowej, język i tożsamość kulturową.

W okresie międzywojennym społeczeństwo było mniej więcej tak samo podzielone jak przed I wojną światową i nadal miało charakter kapitali-

żeby obniżyć choć trochę mnożące się wydatki. Por. Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprówicz. Opowieść biograficzna. Część pierwsza...*, s. 241–242.

⁴⁶⁵ Przykłady takich koneksji będą omówione szerzej w dedykowanym temu tematowi dalszym podrozdziale.

⁴⁶⁶ Por. Agnieszka Lisak, *Życie towarzyskie w XIX wieku...*, s. 18.

⁴⁶⁷ Przykładem niech będzie tu chociażby Krystyn Ostrowski, który finansował autorską twórczość literacką z zasobów czerpanych z majątku w zaborze austriackim i dywidend z części majątku w Królestwie. Tym promocyjnym zabiegom sprzeciwiał się brat Krystyna, Stanisław, który uważał to za trwonienie majątku. Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 267–268. Więcej na temat działalności wydawniczej poetów i pisarzy zob. M. Konopka, *Polski rynek wydawniczy Lwowa w dobie autonomii galicyjskiej (1867–1914)*, Universitas, Kraków 2018.

⁴⁶⁸ Por. Agnieszka Lisak, *Życie towarzyskie w XIX wieku...*, s. 17.

⁴⁶⁹ Por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska...*, s. 179.

⁴⁷⁰ Por. Agnieszka Lisak, *Życie towarzyskie w XIX wieku...*, s. 17.

⁴⁷¹ Janusz Żarnowski, *Spółczesność Drugiej Rzeczypospolitej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 7.

styczny. Przeobrażać zaczęły się jednak hierarchie społeczne. Pojawiła się okazja ku nowym możliwościom rozwoju. Społeczeństwo przetrwało rozbiory, zachowawszy ciągłość kultury i to właśnie ta ciągłość oraz poczucie narodowej wspólnoty pełniło funkcję scalającą. W tym czasie zmniejszał się odsetek ludności rolniczej na rzecz coraz większej liczby osób pracujących pozarolniczo i przenoszących się do miast⁴⁷².

Kolejne podrozdziały będą poświęcone rozlokowaniu tłumaczy literackich na tej jakże złożonej drabinie społecznej. Aby uniknąć zbędnego rozdrabniania, analiza opiera się na podziale klasowo-warstwowym.

2.1.1. ARYSTOKRACJA I BURŻUAZJA

Arystokracja to warstwa zajmująca najwyższą pozycję w hierarchii społecznej. Grupa zamknięta i hermetyczna, do której można wejść przez szlacheckie urodzenie lub dziedziczenie. Na ziemiach polskich odpowiednikiem tej warstwy była magnateria⁴⁷³. Arystokracja była najbardziej wyczulona na unikanie kontaktów z innymi warstwami społecznymi⁴⁷⁴. Z kolei burżuazja na ziemiach polskich to grupa społeczna, do której zaliczono przedsiębiorców zajmujących się produkcją, usługami, handlem lub kredytowaniem. Była to grupa umiejscowiona w drabinie społecznej pomiędzy arystokracją a warstwami plebejskimi i związana z obszarami miejskimi⁴⁷⁵. Na ziemiach polskich było kilka rodów mieszczańsko-burżuazyjnych ulokowanych głównie w Warszawie, np. Blanków, Kabrytów, Schultzów, których przedsiębiorcze działania opierały się głównie na handlu i bankowości⁴⁷⁶.

Arystokracja miała przywilej spędzania czasu wyłącznie na rozrywkach. Burżuazja – na prowadzeniu i pilnowaniu interesów⁴⁷⁷. W związku z tym żadna z nich nie zajmowała się pracą literacką, bo albo nie było potrzeby pracować, albo trzeba się było zajmować pracą za duże pieniądze. Wypadkową tego jest również fakt, że żaden z tłumaczy literackich znajdujących się w grupie badawczej nie należał ani do arystokracji, ani do burżuazji⁴⁷⁸.

⁴⁷² Por. tamże, s. 11.

⁴⁷³ Por. [Hasło:] *Arystokracja*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3871509> [dostęp: 4.08.2022].

⁴⁷⁴ Por. Agnieszka Lisak, *Życie towarzyskie w XIX wieku...*, s. 23.

⁴⁷⁵ Por. [Hasło:] *Burżuazja*, [w:] *Wirtualny szteti*, <https://szteti.org.pl/pl/slownik/burzuazja> [dostęp: 4.08.2022].

⁴⁷⁶ Por. Ryszard Kołodziejczyk, *Burżuazja polska w XIX i XX wieku. Szkice historyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 107.

⁴⁷⁷ Por. Agnieszka Lisak, *Życie towarzyskie w XIX wieku...*, s. 23.

⁴⁷⁸ Jedyną osobą z badanej grupy posiadającą udziały w domu handlowym w Odessie był Andrzej Horodyski. Jest to jednak epizod w jego życiu, który nie pozwala go zakwalifikować do klasy burżuazji. Por. [Hasło:] *Andrzej Horodyski*, [w:] *Encyklopedia Biolog.pl*, https://encyklopedia.biolog.pl/index.php?haslo=Andrzej_Horodyski [dostęp: 10.08.2022].

2.1.2. OD ZIEMIAŃSTWA I SZLACHTY DO INTELIGENCJI

Na początek warto określić, jak mają się do siebie terminy *z i e m i a ń s t w o* i *s z l a c h t a*. Ziemiaństwo to warstwa społeczna określająca obywateli ziemskich, która posiadała wielkiej lub średniej wielkości majątek ziemski. Powstała w wyniku przeobrażenia społeczeństwa stanowego. Jak podaje *Encyklopedia PWN*, jest to termin zmieniający treść z biegiem procesów historycznych:

[...] w polszczyźnie staropolskiej oznaczał szlachtę zamieszkujejącą określoną ziemię Polski (ziemiaństwo krakowskie, ziemiaństwo płockie itd.), ale także wszystkich, którzy uprawiali ziemię (rolników, chłopów); w tym ostatnim znaczeniu był używany jeszcze w połowy XIX w. Jednak najbardziej rozpowszechnione było znaczenie ziemian jako szlachty-posesjonatów, a w XIX w., gdy w skład owych posesjonatów zaczęła coraz liczniej wchodzić nieszlachta — ogółu właścicieli i wieczystych dzierżawców dóbr ziemskich. Nie zalicza się do ziemian drobnej szlachty, posiadaczy części wsi; dla okresu pouwłaszczeniowego przyjmuje się, iż gospodarstwa rolne o powierzchni 50 ha stanowiły dolną granicę posiadania ziemian. Członkowie zamożniejszych warstw ziemiańskich często byli nazywani obszarnikami⁴⁷⁹.

Z kolei szlachta to warstwa społeczna wywodząca się ze średniowiecznego rycerstwa, która w czasach społeczeństwa stanowego posiadała przywileje prawne, polityczne i ekonomiczne. Była oparciem władzy. W XIX wieku utraciła większość przywilejów, ale nadal miała duży wpływ na życie kulturalne i polityczne. Wyróżnia się szlachtę wyższą z tytułami arystokratycznymi oraz niższą⁴⁸⁰. W związku z powyższym termin *s z l a c h t a* jest terminem szerszym niż *z i e m i a ń s t w o*. Na potrzeby tej monografii będę się posługiwała terminem *z i e m i a ń s t w o* rozumianym jako warstwę społeczną posiadającą majątek ziemski (wykluczając przy tym chłopstwo) oraz terminem *s z l a c h t a z u b o ż a ł a* na określenie warstwy pozbawionej majątku ziemskiego.

Warstwa społeczna zwana *i n t e l i g e n c j ą* to grupa, która swoje początki bierze w społeczeństwie dziewiętnastowiecznym. W polskiej socjologii rozumie się ją jako warstwę niejednorodną, stanowiącą zbiór różnych kategorii zawodowych zajmujących się szeroko rozumianą twórczością kulturalną, organizowaniem pracy i współzycia społecznego oraz rozwiązywaniem zagadnień wymagających wiedzy specjalistycznej⁴⁸¹. Inteligencja jako warstwa niezależna finansowo i materialnie utrzymywała znaczną większość prasy⁴⁸².

⁴⁷⁹ [Hasło:] *Ziemiaństwo, ziemiaństwo*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ziemiaństwo;4001468.html> [dostęp: 4.08.2022].

⁴⁸⁰ Por. [Hasło:] *Szlachta*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/szlachta;4019672.html> [dostęp: 4.08.2022].

⁴⁸¹ Por. [Hasło:] *Inteligencja*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/inteligencja;3915040.html> [dostęp: 4.08.2022].

⁴⁸² Por. Jerzy Stempowski, *Inteligencja polska i jej losy w ciągu ostatniego ćwierćwiecza (1914–1939)*, <https://wiesz.pl/2018/12/10/inteligencja-polska-i-jej-losy-w-ciagu-ostatniego-cwierciecwiecza-1914-1939/> [dostęp: 4.08.2022].

Inteligencja to warstwa wywodząca się z ziemiaństwa. Jej przedstawiciele to potomkowie zdeklasowanej szlachty lub byłych właścicieli ziemskich pozbawionych majątku przez kryzys gospodarczy lub w wyniku represji popowstaniowych, którzy szukali dla siebie możliwości pracy w wolnych zawodach i życiu w miastach⁴⁸³. Korzenie szlacheckie były wciąż bardzo wyraźnie dostrzegalne wśród inteligentów:

[...] wielu reprezentantów inteligencji dość chętnie przejmowało szlacheckie wzorce obyczajowe jako atrybuty elity, nawiązywało do szlacheckiej tradycji, nie zawsze w jej najlepszej odmianie [...]. [...] trwała wymiana niektórych wartości między obiema warstwami – inteligentnie snobizmy szlachty, jak i szlacheckie snobizmy inteligencji były dostatecznie liczne, by móc uznać ją za świadectwo obniżające się bariery między inteligencją a szlachtą⁴⁸⁴.

Badacz Lesław Sadowski wskazuje również na fakt, że inteligencja jako grupa była otwarta na kontakty z innymi warstwami społecznymi. Górna jej część chętnie kontaktowała się ze szlachtą, a nawet z burżuazją, natomiast dolna z drobnomieszczaństwem. W związku z tym utrudnione jest również uchwycenie wyraźnych konturów społecznych tej grupy⁴⁸⁵. Co więcej, stałe dopływy z innych klas jeszcze dodatkowo zacierały te granice⁴⁸⁶. Inteligencja była grupą z bardzo zróżnicowanym poziomem wykształcenia. Niemniej jednak dzieci robotników i chłopów nadal miały szansę awansować do jej niższej części⁴⁸⁷.

Przed pierwszą wojną światową znaczną część inteligencji stanowili urzędnicy na prowincji, a ich status znacznie różnił się od otaczających ich chłopów i robotników. Sytuacja uległa zmianie po pierwszej wojnie światowej, kiedy to pogorszyła się sytuacja pracownika umysłowego. W tym też momencie dwie skrajne części inteligencji zaczęły się od siebie coraz bardziej oddalać:

[...] zaczęły rysować się wewnątrz warstwy pracowników umysłowych granice oddzielające „właściwą inteligencję”, „kierowników i ekspertów” życia społecznego z jednej i „niższe warstwy pracowników umysłowych” z drugiej strony⁴⁸⁸.

Przesunięcia na drabinie społecznej od ziemiaństwa i szlachty w stronę inteligencji oraz rozwarstwienie tej ostatniej wyraźnie widać również w grupie tłumaczy literackich. W badanej grupie 70 tłumaczy około 97% to przedstawiciele inteligencji⁴⁸⁹. Nie pozostaje to bez znaczenia w obliczu konkluzji

⁴⁸³ Por. tamże.

⁴⁸⁴ Lesław Sadowski, *Polska inteligencja prowincjonalna i jej ideowe dylematy na przełomie XIX i XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1988, s. 15.

⁴⁸⁵ Por. tamże, s. 15–16.

⁴⁸⁶ Por. Janusz Żarnowski, *Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 353.

⁴⁸⁷ Por. tamże, s. 353.

⁴⁸⁸ Tamże, s. 190.

⁴⁸⁹ Około 2% to przedstawiciele chłopstwa, którzy z biegiem czasu i wskutek pracy awansowali do klasy inteligentnej i 1% w przypadku, których ustalenie jednoznacznego pochodzenia nie było możliwe w związku z brakiem danych. Zob. Janusz Żarnowski, *Społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej...*

Pierre'a Bourdieu, który wskazywał, że a g e n c i z tej samej klasy społecznej wykazują zbliżone preferencje estetyczne, co przekłada się również na nadawaną im rolę w propagowaniu sztuki⁴⁹⁰. Jednak należy podkreślić, że polska inteligencja w badanym okresie to grupa bardzo niejednorodna i w wielu przypadkach drogi do tej klasy społecznej były różne. Mimo to odgrywała kluczową rolę w formowaniu polskiego p o l a literackiego i przekładowego.

Z rodzin ziemiańskich posiadających lub zarządzających majątkiem ziemskim pochodzili m.in. Wojciech Bogusławski, Stanisław Trembecki, Krystyn Ostrowski, Stefan Garczyński, Włodzimierz Wolski, Władysław August Kościelski, Witold Hulewicz, A. Nowosielski, Andrzej Niemojewski. Kultywowali ziemiańskie tradycje i sami pozostali zarządcami dóbr ziemskich, m.in. Jan Komierowski, Władysław August Kościelski. Oznacza to, że nawet jeśli któryś z tłumaczy pochodził z rodziny ziemiańskiej, nie jest to jednoznaczne z tym, że ziemianinem pozostał. Większość starała się o awans społeczny, stając się tym samym przedstawicielami inteligencji. Podobnie rzecz miała się z tłumaczami pochodzącymi z rodów szlacheckich: m.in. Andrzejem Horodyskim, Janem Nepomucenem Kamińskim, Ignacym Hołowińskim, Józefem Paszkowskim, Jarosławem Iwaszkiewiczem, Julianem Korsakiem, Adamem Mickiewiczem, Augustem Bielowskim itp. Należy również wspomnieć, że rody szlacheckie, z których wywodzili się tłumacze, były od zamożnych (np. Aleksander Groza) po zubożałe (np. Jan Nepomucen Kamiński).

W analizowanej grupie tłumaczy byli również tacy, którzy już urodzili się w rodzinach inteligenckich i nie musieli starać się o awans społeczny. Ciekawym przykładem jest m.in. sytuacja Andrzeja Tretiaka, którego ojciec wywodził się z drobnej szlachty, ale z racji wykonywanego zajęcia, tj. bycia historykiem literatury, krytykiem literackim, a przede wszystkim profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego⁴⁹¹, awansował w drabinie społecznej, zapewniając tym samym urodzenie Andrzeja już w klasie inteligenckiej. Podobnie rzecz miała się z Ludwikiem Jenikem, którego ojciec pracował jako urzędnik Najwyższej Izby Obrachunkowej⁴⁹², wchodząc tym samym w szeregi inteligencji i zapewniając urodzenie w tej grupie społecznej swojemu synowi Ludwikowi. Inteligencją przez urodzenie stali się również Kazimierz Strzyżewski – syn nauczyciela i burmistrza w Środzie⁴⁹³, Karol Brzozowski – syn oficera wojsk napoleońskich, Leon Wachholz – syn profesora historii po-

⁴⁹⁰ Por. Anna Matuchniak-Krasuska, *Koncepcja habitusu u Pierre'a Bourdieu*, „Internetowy Magazyn Filozoficzny Hybris” 2015, nr 31(4), s. 98.

⁴⁹¹ Por. Wiktor Hahn, *Józef Tretiak *1841+1923*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1923, 20/1/4, s. 348.

⁴⁹² Por. [Hasło:] *Ludwik Jenike*, [w:] *Polacy z wyboru. Rodziny pochodzenia niemieckiego w Warszawie w XIX i XX wieku*, <https://www.polenausfreierwahl.de/bohaterowie/biogramy/ludwik-jenike#default> [dostęp: 5.08.2022].

⁴⁹³ Por. [Hasło:] *Kazimierz Strzyżewski*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/kazimierz-strzyzewski> [dostęp 5.08.2002].

wszechnej na Uniwersytecie Jagiellońskim, Emil Zegadłowicz – syn nauczyciela, Stanisław Estreicher – syn biografy i dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej, Stanisław Czaplicki – syn inżyniera, Józef Birkenmajer – syn astronoma, historyka nauk ścisłych i profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kazimierz Zalewski – syn adwokata, Ludwik Szczepański – syn literata i publicysty, Stanisław Maykowski – syn urzędnika skarbowego, Barbara Beaupre – córka lekarza itp.

Znacznie mniejsza grupa to tłumacze pochodzący z rodzin mieszczańskich i drobnomieszczańskich. Zaliczyć można do niej Leona Ulricha – urodzonego w małym miasteczku syna pocztmistrza, Antoniego Józefa Szabrańskiego – urodzonego w Łowiczu, Franciszka Żyglińskiego – urodzonego w Krakowie, Zygmunta Reisa – urodzonego we Lwowie, Jana Izydora Sztaudyngera – urodzonego w Krakowie, syna sprzedawcy ubezpieczeń, Henryka Balka – urodzonego we Lwowie. Każdy z nich w związku z wykonywanymi przez siebie zawodami lub działalnością literacką zaczął pretendować do miana przedstawicieli klasy inteligenckiej. Należy również pamiętać, że ludności zamieszkującej miasta na ziemiach polskich było zaledwie kilkanaście procent⁴⁹⁴. W związku z tym również tłumaczy literackich statystycznie było w tej grupie mniej.

Z reguły rodziny ziemiańskie, szlacheckie, inteligenckie i mieszczańskie posiadały na tyle zaplecza finansowego, że mogły sobie pozwolić na opłacenie edukacji swoich dzieci. W związku z tym tłumacze literaccy wywodzący się z tych grup kończyli gimnazja i dość często uniwersytety, również zagraniczne, a zdobycie wykształcenia pozwalało im na awans społeczny lub utrzymanie się w klasie inteligenckiej. W analizowanej grupie tłumaczy literackich nie zdarzyła się osoba, której dotyczyłaby degradacja społeczna.

2.1.3. ROBOTNICZY I CHŁOPSTWO

Klasa robotnicza zaczęła się rozwijać na ziemiach polskich wraz z rozwojem przemysłu. Praca była ciężka, a przez to sytuacja robotników nie najlepsza. Pracowali dużo za stosunkowo niewielkie wynagrodzenia⁴⁹⁵. Zdaniem Feliksa Tycha, taki stan rzeczy nie wynikał z konfliktu między kapitalistami i robotnikami, a z ogólnego sposobu funkcjonowania i pojmowania kapitalizmu w środkowej części Europy⁴⁹⁶. Jak podaje *Encyklopedia PWN*: „do klasy robotniczej zalicza się przede wszystkim robotników przemysłowych [...]”⁴⁹⁷. Była to jednak grupa zróżnicowana obejmująca również robotników

⁴⁹⁴ Por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska...*, s. 177.

⁴⁹⁵ Por. tamże, s. 180.

⁴⁹⁶ Por. Feliks Tych, *Polskich ruch robotniczy*, [w:] Stefan Kieniewicz (red.), *Polska XIX wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 319.

⁴⁹⁷ Zob. [Hasło:] *Robotnicy*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/robotnicy;3968156.html> [dostęp: 5.08.2022].

rolnych pracujących na wsiach⁴⁹⁸. W badanej grupie tłumaczy literackich żaden nie pochodził z rodziny robotniczej, co nie dziwi, zważywszy na fakt, że była to grupa niewykształcona i (chyba) mało zainteresowana swoim rozwojem w tym kierunku. Poza tym trudne warunki życia dodatkowo nie sprzyjały intelektualnemu rozwojowi jednostki.

Zbliżone do klasy robotniczej miejsce w hierarchii społecznej zajmowało chłopstwo. Była to grupa najliczniejsza, gdyż w 1815 roku w Królestwie Polskim stanowiła blisko 80% ludności. Podobnie było w Galicji – 85% i w pozostałych zaborach. Jak podaje Żyromski, również ta grupa była zróżnicowana, a chłopci dzielili się na chłopów posiadających ziemię, chłopów pańszczyźnianych, czynszowników i kolonistów⁴⁹⁹. Życie tej grupy społecznej podobnie jak robotników toczyło się wokół ciężkiej pracy, która nie była gwarancją dostatku. Jak pisał Adam Leszczyński:

[ż]ycie wiejskie pozostawało poddane i uformowane przez nieustającą presję niedostatku: zarówno poziom kontroli społecznej, jak i struktury rodziny podlegały bezlitosnym wymaganiom życia w świecie niewielkich zasobów. [...] Awans społeczny był niesłychanie trudny i graniczył z niemożliwością [...] ⁵⁰⁰.

Jedynym sposobem na awans i poprawę swojej egzystencji była ucieczka do miasta⁵⁰¹. Jednak nie było to łatwe (czasem nawet niemożliwe), jeśli jednostka nie urodziła się w rodzinie, która ofiarowała jej chociaż skromny majątek na start, wykształcenie czy koneksje⁵⁰². Klasa chłopska funkcjonowała według własnych zasad i kodeksów, co przekładało się również na zasady życia towarzyskiego i kulturalnego⁵⁰³.

W grupie badanych tłumaczy literackich były dwie osoby, które wywodziły się z chłopstwa – Władysław Matlakowski i Jan Kasprowicz. Jednak ich start w dorosłość był zupełnie inny. Władysław Matlakowski, znany głównie jako chirurg i badacz podhalańskiej sztuki ludowej, przetłumaczył *Hamleta* prozą oraz opatrzył go obszernym i wnikliwym komentarzem. Pracował nad przekładem wiele lat, a przede wszystkim już po zakończonej pracy zawodowej. Ostatnie szlify powstawały, kiedy Matlakowski był już chory i gorączkujący⁵⁰⁴. Ojciec Władysława był zamożnym rolnikiem i młynarzem. Posiadał 30 mórg ziemi, trzy domy czteroizbowe pod wynajem i wiatrak. Był to majątek, dzięki któremu był w stanie zapewnić swoim czterem synom studia

⁴⁹⁸ Por. Janusz Żarnowski, *Spółczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej...*, s. 114.

⁴⁹⁹ Por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska...*, s. 176.

⁵⁰⁰ Adam Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2020, s. 187.

⁵⁰¹ Por. tamże, s. 100.

⁵⁰² Por. tamże.

⁵⁰³ Por. Agnieszka Lisak, *Życie towarzyskie w XIX wieku...*, s. 319–325.

⁵⁰⁴ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 253–255.

na uniwersytecie⁵⁰⁵. Pradziad Władysława miał być węgierskim szlachcicem⁵⁰⁶. To wszystko zapewniło Władysławowi wystarczający start w życiu.

Jan Kasprówic zany głównie ze swojej poetyckiej działalności, mimo że wywodził się z tej samej klasy społecznej co Władysław Matlakowski, nie miał tyle finansowego wsparcia. Biograf Kasprówicza, Mirosław Sosnowski pisał we *Wstępie* do swojej książki:

Całego jego [Kasprówicza] życie i duża część spuścizny poetyckiej zaświadczały dosadnie o tym, że były walką o zmianę statusu społecznego, a więc i płody literackie poety będą świadectwem wybijania się wyżej, do warstwy inteligentkiej. Twórczość Kasprówicza to jakby próba kamuflażu: jestem chłopem, ale chcę być inteligentem, niech to, co robię zaświadcza o mojej przynależności do warstwy, do której przez przypadek i ciężką pracę, w połowie swojego życia, wszedłem⁵⁰⁷.

Rzeczona wchodzenie w inteligentkie grono było okupione przez Kasprówicza ogromną pracą i jeszcze większym samozaparciem. Sosnowski określa go mianem *f e n o m e n u*, w przypadku którego już nawet próba rekonstrukcji biografii stanowiła wyzwanie. W rodzinach szlacheckich pielęgnowano pamięć o przodkach, zachowywano pamiątki, dokumenty, portrety, a z tego wszystkiego można odtworzyć piękne i barwne biografie. W rodzinnym domu Kasprówicza była bieda i głód. Nikt nie zaprzętał sobie głowy pielęgnowaniem wiedzy o antenatach. Sosnowski podkreśla, że sytuacja Jana Kasprówicza nie może się w żaden sposób równać z sytuacją osób wchodzących w życie z rodzin mieszczańskich czy szlacheckich, nie mówiąc już o inteligentnych czy określanych przez niego „wybrańcami losu” – rodzin profesorskich⁵⁰⁸. Kasprówicz dokonał niemożliwego – wybił się z chłopskiej chaty w Szymborzu i awansował społecznie. Sosnowski pisze o nim:

Na tym tle socjologicznym Kasprówicz jawi się jak chwast, który [...] pnie się na przekór ku górze [...]. W przypadku Kasprówicza kontekst genealogiczny [...] jest żenująco skąpy. Chłop, którego korzenie rodzinne można zaobserwować w obrębie jednego pokolenia wstecz, samotnik wśród rodzinnej przeciętności, człowiek o mocnej osobowości, bez intelektualnego zaplecza anegdotycznego, sam tworzący swoją historię, sam walczący z przeciwnościami losu, samotnie dobijający się do literackiej polszczyzny, niezakorzenionej w nim pokoleniowo⁵⁰⁹.

Znając sytuację rodzinną Kasprówicza – wielodzietna biedna rodzina, z niewielkim polem i ubogą, jednoizbową chatą, którą matka wniosła w posagu ślubnym⁵¹⁰, trudno uwierzyć, że Jan Kasprówicz został profesorem na Uni-

⁵⁰⁵ Por. Piotr Szarlejko, *Słownik lekarzy polskich XIX wieku*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1994, s. 181.

⁵⁰⁶ Por. Andrzej Kierzek, *Władysław Matlakowski (1851–1895) – człowiek niepospolity; chirurg zasłużony dla polskiej rybnolaryngologii*, „Otorynolaryngologia” 2010, 9(4), s. 160.

⁵⁰⁷ Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprówic. Opowieść biograficzna...*, s. V–VI.

⁵⁰⁸ Por. tamże, s. XI–XII.

⁵⁰⁹ Tamże, s. 12.

⁵¹⁰ Por. tamże, s. 4–5.

wersytecie Lwowskim, pisał własną poezję i przetłumaczył kilkanaście dramatów Szekspira⁵¹¹. Dodatkowo fakt pochodzenia z chłopskiej rodziny ograniczał mu dostęp nie tylko do kultury spoza swojej klasy, ale również do opanowania podstawowej umiejętności czytania i pisania. Jego ojciec – Piotr był analfabetą podpisującym dokumenty krzyżykami. Sam został wybitnym młodopolskim poetą. Ogromną zasługę miała w tym jego matka – Józefa z Kloftów, która uczyła syna alfabetu, a z czasem czytania i pisania. Uwrażliwiała go na świat i miała wiarę, że wykształcenie może otworzyć drzwi do godnego życia⁵¹². Marzyła, żeby syn został księdzem⁵¹³. Kiedy Janek skończył dziewięć lat, matka, za radą nauczyciela Andrzeja Dybalskiego, zdecydowała, że syn pójdzie do jednoklasowej wiejskiej szkoły⁵¹⁴. Później nauczyciele pokierowali go do pruskiego gimnazjum w Inowrocławiu. Rodzice nie mieli wystarczająco dużo pieniędzy, więc nauczyciel Andrzej Dybalski i jego znajomy, który kiedyś mu pomógł – Józef Przybyszewski, również nauczyciel, zorganizowali dla Janka finansowe wsparcie od Józefa Kościelskiego – ziemianina, polityka i literata z pobliskiego Szarleju⁵¹⁵.

Czas edukacji Jana Kasprowicza był trudny dla niego samego, ale również dla jego rodziny, która z ledwością była w stanie kupić mu mundurek szkolny, dać jedzenie, opłacić stancję w czasie zimy, aby nie musiał chodzić pieszo przez śniegi z Szymborza do Inowrocławia. Dla chorowitego Janka na lekarza i medykamenty już brakło środków. Leczyła go matka domowymi sposobami. Poza tym Janek jako najstarszy nie mógł już pomagać w pracach gospodarczych i w opiece nad młodszym rodzeństwem, co dodatkowo utrudniało byt całej rodziny⁵¹⁶.

Zarówno tłumacze *Hamleta*, jak i *Fausta* lokują się w strukturze społecznej w tych samym miejscach, tj. albo już urodzili się w rodzinach inteligentnych, albo aspirowali, by do tej warstwy inteligentkiej dołączyć, dlatego też nie zostali w tym rozdziale omówieni jako dwie osobne grupy. Ponadto język, z którego tłumaczyli, nie przekładał się na różnice w warstwie społecznej, którą reprezentowali. Zdarzały się spektakularne, choć rzadkie, awanse społeczne, jak ten w przypadku Jana Kasprowicza. Jednak zdaje się on jedynie wyjątkiem potwierdzającym regułę mówiącą o tym, że w latach 1797–1939 awans w drabinie społecznej był trudny, a dla chłopstwa wręcz niemożliwy. Inteligencja jako dopiero formująca się w dziewiętnastym wieku

⁵¹¹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 111.

⁵¹² Por. Klaudiusz Święcicki, *Zakopane i Tatry fin de siècle. Jan Kasprowicz – podróże artysty*, [w:] „Galicja. Studia i Materiały” 2020, 6, s. 324.

⁵¹³ Por. Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprowicz. Opowieść biograficzna...*, s. 11.

⁵¹⁴ Por. tamże, s. 58–59.

⁵¹⁵ Por. tamże, s. 63–64.

⁵¹⁶ Por. tamże, s. 68–108.

nowa warstwa społeczna zdawała się otwarta, ale wyłącznie dla tych, którzy mieli odpowiednie zaplecze (szlacheckie, ziemiańskie, później mieszczańskie).

2.2. Wykonywany zawód

Biografia translatorska zawiera w swoim opisie biografię zawodową zdefiniowaną przez Magdalenę Piorunek jako zapis różnych form uczestnictwa w społeczeństwie, grupie zawodowej, powiązań między jednostkami pracującymi w jednym polu oraz ocenę, czy działania te realizowane były z sukcesem w porównaniu do innych jednostek działających w polu w ramach przypisanej im roli zawodowej⁵¹⁷.

Tłumacze literaccy działający w latach 1797–1939 dążyli do wejścia lub już należeli do klasy inteligenckiej. Społeczeństwo oczekiwało od nich, tak jak od całej inteligencji, że poświęci się misji niesienia oświecenia na prowincji, wspierania klasy robotniczej i chłopskiej, a także ruchów patriotycznych, dbania o polską kulturę i język, niesienia kaganika oświaty⁵¹⁸. Typowe dla inteligencji było również pojęcie „zawodu”, które pojawiało się w kontekście jej opisu i definiowania.

Według klasyfikacji Karla Mannheim’a o inteligencji można mówić, kiedy jednostka spełnia cztery kryteria: pracuje umysłowo, wykonuje wolny zawód, jest wykształcona, posiada dyplom do służby państwowej⁵¹⁹. Inteligencja była jedyną klasą społeczną, którą w związku z tym można było podzielić na grupy zawodowe.

Przywołując wnioski Anthony’ego Pyma, w przeszłości osoby zajmujące się przekładem uczestniczyły przeważnie w więcej niż jednym dyskursie zawodowym, a działalność translatorska była jednym z elementów wielokierunkowej kariery⁵²⁰. Stwierdzenie to ma swoje odzwierciedlenie również w omawianych tu latach 1797–1939, kiedy tłumacz literacki nie funkcjonował jeszcze jako samodzielny zawód, a każda z osób z badanej grupy tłumaczy *Hamleta* i/lub *Fausta* wykonywała zarobkowo inny zawód, natomiast większość z nich wykonywała zarobkowo więcej niż jeden zawód, w zależności od etapu życia, w jakim się znajdowała (por. niżej).

⁵¹⁷ Por. Magdalena Piorunek, *Metoda biograficzna w badaniu karier zawodowych...*, s. 99–102.

⁵¹⁸ Por. Lesław Sadowski, *Polska inteligencja prowincjonalna i jej ideowe dylematy na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988, s. 76–77. Na ten temat również: zob. Ryszarda Czepulis-Rastenis, *Wstęp*, [w:] Ryszarda Czepulis-Rastenis (red.), *Inteligencja polska...*, s. 7.

⁵¹⁹ Por. Karl Mannheim, *Essays on the Sociology of Culture*, Routledge, London 1956, s. 111–115.

⁵²⁰ Por. Anthony Pym, *Humanizing Translation History...*, s. 32.

2.2.1. NAUCZYCIELE, KOREPETYTORZY I URZĘDNICY

Nauczyciele różnych typów szkół stanowili najliczniejszą grupę zawodową wśród inteligencji. Jak podaje Janusz Żarnowski:

Liczebność ich wzrosła od około 70 tys. w zaraniu niepodległości do prawie 100 tys. przed II wojną światową. Z tego prawie 60 tys. w pierwszym, a około 75 tys. w drugim wypadku stanowiła armia nauczycieli państwowych szkół powszechnych⁵²¹.

Badacz zwraca uwagę, że miało to ogromny wpływ na rozwój kulturalny kraju. Zarazem zaznacza, że większość nauczycieli pochodziła ze środowiska chłopskiego i robotniczego⁵²². Jak podaje Marek Żyromski, w Królestwie w końcu XIX wieku było niemal 70% analfabetów, a dla porównania w Galicji – 50%. Dostęp do edukacji różnił się w poszczególnych zaborach. Najwięcej uczniów i nauczycieli było w zaborze pruskim, co wynikało z wprowadzenia obowiązku szkolnego. Jednak na początku sytuacja finansowa nauczycieli nie była najlepsza z powodu niskich pensji. Początkowo z braku kadry nauczycielami zostawali ludzie z niskim wykształceniem⁵²³. Z tego samego powodu wejście do zawodu było łatwiejsze.

Wśród badanej grupy tłumaczy literackich jako nauczyciele pracowali ok. 27%. Dokładnie połowa z tej liczby to nauczyciele akademicy i profesowie. Na uniwersytecie wykładali m.in. Ignacy Hołowiński, Jan Kasprowicz, Andrzej Tretiak, Adam Mickiewicz, Feliks Jezierski, Hieronim Feldmanowski. Nauczycielami młodszej młodzieży byli np. Józef Paszkowski, Leon Ulrich, Zdzisław Skłodowski, Aleksander Groza.

Obok edukacji realizowanej w szkołach istniała również możliwość realizacji obowiązku szkolnego poprzez edukację domową organizowaną prywatnie przez rodziców⁵²⁴. Do tego celu zatrudniano prywatnych korepetytorów. Byli nimi często studenci, którzy potrzebowali dodatkowego dochodu⁵²⁵. Wśród badanej grupy tłumaczy literackich korepetycje w prywatnych domach prowadzili: Jan Kasprowicz (co prawda przez krótki okres⁵²⁶) i Władysław Matlakowski (utrzymywał się z korepetycji przez okres studiów⁵²⁷). Biorąc pod uwagę ich sytuację rodzinno-klasową, nie dziwi fakt, że musieli w ten sposób szukać dodatkowych źródeł utrzymania. Z udzielania prywatnych lekcji utrzymywał się też przez jakiś czas Leon Ulrich. Zmusiły go do tego jednak inne okoliczności niż dwóch wcześniej wspomnianych tłu-

⁵²¹ Janusz Żarnowski, *Spółczesność Drugiej Rzeczypospolitej...*, s. 193.

⁵²² Por. tamże.

⁵²³ Por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska...*, s. 180–181.

⁵²⁴ Por. tamże.

⁵²⁵ Por. *Byłe do pierwszego, czyli życie dawnych studentów w Breslau*, <https://miejscawewroclawiu.pl/byle-do-pierwszego-czyli-zycie-dawnych-studentow-w-breslau-miejscawewroclawiu-pl/> [dostęp: 9.08.2022].

⁵²⁶ Por. Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprowicz. Opowieść biograficzna...*, s. 208–213.

⁵²⁷ Por. Andrzej Kierzek, *Władysław Matlakowski (1851–1895)...*, s.160.

maczy. Ulrich wyemigrował do Francji po powstaniu styczniowym. Potrzebował pieniędzy, a ponieważ nie utrzymywał kontaktów z paryską elitą emigracyjną, był zmuszony radzić sobie sam⁵²⁸.

Los nauczycieli pracujących na zlecenie zaborców, którzy finansowali edukację formalną, dzielili wszelkiego rodzaju urzędnicy i pracownicy administracyjni. Jak podkreślał badacz Lesław Sadowski:

[p]ozycja urzędnika państwowego w Królestwie Polskim u schyłku XIX wieku zawierała w sobie w sposób nieuchronny jeden z podstawowych dylematów politycznych i moralnych polskiego społeczeństwa⁵²⁹.

Powstawał dysonans, gdyż – z jednej strony – od inteligencji oczekiwano patriotyzmu, a z drugiej – wielu z nich pracowało w administracji zaborców. Wśród badanych tłumaczy literackich urzędnicze doświadczenia zawodowe mieli m.in. Stanisław Trembecki, Jan Komierowski, Józef Paszkowski, Ludwik Jenike, Karol Brzozowski.

2.2.2. LITERACI, PUBLICYŚCI, LUDZIE TEATRU

W renesansie przekładem literackim zajmowali się najwybitniejsi pisarze – Łukasz Górnicki i Jan Kochanowski⁵³⁰, a w baroku – Andrzej Morsztyn. Podobnie rzecz miała się w XVIII wieku, gdzie dodatkowo zaczęto rozważać kwestie warsztatu translatorskiego. W zajmowaniu się zagadnieniami przekładowymi przodowali Julian Ursyn Niemcewicz, Adam Kazimierz Czartoryski, Ignacy Krasicki. Ten ostatni napisał esej *Uwagi o tłumaczeniu ksiąg*, w którym wskazywał, że praca tłumacza nie może się równać z pracą rzemieślniczą, a zdecydowanie bardziej bliższa jest pracy umysłu oraz że proces tłumaczenia wymaga rozległej wiedzy w obszarze języka, kultury, historii i prawa, w których otoczeniu powstał oryginalny tekst. Osiemnasty wiek to czas pierwszych wypowiedzi krytycznych względem tekstów przełożonych na język polski⁵³¹.

W XIX wieku i z początkiem XX wieku niewiele się zmieniło względem poprzedniego stulecia. Przekładem nadal zajmowali się głównie polscy poeci i literaci⁵³². Należy tu wymienić m.in. Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Wyspiańskiego, Jana Kasprowicza, Jarosława Iwaszkiewicza. Twórcy ci znani są w kulturze przede wszystkim z własnej twórczości literackiej. Jednak XIX wiek to okres, w którym przekładami zajęły się osoby wprawdzie tworzące własne teksty, ale z niej niesłynące. Zda-

⁵²⁸ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 391.

⁵²⁹ Lesław Sadowski, *Polska inteligencja prowincjonalna...*, s. 79.

⁵³⁰ Por. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 22–24.

⁵³¹ Por. tamże, s. 59.

⁵³² Por. Jan Wnęk, *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939*, Wydawnictwo MCDN, Kraków 2006, s. 20–21.

rzało się nawet, że na pewnym etapie porzuciły działalność autorską na rzecz przekładu literackiego. Do takich osób należał choćby Józef Paszkowski i Leon Ulrich.

W XIX wieku najpopularniejszą rozrywką był teatr. Ciekawość wzbudzały nowe sztuki wchodzące na afisze, aktorzy, dramatopisarze, komentarze i recenzje drukowane w czasopiśmie⁵³³. Zainteresowanie było ogromne, a kupienie biletów na nowo grane przedstawienie tygodniami graniczyło z cudem⁵³⁴. Zainteresowanie teatrem w XIX wieku również przeniesione zostało z wieku poprzedniego z tą jednak różnicą, że zrezygnowano z przeróbek i tłumaczeń z drugiej ręki. Jak pisał badacz Henryk Markiewicz:

[z]apotrzebowanie ze strony teatru wpływało na szybkie przekłady nowości zagranicznego repertuaru dramatycznego⁵³⁵.

Braki w rodzimym repertuarze dramatycznym skutkowały wzmożonym zapotrzebowaniem na przekład. Dodatkowo misja teatru, określanego przez Schillera jako „instytucja moralna”, wymuszała wybieranie klasyki europejskich scen, by zapewnić odpowiedni poziom repertuaru⁵³⁶. W XIX wieku:

[...] w tekście dramatycznym szukano wartości literackich, problematyki społecznej, tendencji ideowej, motywów psychologicznych, względnie sytuacji komicznych⁵³⁷.

Ta sytuacja napędzała działalność przekładową wśród osób związanych z teatrami – dyrektorów, ale i aktorów. Najbardziej znanym przykładem jest Wojciech Bogusławski – aktor, śpiewak, dramatopisarz, dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie, założyciel teatru w Kaliszu, teoretyk i historyk teatru⁵³⁸. Bogusławski miał sam o sobie mówić „literat z biedy”. Jak dodawał Tadeusz Sivert:

[...] z konieczności; pisał rzeczy oryginalne, zapożyczał, przerabiał, tłumaczył; stale wprost dla teatru, dla aktualnych potrzeb społecznych⁵³⁹.

Drugim – obok Bogusławskiego – rozpoznawalnym człowiekiem teatru był jego uczeń – Jan Nepomucen Kamiński – późniejszy dyrektor teatru polskiego

⁵³³ Por. Agnieszka Lisak, *Życie towarzyskie w XIX wieku...*, s. 91.

⁵³⁴ Por. tamże, s. 95.

⁵³⁵ Henryk Markiewicz, *Pozytywizm*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 415.

⁵³⁶ Por. Stanisław Witold Balicki, *Czytając Bogusławskiego...*, [w:] *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów przez Wojciecha Bogusławskiego*, Drukarnia N. Glucksberga, Warszawa 1820, s. III.

⁵³⁷ Tadeusz Sivert, *Warszawskie Teatry Rządowe*, [w:] Tadeusz Sivert (red.), *Dzieje teatru polskiego. Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 68.

⁵³⁸ Por. Monika Mokrzycka-Pokora, *Wojciech Bogusławski*, <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-boguslawski> [dostęp: 10.08.2022].

⁵³⁹ Stanisław Witold Balicki, *Czytając Bogusławskiego...*, s. VII.

we Lwowie. Przygodę z teatrem rozpoczął od występowania na scenie oraz dostarczania teatrowi we Lwowie przeróbek i przekładów sztuk⁵⁴⁰.

Osobą związaną z teatrem był również Kazimierz Zalewski, z wykształcenia prawnik, ale utrzymujący się m.in. z krytyki teatralnej, dramatopisarstwa i bycia dyrektorem w teatrze. Stąd też jego chęć przetłumaczenia *Hamleta* na język polski⁵⁴¹. Krytykiem literackim, ale również teatralnym oraz dramatopisarzem był Franciszek Dzierżykraj Morawski⁵⁴².

Do grupy pracujących słowem zaliczają się również publicyści. W XIX wieku nastąpił rozkwit prasy, a więc dawało to pole do działania tym, którzy chcieli publikować swoje prace, jak również fragmenty przekładów. Do grona publicystów trudniących się przekładem literackim należeli: Krystyn Ostrowski, Kazimierz Zalewski, Tadeusz Miciński, Stanisław Egbert Koźmian, Aleksander Albert Krajewski, Ludwik Jenike, Józef Birkenmajer, Ludwik Szczepański, Stanisław Maykowski, Andrzej Niemojewski, Józef Przeclawski.

2.2.3. KSIĘŻA

Wśród badanej grupy osób zajmujących się przekładami dzieł *Hamleta* znalazł się ksiądz – Ignacy Hołowiński. Pojawia się jednak pytanie, czy można go w związku z tym zaliczyć do inteligencji. Na przełomie XIX i XX wieku księża nie dość, że nie utożsamiali się z inteligencją, to jeszcze byli przeciwni jej działaniom, w których upatrywali upadek narodowej moralności⁵⁴³. Jak zauważa Lesław Sadowski:

[w]łączenie duchowieństwa do warstwy inteligentkiej nieodmiennie budzi kontrowersje, bo choć grupa ta odpowiadała formalnym kryteriom przynależności do tej warstwy (wykształcenie, praca umysłowa), to przecież jej szczególny tryb życia, jej korporacjonizm, ściśle hierarchiczna struktura oddzielały ją od innych reprezentantów „klasy umysłowej” dość wyraźnymi barierami⁵⁴⁴.

Sama inteligencja też odcinała się od duchowieństwa. Jednak, jak pisze Sadowski, kościół parafialny szczególnie na prowincji, obok realizowania duchowych potrzeb wiernych był również odpowiedzialny za kształtowanie światopoglądu. Proboszcz i wikary z powodu swojego wykształcenia i autorytetu byli nie tylko przywódcami duchowymi, ale także intelektualnymi⁵⁴⁵.

⁵⁴⁰ Por. [Hasło:] *Jan Nepomucen Kamiński*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego* <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/608/jan-nepomucen-kaminski> [dostęp: 10.08.2022].

⁵⁴¹ Por. [Hasło:] *Kazimierz Zalewski*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego* <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1200/kazimierz-zalewski> [dostęp: 10.08.2022].

⁵⁴² Por. [Hasło:] *Franciszek Dzierżykraj Morawski*, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Hasła osobowe I–O*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 342.

⁵⁴³ Por. Lesław Sadowski, *Polska inteligencja prowincjonalna...*, s. 95.

⁵⁴⁴ Por. tamże.

⁵⁴⁵ Por. tamże, s. 96.

Między oboma obozami inteligentów nie było jawnego konfliktu, a na pewnym etapie nawet się dopełniały w działaniach na rzecz społeczeństwa⁵⁴⁶. W związku z powyższym można traktować duchowieństwo jako część lub jedną z grup tworzących rozwarstwowaną klasę inteligentką. Dlatego też wspomnianego Ignacego Hołowińskiego ująć można w społeczne ramy warstwy inteligentkiej. Należy również zaznaczyć, że jako ksiądz rzymskokatolicki awansował na metropolitę mohylewskiego, a później arcybiskupa⁵⁴⁷. Jednak pogodzenie obowiązków duchownego i tłumacza nie było łatwe, ponieważ środowisko kościelne zarzucało mu zaniechywanie obowiązków wynikających z bycia księdzem, a także pewną nieprzystojność zajmowania się rubasznymi tekstami scenicznymi⁵⁴⁸. Środowisko literackie również pozostawało sceptyczne w stosunku do przekładów Hołowińskiego. Słowacki, przypomnijmy, zarzucał mu, że stan duchowieństwa uniemożliwia mu oddać odpowiednio zamysł Szekspira⁵⁴⁹.

2.2.4. INNE WOLNE ZAWODY

Do warstwy inteligentkiej zaliczają się również osoby wykonujące wolne zawody takie jak prawnicy czy lekarze. *Hamleta* tłumaczyli prawnicy (Jan Komierowski, Kazimierz Zalewski) i chirurg (Władysław Matlakowski). Również prawnicy zajmowali się spolszczeniem *Fausta* (Antoni Józef Szabrański, Józef Czermak), a także aptekarz (Kazimierz Strzyżewski), malarz (Franciszek Żygliński), inżynier (Karol Brzozowski, Ferdynand Gerżabka), lekarz (Rudolf Roźniatowski, Leon Wachholz), architekt (Stanisław Czapliski). Główną motywacją podjęcia działalności przekładowej – jak wcześniej wyjaśniono (por. rozdział IV.1.) – była osobista pasja i zainteresowanie literaturą. Jako przedstawiciele inteligencji i osoby wykonujące zawody wysoko wykwalifikowane posiadali rozległą wiedzę w różnych dziedzinach. Poza tym, jak już wspomniano powyżej, byli oni na tyle majątni, by pozwolić sobie na posiadanie osobistych biblioteczek, w których gromadzili nie tylko literaturę fachową, ale również klasykę literatury.

2.2.5. TOŻSAMOŚĆ TRANSLATORSKA?

Czytając współczesne biografy i opracowania biograficzne dotyczące większości osób, które znalazły się w grupie badawczej, dowiadujemy się wprost, że byli t ł u m a c z a m i. Sprawdzając jednak nekrologi, okazuje się, że są przedstawiani jako nauczyciele, urzędnicy etc. Brak w nich infor-

⁵⁴⁶ Por. Lesław Sadowski, *Polska inteligencja prowincjonalna...*, s. 102.

⁵⁴⁷ Por. Irena Wodzianowska, *Hołowiński Ignacy*, [w:] *Polski Petersburg*, <https://www.polski-petersburg.pl/hasla/holowinski-ignacy> [dostęp: 10.08.2022].

⁵⁴⁸ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 78.

⁵⁴⁹ Por. tamże, s. 81.

macji, że dana osoba była tłumaczem. Ponadto analizując opracowania socjologów takich jak cytowany już Lesław Sadowski czy Janusz Żarnowski, na próżno szukać w nich wzmianek o tłumaczach jako grupie zawodowej. Żarnowski tak charakteryzuje grupy zawodowe składające się na inteligencję:

w dziale „usług nieprodukcyjnych” wyróżniam następujące grupy [...]: 1) Urzędnicy administracyjni. 2) Prawnicy i personel pomocniczy. 3) Nauczyciele. 4) Pracownicy nauki. 5) Artyści, 6) Lekarze, farmaceuci i zawody pokrewne. 7) Oficerowie i 8) Kler⁵⁵⁰.

Jak widać, wśród wymienionych grup, nie ma tłumaczy. To wszystko pozwala wnioskować, że zawód t ł u m a c z nie funkcjonował w świadomości społecznej w XIX wieku. Przynajmniej nie w takim samym wymiarze jak nauczyciel, urzędnik, lekarz, inżynier. Upatrywano w tym zajęciu hobby lub działalność dodatkową wykonywaną jednocześnie z inną pracą zawodową (nauczyciel, urzędnik itd.).

Z punktu widzenia społeczeństwa tłumacz jako pełnoprawny zawód nie istniał. Powstaje pytanie, co sądzili o tym sami zainteresowani. Wyróżnić można cztery grupy osób zajmujących się przekładem pod względem utożsamiania się z wykonywaną działalnością tłumaczeniową zawodowo. Pierwsza z nich to literaci zajmujący się przekładem głównie w celu inspirowania się innymi autorami. Druga grupa to osoby, które tłumaczyły przede wszystkim z osobistych pobudek i fascynacji danym autorem lub literaturą. Trzecia grupa to osoby, które zasłynęły swoimi przekładami, co oznacza, że przekłady zapewniły im rozpoznawalność (w przeciwieństwie np. do twórczości autorskiej). Ostatnią grupę tworzą osoby, które same mówiły o sobie t ł u m a c z.

Do pierwszej grupy należeli m.in. Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Jarosław Iwaszkiewicz etc. Przekład traktowali jako literacką wprawkę do autorskiej działalności – podobnie jak miało to miejsce w poprzednim stuleciu. Tłumaczenie stanowiło działalność poboczną lub dopełniającą twórczość własną. Nie określały siebie tłumaczami, lecz poetami, pisarzami etc. Do drugiej grupy można zaliczyć przede wszystkim osoby parające się innymi zawodami niż te związane z literaturą (np. Antoni Józef Szabrański, Józef Czermak, Rudolf Roźniatowski, Witold Hulewicz etc.). Motorem napędowym do przekładu było osobiste zainteresowanie danym utworem, autorem czy kulturą obcą. Te osoby były przede wszystkim lekarzami, prawnikami, profesorami i nie utożsamiały się z zawodowym uprawianiem przekładu literackiego. W korespondencji czy w nekrologach nie ma wzmianki, że funkcjonowali w przekonaniu, iż są t ł u m a c z a m i. W trzeciej grupie znaleźli się m.in. Józef Paszkowski⁵⁵¹ i Leon Ulrich. Obaj mierzyli się z twór-

⁵⁵⁰ Janusz Żarnowski, *Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918–1939...*, s. 206.

⁵⁵¹ Józef Paszkowski ze względu na stan zdrowia nie mógł pracować jako urzędnik, dlatego na pewnym etapie życia poświęcił się wyłącznie działalności translatorskiej, która stała

czością autorską. Jednak nie spotkała się ona z entuzjastycznym przyjęciem przez krytyków, dlatego obaj zdecydowali się ją na pewnym etapie porzucić na rzecz przekładu. Pracowali formalnie w innym zawodach niż tłumacze literacki, ale w świadomości społecznej kształtowanej przez publikacje lub wystawianie na scenach ich przekładów i braku wybitnych dokonań autorskich zaczęto nazywać ich tłumaczami, bo właśnie z takiej działalności byli znani najbardziej. Można wyróżnić rodzącą się nową grupę – tworzy ją Krystyn Ostrowski, który sam o sobie otwarcie mówił, że jest tłumaczem. W liście do dyrektora jednego z teatrów w Paryżu przedstawił się jako polski tłumacz Szekspira, chwając się dodatkowo, że sztuki w jego przekładach były już grane w teatrach we Lwowie i Warszawie⁵⁵². Ostrowski chciał dokonać pozytywnej autoprezentacji, może się nawet trochę tym przechwalał, dlatego można wnioskować, że miano tłumacza zaczęto odbierać pozytywnie. Jak czytamy w opracowaniu Anny Cetera-Włodarczyk i Alicji Kosim, rzeczony list miał powstać po 1871 roku⁵⁵³, co nie było bez znaczenia (zagadnienie to zostanie zgłębiane w kolejnych podrozdziałach monografii). Można zatem wyciągnąć wniosek, że w drugiej połowie XIX wieku znacząco zmienił się sposób postrzegania osób parających się przekładem literackim. Do połowy XIX wieku osoby tłumaczące traktowano jako te o niewystarczającym talencie, by uprawiać samodzielną działalność autorską. Potwierdzeniem tego są choćby krytyczne komentarze np. dotyczące Juliana Korsaka: „Z talentem więcej receptywnym i biernym, aniżeli oryginalnym, tłumaczył i naśladował”⁵⁵⁴, sugerujące, że tłumaczem bywał „literat zdegradowany” do naśladowania lepszych od siebie z powodu braku wystarczającego talentu, aby tworzyć samodzielnie⁵⁵⁵. Sytuacja zawo-

się jego jedynym źródłem utrzymania. Taki stan rzeczy sprawił, że był poniekąd zmuszony do rozwoju w tym zakresie. Sytuacja Paszkowskiego wpisuje się w elementy biografii zawodowej opisanej przez Magdalenę Piorunek. Por. Magdalena Piorunek, *Metoda biograficzna w badaniu karier zawodowych...*, s. 99–102.

⁵⁵² Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 268.

⁵⁵³ Por. tamże.

⁵⁵⁴ Julian Korsak [w:] Piotr Chmielowski, Stanisław Krzemiński (red.), *Złota przędza poetów i prozaików polskich, ze słowem wstępnym Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 2, W. Małyszewski, T. Paprocki, Warszawa 1885, s. 189.

⁵⁵⁵ W XIX wieku na ziemiach polskich w literackim świecie zaczęły pojawiać się osoby takie jak Alfred Tom i Emilian Konarski, które zajmowały się poprawianiem przekładów i dostosowywaniem ich do druku albo na teatralną scenę. Alfred Tom przejrzał, uzupełnił i poprawił przekład *Fausta* wykonany przez Aleksandra A. Krajewskiego i wydał go nakładem Polskiej Składnicy Pomocy Szkolnych w Warszawie w 1921 roku. Zob. <https://polona.pl/item-view/773f0ae5-ab6e-49f3-803e-6135a493a8ec?page=4> [dostęp: 24.04.2023]. Z kolei Emilian Konarski specjalizował się w dostosowywaniu przekładów na scenę krakowską. Zob. [Hasło:] *Emilian Konarski*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/77696/emilian-konarski> [dostęp: 24.04.2023].

dowa tłumaczy literackich z badanej grupy wpisuje się w spostrzeżenia Anthony'ego Pyma, twierdzącego, że tłumacz z reguły p r z e m i e s z c z a ł s i ę w kierunku lepszych dla siebie możliwości⁵⁵⁶, co z kolei pozwala prześledzić kierunki rozwoju tej profesji w badanym okresie.

2.3. Kobiety-tłumaczki w polu literackim XIX wieku

W XIX wieku w polskich domach panował patriarchat. Mniej patriarchalne były jedynie rodziny robotnicze, bo oboje rodzice pracowali poza domem. Prawa kobiet były zróżnicowane zależnie od zaboru. Jednak niektóre z nich były wspólne dla wszystkich zaborów, np. brak praw wyborczych oraz innych możliwości dysponowania majątkiem niż w przypadku mężczyzn (np. w chwili zawarcia małżeństwa prawa kobiety do zarządzania majątkiem ulegały ograniczeniu na rzecz męża). Więcej było analfabetek i mniej możliwości zmiany tej sytuacji. Ta i wiele innych niesprawiedliwości sprawiły podnoszenie dyskusji o prawach kobiet. Stopniowo sytuacja zaczęła się zmieniać już w drugiej połowie XIX wieku – kobiety dostały możliwość studiowania na uniwersytetach. W tym też czasie kobiety zaczęły działać społecznie, politycznie i w obszarze kultury. Pojawiało się coraz więcej uznanych pisarek. Wzrost był aż czterokrotny w stosunku do początku stulecia. Jednak te zmiany zachodziły raczej w rodzinach inteligentnych. Pozycja kobiet w rodzinach chłopskich i drobnomieszczańskich pozostawała bez większych zmian⁵⁵⁷. Na początku XX wieku kobiety pracujące umysłowo lub w wolnych zawodach to około 30% i odsetek ten był rosnący⁵⁵⁸. W grupie pisarzy kobiety stanowiły wtedy już więcej niż jedną czwartą⁵⁵⁹. W obliczu zmieniającej się sytuacji społecznej o kobietach-tłumaczkach pisał Jerzy Jarniewicz w następujący sposób:

Kobietom długo nie można było, lub nie wypadało, tworzyć; wiązałyby się to bowiem z wejściem na scenę publiczną, a sfera publiczna była dla kobiet zamknięta. [...] Inaczej rzecz miała się w przypadku traktowanego usługowo przekładu: tu kobietom drogi do pisarstwa nie zamykano. Stąd też nieproporcjonalnie więcej kobiet zajmowało się ongiś przekładem niż twórczością oryginalną⁵⁶⁰.

Kobiety-tłumaczki pojawiły się w polu literackim na długo przed XIX wiekiem. Już w poprzednim stuleciu spotykamy kobiety zajmujące się przekładami na język polski. Jak pisze o nich badaczka Karolina Dębska, były to kobiety z rodzin arystokratycznych i ziemiańskich, dla których tłumaczenia

⁵⁵⁶ Por. Anthony Pym, *Humanizing Translation History...*, s. 32.

⁵⁵⁷ Por. Marek Żyromski, *Dziewiętnastowieczna rodzina polska...*, s. 185–187

⁵⁵⁸ Por. Janusz Żarnowski, *Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918–1939...*, s. 196.

⁵⁵⁹ Por. tamże, s. 250.

⁵⁶⁰ Jerzy Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2018, s. 80.

były formą spędzania wolnego czasu lub realizowania pozaprzekładowych misji, np. wzbogacania kultury. Swoje prace podpisywały własnym nazwiskiem i nigdy nie podejmowały się tej działalności z pobudek finansowych. Miały się przeważnie pracy literackiej lub aktywności na innych polach⁵⁶¹. Jednak ich sytuacja była jakby wyjątkiem wynikającym z bardzo uprzywilejowanej pozycji społecznej. Dużo częściej kobiety-tłumaczki były jednak w położeniu, o którym Jarniewicz pisał tak:

Kobiecie słów tworzyć nie wolno, ma zagwarantować przeniesienie, przekopiowanie, przetłumaczenie słowa, pod którym nie może się podpisać⁵⁶².

W badanej grupie osób zajmujących się przekładem *Hamleta* i/lub *Fausta* jest tylko jedna kobieta – Barbara Beaupre. Przetłumaczyła ona fragment *Fausta*, który został opublikowany w krakowskim „Głosie Narodu” w 1911 roku. O istnieniu tego przekładu można się dowiedzieć z opracowania Piotra Obrączki *Literatura niemieckojęzyczna w Polsce 1887–1914. Biografia przekładów*⁵⁶³. Jednak biografia samej tłumaczki stanowi tajemnicę. Dotarcie do jakichkolwiek informacji na jej temat zajęło mi najwięcej czasu w porównaniu do wszystkich pozostałych tłumaczy. Ta trudność wynikała właśnie z faktu, że Barbara była kobietą, więc w obliczu patriarchy żyła w cieniu mężczyzn. W takiej sytuacji należało znaleźć informacje albo o jej mężu, albo o jej ojcu i przez pryzmat ich biografii wyłuskać wiadomości o Barbarze. W trakcie poszukiwań okazało się, że Beaupre to nazwisko panięskie, w kolejnym kroku należało więc ustalić personalia ojca Barbary.

O samej Barbarze było w ostatnich latach głośno w kontekście wznowienia wydania *Braci Karamazow* w jej przekładzie, który okazał się być niekompletny, gdyż tłumaczka zdecydowała się na pominięcie niektórych fragmentów oryginału. W wyniku toczącej się dyskusji okołoprzekładowej powstało wiele artykułów naukowych analizujących problem i wspominających osobę Barbary. Udało się potwierdzić, że ojcem Barbary był Józef Antoni Beaupre – lekarz, przyjaciel Juliusza Słowackiego i patriota dwa razy zesłany na Syberię za działalność patriotyczną. Jak pisze Kinga Rozwadowska, zakończenie *Braci Karamazow* było odmienne od tego w oryginale, bo Barbara chciała zakląć jakby rzeczywistość, która ją spotkała w wyniku działalności jej ojca i tym samym odmienić los bohaterów, nie mogąc odmienić swojego własnego⁵⁶⁴.

Ustalenie, kim jest ojciec Barbary, pozwoliło przystąpić do analizy jego biografii, aby zrekonstruować sytuację rodzinną, a przy tym i społeczną, w jakiej znajdowała się tłumaczka. Wykształcony ojciec należący do inteli-

⁵⁶¹ Zob. Karolina Dębska, „O powszechną płci naszej chwałę”. *Tłumaczki epoki stanisławowskiej*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2019, nr 2(44), s. 54.

⁵⁶² Jerzy Jarniewicz, *Tłumacz między innymi...*, s. 83.

⁵⁶³ Por. Piotr Obrączka, *Literatura niemieckojęzyczna w Polsce 1887–1914...*, s. 63.

⁵⁶⁴ Por. Kinga Rozwadowska, *Przekład i władza. Polskie tłumaczenia „Braci Karamazow” Fiodora Dostojewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 25.

gencji zadbał o edukację córki, która miała dostęp do nauki języków obcych. Barbara tłumaczyła głównie z francuskiego i angielskiego utwory m.in. Paula Verlaine'a, Egdara Allana Poeo i Oskara Wilde'a⁵⁶⁵. Wiadomo też, że znała język rosyjski, dzięki czemu przetłumaczyła rzeczonych *Braci Karamazow*, oraz język niemiecki, czego efektem było spolszczenie fragmentu *Fausta* części drugiej. Część II pierwsza odsłona została opublikowana w krakowskim „Głosie Narodu” w 1911 roku⁵⁶⁶. Jest bardzo prawdopodobne, że za tą publikacją stał brat Barbary – Antoni Beaupre – działacz polityczny i dziennikarz. W latach 1901–1914 Antoni był redaktorem naczelnym właśnie „Głosu Narodu”⁵⁶⁷. Najprawdopodobniej za jego też sprawą wiadomo, że autorką przekładu była właśnie Barbara, a nie anonimowa tłumaczka.

Porównując sytuację Barbary Beaupre do sytuacji pozostałych osób zajmujących się przekładem w badanej grupie, można dojść do konkluzji, że mają one wiele punktów stykowych. Barbara pochodziła z rodziny inteligentkiej, która umożliwiła jej kształcenie językowo-literackie, a zarazem była uwikłana w historię ze względu na swoją patriotyczną i niepodległościową działalność. Niemniej jednak Barbara na tle kobiet tej epoki z innych warstw społecznych była w pozycji uprzywilejowanej. Nie wyszła za mąż. Nie pisała autorskich tekstów, ale przetłumaczyła kilka utworów, które zostały opublikowane m.in. z pomocą Drukarni „Głosu Narodu”⁵⁶⁸, z którą związany był jej brat. Swoje prace podpisywała inicjałami: B.B., B.B...e lub Barbara B...e. Zmarła w Mszanie Dolnej w 1943 roku⁵⁶⁹.

2.4. Sieć kontaktów

Model opisu biografii translatorskiej zaproponowany przez Renatę Makarską zawiera m.in. wytyczne dotyczące opisu sieci kontaktów obejmujących relację tłumaczy z autorami, wydawcami, agentami literackimi, innymi tłumaczami itd.⁵⁷⁰ W niniejszej części przedstawione zostaną sieci kontaktów, w jakie uwikłane były osoby z badanej grupy tłumaczy *Hamleta* i/lub

⁵⁶⁵ Por. Beata (?), *Józef Antoni Beaupre – krzemieniecki lekarz, „osobisty rodziny Słowackich przyjaciół”, zesłaniec*, [w:] *Kresy zakłete w książkach*, <http://literackiekresy.blogspot.com/2015/09/jozef-antoni-beaupre-krzemieniecki.html> [dostęp: 13.08.2022].

⁵⁶⁶ Por. Piotr Obrączka, *Literatura niemieckojęzyczna w Polsce 1887–1914...*, s. 63.

⁵⁶⁷ Por. [Hasło:] *Beaupre Antoni*, [w:] *Dzieje Krakowa*, <https://archive.ph/20130708230749/http://www.dziejekrakowa.pl/biogramy/index.php?id=963> [dostęp: 13.08.2022].

⁵⁶⁸ Zob. Edgar Allan Poe, Odbitka z „Głosu Narodu”, Drukarnia „Głosu Narodu”, Kraków 1909. Informacje o tej publikacji: <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4948504/nouvelle> [dostęp: 13.08.2022].

⁵⁶⁹ Por. [Hasło:] *Beaupre Barbara*, [w:] *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 4: A–Ż, pod red. E. Jankowskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, s. 34.

⁵⁷⁰ Por. Renata Makarska, *Translationsbiographische Forschung. Am Beispiel von Siegfried Linder (1856–1911) und Grete Reiner (1892–1944)...*, s. 215–232.

Fausta w latach 1797–1939. Zaproponowany tu opis sieci kontaktów będzie jednak wykraczał poza wyłącznie relacje zawodowe, jak np. z wydawcami. Przeanalizowane zostaną również kontakty z członkami rodziny i przyjaciółmi, które odegrały ważną lub czasami kluczową rolę w podjęciu decyzji o rozpoczęciu działalności przekładowej lub w jakiś sposób na tę działalność wpłynęły. Wśród tych osób odnaleźć można takie, które mogły dla tłumacza uosabiać Mistrza w rozumieniu Gardnera⁵⁷¹.

2.4.1. POMOCNA DŁOŃ RODZINY

Relacje łączące tłumaczy z członkami ich rodzin nierzadko okazały się kluczowe dla ich działalności translatorskiej. Ta kluczowość polegała czasem na wsparciu finansowym w edukacji, zainteresowaniu danym autorem lub literaturą, a nawet działalnością tłumaczeniową samą w sobie. Mimo że jednostka w dzieciństwie nie działa jeszcze w sposób świadomy, to na tym etapie przygotowuje się już do społecznej ekspansji, dlatego w myśl propozycji Anity Całek⁵⁷², ja również rozszerzam opis biegu życia⁵⁷³ tłumaczy o fazę dzieciństwa.

Ignacy Hołowiński pochodził z wielodzietnej zubożałej rodziny szlacheckiej, ale krewni udzielili im wsparcia na tyle, by Ignacy mógł pójść do szkoły pijarów. Kilka lat wcześniej rektorem tej szkoły był wuj Hołowińskiego – Dominik Szybiński, który był również cenionym tłumaczem. Ignacy nie mógł znać wuja osobiście, gdyż ten zmarł w 1799 roku, a Ignacy urodził się w 1807 roku⁵⁷⁴, jednak wiedząc, że rodziny szlacheckie kultywowały pamięć o swoich przodkach, pewnie i on wiedział, kim był jego wuj.

⁵⁷¹ Zdaniem Gardnera, każdy Twórca potrzebuje Mistrza, przy którym mógłby się rozwijać, a następnie nieustannego wsparcia emocjonalnego i poznawczego od osób bliskich, jak i od innych Twórców działających w polu określonej dziedziny. Por. Howard Gardner, *Creating minds An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Ghandi*, Basic Books, New York 2011 oraz Howard Gardner, *The Creators of the Modern Era*, Basic Books, New York 1993. Historię Modelowego Twórcy można w pewnym stopniu odnieść do sytuacji i uwarunkowań pracy tłumacza literackiego, ponieważ tłumacz literacki również jest twórcą, na co wskazywała wspomniana już Anna Legeżyńska. Por. Anna Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

⁵⁷² Por. Anita Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji...*, s. 160.

⁵⁷³ Tak zwana socjologia biegu życia, która pojawiła się w latach sześćdziesiątych XX wieku zajmowała się badaniem wpływu społeczeństwa na życie jednostek. Ideą socjologii biegu życia jest połączenie nauk takich jak socjologia, kulturoznawstwo, etnologia czy antropologia, co daje możliwość głębszej analizy problemu struktur i procesów społecznych. Por. Bernadette Jonda, Reinhold Sackmann, *Koherencja badań biograficznych i analiz biegu życia. Tradycje. Perspektywy. Metody*, [w:] Magdalena Piorunek (red.), *Badania biograficzne i narracyjne w perspektywie interdyscyplinarnej. Aplikacje – Egzemplifikacje – Dylematy metodologiczne*. Seria: Badania Interdyscyplinarne, nr 43, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016, s. 19–20.

⁵⁷⁴ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 62–63.

Ciekawym przykładem rodziny zaangażowanej w działalność przekładową jest rodzina Koźmianów herbu Nałęcz. Kajetan Koźmian pisał autorskie teksty, ale również tłumaczył⁵⁷⁵. Jego syn Andrzej przetłumaczył *Makbeta* w 1857 roku i na tym zakończył przygodę z przekładaniem Szekspira. Natomiast jego stryjeczny brat Stanisław Egbert Koźmian⁵⁷⁶ był tym, który wstąpił się w literackim świecie jako tłumacz⁵⁷⁷. To właśnie stryj Kajetan przygarnął i wychował Stanisława po tym, jak zmarł mu ojciec w 1818 roku. Stryj, jako prawnik, poeta, publicysta, tłumacz, a do tego krytyk literacki i teatralny, otaczał się wybitnymi intelektualistami o patriotyczno-konserwatywnych poglądach. Przebywali oni w jego domu w Piotrowicach, tworząc polskie ognisko patriotyczno-literackie⁵⁷⁸. Należy również wspomnieć, że to Stanisław pomógł w publikacji przekładu *Makbeta* wykonanego przez Andrzeja i przedrukowanego w „Przeglądzie Poznańskim”⁵⁷⁹.

2.4.2. KRĄG PRZYJACIÓŁ I INNI TŁUMACZE

W życiu tłumaczy oraz w ich działalności translatorskiej bardzo ważne okazywały się relacje z przyjaciółmi i znajomymi, którzy byli wsparciem lub nawet siłą napędzającą ich aktywność tłumaczeniową. Analizując biografie wielu tłumaczy, okazuje się, że podobnie jak w przypadku *Modelo* - *wego* *Twórcy* Gardnera⁵⁸⁰, bardzo ożywym momentem były czasy szkolne – najpierw te spędzone w gimnazjum i później w uniwersytecie, kiedy młodzi tłumacze po raz pierwszy spotykali podobne sobie osoby, z którymi zawiązywały motywujące do działania znajomości. Środowisko intelektualistów sprzyjało rozwojowi jednostki, ale również dostarczało zaplecza kontaktów, z których korzystali przez kolejne lata. Te pierwsze szkolne przyjaźnie stanowiły początek poznawania kolejnych i następnych osób, które mogły w przyszłości ułatwić publikowanie prac, zdobywanie zleceń, promocję w środowisku literackim, a często były pierwszymi recenzentami. Warto również zauważyć, że wielu przyjaciół tłumaczy samych było

⁵⁷⁵ Por. [Hasło:] *Kajetan Koźmian*, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut*, t. 5: *Oświecenie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 172–183.

⁵⁷⁶ W niniejszej monografii w podrozdziale poświęconemu teatrom (rozdział III 5.2.1.2.) pojawia się jeszcze jeden z Koźmianów – Stanisław, będący dyrektorem Teatru Krakowskiego. Stanisław Koźmian był synem Jana Koźmiana – brata Stanisława Egberta Koźmiana. Zatem Stanisław Egbert Koźmian – tłumacz był stryjem Stanisława Koźmiana – dyrektora teatru.

⁵⁷⁷ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 185.

⁵⁷⁸ Por. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian...*, s. 21.

⁵⁷⁹ Recenzja przekładu pióra S.E. Koźmiana: *Makbet. Tragedya Wilhelma Shakspeara, przetłózona z angielskiego wierszem polskim przez Andrzeja Edwarda Koźmiana*, Nakładem Księgarni J.K. Żupańskiego, Poznań 1857, „Przegląd Poznański” 1857, t. 23, s. 448–456.

⁵⁸⁰ Por. Howard Gardner, *The Creators of the Modern Era...*

tłumaczami. Relacja tłumacz-tłumacz oparta na przyjaźni prowadziła czasem do decyzji o podjęciu wielkich projektów, a czasem do utraty tej przyjaźni z powodu nieporozumień na polu przekładowym.

Relacje lub współpraca tłumacz-tłumacz, tj. dwóch osób nieznających się wcześniej prywatnie, nie miały miejsca wśród tłumaczy *Hamleta* i *Fausta* z badanej grupy. Mimo pozorów współpracy, rozumianej współcześnie jako *collaboration* lub *cooperation*⁵⁸¹, nawet w przypadku najpopularniejszej zbiorowej publikacji tekstów Szekspira *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) pod redakcją Józefa Ignacego Kraszewskiego*, nie miała ona miejsca. Zbierano i wybierano gotowe prace poszczególnych tłumaczy, po czym łączono je w publikację, a historie o współpracy tłumaczy pozostają jedynie w sferze legend.

Ignacy Hołowiński, kiedy pracował w gimnazjum w Żytomierzu, zajmował się również pierwszymi przekładami tekstów Szekspira. W jego rękopiśmie *Otella* widnieją uwagi naniesione przez Placyda Jankowskiego⁵⁸² – kolegę ze studiów, z którym uczył się języka angielskiego, a który sam był tłumaczem tekstów Szekspira⁵⁸³. Kiedy Ignacy Hołowiński objął katedrę teologii katolickiej na Uniwersytecie Kijowskim, miał okazję do poznania kolejnych osób wspierających jego intelektualny i twórczy rozwój. Byli to Michał Grabowski, Henryk Rzewuski oraz Józef Korzeniowski. Ten ostatni był dla Hołowińskiego partnerem w translatorskich próbach zaraz obok wspomnianego Placyda Jankowskiego⁵⁸⁴. Korzeniowski wspominał po śmierci Hołowińskiego, że mieli wspólne postanowienie przetłumaczenia wszystkich dzieł Szekspira⁵⁸⁵. Korzeniowski przetłumaczył z Szekspira tylko *Króla Jana*. W tym miejscu warto zaznaczyć, że to właśnie Józef Korzeniowski wspierał recenzentko przekłady Józefa Paszkowskiego⁵⁸⁶.

W żytomiernym środowisku, do którego trafił Hołowiński, panował trend tłumaczenia Szekspira. W kręgu tłumaczy angielskiego twórcy poza Ignacym Hołowińskim znaleźli się m.in. Apollo Nałęcz Korzeniowski, Józef Korzeniowski, Antoni Pietkiewicz i Józef Ignacy Kraszewski⁵⁸⁷. Mimo że Korzeniowski wspominał, iż miał tłumaczyć z Hołowińskim Szekspira, to sam Hołowiński tego nie potwierdza, a z korespondencji wynika, że ich znajomość była burzliwa, w dużej mierze z powodu właśnie tłumaczenia Szek-

⁵⁸¹ Zob. Karolina Siwek, *A Flight of Tokarczuk Translators: Remarks on Collaboration and Cooperation*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2021, nr 2(52), s. 117–134.

⁵⁸² Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 63.

⁵⁸³ Por. tamże, s. 87.

⁵⁸⁴ Por. tamże, s. 63.

⁵⁸⁵ Por. tamże, s. 68.

⁵⁸⁶ Por. tamże, s. 170.

⁵⁸⁷ Por. tamże, s. 157.

spira. Pierwszy tom opublikowany przez Hołowińskiego mógł być powodem zerwania współpracy również z Michałem Grabowskim i Józefem Ignacym Kraszewskim⁵⁸⁸.

Jan Korsak, który przetłumaczył fragment *Fausta*, a z dzieł Szekspira wybrał tylko *Romea i Julię*, studiował na Uniwersytecie Wileńskim, gdzie przyjaźnił się z Adamem Mickiewiczem, Antonim E. Odyńcem, Ignacym i Aleksandrem Chodźko. Kiedy publikował swoje tłumaczenie *Romea i Julii*, włączył do niego fragment przekładu Mickiewicza⁵⁸⁹. Odyniec zachęcał go do porzucenia twórczości własnej na rzecz przekładu, bo ten w ocenie przyjaciół wypadał lepiej:

Powiedz mi, mój Julianku, kiedy? to jest kiedy przestaniesz pisać wiersze dlatego tylko, żeby pisać i drukować, a nie dlatego, żeby prawdziwie cel jakiś pożyteczny miały⁵⁹⁰?

Sam Korsak nawet z przekładem nie czuł się pewnie. Włączenie fragmentu przekładu przyjaciela w osobie Mickiewicza uzasadniał tym, że sam nie śmie próbować z tekstem, nad którym pracował Mickiewicz⁵⁹¹.

Stanisław Egbert Koźmian uczył się w Lublinie, a później w Liceum Warszawskim, gdzie poznał Konstantego Gaszyńskiego i Zygmunta Krasińskiego. W czasie studiów na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego rozwijał się literacko i towarzysko. Poznał kolejnych przyjaciół – m.in. Lucjana Siemieńskiego, Dominika Magnuszewskiego, kontynuował znajomość z Zygmuntem Krasińskim (korespondował z nim aż do śmierci Krasińskiego⁵⁹²), zapoznał Leona Ulricha, z którym w czasie powstania listopadowego redagował „Dziennik Gwardii Honorowej”⁵⁹³.

Znajomość Koźmiana i Ulricha obrosła już w legendy. Koźmian, przebywając w Anglii na emigracji po powstaniu, pomógł Ulrichowi zdobyć pracę i tam też zrodził się pomysł wspólnego przetłumaczenia wszystkich dzieł Szekspira⁵⁹⁴. Kiedy Ulrich w 1838 roku wrócił do Francji, pracowali nad pomysłem na odległość. Należy jednak zaznaczyć, że co do strategii współpracy, to podzielili się poszczególnymi tekstami i pracowali nad nimi oddzielnie, konsultując ze sobą jedynie ustępy, gdzie pojawiały się wątpliwości⁵⁹⁵. W tym czasie dowiedzieli się, że w Polsce pracuje nad Szekspirem już

⁵⁸⁸ Por. tamże, s. 69.

⁵⁸⁹ Por. tamże, s. 145.

⁵⁹⁰ Rudolf Ottman, *Julian Korsak, jego życie i pisma*, „Przegląd Polski” 1881/1882, t. 3, s. 90.

⁵⁹¹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 147.

⁵⁹² Por. tamże, s. 205.

⁵⁹³ Por. tamże, s. 202.

⁵⁹⁴ Zob. Stanisław Egbert Koźmian, [Wstęp], [w:] [William Shakespeare], *Dzieła dramatyczne Szekspira, tłum. Stanisław Koźmian*, t. 1, Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1866, s. III.

⁵⁹⁵ Por. tamże, s. IV–V.

trzech innych tłumaczy, co mocno osłabiło zapal Stanistawa⁵⁹⁶. Kiedy nadszedł rok 1848 i Wiosna Ludów, obaj skoncentrowali się na niej, zaniechawszy tłumaczenia Szekspira. Koźmian spotkał się z Ulrichem osobiście dopiero w 1849 roku w Poznaniu, wtedy ich pracami przekładowymi zainteresował się wydawca Jan Konstanty Żupański. W tym samym czasie Ulrich negocjował z innym wydawcą Lesławem Łukaszewiczem⁵⁹⁷. Był to czas, w którym nadal pracowali w zespole, chcąc opublikować swoje przekłady wspólnie. Wysiłki spełzły jednak na niczym, bo pomysł druku zbiegł się z wydaniem przekładów Józefa Paszkowskiego i Jana Komierowskiego, którzy mieli deklarować, że też zamierzają przetłumaczyć całego Szekspira. Paszkowski i Komierowski pracowali niezależnie od siebie. Żupański w 1862 roku wycofał się z negocjacji. Wtedy z pomocą Koźmianowi i Ulrichowi przyszedł inny tłumacz Szekspira – Krystyn Ostrowski, który w imieniu Ulricha wynegocjował publikację. Przeszkodziło jednak powstanie styczniowe. Gdy Żupański chciał wrócić do negocjacji i wydać przekłady Koźmiana – Ulrich nie przystąpił do przedsięwzięcia⁵⁹⁸. Wtedy nastąpił rozłam. Pomysł wspólnego druku zaczął się oddalać, podobnie ich przyjaźń mocno ostygła. Ulrich zaczął marzyć o wydaniu tomu, zawierającego wyłącznie jego przekłady.

Władysław Matlakowski, który przetłumaczył z dorobku Szekspira jedynie *Hamleta*, a zawodowo poświęcał się medycynie, miał w gronie przyjaciół wielu ludzi słowa – Stanisława Witkiewicza czy Stefana Żeromskiego⁵⁹⁹. Jednak swoimi problemami z publikacją i korektą przekładu *Hamleta* dzielił się z przyjacielem Zygmuntem Kramsztykiem⁶⁰⁰ – lekarzem, ale również redaktorem i badaczem literatury⁶⁰¹, który ze względu na swoje zainteresowania i aktywności wydawał się najlepiej rozumieć Władysława.

Wiele osób zajmujących się przekładem literackim miało literatów w gronie swoich przyjaciół. Szczególnie korzystne wydaje się, kiedy taki przyjaciel-literat ma ugruntowaną pozycję w świecie literackim i można od niego zaczerpnąć rad, wskazówek lub chociażby wymienić się poglądami. Tak oto Stefan Garczyński przyjaźnił się z Adamem Mickiewiczem. Jak już zostało wspomniane, Mickiewicz pomógł mu w wypromowaniu autorskiego utworu⁶⁰².

⁵⁹⁶ Por. tamże.

⁵⁹⁷ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 211–212.

⁵⁹⁸ Por. Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian...*, s. 138.

⁵⁹⁹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 254.

⁶⁰⁰ Por. tamże, s. 255.

⁶⁰¹ Por. Agnieszka Polak, Andrzej Grzybowski, Jarosław Sak, *Zygmunt Kramsztyk – patriota, działacz społeczny, filozof medycy i lekarz*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny” 2015, nr 78, s. 96–108.

⁶⁰² Por. Mirosław Strzyżewski, *O Mickiewiczowskiej nobilitacji poematu Stefana Garczyńskiego „Wacława dzieje”*. Zapomniany krytycznoliteracki aspekt wykładów paryskich Adama Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1998, 1, s. 33.

Stanisław Estreicher przyjaźnił się ze Stanisławem Wyspiańskim (poznali się w czasie studiów) i innymi czołowymi przedstawicielami Młodej Polski – Lucjanem Rydlem i Józefem Mehofferem⁶⁰³. Natomiast Karol Brzozowski żywo uczestniczył w życiu cyganerii warszawskiej, znał Cypriana Norwida, Teofila Lenartowicza, Adama Mickiewicza⁶⁰⁴.

Wiktor Baworowski w 1847 roku poznał Jana Nepomucena Kamińskiego – doświadczonego już wtedy reżysera, aktora, dramatopisarza, poetę, redaktora i wreszcie tłumacza. To od niego młody, bo zaledwie dwudziestoletni Baworowski uczył się o języku i polskiej stylistyce⁶⁰⁵.

Bycie znanym w środowisku kulturalnym lub wśród elit inteligentkich danego miasta również ułatwiało działalność translatorską lub rozpowszechnianie jej owoców. Było tak chociażby w przypadku Jana Komierowskiego, który miał rozległe znajomości towarzyskie wśród warszawskich prawników, ale również w towarzystwie literackim w związku z wydaniem zbioru poezji Andrzeja Morsztyna. Zaraz po informacji o publikacji Morsztyna mówi się o nim jako przekładającym Szekspira⁶⁰⁶.

Józef Paszkowski sam niechętnie uczestniczył w życiu kulturalnym Warszawy, w której spędził całe życie. Nie miał też żadnych osobistych kontaktów ze światem teatralnym. Jednak jego przekłady krążyły w środowisku jeszcze przed publikacją, zyskując pozytywny odbiór⁶⁰⁷, co zapewne pomogło im później na stałe trafić na strony „Biblioteki Warszawskiej”.

Kontakty zdobyte w szkole, a później w nowym inteligentnym otoczeniu, były szczególnie istotne dla Jana Kasprowicza, który w nową warstwę społeczną wchodził „nieomal z pustkowiecia kulturalnego” – jak pisał o nim badacz Roman Loth⁶⁰⁸. W latach szkolnych, kiedy uczył się w gimnazjum w Poznaniu, przyjaźnił się z Kazimierzem Strzyżewskim, który wiele lat później – podobnie jak Kasprowicz – przetłumaczył fragment *Fausta*⁶⁰⁹. Adam Asnyk, korzystając ze swoich znajomości, wybawił Kasprowicza z opresji, kiedy ten

⁶⁰³ Por. Stanisław Estreicher, *Od krakowskiej bohemy do piekła Sachsenhausen*, [w:] *Polskie Radio*, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2647862,Stanislaw-Estreicher-Od-krakowskiej-bohemy-do-piekla-Sachsenhausen> [dostęp: 19.08.2022].

⁶⁰⁴ Por. Karol Brzozowski w *Imperium Osmańskim*, [w:] *Polonia w Stambule*, <https://poloniawstambule.com/karol-brzozowski-w-imperium-osmanskim/> [dostęp: 19.08.2022].

⁶⁰⁵ Por. [Hasło:] Wiktor Baworowski, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/wiktor-baworowski-h-prus-ii-1826-1894-kolekcjoner-bibliofil-literat> [dostęp: 25.04.2023].

⁶⁰⁶ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 122–123.

⁶⁰⁷ Por. tamże, s. 316.

⁶⁰⁸ Roman Loth, *Poeta trzech epok*, [w:] *Kasprowicz. Szkice o życiu i twórczości*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza, Zakopane 2016, s. 7.

⁶⁰⁹ Por. [Hasło:] Kazimierz Strzyżewski, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/kazimierz-strzyzewski> [dostęp: 19.08.2022].

otrzymał natychmiastowy nakaz opuszczenia Lwowa⁶¹⁰. To znajomy, Boleśław Wysołuch, zaproponował pracę Kasprowiczowi w „Kurierze Lwowskim”⁶¹¹. Później przyjaciele, chcąc zapewnić Kasprowiczowi spokój i stabilność, by mógł tworzyć, zaproponowali go na profesora. Wspierali w przedłożeniu rozprawy doktorskiej, a później nobilitowali do pracy na Uniwersytecie Lwowskim⁶¹².

Znali się również Stanisław Maykowski i Emil Zegadłowicz – tłumacze *Fausta*. Poznali się w Wadowicach. Później Maykowski wprowadził postać Zegadłowicza do swojej powieści *Zmora*, czyniąc go jednym niewielu pozytywnych postaci⁶¹³. Ponadto Maykowski tworzył podręczniki języka polskiego, do których zamawiał utwory u polskich literatów, np. u Jana Kasprowicza, Jarosława Iwaszkiewicza, Stanisława Przybyszewskiego etc.⁶¹⁴.

Rekonstruując sieć relacji przyjacielskich oraz tych łączących różnych tłumaczy, można zaobserwować, że dotyczą one głównie tłumaczy pracujących nad tekstami Szekspira. W przypadku *Fausta* tłumacze nie konsultowali się między sobą ani co do *Fausta*, ani w ogóle w sprawie twórczości Goethego. W związku z tym można tu upatrywać kolejnego argumentu potwierdzającego, że praca tłumacza nad *Faustem* była wydarzeniem na tyle „osobistym”, że nie podlegała komentowaniu w koleżeńskim gronie czy nawet wysłaniu w rękopisie do sprawdzenia przez przyjaciela, jak czynił to np. Hołowiński z przekładem *Otella* podsyłanym Jankowskiemu⁶¹⁵.

2.4.3. RELACJA Z AUTOREM ORYGINAŁU

Ważną rolę w sieci relacji, w które uwikłany jest tłumacz, odgrywają kontakty z autorem oryginału. Tłumacz mogący się skontaktować z autorem może bezpośrednio poprosić o pomoc chociażby w razie wątpliwości, np. celem właściwego zrozumienia zamysłu artystycznego w określonym fragmencie. Autor może również wpływać na kształt przekładu. Tłumacz staje się ambasadorem danego autora w kulturze docelowej. Między autorem a tłumaczem wytwarza się wyjątkowa więź i – jak mówiła Olga Tokarczuk – kiedy tłumacz zrywa tę więź, to autor czuje się wtedy, jakby został porzucony⁶¹⁶.

⁶¹⁰ Zob. Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprowicz. Opowieść biograficzna...*, s. 408.

⁶¹¹ Por. tamże, s. 344.

⁶¹² Por. Roman Loth, *Jan Kasprowicz jako profesor Uniwersytetu Lwowskiego*, [w:] *Kasprowicz. Szkice o życiu i twórczości*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza, Zakopane 2016, s. 143–145.

⁶¹³ Por. Rościław Skręt, [Hasło:] *Stanisław Maykowski*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-maykowski-1880-1961-pedagog-poeta-krytyk-teatralny> [dostęp: 30.08.2022].

⁶¹⁴ Por. tamże.

⁶¹⁵ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 63.

⁶¹⁶ Słowa Tokarczuk pochodzą z jej wypowiedzi podczas Gdańskich Spotkań Tłumaczy „Odnalezione w tłumaczeniu”, które odbyły się w kwietniu 2015 roku w Gdańsku.

W przypadku badanej grupy tłumaczy *Hamleta* i/lub *Fausta* trudno mówić o osobistych relacjach z Szekspirem, który zmarł w 1616 roku, czy nawet Goethem, który dożył do 1832 roku. Tłumacze nie mieli możliwości dopytać autorów o podpowiedź przy poszukiwaniu najlepszych rozwiązań translatorskich problemów, których w przypadku *Hamleta* i *Fausta* okazywało się wiele. Jedynym źródłem informacji były wcześniejsze przekłady lub metatexty interpretujące oryginały dzieł czy też komentujące powstałe już przekłady i przeróbki.

W badanej grupie tłumaczy była jednak osoba, której udało się spotkać Goethego osobiście – był to Adam Mickiewicz. Historia tego spotkania została szczegółowo opisana m.in. przez Antoniego Edwarda Odyńca w jego *Listach z podróży*⁶¹⁷. Dowiadujemy się z nich o ekscytacji towarzyszącej Mickiewiczowi w obliczu osobistego spotkania z Goethem. Młody wieszcz był wtedy u szczytu swojej „germanomanii” i fascynacji twórczością „starca z Weimaru”. Podczas tej podróży Mickiewicz miał też okazję zobaczyć *Fausta* w formie przedstawienia teatralnego. Wtedy też miał powstać fragment przekładu *Fausta* w jego wykonaniu. O czym Mickiewicz mógł rozmawiać z Goethem? Zapewne nie była to rozmowa tłumacz-autor, jak rozumie się to współcześnie. Mickiewicz prawdopodobnie nie występował w tej rozmowie w roli tłumacza, który ma pragmatyczne pytania do autora tekstów wyjściowego, raczej rozmawiał jako młody poeta szukający wskazówek u mistrza i tłumaczący jego teksty, aby uczyć się na nich literackiej sztuki. Co ciekawe, to spotkanie raczej osłabiło fascynację Mickiewicza niemieckim wieszczem, ponieważ przy bliższym poznaniu Goethego okazało się, że ich poglądy na politykę są zupełnie odmienne, co nie spodobało się Mickiewiczowi⁶¹⁸.

2.4.4. KONTAKTY ZE ZLECENIODAWCAMI – RELACJE NIEMAL „ZAWODOWE”

Kontakty ze zleceniodawcami to relacje, które współcześnie uznane byłyby za zawodowe. Zleceniodawca zleca wykonanie przekładu, wypłaca za nie honorarium i z tego powodu ma względem przekładu określone oczekiwania. W latach 1797–1939 zleceniodawcami byli przeważnie dyrektorzy teatrów i wydawcy czasopism. Zlecali wykonanie przekładu lub kupowali przekłady już wykonane. Na użytek teatru były one czasem przerabiane przez reżyserów lub samych aktorów, a później przechowywane w teatralnych bibliotekach, służąc za zabezpieczenie finansowe⁶¹⁹. Wydawcy i drukarze to w XIX wieku przeważnie te same osoby. Przekłady drukowano we fragmentach w czasopismach, a z czasem te same wydawnictwa decydowały się

Por. Karolina Siwek, *A Flight of Tokarczuk Translators: Remarks on Collaboration and Cooperation...*, s. 118.

⁶¹⁷ Zob. Antoni Edward Odyńca, *Listy z podróży...*

⁶¹⁸ Por. tamże, s. 572–578.

⁶¹⁹ Ten temat jest szerzej omówiony w kolejnych podrozdziałach tej pracy poświęconych tłumaczeniom literackim wykonywanym na potrzeby teatrów.

na druk całych przekładów w tzw. seriach pod patronatem tegoż czasopiśmi. Najpopularniejszymi czasopismami działającymi w ten sposób w XIX wieku były „Biblioteka Warszawska” i „Biblioteka Mrówki”⁶²⁰.

Dobre relacje ze zleceniodawcami dawały szansę na zdobycie sławy w literackim świecie, ale również pozyskanie dodatkowych pieniędzy, ponieważ tłumaczenia literackie traktowane były w XIX wieku jako dodatkowa działalność zarobkowa, dzięki której można było dorobić do skromnej pensji urzędnika, nauczyciela czy literata. Możliwość publikacji w poczytnym czasopiśmie była pierwszym krokiem na drodze do rozpoznawalności, ale także niejednokrotnie finansowym „kołem ratunkowym” dla inteligenta.

W latach 1797–1939 tłumacze kontaktowali się ze swoimi zleceniodawcami korespondencyjnie i tą samą drogą przesyłali też swoje prace. Dzięki temu zachowały się liczne świadectwa, na podstawie których można zrekonstruować charakter tych kontaktów. Z wielu listów wyłania się obraz sytuacji, w jakiej pracowali tłumacze, ale także ludzi, z którymi nawiązywali kontakty, by dotrzeć do zleceniodawców, a także informacje o tym, jak postrzegali siebie oraz swoją przekładową działalność.

W pewnym sensie relacją zawodową jest również relacja mistrz-uczeń. Przykładem takiej relacji jest znajomość Wojciecha Bogusławskiego i Jana Nepomucena Kamińskiego. Współpracowali ze sobą, przy czym Bogusławski był dla Kamińskiego wzorem i mistrzem, od którego mógł się uczyć, a uczył się wszystkiego, co dotyczyło teatru – pozyskiwania i dobierania repertuaru (obaj stawiali na patriotyzm), tłumaczenia samodzielnie tekstów, których brakowało (co pozwalało zaoszczędzić środki), a także prowadzenia teatru w ogóle⁶²¹.

Ważną relacją była ta łącząca Józefa Paszkowskiego i Kazimierza Wójcickiego. Wójcicki był redaktorem Biblioteki Warszawskiej w czasie, kiedy publikowano w niej przekłady Szekspira autorstwa Paszkowskiego. Dodatkowo był to czas, kiedy Paszkowski podupadł na zdrowiu i praca przekładowa była jedynym jego źródłem utrzymania siebie i rodziny. Paszkowski dziękował w listach Wójcickiemu za możliwość publikacji i terminową płatność, żaląc się przy tym, że większość wynagrodzenia wydaje na lekarzy i lekarstwa⁶²². Po śmierci Paszkowskiego Wójcicki zamieścił na łamach „Biblioteki Warszawskiej” zawiadomienie o tym fakcie. Opisywał w nim Paszkowskiego jako skromnego, inteligentnego i sumiennego⁶²³. To pozwala przypuszczać, że ich współpraca układała się harmonijnie i owocnie, a Wójcicki cenił Paszkowskiego za jego pracę. „Biblioteka Warszawska”

⁶²⁰ Temat publikowania przekładów został szerzej omówiony w kolejnych podrozdziałach tej pracy dotyczących rynku wydawniczego na ziemiach polskich w XIX wieku.

⁶²¹ Por. Krzysztof Kurek, *Jan Nepomucen Kamiński. Myśli o umnictwie dramatycznym*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, vol. 25, s. 212.

⁶²² Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 307.

⁶²³ Por. tamże, s. 312.

nie zapomniała o Paszkowskim nawet po jego śmierci, stale propagując jego prace i publikując pośmiertnie *Hamleta* i *Burzę*. To również na jej łamach pojawiały się sugestie, żeby opublikować prace Paszkowskiego w formie książkowej. Wydawcy nabyli je z obowiązkiem zachowania integralności w druku, co zadecydowało między innymi o wybraniu tych właśnie prac przez Kraszewskiego do trzytomowej publikacji dzieł Szekspira w przekładzie⁶²⁴. Prawdopodobnie ten fakt pomógł także przetrwać przekładom Paszkowskiego do czasów współczesnych.

Dobre relacje z wydawcami były wyjątkowo istotne dla Jana Kasprowicza, dla którego niejednokrotnie opublikowanie – lub nie – wiersza czy przekładu było jego być albo nie być. Trudna sytuacja finansowa doskwierała mu niemal przez całe życie. Jednak krąg przyjaciół nie zawodził. Za takiego przyjaciela-wydawcę mógł dla Kasprowicza uchodzić Piotr Chmielowski, który był mentorem i doradcą wspierającym młodego poetę w jego twórczości autorskiej, ale również przekładowej⁶²⁵. Szczególną rolę w publikowaniu przekładów Kasprowicza odegrał Bernard Połaniecki – właściciel Księgarni Polskiej we Lwowie. To właśnie on zaproponował Kasprowiczowi wykonanie przekładów dzieł Szekspira, kiedy ten potrzebował pieniędzy na zakup domu na Harendzie. A że słynął z wypłacania literatom zaliczek na poczet dopiero mających powstać prac, prawdopodobnie tak było i w przypadku Kasprowicza⁶²⁶. Sam Kasprowicz zwykł mawiać, że willę w Zakopanem zafundował mu „pewien Anglik, niejaki Szekspir”⁶²⁷.

Zawodowy charakter miały także stosunki Krystyna Ostrowskiego z aktorami, którzy mieli grać w sztukach w jego przekładzie. Istnieje domniemanie, że Jan Walery Królikowski forsował przekład Ostrowskiego na scenę warszawską, bo ten miał tłumaczyć *Hamleta* właśnie dla Królikowskiego⁶²⁸. Podobnie miało być z rolą Ofelii tłumaczoną specjalnie dla Modrzejewskiej⁶²⁹. Tej ostatniej przekład wyjątkowo się nie spodobał, co poskutkowało siarczystą mową aktorki, o tym jak Ostrowski fatalnie wykonał swoje zadanie⁶³⁰.

⁶²⁴ Por. tamże, s. 318–319.

⁶²⁵ Por. Roman Loth, *Krytyk i tłumacz. Na marginesie korespondencji Piotra Chmielowskiego z Janem Kasprowiczem*, [w:] tegoż, *Kasprowicz. Szkice o życiu i twórczości*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza, Zakopane 2016, s. 77–80.

⁶²⁶ Por. Maria Konopka, *Księgarnia Polska Bernarda Połanieckiego we Lwowie w dobie autonomii (1889–1914)*, [w:] Halina Kostętko (red.), *Kraków – Lwów: książki, czasopisma, biblioteki*, t. 8, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006, s. 36.

⁶²⁷ Por. *Kasprowicz, Szekspir i willa na Harendzie*, [w:] *Bankier.pl*, <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Kasprowicz-Szekspir-i-willa-na-Harendzie-1915141.html> [dostęp: 19.08.2022].

⁶²⁸ Por. Józef Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 135–154.

⁶²⁹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 280.

⁶³⁰ Por. Dorota Jarząbek-Wasył, Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2019, s. 409.

3. Wpływ literatury i kultury na pracę tłumaczy

W poprzedniej części omówione zostały społeczne uwarunkowania pracy tłumaczy literackich. Analiza pokazała, że w odniesieniu do tłumaczy wykonujących swoją działalność w latach 1797–1939 prawdziwe jest stwierdzenie Piotra Sztompki:

[t]o w rodzinie, w procesie socjalizacji, uczenia i wychowania, dokonuje się transmisja i kumulacja kultury z pokolenia na pokolenie. Patrząc od strony jednostek, rodzina zapewnia dzieciom najpierw samo życie i przeżycie biologiczne, podstawowe wyposażenie intelektualne i moralne, a także wyjściowy kapitał, czy to w sensie dosłownym, czy metaforycznym – kapitał kulturowy i społeczny. Rodzina także nadaje dzieciom wyjściowy status społeczny, punkt startu do życiowej kariery. Stanowi kołtwicę naszej tożsamości społecznej, sygnalizowaną nazwiskiem⁶³¹.

W części tej analizie poddane zostaną kulturowe uwarunkowania pracy tłumaczy, które oddziaływały na nich i ich działalność. Omówione zostaną kluczowe aspekty – niektóre zaszczerpione jeszcze w domu rodzinnym, inne powstałe i utrwalone w wyniku okoliczności społeczno-historyczno-politycznych panujących na ziemiach polskich w latach 1797–1939.

Jak pisała badaczka Antonia Kłoskowska, „Człowiek jest twórcą i uczestnikiem kultury”⁶³². Każda jednostka jest uwikłana nie tylko społecznie, ale i kulturowo. Ze względu na trudną sytuację polityczną szczególną rolę w badanym okresie odgrywała na ziemiach polskich podzielonych zaborami kultura narodowa. Jak podaje Kłoskowska:

Kultura narodowa stanowi szeroki i złożony układ (syndrom) sposobów działania, norm, wartości i symboli, wierzeń, wiedzy i dzieł symbolicznych, który przez jakąś zbiorowość społeczną uważany jest za własny, jej w szczególności przysługujący, wyrosły z jej tradycji i historycznych doświadczeń oraz obowiązujący jej w obrębie. Zbiorowość o wspólnej kulturze nazywa się narodem⁶³³.

W układzie kultury narodowej – zdaniem badaczki – mieści się język, religia, sposób bycia, przekonanie o wspólnym pochodzeniu, symbole dotyczące całego narodu i odnoszące się do kulturowanych przez niego tradycji. Jednak – jak podaje Kłoskowska – dla narodu i jego kultury szczególnie ważne jest terytorium – „ziemia ojczysta”⁶³⁴. Ten ostatni aspekt był najbardziej bolesny dla narodu polskiego w XIX wieku. Język i względną spójność kultury polskiej udawało się utrzymać, ale utrata „ziemi ojczystej” w wyniku

⁶³¹ Piotr Sztompka, *Socjologia. Wykłady o społeczeństwie*, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków 2021, s. 183.

⁶³² Antonina Kłoskowska, *Kultura. Powstanie i rozwój pojęcia*, [w:] A. Kłoskowska (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 17.

⁶³³ Tamże, s. 51.

⁶³⁴ Por. tamże.

trzech rozbiorów wpływała na morale Polaków ponad wiek. Tłumacze literaccy jako część tego narodu oraz – co zostało dowiedzione we wcześniejszym rozdziale – przedstawiciele inteligencji, na której spoczywała kulturotwórcza rola, również byli uwikłani w tę narodowowyzwoleńczą walkę. Warto przyjrzeć się, w jaki sposób próbowali oni realizować tę misję scalania i podbudowywania narodu oraz jak ich uwikłania w kulturę narodową przekładały się na prowadzoną przez nich działalność translatorską.

3.1. Spór klasyków z romantykami – pierwsza połowa XIX wieku

Obraz polskiej literatury oraz krytyki literackiej uległ przemianom pod wpływem wydarzeń historycznych. Można zatem mówić o literaturze przed powstaniem listopadowym (1830–1831) i zupełnie nowym jej wymiarze po tym zryw. Emigracja po jego upadku przyczyniła się do rozłamów – powstały dwa obozy: ci, którzy pozostali na ziemiach polskich, i emigranci. Na terenie zaborów uprawianie twórczości było ograniczone przez cenzurę polityczną, natomiast krytycy literaccy mogli jedynie w ograniczonym wymiarze propagować twórczość autorów emigracyjnych (Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego). Sami emigranci byli z kolei uwikłani w stronnictwa polityczne i mieli ograniczony dostęp do odbiorców⁶³⁵. Ogólny klimat nie sprzyjał szeroko pojętej swobodzie twórczej. Początek XIX wieku to również czas toczących się w czasopiśmie debat krytycznoliterackich określanych jako spór lub walka klasyków z romantykami. Klasycy chcieli pozostać wierni tradycji – literatura miała tworzyć narodowość, a wszystkie wpływy literatur zachodnich powinny być eliminowane⁶³⁶. Romantycy z kolei oczekiwali rewolucji i w tym duchu poszukiwali inspiracji – najczęściej u Szekspira, Goethego i Schillera. Po powstaniu listopadowym literatura zaczęła ugryntowywać się w estetyce romantycznej⁶³⁷.

Na polu przekładu literackiego klasycyzm przeszedł płynnie w romantyzm i nie było mowy o sporach, a wręcz przeciwnie – młodzi romantycy czerpali wiedzę o przekładzie od „starych” klasyków, którzy wypracowali już pewne strategie i zasady. Zasadniczy rozdzźwięk pojawiał się w doborze dzieł do przekładu. Teksty wprowadzane do polskiej kultury miały ją wzbogacać – co do tego była zgodność, ale czymś innym było wzbogacanie dla klasyków-tradycjonalistów, a czymś innym dla romantyków-rewolucjonistów⁶³⁸.

⁶³⁵ Por. Marek Stanisław, *Literatura*, [w:] A. Skoczek (red.), *Historia literatury i kultury polskiej. Romantyzm. Pozytywizm*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2007, s. 98.

⁶³⁶ Por. Zenona Jagoda, *Krytyka literacka w kraju*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie Romantyzmu 1831–1863*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 201–202.

⁶³⁷ Por. Marek Stanisław, *Literatura...*, s. 99–110.

⁶³⁸ Por. Wacław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 67–72.

W pierwszej połowie XIX wieku przekład literacki nie miał dobrej pozycji w polu literackim. Badacz historii przekładu w Polsce Wacław Sadkowski tak podsumował tę sytuację:

Te różnorakie zamierzenia i dokonania przekładowe, zarówno „emigracyjne”, jak i „krajowe”, pozostawały z reguły bez żadnego żywszego odzewu, nie mówiąc już o kompetentnej krytyce czy rzeczowym sporze literackim. Przekłady i parafrazy pióra poetów wielkich i uznanych, oczywiście powszechniej dostrzegane, traktowano nieraz jako „stratę czasu”, który powinni poświęcać tworzeniu „dzieł z narodowego ducha poczętych”⁶³⁹.

Sadkowski podkreśla dalej, że w tamtym czasie nie dostrzegano w przekładzie literackim jakiegokolwiek formy wzbogacenia intelektualnego, kulturowego, artystycznego czy językowego. Jedynym i osamotnionym w swych poglądach był Adam Mickiewicz dostrzegający wartości płynące z faktu tłumaczenia dzieł obcych⁶⁴⁰.

W tych niekorzystnych okolicznościach działalność przekładową podejmował m.in. Wojciech Bogusławski, Andrzej Horodyski i Jan Nepomucen Kamiński. Ich jednak ominęła krytyka, że marnują czas, ponieważ tłumaczyli na potrzeby teatru stawiającego sobie za cel edukację kulturalną widzów. Druga grupa podejmujących się przekładu to literaci, a wśród nich Stanisław Trembecki, Ignacy Hołowiński, natomiast w przypadku *Fausta* – Julian Korsak, Adam Mickiewicz, Stefan Garczyński. W pierwszej połowie XIX wieku wśród tłumaczy *Hamleta* i *Fausta* nie ma osób niezajmujących się pracą literacką. Wspomniani Bogusławski, Horodyski i Kamiński również pisali własne utwory – głównie dramatyczne. Nie ma również osób, które zajmowałyby się wyłącznie przekładem w celach zarobkowych ani nie traktowali go jako dodatkowe zajęcie, ponieważ albo pochodzili z zamożnych rodzin (np. Julian Korsak, Stefan Garczyński), albo utrzymywali się z działalności literackiej (Adam Mickiewicz) bądź z szeroko rozumianej działalności teatralnej (Wojciech Bogusławski, Jan Nepomucen Kamiński).

3.2. Przekład literacki sposobem na odbudowanie kultury – druga połowa XIX i początek XX wieku

W drugiej połowie XIX wieku następuje zmiana w postrzeganiu przekładu literackiego na ziemiach polskich. Z zajęcia zbędnie zajmującego czas literatom tłumaczenie stało się działalnością wysoce pożądaną. Środowisko literackie zdawało się dojrzeć do doceniania korzyści dla polskiej kultury płynących z przekładu. Jak pisała badaczka Antonina Kłoskowska:

[...] żadna nowoczesna kultura narodowa nie jest samowystarczalna. [...] Żadna nie rozwija się wyłącznie endogennie, czerpiąc tylko z własnych źródeł. [...] Po drugie,

⁶³⁹ Tamże, s. 73.

⁶⁴⁰ Por. tamże.

brak samowystarczalności oznacza, że nie ma takiej nowoczesnej społeczności, której członkowie ograniczaliby swoje kulturalne doświadczenia do własnej kultury narodowej; przeciwnie, czerpią oni różne treści spoza jej obrębu, mniej lub bardziej świadomi, że mają do czynienia z kulturą cudzą, choć w pewnym sensie całkiem im obcą⁶⁴¹.

Zmiany w polu literackim nie były samoistne, a zaszły pod wpływem różnych czynników. Wśród nich badacz polskiej literatury Henryk Markiewicz wymienia:

[...] demokratyzację składu publiczności czytającej, którą oddzielała teraz od znacznej części literatury zagranicznej bariera językowa, zapotrzebowanie ze strony prasy codziennej i periodycznej, – wreszcie względy natury ekonomicznej; prawa autorów obcych nie podlegały ochronie [...], praca tłumaczy wynagradzana była nisko, toteż publikowanie tekstów tłumaczonych było znacznie tańsze. [...] Zapotrzebowanie ze strony teatru wpływało na szybkie przekłady nowości zagranicznego repertuaru dramatycznego⁶⁴².

Tym sposobem przekład literacki stanął w centrum pozytywistycznych zainteresowań literackich i to zarówno pod względem doboru tekstów, jak i sztuki przekładu samej w sobie. W tym czasie przekładem zajmowali się niemal wszyscy polscy literaci⁶⁴³. W przekładzie literackim pozytywiści zaczęli upatrywać sposobu na wzbogacenie polskiej kultury, języka i literatury. Przekład zapewniał polskiej kulturze kontakt z europejskimi nowościami i był to kontakt bardziej bezpośredni niż w przypadku twórczości rodzimej. Pozytywistyczny pragmatyzm objawiał się w doborze do przekładu tekstów wartościowych i umożliwiających doskonalenie polskiego ducha narodowego. Braki w polskiej literaturze szybciej mógł zapełnić przekład niż twórczość rodzima, a z racji mnogości rzeczonych braków entuzjastycznie i szybko przystąpiono do tłumaczeń, aby nadrobić opóźnienia wynikłe chociażby z zawirowań historycznych, emigracji, cenzurowania twórczości autorskiej lub zakazów publikowania dla czołowych polskich twórców takich jak np. Mickiewicz, którego twórczość nadawała ton polskiej literaturze⁶⁴⁴. Jak pisze badaczka Ewa Ilnatowicz, pozytywistyczne przekłady literatury dopowiadają to, czego nie mogła z różnych względów wyrazić literatura rodzima⁶⁴⁵. Jednak mimo usilnych starań podejmowanych w drugiej połowie XIX oraz na początku XX wieku, nie udało się nadrobić braków w polskim polu literackim w zakresie literatur obcych. Uczelnie wyższe nie kształciły wtedy językoznawców i tłumaczy, cenzura utrudniała edycję, brakowało

⁶⁴¹ Antonina Kłoskowska, *Kultura narodowa...*, s. 55.

⁶⁴² Henryk Markiewicz, *Pozytywizm*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 414–415.

⁶⁴³ Por. Ewa Ilnatowicz, *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej...*, s. 196.

⁶⁴⁴ Por. tamże, s. 198.

⁶⁴⁵ Por. tamże, s. 203.

funduszy na akcję wydawniczą przekładów, ale także osób z dobrym warsztatem translatorskim. To wszystko sprawiało, że wielu dzieł literatury europejskiej nie udało się wprowadzić do polskiego obiegu literackiego⁶⁴⁶.

Odzyskanie niepodległości i powrót to suwerenności stworzył nowe warunki do recepcji literatury zagranicznej. Jednak nowe nie oznaczało, że korzystniejsze. Z jednej strony, nie było już problemu cenzury, ale – z drugiej – pozostały kwestie braku finansów w próbującym się odbudować państwie. Jak podaje badacz Jan Wnęk, zmieniła się również proporcja w rodzajach tekstów wybieranych do przekładu. W latach 1918–1939 tłumaczono głównie epikę – powieści, opowiadania, bajki etc. (55,4%). Przekład dramatu i poezji wynosił w tamtym czasie zaledwie 6,2%⁶⁴⁷. Misja dobierania do przekładu tylko wartościowych dzieł literackich – biorąca swoje początki jeszcze w XVIII wieku – zaczynała tracić na ostrości w międzywojniu. Pojawianie się przekładów regulowała chłonność rynku księgarskiego oraz gusta i zainteresowania poszczególnych wydawców⁶⁴⁸. Jan Lorentowicz zaczął dostrzegać wkradający się chaos w zakresie wprowadzanych do polskiej literatury dzieł⁶⁴⁹. Najbardziej opłacało się tłumaczyć beletrystykę, bo najłatwiej było znaleźć na nią wydawcę – w przeciwieństwie do poezji czy dramatu. Pojawiły się głosy, że przekłady zaczynają zalewać polski rynek wydawniczy, a do tego są one „tanie i liche”, zagrażając twórczości rodzimej, za którą wydawca musiał zapłacić więcej autorowi niż tłumaczowi za przekład⁶⁵⁰. Tłumaczenia literackie ponownie zaczęły mieć gorszą renomę.

W drugiej połowie XIX wieku obserwuje się wzmożone tłumaczenie *Hamleta* – w oparciu o anglojęzyczny oryginał. Utwór ten przetłumaczyli m.in.: Jan Komierowski, Cyprian Kamil Norwid, Józef Paszkowski, Krystyn Ostrowski, Jan Kasprowicz, Władysław Matlakowski, Leon Ulrich, Kazimierz Zalewski, Stanisław Egbert Koźmian. Natomiast przekładu *Fausta* podjęli się m.in.: Feliks Jezierski, Ludwik Jenike, Józef Czermak, Wacław Tyzenhauz, Franciszek Żygliński. Należy również wspomnieć, że wiele tłumaczeń *Fausta* powstało w połowie stulecia, a wśród ich autorów byli np. Józef Paszkowski, Antoni Józef Szabrański, Aleksander A. Krajewski, Alfons Walicki. W drugiej połowie XIX wieku działalnością przekładową obok literatów parają się osoby wykonujące inne zawody (więcej por. rozdział 3.2.2.): urzędnicy (Jan Komierowski), działacze polityczni (Krystyn Ostrowski), lekarze (Władysław Matlakowski), nauczyciele (Józef Paszkowski, Leon Ulrich), prawnicy

⁶⁴⁶ Por. Jan Wnęk, *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939...*, s. 21.

⁶⁴⁷ Por. tamże, s. 21–22.

⁶⁴⁸ Por. Maria Czarnowska, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego 1501–1965: dane szczegółowe o książkach 1929–1938 i 1951–1960 oraz o czasopiśmie 1933–1937 i 1956–1960*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1967, s. 112.

⁶⁴⁹ Por. Jan Lorentowicz, *Nasze przekłady literackie*, „Nowa Książka” 1934, R. 1, z. 8, s. 345.

⁶⁵⁰ Por. Jan Wnęk, *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939...*, s. 28.

(Antoni Józef Szabrański) etc. Zarówno *Hamlet*, jak i *Faust* uznawani za literaturę wartościową i użyteczną dla polskiej kultury w czasach pozytywizmu stanowili klasę przekładu.

Na początku XX wieku utrzymywały się nadal tendencje z końca XIX wieku, a przekładowy dorobek pozytywistów przeszedł płynnie w ręce młodopolan. Sytuacja tłumaczy *Hamleta* i *Fausta* zaczęła się zmieniać wraz z odzyskaniem przez ziemie polskie suwerenności. Klasyka literatury nadal gościła na warsztatach translatorskich, jednak w związku z zapotrzebowaniem rynku wydawniczego malało wcześniej wzmożone tłumaczenie *Hamleta*. Był to jednocześnie czas, w którym krytycy przekładu postulowali o odświeżenie klasyki, ale postulat, by „każda epoka miała swojego *Hamleta*”, był zwykle realizowany z pomocą jednego przekładu „epokowego”. Teatry miały już swoje ograne przekłady, aktorzy znali role, reżyserzy wiedzieli, co się sprawdza i wersje przekładowe *Hamleta* na scenach pozostawały od lat te same. A sama sztuka pozostać musiała, bo trudno sobie było wyobrazić prawi- dliwy teatr bez *Hamleta*, gdyż to ten utwór wyznaczał wysoki poziom sceny, aktorów, reżysera i samego dyrektora. W tych okolicznościach powstało kilka nowych przekładów *Hamleta*: w 1908 roku autorstwa Zdzisława Skłodowskiego (wydany przez Józefa Skłodowskiego w 1935 roku), w 1916 roku grano fragment przekładu Tadeusza Micińskiego (opublikowany w 1939 roku w „Wiadomościach Literackich”), w 1922 roku przekład Andrzeja Tretiaka (opublikowany przez „Bibliotekę Narodową”), w 1939 roku przekład Jarosława Iwaszkiewicza (opublikowany we fragmentach w 1947 roku, a w całości dopiero w 1954 roku, na scenę Teatru Wielkiego w Warszawie trafił 4 kwietnia 1939 r. oraz 15 marca 1956 r. na scenę Teatru Polskiego we Wrocławiu)⁶⁵¹.

Ponieważ przekłady *Fausta* powstawały przeważnie w wyniku osobistych fascynacji, a nie na zlecenie wydawców, ta tendencja utrzymywała się do końca badanego okresu, tj. roku 1939. Do przekładu dodatkowo zachęcały dekadencjne upodobania młodopolan i później niepokoje towarzyszące międzywojniu, w które metafizyka *Fausta* idealnie się wpisywała. Od początku XX wieku do końca międzywojnia fragmenty i różne części *Fausta* przetłumaczyli m.in. Kazimierz Strzyżewski (aptekarz), Leon Wachholz (profesor medycyny sądowej), Władysław August Kościelski (poeta, wydawca), Emil Zegadłowicz (z zawodu urzędnik, ale też poeta i znawca sztuki), Zygmunt Reis (nauczyciel języka niemieckiego), Stanisław Czaplicki (architekt), Józef Birkenmajer (poeta, krytyk, historyk literatury), Ludwik

⁶⁵¹ Stanisław Helsztyński przekład Andrzeja Tretiaka skomentował jako „przekład poprawny”, praca Zdzisława Skłodowskiego została opatrzona komentarzem „przekład rytmowany”, natomiast przekład Jarosława Iwaszkiewicza był w jego ocenie „potoczny, sceniczny”. Por. Stanisław Helsztyński, *Hamlet Williama Szekspira*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1966, s. 120–121.

Szczepański (literat, publicysta, taternik), Jan Izydor Sztaudynger (poeta, z zawodu nauczyciel), Jan Kasprówicz (poeta, profesor), Henryk Balk (poeta, nauczyciel), Stanisław Maykowski (pedagog, poeta, publicysta), Barbara Beaupre (znana w przede wszystkim jako tłumaczka).

Podsumowując, należy podkreślić, że wewnętrzna motywacja do tłumaczenia *Fausta* sprawiła, że dzieło Goethego nadal było tłumaczone i chętnie publikowane. Z kolei nowe przekłady *Hamleta* powstawały z reguły w wyniku okoliczności zewnętrznych – na zlecenie teatru, wydawcy, czasem nawet w wyniku chęci pokazania konkurentom, że poprawi się poprzedników. Mimo to popularność nowych tłumaczeń była coraz mniejsza – inaczej niż miało to miejsce w poprzednim stuleciu.

3.3. Religia

Antropolog Jack David Eller podkreśla, że jednym z elementów kultury jest religia, dzięki której realizowane są różne funkcje społeczne – począwszy od funkcji zaspokajania potrzeb emocjonalnych jednostki po integrowanie społeczeństwa i egzekwowanie kontroli społecznej⁶⁵². Socjolog Piotr Sztompka dodaje, że przynależność do grupy religijnej nadaje jednostce tożsamość społeczną i daje poczucie przynależności do wspólnoty⁶⁵³. W latach 1797–1939 naród polski deklarował przynależność do Kościoła katolickiego lub nie utożsamiał się z żadną religią, ale – jak podają badacze – takich osób był zaledwie ułamek⁶⁵⁴. W związku z tym Kościół katolicki odgrywał ogromną rolę w życiu Polaków. Chociaż Watykan był przeciwny powstaniu, to polscy duchowni, szczególnie niżsi rangą opowiadali się za walką narodowowyzwoleńczą. Na pewnym etapie, przede wszystkim po nasileniu germanizacji, doszło do zespolenia polskość z katolicyzmem. Księża – szczególnie na wsiach – utrwalali w chłopach poczucie polskość. Jednak, chłopci z zaboru rosyjskiego, którzy deklarowali wyznanie prawosławne nie identyfikowali się jednocześnie z polskością⁶⁵⁵.

Janusz Gaworski zaznacza:

Kościół katolicki i duchowieństwo stanowili ważny czynnik podtrzymujący tożsamość narodową Polaków pod zaborami. Zachowanie wiary i języka, kultury i tradycji, wspieranie czynów niepodległościowych i sprawowanie „rządu dusz” – tych działań nie sposób przecenić⁶⁵⁶.

⁶⁵² Por. Jack David Eller, *Antropologia kulturowa. Globalne siły, lokale światy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 361–362.

⁶⁵³ Por. Piotr Sztompka, *Socjologia...*, s. 179.

⁶⁵⁴ Por. Konstanty Michalski, *Zmiany postawy religijnej na przełomie XIX i XX wieku*, „Analecta Cracoviensia” 1980, t. 12, s. 37–38.

⁶⁵⁵ Por. Janusz Gaworski, *Niepodległa, bo katolicka? O Kościele czasu zaborów. Zeszyty do debat historycznych*, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Sulejówek, 2019, s. 15–16.

⁶⁵⁶ Por. tamże, s. 15.

Inteligenci stawiali sobie zbieżne z duchowieństwem cele społeczne, jednak ich relacja z klerem nie była jednoznaczna i jednowymiarowa (por. podrozdział dotyczący duchownych jako przedstawicieli inteligencji). Równie niejednoznaczna była relacja romantyków z religią katolicką. Z jednej strony, fascynowało ich zbliżenie się do Boga, mistycyzm i badanie tajników bytu, a – z drugiej – trudno było im się wyrzec swojego indywidualizmu na rzecz przynależności do wspólnoty, która działa według ściśle określonych zasad⁶⁵⁷. W końcu religia miała spajać i integrować społeczeństwo⁶⁵⁸. Ta sprzeczna sytuacja rodziła konflikt na polu twórczości, ale i w życiu codziennym. Część romantyków w wyniku tego napięcia decyduje się odwrócić od religii i zwrócić ku metafizyce przyrody⁶⁵⁹.

Większość tłumaczy *Hamleta* i *Fausta* pochodziło z rodzin o polskich korzeniach, a co za tym idzie – tak jak większość Polaków – wychowywani byli w wierze katolickiej⁶⁶⁰. Z czasem, w miarę rozwoju osobistego, ale i twórczego, przechodzili przez kryzysy i wątplenia, zbliżając się bądź oddalając od religii katolickiej. Aspekt religii w życiu tłumaczy nie jest łatwy do zbadania, ponieważ relacja z Bogiem jest dla każdego człowieka relacją wysoce intymną i osobistą, dlatego jedynie pewne przesłanki, jak wpisy w księgach parafialnych, nekrologi, historia rodziny, osobiste zapiski, dzienniki, twórczość autorska pozwalają wnioskować o stosunku tłumacza do religii i ewentualnych jej wpływach na działalność przekładową. Przykładem niech będzie Jan Kasprówic, który – co wynika z jego biografii – skutek wychowania był mocno wrośnięty w religię katolicką, natomiast na dalszych etapach życia relacja z religią słabła włącznie ze wątpleniem w instytucję kościoła, co można dostrzec w jego autorskiej twórczości⁶⁶¹. Z religią katolicką był mocno związany Adam Mickiewicz, który – jak wiemy z opracowania Stanisława Pigoń i Marii Dernałowicz – „modlił się w kościele”⁶⁶². Szczególnym przykładem tłumacza zaangażowanego religijnie był Edmund Bojanowski, który – podobnie jak Jan Kasprówic – został w wieku dziecięcym cudownie

⁶⁵⁷ Por. Stanisław Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 141.

⁶⁵⁸ Por. Antonina Kłoskowska, *Kultura. Powstanie i rozwój pojęcia*, [w:] Antonina Kłoskowska (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku...*, s. 32.

⁶⁵⁹ Por. Stanisław Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku...*, s. 142.

⁶⁶⁰ W badanej grupie tłumaczy *Fausta* znalazł się Ludwik Jenike, który był czynnym działaczem w kościele ewangelicko-augsburskim. Por. [Hasło:] *Ludwik Jenike*, [w:] *Polacy z wyboru. Rodziny pochodzenia niemieckiego w Warszawie w XIX i XX wieku*, <https://www.polenausfreierwahl.de/bohaterowie/biogramy/ludwik-jenike#default> [dostęp: 30.08.2022].

⁶⁶¹ Więcej informacji na ten temat można znaleźć w biografii opracowanej przez Mirosława Sosnowskiego, zob. Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprówic. Opowieść biograficzna...*

⁶⁶² Por. „*Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”. Marzec 1832 – czerwiec 1834*, [w:] Stanisław Pigoń, Maria Dernałowicz (red.), *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, t. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 28.

ozdrowiony za sprawą modlitwy swej matki. W 1869 roku wstąpił do Seminarium Duchownego w Gnieźnie, jednak zły stan zdrowia nie pozwolił mu na ukończenie nauki⁶⁶³. W życiu kierował się wartościami chrześcijańskimi, za co został w 1999 roku beatyfikowany⁶⁶⁴.

Hamlet nie dotyka wątków religijnych, więc nie wywoływał dylematów na tym tle. Inaczej w przypadku *Fausta* – tekstu uwikłanego w walkę dobra ze złem, wiary ze zwątpieniem i odwróceniem się od Boga na rzecz szatańskich podszeptów. W związku z przywiązaniem Polaków do religii katolickiej początkowa recepcja *Fausta* przebiegała właśnie w kontekście jego antyreligijności, a pierwsze komentarze odbiorców i krytyków były nieprzychylnie. *Faust* propagował siły natury zamiast sił boskich, co było dla większości odbiorców niedopuszczalne. Z jednej strony, tekst wzniesiony został na sztandary romantyzmu, a – z drugiej – sami romantycy traktowali go z rezerwą. Mowa tu chociażby o samym Mickiewiczu. Wszyscy, którzy decydowali się „przejść” na stronę *Fausta*, utożsamiani byli z tymi wyrzekającymi się etosu religii katolickiej, Boga, korzeni swojej rodzimej kultury⁶⁶⁵. Potwierdza to badacz Marek Troszyński w tekście *Anty-Faust polskich romantyków. Juliusza Słowackiego rewizja faustowskiego mitu*, stawiając tezę, że *Faust* miał wpływ na życie i biografie autorów, którzy podejmowali wątek faustowski:

W literaturze romantyzmu rzeczywiście recepcja *Fausta* przebiega raczej w kierunku kreacji antyfaustowskiej, czyli recepcji pozorowanej. Jednak poczynając od okresu modernizmu, mamy w polskiej kulturze niemal inflację wielkich osobowości, ukształtowanych jako postacie demoniczne, „które oddały się wyższym nad nie, niszczącym siłom⁶⁶⁶”. Ten szereg otwiera Tadeusz Miciński [...], następnie Stanisław Przybyszewski, Witkacy [...]⁶⁶⁷.

Z tego cytatu wyłania się również uzasadnienie wzmożonego zainteresowania tłumaczeniem *Fausta* szczególnie przez młodopolan, które utrzymywało się do końca badanego okresu, tj. 1939 roku. Nie sposób określić, jak bardzo *Faust* wpływał na samego tłumacza (w porównaniu z literatem wykorzystującym wątki faustowskie), ale z pewnością fakt tłumaczenia tego utworu implikuje informacje o zainteresowaniach, eksploracjach i – być może – wątpliwościach dotyczących wiary, ziemskiej egzystencji, metafizyki, praw natury.

⁶⁶³ Por. Stefan Wyszyński, *Życiorys Edmunda Bojanowskiego*, <https://www.swietyjosef.kalisz.pl/EdmundBojanowski/3.html> [dostęp: 25.04.2023].

⁶⁶⁴ Por. Jan Paweł II, Homilia z 13 czerwca 1999, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/homilies/1999/documents/hf_jp-ii_hom_19990613_beatification.html [dostęp: 25.04.2023].

⁶⁶⁵ Zob. Marek Troszyński, *Anty-Faust polskich romantyków...*

⁶⁶⁶ Maria Gołaszewska, *Faust polski w oczach estetyka. Trzy interpretacje legendy*, [w:] Halina Krukowska, Jarosław Ławski (red.), *Postacie i motywy faustyczne...*, s. 134, cyt. za: Marek Troszyński, *Anty-Faust polskich romantyków...*

⁶⁶⁷ Zob. Marek Troszyński, *Anty-Faust polskich romantyków...*

Może to wyjaśnia, dlaczego spolszczania *Fausta* podjął się Karol Brzozowski (inżynier, geolog, geograf), Rudolf Roźniatowski (lekarz), Leon Wachholz (profesor medycyny sądowej), Ludwik Szczepański (w młodości taternik), Andrzej Niemojewski (astrolog o poglądach antyklerykalnych⁶⁶⁸). Można więc domniemywać, że zainteresowanie *Faustem* miało związek z kryzysem światopoglądowym będącym pokłosiem pracy zawodowej.

Nieprzychylny odbiór społeczny *Fausta* mógł się również przekładać na niechęć mówienia o wykonywaniu jego przekładu. Nie dotarłam do żadnej wypowiedzi, listu, dziennika, które jasno świadczyłyby o rezygnacji z tłumaczenia *Fausta* z powodów religijnych. Z drugiej jednak strony, wiedząc, że przekłady rodziły się z pasji i osobistego zainteresowania, trudno oczekiwać, by tłumacze mieli okazję lub chcieli mówić, że odrzucają tekst z powodów jego antyreligijności, bo i komu – skoro nie pracowali na niczyje zlecenie. Nie dotarłam do informacji, że wydawca zlecił tłumaczowi przekład *Fausta*, a ten ją odrzucił ze względu na swoje przekonania. Jednak brak takiej sytuacji też nie powinien dziwić, ponieważ sami wydawcy – ze względu na głosy krytyczne – nie naciskali na wykonywanie takich przekładów. Podobnie rzecz miała się z przekładami dla teatrów, które miały świadomość, że w przypadku *Fausta* chodzi o niesceniczny utwór – niełatwy do przeniesienia na scenę. Dylematy teatrów dotyczące wystawiania *Fausta* zostaną omówione w dalszej części (por. rozdział III 5.2.).

3.4. Wpływ germanizacji i cenzury

Na podziale ziem polskich nie kończyła się strategia zaborców stopniowego unicestwiania narodu polskiego. Nowo włączoną ludność należało zasymilować i zadbać o wykorzenienie polskiej kultury tak, by ostatecznie wyzbyć naród polskości i poczucia wspólnoty. Narzędziami do realizacji tych planów była germanizacja i rusyfikacja oraz wprowadzenie cenzury. Każdy tekst przed publikacją musiał przejść przez ręce cenzora, co oczywiście kończyło się ingerencją w treść. Literatura rodzima była traktowana surowiej niż przekłady, którym „wybaczano” więcej. Pisał o tym Itamar Even-Zohar, zwracając uwagę na fakt, że jeśli literatura rodzima jest poddawana wzmożonej ingerencji cenzury, to siłą rzeczy staje się zachowawcza. Jednocześnie literatura tłumaczona przejmując rolę papierka lakmusowego sytuacji polityczno-kulturalnej. Przekłady nie są krępowane przez cenzurę, mogą przeżywać nowe formy wyrazu i prawdziwy obraz rzeczywistości⁶⁶⁹. Tym samym zajmowanie się przekładaniem literatury wydaje się w obliczu ucieszenia przez zaborców zajęciem bardziej bezpiecznym niż tworzenie wła-

⁶⁶⁸ Por. Krystyna Uniechowska, *Antoni Uniechowski, czyli magiczne widzenie świata*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 78.

⁶⁶⁹ Por. Itamar Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie...*, s. 198–199.

snych tekstów ze świadomością ryzyka posądzenia o szerzenie patriotycznych treści lub zwyczajnie pracy nadaremno, której wyniki nie ujrzą światła dziennego. Można zatem zakładać, że cenzura pośrednio przysłużyła się rozwojowi przekładu literackiego, zwracając na niego uwagę m.in. ludzi pióra.

Germanizacja wiązała się z zakazem używania języka polskiego (a przy okazji demonstrowania wiary katolickiej) w szkołach⁶⁷⁰. O konsekwencjach tego stanu rzeczy pisze Markus Eberharter:

Na terenach Polski czasów rozbiorowych należy bowiem także brać pod uwagę nabywanie kompetencji w języku ojczystym, czyli polskim, który często był zmarginalizowany jako język edukacji i kultury w stosunku do niemieckiego. I tak wspólnym elementem biografii wielu tłumaczy z Galicji jest ich trudna – np. z powodu braku podręczników, tekstów literackich lub ogólnej dominacji języka niemieckiego w życiu publicznym i kulturalnym – droga do polszczyzny, czyli do języka, na który później mieli przekładać⁶⁷¹.

W tej sytuacji tłumaczenia literackie stawały się sposobem na ćwiczenia językowe nie tylko w obszarze języków obcych (por. wcześniejsze rozważania, rozdział III 1.3.), ale – przede wszystkim – własnego języka ojczystego.

Wbrew pozorom nie odrzucano literatury niemieckojęzycznej jako związanej z kulturą zaborcy. Stykano się z nią w szkołach, a później była ona elementem wiedzy o literackim świecie. *Faust* również nie został odrzucony, mimo że jego autor miał odmienne poglądy na polską niepodległość, niż Polacy by sobie tego życzyli. W tłumaczu literatury niemieckiej nie upatrywano zdrajcy narodu, chociaż w obliczu sytuacji polityczno-kulturalnej ta kwestia była bardziej złożona. Otóż tłumacz przekładający niemieckojęzyczny utwór – z jednej strony – może być posądzony o propagowanie germanizacji i wypieranie polskiej kultury, a – z drugiej strony – wzbogaca i tłumaczy przecież na język polski, który oficjalnie był zakazany i poddany unicestwieniu w wyniku germanizacji. Powstaje pytanie, czy tłumacz jest wtedy zdrajcą, czy patriotą. Nie jest to też jedyny paradoks. Okazuje się, że teatry publiczne dotowane przez zaborców były – obok czasopism – jedynym miejscem, gdzie można było przemycać polskość. Obowiązywała wprawdzie cenzura, ale ponieważ teatry wystawiały sztuki tłumaczone na język polski, to – zgodnie ze wspomnianymi wyżej założeniami Even-Zohara – można było za ich pomocą zwracać uwagę publiczności na kwestie patriotyczne i narodowościowe. Tym sposobem zaborcy, chcąc wykorzenić polską kulturę, przysługiwali się jej, opłacając i zezwalając na funkcjonowanie teatrów pośrednio wspierających polskość. Sytuacja tłumaczy literackich pracujących dla teatrów zostanie szczegółowo omówiona w kolejnych podrozdziałach.

Osoby z badanej grupy tłumaczy *Hamleta* i *Fausta*, które uczęszczały do szkół formalnych w czasach popowstaniowych, musiały mierzyć się z obo-

⁶⁷⁰ Por. Janusz Gaworski, *Niepodległa, bo katolicka? O Kościele czasu zaborów...*, s. 15.

⁶⁷¹ Markus Eberharter, *Biografia translatorska Alberta Zippera (1855–1936)...*, s. 98.

wiązkiem uczenia się języka niemieckiego jako języka nauczania⁶⁷². Mowa tu o osobach pochodzących z ziem polskich znajdujących się pod zaborem austriackim i pruskim. W związku z formalną edukacją prowadzoną w języku niemieckim każda z osób, która ją pobierała, po ukończeniu szkoły znała ten język. Wymienić tu można np. Jana Kasprowicza, Leona Ulricha, Kazimierza Strzyżewskiego, Leona Wachholza, Emila Zegadłowicza. Najszerzej problem języka niemieckiego w szkole opisany został w *Opowieści biograficznej* o Janie Kasprowiczu, ale opis ten można odnieść do wszystkich pozostałych tłumaczy uczących się w formalnych szkołach⁶⁷³.

Jan Kasprowicz rozpoczął edukację w inowrocławskim gimnazjum wiosną 1870 roku⁶⁷⁴. Trudno było mu się przyzwyczaić, że większość nauczycieli mówiła tylko po niemiecku⁶⁷⁵. W klasie przygotowawczej nauczano jeszcze języka polskiego⁶⁷⁶. O młodym Kasprowiczu uwikłanym w konflikt „przeciwstawnych siły” tak pisał Sosnowski:

[...] ścierały się w jego psychice siły przeciwstawne. Jedną z nich to przywiązanie do rodzimej kultury i podświadomy z nią związek. Ale inna to odchodzenie od macierzy poprzez przyswajanie tego, co wpajało pruskie gimnazjum na zasadzie świadomej i podświadomej, rugowanie ziaren polskości, które w domu rodzinnym przez matkę były zasiane. Te dwa żywioły tworzyły w duszy dziesięciolatka, a potem młodzieńca sytuację fermentu i dezintegracji, z którego musiała się zrodzić nowa jakość⁶⁷⁷.

Takie siły ścierać musiały się w głowach wszystkich innych późniejszych tłumaczy *Hamleta* i *Fausta*, którzy z domu wynieśli przywiązanie do polskiej kultury, ale późniejszy rozwój i edukacja stały z tym w sprzeczności. W septymiej Kasprowicz miał dziesięć godzin języka niemieckiego i tylko dwie języka polskiego w tygodniu. Nie miał problemów z nauką niemieckiego, ale rodziło to w nim bunt i brak pogodzenia się z tym, że niemieccy nauczyciele byli coraz bardziej rygorystyczni i wymagali porozumiewania się w szkole wyłącznie w tym języku. Zbliżał się czas otwartej wojny z polską kulturą⁶⁷⁸. W 1879 roku Kasprowicz próbował tworzyć poezję w języku niemieckim. Posługiwał się nim już płynnie, ale czuł się tym zmieszany. Dzięki temu językowi mógł zdać maturę, rozwijać się i dążyć ku lepszemu życiu. Sosnowski pisał:

⁶⁷² Nie opisuję kwestii rusyfikacji i wprowadzania języka rosyjskiego do szkół, ponieważ nie wiąże się to bezpośrednio z sytuacją tłumaczy *Hamleta* i *Fausta* tłumaczących z języka angielskiego lub niemieckiego.

⁶⁷³ Por. Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprowicz. Opowieść biograficzna...*, s. 61–254.

⁶⁷⁴ Por. tamże, s. 72.

⁶⁷⁵ Por. tamże, s. 74.

⁶⁷⁶ Por. tamże, s. 77.

⁶⁷⁷ Tamże, s. 78.

⁶⁷⁸ Por. tamże, s. 81.

[t]en niemiecki język strasznie zamieszanie w duszy młodego poety czynił. To był język jego wrogów, to był język, który rugował jego ukochaną polszczyznę, ale Jan znał niemiecki doskonale i posługiwał się nim bardzo sprawnie. Nie umiał zrezygnować z możliwości, które mu ten język dawał. I w tym właśnie języku czytał wszystkie nowości o literaturze, o prądach, o sztuce, jakie odnajdywał w gazetach. Ten dysonans odczuwał jeszcze przez wiele, wiele lat⁶⁷⁹.

To może wyjaśniać, dlaczego tak często tłumaczono *Fausta*. Mimo dystansu do języka niemieckiego, utwór ten był przysłowiowym oknem na świat dającym wgląd w nowości literackie, kulturalne, naukowe etc. W języku polskim ograniczano publikowanie, cenzurowano polskie teksty, nie pozwalano im dotrzeć do odbiorców, a autorom swobodnie rozwijać się twórczo. W zamian zaborcy dawali do ręki narzędzie w postaci języka niemieckiego. Osoby, które chciały się rozwijać, musiały czynić to przez język niemiecki, co prowadziło do wewnętrznych konfliktów. Mimo to nie odrzucały one języka i kultury niemieckiej.

W 1881 roku Jan Kasprówicz został wyrzucony z gimnazjum w Opolu za mówienie w języku polskim. Miał już wtedy 21 lat, był dorosłym człowiekiem i nie bał się niemieckich nauczycieli, którzy wiedząc, że nie mogą na niego wpłynąć, zdecydowali się go usunąć ze szkoły⁶⁸⁰. Należy również wspomnieć, że równoległe do nauki szkolnej polscy uczniowie zawiązywali nieformalne organizacje patriotyczne. Jan Kasprówicz należał np. do organizacji Wincenty Pol⁶⁸¹.

Szkolne problemy i uczniowskie dylematy związane z polityką zaborców nie kończyły się jednak wraz z ukończeniem szkoły, a tkwiły w duszach młodych ludzi na lata. Cenzura ograniczała publikowanie i autorski rozwój twórczy. Zakaz publikowania w zaborze rosyjskim otrzymał Adam Mickiewicz⁶⁸². Cenzorzy ingerowali jednak nie tylko w publikowanie utworów oryginalnych. Zdarzało się kontrolowanie również przekładów, jednak nie było ono tak dotkliwe dla treści, jak w przypadku utworów oryginalnie polskich, którym przyglądano się gruntownie i dopatrywano w ich treści przejawów niechęci do zaborców lub nawoływania do powstań i buntu. Andrzej Koźmian rozmawiał z Zygmuntem Krasińskim o swoim przekładzie *Makbeta*:

Uwagi Zygmunta o sztuce i każda o tłumaczeniu była trafna i wyborna. Dziwił się wierności tłumaczenia i dodał, że nie tylko tłumaczył, ale i rozjaśnił Szekspira. Wątpi, żeby cenzura druk zezwoliła⁶⁸³.

⁶⁷⁹ Tamże, s. 135.

⁶⁸⁰ Por. tamże, s. 220.

⁶⁸¹ Por. tamże, s. 92–93.

⁶⁸² Zob. Krzysztof Kopczyński, *Mickiewicz w systemie carskich zakazów: 1831–1855: cenzura, prawo i próby ich oficjalnego omijania*, „Pamiętnik Literacki” 1992, t. 83, nr 3, s. 153–170.

⁶⁸³ *List z 13 marca 1853 r.*, [w:] A.E. Koźmian, *Listy (1829–1864)*, t. 2., Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, 1894, s. 162.

Obawy Krasińskiego nie były bezpodstawne, bo wcześniej z problemami w publikacji mierzył się przekład Ignacego Hołowińskiego, który ukazał się dopiero po wprowadzeniu zmian w treści⁶⁸⁴.

Cenzura dotyczyła nie tylko utworów drukowanych, ale również przedstawień teatralnych. Zanim tekst został dopuszczony na scenę, musiał przejść przez ręce cenzora, ale pokłosiem tej sytuacji był fakt, że taki przekład zostawał na długie lata na scenie, nawet jeśli pojawiał się inny, czasem może nawet lepszy, unowocześniony, bardziej dopracowany. Nikt nie chciał sobie zaprzętać głowy kolejną walką z cenzorem, jeśli miał już np. „legalnego” *Hamleta*. Taka sytuacja miała miejsce chociażby podczas wybierania tekstu *Hamleta* do przedstawienia w warszawskim teatrze w 1870 roku. Teatr dysponował już ocenzurowanym przekładem Paszkowskiego, więc dyrektor nie chciał się zajmować cenzurowaniem przekładu Ostrowskiego⁶⁸⁵.

3.5. Dostęp do ośrodków kultury i podróże zagraniczne

Jednym z elementów opisu biografii translatorskiej jest topobiografia wyrosła z idei topograficznego przedstawienia pozycji tłumacza w przestrzeni geograficznej wpływającej na niego i jego działalność⁶⁸⁶. W przypadku tłumaczy literackich działających w latach 1797–1939 kluczowa okazuje się dostępność ośrodków kultury oraz możliwość podróży w tym również poza granice ziem polskich. Za istotne ośrodki kulturalne uchodziły wtedy Warszawa w zaborze rosyjskim, Poznań w zaborze pruskim oraz Kraków i Lwów w zaborze austro-węgierskim (tzw. Galicja). Dostęp do dużego miasta oznaczał dostęp do teatru, wydawców, prasy, uniwersytetu, ale także intelektualnych elit i nowinek ze świata kultury i literatury⁶⁸⁷. Nie dziwi fakt, że największy intelektualny i twórczy skok rozwojowy osiągnęli tłumacze literaccy w momencie wyjazdu do szkoły w większym mieście lub na uniwersytet w jednym z ośrodków kulturalnych (por. rozdział dotyczący budowania sieci kontaktów). Poszczególne miasta – ponieważ należały do różnych zaborów – różniły się także między sobą. Warszawa znajdująca się pod silną ręką cara była mocno kontrolowana chociażby przez cenzurę. Kra-

⁶⁸⁴ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 191.

⁶⁸⁵ Zob. *List Jana Chęcińskiego do Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego z 16 sierpnia 1870 r.*, [w:] *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 1, wybór i oprac. Jerzy Got, Józef Szczublewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 164.

⁶⁸⁶ Por. Renata Makarska, *Am Beispiel von Siegfried Lipiner (1856–1911) und Grete Reiner (1892–1944)*..., s. 216–219.

⁶⁸⁷ Zob. Janina Kulczycka-Saloni, *Geografia literacka Polski pod zaborami*, [w:] Stefan Kieniewicz (red.), *Polska XIX wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 466–507.

ków i Lwów były bardziej liberalne i autonomiczne, ale stale ze sobą konkurowały. Natomiast Poznań z powodu braku środków finansowych był nieco zapóźniony w stosunku do Warszawy, Krakowa i Lwowa⁶⁸⁸.

Osoby zajmujące się przekładami *Hamleta* i *Fausta* pochodziły z różnych zaborów – niektóre z nich pozostawały w nich, inne z kolei przemieszczały się między zaborami. Wojciech Bogusławski urodził się w zaborze pruskim, uczył się i pracował w austro-węgierskim oraz rosyjskim. Najpierw z Galicją, a później z Warszawą związany był Andrzej Horodyski. Z obwodu lwowskiego pochodził Jan Nepomucen Kamiński, który był związany z Lwowem i Galicją. Byli również tłumacze, jak Józef Paszkowski, których całe życie toczyło się w jednym mieście. W jego przypadku była to Warszawa. Jan Kasprowicz przemieszczał się między zaborem pruskim i austriackim głównie w związku ze swoją edukacją. Później na stałe związał się z Galicją. Ujmując te dane statystycznie, to około 16% tłumaczy *Hamleta* z badanej grupy pochodziło z zaboru pruskiego, około 33% – z zaboru austriackiego i około 44% z zaboru rosyjskiego. W przypadku tłumaczy *Fausta* to około 17% pochodzi z zaboru pruskiego, 34% z zaboru austriackiego i około 23% z zaboru rosyjskiego. Jak widzimy, *Hamlet* w przekładzie cieszył się największym powodzeniem w zaborze rosyjskim, natomiast *Faust* w zaborze austriackim. Wyniki statystyczne nie powinny zaskakiwać. Wynikają one z faktu, że w zaborze pruskim mało się tłumaczy, gdyż był to najbardziej radykalny pod względem germanizacji zabor, co więcej – zapóźniony w stosunku do pozostałych, więc nawet dostęp do literatury był ograniczony. *Faust* jest popularniejszy w zaborach niemieckojęzycznych. *Hamlet* z kolei na swój wydzźwięk polityczno-ideologiczny znajdował lepszy oddźwięk w represjonowanym zaborze rosyjskim.

Tłumacze z badanej grupy rodzili się przeważnie w małych miejscowościach i wsiach – jak przystało na potomków ziemiańskich i wyruszyli do miast – najpierw do gimnazjów, a potem do większych ośrodków kulturalnych na uniwersytety. Oto kilka przykładów: Jan Kasprowicz – opuścił rodzinne Szymborze, uczęszczał do gimnazjum m.in. w Inowrocławiu, studiował w Dreźnie, ale w związku z brakiem środków finansowych musiał zadowolić się Wrocławiem. Urodzony w Warce Władysław Matlakowski uczęszczał do gimnazjum w Warszawie, studiował na Uniwersytecie Warszawskim, ale dalsze szkolenie odbywał już w Paryżu i Londynie. Leon Ulrich urodził się w Urzędowie, ukończył kolegium Pijarów w Opolu i Lublinie, natomiast studia podjął na Uniwersytecie Warszawskim. Kazimierz Strzyżewski urodził się w Środzie, gimnazjum ukończył w Poznaniu, studiował w Getyndzie i Lipsku. Miejsce kształcenia przekładało się na znajomość języka niemieckiego i ewentualne zainteresowanie *Faustem*.

⁶⁸⁸ Zob. tamże.

Oprócz dostępu do krajowych ośrodków kulturowych bardzo istotna dla rozwoju twórczego i intelektualnego była możliwość podróżowania. Lata 1797–1939 to wyjątkowy pod tym względem czas. Wielu intelektualistów, w tym również tłumaczy literackich, było zmuszonych do emigracji, szczególnie po powstaniach. Z kolei pozytywiści byli już raczej w takim położeniu, że mogli planować swoje podróże i odwiedzać miejsca te, które chcieli, a nie te, gdzie poniosła ich fala emigracji w wyniku represji politycznych. Takie planowane podróżowanie owocowało pracami literackimi, naukowymi, obszerną korespondencją, dziennikami, artykułami, a działania translatorskie przebiegały do tego równolegle⁶⁸⁹.

Tłumacze z badanej grupy udawali się za granice ziem polski głównie, aby studiować (Jan Kasprówic, Władysław Matlakowski, Kazimierz Strzyżewski, Franciszek Żygliński, Leon Wachholz, Władysław August Kościelski, Ludwik Szczepański), z powodu emigracji (Krystyn Ostrowski, Leon Ulrich, Stanisław Koźmian, Stefan Garczyński, Adam Mickiewicz, Włodzimierz Wolski), zsyłek (Aleksander Krajewski, Feliks Jezierski), udziału w wojnach (Tadeusz Miciński), pracy w dyplomacji (Jarosław Iwaszkiewicz), przy okazji pracy naukowej (August Bielowski) oraz – rzadziej – w celach czysto turystycznych (Adam Mickiewicz do Weimaru). Podsumowując, podróże – niezależnie z jakich powodów – zawsze stanowią źródło inspiracji, kontaktu z inną kulturą i mogą wywołać twórczy impuls. Dla przykładu, po wpływie emigracji do Anglii Stanisław Koźmian zainteresował się kulturą angielską, a Leon Ulrich, który później do niego dołączył, poczuł się wysoce zmotywowany, aby przekładać teksty Szekspira⁶⁹⁰. Również podróż Adama Mickiewicza do Weimaru (por. rozdział III 2.4.3.), podczas której spotkał Goethego oraz zobaczył inscenizację *Fausta*, zapaliła w nim chęć przetłumaczenia *Prologu*⁶⁹¹.

3.6. Krytycy literaccy o przekładach na język polski

Pierwsze wypowiedzi krytycznoliterackie o charakterze metaprzekładowym pojawiły się już w odrodzeniu⁶⁹². Jednak dopiero w oświeceniu zaczęto

⁶⁸⁹ Por. Ewa Ilnatowicz, *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej...*, s. 197–198.

⁶⁹⁰ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 204–205.

⁶⁹¹ Zob. Antoni Edward Odyniec, *Listy z podróży...*, s. 572–578.

⁶⁹² Jak określił to Waław Sadkowski, „w drugiej połowie XVI wieku zarysują się już w pełni dojrzałe podstawy artystyczne wobec sztuki przekładu literackiego oraz – jak byśmy to dziś określili – „profesjonalne” sposoby jej rozumienia i uprawiania. Renesansowe translatorstwo osiągnie w Polsce swe artystyczne apogeum”. Zob. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 18. O odrodzeniowej sztuce wypowiadał się Łukasz Górnicki w swoim *Dworzaniu*. Górnicki wskazywał na kwestie dotyczące technik i strategii przekładowych. Zachęcał również czytelników do nauki języków obcych, aby mogli porównywać przekłady z oryginałami. Zob. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 22.

poddawać przekłady wnikliwszym analizom. Zweryfikowano również pogląd o niezadowalającym oddawaniu myśli tekstów oryginalnych przez język polski. Onufry Kopczyński w *Gramatyce dla szkół narodowych* zlecał czytanie książek napisanych w języku polskim, co miało pomagać w doskonaleniu umiejętności translatorskich⁶⁹³. W podobnym tonie wypowiadał się Ignacy Krasicki w „Monitorze” z 1772 roku, gdzie przekonywał, że język polski wcale nie jest taki ubogi i nie powinien zniechęcać tłumaczy⁶⁹⁴. Adam Kazimierz Czartoryski wyrażał potrzebę zadbania o rozwój strategii translatorskich oraz ulepszenie metod edycji⁶⁹⁵. Również w tej epoce po raz pierwszy zaczęto dostrzegać problem starzenia się przekładu i wskazywano, że każda epoka powinna zadbać o przekłady dzieł klasycznych dostosowane estetycznie do epoki. Ta zasada została przejęta przez romantyków⁶⁹⁶. W oświeceniu zastanawiano się również, na ile język polski daje możliwości wyrażenia myśli oryginalnie uformowanych w innym języku. Koniec XVIII wieku był okresem, kiedy wskazywano, że przekład może stanowić cenne doświadczenie i źródło inspiracji, a sztuka przekładu nie jest tylko tłumaczeniem „słowo na słowo”, lecz „myśli na myśl”, co się tyczy stylu winien być odpowiedni do języka, na który się tłumaczy⁶⁹⁷. Uważano, że przekład kształtuje „samoświadomość artystyczną pisarza uprawiającego tę sztukę⁶⁹⁸”. Należy tu zwrócić uwagę na określenie osoby, „która tłumaczy”. Nie określa się jej „tłumaczem”, ale tłumaczącym pisarzem, którego celem jest doskonalenie własnego warsztatu. W 1772 roku Ignacy Krasicki postulował, że do przekładu należy wybierać wyłącznie teksty wartościowe – literacko, naukowo, społecznie⁶⁹⁹.

Romantycy przenieśli na swój grunt praktycznie wszystkie powyższe dokonania teoretycznej szkoły przekładu z oświecenia. Bazując na dorobku klasyków⁷⁰⁰, zaczęli rozwijać refleksję przekładoznawczą na temat udomo-

W czasie odrodzenia pojawił się również po raz pierwszy wzmożony trend przyswajania – jak o określił Sadkowski – „światowych bestsellerów”. Tłumaczono z niemieckiego, włoskiego, hiszpańskiego, łaciny. Zob. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 21. Rozważania na temat przekładu były postulatywne i pozbawione szczegółowej analizy wartości artystycznej tłumaczeń. Koncentrowano się głównie na punktowaniu „ubóstwa języka polskiego”, który miał być powodem, że przekład był niezadowalający względem oryginału. Jak wskazywał Sadkowski, omawiano również doktrynalne różnice w interpretacji słów. Zob. Waław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 52.

⁶⁹³ Por. tamże.

⁶⁹⁴ Por. tamże, s. 53.

⁶⁹⁵ Por. tamże, s. 54.

⁶⁹⁶ Por. tamże, s. 53.

⁶⁹⁷ Por. tamże, s. 53–55.

⁶⁹⁸ Por. tamże, s. 54.

⁶⁹⁹ Por. tamże, s. 58.

⁷⁰⁰ W kontekście refleksji przekładowej z początku XIX wieku należy wskazać na zasługi Friedricha Schleiermacha w tym zakresie. Schleiermacher, który sam praktykował tłuma-

wiania i egzotyzacji, tłumaczenia artystycznego i tłumaczenia mechanicznego, wyeliminowania przeróbek powstających w oparciu o inne przeróbki. Przekład literacki stanowił dopełnienie twórczości autorskiej⁷⁰¹. Wzmoczone zainteresowanie pozytywistów przekładem literackim przełożyło się na rozkwit refleksji krytycznoliterackiej poświęconej przekładom prozy klasycznej, dramatu i poezji antycznej (Lucjan Siemiński, Paweł Popiel, Stanisław Mleczko, Józef Szujski, Jan Czubek)⁷⁰². Edward Chłopicki, Julian Adolf Świącicki, Edward Porębowicz tłumaczyli literaturę hiszpańską⁷⁰³. Tłumaczono dużo beletrystyki zachodniej – Zolę, Daudeta, ale też romanse sentymentalno-obyczajowe Ouidy i Feuilleta oraz powieści kryminalne i sensacyjne Collinsa, Fevala, Gaborieu. Jakość tych przekładów uchodzących za komercyjne i dyletanckie była marna⁷⁰⁴. Jednocześnie obok niskiej jakości tłumaczeń literatury rozrywkowej, jak zauważył Sadkowski, zainteresowania tłumaczy okresu pozytywizmu ogniskowały wokół chęci stworzenia kanonu przekładów najwybitniejszych dzieł literatury światowej. W takim kanonie nie mogło zabraknąć Szekspira wprowadzonego do polskiej literatury przez Józefa Paszkowskiego, Stanisława Koźmiana i Leona Ulricha, którzy podjęli się przyswojenia jego tekstów w całości⁷⁰⁵. Ewa Ilnatowicz zauważa, że atmosfera w pozytywistycznym polu literackim sprzyjała komparatystyce, która mogła się wtedy rozwijać i unowocześniać. Jednocześnie badaczka zaznacza, że omawianie problemów przekładowych było ówczesnie ściśle związane ze stylistyką⁷⁰⁶. Zalecano tłumaczenie zachowujące zamysł autora⁷⁰⁷. Wybór przekładu np. do antologii determinowała jego jakość, którą z reguły określano jako bliskość z zamysłem oryginału. Pozytywiści jak Edward Porębowicz czy Piotr Chmielowski umocnili pogląd, że przekład ma

czenia, wypracował teorię tłumaczenia, którą wyłożył w eseju *O różnych metodach tłumaczenia* z 1813 roku. Schleiermacher podkreślał m.in., że tłumacz musi zmierzyć się z językiem oryginału, ale i swoim ojczystym, i nie jest to łatwe zadanie, gdyż tłumacz musi wykazać się umiejętnościami artystycznymi, aby te trudności pokonać. Tłumacz ma też dwie drogi, którymi może podążać w procesie przekładu – udomowić (*Einbürgerung*), tj. przybliżyć świat lingwistyczno-konceptualny odbiorcy przekładu, lub egzotyzować (*Verfremdung*), tj. oddalać owy świat. Zob. Friedrich Schleiermacher, *O różnych metodach tłumaczenia*, tłum. Piotr Bukowski, „Przekładaniec” 2009, nr 21, s. 8–29.

⁷⁰¹ Por. Wacław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 59–66.

⁷⁰² Por. tamże, s. 76.

⁷⁰³ Por. tamże, s. 77.

⁷⁰⁴ Por. Henryk Markiewicz, *Pozytywizm...*, s. 414.

⁷⁰⁵ Por. Wacław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 77.

⁷⁰⁶ Por. Ewa Ilnatowicz, *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury...*, s. 196–197.

⁷⁰⁷ W kontekście wierności przekładów Szekspira wypowiedział się Edward Porębowicz komentujący w 1885 roku w „Monitorze” tyle co opublikowane przekłady Paszkowskiego („ktoś, czytając jego przekłady bez zaglądania w tekst oryginału, uczuje się istotnie porównym, wzruszonym”), Ulricha („Przekłady Ulricha odznaczają się wiernością niemal niewolniczą”) i Koźmiana („opanowaniem oryginału przewyższając Paszkowskiego”). Zob. Wacław Sadkowski, *Odpowiednie dać słowo słowu...*, s. 79–80.

jednocześnie stanowić poszanowanie oryginału i jego autora, ale jednocześnie kultury i języka docelowego (przyjmującego). Właśnie wokół granicy między przekładem a kreacją toczyła się większość polemik krytycznoliterackich oceniających przekłady literackie. Pozytywiści zaczęli również przyglądać się osobie tłumacza i porównywać go do autora, którego teksty tłumaczył. W ich opinii przekład mógł być udany, kiedy tłumacz i autor mieli podobne talenty, zdolności, wyczucie stylu, języka, estetyki etc.⁷⁰⁸.

Zasady wypracowane przez pozytywistów zostały wykorzystane przez kolejne pokolenia krytyków literackich i samych tłumaczy. Wzmoczone publikowanie przekładów inicjowało polemiki i dyskusje. Przykładem jest polemika wokół wyjątkowo kontrowersyjnego tłumaczenia *Fausta* autorstwa Emila Zegadłowicza, który wywołał wyjątkowo skrajne i gorące emocje opisywane na łamach czasopism⁷⁰⁹. Intensywna działalność translatorska oraz towarzyszące jej komentarze w rozwijającej się prasie były sprawdzianem dojrzałości dla krytyki i rodzących się teoretyków przekładu. Również kontrowersyjny przekład *Don Carlosa* w wykonaniu Kazimierzy Iłłakowiczówny wywołał ostrą dyskusję: komentował go Leon Piwiński, zastanawiając się, czy ustalone i jasne zasady tłumaczenia klasyki dotyczą nowych przekładów, które tym zasadom skutecznie się wymykają⁷¹⁰.

Badaczka Ewa Ilnatowicz wskazuje na ciągłość między pokoleniami artystów-translatorów:

[...] od pokolenia należącego do romantyków poprzez pozytywistów do modernistów, którzy przekroczyli przecież próg młodopolski, wychodząc w międzywojnie. Jest to chyba jedna z najwyraźniejszych linii kontynuacji literackich. W obszarze polskiej literatury oryginalnej nie jest ona ani tak wyraźna, ani tak jednoznaczna⁷¹¹.

Należy również pamiętać, że romantycy opierali się na dorobku klasyków, dodając do niego własne wypracowane z czasem poglądy. Myśl przekładowicza wraz z krytyką przekładu rozwijały się paralelnie do ukazujących się nowych przekładów literackich. Im więcej publikowano lub wystawiano w teatrach dzieła przekładane, tym więcej się o nich mówiło, co w efekcie doprowadziło do rozwoju dyskursu krytycznoliterackiego. Dużą zasługę w tym względzie mają komentarze pojawiające się w czasopiśmie po przedstawieniach teatralnych, które docierały do szerszego grona odbiorców niż tylko zamknięta grupa literatów dyskutująca nad korzyściami lub stratami wynikającymi z przyswajania obcych tekstów przez polskie, używając terminu za Pierrem Bourdieu, p o l e literackie⁷¹². Na afiszach, a potem właśnie

⁷⁰⁸ Por. Ewa Ilnatowicz, *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury...*, s. 196–202.

⁷⁰⁹ Por. Jan Wnęk, *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939...*, s. 81.

⁷¹⁰ Por. tamże.

⁷¹¹ Ewa Ilnatowicz, *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury...*, s. 203.

⁷¹² Należy wspomnieć, że w XIX wieku w Polsce rozwijały się czasopisma poświęcone typowo teatrom i temu co się wokół nich wydarzało. W dwudziestoleciu międzywojennym było

w prasie pojawiały się nazwiska tłumaczy, co sprawiało, że tłumacze ci mieli szansę wyjść z cienia i funkcjonować z imienia i nazwiska w polu kultury. Kwestia krytyki przekładu biorącej początek w teatrze zostanie omówiona szerzej w kolejnych podrozdziałach.

W przypadku przekładów *Hamleta* i *Fausta* mamy do czynienia z seriami przekładowymi, co nie jest bez znaczenia w obliczu rozwoju krytyki przekładu. Jak pisał badacz Jerzy Świąch:

Seria przekładowa obnaża, często w bezwstydnym sposób, nieporadności i zaniechania tłumacza w dziedzinie, która często wymaga filologicznej biegłości, co i dla obecnego tłumacza ma walor kształcący. [...] Zasady sztuki przekładowej, jak dobrze wiadomo, zmieniały się w czasie, przeto obserwowanie tego, co działo się w dziejach serii, stanowi dobrą okazję, by się tym zjawiskom z bliska przyjrzeć. [...] Każdy nowy przekład jest, co próbowano już wielokrotnie badać, w subiektywnym wyobrażeniu tłumacza próbą korekty dokonań poprzedników – nie w dosłownym sensie tego słowa, lecz próbą uniknięcia tego, co broniąc własnego podejścia, uznał u poprzednika za błąd w sztuce⁷¹³.

Obserwowanie przekładów pojawiających się w serii stanowi również źródło informacji o zmieniających się wymaganiach krytyki przekładu względem tłumaczy. Za jeden z interesujących przykładów może posłużyć tu odbiór przekładu *Hamleta* w wykonaniu Józefa Paszkowskiego i Krystyna Ostrowskiego. Oba tłumaczenia powstały w podobnym czasie – *Hamlet* Paszkowskiego w roku w 1862 roku, natomiast Ostrowskiego w roku 1870⁷¹⁴. Pierwszy został przyjęty bardzo entuzjastycznie jako oddający klimat Szekspira. Drugi z kolei został skrytykowany jako nadmiernie spolonizowany i przerobiony w stosunku do oryginału⁷¹⁵, co z pewnością spotkałoby się z przychylnością jeszcze w XVIII wieku, gdzie takie przeróbki były standardową praktyką. Jednak w XIX wieku tłumacz miał się maksymalnie zbliżyć do oryginału, by przekazać odbiorcy zamysł autora, a nie swoją interpretację.

XIX wiek charakteryzuje się wzmożonym zainteresowaniem literaturą angielską, dlatego też przekłady tekstów Szekspira stanowiły okazję do po-

już około 200 takich czasopism. Pierwszym czasopismem poświęconym krytyce teatralnej był „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny”, a pierwszym dziennikiem „Antrakt. Gazeta Teatralna”. W 1870 roku wydawano „Kuryer Teatralny Lwowski”, który pojawiał się w dni polskich przedstawień. Natomiast jednym z najważniejszych czasopism ukazujących się za sprawą Stanisława Koźmiana w Krakowie był „Afisz Teatralny”. Zob. Dorota Fox, *Czasopisma teatralne*, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/200/czasopisma-teatralne> [dostęp: 27.01.2023].

⁷¹³ Jerzy Świąch, *Lekcje Camoesa. Przyczynek do historii tłumaczeń*, [w:] Jerzy Świąch, *Z historii i poetyki przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2021, s. 25–29.

⁷¹⁴ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 7.

⁷¹⁵ Zob. tamże, s. 270–285, 308–329.

lemik przekładowych, a pole dyskusji rozszerzało się wraz wydłużającą się serią przekładową. Jak pisały badaczki Cetera-Włodarczyk i Kosim, oczekiwania dziewiętnastowiecznych krytyków wobec tłumaczy Szekspira w pierwszej połowie XIX wieku były zróżnicowane i niejednoznacznie ukierunkowane⁷¹⁶. Te same prace, np. *Makbet* Andrzeja Koźmiana był przez Stanisława Budzińskiego na przemian chwalony i ganiony za swój pseudoklasycyzm⁷¹⁷. Nie wspominając już o metrum zastosowanym przez Ignacego Hołowińskiego, skrytykowanym przez Józefa Korzeniowskiego, który uważał, że Hołowiński „wszedłszy na drogę fałszywej wierności, szukając bez potrzeby jakiejś formy wierszowej [...] dał nam Szekspira nie takiego, jaki on jest istotnie”⁷¹⁸. Jedenastozgłoskowiec Paszkowski, Ulricha i Koźmiana początkowo był krytykowany, z czasem stał się jednak polską normą przekładową dla utworów Szekspira⁷¹⁹.

Do ówczesnych krytyków przekładu zaliczali się Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Ignacy Kraszewski, Zenon Przesmycki czy Tadeusz Boy-Żeleński. Wszyscy wspomniani krytycy byli zarazem autorami własnych tekstów, ale i praktykami przekładu literackiego. W kontekście XIX-wiecznych przekładów *Hamleta* należy wspomnieć również o tłumaczach-krytykach, którzy przekładając, napotykali na dylematy przedstawiane później we wstępach, przypisach i innych metatekstach – przez braci Koźmianów, Józefa Paszkowskiego, Leona Ulricha, Ignacego Hołowińskiego. Głosy tłumaczy-praktyków pokazywały nową perspektywę i dawały wgląd w rzeczywisty przebieg pracy tłumacza, co przy okazji wydobywało go z cienia tekstu, nad którym pracował. Na styku ogłaszania kolejnych składowych serii przekładowej pojawiały się głosy krytyki często ze strony innych tłumaczy, których prace do danej serii należały. Jednak w obliczu rywalizacji pojawiająca się krytyka nie zawsze była konstruktywna, a miała na celu raczej zdyskredytować konkurenta. Taka właśnie sytuacja zaistniała m.in. między Józefem Korzeniowskim i Ignacym Hołowińskim. Korzeniowski posunął się nawet do intryg towarzyskich. Hołowiński poczuł się wyjątkowo upokorzony, bo skrytykowało go jego własne środowisko⁷²⁰. Powodem całego zajścia była praw-

⁷¹⁶ Por. tamże, s. 322.

⁷¹⁷ Por. Bolesław Wiktor (Stanisław Budziński), *Kronika literacka – Makbet, tragedia Szekspira, przełożył wierszem A.E. Koźmian*, Poznań 1857, „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 4, s. 200.

⁷¹⁸ Józef Korzeniowski, *Kilka słów wstępnych*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 1, s. 506.

⁷¹⁹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 322.

⁷²⁰ Hołowiński związany był z koterią petersburską, ugrupowaniem literackim skupionym wokół „Tygodnika Petersburskiego”, którego redaktorem w 1842 roku był Józef Przeclawski. Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 255–256. Zob. Mieczysław Inglot, *Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841–1843*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961.

dopodobnie zazdrość Korzeniowskiego o publikację Hołowińskiego, który w jego mniemaniu pracował za szybko, a przez to niedbale, a do tego niszczył zawarty w oryginałach Szekspira rubaszny humor⁷²¹. Mało tego, Hołowiński chwali się w liście do żony Korzeniowskiego, że pierwszy tom jego przekładów jest już wydany⁷²².

Swoistym drogowskazem i przypieczętowaniem wypracowanych zasad przekładu stała się publikacja J.I. Kraszewskiego zawierająca 20 przekładów L. Ulricha, J. Paszkowskiego i S.E. Koźmiana. Opatrzona obszernym komentarzem dotyczącym genezy oraz wstępem Kraszewskiego stała się – według Henryka Zbierskiego – „standardowym Szekspirem”⁷²³. Jak ocenił Werner Harbicht, wszyscy trzej tłumacze kierowali się teorią Schleglowską⁷²⁴ – dbali o formę, a wierszowany oryginał miał być również wierszem przetłumaczony w imię zachowania wierności i poetyczności⁷²⁵. Stanisław Tarnowski pokusił się o stwierdzenie, że jest to owocne zwieńczenie wieloletnich wysiłków tłumaczy:

Ile to lat czekało się na tego Szekspira! ile razy mówiło się: gdybyśmy go mieli! Ile prób, ile rozpoczętych kroków, ile częściowych przekładów od lat blisko osmiudziesiąt!⁷²⁶

Tarnowski podkreślił, że tłumaczom należy się „znak wdzięczności”, pamięć oraz pochwała, że podjęli się trudu oddania czytelnikom „całkowitego przekładu Szekspira”⁷²⁷.

Zalecenia dla krytyków wypracowane w pozytywizmie wykorzystywane były również w kolejnych epokach. Jak pisze badaczka Ewa Ihnatowicz:

Poszerzenie się świadomości translatorskiej ma ścisły związek z refleksją krytycznoliteracką i metakrytyczną pozytywizmu. Refleksja ta zalecała rekonstrukcję zamysłu autora dzieła, a potem ocenę, czy autor wypełnił swój zamysł. Zalecała także, by

⁷²¹ Por. Józef Korzeniowski, *Kilka słów wstępnych...*, s. 506.

⁷²² Świadczy o tym fragment korespondencji Józefa Korzeniowskiego, Biblioteka Narodowa, rkps, sygn. 2669 III, k. 28.

⁷²³ Por. Henryk Zbierski, *Some Notes on Polish Translations of Shakespeare's Plays: Past and Present*, „*Studia Anglica Posnaniensia. An International Review of English Studies*” 1994, nr 28, Poznań, s. 209.

⁷²⁴ Por. Werner Harbicht, *The Romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-Century German Shakespeare Translation*, [w:] D. Delabastita, L. D'hulst (red.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age: Selected papers from the conference on Shakespeare Translation in the Romantic Age, Antwerp, 1990*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 1993, s. 45–53.

⁷²⁵ Zob. August Wilhelm Schlegel, *Briefe über Poesie, Silbenmaaß und Sprache* (1795), por. omówienie w studium: Antoine Berman, *The Experience of the Foreign. Culture and Translation in Romantic Germany*, tłum. Stefan Heyvaert, State University of New York Press, Nowy Jork 1984, s. 131–133.

⁷²⁶ Stanisław Tarnowski, *Szekspir w Polsce*, „*Przegląd Polski*” 1877, z. 3, s. 351.

⁷²⁷ Tamże, s. 350–351.

krytyk (a również historyk literatury) starał się umieścić dzieło w bliskich i dalszych kontekstach, aby można je było w pełni rozumieć i ocenić oryginalność, artyzm i szczególne cechy talentu pisarza⁷²⁸.

Jednak należy zaznaczyć, że znaczącą rolę w formowaniu krytyki przekładów odegrało właśnie wzmoczone tłumaczenie Szekspira, które dostarczało materiału porównawczego dla krytyków. Jak zauważa Aleksandra Budrewicz-Beratan w kontekście badań nad tłumaczem Szekspira – Stanisławem Egbertem Koźmianem, pierwsi tłumacze Szekspira byli pozbawieni niemal jakiegokolwiek wsparcia merytorycznego w zakresie wskazówek dotyczących warsztatu translatorskiego, więc musieli wypracowywać go sami:

[...] Koźmian, i inni ówcześni tłumacze w istocie byli pozbawieni intelektualnego wsparcia ze strony polskich literaturoznawców. Krytyka literacka wyrażała opinie lapidarne i ogólnikowe. Poważnych dyskusji o teorii przekładu oraz o przekładach literatur nowożytnych nie podejmowano. [...] refleksje warsztatowe i analizy porównawcze w periodykach literacko-kulturowych dotyczyły głównie literatury klasycznej (greckiej i rzymskiej). [...] Tłumacze – powtórzmy raz jeszcze – pracowali sami, ucząc się na sukcesach i błędach kolegów. Koncepcje teoretyczne poznawali za pośrednictwem piśmiennictwa niemieckiego i francuskiego⁷²⁹.

Mnogość pojawiających się przekładów Szekspira sprawiła, że w drugiej połowie XIX wieku ukształtował się zarys wytycznych, które wymienia Budrewicz-Beratan:

W epoce romantyzmu ceniono próbę, fragment, zmierzenie się z potęgą angielskiego dramaturga i twórcze wykorzystanie inspiracji szekspirowskiej do stworzenia obrazów pełnych uroku poetyckiego. Głównym powodem chwały było zrezygnowanie z pośrednictwa przekładów francuskich i niemieckich. Później [...] tłumaczenie wprost z oryginału stało się już obowiązkiem⁷³⁰.

Badaczka zauważa również, że z czasem fragmenty i wyimki przestały być wystarczające i zaczęto oczekiwać pełnych przekładów. Jej zdaniem, tłumacz mógł zyskać popularność nie dzięki swojemu warsztatowi, a trafnemu doborowi tekstu, który był akurat pożądanym lub szczególnie zainteresował odbiorców⁷³¹.

Przekłady *Fausta* nie odegrały tak znaczącej roli w rozwoju krytyki przekładu, gdyż tłumacze decydowali się na pracę zaledwie nad fragmentami. Mało tego, były to różne od siebie fragmenty, których nie dało się ze sobą porównywać. Z czasem pojawiały się przekłady pełniejsze, np. całej pierwszej części, jednak opracowania analityczne doczekały się dopiero w roku 1990, w wykonaniu Krzysztofa Lipińskiego⁷³².

⁷²⁸ Ewa Ihnatowicz, *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury...*, s. 196.

⁷²⁹ Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian...*, s. 49.

⁷³⁰ Por. tamże, s. 62.

⁷³¹ Por. tamże, s. 63.

⁷³² Zob. Krzysztof Lipiński, *Goethes „Faust” als Übersetzungsvorlage*, nakł. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1990.

W kontekście *Fausta* należy jednak wspomnieć o rozbudowanym komentarzu Józefa Paszkowskiego zamieszczonym wraz z przekładem w „Przeglądzie Polskim”⁷³³, który daje wgląd w strategię przekładu wykorzystane przez tłumacza przy okazji pracy nad *Faustem*⁷³⁴. Zdaniem badaczy można je z powodzeniem odnieść również do strategii wykorzystywanych przez niego przy pracy nad utworami Szekspira⁷³⁵.

4. Uwarunkowania historyczne

W ciągu 142 lat (wynikających z ram czasowych przedmiotu badań, tj. 1797–1939) na ziemiach polskich sytuacja społeczno-polityczno-kulturowa była dynamiczna. Polacy musieli mierzyć się z utratą niepodległości, zaborami, powstaniami, I wojną światową, kryzysem gospodarczym w międzywojniu oraz widmem nadciągającej II wojny światowej. Zawirowania polityczno-historyczne wpływały na życie społeczeństwa, ale również na jednostki. Burzliwe dzieje odcisnęły również piętno na osobach zajmujących się przekładem literackim.

4.1. Działalność polityczna, ambasadorzy sprawy polskiej w Europie, powstańcy, więźniowie i emigranci

Rok 1797, który wyznacza początkową granicę przedmiotu badań, to moment, w którym ziemie polskie są od dwóch lat po III rozbiorze. Naród został wystawiony na próbę, wola walki o wolność nie wygasa, a przekuwa się na zorganizowanie powstania listopadowego (1830–1831) i później powstania styczniowego (1863–1864). Konsekwencjami były represje popowstaniowe, germanizacja, rusyfikacja, cenzura, zakazy publikowania patriotycznych treści, ograniczony dostęp do nauki na uniwersytetach etc. Pierwsza grupa osób zajmujących się przekładem literackim, to osoby uwikłane w kwestie powstaniowe. Wśród nich znajdują się powstańcy, więźniowie polityczni, emigranci oraz a m b a s a d o r z y sprawy polskiej w Europie.

⁷³³ Zob. J.W. Goethe, *Faust. Przekład Józefa Paszkowskiego*, „Przegląd Polski” 1881, t. 61, nr 181, s. 3–44.

⁷³⁴ Zob. K.Wł.W. [Kazimierz Władysław Wójcicki], *Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1861, t. 2, s. 500.

⁷³⁵ Józef Paszkowski wskazywał, że przed przystąpieniem do przekładu należy nie tylko przeczytać wnikliwie oryginał, ale również wszystkie teksty krytyczno-interpretacyjne pojawiające się wokół niego, co pozwoli na pełniejsze zrozumienie czytanego oryginału. Paszkowski zachowywał zróżnicowane metrum oryginału. Znaczenia semantyczne oddawał za pomocą form ściągniętych. Natomiast w przypadku gier słownych sięgał po ekwiwalencję dynamiczną. Zob. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 308–309.

W powstaniu listopadowym walczył Jan Komierowski⁷³⁶. Został nawet odznaczony Złotym Orderem Virtuti Militari⁷³⁷. Po upadku powstania pozostał na ziemiach polskich. W powstaniu listopadowym walczył również Leon Ulrich wraz ze swoim przyjacielem Stanisławem Egbertem Koźmianem. Ulrich za udział w powstaniu został odznaczony Złotym Krzyżem Virtuti Militari. Wyjechał najpierw do Galicji, a później na emigrację do Francji, w której pozostał na stałe⁷³⁸. Koźmian wyjechał z bratem Janem do Brukseli, potem do Anglii⁷³⁹. Kolejnym powstańcem listopadowym również odznaczonym był Stefan Garczyński, który po upadku powstania wyemigrował do Drezna, później do Szwajcarii, ostatecznie osiedlając się we Francji⁷⁴⁰. Mniej szczęścia po udziale w powstaniu listopadowym miał August Bielowski, który musiał przenieść się do Galicji, ale tam władze austriackie aresztowały go na dwa lata za spiskowanie i konspirację na rzecz Polski⁷⁴¹. Powstańcem listopadowym był również Gustaw Zieliński. Zieliński trafił na zesłanie na Syberię, ale nie za udział w powstaniu, a za pomoc zbiegłym emisariuszom⁷⁴². W powstaniu listopadowym walczył również Krystyn Ostrowski wraz z ojcem (dowódcą Gwardii Narodowej) i bratem. Po upadku powstania skonfiskowano im majątek i cała rodzina wyemigrowała. Krystyn otrzymał stopień oficerski i srebrny Krzyż Virtuti Militari. Początkowo przebywał w Belgii, gdzie służył w wojsku, potem we Francji. W czasie powstania galicyjskiego i powstania styczniowego wrócił do Polski. Później wyjechał do Francji, ale zrażony do niej ostatecznie osiadł w Szwajcarii. W czasie swojej emigracji działał w sprawie polskiej, ale bez większych sukcesów⁷⁴³. Franciszek Dzierżykraj Morawski w czasie powstania listopadowego był ministrem wojny w Rządzie Narodowym⁷⁴⁴.

⁷³⁶ Jan Komierowski był mylony przez krytyków literackich ze swoim krewnym Józefem Komierowskim – poetą i literatem. Skutkiem tych pomyłek było przypisywanie przekładów wykonanych przez Jana Józefowi. Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 120.

⁷³⁷ Por. tamże, s. 122.

⁷³⁸ Por. tamże, s. 390.

⁷³⁹ Por. tamże, s. 202–203.

⁷⁴⁰ Por. [Hasło:] *Garczyński Stefan*, [w:] *Wybitni Wielkopolanie*, <https://regionwielkopolska.pl/artykuly-wybitni-wielkopolanie/garczynski-stefan-1805-1833/> [dostęp: 11.08.2022].

⁷⁴¹ Por. *August Bielowski. Twórca monumentalnej historii Polski*, [w:] *Portal Polskiego Radia*, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2927995,August-Bielowski-Tworca-monumentalnej-historii-Polski> [dostęp: 11.08.2022].

⁷⁴² Por. Bożena Ciesielska, *Gustaw Zieliński (1809–1881)*, [w:] *Skepe.pl strona internetowa Miasta i Gminy Skepe*, <https://www.skepe.pl/240,gustaw-zielinski> [dostęp: 11.08.2022].

⁷⁴³ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 265–269.

⁷⁴⁴ Por. [Hasło:] *Franciszek Dzierżykraj Morawski*, [w:] Elżbieta Aleksandrowska, Tadeusz Mikulski (red.), [w:] *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut, Hasła osobowe I–O*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 342.

W powstaniu styczniowym walczył Zdzisław Skłodowski, który później musiał wyjechać na przymusową emigrację do Francji. Z czasem powrócił jednak do Polski⁷⁴⁵. Innym powstańcem był Karol Brzozowski, który za udział w powstaniu trafił do niewoli pruskiej. Brzozowski był również działaczem niepodległościowym i walczył w powstaniu wielkopolskim⁷⁴⁶. Włodzimierz Wolski nie walczył podczas powstania styczniowego, ale był zaangażowany w manifestacje patriotyczne i pisanie utworów wspierających ten zryw. Po upadku powstania wyjechał na emigrację do Paryża, potem do Brukseli⁷⁴⁷.

Tłumacze, którzy nie walczyli w powstaniach, mieli powstańców wśród krewnych, np. Kazimierz Strzyżewski nie walczył w powstaniu styczniowym, ale stracił w nim krewnego – Wincentego Strzyżewskiego⁷⁴⁸. Syn Alfonsa Walickiego – Józef brał udział w powstaniu styczniowym, a po jego upadku został zesłany na Syberię⁷⁴⁹. Powstania naznaczyły również Jarosława Iwaszkiewicza, który co prawda sam w nich nie walczył, ale członkowie jego rodziny. Ojciec Jarosława, Bolesław Antoni Iwaszkiewicz, walczył w powstaniu styczniowym, co odcisnęło piętno nawet na twórczości pisarza⁷⁵⁰.

Osoby, które nie walczyły w powstaniach np. z racji młodego wieku, musiały się mierzyć z długoletnimi represjami. Józef Paszkowski, mimo że chciał kontynuować edukację na uniwersytecie, nie mógł tego zrobić z powodu represji w Królestwie Polskim⁷⁵¹. Adam Mickiewicz nie mógł publikować swoich tekstów na terenie zaboru rosyjskiego⁷⁵². Jan Kasprowicz, jak wielu innych uczniów gimnazjów w tamtym czasie, musiał mierzyć się z ger-

⁷⁴⁵ Por. Bogusława Skrzypczak, *Zdzisław Skłodowski, Z naszych wyborczych i społeczno-politycznych stosunków*, [w:] *Muzeum Narodowe w Kielcach*, https://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2017/pokaz/238,zdzislaw_sklodowski_z_naszyc_wyborczych_i_spoliecznopolitycznych_stosunkow,1 [dostęp: 11.08.2022].

⁷⁴⁶ Por. [Hasło:] *Kazimierz Strzyżewski (1862–1915)*, [w:] *Muzeum w Gostyniu*, <https://www.muzeum.gostyn.pl/Gosty%C5%84ski%20S%C5%82ownik%20Biograficzny?idAkt=1420> [dostęp: 11.08.2022].

⁷⁴⁷ Por. [Hasło:] *Włodzimierz Wolski*, [w:] *Muzeum Niepodległości*, <https://muzeum-niepodlegosci.pl/xpawilon/wlodzimierz-wolski/> [dostęp: 11.08.2022].

⁷⁴⁸ Por. *Katalog powstańców styczniowych*, [w:] *Genealogia Polaków. Program odtwarzania tożsamości Rzeczypospolitej*, <https://genealogia.okiem.pl/powstania/index.php?nazwisko=Strzy%C5%BCewski> [dostęp: 11.08.2022].

⁷⁴⁹ Por. [Hasło:] *Walicki*, [w:] *Katalog powstańców styczniowych*, <https://genealogia.okiem.pl/powstania/index.php?nazwisko=Walicki> [dostęp: 17.08.2022].

⁷⁵⁰ Por. Grzegorz Głąb, *Powstanie styczniowe w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, „*Niepodległość i Pamięć*” 2014, R. 21, nr 1–2 (45–46), s. 294.

⁷⁵¹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 301.

⁷⁵² Zakaz publikowania nałożony na Adama Mickiewicza został omówiony przez Krzysztofa Kopczyńskiego, por. Krzysztof Kopczyński, *Mickiewicz w systemie carskich zakazów...*, s. 153–170.

manizacją i wypieraniem języka polskiego ze szkół formalnych⁷⁵³. Aleksander Albert Krajewski za działalność w organizacji patriotycznej został aresztowany, więziony, a w końcu zesłany na katorgę w Rosji, gdzie pracował w kopalni i hucie. Spędził tam aż dwadzieścia lat życia⁷⁵⁴. Ludwik Jenike w 1848 roku wziął udział w spisku antyrosyjskim⁷⁵⁵. Antoni Józef Szabrański należał do akademickiego towarzystwa patriotycznego. W obawie przed aresztowaniem musiał uciekać do Wrocławia⁷⁵⁶.

Utrata państwowości sprawiła, że wiele osób udzielało się politycznie. Politykiem i działaczem politycznym był Andrzej Michał Horodyski, który występował przeciw Napoleonowi. Podczas powstania listopadowego współpracował z konserwatystami. Został nawet ministrem spraw zagranicznych⁷⁵⁷. Kazimierz Strzyżewski występował na wiecach wyborczych do Reichstagu i Landtagu jako rzecznik sprawy polskiej⁷⁵⁸. Przebywający na emigracji w Paryżu Krystyn Ostrowski poświęcał się pracy literackiej i publikowaniu w prasie, co miało mu przysposobić sojuszników dla sprawy polskiej. Pisał odezwy i memoriały, jednak odzew nie był w jego opinii zadowalający⁷⁵⁹. Jan Nepomucen Kamiński nie uprawiał jawnie działalności politycznej, ale propagował kulturę i język polski w teatrze w czasie zaborów⁷⁶⁰.

4.2. Udział w zawirowaniach wojennych z początku XX wieku

Początek XX wieku nie był wcale spokojniejszy pod względem zmian i niepokojów polityczno-historycznych. I wojna światowa sprawiła, że Polacy musieli walczyć w armiach zaborców, co doprowadzało do bratobójczych walk⁷⁶¹. Podczas I wojny w 1. Brygadzie Legionów służył Zygmunt Reis.

⁷⁵³ Por. Mirosław Sosnowski, *Jan Kasprówicz. Opowieść biograficzna...*, s. 74–81.

⁷⁵⁴ Zob. Stanisław Szenic, *Cmentarz powązkowski 1891–1918*, t. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

⁷⁵⁵ Por. [Hasło:] *Ludwik Jenike*, [w:] *Polacy z wyboru. Rodziny pochodzenia niemieckiego w Warszawie w XIX i XX wieku*, <https://www.polenausfreierwahl.de/bohaterowie/biogramy/ludwik-jenike#default> [dostęp: 12.08.2022].

⁷⁵⁶ Por. [Hasło:] *Antoni Józef Szabrański*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/antoni-jozef-szabranski> [dostęp: 14.02.2023].

⁷⁵⁷ Por. [Hasło:] *Horodyski Andrzej Michał*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Horodyski-Andrzej-Michal;3912754.html> [dostęp: 12.08.2022].

⁷⁵⁸ Por. [Hasło:] *Kazimierz Strzyżewski (1862–1915)*, [w:] *Muzeum w Gostyniu*, <https://www.muzeum.gostyn.pl/Gosty%C5%84ski%20S%C5%82ownik%20Biograficzny?idAkt=1420> [dostęp: 11.08.2022].

⁷⁵⁹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 266.

⁷⁶⁰ Por. Piotr Czartoryski-Sziler, *Wielcy zapomniani. Jan Nepomucen Kamiński – twórca teatru polskiego we Lwowie*, „Nasz Dziennik”, <https://www.lwow.com.pl/naszdziennik/kaminski.html> [dostęp: 12.08.2022].

⁷⁶¹ Por. Maciej Górny, *Polacy w armiach zaborczych podczas I wojny światowej. Ich sytuacja wcale nie była wyjątkowa*, [w:] *Wielka Historia*, <https://wielkahistoria.pl/polacy-w-ar>

Został ranny w bitwie pod Krzywopłotami. Zmarł podobno w czasie II wojny światowej⁷⁶². Witold Hulewicz podczas I wojny światowej został wcielony do armii niemieckiej i walczył na froncie francuskim. Kiedy wrócił do Poznania, wziął udział w powstaniu wielkopolskim. Był po stronie powstańców. W czasie II wojny został aresztowany. Po wielokrotnych przesłuchaniach został rozstrzelany⁷⁶³. Po wybuchu I wojny powołany do austriackiej szkoły oficerskiej został Józef Birkenmajer, później wysłany na front wschodni. Został wzięty do niewoli, z której uciekł, by walczyć na froncie uralskim. Po kapitulacji 5. Dywizji Syberyjskiej 10 stycznia 1920 r. został internowany przez bolszewików w obozie jenieckim w Krasnojarsku i skazany na roboty w Tule. Ponownie uciekł i dołączył do wojsk polskich stacjonujących na Litwie. Przeszedł do rezerwy jako oficer 5. Pułku Strzelców Podhalańskich. W czasie II wojny zgłosił się do wojska na ochotnika. Zginął w obronie Warszawy 26 września 1939 roku⁷⁶⁴. I wojna światowa przerwała świetnie zapowiadającą się karierę młodego naukowca – Edwarda Kołodziejczyka. 5 maja 1915 roku został on powołany do wojska. Zginął w bitwie pod Surochowem nad Sanem 24 maja 1915 r. w wieku zaledwie 27 lat⁷⁶⁵. Tadeusz Miciński po wybuchu I wojny światowej udał się wraz z rodziną na Polesie. Został internowany. Jeszcze w 1914 został zwolniony, wrócił do Warszawy i stanął po stronie Rosji. W 1915 roku ewakuował się z rodziną do Moskwy. Włączył się tam w życie Polonii⁷⁶⁶.

Wprawdzie druga graniczna data przedmiotu badań to rok 1939, warto chociaż wspomnieć, jakie były wojenne losy niektórych tłumaczy. Osoby zajmujące się przekładem należały do warstwy inteligenckiej, a więc najbardziej niszczonej przez nazistów, bo zapewniającej ciągłość kultury polskiej. Leon Wachholz za bycie pracownikiem naukowym trafił do obozu koncentracyjnego Sachsenhausen. Został z niego zwolniony, ale jego zdrowie ucierpiało na tyle, że nigdy już nie wrócił do poprzedniej kondycji. Zajął się zawodowo przekładem oraz wydawaniem ekspertyz sądowych⁷⁶⁷. W tym samym czasie, tj. 6 września 1939 roku w trakcie Sonderaktion Krakau został aresz-

miach-zaborczych-podczas-i-wojny-swiatowej-ich-sytuacja-wcale-nie-byla-wyjatkowa/ [dostęp: 12.08.2022].

⁷⁶² Por. [Hasło:] *Reis Zygmunt*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 31/1, z. 128, s. 30–31.

⁷⁶³ Por. Mirosława Kozłowska, *Witold Hulewicz*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/40840/witold-hulewicz> [dostęp: 12.08.2022].

⁷⁶⁴ Por. Piotr Grzegorzczak, *Józef Birkenmajer w 10-lecie zgonu*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 39 (201), s. 7–8.

⁷⁶⁵ Por. Joanna Elżbięciak, *Edmund Kołodziejczyk (1888–1915) – życie i dzieło*, „Wadoviana: Przegląd Historyczno-Kulturalny” 2006, 10, s. 124.

⁷⁶⁶ Por. Rafał Marek, *Tadeusz Miciński*, [w:] *Poezja.org*, https://poezja.org/wz/Tadeusz_Miciński/ [dostęp: 12.08.2022].

⁷⁶⁷ Por. Ryszard W. Gryglewski, *Leon Wachholz (1867–1942)*, [w:] *Katedra Historii Medycyny UJ CM*, <https://khm.cm-uj.krakow.pl/sylwetki-historykow-medycyny/leon-wachholz-1867-1942/> [dostęp: 12.08.2022].

towany również Stanisław Estreicher. Niestety nie przeżył pobytu w obozie Sachsenhausen⁷⁶⁸. Jan Izydor Sztadynger po wybuchu II wojny został wraz z rodziną aresztowany przez Niemców, osadzony w obozie przejściowym i w końcu przesiedlony do Malic w powiecie sandomierskim. Jak sam mówił, przed rozstrzelaniem uchroniło go to, że pół roku wcześniej przestał być Sekretarzem Związku Zawodowego Literatów Polskich i nie trafił na proskrybową listę przygotowaną przez Niemców⁷⁶⁹. Pochodzący z rodziny żydowskiej Henryk Balk w obawie przed osadzeniem w getcie popełnił samobójstwo w 1941 roku⁷⁷⁰. Andrzej Tretiak sprawujący funkcję dziekana Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Warszawskiego działającego w podziemiu, był poszukiwany przez Niemców. Opuścił Warszawę, po tym jak naźiści wykryli organizację podziemną, w której działał. Wrócił w czasie powstania warszawskiego w związku z działalnością konspiracyjną. W trzecim dniu został rozstrzelany⁷⁷¹.

4.3. Anonimowość tłumaczy – o powodach używania pseudonimów

Analizując biografie i biogramy opisujące tłumaczy literackich z badanej grupy, trudno przeoczyć fakt, że wielu z nich podpisywało swoje prace pseudonimami. Na początek warto określić, czym w ogóle jest pseudonim. Słowacki bibliograf Jan Vladimir Ormis przyjmował, że

[...] pseudonimem literackim jest każde celowe oznaczenie autorstwa jakiejkolwiek pracy literackiej czy paraliterackiej w sposób różniący się od aletonimu tj. imienia i nazwiska obowiązującego w cywilnym życiu autora⁷⁷².

Jak we wstępie do *Słownika pseudonimów pisarzy polskich* pisze Edmund Jankowski i Dobrośława Świerczyńska, pseudonimy literackie są domeną literatów i stanowią zjawisko stare jak literatura⁷⁷³. Widoczne jest to również w badanej grupie tłumaczy – osoby związane z literaturą i piszące własne teksty posiadały pseudonimy. Natomiast osoby wykonujące zawody nieliterackie podpisywały przekłady swoim imieniem i nazwiskiem.

⁷⁶⁸ Por. *Profesor Stanisław Estreicher (1869–1939)*, [w:] *Katedra Powszechnej Historii Państwa i Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, <http://www.common.law.uj.edu.pl/wydzial/historia/estreicher> [dostęp: 12.08.2022].

⁷⁶⁹ Zob. Grzegorz Kopeć, *Sztadynger Jan Izydor...*

⁷⁷⁰ Por. [Hasło:] *Henryk Balk*, [w:] *Encyklopedia Biolog.pl*, https://encyklopedia.biolog.pl/index.php?haslo=Henryk_Balk [dostęp: 12.08.2022].

⁷⁷¹ Zob. Anna Jaworska, Anna Cetera-Włodarczyk, *Wystawa w 75. rocznicę śmierci prof. Andrzeja Tretiaka...*

⁷⁷² Jan Vladimir, Ormis, *Slovník slovenských pseudonymov*, Turčiansky Sv., Martin 1944, s. 12–36, 349.

⁷⁷³ Por. Edmund Jankowski, Dobrośława Świerczyńska, *Pseudonimy, pseudonimografia i pseudonimologia*, [w:] Edmund Jankowski (red.), *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 1: *A–I*, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. V.

Od początku XIX wieku do czasów współczesnych nieprzerwanie rośnie liczba pseudonimów. Zdaniem Edmunda Jankowskiego i Dobrosławy Świerczyńskiej:

Autor, używający pseudonimów i pseudonimy te często zmieniający, stawał się groźną siłą, reprezentantem rozwijającego się z bajeczną szybkością na pół anonimowego mocarstwa – prasy. Występując zaś w sposób nawet bardziej zaczepny i zuchwały przeciw ustalonym autorytetom i czczonym świętościom, unikał przy tym z dużym prawdopodobieństwem wszelkiej odpowiedzialności za swoje słowa. Stosowanie pseudonimu w życiu literackim i dziennikarskim stawało się więc zjawiskiem powszechnym i przybierającym na sile⁷⁷⁴.

W związku z powyższym nie dziwi wniosek Józefa Korpały, że zaostrzająca się sytuacja polityczna zmuszała twórców do ukrywania się pod pseudonimami dającymi anonimowość i poczucie bezpieczeństwa⁷⁷⁵. Nie były to jednak jedyne powody. Zdaniem belgijskiego bibliografa Frederica de Reiffenberga, ukrywanie się za pseudonimem może być wynikiem obawy, ostrożności, obojętności, skromności, pychy, złośliwości lub chęci wprowadzenia czytelnika w błąd⁷⁷⁶. Omawiający szerzej motywacje doboru pseudonimów Jankowski i Świerczyńska wskazują na wspomniane już chronienie się przed konsekwencjami ze strony zaborców, ukrywanie swojej działalności literackiej przed światem towarzyskim, do którego się należy (posuwały się do tego osoby zajmujące z reguły wysokie pozycje społeczne, które nie chciały być utożsamiane z literackimi zabawami), chęć podniesienia swojej literackiej i społecznej rangi, wyraz skromności podyktowanej czasem aspektami religijnymi lub przekonaniem o własnych niedoskonałościach, obawa, że nie jest się wystarczająco dobrym, aby podpisać się aletonimem. Pseudonimami opatrywano również prace, które uważało się za mniejszej wartości od swojego stałego literackiego „repertuaru”. Czasem praca pod pseudonimem była wynikiem żartu i humorystycznej zabawy⁷⁷⁷.

Wśród tłumaczy literackich można dostrzec tendencję, że osoby tworzące własne teksty lub udzielające się publicystycznie posługiwały się pseudonimami również w kontekście działalności przekładowej i dotyczy to zarówno tłumaczy *Hamleta*, jak i *Fausta*. Można tu wymienić m.in. Ignacego Hołowińskiego posługującego się pseudonimem Żegota Kostrowiec, szczególnie w kontekście podpisywania artykułów⁷⁷⁸. Z kolei pierwszy tom prze-

⁷⁷⁴ Tamże, s. X.

⁷⁷⁵ Por. Józef Korpała, *Zarys dziejów bibliografii w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, Wrocław 1953, s. 173.

⁷⁷⁶ Opinia F. de Reiffenberga, cyt. za: J.M. Quérardem, *Les supercheries littéraires dévoilées*, t. 1, G.P. Maisonneuve & Larose, Editeurs, Paris 2018, s. 32.

⁷⁷⁷ Por. Edmund Jankowski, Dobrosława Świerczyńska, *Pseudonimy, pseudonimografia i pseudonimologia...*, s. X–XIV.

⁷⁷⁸ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 64.

kładów Szekspira opublikował on pod pseudonimem Ignacy Kefaliński⁷⁷⁹. Pod pseudonimem John of Dycalp ukrywał się Placyd Jankowski⁷⁸⁰, chociaż nie był to jego jedyny pseudonim, podpisywał się również jako Witalis Komujedzie⁷⁸¹. Podobnie rzecz miała się z Antonim Pietkiewiczem posługującym się pseudonimem Adam Pług⁷⁸². Pseudonimy mieli również: Wojciech Bogusławski (Autor Fraskatanki, Autor Mieszczek modnych, Autor Ślubu modnego, Niemcewicz, R., W... B...⁷⁸³), Jan Nepomucen Kamiński (i.n.k., i-n-k, J.N.K., S.K.⁷⁸⁴), Krystyn Ostrowski (C.O., J.P***, J.Ch.Os..., oddicier polonais au service belge, Jamb, J.P***, K.O., Kr. Ostr., Lirnik z Ukrainy, Józef Morski, Józef Prawdomir, Św. p. Józef Prawdomir⁷⁸⁵), Jan Kasprowicz (Huta Piotr, J., jk, Jotka, Ka-Jot, Omikton, Szyba Franciszek⁷⁸⁶), August Bielowski (A.B., Au. B., Płaza Jan⁷⁸⁷), Ludwik Jenike (L.J.⁷⁸⁸), Antoni Józef Szabrański (Mruk)⁷⁸⁹, Jarosław Iwaszkiewicz (Eleuter⁷⁹⁰). Wiktor Baworowski posługiwał się pseudonimem Wiktor z Baworowa⁷⁹¹. Aleksander Groza posługiwał się z kolei inicjałami A.G.⁷⁹². Podobnie było z Alfonsem Walickim podpisującym się jako A. lub A.W.⁷⁹³, Franciszkiem Żyglińskim – F.Ż., Ż...⁷⁹⁴, Henrykiem Balkiem: h.b., (h.b.), H.B.⁷⁹⁵, Stanisławem Wyspiańskim: S.W.⁷⁹⁶, Leonem Ulri-

⁷⁷⁹ Por. tamże, s. 69.

⁷⁸⁰ Por. tamże, s. 71.

⁷⁸¹ Por. tamże, s. 89.

⁷⁸² Por. tamże, s. 337.

⁷⁸³ Por. [Hasło:] *Bogusławski Wojciech*, [w:] Adam Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz polski dotyczących*, Wydawca Gebethner i Wolff, Kraków 1938, s. 9.

⁷⁸⁴ Por. [Hasło:] *Kamiński Jan Nepomucen*, [w:] Adam Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów...*, s. 40.

⁷⁸⁵ Por. [Hasło:] *Ostrowski Krystyn*, [w:] Adam Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów...*, s. 84.

⁷⁸⁶ Por. [Hasło:] *Kasprowicz Jan*, [w:] Adam Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów...*, s. 50.

⁷⁸⁷ Por. [Hasło:] *Bielowski August*, [w:] Adam Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów...*, s. 8.

⁷⁸⁸ Por. [Hasło:] *Jenike Ludwik*, [w:] Adam Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów...*, s. 46.

⁷⁸⁹ Por. [Hasło:] *Antoni Józef Szabrański*, [w:] *Sejm-wielki.pl*, <http://www.sejm-wielki.pl/b/psb.33027.1> [dostęp: 14.02.2023].

⁷⁹⁰ Por. [Hasło:] *Jarosław Leon Iwaszkiewicz*, [w:] *Sejm-wielki.pl*, <http://www.sejm-wielki.pl/b/psb.15328.13> [dostęp: 28.04.2023].

⁷⁹¹ Por. [Hasło:] *Wiktor hr. Baworowski z Baworowa h. Prus*, [w:] *Sejm-wielki.pl*, <http://www.sejm-wielki.pl/b/1.518.88> [dostęp: 28.04.2023].

⁷⁹² Por. Edmund Jankowski (red.), *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 4: A-Ż, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, s. 23.

⁷⁹³ Por. tamże, s. 732.

⁷⁹⁴ Por. tamże, s. 819.

⁷⁹⁵ Por. tamże, s. 23.

⁷⁹⁶ Por. tamże, s. 781.

chem: L.U.⁷⁹⁷ oraz Andrzejem Tretiakiem: A. ⁷⁹⁸. Inicjałami W.W., Wł.W. W. Włodz., Włó. Wol., Włodz. W., Włodzimierz W., ale również pseudonimem Paterkul posługiwał się Włodzimierz Wolski⁷⁹⁹. Stanisław Egbert Koźmian – poeta, publicysta i tłumacz podpisywał się: S.E.K., S.K., lub St.K.⁸⁰⁰. Bogatym wachlarzem pseudonimów i różnorodnymi zapisywanymi inicjałami dysponował Stanisław Estreicher: Dr. J. Krupski, Dr. Jan Krupski, Dr. Z. Brzeski, Dr. Z. Pomianowski, Dr. Zygmunt Brzeski; E., e-r, (e-r), Grot, J. Szeliga, Jan Zadora, O., Rawicz, S.E., (S.E.), St.E., St-E., Stan., Stan. E., Stan. Mohr, Z. Brzeski, Z. Szeliga⁸⁰¹, Jan Izydor Sztudynger: Dr J. Szt., J.S., J. Szt., Jan Kokowski, Jan Korab, Jan Szt., JANSZT, Józef Czosnowski, JSZT., Szt., Świerszcz⁸⁰² oraz Stanisław Maykowski: Mieczyk, s.m., S.M., sm, sm., (sm), Sm., St.M., St.Ma., st.mayk, St.Mayk, stan.mayk.⁸⁰³ Andrzej Niemojewski korzystał z pseudonimów Lambro, Lubieniec A. oraz Rokita⁸⁰⁴. Poeta i tłumacz Jan Komierowski posługiwał się pseudonimem: Waclaw Pomian⁸⁰⁵. Franciszek Wężyk – poeta, dramatopisarz, powieściopisarz, krytyk, publicysta i tłumacz – podpisywał swoje teksty jako: Bezimienny, F.W., F.W.S., Fr.W., Ildefons Kobialkiewicz, Mieszkaniec Krakowa oraz znakiem interpunkcyjnym (podwójny myślnik: - -)⁸⁰⁶. Franciszek Dzierżykraj Morawski – poeta, tłumacz, dramatopisarz i krytyk literacki podpisywał swoje teksty jako: Autor „Wizyty w Sąsiedztwie”, F.M., Fr.M.X.⁸⁰⁷. Najbardziej wyszukane wydają się pseudonimy Stanisława Trembeckiego: G.J.P.Z.Ł., Ignacy Marewicz, imci Pan Ludwik Azarycz Dworzanin Rady Nieustającej, Jan Nepomucen Czyżewicz, Jeden Astronom S.P.S.G., Józef Kmita, L’Abbe Nonnote, Marewicz, S.P.T.S.J.K. Mci, Stanisław ou Stanislas le Skythe de la tribu Zemnanique, Teleclide Falereo, W.I. Marewicz, Wincenty Ignacy Marewicz Rotmistrz Województwa Trockiego, Wojciech Żółkowski Podsedek Płocki⁸⁰⁸. Jedyna tłumaczka w grupie badawczej, a jednocześnie publicystka – Barbara Beaupré również podpisywała się inicjałami: B.B., B. B...é, Barbara B...é⁸⁰⁹. Kazimierz Zalewski, będący z wykształcenia prawnikiem,

⁷⁹⁷ Por. tamże, s. 724.

⁷⁹⁸ Por. tamże, s. 713.

⁷⁹⁹ Por. tamże, s. 768.

⁸⁰⁰ Por. tamże, s. 337.

⁸⁰¹ Por. tamże, s. 154.

⁸⁰² Zob. Grzegorz Kopeć, *Jan Izydor Sztudynger...*

⁸⁰³ Por. Edmund Jankowski (red.), *Słownik pseudonimów pisarzy polskich...*, s. 437.

⁸⁰⁴ Por. [Hasło:] *Andrzej Niemojewski h. Rola*, [w:] *Sejm-wielki.pl* <http://www.sejm-wielki.pl/b/dw.60813> [dostęp: 28.04.2023].

⁸⁰⁵ Por. [Hasło:] *Komierowski Jan*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Komierowski-Jan;3924308.html> [dostęp: 28.04.2023].

⁸⁰⁶ Por. Edmund Jankowski (red.), *Słownik pseudonimów pisarzy polskich...*, s. 745.

⁸⁰⁷ Por. [Hasło:] *Franciszek Dzierżykraj Morawski...*, s. 342.

⁸⁰⁸ Por. Edmund Jankowski (red.), *Słownik pseudonimów pisarzy polskich...*, s. 712.

⁸⁰⁹ Por. tamże, s. 34.

działał w polu literackim jako dramaturg, prozaik, publicysta i tłumacz, w związku z tym również posiadał pseudonimy: A. Ryst, Alb., Jerzy Myriel, Jerzy Tadeusz Orsza, K.Z., (K.Z.), Kaz.Zal., Kaz... Zal..., Każ.. Zal..., Z., Żeliszaw Roman Orsza⁸¹⁰. Zdzisław Skłodowski – prawnik, ale podobnie jak Zalewski działający jako publicysta i tłumacz, używał pseudonimu Z.S. Lelewelczyk⁸¹¹. Publicystą był również Tadeusz Miciński podpisujący się inicjałami T.M. lub jako Tadeusz M oraz potrojonym znakiem graficznym (trzy gwiazdki: *.**)⁸¹². Nie jest jednak regułą, że wymienione osoby publikowały swoje przekłady zawsze pod pseudonimami lub inicjałami.

W badanej grupie tłumaczy były również osoby, które nie używały pseudonimów, ale nie chciały, aby ich przekłady były opatrywane podpisem z imienia i nazwiska. Tu można podejrzewać kierowanie się obawą lub zawstydzeniem, że nie jest się wystarczająco dobrym, o czym pisał Reiffenberg⁸¹³. Jednym z ciekawszych przykładów jest tu Józef Paszkowski, który z racji autorskich prób literackich posiadał pseudonim – Zadora⁸¹⁴, jednak w obliczu publikacji przekładów nie był chętny ani do opatrywania ich pseudonimem, ani tym bardziej imieniem i nazwiskiem⁸¹⁵. Do redaktora „Biblioteki Warszawskiej” Kazimierza Wójcickiego przy okazji publikacji przekładu *Juliusza Cezara* pisał:

Byłbym był wolał wprawdzie aby moje nazwisko przy przekładzie *Juliusza Cezara* nie figurowało [...] ⁸¹⁶.

Jak piszą badaczki Cetera-Włodarczyk i Kosim, Paszkowski wielokrotnie pisał do Wójcickiego, że jego przekłady wymagają jeszcze poprawek. Być może właśnie przekonanie o ich niedoskonałości i potrzebie dopracowania sprawiło, że tłumacz nie chciał się pod nimi podpisywać.

W 1838 roku na łamach „Przyjaciela Ludu” ukazał się fragment *Hamleta* przetłumaczonego w Berlinie przez E.B.⁸¹⁷ Opracowania jak np. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator* pod kierow-

⁸¹⁰ Por. tamże, s. 791.

⁸¹¹ Por. tamże, s. 630.

⁸¹² Por. tamże, s. 446.

⁸¹³ Opinia F. de Reiffenberga, cyt. za: J.M. Quérardem, *Les supercherries littéraires dévoilées*, t. 1, G.P. Maisonneuve & Larose, Editeurs, Paris 2018, s. 32.

⁸¹⁴ Por. [Hasło:] *Paszkowski Józef*, [w:] Adam Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz polski dotyczących*, Wydawca Gebethner i Wolff, Kraków 1938, s. 85.

⁸¹⁵ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 304–305.

⁸¹⁶ *List Józefa Paszkowskiego do Kazimierza Władysława Wójcickiego z 23 kwietnia 1856 r.*, [w:] *Zbiór autografów Cypriana Walewskiego*, t. 7: w. XIX, Lit. P–S, Biblioteka PAN w Krakowie, rkps, sygn. 718, k. 43, cyt. za: Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 305.

⁸¹⁷ Zob. William Shakespeare, Fragment *Hamleta*, tłum. E.B. [E. Bojanowski], „Przyjaciel Ludu” 1838, nr 25, s. 198.

nictwem Jana Michalika ograniczają się jedynie do wymieniania wyłącznie inicjałów tego tłumacza. Jednak po dokonaniu pogłębionych analiz ustaliłam, że kryje się pod nimi Edmund Bojanowski, który rzeczony przekład wykonał, będąc w Berlinie w latach 1836–1838 na studiach⁸¹⁸. Można domnieмаć, że ukrył się pod inicjałem, ponieważ nie czuł się jeszcze wystarczająco na siłach, aby podpisać się pod swoją pracą pełnym imieniem i nazwiskiem.

K. Czarny to tłumacz, który przygotował przekład *Hamleta* na scenę Teatru w Wilnie. Przedstawienie zagrano w oparciu o tę pracę 19 stycznia 1861 roku⁸¹⁹. Z powodu braku wystarczających danych nie ma jednoznacznej odpowiedzi, kto mógł się kryć pod tym pseudonimem. Należy również zaznaczyć, że dodatkowym utrudnieniem w badaniach był fakt, że scena polska, na którą przygotowano to przedstawienie wkrótce, bo w 1864 roku, została zamknięta⁸²⁰.

Osoby zajmujące się przekładem hobbistycznie, a jednocześnie niezwiązane zawodowo z działalnością literacką, nie posiadały i nie posługiwały się pseudonimami. Można tu wymienić chociażby Leona Wachholza, Ludwika Jenikego, Kazimierza Strzyżewskiego, Józefa Czermaka, Rudolfa Roźniatowskiego.

5. Działalność translatorska jako źródło utrzymania – krok (lub dwa) ku uzawodowieniu działalności tłumacza

Na początek warto zdefiniować pojęcie z a w ó d. Według Rozporządzenia Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 27 kwietnia 2010 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania (Dz. U. Nr 82, poz. 537) zawód to „wykonywanie zespołu czynności społecznie użytecznych, wyodrębnionych na skutek społecznego podziału pracy, wymagających od pracownika odpowiedniej wiedzy i umiejętności powtarzanych systematycznie i będących źródłem utrzymania dla pracownika i jego rodziny”⁸²¹. Rozporządzenie wyróżnia również pojęcia z a w ó d w y k o n y w a n y i z a w ó d w y u c z o n y. Zawód wykonywany to „zespół czynności, których spełnianie stanowi główne źródło utrzy-

⁸¹⁸ Por. Stefan Wyszyński, *Życiorys Edmunda Bojanowskiego*, <https://www.swietyjosef.kalisz.pl/EdmundBojanowski/3.html> [dostęp: 25.04.2023].

⁸¹⁹ Zob. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator*, t. 2: L–Z, praca zesp. pod kier. Jana Michalika, red. tomu: Stanisław Hałabuda, Kraków 2001, s. 194.

⁸²⁰ Zob. Jagoda Hernik-Spalińska, *Największa legenda Teatru w Wilnie, czyli o zamknięciu sceny po powstaniu styczniowym*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2016, s. 89–104.

⁸²¹ Rozporządzenie jest dostępne na stronie internetowej ISAP – *Internetowym Systemie Aktów Prawnych*, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20100820537> [dostęp: 26.08.2022].

mania danej jednostki”⁸²², natomiast zawód wyuczony to „zespół czynności, do których wykonywania jednostka uzyskała przygotowanie praktyczne i teoretyczne”⁸²³.

W oparciu o współczesną ustawową definicję zawodu, działalność tłumaczy literackich w latach 1797–1939 nie może być rozpatrywana w kategorii zawodu, ponieważ nie była ona jedynym i głównym źródłem dochodu ani nie wiązała się z uzyskaniem formalnego wykształcenia praktycznego i teoretycznego, by uzyskać potwierdzenie kompetencji umożliwiające jej wykonywanie. Jednak w XIX wieku sytuacja okazuje się bardziej złożona. O ile stulecie wcześniej sytuacja była jasna, tj. przekładem literackim mogli zajmować się wyłącznie literaci (mogli, bo krytycy literaccy upatrywali w nich jedynie osoby na tyle kompetentne w operowaniu słowem, by były w stanie tłumaczyć), o tyle w XIX wieku przestało być to oczywiste. Wzmożony popyt na przekład sprawił, że przekładać mógł każdy, kto tylko znał lub uczył się języka obcego. Coraz więcej przekładów powstawało na zlecenie lub były kupowane dla teatru. Jak już wspomniano (por. rozdział 3.3.2.) rzeźczony popyt wynikał z faktu, że przekłady były tańsze niż rodzime utwory oryginalne, których dodatkowo nie było zbyt wiele⁸²⁴. Tym sposobem przekład literacki stał się nową formą zarobkowania dla inteligentów⁸²⁵. Jednak nadal w dużej mierze była to działalność poboczna, a nie główna w życiu zawodowym inteligencji, która potrzebowała dodatkowego dochodu. W najgorszym położeniu ekonomicznym byli inteligenci z niższej warstwy tej grupy. Jeden z suplementów, tj. osób nauczających w szkole, ale przed zdaniem egzaminu uprawniającego go do bycia pełnoprawnym nauczycielem, uskarżał się, że jest zmuszony udzielać dodatkowych lekcji i wynajmować uczniom stancję, gdyż pensja zarobiona w gimnazjum nie starcza mu na utrzymanie siebie i rodziny⁸²⁶. Zdarzało się to również literatom, którzy byli skromnie opłacani przez swoich wydawców⁸²⁷. Janusz Żarnowski zauważa również, że w latach 1818–1939 więcej niż 25% wszystkich pisarzy stanowiły kobiety⁸²⁸, które później licznie przystąpiły do działalności przekładowej⁸²⁹.

⁸²² Tamże.

⁸²³ Tamże.

⁸²⁴ Por. Jan Wnęk, *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939...*, s. 28.

⁸²⁵ Por. Alina Witkowska, *Kazimierz Brodziński*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 159.

⁸²⁶ Por. Irena Homola, *Nauczycielstwo krakowskie w okresie autonomii (1867–1914)*, [w:] Ryszarda Czepulis-Rastenis (red.), *Inteligencja Polska XIX i XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, 102–103.

⁸²⁷ Por. Janusz Żarnowski, *Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918–1939...*, s. 247–251.

⁸²⁸ Por. tamże, s. 250.

⁸²⁹ Por. Katarzyna Biernacka-Licznar, *Opowieść o życiu i twórczości Zofii Ernst (1918–1994)*, „Przekładaniec” 2018, nr 37, s. 20.

W drugiej połowie XIX wieku pojawiło się nowe zjawisko: przekład literacki stawał się dla wielu tłumaczy jedyną ich działalnością zarobkową. Zwykle miało to miejsce w wyniku niesprzyjających okoliczności życiowych, przeważnie w postaci choroby, która uniemożliwiała wykonywanie dotychczasowego zawodu nauczyciela, profesora, urzędnika. Fakt, że przekład literacki był jedynym źródłem dochodu, sprawiał, że osoby utrzymujące się z niego, były bardziej świadome jego wagi, dlatego dopracowywali swoje przekłady, poprawiali, współpracowali z wydawcami, aby ci chcieli opublikować ich prace i zapłacić za nie. Tacy tłumacze szlifowali swoje strategie przekładowe, czytali metateksty o utworze, który tłumaczyli, zapoznawali się z poprzednimi przekładami. Wszystko po to, by ich prace były na dobrym poziomie i umożliwiły zarobek. Przykładem tłumacza utrzymującego siebie i swoją rodzinę wyłącznie z wykonywania przekładów literackich był Józef Paszkowski. Sytuacja zdrowotna nie pozwalała mu na wykonywanie pracy urzędniczej, a musiał w jakiś sposób zapewnić sobie środki na leczenie i utrzymanie trójki dzieci. Nie miał majątku ziemskiego, który mógłby wdzierżawić lub sprzedać, więc jedyną nadzieją na zarobienie pieniędzy było publikowanie przekładów. Z jego korespondencji z wydawcą „Biblioteki Warszawskiej” wiadomo, że bardzo zależało mu na tej współpracy, a w związku z tym stale pracował nad swoim translatorskim warszatem, chciał poprawiać wcześniejsze przekłady, aby zadowolić zleceniodawcę⁸³⁰. W przypadku tłumacza *Fausta* w podobnej sytuacji znalazł się Leon Wachholz. Pracował na uczelni jako profesor medycyny sądowej, a z osobistej pasji zajmował się tłumaczeniem m.in. utworów Goethego oraz brał udział w przedstawieniach i deklamacjach, był miłośnikiem teatru. Po pobycie w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen nigdy już nie powrócił do pełni sił, w wyniku czego nie był w stanie dłużej pracować na uczelni. Brak środków do życia sprawił, że zaczął wykonywać przekłady literackie, żeby się utrzymać⁸³¹.

Jednak kiedy w grę zaczynały wchodzić pieniądze, tłumacz pracował w pośpiechu, aby w jak najkrótszym czasie móc odesłać kolejne prace i podjąć kolejne honoraria, a jakość przekładu na tym cierpiała. Najdotkliwsze uwagi spotkały w tym kontekście Jana Kasprowicza. Nad Szekspirem pracował od końca XIX wieku. Najintensywniej jednak pod koniec życia, kiedy z powodu zdrowia przestał pracować na Uniwersytecie Lwowskim i w pełni poświęcił się tłumaczeniu Szekspira. Wyrażał chęć poprawiania swoich przekładów, ale krytycy stale zarzucali mu pośpiech, niedbałość i brak wnikliwej lektury oryginału⁸³². Sam Kasprowicz zwykł mówić, że wilę w Zako-

⁸³⁰ Zob. *List J. Paszkowskiego do K.W. Wójcickiego z 6 sierpnia 1857 r.*, [w:] *Zbiór autografów Cypriana Walewskiego*, t. 7: w. XIX, Lit. P-S, Biblioteka PAN w Krakowie, rkps., sygn. 718, k. 55.

⁸³¹ Por. Karolina Zamiara, *Leon Wachholz – twórca nowoczesnej polskiej medycyny sądowej*, „Historia Farmacji” 2010, t. 66, nr 6, s. 425–428.

⁸³² Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 112–114.

panym kupił dzięki przekładom Szekspira. Pieniądze musiały być dla niego ważne, bo całe życie spędził w niedostatku. Marzył o zakupie domu w Zakopanem, ale brakowało mu pieniędzy, wtedy z pomocą przyszedł wydawca, który wypłacił mu zaliczkę na poczet przetłumaczenia Szekspira⁸³³. Ta sytuacja miała świadczyć o wyższości pobudek materialnych nad artystycznymi i dodatkowo negatywnie wpływać na jakość przekładów. Z drugiej jednak strony rodzi się pytanie, czy tłumaczowi nie należy się zapłata za jego pracę.

Na początku XX wieku tendencja do „szybciej, ale niedokładnie” zaczynała powszechnieć. Julian Tuwim w eseju *Traduttore-traditore* krytykował przedwojennych tłumaczy, wytykał błędy, wyliczał potknięcia. Krytyka obejmowała również tłumaczki, które podejmowały się działalności przekładowej z przyczyn ekonomicznych. Jeszcze na początku XX wieku tłumaczenie literackie nie było traktowane w kategoriach zawodu i rzadko było jedynym zarobkowym zajęciem. Chociaż bywały wyjątki, np. w osobie Anieli Zagórskiej. Z kolei w Polsce międzywojnia zawód „tłumacz” wiązał się już z pewnym prestiżem, jednak kobiety-tłumaczki nadal pozostawały nieco na obrzeżach tej działalności i korzystania z rzonego prestiżu. Za przekłady literatury wypłacano wtedy skromne wynagrodzenia, więc znani literaci nie byli zainteresowani tą pracą, dlatego owa nisza została wypełniona przez tłumaczki, które bez względu na niskie zarobki, a w imię zainteresowania i ceniienia danej kultury, języka czy literatury, podejmowały się pracy. Po drugiej wojnie światowej tłumaczyły osoby, które jeszcze przed wojną zdołały opanować język obcy⁸³⁴.

Sytuacja ekonomiczna i kulturalna, które napędzały przekład literacki szczególnie w drugiej połowie XIX wieku, przyczyniły się do wzmożonego zainteresowania przekładem literackim już nie tylko jako hobby, ale działalnością przynoszącą dochód. Wybierano przekłady dobre same w sobie, a nie sygnowane znanym nazwiskiem, więc tłumacze musieli stale pracować nad warsztatem, by publikować kolejne prace. Jakość przekładu oraz wybór dzieła miały być najwyższe zgodnie z przeniesioną z XVIII wieku zasadą, że wprowadzać należy do polskiej kultury tylko to, co może ją wzbogacić. Rozwój przekładu literackiego był wzmożony, ale były to tłumaczenia dobrej jakości. Sytuacja załamała się w międzywojniu, kiedy tłumaczono dużo, szybko i często literaturę niewysokich lotów. Przekłady poezji i dramatu odchodziły w niepaństwo, bo wydawcy nie byli zainteresowani ich zamawianiem i kupowaniem⁸³⁵.

⁸³³ Por. Kasprowicz, *Szekspir i willa na Harendzie*, [w:] *Bankier.pl*, <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Kasprowicz-Szekspir-i-willa-na-Harendzie-1915141.html> [dostęp: 31.08.2022].

⁸³⁴ Por. Katarzyna Biernacka-Licznar, *Opowieść o życiu i twórczości Zofii Ernst (1918–1994)*, „Przekładaniec” 2018, nr 37, s. 19–33, s. 20.

⁸³⁵ Por. Maria Czarnowska, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego 1501–1965: dane szczegółowe o książkach 1929–1938 i 1951–1960 oraz o czasopiśmie 1933–1937 i 1956–1960*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1967, s. 112.

5.1. Twórcy i wytwórcy

Wraz z pojawianiem się popytu na przekład, a w związku z tym koniecznością zlecania go lub nabywania do druku w zamian za pieniądze, pojawiało się również ryzyko, że działalność przekładowa uznawana za artystyczną i zarezerwowaną dla literatów stanie się rzemiosłem dla wyrobników, których celem będą jedynie profity finansowe. Analizując historię przekładu literackiego na ziemiach polskich, można stwierdzić, że tak właśnie się stało. O ile w XVIII wieku przekład wykonywali jedynie literaci, którzy wiedzieli jak obchodzić się ze słowem, jak oddawać zamysł autora, bo dysponowali odpowiednim warsztatem literackim, a w drugiej połowie XIX wieku tłumaczenia wykonywały osoby nie będące pisarzami lub będące pisarzami ocenianymi przez krytyków jako przeciętni, ale sprawdzający się w przekładzie, to w okresie międzywojnia tłumaczeniem zajmowały się osoby niemal bez warsztatu tłumaczeniowego i wybierające teksty do przekładu poza kryterium jakości.

O wytwórczy i nastawiony na finansowy zysk (określany przez Pierre'a Bourdieu jako *s t a w k a e k o n o m i c z n a*) stosunek do działalności przekładowej posądzeni byli przeważnie ci mniej zamożni inteligenci, którzy to mieli pracować, żeby zarobić, zamiast pochylać się nad artyzmem dzieł, na czym w efekcie miała ucierpieć jakość przekładów, a pośrednio również literatura rodzima. Tłumacze z badanej grupy to jednak osoby wybierające do przekładu klasykę literatury, a nie „niskich lotów” beletrystykę, jak miało to miejsce w międzywojniu. Fakt wybierania do przekładu *Hamleta* i/lub *Fausta* pozwalał im czasem uniknąć oskarżenia o literacką chałturę. Przekładano utwory kanoniczne z myślą o ich wkładzie w literaturę, a nie jako źródło taniej i łatwej rozrywki. Kiedy w latach 1818–1939 wydawcy nie byli zainteresowani klasyką literatury, mimo to – niezależnie od wymagań trendów na rynku wydawniczym – powstawały kolejne przekłady *Hamleta* i *Fausta*.

Odnosząc sytuację tłumaczy przekładających klasykę literatury lub inne wartościowe utwory literackie do sytuacji autorów oryginalnych, również przecież pobierających wynagrodzenie za swoją twórczość, nie powinno się umniejszać tych pierwszych. Wykonywanie działalności artystycznej zawodowo i utrzymywanie się z niej nie świadczy jednocześnie o umniejszeniu jej estetycznych walorów. Pobieranie wynagrodzenia za pracę artystyczną czy literacką jest w zasadzie tym samym, co pobieranie wynagrodzenia za przekład literacki. Nie każdy opłacony przekład musi być jednocześnie przekładem niskiej jakości lub uboższym w walory artystyczne. Wspominani już Józef Paszkowski, Leon Wachholz czy Jan Kasprówicz na pewnym etapie życia utrzymywali się wyłącznie z tłumaczenia utworów literackich, jednak trudno jednoznacznie stwierdzić, że w związku z tym ucierpiały na tym jakość przekładu. Paszkowski dopracowywał swój warsztat, Wachholz rów-

nież. Nawet Kasprowicz poprawiał swoje tłumaczenia. Chociaż tego ostatniego mogło zgubić to, że sam otwarcie przyznawał, iż za przekład kupił sobie willę, co mogło być wyjątkowo źle odbierane w środowisku literackim.

5.2. Tłumaczenie literackie i teatr – droga ku profesjonalizacji

Teatry publiczne będące teatrami pozostającymi pod wpływami rządów zaborców i przekształcane z czasem w teatry narodowe rozumiane jako polskie sceny narodowe są tym, co przywodzi na myśl słowo *t e a t r*. Jednak nie była to jedyna forma teatru obecna na ziemiach polskich w latach 1797–1939. Niezwykle popularne były również w tamtym czasie teatry prowincjonalne i ogródkowe. Każdy z tych teatrów odegrał rolę w rozwoju przekładu literackiego, ale także w rozwoju działalności tłumaczy. Co ciekawe, każdy z tych teatrów przyczynił się do tego rozwoju w nieco inny sposób. Dalej nkreślona zostanie charakterystyka każdego z teatrów oraz płynące z tego wnioski dotyczące sytuacji tłumaczy, którzy byli z tymi teatrami związani.

5.2.1. TEATRY PUBLICZNE – KLASYKA W PRZEKŁADZIE

Dziewiętnasty wiek to moment w historii teatru, w którym przygotowywanie spektakli, organizacja i zarządzanie zaczęły podlegać formalizacji. Pojawiły się ustawy i akty prawne dotyczące funkcjonowania organizacji teatralnych, które obowiązywały do początku XX wieku⁸³⁶. Dużą w tym była zasługa Wojciecha Bogusławskiego – w pełni oddanego kwestiom teatru. Głównymi ośrodkami, które mogły pochwalić się nieprzerwanym działaniem polskich teatrów mimo zaborów, były: Warszawa, Lwów i Kraków. Jednak okoliczności ich działania były inne i przede wszystkim zdeterminowane przez prawo zaborców. Po upadku powstania styczniowego teatry w Warszawie stały się instytucjami rządowymi zarządzanymi przez nich. Teatry w Galicji były oddawane w dzierżawę mianowanym lub wybranym dyrektorom i funkcjonowały jak przedsiębiorstwa prywatne z niewielką tylko państwową subwencją. Musiały zadbać o swoje utrzymanie i przyciągnąć widzów – od tego zależało ich być albo nie być. Miało to ogromne przełożenie na ofertę repertuarową. Musiały wybierać to, za co skłonna była zapłacić publiczność. Teatr w Warszawie, mimo że był pod wpływem rządu rosyjskiego zaborcy, stał się ostoją polskości, a przy tym posiadał stabilną sytuację finansową i nie musiał martwić się o obłożenie sali, ponieważ utrzymywał się z dotacji rządowych⁸³⁷.

Każdy teatr publiczny posiadał swoją bibliotekę teatralną, która stanowiła jego podstawowe zabezpieczenie finansowe. Dramaty obcojęzyczne –

⁸³⁶ Por. Dorota Jarząbek-Wasył, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 66–70.

⁸³⁷ Por. tamże, s. 14–16.

początkowo głównie niemieckie i francuskie, były trudne do zdobycia i szczególnie pożądane, a przez to stanowiły idealny środek lokowania kapitału. W związku z tym antreprenerzy z lat czterdziestych XIX wieku teatru krakowskiego – Hilary Meciszewski oraz teatru lwowskiego – Jan Nepomucen Kamiński, nie szczędzili środków na zbieranie nowości, finansowanie tłumaczeń i przepisywanie sztuk, które później – oprawione w tekturę i płótno – przechowywano głównie w rękopisach⁸³⁸. Z bibliotek korzystali też dyrektorzy teatrów prowincjonalnych. Oczywiście pożyczano egzemplarze, ale niechętnie, w obawie, że zostaną zgubione⁸³⁹. Każda ze sztuk miała kartę tytułową zawierającą również imię i nazwisko autora, imię i nazwisko tłumacza, notatkę o ewentualnych nagrodach. Było to również miejsce do notowania uwag dotyczących praw własności:

Pod odpowiedzialnością sądową nie wolno nikomu wypożyczać ani przepisywać ani grać na prowincyi bez porozumienia z Arnoldem Szyfmanem, dyrektorem Teatru Polskiego w Warszawie. 20/1 1921. M. Tarasiewicz⁸⁴⁰.

lub:

Wszelkie prawa zastrzeżone. Egzemplarza tego nie wolno ani przepisywać ani wypożyczać. Jedyne prawo do wystawienia w Polsce ma tłumacz [Lwów Teatr Wielki], oraz Agencja utworów autorów zagranicznych St. Rechtlebena, Warszawa, Leszno 52⁸⁴¹.

Z powyższych wpisów wynika, jak cenne były dla teatru teksty i przekłady sztuk. Strzeżono do nich dostępu, aby nie trafiły zbyt szybko do innych teatrów, w tym również prowincjonalnych, chociaż te ostatnie nie miały przecież szans stać się konkurencją dla publicznych teatrów warszawskich czy galicyjskich.

Kolejne karty następujące po stronie tytułowej stanowią jeszcze ciekawsze źródło informacji o chociażby wielokrotnych modyfikacjach tekstu – w tym przez aktorów. Najmniej w tym względzie cierpiała z reguły klasyka – bez znaczenia czy oryginalna, czy tłumaczona. Należy zauważyć, że często zdarzało się, że tłumaczem był sam aktor⁸⁴². Klasyka wywoływała w nich rezerwę i tak Alojzy Żółkiewski syn, przez lata kontemplując *Króla Leara*, ostatecznie nie zdecydował się go zagrać⁸⁴³.

⁸³⁸ Por. Dorota Jarząbek-Wasył, Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2019, s. 127.

⁸³⁹ Por. tamże, s. 61.

⁸⁴⁰ Cyt. za: Dorota Jarząbek-Wasył, Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku...*, s. 142.

⁸⁴¹ Cyt. za: Dorota Jarząbek-Wasył, Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku...*, s. 142.

⁸⁴² Przykładem aktora-tłumacza jest m.in. Jan Nepomucen Kamiński, który przetłumaczył m.in. *Hamleta*, po czym sam w nim zagrał. Por. [Hasło:] Kamiński Jan Nepomucen, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut*, t. 5: *Oświecenie: hasła osobowe I-O*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 52.

⁸⁴³ Por. Dorota Jarząbek-Wasył, *Za kulisami...*, s. 545.

Jakość przekładu i jego techniczne dostosowanie do sytuacji scenicznej, na przykład przez dobór łatwych do wymówienia słów czy odpowiednią długość wersów, odgrywało jednak znaczącą rolę. Aktorzy mieli ogromny wpływ na to, czyje tłumaczenie będzie grane. Jeśli chodzi o *Hamleta* niekwestionowanym ulubieńcem było tłumaczenie Józefa Paszkowskiego. Jego przekład był dostosowany do wystawiania na scenie w sensie technicznym, ale przede wszystkim umożliwiaił wejście w rolę i myślenie o postaci dwutorowo – z perspektywy języka polskiego i angielskiego. Tak przynajmniej sugerują notatki na marginesach roli poczynione przez Helenę Modrzejewską przygotowującą się do roli Ofelii. Aktorka była świadoma wielowymiarowości dzieł Szekspira⁸⁴⁴ i dodatkowej trudności w ich odczytywaniu ze względu na wystawianie ich w przekładzie, a to z kolei przekładało się na trudniejsze wchodzenie w rolę. W 1871 roku Modrzejewska miała zagrać Ofelię według nowego przekładu wykonanego przez Krystyna Ostrowskiego. Na marginesie wykonała mnóstwo notatek z krytycznymi komentarzami w stronę Ostrowskiego jako zaburzającego całą istotę szekspirowskiej myśli⁸⁴⁵: „Te wiersze do Shakespearowskich podobne, jak pięść do nosa”⁸⁴⁶ – pisała wzburzona.

W tekstach scenicznych na porządku dziennym były przekłady sztuk obcojęzycznych, ale również ich swobodne adaptacje i przeróbki. Czasem te przeróbki wynikały z ingerencji cenzorskiej – chociaż w przypadku klasyki jak *Hamlet* czy *Faust* cenzorzy rzadko mieli obiekcje. W związku z tym czasem łatwiej było wystawić sztukę przełożoną niż rodzimą. Rękopisy niechętnie upubliczniano przez przekazanie ich do druku. Wydrukowanie pozbawiało władzy nad tekstem, który stawał się tematem dyskusji społecznej, akademickiej i krytyczno-literackiej. Twórcy, ale i tłumacze, wielokrotnie ulepsza i poprawiali teksty, które docelowo powstały dla sceny, ale później zapragnęli je wydać drukiem. Tekst wystawiany żyje, natomiast tekst wydrukowany zostaje z a m r o ż o n y. W dobie romantyzmu było jednak wielu zwolenników, w tym chociażby Henry Becque, by działać wbrew regułom teatru i przekazać tekst do druku⁸⁴⁷.

Sztuki dramatyczne mogą przetrwać i zaistnieć w innych kulturach dzięki tłumaczeniu. Ale w ich przypadku tłumaczenia tekstów dramatycznych nie mogą być zaledwie „niejasną adaptacją”, wymagana jest wierność oryginałowi i konieczne modyfikacje językowe. Dobry przekład musi też zachowywać „potencjał obcości”. Tak o trudnej sztuce przekładu dla teatru pi-

⁸⁴⁴ Modrzejewska grała rolę Ofelii przez 30 lat – od 1867 roku do 1897 i robiła to zarówno w języku polskim, jak i w angielskim. Była zatem bardzo świadoma tekstu i wymagająca pod względem przekładu. Por. Dorota Jarząbek-Wasył, Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku...*, s. 411.

⁸⁴⁵ Por. tamże, s. 409.

⁸⁴⁶ Cyt. za: Dorota Jarząbek-Wasył, B. Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku...*, s. 409.

⁸⁴⁷ Por. tamże, s. 516.

sała Almuth Gresillon⁸⁴⁸. Teatry publiczne zwykle dysponowały środkami umożliwiającymi zakup tłumaczenia dobrej jakości. W związku z tym wejście we współpracę z teatrem publicznym zapewniało dodatkowe źródło dochodu dla tłumacza. Na tamte czasy było to w zasadzie pierwsze i najważniejsze źródło – zaraz po skromnych gratyfikacjach za publikacje, które były – jak już zostało wspomniano – przez teatry broniące swoich interesów często „blokowane”. Widzowie mieli przyjść (i to nie jeden raz) na spektakl i za niego zapłacić, a nie oddawać się lekturze (wystawianego) utworu. Publikacje pojawiały się zwykle, gdy sztuki już się o g r a ł y.

Głównymi ośrodkami teatralnymi, a co za tym idzie kulturalnymi, na ziemiach polskich w latach 1797–1939 były Warszawa, Kraków i Lwów, z czasem również Poznań. Dalej nakreślona zostanie sytuacja każdego z nich, aby lepiej zrozumieć jej wpływ na przekład (głównie *Hamleta* i *Fausta*) i samych tłumaczy.

5.2.1.1. W Warszawie ma być „na poziomie” – repertuar klasyczny i zagraniczne nowości

Warszawa jako miasto stołeczne zobligowana była do wyznaczania poziomu i wytyczania trendów kulturalnych. Mimo że pozostawała pod wpływem rosyjskiego zaborcy, oczekiwania względem niej nie osłabły. Jan Michalik wymienia wymogi stawiane wzorcowemu dziewiętnastowiecznemu teatrowi, aby mógł być „ostoją” kultury:

Repertuar był zasadniczym elementem decydującym wówczas o wartości teatru. W powszechnej świadomości teatr został powołany do służby literaturze. W widowisku teatralnym niewątpliwie najważniejszy był tekst, na drugim miejscu znajdowała się gra aktorska, na dalszym oprawa plastyczna, reżyseria⁸⁴⁹.

Poprzeczka była postawiona wysoko zważywszy na fakt, że teatr warszawski zarabiał głównie na sprzedaży biletów (ok. 70% przychodów). Najważniejsze było zatem zapewnienie widzom odpowiedniej rozrywki, a że odwiedzali go głównie widzowie będący koneserami sztuki i oczekujący nowości, teatr musiał sprostać ich wymaganiom. Już w latach 1815–1868 grano tragedie klasyczne, ale i przeróbki Szekspira. *Hamlet* był wtedy wystawiany na podstawie niemieckojęzycznej wersji Schrödera. Widownia była zróżnicowana – jedni przychodzili po klasykę, inni po Szekspira⁸⁵⁰.

⁸⁴⁸ Por. Almuth Gresillon, *Od pisarstwa teatralnego do inscenizacji*, tłum. Marta Zbierańska, [w:] Dorota Jarząbek-Wasył, Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku...*, s. 541.

⁸⁴⁹ Jan Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 11.

⁸⁵⁰ Zagadnienie sceny warszawskiej w latach 1815–1866 opracowała szczegółowo badaczka Halina Waszkiel, zob. Halina Waszkiel, *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.

W XIX wieku 80% repertuaru sceny warszawskiej stanowiły dramaty. Za polską sztukę pisaną wierszem płacono 180 rs., za polską sztukę pisaną prozą 150 rs, za obcą tłumaczoną – 75 rs. Dobierając przedstawienia, zakładano, że publiczność będzie bardziej zainteresowana sztukami komentującymi znaną im rzeczywistość. W latach 1868–1880 wystawiano dramaty od *Parii do Fausta* (15 X 1880), kończącego tę dramaturgiczną tematykę, w której specjalizował się głównie dyrektor Jan Chęciński. Sezon 1871/1872 należał bezapelacyjnie do *Hamleta*. Warszawa podchwyciła krakowski trend na Szekspira. Z taką jednak różnicą, że w Krakowie te sztuki po jakimś czasie zniknęły z repertuaru, a w Warszawie zostawały na stałe. Częstotliwość wystawiania Szekspira na polskich scenach sprawiła, że byli nawet aktorzy typowo szekspirowscy: Modrzejewska, Ładnowski, Leszczyński i Królikowski⁸⁵¹.

Sztuki tłumaczone do roku 1875 zajmowały aż 64% całego repertuaru. Jak podaje Agnieszka Wanicka, dokładnie było to 240 tytułów i 123 autorów: 92 z Francji, 26 z Niemiec, 2 z Anglii, 1 z Hiszpanii, 1 z Danii i 1 z Norwegii. Od 1875 roku dostrzec można wyraźną zmianę, kiedy to Francja ustępuje miejsca Niemcom. W tamtym czasie był to głównie Schiller. Z Anglii bezapelacyjnie dominował Szekspir. Wystawiano 9 jego dramatów w dwieście trzy wieczory, co dawało mu trzecie miejsce na liście najczęściej wystawianych autorów, zaraz po Francuzach – Sardou i Feuillette'em⁸⁵².

Na scenie warszawskiej „dominował” przekład, a to dawało tłumaczom władzę na równi z autorami do proponowania obsady⁸⁵³:

Autor lub tłumacz, oddając teatrowi swoją pracę, najczęściej sam proponuje artystów, którym by pragnął powierzyć role. Dyrekcja Teatru, przyjmując sztukę zwłaszcza oryginalną, nie sprzeciwia się temu, chyba w razie, gdyby autor zaproponował jaką rolę niestosownie⁸⁵⁴.

Tłumacz stawał się ambasadorem autora tekstu oryginalnego. W jego imieniu miał zadbać o odpowiednie zaprezentowanie sztuki.

Teatry Warszawskie posiadały swoją bibliotekę, która niestety spłonęła w 1944 roku podczas powstania warszawskiego. Jedyнным ocalałym egzemplarzem (nr 1218) jest scenariusz *Hamleta*. Uratował się tylko dlatego, że ktoś go z biblioteki wykradł lub po prostu nie oddał. Scenariusz pochodzi z Teatru Lwowskiego i jest w przekładzie Krystyna Ostrowskiego. Egzemplarz jest pozaznaczany ołówkiem przez dyrektora Chęcińskiego i atramentem przez tłumacza. Widać po nim ślady zużycia, co świadczy, że był używany bardzo często i przeszedł przez wiele rąk. Premiera w oparciu o ten

⁸⁵¹ Por. Agnieszka Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 125.

⁸⁵² Por. tamże, s. 128.

⁸⁵³ Por. tamże, s. 114–115.

⁸⁵⁴ Jan Chęciński, „Kurier Warszawski”, 1868 nr 288, cyt. za: Agnieszka Wanicka, *Dramat i komedia...*, s. 115.

scenariusz odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie 24 marca 1871 r. i było to pierwsze przedstawienie w przekładzie z oryginału. Wydarzenie podniosło, tyle że spóźnione o ponad czterdzieści lat, kiedy to Mochnacki postulował, że Szekspir powinien być grany z oryginału, a nie z przeróbek. Faktycznie upłynęło sporo czasu od ogłoszenia drukiem *Hamleta* Komierowskiego (1857) i Paszkowskiego (1860). Nie wiadomo, dlaczego tak długo to trwało. Pojawiały się domniemania, że to może z powodu cenzury – jednak są one mocno wątpliwe⁸⁵⁵.

Sama Modrzejewska wprowadzała *Hamleta* do repertuaru Teatru Wielkiego przez trzy lata. W 1868 roku nie doszło to do skutku, podobnie jak w sezonie 1869/1870. W kolejnym sezonie 1870/1871 pojawiły się kontrowersje dotyczące tego, w jakim przekładzie miało być grane przedstawienie. Rozważano dwie opcje – Paszkowskiego lub Ostrowskiego. Królikowski – jeden z aktorów, który miał brać udział w przedstawieniu – obstawał przy Ostrowskim. Kierowały nim być może powody osobiste, bo znał się z Ostrowskim prywatnie i istnieje domniemanie, że Ostrowski zrobił mu przekładem *Hamleta* przysługę i tłumaczył pod niego. Bycie przeciwko Paszkowskiemu argumentował, że to ograny przekład, który pojawiał się w Krakowie już trzy lata wcześniej. Jak widać, nie cenzura opóźniła warszawskie przedstawienie *Hamleta*, a sami aktorzy, którzy nie mogli dojść do porozumienia, który przekład należy wybrać. W końcu stanęło na Ostrowskim. Pierwsze siedem tygodni grano go dziesięciokrotnie, co stanowiło ewenement jak na Warszawę⁸⁵⁶, ale może:

[z]aczął się przytępiać w pewnej części publiczności przesąd do dzieł Szekspira, przesąd oparty na mniemaniu, że mogą to być dzieła piękne, ale przestarzałe i dziwaczne⁸⁵⁷.

Nie obyło się jednak bez kontrowersji narosłych wokół wybranego przekładu Ostrowskiego. *Hamlet* grany w Warszawie był pozbawiony 1700 wierszy. Modrzejewska grająca Ofelię napisała przemowę krytykującą Ostrowskiego, po czym ją wygłosiła – nie wiadomo do końca, w jakich okolicznościach. To jej puenta:

Oto co robi fałszywie pojęta rola – ciągnęła artystka. – Skrzywia myśl autora, całą nieraz sztukę przewraca. Dlatego też powtórzę jeszcze raz: lepiej być czasem tylko miernym wykonawcą, niż tworzyć fałszywie. Osobliwie należy unikać tej wady w sztukach Szekspira, ponieważ tu mniej niż gdziekolwiek namarkowane bywają charaktery. Dużo trzeba odgadywać i, aby uniknąć skrzywienia myśli, przede wszystkim trzeba zbadać dobrze treść sztuki i zająć się nie tylko swoją, ale i innymi

⁸⁵⁵ Por. Józef Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 136.

⁸⁵⁶ Por. tamże, s. 136–137.

⁸⁵⁷ Edward Lubowski, *Recepcja Hamleta*, „Bluszcz” 1871 nr 14, cyt. za: Józef Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880...*, s. 142.

rolami, żeby z nich wyciągnąć pojęcie o przedstawionym charakterze. Nasz artysta nie zajmował się wcale całością sztuki ani resztą artystów, myślał tylko o sobie, chciał wirtuozować, i chociaż mu udzielono rady, nie usłuchał jej, mówiąc: „Ej, co tam. Być może, że tak chciał Szekspir, ale ja śmiesznym być nie mogę”. Takie lekceważenie Geniuszu zasługują na wzmiankę – dla nauki⁸⁵⁸.

Rozpętała się dyskusja wokół przekładu. Zastanawiano się, jak daleko tłumacz powinien ingerować w tekst, który tłumaczy. Udomowianie, stosowane asekuracyjnie, żeby widz nie czuł się zagubiony w obcej kulturze, przekroczyło u Ostrowskiego – zdaniem Modrzejewskiej – wszelkie granice i do tego stopnia tekst był spolszczony, że utrudniało to wejście w rolę. Należy również zaznaczyć, że krytyczna postawa nie była podyktowana negatywnym odbiorem jej jako aktorki w tym przedstawieniu, ponieważ jej rolę odebrano bardzo dobrze i spotkały ją z tego tytułu same komplementy i zachwyty publiczności⁸⁵⁹.

Na warszawską scenę trafiał też przekład *Hamleta* (z 1830 roku) autorstwa Kefalińskiego (Ignacy Hołowiński), *Makbeta* Kamińskiego oraz *Burza* i *Sen nocy letniej* w przeróbkach. Na początku XIX wieku, kiedy przeróbki były jeszcze bardzo popularne, aktorzy niechętnie od nich odchodzili. To przywiązanie sprawiło, że całkiem niezłe pod względem jakości i nadające się na scenę przekłady Kefalińskiego nie mogły się przebić na teatralną scenę⁸⁶⁰. Nie można tego powiedzieć o przekładach Paszkowskiego, który wszedł na tę scenę z impetem i pozostawał długie lata. Czas szczytowej popularności przekładu Paszkowskiego kondycji przypadał około roku 1914, kiedy nastąpił początek trzeciego „dojrzałego” okresu Szekspira w Polsce⁸⁶¹:

Paszkowski wyparł wszystkich dziewiętnastowiecznych konkurentów, dwudziestowieczni zaczęli się dopiero pojawiać. Lata dwudziestolecia międzywojennego przyniosły falę miazdzącej krytyki przekładów i stopniowe ich zastępowanie coraz liczniej powstającymi nowymi tłumaczeniami. [...] Z pewną dozą pompatyczności można powiedzieć, że w scenicznych dziejach Szekspira w Polsce Paszkowski odegrał rolę „prostującego ścieżki”⁸⁶².

Warszawski Teatr Polski stał się polską szekspirowską sceną, mimo że zainteresowanie Szekspirem wyszło z teatru w Krakowie. Wystawianie angielskiego dramaturga wymagało nauczania się warsztatu i sięgania po najlepsze przekłady, dlatego Paszkowski wkrótce wyparł na dobre Ostrowskiego również z Krakowa i Lwowa⁸⁶³.

⁸⁵⁸ Cyt. za: Józef Szczyblewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880...*, s. 147.

⁸⁵⁹ Por. tamże, s. 148–150.

⁸⁶⁰ Por. Jarosław Komorowski, *Polskie Szekspiriana*, „Pamiętnik Teatralny” 1991, z. 1 (157), s. 5–17.

⁸⁶¹ Por. Tomasz Kubikowski, *Shakespeare w przekładach Józefa Paszkowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1991, z. 1 (157), s. 20.

⁸⁶² Por. tamże, s. 21.

⁸⁶³ Por. tamże.

Lata 1880–1919 na scenie warszawskiej to nadal czas europejskiego dramatu⁸⁶⁴. Wyjątek stanowi Teatr Rozmaitości, który zajmował się polskimi sztukami i polskimi sprawami⁸⁶⁵. W latach 1924–1939 Teatr Rozmaitości ulega spaleniu i pozostał jedynie Teatr Narodowy, który miał propagować polską sztukę, nie rezygnował z przedstawień dramatu europejskiego – najczęściej wystawiał sztuki Szekspira i Schillera. 27 stycznia 1926 r. pojawił się na scenie *Faust* w przekładzie Emila Zegadłowicza⁸⁶⁶. Przedstawienie nie odniosło sukcesu. Antoni Słonimski w kontekście innej sztuki (*Snu srebrnego Salomei*) wypowiedział się o *Fauście*: „Zdawało się nam, że po *Fauście* lub *Burzy* nic gorszego nie zobaczymy”⁸⁶⁷.

Faust Goethego jest tekstem g ę s t y m i ryzykownym pod względem wystawiania na scenie, ale był chętnie czytany na głos podczas różnych spotkań towarzyskich, jak również w trakcie specjalnie organizowanych publicznych wieczorów deklamatorskich. Pierwsze czytania przeprowadzano w języku oryginału⁸⁶⁸. 30 czerwca 1880 roku odbyła się w Teatrze Letnim próba generalna *Fausta* w przekładzie Aleksandra Krajewskiego, ale planowana na drugi dzień premiera nie odbyła się, gdyż prasa skrytykowała przedstawienie łącznie z odtwórcą głównej roli – Janem Królikowskim. Przedstawienie wystawiono dopiero 15 października 1880 roku⁸⁶⁹. *Faust* był wyzwaniem nie tylko dla tłumacza, ale również dla aktorów i muzyków. Trudno było wejść w rolę i zachować balans między Faustem i Mefistofelem a pozostałymi postaciami. Wanda Siemaszkowa grając Małgorzatę pisała do Józefa Kotarbińskiego, że tłumaczenie Krajewskiego jej się nie podoba i dlatego wprowadzi własne poprawki⁸⁷⁰.

Scena warszawska okazała się długoletnią ostoją dramatu europejskiego. Mimo że p r a w d z i w y *Hamlet* pojawił się późno, a doskonalenie jego przekładu zajęło lata, nie przeszkodziło to zadomowieniu się tam Szekspira na dobre. Warszawa była miejscem, które pretendowało do wyznaczania poziomu kulturalnego. Dlatego tak istotny był dobór repertuaru. Szekspir spełniał te oczekiwania, natomiast Goethe – nieco mniej, zważywszy szczególnie na *Fausta* i jego niesceniczość. Próby jednak podejmowano. Takie okoliczności sprzyjały tłumaczeniu literackiemu i to najwyższych lotów. Tylko najlepsi mieli szansę się przebić, a przy tym i zarobić, bo teatr nie

⁸⁶⁴ Zob. Maria Olga Bieńka, *Od zenitu do zmierzchu. Teatr warszawski 1880–1919*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015, s. 188, 201.

⁸⁶⁵ Zob. tamże, s. 272–274.

⁸⁶⁶ Por. Wojciech Dudzik, *W poszukiwaniu stylu. Teatr Narodowy 1924–1939*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015, s. 77–79.

⁸⁶⁷ Antoni Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, cyt. za: Wojciech Dudzik, *W poszukiwaniu stylu...*, s. 82.

⁸⁶⁸ Por. Dorota Jarząbek-Wasył, *Za kulisami...*, s. 93.

⁸⁶⁹ Por. tamże, s. 324.

⁸⁷⁰ Por. tamże.

szczędził środków. Tłumacz mógł ingerować w dobór obsady, mógł też tłumaczyć pod konkretnego aktora (jak się domniemywa na przykładzie relacji Ostrowski – Królikowski), ale ostatnie słowo i tak miał aktor. Mógł on propagować lub krytykować dany przekład, ale także wprowadzać własne poprawki. W rękach aktorów leżało, czy dany przekład będzie zaakceptowany i rozślawiony, czy nie, a więc przypadnie. Co ciekawe, tłumaczenia nie były przywiązane do jednego tylko teatru, a zabory nie ograniczały ich przepływu (por. kolejne rozdziały). Przekład Ostrowskiego przyszedł do Warszawy z Lwowa, ale lepiej sprawdziło się tłumaczenie Paszkowskiego, które wkrótce „obowiązywało” już w Krakowie i Poznaniu.

Podsumowując, teatr warszawski opierał repertuar na dramacie europejskim, co wymuszało korzystanie z przekładu literackiego. Widownia była też kulturalnie wyedukowana, a to przekładało się na poszukiwania coraz lepszych tłumaczeń i coraz lepszego ich prezentowania na scenie. Osobiste zachwyty konkretnym tłumaczeniem były szybko weryfikowane i szanse, żeby się przebić, miały jedynie przekłady bardzo dobrej jakości – bliskie oryginałowi, co ułatwiało wchodzenie aktorom w rolę, ale także z odpowiednim doborem słów i wersyfikacją umożliwiającą swobodną artykulację na scenie.

5.2.1.2. W Krakowie króluje Szekspir

Od teatrów publicznych oczekiwano, że będą wystawiać Szekspira, Goethego, Schillera i Moliere, bo upatrywano w nich ostoję kultury wysokiej. Podobnie było w Krakowie. Jednak na drodze do efektywnego wystawiania sztuk z innych kręgów kulturowych stał problem z ich udomowianiem i wyrwaniem z kultury rodzimej. Zakładano, że sztuka rodem z Anglii czy Francji jest kulturowo tak odległa, że polski widz nie jest w stanie zrozumieć jej faktycznego kontekstu kulturowego. Z jednej strony – w y p a d a ł o wystawiać klasyków literatury europejskiej, by poszerzać horyzonty kulturowe widzów, i aspirowano do tego, ale z drugiej strony – „asekurowano” się wprowadzaniem elementów swojskości na wypadek, gdyby widz okazał się niezbyt kompetentny. W Krakowie najbardziej uprzywilejowanym klasykiem był Szekspir. Dużo zasług przypisuje się w tej materii Stanisławowi Koźmianowi⁸⁷¹, dyrektorowi teatru w latach 1881–1885. Zdaniem badaczy, nie jest to do końca prawda – a zasługi oceniane są na wyrost⁸⁷².

W Krakowie w latach 1865–1893 wystawiono aż 19 sztuk autorstwa Szekspira. Wszystkie były przetłumaczone z anglojęzycznego oryginału, gdyż tylko takie przekłady uchodziły za p r a w d z i e – w przeciwieństwie do jeszcze niedawno tak popularnych przeróbek z innych języków.

⁸⁷¹ Stanisław Koźmian (1836–1922), dyrektor Teatru Krakowskiego był spokrewniony ze Stanisławem Egbertem Koźmianem (1811–1885), tłumaczem dramatów Shakespeare’a. Należy jednak zaznaczyć, że są oni często myleni przez badaczy.

⁸⁷² Por. Jan Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893: instytucja artystyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 60–70.

Najwięcej premier Szekspira w Krakowie miało miejsce wówczas, gdy dyrektorem teatru był Adam Skorupka, a nie Koźmian. Tak czy inaczej, scena krakowska zaczęła uchodzić na ziemiach polskich za propagującą Anglika i krzewiącą jego twórczość⁸⁷³.

Również w Krakowie aktorzy mogli decydować o repertuarze teatru i to oni z reguły byli motorem przedstawień sztuk Szekspira. Granie jego sztuk było dla nich czymś wyjątkowym i nadającym prestiż. Z kolei wystawianie *Fausta* Goethego było pożytywane za odwagę, gdyż sztuka ta nie była przewidziana na scenę. Jednak tłumaczono sobie, że warto go wystawić, idąc niemieckim śladem, aby w ten sposób rozpropagować to „olbrzymie” dzieło – tym bardziej, że ówczesny teatr był wyjątkowo silnym medium kulturalnym⁸⁷⁴. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte dziewiętnastego wieku to okres, w którym oprócz *Fausta* pojawia się na krakowskiej scenie coraz więcej innych niemieckich dzieł. Różne teksty samego Goethego wystawiano dziesięciokrotnie. Sięganie po utwory literatury światowej było zgodne z misją propagowania innych kultur oraz – a może i przede wszystkim – wynikało z braku utworów polskich, które – jeśli się już pojawiły – były przedmiotem wnikliwej cenzury. Przekłady tekstów obcych nie podlegały tak wnikliwej cenzurze, gdyż z założenia nie zawierały antyrządowych treści. Teksty z niemieckiego kręgu kulturowego wybierano w Krakowie chętniej niż francuskie, bo te ostatnie nie spełniały oczekiwań dyrekcji – uchodziły za zbyt rozrywkowe i marnej jakości, a po drugie – kultura niemiecka była w pewnym sensie bliższa galicyjskiej widowni. Ponadto wiele scenariuszy dramatów elżbietańskich, ale także tych Goethego pochodziło ze sceny Burgtheater w Wiedniu⁸⁷⁵.

W Krakowie *Faust* był grany w oparciu o przekład Krajewskiego, następnie na początku XX wieku – Zegadłowicza. *Hamlet* natomiast był wystawiany w przekładzie Paszkowskiego. Trudno nie odnieść wrażenia, że Krajewski był pierwszym „królem” polskiego teatralnego *Fausta*, a Paszkowski – *Hamleta*, i ta sława oraz bezkonkurencyjność nie ograniczały się tylko do sceny krakowskiej.

5.2.1.3. Lwów – prowincjonalna scena

Scena polska we Lwowie miała swój prapoczątek w 1780 roku, kiedy kilku „pomniejszych” aktorów ze sceny narodowej w Warszawie: Kazimierz

⁸⁷³ Por. tamże, s. 17–49.

⁸⁷⁴ *Faust* Goethego łatwiej przyjmował się w teatrze w formie opery lub z mocnymi jej elementami. Krakowski *Faust* zyskał na wyrazie za sprawą Kazimierza Hoffmana – zwanego „dyrektorem operetki”, dyrygenta i kompozytora, który wspierał krakowski teatr do początku lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku. Hoffman wzbogacił go o muzyczność i zadbał o odpowiednią oprawę przedstawienia. Zob. Jan Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893...*, s. 128.

⁸⁷⁵ Por. tamże, s. 143.

Owsiński, Agnieszka i Tomasz Truskolascy, Salomea Desznerówna, Wojciech Jasiński nagle opuścili Warszawę. Być może z powodów finansowych lub pomówień osobistych – tego nie wiadomo. Wybrali Lwów, a ta decyzja nie była przypadkowa – należał on do innego państwa. Poza tym był zlokalizowany daleko od monarchy, któremu podlegał, co miało zapewnić poczucie pewnej autonomii. Brak też tam było jakiegokolwiek polskiej tradycji teatralnej – brak widzów, brak wyrobionych gustów kulturalnych, brak także szerszej kultury czytelniczej. Brakowało również jakiegokolwiek zaplecza w postaci budynku lub choćby sali, która nadałaby się na teatr. Pomysł warszawskich aktorów, by utworzyć teatr, trafił mimo wszystko na żyzny grunt, gdyż mieszkańcy Lwowa okazali się niezwykle otwarci i wrażliwi na sztukę.

Kojarzony z teatrem lwowskim Wojciech Bogusławski był członkiem zespołu Truskolaskich i to z nimi przyjechał do Lwowa po raz pierwszy. Truskolascy przywieźli z Warszawy mnóstwo pomysłów, które przez pierwsze lata stały się podstawą działalności teatru⁸⁷⁶. Duży wpływ na repertuar mieli dyrektorzy⁸⁷⁷. Tym sposobem Szekspir pojawił się już w 1812 roku, a program wypełniały głównie komedie. Szekspir miał we Lwowie specjalne względy i stawiano go nawet przed Schillerem, który zdawał się zbyt porywczy. W całym roku 1820 zagrano Szekspira pięć razy. Jednak zainteresowanie nimi już połowie lat dwudziestych zdało się mocno przygasać. Jan Nepomucen Kamiński dbał jednak o kondycję przedstawień szekspirowskich na deskach polskiego teatru we Lwowie i to na nich uczył aktorów przenikania natury ludzkiej⁸⁷⁸.

Stały polski teatr we Lwowie powstał czterdzieści cztery lata po otwarciu Teatru Narodowego w Warszawie. Za datę powstania sceny lwowskiej można przyjąć rok 1809. Założył ją wspomniany już Jan Nepomucen Kamiński, uczeń Wojciecha Bogusławskiego. Teatr lwowski pozostawał pod silnym wpływem niemieckim. Był też inny niż reszta polskich scen ze względu na późny czas powstania. Warto też zaznaczyć, że przed rokiem 1772 nie występował we Lwowie raczej żaden zawodowy teatr.

Lwów miał dwie sceny – oficjalną niemiecką⁸⁷⁹ i nieoficjalną, z trudem dopuszczaną przez zaborcę – polską, gdzie szyku i poziomu nadawał Bogusławski. To on wprowadził na polską scenę *Hamleta* po polsku – wcześniej znanego widzom tylko po niemiecku i z niemieckiej sceny. Wzbogacanie repertuaru odbywało się dzięki przekładom, więc „nowicjuszom” literackim

⁸⁷⁶ Por. Barbara Lasocka, *Osobliwości, zasługi, pomyłki. Kilka uwag o teatrze lwowskim z końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] Lidia Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997, s. 7–8.

⁸⁷⁷ W szczególności przysłużyli się Tadeusz Pawlikowski (był dyrektorem w latach 1900–1906) i Ludwik Heller (był dyrektorem dwukrotnie w latach 1896–1900 i 1906–1918).

⁸⁷⁸ Por. tamże, s. 9.

⁸⁷⁹ Lwowska scena niemiecka preferowała Szekspira (głównie *Król Lear*, *Ryszard III*, *Romeo i Julia*) – oczywiście w przeróbkach.

zalecano tłumaczenie. Do wyboru i za wzór stawiano Szekspira, Byrona, Schillera, Goethego, a z polskiego pola – Mickiewicza. Najwięcej, w tym Szekspira, tłumaczył Józef Korzeniowski⁸⁸⁰, zyskując w tym nie lada wprawę, gdyż jego prace oceniano nawet wyżej niż przekłady Szekspira w wykonaniu Kefalińskiego (Ignacego Hołowińskiego)⁸⁸¹.

Prawdopodobnie w 1826 roku po raz pierwszy pojawia się *Faust*, ale autorstwa Klingemanna. *Hamlet* – najpierw Bogusławskiego z przeróbki Schrödera, potem już w przekładzie Kamińskiego, który sam był aktorem. W latach 1812–1841 *Hamlet* gościł na scenie dwanaście razy. Sztuki z oświecenia, klasycyzmu i romantyzmu egzystowały we Lwowie obok siebie⁸⁸², publiczność była mocno zróżnicowana, a dyrektorzy stawiali sobie za cel jej edukację. Realizacja założeń miała się odbywać poprzez umieszczanie w repertuarze sztuk polskich obok europejskich⁸⁸³. Lwów był dwa razy liczniejszym miastem niż Kraków, a większość jego mieszkańców stanowili wyrobownicy⁸⁸⁴. Było to też miasto wielonarodowe, w którym obok siebie żyli Polscy, Ukraińcy, Niemcy, Żydzi, Rosjanie i Tatarzy. Teatr uważano za kulturalną wizytówkę miasta. Mógł mieć nawet ok. 10 000 stałych widzów o bardzo zróżnicowanych gustach i poziomie intelektualnym – od studentów po ziemianstwo. Ludzie teatru skrajnie oceniali Lwów jako szczególny i specyficzny, a publiczność i aktorów mieli trochę za kołtunów i zacofanych⁸⁸⁵. Prasa krakowska była złośliwa, zazdrosna i pogardliwa w stosunku do Lwowa. Kraków i Lwów miały ze sobą niejako konkurować, choć wielu krakowskich aktorów przenosiło się do Lwowa⁸⁸⁶. Docinki zdarzały się również ze strony Stanisława Koźmiana – dyrektora Teatru Krakowskiego (w latach 1871–1885) oraz popularyzatora dramatu europejskiego poprzez wprowadzanie na krakowską scenę Szekspira i Goethego. Uważał on, że Lwów wcale nie musi grać Szekspira, żeby trzymać poziom, ale jeśli pojawia się kanon szekspirowski, to powinien być on „zrobiony” dobrze⁸⁸⁷. Można na tej podstawie

⁸⁸⁰ Zob. Barbara Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

⁸⁸¹ Por. Anna Cetera-Włodarczyk, Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby...*, s. 169.

⁸⁸² Por. Barbara Lasocka, *Teatr lwowski...*, s. 97–169.

⁸⁸³ Zob. Agnieszka Marszałek, *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864–1887)*, Societas Vistulana, Kraków 2011.

⁸⁸⁴ Por. Franciszek Pajęczkowski, *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 17.

⁸⁸⁵ Zob. Mirosława Kozłowska, *O Teatrze Lwowskim i jego publiczności (1986–1918) – opinie i legendy*, [w:] Lidia Kuchtówna (red.), *Teatr Polski we Lwowie...*, s. 131–140.

⁸⁸⁶ Zob. Beata Anna Symoń, *Pierwsze lata dykcji Dobrzańskich w relacjach krakowskiego „Afisza Teatralnego”*, [w:] Lidia Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie...*, s. 85–93.

⁸⁸⁷ Por. Stanisław Dobrzański, *Odpowiedź recenzentowi teatralnemu „Dziennika Polskiego”*, „Gazeta Narodowa” 1878, nr 201, cyt. za: Agnieszka Marszałek, *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864–1887)*, Societas Vistulana, Kraków 2011, s. 70.

mniemać, że Koźmian kwestionował we Lwowie odpowiednie zaplecze i umiejętności do wystawiania Szekspira na odpowiednim poziomie.

W latach 1864–1887, kiedy polska scena nie była w pełni niezależna, wystawiano dużo komedii, czasem pojedyncze sztuki Schillera i Goethego. Choć do tych ostatnich twórców podchodzono niechętnie ze względu na okoliczności dzielenia się widownią ze sceną niemiecką⁸⁸⁸. Dyrektor Miłaszewski przykładał szczególną uwagę, by na polskiej scenie lwowskiej gościł Szekspir, Schiller i Goethe. Tego ostatniego chętniej jednak czytano niż wystawiano. Po raz pierwszy i za razem ostatni Goethego grano 8 marca 1865 roku właśnie za kadencji Miłaszewskiego (w latach 1864–1887). Szekspira wystawiano sporadycznie. Jego sztuki były forsowane głównie przez aktorów. Dlatego na okres 1872–1875 przypadają „złote lata” Szekspira we Lwowie. Nurt romantyczny nie był tam szczególnie popularny, a na scenie objawił się głównie za sprawą wystawiania sztuk Szekspira⁸⁸⁹.

Mimo forsowania klasyki europejskiego dramatu na polskiej scenie lwowskiej, komentarze względem niej nieustannie były krytyczne. Pełowski wyrażał się o tych przedsięwzięciach w następujący sposób:

Brak reżyserii, niedostateczna informacja, oraz pewne niedbalstwo w zakresie wyższego dramatu sprawiały, iż wszelkie próby w tym kierunku podjęte musiały się skończyć niepomyślnie⁸⁹⁰.

Sytuacja nie uległa zmianie nawet latach 1896–1918, kiedy polska scena już uniezależniła się od niemieckiego sąsiedztwa. Polemiki toczyły się na temat repertuaru, poziomu artystycznego i środowiska, w którym działali dyrektorzy. Lwów był jednak rozdarty między tym, co należy – a należało wystawiać Szekspira i Schillera – a tym, czego oczekiwała widownia, tj. rozrywki. Problemowe sztuki trudno się przyjmowały. Widzowie byli jednak bardzo otwarci i życzliwi, a nie zmanierowani i znudzeni jak w Warszawie, dzięki temu teatr mógł działać zgodnie z zasadą kompromisu, godząc oczekiwania zróżnicowanej widowni z zaspokajaniem ambicji ludzi sceny i krytyki⁸⁹¹.

W latach 1900–1906 dyrektorem polskiej sceny lwowskiej był Pawlikowski. Zgodnie z jego maksymą „teatrem nie powinna w żadnym wypadku

⁸⁸⁸ Należy wspomnieć, że były to czasy tzw. Teatru Skarbkowskiego, gdzie dzielono scenę niemiecką i polską. W roku 1892 wygasł przywilej Stanisława Skarbka, na mocy którego przez 50 lat w gmachu wybudowanym kosztem tego galicyjskiego ziemianina odbywały się we Lwowie przedstawienia teatralne. Zob. Franciszek Pajączkowski, *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906...*, s. 31–32.

⁸⁸⁹ Por. Stanisław Dobrzański, *Odpowiedź recenzentowi...*, cyt. za: Agnieszka Marszałek, *Prowinjonalny teatr stołeczny...*, s. 70.

⁸⁹⁰ Stanisław Pełowski, *Teatr polski we Lwowie 1780–1881*, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1889, s. 287.

⁸⁹¹ Por. Mirosława Kozłowska, *O Teatrze Lwowskim i jego publiczności (1986–1918)...*, [w:] Lidia Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie...*, s. 131–140.

kierować ulica”⁸⁹². Nastąpiły czasy przedstawień Szekspira, szczególnie *Hamleta*, a także *Fausta* Goethego. Pawlikowski solidnie przykładał się do wyznaczonej sobie misji, więc odbiór tych sztuk był pozytywny. O *Fauście* ze stycznia 1904 roku pisano:

zainteresował krytyków głównie rolami, o całości i reżyserii wyrażano się zwięźle: że wystawiono z pietyzmem i starannie, że nie żałowano efektów świetlnych i dekoracyjnych, że zrobiono wszystko, by dzieło się uroniło nic ze swej siły⁸⁹³.

Jednak czasy świetności europejskiego dramatu we Lwowie szybko się skończyły. Już w latach 1918–1930 w repertuarze znajdowała się głównie polska twórczość dramatyczna, chociaż – z drugiej strony – polskich premier nie było wcale. Z kanonu szekspirowskiego pozostały tylko komedie. Znacząco obniżył się poziom, europejską klasykę grano źle z powodu braku reżyserów i aktorów. Krytyka teatralna zaczęła w tym czasie upatrywać upadku teatru polskiego we Lwowie⁸⁹⁴. W 1930 roku dyrektorem zostaje Wilam Horzyca, który „przestawia” teatr na antyk⁸⁹⁵, jednak już w 1936 roku rezygnuje ze stanowiska i wyjeżdża do Warszawy, by objąć stanowisko wicedyrektora Teatru Narodowego. Od tego czasu do 1939 roku do lwowskiego teatru wracają komedie i obejmują 60% repertuaru⁸⁹⁶.

W latach 1864–1875 grano *Hamleta* pięć razy. Wszystkie przedstawienia oparte były na przekładzie Krystyna Ostrowskiego. Z końcem XIX i na początku XX wieku zaczęto wybierać przekład Józefa Paszkowskiego (m.in. w latach 1885, 1889, 1902–1904, 1928)⁸⁹⁷. *Fausta* Goethego grano w latach 1864–1875 trzy razy – za każdym razem opierano się na przekładzie Z.Z. (Aleksandra Krajewskiego)⁸⁹⁸. Od 23 stycznia 1904 roku ponownie grano *Fausta* w przekładzie Krajewskiego i z prologiem przetłumaczonym przez Ludwika Jenikego⁸⁹⁹. Warto zaznaczyć, że *Faust* sprawdzał się zdecydowanie lepiej na scenie (grano go aż siedmiokrotnie), gdy przedstawiano go w formie opery, a nie klasycznego dramatu⁹⁰⁰.

⁸⁹² Franciszek Pajęczkowski, *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906...*, s. 43.

⁸⁹³ Tamże, s. 121.

⁸⁹⁴ Por. Stanisław Hałabuda, *Między Hellerem a Schillerem – dwanaście lat Teatru Lwowskiego w odrodzonej Polsce*, [w:] Lidia Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie...*, s. 168–179.

⁸⁹⁵ Por. Lidia Kuchtówna, *Antyk w Lwowskim teatrze Horzycy*, [w:] Lidia Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie...*, s. 199–211.

⁸⁹⁶ Por. Anna Wawro, *Teatry miejskie we Lwowie w sezonach 1937/38 i 1938/39*, [w:] Lidia Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie...*, s. 212–228.

⁸⁹⁷ Zob. Agnieszka Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864–1875*, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2003.

⁸⁹⁸ Zob. tamże.

⁸⁹⁹ Por. Franciszek Pajęczkowski, *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906...*, s. 402.

⁹⁰⁰ Zob. Barbara Maresz, Mariola Szydłowska, *Repertuar polskiego teatru we Lwowie 1894–1900*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

Podsumowując, w przypadku tłumaczeń literackich na potrzeby teatru lwowskiego, można zauważyć, że – podobnie jak w przypadku innych teatrów – wybierano te najlepsze. *Faust* Krajewskiego był na tamten moment uważany za najlepszy dziewiętnastowieczny przekład tego tekstu i dlatego wielokrotnie wracał na scenę. W przypadku *Hamleta* doszło na pewnym etapie do wymiany Ostrowskiego na Paszkowskiego. Prawdopodobnie za sprawą aktorów, którzy również w odległym Lwowie mieli decydujący głos w tej sprawie. Nie bez znaczenia był również fakt, że w Warszawie przyjął się przekład Paszkowskiego. Prawdopodobnie doszło do porównania przekładu Ostrowskiego i Paszkowskiego z pozytywnym rozstrzygnięciem na rzecz tego drugiego. Ostrowski długie lata się podobał, ale Paszkowski oferował nową jakość, a do tego w jego przekładzie można było dostrzec idealnie wyważony element obcości oddający geniusz Szekspira.

Ponieważ w teatrze broniły się tylko bardzo dobre przekłady, które dodatkowo były w formie i strukturze dostosowane do sceny, oceniono, że przekłady Szekspira autorstwa Józefa Korzeniowskiego są lepsze od tłumaczeń Ignacego Hołowińskiego, który przecież przełożył jako pierwszy wszystkie dzieła angielskiego dramaturga na język polski. Na pojawienie się kolejnych tłumaczeń wpływ miał również fakt, że teatr we Lwowie zrodził się niemal z niczego i był uzależniony od publiczności, która dzięki swojej otwartości dopuszczała na scenie klasykę europejskiego dramatu. Jednak pozyskanie gotowego przekładu było drogie, więc Bogusławski czy Kamiński sami przystępowali do tłumaczenia. To samo zalecali młodym literatom związanym z polską sceną lwowską, by w ten sposób pozyskać nowy „materiał” teatralny bez ponoszenia wysokich kosztów, a adeptom sztuki słowa ułatwić kształtowanie warsztatu literackiego, by w przyszłości sami mogli stworzyć własny autorski dramat.

5.2.1.4. Scena polska w Poznaniu

Historia sceny poznańskiej mającej później znaczący wpływ na całe Prusy bierze swój początek na przełomie XVIII i XIX wieku, kiedy przy okazji jarmarku Wojciech Bogusławski zdecydował się przyjechać z Warszawy na gościnne występy ze swoim teatrem. Decyzja Bogusławskiego miała związek z koniecznością poprawienia sytuacji finansowej teatru. Po powstaniu listopadowym w Poznaniu działały obok siebie scena polska i scena niemiecka, a w roku 1875 działalność rozpoczął Teatr Polski uchodzący za wyłącznie polską scenę pod zaborem pruskim⁹⁰¹.

Pierwsze przedstawienie *Hamleta* miało miejsce w Poznaniu w 1852 roku za sprawą teatru z Krakowa pod dyrekcją Tomasza Andrzeja Chełchowskiego, a dwa lata później (1854) w przeróbce J.W. von Schlegla. Następnie

⁹⁰¹ Zob. Krzysztof Kurek, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

w roku 1868 wystawiono w Poznaniu *Hamleta* w przekładzie Paszkowskiego. Dochód z przedstawiania miał w całości być przekazany dyrekcji teatru polskiego. W tym samym roku wystawiono też *Romea i Julię*. Rok później odbywa się również przedstawienie *Hamleta* w przekładzie Paszkowskiego oraz *Makbeta* w tłumaczeniu Koźmiana. 8 sierpnia 1869 roku natomiast po raz pierwszy mieszkańcy Poznania oglądają *Fausta* Goethego w przekładzie Z.Z.⁹⁰² W 1872 roku pod dyrekcją Stanisława Dobrzeńskiego powraca *Hamlet*, ale tym razem w przekładzie Ostrowskiego. W następnym okresie sporadycznie grywano *Hamleta* wraz z innymi utworami Szekspira. Od 1973 roku króluje w Poznaniu *Halka*⁹⁰³. Do repertuaru wybierano chętnie oglądane spektakle, tj. lekkie i komediowe. Na klasykę w postaci *Hamleta* i *Fausta* nie było zbyt wielu chętnych, aby przedsięwzięcie miało się opłacić. *Fausta* po przedstawieniu w 1869 roku (w przekładzie Z.Z.) nie zagrano w Teatrze Polskim w Poznaniu do 1939 roku⁹⁰⁴. Natomiast w latach 1918–1939 *Hamlet* w przekładzie Paszkowskiego został wystawiony 23 stycznia 1925 roku, a następnie w roku 1934. W 1932 roku zagrano *Romea i Julię* też w jego przekładzie. Tłumaczenia Paszkowskiego „wędrowały” od teatru do teatru. Skoro się już sprawdziły, a aktorzy je znali i akceptowali, wówczas chętnie wystawiano je w nowych miejscach. Z tego powodu nie odczuwano potrzeby sięgnięcia po nowy przekład. „Sprawdzony” na scenie Paszkowski wrósł więc w teatr poznański.

5.2.1.5. Tłumacz literacki „motorem” w teatralnej maszynie

Teatry publiczne w czasach rozbiorów, mimo że były pod kontrolą rządów zaborców, mogły się rozwijać. Z powodu braku polskich tekstów dramatycznych sięgano po teksty z europejskiego kręgu kulturowego – najpierw z Francji, potem z Niemiec, Anglii i innych. Korzystanie z obcego repertuaru wymuszało na teatrach dbanie o ich należyte tłumaczenia na język polski. Warto podkreślić, że teatry były jednymi z niewielu ówczesnych miejsc, gdzie można było usłyszeć język polski, a cenzura mniej ingerowała w przekłady niż w teksty oryginalnie polskie. Przekład literacki nie był wtedy sztuką dla sztuki, a sposobem pozyskania nowego tekstu dla spektaklu, który miał przyciągnąć widzów, a wraz z nimi środki niezbędne, by utrzymać teatr.

Ponadto teatry publiczne napędzały rozwój – z jednej strony – przekładu literackiego klasyki europejskiego dramatu, gdyż oferowały za niego zapłatę, a z drugiej – krytyki literackiej, przyczyniając się do pierwszych ko-

⁹⁰² Według *Bibliografii literatury polskiej – Nowy Korbut. Romantyzm* pod pseudonimem Z.Z. tłumaczył Aleksander Krajewski. Por <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/80274/edition/61208/content> [dostęp: 18.02.2022].

⁹⁰³ Por. Krzysztof Kurek, *Teatry Polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 512–539.

⁹⁰⁴ Por. Ewa Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia: poznańskie teatry dramatyczne 1918–1993*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 451–530.

mentarzy i debat krytycznoliterackich. W otoczeniu teatru rodziły się też pierwsze polemiki przekładoznawcze weryfikujące pogląd, że spolszczając, należy udomowiać, by widz czuł się komfortowo. Okazało się, że elementy obce powinny zostać umiejętnie zachowane, ułatwiały one aktorom wchodzenie w daną rolę.

W teatrze tłumaczyli dyrektorzy, aktorzy, literaci, ale wejście przekładu na scenę było zarezerwowane tylko dla najlepszych. Tłumacz był ambasadorem autora i wprawdzie miał prawo niejako w jego imieniu dobierać obsadę, ale to aktor miał ostatnie słowo w sprawie danej sztuki oraz wyboru przekładu. To aktorzy bardzo często p r z e n o s i l i przekład z jednego teatru do drugiego. Inną drogą dotarcia oryginału bądź przekładu do innych teatrów, np. na prowincji, było wypożyczenie ich w bibliotece danego teatru. Korzyścili z tego dyrektorzy teatrów prowincjonalnych. Z tego powodu zarówno utwory autorskie, jak i tłumaczone stanowiły rodzaj kapitału jako zabezpieczenie finansowe danego teatru. Liczyło się nie nazwisko tłumacza i jego dorobek, ale wartościowe jednostkowe tłumaczenie.

Dlatego przekłady wykonywane z myślą o teatrze niechętnie dopuszczano do druku. Problem nie leżał po stronie tłumacza, a dyrektora, który zapłacił za dany przekład i chciał go mieć na wyłączność, bo ta wyłączność gwarantowała mu stały dochód, czy to w formie pełnej widowni czy wypożyczenia tekstu innym teatrom. Tłumacze służyli teatrowi. Za swoją pracę, która niejednokrotnie obejmowała 60% całego repertuaru danego teatru, otrzymywali honorarium, mogli wpływać na obsadę aktorską, mogli zyskać rozgłos, bo ich nazwisko umieszczano na karcie tytułowej i czasem nawet na afiszu. W zamian za tę „służbę” tłumacze mogli się rozwijać pod bezpiecznymi skrzydłami teatrów publicznych, które stawiały sobie za cel rozwój kulturalny i estetyczny swoich odbiorców.

5.2.2. TEATRY OGRÓDKOWE I PROWINCJONALNE

Teatry narodowe – jak krakowski czy lwowski – nie były jedynymi funkcjonującymi teatrami na ziemiach polskich, które stanowić mogły potencjalne źródło dochodu dla tłumaczy literackich. Wyjątkowym zjawiskiem kulturowym były teatry ogródkowe, zwane też prowincjonalnymi lub społecznymi. Stanowiły one inspirację w doborze repertuaru przez pierwsze sceny narodowe, ale jak pisał Witold Filler:

[...] zbyt skomplikowane były wzajemne interesy, uzależnienia, koneksje. Wygodniej było widzieć w niefrasobliwych intruzach ogródkowych „teatr ludowy” lub tylko „garkuchnię sztuki”. Dziś po dyskretnym półwiekowym milczeniu, można wreszcie powiedzieć prawdę: ani ludowe, ani garkuchnie, lecz po prostu – teatry. Czasem dobre, czasem złe, czasem wręcz szmirowate, ale teatry⁹⁰⁵.

⁹⁰⁵ Witold Filler, *Melpomena i piwo*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 6.

W Warszawie działały oficjalnie dwa teatry – „Rozmaitości” i Wielki, które miały być ostoją polskiego słowa, tyle że – jak podkreśla Filler – to słowo pochodziło z przekładów z języków obcych. Co więcej, teatry te gromadziły wyłącznie wyższe sfery, do których nie łatwo było przeniknąć. Alternatywą dla szerszej publiczności stały się teatry ogródkowe. Umiejscowione na świeżym powietrzu dawały okazję do wypicia kufła piwa i głośnej rozmowy o interesach lub zwykłej przyjacielskiej pogawędki, co stanowiło zwyczajem *n i e d o p o m y ś l e n i a* w teatrach publicznych⁹⁰⁶. W dziewiętnastym wieku nadal niezwykle popularne były przedstawienia organizowane przez wędrownie trupy aktorskie przy okazji jarmarków i odpustów. Zarówno one, jak i te w ogródkach teatralnych były oparte na tym samym i dobrze znanym repertuarze, ponieważ finanse i brak kontaktów ze współczesnymi autorami ograniczały pozyskanie nowości. Była jednak na to metoda, ponieważ aktorzy zwykle nie douczali się roli i za każdym razem przedstawienie było nieco inne, co pozwalało wprowadzać nutę nowości i nie nudzić widzów. Mocno ograniczającą repertuar była również koncesja magistracka chroniąca interesy Teatru „Rozmaitości”, a tym samym zakazująca grywania w ogródku sztuk pełnospektaklowych. Sposobem na to było granie przeróbek, których wykonywania nie chcieli się podejmować zawodowi literaci, ale na to też były sposoby⁹⁰⁷.

Teatrów ogródkowych w 1876 roku było w Warszawie 20, a ich liczba stale rosła. Zyskały niezwykłą popularność i zaczęły żyć własnym kulturalnym życiem, chociaż były solą w oku teatrów rządowych i rozpisującej się krytycznie na ich temat prasy. W latach siedemdziesiątych XIX wieku do ogródków zaczęła zaglądać socjeta, w tym literacka – jak Bolesław Prus i Henryk Sienkiewicz. Pod koniec lat siedemdziesiątych aktorów i tłumaczy doszły wieści, najprawdopodobniej z Austrii i Anglii, że za pracę należy im się honorarium, a czasem nawet i tantiemy. Tłumacz Julian Miłkowski zdecydował się napisać do Trapszy i Ratajewicza – właścicieli ogródków – z prośbą o gratyfikację za granie przedstawień w jego przekładzie. Sprawa skończyła się w sądzie, bo Miłkowski zastrzegł sobie prawo do swojego tłumaczenia. Proces wygrał i otrzymał po 30 rubli od każdego z dyrektorów ogródków. Rozgorzała dyskusja w prasie, jak najkorzystniej sprzedać swoją sztukę, przeróbkę lub przekład. Miłkowski stał się inspiracją dla kolejnych literatów domagających się zapłaty, którym wcześniej niezręcznie było upominać się o pieniądze. Wielu z nich nie utrzymywało się z działalności „okółoliterackiej”, więc nie czuli finansowej presji, aby dochodzić swoich praw na drodze sądowej. Niemniej jednak Miłkowski przetarł szlaki. Wkrótce procesował się również tłumacz operetki *Księżniczki Trebizony* Władysław Ludwиг Anczyc z Józefem Texlem (pisany też Teksel) – właścicielem teatru

⁹⁰⁶ Zob. tamże.

⁹⁰⁷ Por. tamże, s. 23–26.

ogródkowego, w którym operetka ta odniosła ogromny sukces – w tym finansowy. Texel zapłacił z własnej inicjatywy 15 rubli Anczycowi, ale ten nie był zadowolony i konflikt rozstrzygał sąd, który wyznaczył rekompensatę na korzyść Anczyca w wysokości 150 rubli. Ponownie rozgorzała dyskusja, Texel bronił się, że to nielogiczne, aby za przekład płacić więcej niż za oryginalne teksty. Wprowadzone w latach 1891–1894 zakazy, podatki i rosnące koszty spowodowały, że ogródki zaczęto zamykać. Rok 1901 był początkiem ich końca, wraz z nadejściem pierwszej wojny światowej teatry ogródkowe przestały działać. Filler dostrzega dwa pozytywne aspekty działania ogródków: po pierwsze – wiele udanych premier i debiutów aktorskich, a po drugie – uświadomienie konieczności uczciwego regulowania honorariów z autorami i tłumaczami tekstów⁹⁰⁸.

Przez około czterdzieści lat działalności warszawskich ogródków nie brakło w nich dramatów z klasyki literatury, co może wprawiać w nie lada konsternację, zważywszy na okoliczności, w jakich grano przedstawienia. Niezobowiązująca atmosfera nie sprzyja przecież wielkiej kulturze. Jednak w ogródkach pojawiły się sztuki Szekspira i Goethego. Prasa i publiczność nie chciała tylko francuskich przeróbek – oczekiwała Szekspira albo Schillera. Próba wystawienia *Kupca weneckiego* w 1871 roku przez „Tivoli” nie zachwycała jednak ogródkowych bywalców. W roku 1879 zagrano *Wesołe kumoszki z Windsoru*, które dzięki przeróbkom i grze aktorskiej zainteresowały widzów. W 1895 roku w „Alhambrze” nowy dyrektor Michał Wołowski wykluczył z repertuaru pseudosztuki i postawił na Szekspira, Rostanda i Musseta oraz ówczesnych Szutkiewicza i Jaroszyńskiego. Teatry ogródkowe zaczynały przejawiać ambicje w kwestii repertuaru. W 1874 roku „Eldorado” wystawia operetkę *Mały Faust*, w której wprawdzie niewiele zostało z *Fausta* Goethego⁹⁰⁹, ale publiczność była usatysfakcjonowana. Niestety nie można tego powiedzieć o prasie, dotkliwie krytykującej całe przedsięwzięcie jako nieetyczne, ogłupiające i szkodliwe⁹¹⁰.

Teatry ogródkowe nie były miejscem dla klasyki literatury oraz literatów aspirujących do miana znanych i cenionych, chociaż zachęcały ich do odwiedzania i podglądania oferty. Sposób prezentowania przeróbek sztuk Szekspira czy Goethego balansował czasem na granicy profanacji. Mimo to ogródki „napędzały” przekład literacki, a tym samym były miejscem obecności tłumaczy. Niewielu jest znanych z imion i nazwisk, ale ci, o których było głośno przede wszystkim za sprawą toczących się w drugiej połowie XIX wieku procesów o gratyfikację, zwrócili uwagę wszystkich – prasy, krytyków, bywalców ogródków (do tej pory mało zainteresowanych tekstem przedstawień,

⁹⁰⁸ Por. tamże, s. 89–90.

⁹⁰⁹ Źródła nie podają, czy do opracowania tej operetki skorzystano z oryginału czy tłumaczenia.

⁹¹⁰ Por. tamże, s. 262–287.

a raczej aktorami) – na problem przekładu literackiego, przeróbek, adaptacji i dylematów dotyczących tego, do kogo należy tekst i kto jest jego faktycznym autorem.

Specyficzną kategorią teatrów, zaraz obok teatrów ogródkowych, są teatry prowincjonalne. Czasem nawet ich nazwy stosowane są wymiennie, jak ma to miejsce w opracowaniu Witolda Fillera *Melpomena i piwo*, mimo że są to dwie odmienne kategorie teatru. Badaczka Barbara Konarska-Pabiniak powołuje się na definicję teatru prowincjonalnego autorstwa Stanisława Kaszyńskiego, według której jest to:

[...] zawodowy, niewielki i niestabilny zespół o ograniczonych możliwościach artystycznych, najczęściej wędrowny, ale także stały, działający zazwyczaj na obrzeżach życia kulturalnego; przedsiębiorstwo prywatne, z reguły bez mecenasa państwowego, rzadko społecznego⁹¹¹.

Należy jednak wspomnieć, że teatry prowincjonalne często gościły na scenach teatrów ogródkowych ze swoimi występami⁹¹². Nazwa p r o w i n - c j o n a l n y stanowi tu rdzeń definicji, a prowincja rozumiana jest jako miejsce oddalone od dużych miast lub zwyczajnie jako wieś. Odmiana wędrowna charakteryzuje się brakiem stałej siedziby i zmiennym repertuarem. Początki zawodowego teatru prowincjonalnego przypadają na wiek XVIII, rozkwit na wiek XIX, a schyłek na rok 1918. Jak pisze Konarska-Pabiniak, był on zjawiskiem rozwijającym się wprost proporcjonalnie do trudności politycznych pojawiających się w Królestwie Polskim, a jego szczytowa kondycja przypada na okres po powstaniu styczniowym, kiedy odegrał znaczącą rolę patriotyczną, ponieważ obok kościołów i prasy był trzecim miejscem, gdzie mimo szerzącej się rუსyfikacji królował język polski⁹¹³.

Chodzenie do teatru stało się w XIX wieku modne, a moda ta przysłała na ziemię polskie z Francji. Była to rozrywka dla stolicy, ale również dla prowincji. Działanie teatrów prowincjonalnych, wędrownych, ale i ogródkowych było obwarowane nakazami, zakazami i podatkami ze strony zaborców. Popularne były gościnne występy aktorów z innych teatrów, a w repertuarze teatrów prowincjonalnych i wędrownych gościły głównie komedie – rzadziej dramaty. Wyjątek stanowił tu *Hamlet* Szekspira, ale pojawiał się również *Kupiec wenecki* albo *Otello*. Wystawiane sztuki były głównie tłumaczeniami Moliera, Alfreda Musseta, Carla Goldoniego i Williama Szekspira. Nie cieszyły się zbyt dużą popularnością i interesowały widzów wyłącznie o wyrobionej estetyce⁹¹⁴.

⁹¹¹ Stanisław Kaszyński, *Zamiast wstępu – kilka refleksji o teatrze prowincjonalnym*, [w:] *Polski Teatr Prowincjonalny. Rekonesans*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Scientiarum, Artium et Librorum” 1987, vol. 8., s. 3.

⁹¹² Por. Krzysztof Kurek, *Teatry ogródkowe*, [w:] *Encyklopedii teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/271/teatry-ogrodkowe#> [dostęp: 16.02.2022].

⁹¹³ Por. Barbara Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Książnica Płocka im. Wł. Broniewskiego, Płock 2016, s. 7.

⁹¹⁴ Por. tamże, s. 43–64.

Dyrektorzy nie zawsze mogli się pochwalić wykształceniem teatralnym. Edukowali się sami i ci bardziej ambitni próbowali przemycać ambitny repertuar. Sytuacja mocno zmieniła się po roku 1905, kiedy zaczęto organizować przedstawienia dla młodzieży. W Łodzi przodował w tym Aleksander Zelwerowicz. Wtedy do repertuaru wybierano wyłącznie najwybitniejsze sztuki. Spośród dramatów Szekspira najczęściej grano *Ryszarda III* i *Hamleta*. Publicyści m.in. z „Kuriera” lub „Ziemi Lubelskiej” ganili teatry prowincjonalne za operetki i domagali się więcej Szekspira, Hauptmanna, Staffa, Kasprowicza czy Przybyszewskiego. W „Kaliszaninie” przeczytać można było:

Kiedy w teatrze dawano *Don Carlosa*, *Zbójców* Schillera lub *Hamleta* Szekspira, wtedy łoże i krzesła świeciły pustkami, ale za to gdy dano *Młyn diabelski*, najędzniejszą ramotę niemiecką, a znaną w naszym mieście [...] to wtedy teatr zapełnił się publicznością. Smutny to objaw – konkluduje recenzent – pod względem dobrego smaku i pojęcia sztuki⁹¹⁵.

Redaktorzy i recenzenci byli wysoce oburzeni, że ludzie teatru, ale również widzowie cenili bardziej kulturę masową niż klasykę. Goethego nie grano⁹¹⁶.

W przypadku teatrów prowincjonalnych i wędrownych znowu okazuje się, że nie były to instytucje propagujące dramaty Szekspira czy Goethego. Chyba że dyrektor okazał się człowiekiem ambitnym i obytym w teatralnej estetyce, wówczas umieszczał w repertuarze co ambitniejsze dramaty. Niestety publiczność nie wykazywała zainteresowania. Mimo kąśliwych komentarzy w prasie gusta odbiorców pozostawały zorientowane na kulturę masową. Teatry prowincjonalne również – podobnie jak ogródkowe – opierały działalność na repertuarze zagranicznym, który wymagał przekładu. Trudno jednak szukać z imienia i nazwiska tłumaczy, którzy przekładali wystawiane tam sztuki. Czasem tłumaczyli sami aktorzy i nie podpisywali się pod przekładem. Nie miało znaczenia, kto przetłumaczył – ważny był sam fakt translacji. Przekład był metodą pozyskania nowego spektaklu, a nie sztuką samą w sobie. Z praktycznego punktu widzenia przekład literacki się rozwijał, bo tłumaczono bardzo dużo i bardzo często, by móc zaoferować widzom coś nowego i zarobić.

5.3. Przekład literacki na rynku wydawniczym

Informacje na temat rynku wydawniczego w okresie zaborów są w tej chwili opracowane tylko częściowo i fragmentarycznie. Pojawiają się pojedyncze prace dotyczące Warszawy, Krakowa, Poznania czy Lwowa⁹¹⁷.

⁹¹⁵ „Kaliszanin” 1873, nr 62, cyt. za: Barbara Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie...*, s. 239.

⁹¹⁶ Por. Barbara Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie...*, s. 221–252.

⁹¹⁷ Zob. Elżbieta Słodkowska, *Wybrane problemy ruchu wydawniczego pod zaborami*, „Studia o Książce” 1982, nr 12, s. 40–53; Stanisław Arct, Eugenia Pawłowska, *Wydawcy warszawscy w latach 1878–1914. Szkic do dziejów wydawnictw książek w Polsce*, [w:] Stanisław Ta-

W nich też szukać należy wzmianek o umiejscowieniu literatury tłumaczonej na ówczesnym rynku wydawniczym. W analizie rynku wydawniczego w okresie międzywojennym ze szczególnym uwzględnieniem przekładów literatury obcej wyjątkowo użyteczne jest opracowanie Jana Wnęka *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939*.

Kiedy doszło do rozbiorów, kronikarz Fryderyk Schulz tak komentował sytuację panującą w 1793 roku:

Literatura, jak wszystko w ogóle martwa. Prasy stoją. Para księgarzy sklepy swe pozamykała, inni książek się pozbyć usiłują, za bezcen oddając je przekupniom. Nauki w sen głęboki popadły; zdaje się, że literatura polska, jako polska całkiem zamrze, a odrodzi się chyba później jako część ruskiej, austriackiej i pruskiej⁹¹⁸.

Jednak mimo tych czarnych wizji polska książka i polski rynek wydawniczy przetrwały ten trudny politycznie i społecznie czas⁹¹⁹. Władze zaborcze były bardzo niechętne polskim przedsięwzięciom wydawniczym, mimo to zdeteterminowani Polacy, szczególnie z Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, realizowali swój program polegający na dążeniu do zachowania spójności narodowej. Księgarze i wydawcy byli świadomi, że w ich rękach leży rozwój polskiej kultury narodowej. W każdym z zaborów dbano, by wydawać w języku polskim książki o historii i kulturze Polski. Często przedsięwzięcia te przeprowadzano pod mecenatem arystokracji i ziemiaństwa, ale zachęcano też do przedpłat. Popularyzowano czytelnictwo nawet wśród klas niższych, dla których wcześniej książki były nieosiągalne. Pojawiły się czasopisma dedykowane dla klas średnich i niższych. Wydawać należało tanio, dużo i w celu utrzymania polskości. W krótkim czasie pojawiło się zjawisko czytania dla przyjemności poprzez wydawanie dedykowanych temu celowi

zбір (red.), *Z dziejów księzek i bibliotek w Warszawie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 320–384; Marianna Mlekicka, *Wydawcy księzek w Warszawie w okresie zaborów*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987; Artur Jazdon, *Wydawcy poznańscy 1815–1914. Ustalenia wstępne*, [w:] Maria Kocójowa (red.), *Biblioteka i informacja w komunikowaniu*, Kraków 2000, s. 226–230; Katarzyna Lewandowska, *Nakład własny autora we Lwowie i innych miastach galicyjskich w latach 1895–1989*, „Roczniki Biblioteczne” 1998, R. 42, s. 83–94; Maria Konopka, *Polski rynek wydawniczy Lwowa w dobie autonomii galicyjskiej (1867–1914)*, Universitas, Kraków 2018; Kazimiera Maleczyńska, *Polski repertuar wydawniczy doby zaborów. Problematyka badawcza i główne tendencje rozwojowe*, „Roczniki Biblioteczne” 1983, R. 27, z. 1–2, s. 273–285 oraz wydawane w Krakowie pod redakcją publikacje pokonferencyjne: *Kraków – Lwów. Książki, czasopisma, biblioteki*.

⁹¹⁸ Fryderyk Schulz, *Podróże inflantczyka z Rygi do Warszawy*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 274.

⁹¹⁹ Należy również zaznaczyć, że zagraniczne ośrodki kulturowe, takie jak Paryż czy Lipsk, wspierały polskie przedsięwzięcia wydawnicze. Publikował tam np. Adam Mickiewicz, któremu carska cenzura uniemożliwiła publikowanie utworów na terenie zaboru rosyjskiego. Zob. Bogdan Zakrzewski, *Mickiewicz i wydawnictwa Brockhousa*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4, s. 187–202.

książek lekkich i rozrywkowych – głównie tłumaczonych z francuskiego i niemieckiego. Literaci, dziennikarze i niektórzy czytelnicy zaczęli takie czytanie krytykować. Wydawano również tłumaczenia poradników i dzieł klasyki literatury zagranicznej⁹²⁰.

Okres zaborów to czas, w którym na ziemiach polskich publikowano kilkanaście tysięcy przekładów. Tłumaczenia pomagały zaspokajać różnorodne społeczne potrzeby – od czysto użytkowych z różnych obszarów nauki przez rozrywkowe po wysoce estetyczno-literackie. Zapewniały również stały kontakt z kulturą i nauką innych krajów, tak mocno ograniczany przez zaborców zamykających polskie uniwersytety i instytucje naukowe. Szczególnie w czasach autonomii galicyjskiej brak podręczników do języka polskiego skutkowało tym, że uczniowie gimnazjum uczyli się swojego ojczystego języka na przetłumaczonych dziełach literackich. Rozwijało się szeroko rozumiane samouctwo, w tym literackie, wspierane mocno czytaniem przekładów⁹²¹. Przykładem takiego samouka jest chociażby Jan Kasprowicz, któremu pochodzenie z rodziny chłopskiej nie stanęło na przeszkodzie, by samodzielnie nauczyć się języków obcych i zostać rozpoznawalnym twórcą, ale i tłumaczem.

Po powstaniu listopadowym Wilno było jednym z prężniej działających ośrodków wydawniczych z zasłużonymi dla przekładu Zawadzki⁹²², którzy publikowali w tłumaczeniu utwory m.in. Goethego i Szekspira. W Galicji wydawano głównie w Krakowie (wydawnictwa Adolfa Dygasińskiego, Gebethenera, Wolffa, Anczyców) i Lwowie (m.in. Władysław Gubrynowicz i Herman Altenberg, który specjalizował się w przekładach literatury pięknej zagranicznej oraz przekładach prac naukowych). Ponadto drukowaniem przekładów zajmowały się również inicjatywy prowincjonalne takie jak: *Biblioteczka dla Dzieci i Młodzieży ku Rozrywce i Nauce*, *Biblioteka Powszechna*, *Biblioteka Klasyków Rzymskich i Greckich*, *Arcydziała Pisarzy Polskich i Obcych*, *Epos, najznakomitsze poemata epickie wszystkich krajów i narodów w streszczeniach i wyciągach* (redagowane przez literata i tłumacza A. Langego), *Biblioteka Pisarzy Nowoczesnych*⁹²³.

⁹²⁰ Zob. Elżbieta Słodkowska, *Wybrane problemy ruchu wydawniczego pod zaborami...*, s. 33–46 oraz por. Elżbieta Słodkowska, *Produkcja i rozprowadzanie wydawnictw w Królestwie Polskim w latach 1815–1830*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2003.

⁹²¹ Por. Julian Dybiec, *Polskie wydawnictwa przekładów literatury obcej w epoce zaborów*, [w:] Maria Kocójowa (red.), *Biblioteki, informacja, książka: interdyscyplinarne badania i praktyka w XXI wieku*, ePublikacje Instytutu INiB UJ, nr 7, 2010, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/246463/dybiec_polskie_wydawnictwa_przekladow_literatury_obcej_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 22.02.2022].

⁹²² Zob. Radosław Cybulski, *Józef Zawadzki – księgarz, drukarz, wydawca*, Ossolineum, Wrocław 1972.

⁹²³ Por. Julian Dybiec, *Polskie wydawnictwa przekładów literatury obcej w epoce zaborów...*

Przekłady z literatur obcych ogłaszano w dedykowanych seriach i drukowano je w cyklach dotyczących danego twórcy lub ogólnych np. łączących w sobie prace polskie i obce. W pierwszej połowie XIX wieku nie było jeszcze zbyt wielu takich przedsięwzięć, ale w tamtym czasie pojawiła się chociażby seria *Arcydziała dramatyczne*, do której włączono *Króla Jana* Szekspira i *Fausta* Goethego⁹²⁴. W drugiej połowie XIX wieku nastąpił niezwykle wzmószony przedruk przekładów w ramach serii – z reguły z Biblioteką w nazwie (m.in. „Biblioteka Warszawska”, „Biblioteka Mrówka”). W tym czasie pojawia się też *Bibliografia polska* Estreichera również zawierająca przekłady. Odbiorcami serii były zarówno inteligencja, jak i mieszczaństwo, dorośli i młodzież, która chętnie w ten sposób uczyła się języków obcych⁹²⁵.

W latach 1918–1939 język polski wzbogacił się o 9826 przekładów⁹²⁶ (literackich i użytkowych z tego około 6,2% to łącznie dramaty i liryka) z literatur obcych⁹²⁷. Zakończenie pierwszej wojny światowej zwiastowało ponowne zahamowanie rozwoju kultury i nauki, ale obawy okazały się bezpodstawne, chociaż Polska musiała zmierzyć się z kryzysem gospodarczym wywołanym stratami poniesionymi w wyniku działań wojennych i okupacji. Wznowiono działalność szkolnictwa wyższego i zaczęto je finansować z kasy państwa, a nie – jak wcześniej – z prywatnego mecenatu. O ile nauka się rozwijała, o tyle trudniejsza sytuacja była w polu literackim. Jak pisał Wnęk: „z trudem przekraczała polski obszar językowy”⁹²⁸. Pierwsze lata niepodległości należały do pisarzy, którzy ugruntowali swoją pozycję jeszcze w czasach zaborów – Reymont, Żeromski, Kasprówicz, Iwaszkiewicz etc. W polu przekładowym to również czas powracania do dorobku epoki minionej i wydawania wznowień, których początkowo też nie było wiele – głównie z powodów politycznych (np. Lwów – jeden z największych ośrodków wydawniczych był w tamtym czasie nękany wojną polsko-bolszewicką)⁹²⁹.

Do języków, z których najczęściej tłumaczono literaturę piękną należał przede wszystkim język angielski (na pierwszym miejscu), francuski oraz język niemiecki. Dobór utworów do tłumaczenia był motywowany gustami wydawców i chłonnością rynku, a także wartością estetyczną, która potencjalnie miała uzupełnić braki w literaturze rodzimej. Tłumaczenia nadal uka-

⁹²⁴ Źródła nie podają jednoznacznej informacji, czyje przekłady wybrano do tej publikacji.

⁹²⁵ Por. Julian Dybiec, *Polskie wydawnictwa przekładów literatury obcej w epoce zaborów...*

⁹²⁶ Por. Jan Wnęk, *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939...*, s. 3.

⁹²⁷ Jednak – jak pisał Jan Wnęk – pozyskanie informacji o rynku wydawniczym przekładów w Polsce jest trudne i czasochłonne z uwagi na fragmentaryczność danych rozproszonych w czasopiśmie, które zajmowały się komentowaniem translatorskiej rzeczywistości. Jednocześnie Wnęk zwraca uwagę na fakt subiektywności i czasem braku wprawy widocznych w rzeczonych komentarzach, co dodatkowo utrudnia pozyskanie rzetelnych danych. Por. Jan Wnęk, *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939...*, s. 3.

⁹²⁸ Por. tamże.

⁹²⁹ Por. Jan Wnęk, *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939...*, s. 13–18.

zują się jako serie publikacyjne. Wydaje się zarówno klasykę literatury, jak i nowości. Kraków, jako mocny ośrodek popularyzowania dzieł Szekspira w czasach zaborów, nadal kultywuje tę tradycję, wydając nadal jego dzieła w polskim tłumaczeniu. W międzywojniu przekładem trudniło się wiele osób, ale tylko nieliczni zyskali sobie tym sławę. Należeli do nich przede wszystkim uchodzący za najwybitniejszego tłumacza w tamtym okresie Tadeusz Boy-Żeleński, jak również Julian Tuwim, Leopold Staff, Jan Kasproicz, Józef Birkenmajer i in. Dwudziestolecie międzywojenne jest okresem silnego rozwoju krytyki przekładu wywodzącej się z krytycznych komentarzy pojawiających się pod adresem tłumaczeń literatury beletrystycznej oraz niektórych tłumaczy – szczególnie tych ze słabymi umiejętnościami i warszatem translatorskim⁹³⁰.

Rok przed wybuchem drugiej wojny światowej język angielski był w Polsce bardziej popularny niż w dobie romantyzmu, a oficyny wydawnicze prześcigały się w publikowaniu przekładów z tego języka, choć były one raczej marnej jakości⁹³¹. Moda na *Hamleta* przebrzmiała – tłumaczyli i publikowali go już jedynie pasjonaci. Do języka niemieckiego w pierwszych latach niepodległości podchodzono z rezerwą, natomiast już w latach 1933–1939 publikowane przekłady z niemieckiego zaczęły stanowić prawie 46% całości przekładów w okresie międzywojnia. Wydawano przede wszystkim klasyków literatury niemieckiej – Kellera, Schillera, Goethego, Hebla. *Faust* doświadcza dziewięciu lat sławy w polskim polu kultury, gdyż niemal co roku w dwudziestolecium międzywojennym (1923, 1925, 1927, 1928, 1931, 1932, 1933, 1937, 1938) ukazywały się kolejne jego wydania. W tym okresie utwór ten był najczęściej publikowanym dziełem niemieckiego wieszcza. Największą dyskusję wywołał jednak przekład z 1926 roku autorstwa poety i tłumacza Emila Zegadłowicza. Zdaniem Boya-Żeleńskiego oraz krytyki teatralnej praca Zegadłowicza była zła i wyjątkowo nieudana⁹³². W dwudziestolecium międzywojennym trudno mówić o ekscytacji Szekspirem czy Goethem, ich dzieła weszły do kanonu literatury tłumaczonej i poprzez kolejne przekłady oraz wznowienia ugruntowały w nim swoją stabilną pozycję⁹³³.

5.3.1. OŚRODKI WYDAWNICZE

Największe ośrodki wydawnicze w latach 1797–1939 znajdowały się we Lwowie, Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Łodzi, Wilnie. Zasady ich funkcjonowania, forma prowadzonej działalności, cele oraz program wydawniczy były zbliżone na terenie całych ziem polskich.

⁹³⁰ Por. tamże, s. 62.

⁹³¹ Por. tamże, s. 65–72.

⁹³² Por. tamże, s. 80.

⁹³³ Por. tamże, s. 80–81.

W drugiej połowie XIX wieku Lwów był ważnym ośrodkiem życia umysłowego i kulturalnego na ziemiach polskich, a sytuacja polityczna sprzyjała dalszemu rozwojowi. W czasach autonomii galicyjskiej miał też okazję rozwinąć się rynek księgarsko-wydawniczy. Prowadzenie tego rodzaju działalności było jednak jedną z gałęzi przemysłu koncesjonowanego, co oznaczało, że okołoksięgarskie przedsięwzięcia mogły być podejmowane wyłącznie w miejscowościach będących siedzibą władz politycznych lub policyjnych. Koncesja była zarezerwowana dla obywateli Austrii, którzy dodatkowo musieli się wykazać wystarczającą wiedzą w zakresie księgarstwa i przede wszystkim posiadać środki finansowe na wykupienie rzeczzonego zezwolenia. Koncesja mogła przechodzić na zastępcę przemysłowego, spadkobiercę lub dzierżawcę. Aby zapewnić odpowiednie warunki funkcjonowania księgarskiego biznesu, przedsiębiorcy musieli mieć przedstawicielstwa w pozostałych zaborach – Warszawie, Poznaniu lub za granicą, np. w Lipsku. Takie rozszerzone działanie zapewniało większy rynek zbytu oraz łatwiejszy dostęp do nowości. Utrzymanie się na rynku nie było łatwe, więc często tworzone spółki księgarzy. Spółka posiadała większe możliwości finansowe, dzięki temu mogła pozwolić sobie na zatrudnienie literata lub tłumacza. Do tego rodzaju współpracy doszło np. między Władysławem Gubrynowiczem a Józefem Rogoszem i Kornelem Pillerem. Rogosz był odpowiedzialny za dobór tytułów i wykonywanie przekładów literackich. Współpraca była na tyle owocna, że Wydawnictwo Najciekawszych Powieści i Romansów wiodło prym wśród firm wydawniczych Lwowa⁹³⁴.

Wielopokoleniowe rodziny żydowskie słynęły z kolei we Lwowie z prowadzenia antykwariatów sprzedających lub wypożyczających książki używane. Oprócz tego można było u nich zakupić artykuły papiernicze. Księgarze pracujący na koncesji mieli zastrzeżenia do ich wiedzy i umiejętności, w związku z czym postulowali o włączenie ich w procedurę koncesjonowania. Kolejnymi przedsiębiorstwami związanymi z działalnością księgarską były drukarnie, które podejmowały działalność nakładową – niejednokrotnie o rozmiarach bardzo znaczących dla rynku. Drukarnia mogła być prywatną firmą lub spółką związaną głównie z redakcjami czasopism. Na rynek wydawniczy Lwowa miała też wpływ działalność różnego rodzaju towarzystw – głównie naukowych oraz redakcje czasopism, które z kolei głównie zajmowały się literaturą piękną, kwestiami społeczno-politycznymi oraz przedrukami artykułów. Ostatnim sposobem wejścia na rynek wydawniczy było samodzielne opublikowanie swojego dzieła – obecnie znane jako *self-publishing*. Tę drogę wybierali autorzy, nakładcy społeczni, osoby pobożne i tłumacze. Kierowała nimi chęć zdobycia większego zysku lub po prostu ich prace nie wzbudzały zainteresowania wśród zawodowych księgarzy. Wyda-

⁹³⁴ Zob. Maria Konopka, *Polski rynek wydawniczy w dobie autonomii...*, s. 29–68.

wanie swoich prac było w Galicji możliwe dzięki prawu głośzącemu, że każdy może wydać swoją pracę sam lub przy współudziale innych, zapłacić za nakład i później samodzielnie go sprzedawać na własny rachunek⁹³⁵.

Oferta wydawnicza we Lwowie była odzwierciedleniem tego, co działo się w kulturze, polityce, społeczeństwie i nauce. Wpływ na program wydawniczy miała działalność samych twórców i powstające w jej wyniku utwory, ich jakość i ranga, gotowość do finansowania ich druku przez nakładców oraz oczekiwania czytelników, którzy mieli zwrócić zawiązką poniesione koszty. Wydawcy dokonywali z reguły ostrożnych wyborów. Koncentrowali się na literaturze pięknej, unikali debiutów, poezji i utworów dramatycznych. Wybierali teksty, które już w jakiś sposób zyskały popularność⁹³⁶.

Wydawanie utworów literatury pięknej miało być formą realizowania misji, w myśl której polskie społeczeństwo miało dostęp do dawnej literatury narodowej w celu podtrzymywania narodowego ducha i budowania polskiej świadomości kulturowej u przyszłych pokoleń. Serie (księgarskie), w których je wydawano, były tanie i ogólnie dostępne, a zatem osiągalne dla możliwie najszerszego grona czytelników. Realizowaniu misji tanim kosztem sprzyjał fakt, że przedruki starszych utworów nie generowały wydatków w postaci opłacania honorarium autorowi. Ponadto wydawano dzieła powstałe jako wypadkowa ówczesnego życia kulturalno-społeczno-politycznego. Celem wydawców było dostarczenie na rynek nowości – najlepiej od sprawdzonych autorów, aby zagwarantować sobie zbytni, a przez to zysk. Szczególnym zainteresowaniem wydawców cieszyła się proza oraz teksty wieszczów narodowych – Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Tendencja do publikowania polskojęzycznej literatury pięknej występowała we wszystkich zaborach i była to tendencja stale rosnąca podyktowana misją wspierania podzielonego narodu⁹³⁷.

Nie koncentrowano się jednak wyłącznie na rodzimych twórcach. Często publikowano utwory autorów zagranicznych z poprzednich epok, ale także nowości. Obok literatury wysokiej wydawano również modne ówczesnie powieści przygodowe i sensacyjne. Implementowanie na rynek polski obcej literatury (francuskiej, angielskiej, skandynawskiej, niemieckiej) generowało zapotrzebowanie na tłumaczy, tym bardziej, że to właśnie w literaturze tłumaczonej upatrywano największych potencjalnych zysków finansowych⁹³⁸. Sytuacja ta sprzyjała jednocześnie rozwojowi przekładu literackiego.

Czas autonomii był okresem wzmożonego rozwoju sceny teatralnej, a tym samym intensywnego wydawania edycji sztuk dramatycznych dla teatrów zawodowych i amatorskich. Księgarnia F.H. Richtera zapoczątkowała

⁹³⁵ Por. tamże, s. 114–119.

⁹³⁶ Por. tamże, s. 23–25.

⁹³⁷ Por. tamże, s. 122–123.

⁹³⁸ Por. tamże, s. 130–132.

1878 roku serię Biblioteka Teatrów Amatorskich – kontynuowaną potem przez Księgarnię H. Altenberga. Zapotrzebowanie było jednak tak duże, że kolejne firmy wydawnicze również podejmowały działania dedykowane teatrom: Teatr dla Wszystkich (B. Połoniecki), Zbiór Utworów Dramatycznych dla Młodzieży (Księgarnia Seyfartha i Czajkowskiego) czy Teatr dla Amatorów (W. Bełza). Serie często zawierały dramaty współczesnych autorów, ale również teksty przypominające wybitnych dramaturgów europejskich, takich jak Szekspir, Moliere, Schiller i Goethe. Realizacja tych projektów była oczywiście możliwa dzięki przekładowi literackiemu zaangażowanemu w misję przybliżania polskiemu czytelnikowi tekstów od antyku po współczesność⁹³⁹.

Podobnie jak w teatrze, tak i w programach wydawniczych szczególnie miejsce zajmował Szekspir. Należy zaznaczyć, że inspiracją dla rynku wydawniczego był we Lwowie teatr. Najwcześniej po twórczość angielskiego dramaturga sięgnęli A.D. Bartoszewicz i F.H. Richter. W 1870 roku ich nakładem ukazał się *Hamlet, królewicz duński* w przekładzie Krystyna Ostrowskiego (nakład liczył 750 egzemplarzy) oraz *Król Lir* przetłumaczony przez Adama Pługa (Pietkiewicza). Później wydawaniem Szekspira zajęła się Księgarnia Polska, która w 1894 roku opublikowała pięciotomowe *Arcydzieła dramatyczne*, a następnie w 1895 roku – dziesięciotomowe wydanie *Dzieł* będące drugim wydaniem *Arcydział dramatycznych*. Przedsięwzięcie zostało oparte na przekładach wykonanych przez S. Koźmiana, K. Ostrowskiego, J. Paszkowskiego, J. Kasprowicza, A. Langego i S. Rossowskiego i zredagowane przez H. Biegeleisena. Dwa lata później B. Połoniecki włączył wybrane teksty Szekspira do serii wydawanej przez Bibliotekę Mrówki. Wśród nich nie mogło zabraknąć flagowego *Hamleta*. W tyle z Szekspirem nie pozostawało Towarzystwo Nauczycieli Szkół Wyższych wydające serię Biblioteka dla Młodzieży. Zainteresowanie Szekspirem sprawiło, że zajmował on trzecie miejsce wśród autorów zagranicznych pod względem najczęstszych publikacji⁹⁴⁰.

O latach 1865–1904 w Galicji pisze badacz Janusz Kostecki:

Inaczej niż w pozostałych zaborach, charakteryzujących się w badanym czterdziestolecu typowo monocentrycznym modelem rozmieszczenia instytucji wydawniczych oraz produkcji książkowej (w Warszawie ukazało się wówczas 94,6% tytułów z terenu Królestwa Polskiego, a w Poznaniu 71,3% z obszaru pruskiego) w Galicji mieliśmy do czynienia z układem bipolarnym (w Krakowie opublikowano 52,6%, natomiast we Lwowie – 31,3% tamtejszej oferty⁹⁴¹).

⁹³⁹ Por. tamże, s. 137–140.

⁹⁴⁰ Por. tamże.

⁹⁴¹ Janusz Kostecki, *Carska cenzura zagraniczna wobec oferty wydawców krakowskich w latach 1865–1904*, [w:] Władysław Marek Kolasa, Iwona Pietrzakiewicz, Michał Rogoż (red.), *Kraków – Lwów XI. Książki XIX–XX w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 89.

Choć Kraków i Lwów działały jako dwa ośrodki na jednym polu rynku wydawniczego, tj. na terenie Galicji, to jednak mocno ze sobą konkurowały. Szczególnie w kwestii pozyskania czytelników z zaboru rosyjskiego, gdzie polskie książki były wyjątkowo pożądane, mimo że import był ściśle kontrolowany przez carską cenzurę⁹⁴². Galicja od czasów autonomii oficjalnie ogłoszonej w 1867 roku i będącej okresem przejściowym dla Austrii między monarchią absolutną a konstytucyjną zyskała więcej praw i wolności, które umożliwiały swobodniejszy dostęp i rozwój rynku wydawniczego:

Na repertuar wydawniczy Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej składa się produkcja różnych kategorii wydawców: księgarni nakładowych, drukarni, stowarzyszeń i instytucji, a także pojedynczych osób, dla których ten typ działalności nie stanowił profesji: autorów i tłumaczy publikujących własnym nakładem indywidualnych wydawców wymienionych z nazwiska⁹⁴³.

Jak podaje badaczka Anna Gruca, w Galicji w tamtym czasie było 87 tłumaczy, którzy podjęli się samodzielnego wydania swoich prac⁹⁴⁴.

Sytuację rynku wydawniczego we Lwowie można odnieść również do pozostałych ośrodków, tj. Warszawy, Krakowa czy Poznania. Warszawa pozostała centrum kulturalnym ziem polskich i nawet w obliczu utraty niepodległości regulowała rynek wydawniczy. Zamknięcie szkół sprawiło, że wydawano więcej poradników i książek naukowych, natomiast ograniczony dostęp do języka polskiego skutkowało tym, że wydawcy publikowali dzieła polskiej literatury z poprzednich epok. Tendencja ta utrzymywała się również w pozostałych ośrodkach wydawniczych. Rynek wydawniczy Warszawy, podobnie jak we Lwowie i w innych ośrodkach, musiał mierzyć się z cenzurą, której nasilenie zmieniało się w zależności od sytuacji politycznej panującej w danym zaborze w określonym czasie⁹⁴⁵. W Galicji w dobie autonomii konstytucja gwarantowała wolność słowa. W Królestwie Polskim było już ono znacznie bardziej ograniczone. Proces cenzurowania zwięźle przedstawia badaczka Małgorzata Rowicka:

Cenzura carska kontrolowała nie tylko wszystkie dzieła zwarte i periodyczne wydawane w Królestwie Polskim, ale także książki i czasopisma sprowadzane z zagranicy i zza kordonu, kwestionując całe publikacje lub eliminując niepożądane fragmenty. W wypadku wydań miejscowych skreślał dokonywał cenzor już w rękopisie, natomiast w gotowych edycjach importowanych wycinano całe strony bądź zamazywano

⁹⁴² Por. tamże, s. 89.

⁹⁴³ Anna Gruca, *Potencjalni adresaci publikacji nakładców nieprofesjonalnych w Krakowie w okresie autonomii galicyjskiej. Przyczynek do badań nad repertuarem wydawniczym*, [w:] Władysław Marek Kolasa, Iwona Pietrzakiewicz, Michał Rogoź (red.), *Kraków – Lwów XI...*, s. 39–40.

⁹⁴⁴ Por. Anna Gruca, *Nakładem własnym... Autorzy jako wydawcy swoich prac w Krakowie w dobie autonomii galicyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 54.

⁹⁴⁵ Zob. Marianna Mlekicka, *Wydawcy książek w Warszawie w okresie zaborów...*

czarną farbą poszczególne akapity, zdania lub pojedyncze słowa. Prowadziło to nie tylko do niejasności narracji/wyvodu, ale także – co nie było bez znaczenia – spowodowało publikacje, mające trafić do sprzedaży⁹⁴⁶.

Jak widać, cenzura niszczyła rękopisy i gotowe już publikacje, kreśląc po wydrukowanych egzemplarzach gotowych do sprzedaży. Cenzorzy, szczególnie carscy, „pod lupę” brali przede wszystkim teksty oryginalnie polskie. Należy wspomnieć, że w Królestwie Polskim cenzura zaostrzyła się po powstaniu listopadowym w 1831 roku⁹⁴⁷. Sposobem na zapełnienie luk wydawniczych, podobnie jak w teatrze, okazały się przekłady.

W Warszawie (również w Krakowie czy w Poznaniu) od księgarza zwanego też wydawcą lub nakładcą oczekiwano wiedzy i obycia w literaturze. Podobnie jak we Lwowie musiał też dysponować pozwoleniem od rządu na prowadzenie tego rodzaju działalności. Wydawano przeważnie literaturę piękną. Tłumaczono dużo, a w programie wydawniczym, podobnie jak w teatrze, często pojawiały się przeróbki i adaptacje. Czasem były tak luźno związane z oryginałem, że trudno było go jednoznacznie określić. Chociaż decyzje wydawnicze były głównie determinowane sytuacją polityczno-kulturalną, aby pozyskać nowych czytelników, należało urozmaicać program wydawniczy, a tym samym zainteresować społeczeństwo zróżnicowane narodowo, klasowo i wyznaniowo⁹⁴⁸. Czytała arystokracja, ziemianie, urzędnicy, wolne zawody, księgarze, duchowni, wojskowi. Najbardziej niechętna pozostawała szlachta, która nie widziała potrzeby czytania, choć w drugiej połowie XIX wieku ona również dołączyła do grona czytelników⁹⁴⁹.

Poznań – w przeciwieństwie do Warszawy, Krakowa, Lwowa – w początkowych latach XIX wieku musiał mierzyć się z silną konkurencją ze strony księgarzy niemieckich, których było ówczasnie wielu. Pod koniec XIX wieku księgarnie polskie zdominowały liczebnie księgarnie niemieckie. Dodatkowo sprzedażą książek trudnili się sprzedawcy wędrowni, którzy nie posiadali stałej siedziby. W latach 1874–1913 w Poznaniu wydano 11 699 tytułów. To jednak niewiele w porównaniu z Galicją – 56 360 tytułów i Królestwem Polskim – 47 011 tytułów⁹⁵⁰.

⁹⁴⁶ Por. Małgorzata Rowicka, *O lwowskich i warszawskich wersjach syntezy dziejów literatury polskiej Wilhelma Feldmana*, [w:] Sabina Kwiecień, Iwona Pietrzakiewicz, Ewa Wójcik (red.), *Kraków – Lwów XIV. Książki XIX–XX w*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 87.

⁹⁴⁷ Por. Antoni Krawczyk, *Druki krakowskie i lwowskie w rejestrach zagranicznej cenzury carskiej z lat 1852–1855*, [w:] Władysław Marek Kolasa, Iwona Pietrzakiewicz, Michał Rogoż (red.), *Kraków – Lwów XI...*, s. 105–119.

⁹⁴⁸ Por. Marianna Mlekicka, *Wydawcy książek w Warszawie w okresie zaborów...*, s. 104–127.

⁹⁴⁹ Por. Roman Jaskuła, *Czytelnicy lwowskiej książki literackiej pierwszej połowy XIX wieku w świetle list prenumeratorów*, [w:] Halina Kosętko (red.), *Kraków – Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki*, t. 7, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005, s. 132–147.

⁹⁵⁰ Zob. Artur Jazdon, *Wydawcy poznańscy 1815–1914. Kształtowanie środowiska i repertuaru wydawniczego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

Utwory literackie ukazywały się przeważnie w seriach wydawniczych, co miało skłonić do prenumeraty i pozyskania w ten sposób stałego klienta⁹⁵¹. Należy również zauważyć, że w formie serii ukazywały się przekłady literatur obcych. Duży udział w szerzeniu czytelnictwa miały też czasopisma – z jednej strony – publikowały fragmenty tekstów lub recenzje, które miały zachęcić do poznania całości, a z drugiej – reklamy i zapowiedzi mających się ukazać publikacji⁹⁵². W kontekście Galicji i czasopism należy wspomnieć przedsięwzięcie Adam Dominika Bartoszewicza – powstańca i emigranta po powstaniu z 1863, powracającego z Francji. Bartoszewicz założył czasopismo literackie o nazwie „Biblioteka Mrówka”, które w prenumeracie działało od 1870 roku i miało zapłacić literackie braki na rynku wydawniczym, a także skupiać twórców-emigrantów i twórców-powstańców⁹⁵³.

Po roku 1918 najwięcej niezmiennie wydawano w Warszawie, Lwowie, Krakowie, Poznaniu, Wilnie i Łodzi – były to centra polskiego ruchu wydawniczego (jak do tej pory nie ukazała się publikacja gruntownie omawiająca rynek książki w dwudziestoleciu międzywojennym). Po I wojnie wiele wybitnych osobistości wyjechało z Lwowa⁹⁵⁴. W międzywojniu Kraków utracił na rzecz Warszawy swoją pozycję centrum kulturalnego, gospodarczego, administracyjnego i wydawniczego⁹⁵⁵, co było konsekwencją mocnego ograniczenia rynku wydawniczego podczas I wojny światowej⁹⁵⁶. Szacuje się, że w tym okresie w stolicy ukazywało się ok. 35–40% wszystkich tytułów prasowych. Pomimo niekorzystnej sytuacji, w 1918 roku w Krakowie wychodziły 72 pisma, a ich liczba wciąż rosła (w 1939 roku było ich już 674)⁹⁵⁷.

Przy opisie rynku wydawniczego należy zwrócić uwagę na jego podział. W dwudziestoleciu przetrwać miały szansę tylko duże przedsiębiorstwa wy-

⁹⁵¹ Zob. tamże.

⁹⁵² Por. Adam Ruta, *Reklamy księgarzy i wydawców na łamach wybranych krakowskich i lwowskich gazet przełomu XIX i XX wieku. Komunikat z badań*, [w:] Władysław Marek Kolasa, Iwona Pietrzekiewicz, Michał Rogoż (red.), *Kraków – Lwów XI...*, s. 121–126.

⁹⁵³ Por. Maria Konopka, „Mrówka” lwowska 1869–1871 Adama Dominika Bartoszewicza, [w:] J. Jarowiecki (red.), *Książki, czasopisma, biblioteki Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku*, „Prace Monograficzne WSP w Krakowie” nr 156, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1993, s. 138.

⁹⁵⁴ Por. Ewa Wójcik, *Produkcja wydawnicza Lwowa w latach 1919–1939 – problemy metodologiczne*, [w:] Władysław Marek Kolasa, Iwona Pietrzekiewicz, Michał Rogoż (red.), *Kraków – Lwów XI...*, s. 36–37.

⁹⁵⁵ Por. Andrzej Notkowski, *Prasa w systemie propagandy rządowej w Polsce 1926–1939. Studium techniki władzy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1987, s. 14.

⁹⁵⁶ Por. Anna Gruca, *Ruch wydawniczy w Krakowie w czasie pierwszej wojny światowej*, [w:] Halina Kostętko, Barbara Góra, Ewa Wójcik (red.), *Kraków – Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki XIX i XX wieku*, t. 4, cz. 1, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009, s. 118–119.

⁹⁵⁷ Por. Andrzej Notkowski, *Prasa w systemie propagandy rządowej w Polsce 1926–1939...*, s. 14.

dawnicze⁹⁵⁸, dlatego najlepiej na rynku prosperowali profesjonalni księgarze. Jednak niekorzystna sytuacja polityczna i gospodarcza (brak papieru, podwyżki cen, ograniczenie pracy drukarni, brak pracowników, gdyż zostali powołani do wojska) ogólnie nie sprzyjała wydawaniu obcych dramatów. Stawiano raczej na polską twórczość mocno komentującą ówczesną rzeczywistość lub na druki propagandowe promujące patriotyzm⁹⁵⁹.

W dwudziestoleciu międzywojennym we Lwowie, znowu podobnie jak w innych centrach wydawniczych ziem polskich, czasopisma sprzyjały twórczości oryginalnej i rozwijaniu się młodych literatów piszących o sprawach istotnych ówczesnie dla Polaków. Wspierały przy tym intensywny rozwój narodowej kultury literackiej⁹⁶⁰, którego tak brakowało w XIX wieku. Wyпадkową tego było zepchniecie przekładów literackich na drugi plan, które nie musiały już zapełniać „luk” w literaturze rodzimej.

5.3.2. PIĘĆ SPOSOBÓW WYDAWANIA *HAMLETA*

Sposobów publikowania *Hamleta* w Polsce było kilka. Wydawano go obok innych utworów w opracowaniach zbiorowych. Najbardziej znanym przykładem jest trzypiętomowa publikacja pod redakcją J.I. Kraszewskiego *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich* wydawana w Warszawie w latach 1875 (1 tom) – 1877 (3 tom)⁹⁶¹. Drugim sposobem było wydanie utworu jako pojedynczego tekstu wśród tekstów autorskich – jak w przypadku pierwszego przekładu *Hamleta* na język polski (jeszcze w oparciu o niemiecką przeróbkę) wykonanego przez Wojciecha Bogusławskiego w roku 1797, ale opublikowanego dopiero w 1821 roku w 4 tomie *Dzieł dramatycznych Wojciecha Bogusławskiego*. Książka ukazała się nakładem Drukarni N. Glücksberga w Warszawie. Tekst powstał z myślą o scenie lwowskiej, ale do druku został oddany z wieloma zmianami. Jak już wiadomo z wcześniejszych podrozdziałów, poprawianie przekładów dedykowanych teatrom było ówczesnie praktyką powszechną. Przekład *Hamleta* opublikował w ten sposób również Krystyn Ostrowski. *Hamlet. Królewic duński. Dramat w pięciu aktach W. Szekspira* został wydany we Lwowie w 1870 roku nakładem Drukarni Narodowej W. Ma-

⁹⁵⁸ Por. Ewa Wójcik, *Produkcja wydawnicza Lwowa w latach 1919–1939...*, s. 37.

⁹⁵⁹ Por. Anna Gruca, *Ruch wydawniczy w Krakowie w czasie pierwszej wojny światowej...*, s. 118–119.

⁹⁶⁰ Por. Jerzy Jarowiecki, *Czasopisma literackie i społeczno-kulturalne we Lwowie w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] Halina Kosętko, Barbara Góra, Ewa Wójcik (red.), *Kraków – Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki XIX i XX wieku*, t. 4, cz. 1, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009, s. 204.

⁹⁶¹ Por. Alicja Kolska, *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) pod redakcją Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2012, t. 2, nr 1, s. 57–64.

nieckiego⁹⁶². W 1894 roku za pośrednictwem Tłoczni Wszechnicy Jagiellońskiej pod zarząd A.M. Kosterkiewicza w Krakowie opublikowany zostaje *Hamlet, królewicz duński* w przekładzie Władysława Matlakowskiego⁹⁶³.

Trzecim sposobem publikowania *Hamleta* na ziemiach polskich było umieszczanie go w publikacjach zbiorowych, ale obejmujących teksty tylko jednego tłumacza. Bardzo często taka forma publikowania była wyrazem ambicji tłumacza, który chciał scalić i utrwalić swój dorobek translatorski. Pierwszą tego rodzaju publikacją były *Dzieła Williama Shakespeare* wydane w Wilnie przez T. Glücksberga w 1839 roku. Tłumaczem był Ignacy Hołowiński, a *Hamlet, xiążę duński* ukazał się już w pierwszym tomie⁹⁶⁴. Kolejną wartą uwagi tego rodzaju publikacją obejmującą aż dwanaście tomów są *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare* w przekładzie Leona Ulricha z objaśnieniami J.I. Kraszewskiego wydane w Krakowie nakładem G. Gebethnera i Spółki w drugiej połowie XIX wieku. Dla Ulricha wydrukowanie wyłącznie swoich dzieł w kilku tomach było kwestią zaspokojenia translatorskiej ambicji i dumy. Trzytomową publikacją tłumaczeń dzieł zebranych pochwalić się mógł również Stanisław Egbert Koźmian. *Dzieła dramatyczne Szekspira* zostały wydane w Poznaniu w latach 1866, 1869 i 1877 nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego. Fragment *Hamleta* trafił do trzeciego tomu. Trzytomową publikację przekładów Szekspira zatytułowaną *Dramata Willjama Shakespeare'a. Przekład z pierwotworu* wydał również Jan Komierowski w latach 1857–1858 nakładem Drukarni S. Orgelbranda w Warszawie. *Hamlet* trafił do pierwszego tomu⁹⁶⁵. Czwartym sposobem było publikowanie w seriach wydawniczych. Najwięcej w taki sposób ukazywało się przekładów Józefa Paszkowskiego, który intensywnie współpracował z „Biblioteką Warszawską”. W takiej formie ukazał się też w 1862 roku jego *Hamlet, królewicz duński. Dramat w 5 aktach Szekspira*. Od lwowskiej „Biblioteki Mrówki” zaczynał też Jan Kasprowicz, który 1890 roku opublikował w niej swój przekład *Hamleta*. Z kolei w 1922 roku ukazuje się w serii *Hamlet. Tragedia w 5 aktach* w przekładzie Andrzeja Tretiaka nakładem Biblioteki Narodowej w Krakowie. Piątym sposobem na opublikowanie przekładu *Hamleta* były czasopisma, w których można było przeczytać fragmenty tego dzieła, m.in. „Tygodnik Wileński” (w 1820 roku ukazał się w nim *Monolog* w przekładzie Stanisława Trembeckiego), „Pamiętnik Literacki” (w roku 1907 akt I scena 2 w przekładzie Cypriana Kamila Norwida), „Wiadomości Literackie” (fragment aktu IV w przekładzie Tadeusza Micińskiego).

⁹⁶² Zob. William Szekspir, *Hamlet, królewicz duński. Dramat w 5 aktach. W przekładzie Krysztyna Ostrowskiego*, Lwów 1870.

⁹⁶³ Zob. Wiliam Szekspir, *Hamlet Królewicz Duński. Tragedja w 5 aktach*, tłum. Władysław Matlakowski, Tłoczna Wszechnicy Jagiellońskiej pod zarząd A.M. Kosterkiewicza, Kraków 1894.

⁹⁶⁴ Por. D. Jung, *Polscy tłumacze „Hamleta” (1797–1997)...*, s. 223–225.

⁹⁶⁵ Por. Jan Komierowski, [w:] *Polski Szekspir*, <http://polskiszekspir.uw.edu.pl/jan-komierowski-tlumacz> [dostęp: 25.02.2022]

Hamlet często był publikowany, chociaż niektóre przekłady pozostały w rękopisach. Mowa tu chociażby o tekście Andrzeja Horodyskiego z 1799 roku. Jak podaje Nowy Korbut w rękopisie pozostał też *Hamlet, królewicz duński. Tragedia w 5 aktach, w angielskim języku przez wiekopomnego Szekspira napisana, z niemieckiego zaś polskim piórem... przełożona, Minkowce 1805* przetłumaczony przez Jana Nepomucena Kamińskiego w oparciu o niemieckojęzyczną przeróbkę według Schrödera⁹⁶⁶. W rękopisie pozostała również praca Kazimierza Zalewskiego. *Hamlet* z 1939 roku w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza również długo pozostawał w rękopisie z powodu niesprzyjających okoliczności wojennych. Opublikowano go w całości dopiero 1954 roku w Warszawie nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego⁹⁶⁷.

Podsumowując, *Hamlet* był publikowany w każdym z ośrodków wydawniczych ówczesnych ziem polskich. Na dziewiętnastu badanych tłumaczy zaledwie prace dwóch pozostały w rękopisach. Świadczyć to może – z jednej strony – o popularności tego utworu wśród odbiorców i wydawców, którzy nie obawiali się strat finansowych, a z drugiej – o ambicjach tłumaczy, którzy pragnęli zmierzyć się z kanonicznym dziełem.

5.3.3. FAUST – TRZY DROGI DO POLSKIEGO CZYTELNIKA

W badanym okresie spolszczaniem *Fausta* Goethego zainteresowało się aż czterdzieści siedem osób, jednak, co ciekawe, nie przełożyło się to na liczbę publikacji. Część I i II została przetłumaczona i opublikowana zaledwie przez trzech tłumaczy. Pierwszy z nich – Feliks Jezierski wydał swoją pracę w 1880 roku nakładem i drukiem S. Lewentala w Warszawie⁹⁶⁸. Drugi – Józef Paszkowski dwa lata później nakładem Drukarni „Czas” pod zarządkiem Józefa Łakocińskiego w Krakowie⁹⁶⁹. Trzeci – Emil Zegadłowicz w 1926 roku w Wadowicach nakładem i drukiem Fr. Fotlin⁹⁷⁰.

Wiele polskich przekładów *Fausta* to zaledwie fragmenty lub tłumaczenia pozostawione w rękopisach. Część I opublikowali: Alfons Walicki w 1844 roku w Wilnie nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego⁹⁷¹, Ludwik Jenike

⁹⁶⁶ [Hasło:] Jan Nepomucen Kamiński, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Oświecenie. Hasła osobowe I-O*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 57.

⁹⁶⁷ Zob. Wiliam Szekspir, *Romeo i Julia; Hamlet*, przeł. Jarosław Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.

⁹⁶⁸ Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Część I i II. Przekład Feliksa Jezierskiego*, Nakład i Druk S. Lewentala, 1850.

⁹⁶⁹ Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Część I i II. Przekład Józefa Paszkowskiego*, W Drukarni „Czasu”, Kraków 1882.

⁹⁷⁰ Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Część I*, tłum. Emil Zegadłowicz, Fr. Foltin, Wadowice 1926.

⁹⁷¹ Zob. Johann Wolfgang Goethe *Faust. Tragedya. Tłómaczenie z Niemieckiego Alfonsa Walickiego*, Nakład i Druk Józefa Zawadzkiego, Wilno 1844.

w 1891 roku nakładem Księgarni Wilhelma Zukerkandla we Lwowie⁹⁷², Józef Czermak w 1896 nakładem Księgarni Polskiej we Lwowie⁹⁷³, Kazimierz Strzyżewski w 1914 roku nakładem wydawnictwa Fiedler⁹⁷⁴, Aleksander Krajewski w 1921 roku nakładem Polskiej Składnicy Pomocy Szkolnych w Warszawie⁹⁷⁵, Leon Wachholz w 1931 w Warszawie nakładem Gebethnera i Wolffa⁹⁷⁶, Władysław Kościelski w 1937 roku nakładem Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”⁹⁷⁷. Przekłady fragmentów znalazły się w czasopiśmie i seriach wydawniczych, m.in. w „Dzienniku Warszawskim” (pierwszy polskojęzyczny fragment z 1826 roku w przekładzie Juliana Korsaka), „Bibliotece Warszawskiej” (tłumacze: Antoni Józef Szabrański, Aleksander Krajewski, Włodzimierz Wolski), „Dzienniku Literackim” (tłumacz: Karol Brzozowski), „Tygodniku Mód i Powieści” (tłumacz: Rudolf Roźniatowski), „Tygodniku Literackim” (tłumacz: Wincenty K. Ziarno), „Tęczy” (tłumacz: Stanisław Czaplicki, Jan Izidor Sztaudynger), „Przeglądzie Humanistycznym” (tłumacz: Józef Birkenmajer)⁹⁷⁸, „Głosie Narodu” (tłumaczka: Barbara Beaupre)⁹⁷⁹.

W rękopisach pozostały m.in. fragmenty *Fausta* autorstwa Adama Mickiewicza z 1829 roku, który miał zaginąć, choć jest najsłynniejszym zagubionym rękopisem przekładu *Prologu* tego dramatu na język polski w historii literatury (patrz: 1.2.2.), Kwiryna Melewskiego, Edmunda Kołodziejczyka, Andrzeja Niemojewskiego, Wacława Tyzenhausa, Stanisława Dembińskiego, Stanisława Estreichera⁹⁸⁰.

Jak widać, zainteresowanie *Faustem* było równie duże jak *Hamletem*, ale przetłumaczeniu całości sprościli tylko trzej tłumacze (w przypadku Zegadłowicza część krytyków jest zdania, że nie podołał zadaniu). Jakie mogą być

⁹⁷² Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Ludwik Jenike, Księgarnia Wilhelma Zukerkandla, Lwów 1891.

⁹⁷³ Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Faust: tragedia*, tłum. Józef. Czermak, Księgarnia Polska, Lwów 1896.

⁹⁷⁴ Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedya Goethego, przeł. Kazimierz Strzyżewski, część 1*, Fiedler, 1914.

⁹⁷⁵ Zob. Jan Wolfgang Goethe, *Faust w przekładzie Aleksandra A. Krajewskiego przejrzanym i uzupełnionym przez Alferda Toma*, Polska Składnica Pomocy Szkolnych, Warszawa 1921.

⁹⁷⁶ Zob. Jan Wolfgang Goethe, *Faust: tradegji część pierwsza, przeł. [z niem.] Leon Wachholz, wstępem poprzedził Otton German*, Gebethner i Wolff, Warszawa, Kraków 1931.

⁹⁷⁷ Zob. Johann Wolfgang Goethe, *Faust, część pierwsza, przełożył W. Kościelski*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1937.

⁹⁷⁸ Por. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator*, t. 1: A–K, praca zesp. pod kier. Jana Michalika, red. tomu: Stanisław Hałabuda, Kraków 2001, s. 277–278.

⁹⁷⁹ Por. Piotr Obrączka, *Literatura niemieckojęzyczna w Polsce 1887–1914...*, s. 63.

⁹⁸⁰ O istnieniu tych rękopisów dowiedzieć się można z opracowań m.in. zob. Zofia Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce...*, s. 89–91; Edmund Kołodziejczyk, *Goethe w Polsce...*; Anna Majkiewicz, *Profesja czy pasja?...*, s. 6–8.

tego przyczyny? Można zakładać, że są co najmniej cztery przyczyny braku większej liczby tłumaczeń całości dzieła. Po pierwsze, tekst jest długi, złożony i wyjątkowo trudny pod względem translatorskim. Po drugie, można podejrzewać, że tłumaczono go z osobistych pobudek i ciekawości, co przekładało się też na wybieranie fragmentów. Po trzecie, tekst był stosunkowo nowy i nie ograny jeszcze na scenach, a do tego mocno kontrowersyjny, choćby ze względów religijnych. Po czwarte, tłumacze zdają przekonywać się do *Fausta* dopiero na początku XX wieku, by w pełni rozwinąć swoje nim zainteresowanie w dwudziestoleciu międzywojennym, a nie był to okres sprzyjający przekładom ze względu na promowanie raczej twórczości rodzimej oraz sytuację ekonomiczną (rosnące koszty, trudna sytuacja finansowa wydawców, a nawet braku papieru – por. wyżej).

5.3.4. TŁUMACZ LITERACKI JAKO AGENT RYNKU WYDAWNICZEGO

Tłumacze literaccy mieli się przysłużyć polskiej kulturze poprzez szybkie zapełnianie luk w literaturze rodzimej. Chętnie wybierano kanon literatury europejskiej, aby zapełnianie odbywało się najlepszym możliwym materiałem literackim. Jednak druga część misji polegała na promowaniu czytelnictwa wśród różnych klas społecznych, w związku z tym należało odpowiednio kształtować program wydawniczy. Dlatego tłumaczono również romanse i powieści przygodowe. Odbywało się to jednak w takim tempie i w takiej ilości, że cierpiała na tym jakość przekładów – zarówno pod względem technicznym, jaki i w samej treści, która niekontrolowanie zaczęła przenikać do polskiej literatury. Pojawiły się głosy krytyki i postulaty, by przekładu literackiego dokonywać według jakichś reguł. Nie był to jednak moment, w którym krytycy literaccy mogliby jednoznacznie takie zasady określić. Krytyka przekładowa dopiero zaczynała się rozwijać. Pierwsze komentarze publikowane w czasopiśmie były niejednokrotnie równie mało wprawne, co same przekłady, które miała omawiać.

Rynek wydawniczy mocno zerkał w stronę scen teatralnych, by podparzeć, co budzi zainteresowanie społeczeństwa. Krakowskie teatry wypełniał Szekspir, zatem i rynek wydawniczy należał do niego. Przekłady często przedrukowano we fragmentach – rzadziej jako druki zwarte. Tłumacze często sami publikowali swoje przekłady, zwykle te wcześniej grane w teatrze lub te, które wydawały się tłumaczowi wartościowe, ale nie przekonywały nakładców. Tłumacze wzmocnili w ten sposób również swoją pozycję jako ambasadorów nowych trendów.

Podsumowując, nie będzie przesadą, gdy powiemy, że tłumacz literacki z teatralnego „wyrobnika” przeistoczył się w „wyrobnika” rynku wydawniczego. Miał być narzędziem do pozyskiwania nowych czytelników i utrzymywania ich zainteresowania możliwie jak najdłużej. Już sam fakt publiko-

wania przekładów w seriach wydawniczych (na wzór wieloczęściowych wydań zeszytowych) i we fragmentach świadczy o „dawkowaniu” odbiorcom treści, tak aby skłonni byli zapłacić za kolejne części. Niektórzy tłumacze pragnęli temu przeciwdziałać i podejmowali trud wydania własnego przekładowego dorobku w postaci zwartej publikacji. Pod koniec XIX wieku taką potrzebę odczuli Ulrich i Koźmian, odważnie biorąc na siebie rolę autora. To był jeden z pierwszych kroków na drodze do upodmiotowienia działalności translatorskiej, a tym samym statusu tłumacza.

IV. ZAKOŃCZENIE

1. Wnioski

Sięgnięcie po narzędzia socjologiczne i umiejscowienie tłumaczy literackich w kontekście społecznym rzuca nowe światło na ich działalność, odbiór społeczny, tożsamość, autoprezentację. W wyniku prowadzonych badań dowiedziono, że w latach 1797–1939 sytuacja społeczno-polityczna przyczyniła się do wzmożonego przekładania klasyków literatury europejskiej. Wynikało ono z zapotrzebowania teatrów publicznych oraz wydawców – szczególnie tych związanych z rynkiem czasopiśmienniczym. Przekłady przechodziły przez kontrolę cenzorską, jednak była ona mniej restrykcyjna niż w przypadku tekstów autorskich, a po drugie – braki w rodzimym repertuarze dramatycznym sprawiły, że dyrektorzy teatrów nie szczędzili środków finansowych na zlecenie i nabywanie przekładów. Należy zauważyć, że sztuki, które przyciągały widzów, stanowiły dodatkowo wyznacznik tego, co warto wydrukować. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku tłumacze literatury zyskali w oczach odbiorców i krytyków, którzy zaczęli przyglądać się ich pracy i ją doceniać. Tłumacze literaccy przestali być traktowani jako odtwórcy marnujący czas na przekład zamiast wykorzystać go na działalność autorską. W przekładzie literackim zaczęto upatrywać sposobu na szybki i efektywny rozwój kultury rodzimej, która znalazła się w niekorzystnym położeniu w wyniku rozbiorów, a w okresie suwerenności w wyniku trudnej sytuacji społeczno-ekonomicznej. W związku z powyższym zarówno pozycja tłumaczy literackich, jak i samego przekładu literackiego zaczęła się umacniać, co w efekcie prowadziło do rozwoju – w przypadku tłumaczy – chociażby ich warsztatu, a w przypadku przekładu – pola literackiego poprzez przyjęcie tłumaczeń jako elementu dopełniającego i mogącego korzystnie rozwinąć rodzimą literaturę.

W badanej grupie tłumaczy trudno wykazać jednoznacznie granicę między tłumaczami „twórcami” – rozumianymi jak tłumacze podejmujący się przekładu z osobistych pasji oraz predyspozycji, a „wytwórcami”, tj. tłumaczami podejmującymi się przekładu wyłącznie dla samego jego „wytworzenia” i zysków finansowych. W badanej grupie tłumaczy można wykazać

osoby, które podejmowały się przekładu dla pieniędzy, ale nie było to jednoznaczne z tym, że taki przekład był gorszej jakości. Wręcz przeciwnie – jeśli przekłady powstawały na zlecenie i miały być później opłacone, to tłumacze wielokrotnie je dopracowywali, zanim zdecydowali się je dostarczyć zlecniodawcy. Tłumacze literaccy z grupy badawczej spolszczali teksty uznawane w XIX wieku za klasykę literatury, a to od razu stawiało ich w lepszej pozycji niż osoby podejmujące się tłumaczeń czysto komercyjnych, których przedmiotem były na przykład francuskie romanse wydawane przez oficyny wyłącznie dla zysków z powodu ich poczytności. W takim przypadku można by się pokusić o stwierdzenie, że tłumacze „komercyjni” byli „wytwórcami”, bo i sama materia, na jakiej pracowali, nie „cierpiała”, jeśli ich umiejętności przekładowe nie były wystarczające. W przypadku tłumaczy z badanej grupy istniały domniemania, np. w przypadku Jana Kasprowicza, że przetłumaczył dzieła Szekspira dla zysków finansowych. Fakt, że dostał za to wynagrodzenie nie jest jednak jednoznaczny z tym, że niedociągnięcia punktowane przez krytyków wynikały z pośpiechu, aby jak najszybciej zainkasować należność, a nie wyłącznie z braków warsztatowych.

Na etapie planowania badań istniało domniemanie, że „wytwórcami” mogli być tłumacze z niższych klas społecznych, którzy w przekładzie upatrywali źródło zarobku. Do tego założenia mogła przystawać wspomniana już sytuacja Kasprowicza, który jako wywodzący się z rodziny chłopskiej przez całe życie mierzył się z kłopotami finansowymi, a później sam mówił, że tłumaczenia tekstów Szekspira pomogły mu spełnić marzenie o własnym domu. Jednak jest to odosobniony przypadek i niewystarczający, aby potwierdzić tę część hipotezy. Ponadto tłumacze z badanej grupy badawczej urodzili się jako przedstawiciele inteligencji w rodzinach już inteligenckich (w szczególności mowa o tłumaczach urodzonych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, kiedy nowa klasa społeczna, jaką była inteligencja, zdążyła się już ugruntować) lub do tej inteligencji awansowali poprzez zdobycie wykształcenia i pracę w inteligenckich zawodach (mowa tu w zasadzie tylko o dwóch osobach, które dokonały spektakularnego awansu społecznego – Janie Kasprowiczu i Władysławie Matlakowskim – pochodzących z rodzin chłopskich). Należy również zaznaczyć, że przejście z klasy ziemiańskiej i/lub szlacheckiej do klasy inteligenckiej (co również zdarzyło się w grupie badawczej) było także rozpatrywane w kategoriach awansu społecznego, chociaż już nie tak spektakularnego. Przechodzenie z tych klas wydawało się naturalną kolejną rzeczą, bo rodziny chętnie inwestowały w edukację swoich dzieci, co w efekcie skutkowało awansem społecznym.

W II połowie XIX wieku zbiegło się kilka aspektów, które bezwzględnie wpłynęły na wystąpienie pierwszych symptomów wskazujących na profesjonalizację zawodu tłumacza literackiego. Pierwszym najbardziej zauważalnym była zmiana sposobu postrzegania przekładu literackiego oraz osób

się nim zajmujących. Stagnacja twórcza, która nastąpiła po upadku powstania styczniowego, sprawiła, że naród stracił zapał. Wzmoczone zabiegi zaborców, aby unicestwić polską kulturę i język, dodatkowo utrudniały jakikolwiek rozwój literacki. Szansy na zmiany i przełamanie tego zastoju zaczęto upatrywać w przekładzie literackim, w szczególności jeśli jego przedmiotem miała być klasyka literatury, tak aby literatura rodzima mogła wzbogacić się wyłącznie o wartościowe treści. Po drugie, znaczącą rolę w całym procesie podtrzymywania polskiej kultury odegrały teatry jako miejsca, gdzie nawet w obliczu popowstaniowych represji możliwe było wystawianie sztuk nawet w języku polskim. Braki w rodzimym repertuarze dramatycznym sprawnie nadrobiły przekłady. Teatry publiczne dotowane w dużej mierze przez zaborców dopuszczały na scenę język polski, a publiczność chętnie uczestniczyła w spektaklach. Dyrektorzy teatrów o polskich korzeniach obrali sobie za cel dbanie o utrzymanie kultury literackiej na odpowiednim poziomie, dlatego chętnie sięgali chociażby po dramaty Szekspira. W prasie zaczęły pojawiać się recenzje i wzmianki o tych przedstawieniach, a w dalszej perspektywie fragmenty przekładów. Z czasem coraz częściej publikowano przekłady w wydawnictwach zwartych lub jako dodatki do tekstów autorskich. Teatry ogródkowe rzadko gościły na scenach klasykę dramatu, więc nie przyczyniły się bezpośrednio do rozwoju przekładu literackiego w tym zakresie. Jednak odegrały znaczącą rolę w dostrzeżeniu działalności tłumaczy literackich i wyników ich pracy. To właśnie w kontekście działalności teatrów ogródkowych w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku pojawiały się pierwsze pozwy sądowe ze strony tłumaczy, którzy domagali się wynagrodzenia za swoją pracę. Wcześniej właściciele takich teatrów nie postrzegali się do obowiązku wypłacenia tłumaczowi honorarium.

Niektóre osoby trudniące się przekładem literackim w wyniku okoliczności życiowych zmuszone były utrzymywać się tylko z działalności tłumaczeniowej. W związku z tym w drugiej połowie dziewiętnastego wieku można zauważyć „przebranzawianie” się osób i odejście od zawodu nauczyciela czy urzędnika na rzecz tłumaczenia. Z drugiej strony – zajęcie wykonywane wcześniej wyłącznie hobbistycznie lub jako dodatkowa forma podratowania budżetu stawało się główną działalnością zarobkową, co według współczesnych definicji może uchodzić za wytyczną do nazwania danej działalności zawodem.

Fakt wykonywania działalności translatorskiej na tyle często, aby można było się z niej utrzymać, a jednocześnie wykonywanie jej jako jedynej formy zarobkowania, przekładał się na większy profesjonalizm. Kiedy w grę wchodziło utrzymanie siebie, ale również rodziny, tłumacze starali się doskonalić swoje przekłady tak, aby zadowolić zleceniodawcę i nie stracić źródła utrzymania. Ówczesni krytycy literaccy podnosili problem, że przekłady wykonywane za pieniądze tracą na artyzmie i jakości. Jednakże trudno się z tymi

głosami jednoznacznie zgodzić, ponieważ z korespondencji lub notatek samych tłumaczy wynika, że przykładali się do pracy, czytali metateksty o dziełach, które mieli przekładać, nanosili poprawki. W związku z tym komentarze krytyków wydają się być zbyt dużym i krzywdzącym uproszczeniem. Wnioski z przeprowadzonych badań wskazują jednoznacznie, że wypłacanie wynagrodzenia za tłumaczenia literackie przyczyniło się do bardziej świadomego ich wykonywania, co z kolei dało początek profesjonalizacji tej działalności oraz ukierunkowaniu na późniejsze jej sformalizowanie i uznanie za pełnoprawny zawód.

Profesjonalizacja zawodu tłumacza literackiego przyczyniła się do rozwoju krytyki literackiej i krytyki przekładu na ziemiach polskich oraz do wzrostu świadomości translatologicznej u samych tłumaczy oraz u profesjonalnych odbiorców (krytyków literackich), ponieważ wraz ze wzmożonym pojawianiem się przekładów literackich – w szczególności tekstów zaliczających się już w tamtym czasie do klasyki literatury – rosło również zainteresowanie zagadnieniami wokół nich. Początkowe zainteresowanie wynikało z komentowania w prasie przedstawień teatralnych granych w oparciu o przekłady. Później komentowano pojawiające się drukiem fragmenty przekładów i pisano recenzje ukazujących się druków zwartych. Im dłuższa seria translatorska, tym więcej materiału do porównywania, więc z czasem – szczególnie na początku dwudziestego wieku – zaczęło pojawiać się coraz więcej opracowań porównujących, zestawiających i komentujących kilka przekładów tego samego dzieła. W przypadku tekstów kontrowersyjnych (na przykład *Faust*) czy kontrowersyjnych strategii translatorskich (na przykład ekstremalne udomowianie) pojawiały się w prasie nie tyle pojedyncze opinie krytyków, ale również całe polemiki. Wzmożone zainteresowanie pojawiającymi się w polu literackim coraz to nowymi przekładami przyczyniło się bezpośrednio do większej świadomości tłumaczy, którzy postanowili dopracowywać swój warsztat translatorski, o czym świadczą chociażby ich własne metateksty, komentarze w przypisach lub całe opracowania poświęcone prezentacji problemu. Jednocześnie krytycy literaccy również zaczęli oceniać przekłady według ogólnie formujących się zasad (poszanowanie oryginału, zachowanie myśli autora, dobór metrum, wyważenie między egzotyką a udomowianiem, ale również – z obecnej perspektywy oczywistych przesłanek jak odpowiednie zrozumienie oryginału celem prawidłowego przekazu *intentio operis*). W przypadku kształtowania się norm służących krytykom do ocen tłumaczeń znaczącą rolę odegrały serie translatorskie dzieł Szekspira. Mnogość materiału porównawczego w obszarze jednego tekstu, jak również różnych tekstów przetłumaczonych przez jednego tłumacza, stanowiła idealną okazję, by krytyka literatury tłumaczonej mogła wreszcie oprzeć się na solidnych podstawach, a nie wyłącznie subiektywnych odczuciach krytyków. Bardziej świadoma działalność translatorska skutkowałą bardziej świadomą krytyką przekładu.

W wyniku badań prowadzonych z pomocą socjologii przekładu dowiedziono, że tłumacz literacki jest jednostką zależną, a to rzutuje na jego działalność translatorską. Tłumacz literacki opleciony sieciami relacji społecznych z wydawcami, dyrektorami teatrów, redaktorami czasopism, innymi tłumaczami, ale również z własną rodziną i przyjaciółmi, pozostaje uwikłany w zależności społeczne, ale i kulturowe, wynikające z tych relacji międzyludzkich.

Dostrzeżenie w tłumaczu literackim jednostki społecznej poszerza znacząco obszar badań przekładoznawczych, co w efekcie oznacza korzyści dla samej teorii przekładu literackiego, a w szczególności dla rekonstrukcji jego historii w danym okresie. Otóż dotychczasowa historia przekładu literackiego w Polsce eksplorowała głównie kwestie tekstowe, tj. podejmując analizę przekładów, porównując je ze sobą, badając serie translatorskie, a także recepcję, tj. sposoby odbioru tych przekładów w polskojęzycznym polu literackim. Poszerzenie pola badawczego o tłumacza jako osobę, a nie tylko personę ukrytą na przykład za przypisami, sprawia, że historia przekładu literackiego może zostać dopełniona o nowe wątki. Dzieje się tak, ponieważ okoliczności powstania przekładu mogą wpływać na jego formę, ale również na sam fakt powzięcia decyzji o jego powstaniu. Skreślenia cenzorskie, trendy literackie, zapotrzebowanie scen i czasopism, misja szerzenia kultury wartościowej, wątki religijne wplecione w rodzącą się polską tożsamość narodową, germanizacja, rusyfikacja, represje popowstaniowe, kryzys polskiej kultury i języka, rozwarstwienie społeczne, marzenia o wolnym kraju, kryzys ekonomiczny w chwili, kiedy na chwilę udaje się tę wolność odzyskać, widmo drugiej wojny światowej – to okoliczności, z którymi musiały się mierzyć jednostki społeczne w latach 1797–1939. Wśród tych jednostek byli również tłumacze literaccy *Hamleta* i *Fausta*. Ferment społeczno-kulturowy odciskał na nich swoje piętno i determinował wybory życiowe – również te dotyczące działalności przekładowej. Jak zostało to omówione w poszczególnych rozdziałach monografii, nawet sam wybór tekstu do przekładu nie był przypadkowy. Podobnie jak sposób tłumaczenia (wierszem, prozą), wybór strategii (balansowanie na krawędzi udomowienia i egzotyzyacji), osobiste zainteresowania (owocujące umiłowaniem *Fausta* i tłumaczeniem go na potęgę mimo pozostawania w cieniu), czy też ambicja poprawiania poprzedników i wystawianie na krytykę kolejnych śmiałków chcących stworzyć „prawdziwego” *Hamleta*.

Serie translatorskie – jak te, które tworzą przekłady *Hamleta* i *Fausta* to serie długie, a im dłuższa seria translatorska, tym więcej materiału do porównań i dyskusji również tych okołoprzekładowych, z których zaczęła się w drugiej połowie dziewiętnastego wieku krystalizować krytyka przekładu, a ona z kolei zaczęła powoli określać oczekiwania wobec przekładów, wśród których kluczowe było: tłumaczenie wyłącznie z oryginału, poszanowanie

dla myśli autora, nieprzerabianie i tłumaczenie wyłącznie tekstów, które miały wzbogacić polską literaturę. Wzmógł się rozwój czasopism dodatkowo ułatwiając prowadzenie polemik przekładowych, które swój początek miały niejednokrotnie w recenzjach przedstawień teatralnych granych w oparciu o przekład.

Teatr okazał się odgrywać kluczową rolę w rozwoju przekładu literackiego oraz rozwoju samej działalności translatorskiej. Zapotrzebowanie teatrów niejednokrotnie wpływało na promowanie nie tylko danej sztuki, ale również przekładu, w którym była grana, a tym samym również tłumacza. Na afiszu z reguły było miejsce na nazwisko tłumacza, w przeciwieństwie do jego miejsca na liście do wypłaty wynagrodzeń. Pierwsze procesy sądowe o wyegzekwowanie należnych honorariów ugruntowało pozycję tłumaczy. Tłumacz literacki jako zawód, tj. zajęcie wykonywane zawodowo, które stanowiłoby stabilne i wyłączne źródło dochodu, nie funkcjonował jeszcze w świadomości społecznej oraz niejednokrotnie w świadomości samych tłumaczy pracujących w latach 1797–1939, traktujących praktykę translatorską jako działalność dodatkową lub hobbistyczną. Pod koniec dziewiętnastego wieku można już dostrzec pierwsze przesłanki wskazujące na krystalizowanie się nowego zawodu tłumacza literackiego: rekompensata finansowa za wykonaną pracę, podejmowanie się zadań jako zleceń, spełnianie oczekiwań (zleciennodawcy, instancji trzeciej: wydawcy, krytyki literackiej etc.) wobec produktu końcowego. Ostatnia przesłanka może potwierdzać również, że refleksja o przekładzie jest gotowa wejść na drogę do (pewnego rodzaju) standaryzacji w ocenach przekładów.

Aspekty społeczno-kulturowo-polityczne oraz finansowo-ekonomiczne dotyczące tłumaczy literackich przekładały się na ich działalność oraz jej owoce. Utwierdza to w przekonaniu, że historia przekładu literackiego powinna być nie tylko historią tekstów docelowych, ale obejmować historię tłumaczy literackich, którzy mają prawo do translatorskiej biografii, jak ma to miejsce w przypadku historii literatury i biografii autorów tekstów oryginalnych. Skoro przyjmujemy przekład literacki za proces twórczy, winno się uwzględnić osobę, która ten pierwiastek twórczy tchnęła w przekład. Co więcej, okoliczności powstania przekładu, podobnie jak okoliczności powstania tekstu oryginalnego, są istotne dla pełniejszego jego odczytania. Należy również zauważyć, że gdyby kontekst powstania przekładu nie był istotny, żadna epoka nie domagałaby się „swojego” *Hamleta* czy *Fausta*, by przywołać słowa wygłoszone przy okazji pierwszego telewizyjnego przedstawienia *Hamleta* w reżyserii Gustawa Holoubka: „Każda epoka, każdy czas ma swojego *Hamleta*”⁹⁸¹. Podsumowując, rekonstrukcja historii tłumacza literackiego w Polsce stanowi tym samym dopełnienie procesu rekonstrukcji

⁹⁸¹ Z.Sz., *Hamlet*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/111153/hamlet> [dostęp: 20.02.2023].

historii przekładu literackiego. Jednocześnie, aby takie dopełnianie było możliwe, nieodzownym elementem prowadzonych badań musiało być wdrożenie interdyscyplinarnych narzędzi badawczych.

2. Historia przekładu literackiego w XIX wieku na ziemiach polskich – w nowej optyce socjologicznej

Działania naukowe autorki niniejszej monografii miały na celu wskazać, że o przekładzie literackim można mówić nie tylko za pośrednictwem tekstów – wyjściowego i docelowego, ale również przez pryzmat sytuacji społeczno-kulturowej tłumaczy i to założenie było konsekwentnie realizowane z pomocą socjologicznej optyki badawczej. Należy również zaznaczyć, że w związku z tym, we fragmentach monografii, gdzie konieczne było odniesienie się do tekstów lub ich recepcji, autorka skorzystała z opracowań literaturoznawców, z rozmysłem powstrzymując się od wprowadzania elementów własnej analizy tych przekładów. Niemniej jednak wartym rozważenia pozostaje, aby w przyszłości powstała analiza translacji w oparciu o zaprezentowane w monografii ustalenia.

Wytyczenie granicznych lat 1797–1939 pozwoliło przyjrzeć się dokładnie kontekstowi przekładu literackiego w XIX wieku. Wyznaczenie końca XVIII wieku jako pierwszej granicznej daty dało szansę zaobserwować, z jakim dorobkiem przekład literacki wkraczał w nowy wiek, z kolei rozszerzenie przedmiotu badań aż do 1939 roku dostarczyło informacji o tym, jak komentowano dorobek wieku dziewiętnastego już po jego zakończeniu. Dzięki tak określonym ramom czasowym oraz zastosowaniu narzędzi socjologicznych możliwa stała się rekonstrukcja pełnego obrazu w polu historii przekładu literackiego utworów anglo- i niemieckojęzycznych.

Badany okres był czasem trudnym społecznie i politycznie dla ziem polskich. Rozbiory, powstania, represje popowstaniowe, I wojna światowa, odzyskanie niepodległości, która okazała się gorzkim zderzeniem z rzeczywistością i kryzysem ekonomicznym, a wkrótce widmo nadciągającej kolejnej wojny nie sprzyjały temu, aby kultura i literatura mogły się swobodnie rozwijać. Z drugiej jednak strony, to właśnie dynamiczna i nie do końca komfortowa sytuacja społeczno-polityczna stała się czynnikiem motywującym do szeroko rozumianej działalności twórczej. Problemy codzienności potrzebują znaleźć swoje ujście w literaturze i sztuce – opisać otaczającą rzeczywistość, zinterpretować i ocenić. Jednak wiek XIX był na tyle wyjątkowy, że mimo mnogości możliwych do eksploracji tematów literatura skazana była na ograniczenia. Cenzura, germanizacja, rusyfikacja, wycofywanie języka polskiego z formalnej edukacji, trudności w dostępie do literackich nowości, szczególnie tych zagranicznych, nie sprzyjały rozwojowi rodzimej literatury.

Wprawdzie okres przed powstaniem (szczególnie listopadowym i styczniowym) to czas nawoływania literatów do tworzenia tekstów ku pokrzepieniu narodu, zagrzewaniu do walki, napełnianiu nadzieją. Nie było tam miejsca dla przekładu literackiego, który do połowy dziewiętnastego wieku traktowany był głównie jako strata czasu i co najwyżej ćwiczenie językowe. W tamtym czasie jeszcze niewielu krytyków literackich podzielało opinię Adama Mickiewicza, który w przekładzie literackim dostrzegł potencjał.

Po upadku powstania styczniowego w 1864 roku sytuacja przekładu literackiego na ziemiach polskich zaczęła się diametralnie zmieniać. Stagnacja i zawiedzione nadzieje sprawiły, że skończyły się nawoływania do twórczości autorskiej nastawionej na motywowanie do walki narodowowyzwoleńczej. Dodatkowo represje popowstaniowe sprawiły, że polskojęzyczna twórczość autorska podlegała surowej cenzurze. Język i kultura polska miały zniknąć, tak jak zniknęła Polska z mapy Europy. Ratunkiem na ten trudny czas okazał się przekład literacki, w którym zaczęto upatrywać remedium na literacki, ale i narodowy impas.

Dużą rolę w rozwoju przekładu literackiego na ziemiach polskich odegrał w tamtym czasie teatr. Teatry publiczne, prowincjonalne, ogródkowe były główną rozrywką obywateli. Mimo że były pod kontrolą zaborców, spełniały funkcję edukacyjną w polu literatury. Dyrektorzy, którzy głównie byli Polakami, zdając sobie sprawę z mocy i możliwości, jakie daje scena przyciągająca nieustannie rzesze widzów, realizowali misję dbania o kulturę polską i język polski poprzez wartościowe przedstawienia. Braki w rodzimym repertuarze dramatycznym nadrabiano tłumaczeniem na język polski i wystawianiem sztuk obcojęzycznych. Przekłady przechodziły wprawdzie przez cenzurę, ale nie była ona tak surowa, jak w przypadku autorskiej twórczości. Wybór chociażby dramatów Szekspira gwarantował, że do polskiej kultury przenikną wyłącznie wartościowe treści. Działalność teatrów (repertuar, zainteresowanie widzów, recenzje teatralne) była impulsem dla czasopism i wydawców. Wprawdzie to teatry płaciły za przekłady i traktowały je jako kapitał ekonomiczny, niechętnie pozwalając na ich druk z obawy o utratę zabezpieczenia finansowego, jednak pod koniec dziewiętnastego wieku następuje wzmożony rozwój czasopiśmiennictwa potrzebującego materiałów do publikacji.

Ponadto można zauważyć kolejne zjawisko związane z nakazem cenzurowania przez zaborców twórczości autorskiej. Literaci coraz chętniej podejmowali działalność translatorską jako dodatkowy środek literackiego wyrazu. Treści, które nie mogły być zawarte w twórczości autorskiej, „dopowiadano” w tłumaczeniach. Praktyka ta była tak popularna, że w ukazujących się drukiem zbiorach tekstów autorskich odnaleźć można było również przekłady literackie jako dopełnienie twórczości autorskiej.

Podsumowując, należy jeszcze raz podkreślić, że w latach 1797–1939 na ziemiach polskich ugruntowało się przekonanie, że przekład literacki to – po pierwsze – działalność twórcza i wymagająca odpowiedniego przygotowania oraz warsztatu literackiego, a po drugie – że nie jest „protezą” twórczości autorskiej, lecz źródłem inspiracji dla literatury rodzimej. Ponadto niespokojna sytuacja społeczno-kulturowa w XIX wieku na ziemiach polskich okazała się dla przekładu literackiego *perpetuum mobile*, umożliwiającym jego wszechstronny rozwój – poczynwszy od warsztatu translatorskiego, na myśli przekładoznawczej i krytyce przekładu skończywszy. Rok 1939 wyznacza granicę dla przekładu literackiego. Jeśli już jakieś przekłady powstawały, to głównie do szuflady i zostawały tam w oczekiwaniu na lepsze czasy.

3. Tłumacz literacki na przełomie XIX i XX wieku – rozpoznanie nowej profesji i (duży) krok w kierunku uzawodowienia

Wzmożone oczekiwania stawiane przed przekładem literackim na ziemiach polskich stały się jednocześnie okazją do przyjrzenia się osobom podejmującym się spolszczania, a przede wszystkim samej działalności translatorskiej jako kształtującej się w procesie uzawodowienia aktywności dotychczas uznawanej w kategorii hobby. Rozwój przekładu literackiego pociągnął za sobą zmianę rozumienia działalności przekładowej. Na dowód przywołajmy definicje terminów *z a w ó d*, *p r o f e s j a* i *p r o f e s j o n a l i z a c j a*. Według *Słownika języka polskiego* pod redakcją Stanisława Skorupki: „Zawód to zajęcie, w którym ktoś się wyspecjalizował, które wykonuje czerpiąc z tego źródła utrzymania”. Z kolei *Wielka encyklopedia powszechna* Gutenberga z 1925 roku nie ujmuje w ogóle terminu *z a w ó d*, natomiast jest *p r o f e s j a* i opisuje ją następująco: „Profesja to praca zawodowa, stałe zatrudnienie, fach, zawód”. W kategoriach socjologicznych i antropologicznych *z a w ó d* i *p r o f e s j a* mogą być terminami stosowanymi wymiennie, a rozumie się je jako zajęcie wymagające długotrwałego przygotowania np. na studiach wyższych lub w ramach stażu zawodowego. Dodatkowo nauki społeczne wskazują na funkcjonalność *p r o f e s j i*, tzn. powinna ona zaspokajać potrzeby społeczne i gwarantować przy tym odpowiednio dobry standard wykonywanych usług⁹⁸². Ponadto są również opracowania wskazujące, że profesja nie jest tym samym co zawód:

Określenie ‘profesja’ pierwotnie dotyczyło ograniczonej liczby zawodów w Europie sprzed rewolucji przemysłowej i które umożliwiały życie bez angażowania swojej pracy fizycznej lub uprawiania handlu⁹⁸³.

⁹⁸² Zob. Elżbieta Grec, *Zawód czy profesja?*, „Dziennikarze RP” 2014, <https://dziennikarzerp.org.pl/zawod-czy-profesja> [dostęp: 8.03.2023].

⁹⁸³ Michał Reduta, *Zawód, profesja i kultura profesjonalna*, „Optimum. Studia Ekonomiczne” 2015, nr 2 (74), s. 100.

W celu uporządkowania powstałego problemu terminologicznego posłużę się opracowanymi przez badaczy wytycznymi, dzięki którym będzie można określić, gdzie kończy się zawód, a zaczyna profesja i czym jest proces profesjonalizacji, a efekcie, jak na tym tle przedstawia się sytuacja dziewiętnastowiecznego tłumacza literackiego.

Począwszy od współczesnej definicji zawodu wypracowanej przez socjologię, aby można było mówić o jakiejś działalności jak o zawodzie, to muszą się na nią składać cztery powtarzające się elementy: trwałe wykonywanie, wymagające przygotowania, będące świadczone na rzecz innych osób, przynoszące dochody, które są podstawą utrzymania⁹⁸⁴. Badacz Emile Durkheim upatrywał w profesji grupę społeczną, która mogła pełnić ważną funkcję⁹⁸⁵, jednak ewoluujące zawody i profesje w czasie rewolucji przemysłowej rodziły problemy w określaniu ich granic i jednoznacznych definicji, a literatura socjologiczna zaczęła zgłębiać ten temat dopiero na początku XX wieku⁹⁸⁶. Z badań porównawczych przeprowadzonych przez Michała Redutę nad pojawiającymi się wtedy definicjami profesji wynika, że można wyznaczyć sześć najczęściej nazywanych wytycznych, według których dana działalność może być uznana za profesję:

- posiadanie umiejętności opartych na wiedzy teoretycznej;
- zapewnianie szkolenia i edukacji;
- egzaminowanie wiedzy i kompetencji członków;
- organizacja zawodowa/ samorząd;
- przestrzeganie kodeksu postępowania (etycznego);
- altruistyczna służba społeczeństwu (klientowi)⁹⁸⁷.

Jak podają Jemieliński i Koźmiński, trudniejsze wejście do profesji/zawodu, świadczy o jej większej ekskluzywności⁹⁸⁸. Z kolei w przypadku profesjonalizacji zawodu rozumianej jako przejście od zawodu do profesji naznaczonej przynależnością do klasy społecznej, która może odgrywać znaczącą rolę w społeczeństwie⁹⁸⁹, Wilensky wyznaczył kolejne jej etapy: ustanowienie działalności jako zawodu wykonywanego w pełnym wymiarze czasu, zakładanie szkół i uczelni kształcących w danej profesji, zawiązywanie organizacji zawodowych, zadbanie o pomoc i wsparcie prawne, uformowanie kodeksu etycznego i kodeksu postępowania⁹⁹⁰. Kolejni badacze – jak

⁹⁸⁴ Por. Kazimierz M. Słomczyński, Henryk Domański, *Zróżnicowanie społeczno-zawodowe*, [w:] Zbigniew Krawczyk, Kazimierz Sowa (red.), *Socjologia w Polsce*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Rzeszów 1998, s. 125.

⁹⁸⁵ Zob. Emile Durkheim, *The division of labor in society*, Free Press, Glencoe 1893/1964.

⁹⁸⁶ Zob. Alexander Morris Carr-Saunders, Paul Alexander Wilson, *The Professions*, The Clarendon Press, Oxford 1933.

⁹⁸⁷ Michał Reduta, *Zawód, profesja...*, s. 104.

⁹⁸⁸ Zob. Dariusz Jemieliński, Andrzej Krzysztof Koźmiński, *Zarządzanie od podstaw*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

⁹⁸⁹ Zob. Max Weber, *Gospodarka i społeczeństwo*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1922/2002.

⁹⁹⁰ Zob. Harold L. Wilensky, *The Professionalization of Everyone?*, „American Journal of Sociology” 1964, vol. 70.

np. William Goode – dodają do tej listy etapy takie jak: służba społeczeństwu i wykonywanie pracy motywowanej dobrem klienta, dążenie do zachowania autonomiczności profesji i dopuszczanie oceny wyłącznie przez innych członków danej profesji, poczucie przynależności do profesji i trwały charakter związku z nią⁹⁹¹. Jak przyznaje Michał Reduta:

Proces profesjonalizacji jest [...] postrzegany w charakterze czysto politycznym jako taki, w którym władza ma większe znaczenie niż obiektywny charakter wiedzy, szkolenia i doświadczenie⁹⁹².

Współcześnie granica między zawodem a profesją zaczęła się zacierać, co prowadzi do stosowania tych terminów zamiennie, ale – jak wskazują powyższe definicje – jest to pewne uproszczenie. Z badań i obserwacji prowadzonych przez socjologów wynika, że tłumacz literacki nie był traktowany jako zawód na równi z innymi zawodami wykonywanymi w dziewiętnastym wieku przez przedstawicieli inteligencji (jak nauczyciel, urzędnik, prawnik, lekarz etc.). W pierwszej połowie dziewiętnastego wieku zwykło się uważać działalność translatorską za dodatkową działalność – w tym również zarobkową – wykonywaną głównie przez literatów: poetów i pisarzy, którzy uznawali tłumaczenie za ćwiczenie językowe lub sposób na czerpanie inspiracji do własnej twórczości autorskiej. Krytycy literaccy upatrywali w działalności translatorskiej działalność jakby zastępczą – wykonywaną w przypadku niedostatecznych umiejętności literackich, by być w stanie tworzyć teksty autorskie. Sytuacja tłumaczy literackich zaczęła się zmieniać wraz z rosnącym zapotrzebowaniem teatrów, które przekładami zapełniały sceny w czasie, gdy rodzimy repertuar dramatyczny dopiero się tworzył. To właśnie w okolicznościach współpracy z teatrami publicznymi, ale i tymi ogródkowymi, zaczęła się ugruntowywać pozycja tłumaczy literackich. Po pierwsze, dostrzeżono ich działalność oraz zaczęto ją cenić jako potrzebną i niezbędną. W przypadku teatrów publicznych na przekład nie szczędzono pieniędzy i traktowano je jako zabezpieczenie finansowe. Natomiast tłumacze współpracujący z teatrami prywatnymi musieli walczyć o swoje honoraria, jednak sądy przyznały im bezwzględna rację i nakazywały dłużnikom regulować rachunki. Przy okazji tych procesów po raz pierwszy dostrzeżono problem praw autorskich do przekładu. Okazało się, że tłumacz ma prawo do swojego przekładu i należą mu się za niego pieniądze. W związku z tym zmieniała się pozycja społeczna tłumacza. Tłumacze literaccy – szczególnie ci współpracujący z teatrami publicznymi – mieli ponadto niejednokrotnie możliwość wpływania na dobór obsady aktorskiej.

Decyzja o przekładzie *Hamleta* lub *Fausta* wiąże się z przystąpieniem do serii translatorskiej, a to może przyczynić się albo do głośnej sławy lub rów-

⁹⁹¹ Zob. William J. Goode, *Community Within a Community: The Professions*, „American Sociological Review” 1957, 22 (2).

⁹⁹² Michał Reduta, *Zawód, profesja i kultura profesjonalna...*, s. 105.

nie głośnej porażki. Można podejrzewać, że tłumacz podejmujący się tego wyzwania pragnie pokazać się z jak najlepszej strony i być może nawet poprawić poprzedników. Aby było to możliwe trzeba tych poprzedników podglądać, ale i doskonalić swój warsztat, by zaproponować inne – czasem bardzo nowatorskie translatorskie rozwiązania. W efekcie takiego wyścigu i rywalizacji w przekładaniu tekstów m.in. Szekspira zrodziły się zaczątki polskiej myśli przekładoznawczej.

Pozornie można odnieść wrażenie, że tłumacze literaccy pracują w izolacji od innych tłumaczy, wydawców, kolegów-tłumaczy etc., że pracują niezależnie oraz bez pozostawiania pod czyimkolwiek wpływem. Okazuje się jednak, że nie do końca jest to prawda. Tłumacze już w XIX wieku konsultowali się ze sobą, korespondowali ze zleceniodawcami, aby dostarczyć jak najlepiej spełniający ich oczekiwania przekład. Niejednokrotnie pracowali w pośpiechu, aby zdążyć opublikować swoje prace przed pracami innych tłumaczy pracujących nad tym samym tekstem – czasem posuwając się nawet do dyskredytowania konkurencji chociażby w oczach wydawców. Niektórzy tłumacze chcący upamiętnić i zachować swój dorobek dla potomnych pragnęli wydać wszystkie swoje przekłady w jednej publikacji.

Powstaje pytanie, czy na podstawie przytoczonego powyżej obrazu sytuacji społeczno-kulturowej tłumacza literackiego pracującego w dziewiętnastym wieku na ziemiach polskich można uznać jego działalność za zawód i/lub profesję oraz czy proces jego rozwoju przebiegał zgodnie z etapami profesjonalizacji zawodu wyznaczonymi przez socjologów? W grupie badawczej znalazły się osoby, które w wyniku okoliczności życiowych zajmowały się przekładem literackim trwale i był on podstawą ich utrzymania. Świadczone usługi miały służyć rozwojowi polskiej literatury, kultury i teatru. W dziewiętnastym wieku nie było szkół, które kształciłyby tłumaczy, ale w szkołach i na uniwersytetach nauczano języków obcych, a główną metodą nauczania było tłumaczenie z języka obcego na język polski, więc osoby z grupy badawczej, jako te, które kształciły się w szkole lub w ramach edukacji domowej, uczyły się przekładu. Można przyjąć, że element edukacji translatorskiej miał w ich przypadku miejsce, wówczas działalność tłumacza literackiego w dziewiętnastym wieku to działalność, która mieści się w definicji zawodu.

Idąc krok dalej: czy działalność tłumacza literackiego w dziewiętnastym wieku można uznać za profesję? Bez wątplenia tłumacze posiadali coraz większe umiejętności i wiedzę teoretyczną dotyczącą wykonywania tej działalności (jak już wspomniano w tej monografii wraz z przekładem literackim rozwijała się również jego krytyka, która wpływa na formowanie kolejnych zasad, reguł, oczekiwań i wskazówek, jak należy tłumaczyć). Mimo że nie było szkół dedykowanych tłumaczom, jednak na ścieżce edukacyjnej pojawiały się ćwiczenia językowe oparte na przekładzie – to jeden przykład edu-

kacji w zakresie przekładu, ale jest też drugi – osoby zajmujące się przekładem doskonaliły swój warsztat, czytały przekłady poprzedników, zapoznawały się z metatekstami na temat tekstów, które tłumaczyły, a także kultury, z której się wywodziły. Elementu formalnego egzaminowania nie było, jednak ocena kompetencji odbywała się przez krytyków w prasie ówczesnie szybko się rozwijającej. Nie ukształtowały się jeszcze sformalizowane organizacje skupiające tłumaczy, ale tłumacze współpracowali ze sobą – komentowali swoje prace, doradzali sobie. Kodeks postępowania dopiero się kształtował, ale już pod koniec dziewiętnastego wieku wypracowano zasady takie jak tłumaczenie wyłącznie w oparciu o oryginał, niewykonywanie przeróbek, dążenie do zachowania oryginalnego zamysłu autora etc. Praca tłumaczy literackich przysługiwała się społecznie – umożliwiała rozwój teatru i prasy, a przez to przyczyniała się do rozwoju polskiej kultury znajdującej się w kryzysie w związku z zaistniałą sytuacją społeczno-polityczną. Działalność tłumacza literackiego w dziewiętnastym wieku była więc już naznaczona cechami profesji, co jest jednoznaczne z faktem rozpoczęcia wzmożonego procesu profesjonalizacji. W drugiej połowie owego stulecia następuje więc przełom w rozwoju przekładu literackiego, z którym początkowo utożsamiano głównie literatów. Bycie tłumaczem literackim zaczęło się profesjonalizować, a z grona osób zajmujących się przekładem literackim jako działalnością dodatkową zaczęła się wykluwać grupa, dla której to właśnie przekład literacki stawał się dominującą działalnością zawodową. Świadczy o tym coraz bardziej świadome pracowanie nad swoimi umiejętnościami translatorskimi oraz fakt utrzymywania się z tej działalności – w niektórych przypadkach nawet tylko i wyłącznie z niej. Tłumacz literacki nie był zawodem w takim znaczeniu tego słowa jak rozumie się je dziś – jako działalność odbywającą się według sformalizowanych zasad opisanych w ustawach przez Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej. Jednak druga połowa dziewiętnastego wieku to moment w historii, kiedy pojawiły się pierwsze przesłanki świadczące o tym, że tłumacz literacki będzie wkrótce pełnoprawnym zawodem.

Obok procesu profesjonalizacji działalności przekładowej jako zawodu rozpoczął się również proces kielkowania tożsamości translatorskiej. Odwołując się do definicji tego terminu zaproponowanej przez Markusa Eberhartera⁹⁹³, można zaobserwować pierwsze przesłanki jej przejawiania się w przypadku Józefa Paszkowskiego, który był wyjątkową osobą w badanej grupie tłumaczy. Paszkowski był bardzo świadomym tłumaczem z wielu języków, pracował nad swoim warszatem, poświęcił się tej właśnie działalności, pisał parateksty o swoich przekładach. W materiałach zebranych do niniejszej monografii jest jednak nie wystarczająca ilość danych, by móc jed-

⁹⁹³ Zob. Markus Eberharter, *Translator biographies as a contribution to Translator Studies...*, s. 73–88.

noznacznie stwierdzić, jak bardzo rozwinięta była tożsamość translatorska Paszkowskiego. Jest to jednak obserwacja, którą warto poddać dalszej analizie i zebrać parateksty – jak sugerował Anthony Pym⁹⁹⁴ – w celu zweryfikowania tej konkluzji nasuwającej się podczas dotychczas opracowanego materiału badawczego. Niemniej jednak istnieje domniemanie, że uzawodowienie, które rozpoczęło się w końcu XIX wieku, pozwala już stawiać pytania o tożsamość translatorską jako kolejny wyższy poziom analizy wychodzący z tegoż właśnie uzawodowienia.

4. Kulisy badań nad społeczno-kulturową sytuacją tłumaczy literackich

Tłumacze zebrani w grupie badawczej żyli w dziewiętnastym lub na początku dwudziestego wieku, co w obliczu badań nad ich biografiami oraz klimatem społeczno-kulturowym, których ich otaczał, ma swoje zalety, ale i wady.

Począwszy od zalet, należy zaznaczyć, że biografie osób z grupy badawczej zostały już w dużej mierze opracowane i nawet jeśli nie miały charakteru translatorskich, tj. wpisujących się w segmenty zaproponowane przez badaczkę Renatę Makarską, i tym samym były niepełne, to możliwe było znalezienie brakujących informacji i dopełnienie wiedzy. Ułatwiło to uwzględnienie kontekstu społecznego oraz historyczno-politycznego lat 1797–1939, który gruntownie został już opracowany przez badaczy socjologów, kulturoznawców i historyków, podobnie jak recepcja *Hamleta* i *Fausta* w kulturze europejskiej i polskiej. Wydawać by się mogło, że pod względem dostępności materiałów w trakcie prowadzonych przeze mnie badań nie wystąpiły większe problemy. Jednak nic bardziej mylnego. Trudności te zaczęły się piętrzyć już na etapie tworzenia listy tłumaczy, którzy mieli być zakwalifikowani do grupy badawczej. Nałożenie cezur czasowej (lata 1797–1939) oraz głównej wytycznej w postaci obowiązku przetłumaczenia *Hamleta* lub *Fausta* na język polski wydawały się wystarczające, aby wydzielić satysfakcjonującą grupę badawczą. Pierwszy dylemat dotyczył określenia, czy uwzględnieni będą tłumacze, którzy swoje teksty opublikowali, czy też tacy, którzy tego nie zrobili. Kolejna wątpliwość wiązała się z decyzją, czy do grupy badawczej włączeni zostaną wszyscy tłumacze – bez względu na to, czy przetłumaczyli tekst w całości, czy tylko jego fragmenty. Decyzja o włączeniu do grupy badawczej również osób, które przetłumaczyły zaledwie fragment stała się powodem kolejnych trudności w postaci odnalezienia rzetelnego źródła potwierdzającego, że taki fragment faktycznie istniał. Ponadto co jakiś czas pojawiały się przesłanki, że do listy należy kogoś dopisać. W przypadku dwóch tłumaczy okazało się, że przetłumaczyli zarówno *Hamleta*, jak i *Fausta*. Do-

⁹⁹⁴ Zob. Anthony Pym, *Humanizing Translation History...*, s. 37.

datkowo mnogość fragmentarycznych przekładów – przede wszystkim w przypadku *Fausta* – nie ułatwiała domknięcia listy. Rozbudowana grupa badawcza generowała ogrom pracy już na pierwszym jej etapie w postaci zbierania materiałów, jednak wyłącznie duża grupa mogła pozwolić na przeprowadzenia na tyle uszczegółowionej analizy, by uchwycić i udowodnić tendencje pojawiające się w polu przekładowym. Pełen obraz sytuacji społeczno-kulturowej osób zajmujących się przekładem literackim (anglojęzycznego i niemieckojęzycznego tekstu źródłowego) w latach 1797–1939 mogły oddać badania wyłącznie na szerokiej grupie badawczej – wolnej od eliminowania biografii osób, które przetłumaczyły jedynie fragment lub których prace nie zostały opublikowane, ale były na przykład chętnie grywane w teatrze.

Kolejnym krokiem po zamknięciu listy tłumaczy włączonych do grupy badawczej było zmierzenie się z gromadzeniem i archiwizowaniem materiału, by następnie poddać go selekcji. Z reguły potrzebne fakty można było ustalić na podstawie opracowanych już biografii, dopełniając je jedynie o wątki typowe dla biografii translatorskiej, jak np. sieci powiązań z wydawcami czy innymi tłumaczami, topobiografię, czy biografię językową. Większego problemu nie stanowiło również dotarcie do informacji o dwóch tłumaczach pochodzenia chłopskiego, w przypadku których istniało ryzyko, że w związku z brakiem tradycji (i możliwości) w rodzinach chłopskich, by przekazywać rodzinną spuściznę o przodkach, rekonstrukcja historii ich rodzin może być utrudniona z powodu luk informacyjnych. Jednak większym problemem okazały się nie tyle bariery wynikające z ograniczeń klasowych, co z płciowych. Otóż w badanej grupie tłumaczy znalazła się jedna kobieta i to właśnie uzyskanie informacji o niej zajęło najwięcej czasu. Kluczem dotarcia do tych informacji okazała się męska część jej rodu, tj. ojciec i brat, co raczej nie dziwi w obliczu sytuacji kobiet w latach 1797–1939 żyjących w cieniu mężczyźni.

Oprócz opracowanych już biografii, bazę materiałów badawczych stanowiła korespondencja, nekrologi, różnego rodzaju dokumenty, afisze teatralne, recenzje, komentarze i opracowania zawarte w czasopiśmie z epoki. Trudność stanowiło połączenie zebranych informacji w spójną historię życia tłumaczy i to, aby owa rekonstrukcja nie ograniczała się jedynie do zebrania encyklopedycznych faktów, lecz dawała obraz życia osoby na tle towarzyszących jej wydarzeń historycznych. Każdy z tłumaczy miał swoją osobistą historię przeplatającą się z historią ogólną i należało najpierw opracować te pomniejsze historie, aby móc uchwycić tendencje i punkty styeczne dla tłumaczy z badanej grupy. Dopiero zdiagnozowanie cech wspólnych pozwoliło na rekonstrukcję sytuacji tłumaczy literackich jako całej grupy badawczej.

Informacje biograficzne weryfikowane przez korzystanie z różnych źródeł nie wykluczały się, więc nie wprowadzało to dodatkowego utrudnienia

w prowadzeniu badań. W przypadku osób zajmujących się tworzeniem autorskich tekstów – pisarzy, poetów, dziennikarzy, badaczy, ale również osób, które zyskały rozgłos w dziedzinach niezwiązanych ze słowem pisanym jak lekarze czy prawnicy można było łatwiej dotrzeć do gotowych biografii i porównać je lub zweryfikować z użyciem innych źródeł. W badanej grupie tłumaczy – szczególnie w przypadku tłumaczy *Fausta* – znalazło się kilka osób, w przypadku których nawet jednoznaczne określenie ich imienia stanowiło trudność. W większości tych osób udało się to ustalić, poza dwoma tłumaczami – z powodu braku wystarczających źródeł. Podobnej natury problem dotyczył Jana Komierowskiego i Józefa Komierowskiego, którzy już w czasach im współczesnych byli ze sobą myleni, a te pomyłki rzutowały później na pracę kolejnych pokoleń badaczy.

Jak już zostało wspomniane, liczebność grupy badawczej wpływała na modyfikowanie listy tłumaczy. Z kolei te modyfikacje powodowały pojawianie się nowych wątków wymagających zbadania. Najczęściej dotyczyło to relacji międzyludzkich, w które tłumacze byli uwikłani, a które należało uwzględnić, aby zachować rzetelność prowadzonych badań i dołożyć starań, aby rekonstruowany obraz sytuacji społeczno-kulturowej tłumaczy był jak najpełniejszy.

Dużym ułatwieniem w prowadzeniu badań były studia dotyczące teatrów państwowych z podziałem na zabory. Jest ich wiele i z reguły zawierają szczegółową bibliografię, co pozwalało na weryfikację zawartych w nich informacji. Jedynie fenomen teatrów ogródkowych nie doczekał się tak wielu opracowań, w związku z tym jednym z głównych źródeł informacji na ich temat było opracowanie autorstwa Witolda Fillera *Melpomena i piwo*.

Podsumowując, dostępne źródła informacji były z reguły wystarczające, aby swobodnie prowadzić badania. Lata 1797–1939 są okresem na tyle odległym czasowo, że zostały już gruntownie opisane przez badaczy z różnych dziedzin. Ponadto mnogość tych opracowań pozwalała na weryfikowanie podanych w nich informacji. Fizyczny dostęp do źródeł w bibliotekach był wystarczający. Dużym ułatwieniem w prowadzeniu badań była możliwość dostępu do cyfrowych danych online, które w przypadku dziewiętnastego wieku są już w dużej mierze opracowane, by móc z nich korzystać zdalnie, co pozwalało nieprzerwanie prowadzić badania nawet w obliczu ograniczonego dostępu do bibliotek i archiwów w trakcie sytuacji pandemicznej na świecie (2020–2021). Przy opracowywaniu materiałów – w szczególności epistolarnych – kierowałam się zasadą Anity Całek, działając w sposób mający na celu możliwie jak najrzetelniesze przedstawienie rzeczywistości⁹⁹⁵.

⁹⁹⁵ Zob. Anita Całek, *Personalistyczny model biografii w świetle zagadnienia podmiotowości...*, s. 126.

ANEKS: ALFABETYCZNA LISTA TŁUMACZY UWZGLĘDNIONYCH W GRUPIE BADAWCZEJ

Alfabetyczna lista tłumaczy *Hamleta* (25)

1. Bogusławski Wojciech (1757–1829)
2. Bojanowski Edmund (1814–1871)
3. Czarny K. (?-?)
4. Hołowiński Ignacy (1807–1855)
5. Horodyski Andrzej (1773–1857)
6. Iwazkiewicz Jarosław (1894–1980)
7. Kamiński Jan Nepomucen (1777–1855)
8. Kasproicz Jan (1860–1926)
9. Komierowski Jan (1798–po 1879)
10. Koźmian Stanisław Egbert (1811–1885)
11. Matlakowski Władysław (1850–1895)
12. Miciński Tadeusz (1873–1918)
13. Mickiewicz Adam (1798–1855)
14. Morawski Dzierżykraj Franciszek (1783–1861)
15. Norwid Cyprian Kamil (1821–1883)
16. Ostrowski Krystyn (1811–1882)
17. Paszkowski Józef (1817–1861)
18. Skłodowski Zdzisław (1841–1914)
19. Szczygielski Józef Mikołaj (?-?)
20. Trembecki Stanisław (1739–1812)
21. Tretiak Andrzej (1886–1944)
22. Ulrich Leon (1811–1885)
23. Węzyk Franciszek (1785–1862)
24. Wyspiański Stanisław (1869–1907)
25. Zalewski Kazimierz (1849–1919)

Alfabetyczna lista tłumaczy *Fausta* (49)

1. Balk Henryk (1901–1941)
2. Barącz Stanisław (1864–1936)
3. Baworowski Wiktor (1826–1894)
4. Beaupré Barbara (?–1943)
5. Bielowski August (1806–1876)
6. Birkenmajer Józef (1897–1939)
7. Brzozowski Karol (1821–1904)
8. Czaplicki Stanisław (1881/3–1957)
9. Czermak Józef (1856–1902)
10. Dembiński Stanisław (1895–1939)
11. Estreicher Stanisław (1869–1939)
12. Feldmanowski Hieronim (1822/3–1885)
13. Garczyński Stefan (1805–1833)
14. Gerżabka Ferdynand (?–?)
15. Gieczewicz Juliusz Konstantin (1826–1863)
16. Groza Aleksander (1807–1875)
17. Hulewicz Witold (1895–1941)
18. Jenike Ludwik (1818–1903)
19. Jezierski Feliks (1817–1901)
20. Kasprowicz Jan (1860–1926)
21. Komierowski Jan (1798–po 1879)
22. Kołodziejczyk Edmund (1888–1915)
23. Korsak Julian (1806/7–1855)
24. Kościelski Kazimierz (?–?)
25. Kościelski Władysław August (1886–1933)
26. Krajewski Aleksander Albert (1818/9–1903)
27. Łobeski [imię] (?–?)
28. Maykowski Stanisław (1880–1961)
29. Meleniewski Kwiryn (1822–1851)
30. Mickiewicz Adam (1798–1855)
31. Niemojewski Andrzej (1864–1921)
32. Nowsielski A. [imię] (?–?)
33. Paszkowski Józef (1817–1861)
34. Przecławski Józef (1799–1879)
35. Reis Zygmunt (1879–1939/45)
36. Roźniatowski Rudolf (1869–1890)
37. Strzyżewski Kazimierz (1862/3–1914/5)
38. Szabrański Antoni Józef (1801–1882)
39. Szczepański Ludwik (1872–1954)
40. Szrajbert [imię] (?–?)

41. Sztautynger Jan Izydor (1904–1970)
42. Tyzenhauz Wacław (1847–?)
43. Wachholz Leon (1867–1942)
44. Walicki Alfons (1808–1858)
45. Wolski Włodzimierz (1824–1882)
46. Zegadłowicz Emil (1888–1941)
47. Ziarno Wincenty K. (?–?)
48. Zieliński Gustaw (1809–1881)
49. Żygliński Franciszek (1815/6–1849)

- Ogólna liczba tłumaczy Fausta: 49
- Ogólna liczba tłumaczy Hamleta: 25
- Całkowita liczba analizowanych tłumaczy: 70
- Józef Paszkowski i Jan Kasprowicz przetłumaczyli oba teksty (Jan Kasprowicz przetłumaczył *Fausta* we fragmentach).
- Adam Mickiewicz i Jan Komierowski przetłumaczyli fragment zarówno *Fausta*, jak i *Hamleta*.

BIBLIOGRAFIA

A. Dane o tłumaczach – encyklopedie, słowniki, biografie

- August Bielowski. *Twórca monumentalnej historii Polski*, [w:] *Portal Polskiego Radia*, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2927995,August-Bielowski-Tworca-monumentalnej-historii-Polski> [dostęp: 11.08.2022].
- Bernacki L., *Jan Nepomucen Kamiński 1777–1855. Materiały do biografii Kamińskiego i dziejów Teatru Polskiego we Lwowie*, I Związkowa Drukarnia we Lwowie, Lwów 1911.
- Bieńkowski W., *Edmund Kołodziejczyk*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/edmund-kolodziejczyk> [dostęp: 22.07.2022].
- Gajkowska C., *Józef Edmund Paszkowski 1817-01-03–1861-04-17*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jozef-edmund-paszkowski> [dostęp: 25.01.2022].
- Gryglewski R. W., *Leon Wachholz (1867–1942)*, [w:] *Katedra Historii Medycyny UJ CM*, <https://khm.cm-uj.krakow.pl/sylwetki-historykow-medycyny/leon-wachholz-1867-1942/> [dostęp: 12.08.2022].
- Hahn W., *Jezierski Feliks*, [w:] *Encyklopedia wychowawcza*, pod kier. R. Plenkiewiczza, t. 6: *Jezierski F. – Literatura polska*, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1904.
- [Hasło:] *Andrzej Horodyski*, [w:] *Encyklopedia Biolog.pl*, https://encyklopedia.biolog.pl/index.php?haslo=Andrzej_Horodyski [dostęp: 10.08.2022].
- [Hasło:] *Andrzej Niemojewski h. Rola*, [w:] *Sejm-wielki.pl* <http://www.sejm-wielki.pl/b/dw.60813> [dostęp: 28.04.2023].
- [Hasło:] *Antoni Józef Szabrański*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/antoni-jozef-szabranski> [dostęp: 14.02.2023].
- [Hasło:] *Antoni Józef Szabrański*, [w:] *Sejm-wielki.pl*, <http://www.sejm-wielki.pl/b/psb.33027.1> [dostęp: 14.02.2023].
- [Hasło:] *Beaupre Antoni*, [w:] *Dzieje Krakowa*, <https://archive.ph/20130708230749/http://www.dziejekrakowa.pl/biogramy/index.php?id=963> [dostęp: 13.08.2022].

- [Hasło:] *Beaupre Barbara*, [w:] E. Jankowski (red.), *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 4: A-Ż, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996.
- [Hasło:] *Bielowski August*, [w:] A. Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz polski dotyczących*, Gebethner i Wolff, Kraków 1938.
- [Hasło:] *Bogusławski Wojciech*, [w:] A. Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz polski dotyczących*, Gebethner i Wolff, Kraków 1938.
- [Hasło:] *Emilian Konarski*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/77696/emilian-konarski>, [dostęp: 24.04.2023].
- [Hasło:] *Franciszek Dzierżykraj Morawski*, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Hasła osobowe I-O*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- [Hasło:] *Henryk Balk*, [w:] *Encyklopedia Biolog.pl* https://encyklopedia.biolog.pl/index.php?haslo=Henryk_Balk [dostęp: 12.08.2022].
- [Hasło:] *Horodyski Andrzej Michał*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Horodyski-Andrzej-Michal;3912754.html>, [dostęp: 12.08.2022].
- [Hasło:] *Horodyski Michał Andrzej (1773 – między 1847–1857)*, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Oświecenie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.
- [Hasło:] *Jan Komierowski*, [w:] *Polski Szekspir, Repozytorium polskich przekładów Szekspira w XIX wieku. Zasoby, strategie, recepcja*, <http://polski-szekspir.uw.edu.pl/jan-komierowski-tlumacz> [dostęp: 25.02.2022].
- [Hasło:] *Jan Nepomucen Kamiński*, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/177/wojciech-boguslawski>, [dostęp: 24.01.2023].
- [Hasło:] *Jan Nepomucen Kamiński*, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Oświecenie. Hasła osobowe I-O*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- [Hasło:] *Jarosław Leon Iwaszkiewicz*, [w:] *Sejm-wielki.pl*, <http://www.sejm-wielki.pl/b/psb.15328.13> [dostęp: 28.04.2023].
- [Hasło:] *Jenike Ludwik*, [w:] A. Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz polski dotyczących*, Gebethner i Wolff, Kraków 1938.
- [Hasło:] *Jeziński Feliks* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 11/1, z. 48, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964.
- [Hasło:] *Józef Paszkowski*, [w:] *Polski Szekspir, Repozytorium polskich przekładów Szekspira w XIX wieku. Zasoby, strategie, recepcja*, <http://polski-szekspir.uw.edu.pl/jozef-paszkowski-tlumacz> [dostęp: 25.07.2022].

- [Hasło:] *Julian Korsak* [w:] P. Chmielowski, S. Krzemiński (red.), *Złota przędza poetów i prozaików polskich, ze słowem wstępnym Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 2, W. Maleszewski, T. Paprocki, Warszawa 1885.
- [Hasło:] *Kajetan Koźmian*, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut*, t. 5: *Oświecenie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- [Hasło:] *Kamiński Jan Nepomucen*, [w:] A. Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz polski dotyczących*, Gebethner i Wolff, Kraków 1938.
- [Hasło:] *Kamiński Jan Nepomucen*, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut*, t. 5: *Oświecenie: hasła osobowe I-O*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1967.
- [Hasło:] *Kasprowicz Jan*, [w:] A. Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz polski dotyczących*, Gebethner i Wolff, Kraków 1938.
- [Hasło:] *Kazimierz Strzyżewski (1862–1915)*, [w:] *Muzeum w Gostyniu*, <https://www.muzeum.gostyn.pl/Gosty%C5%84ski%20S%C5%82ownik%20Biograficzny?idAkt=1420> [dostęp: 11.08.2022].
- [Hasło:] *Kazimierz Strzyżewski*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/kazimierz-strzyzewski> [dostęp: 5.08.2002].
- [Hasło:] *Kazimierz Zalewski*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1200/kazimierz-zalewski> [dostęp: 10.08.2022].
- [Hasło:] *Komierowski Jan*, [w:] *Encyklopedia PWN*, [dostęp: 28.04.2023].
- [Hasło:] *Ludwik Jenike*, [w:] *Polacy z wyboru. Rodziny pochodzenia niemieckiego w Warszawie w XIX i XX wieku*, <https://www.polenausfreierwahl.de/boha-terowie/biogramy/ludwik-jenike#default> [dostęp: 5.08.2022].
- [Hasło:] *Miciński Tadeusz (1873–1918)*, [w:] Szweykowski Z., Maciejewski J., Albrecht-Szymanowska W. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/80299/edition/61255/content?> [dostęp: 5.01.2022].
- [Hasło:] *Niemojewski Andrzej Jan*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 23/1, zeszyt 96, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa, Kraków 1978.
- [Hasło:] *Norwid Cyprian (1821–1883)*, [w:] Śliwińska I., Stupkiewicz S., Gacowa H. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Romantyzm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- [Hasło:] *Ostrowski Krystyn*, [w:] A. Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz polski dotyczących*, Gebethner i Wolff, Kraków 1938.

- [Hasło:] *Paszkowski Józef*, [w:] A. Bar (red.), *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz polski dotyczących*, Gebethner i Wolff, Kraków 1938.
- [Hasło:] *Reis Zygmunt*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 31/1, zeszyt 128, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988.
- [Hasło:] *Walicki*, [w:] *Katalog powstańców styczniowych*, <https://genealogia.okiem.pl/powstania/index.php?nazwisko=Walicki> [dostęp: 17.08.2022].
- [Hasło:] *Wiktor Baworowski*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/wiktor-baworowski-h-prusii-1826-1894-kolekcjoner-bibliofil-literat> [dostęp: 25.04.2023].
- [Hasło:] *Wiktor hr. Baworowski z Baworowa h. Prus*, [w:] *Sejm-wielki.pl*, <http://www.sejm-wielki.pl/b/1.518.88> [dostęp: 28.04.2023].
- [Hasło:] *Włodzimierz Wolski*, [w:] *Muzeum Niepodległości*, <https://muzeum-niepodleglosci.pl/xpawilon/wlodzimierz-wolski/> [dostęp: 11.08.2022].
- [Hasło:] *Wojciech Bogusławski*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/177/wojciech-boguslawski> [dostęp: 24.01.2023].
- [Hasło:] *Zalewski Kazimierz*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Zalewski-Kazimierz;4000087.html>, [dostęp: 3.01.2022].
- [Hasło:] *Kamiński Jan Nepomucen (1777–1855)*, [w:] Aleksandrowska E., Mikulski T. (red.), *Bibliografia literatury polskiej – Nowy Korbut. Oświecenie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Katalog Powstańców Styczniowych*, [w:] *Genealogia Polaków. Program odtworzenia Tożsamości Rzeczpospolitej*, <https://genealogia.okiem.pl/powstania/index.php?nazwisko=Strzy%C5%BCewski> [dostęp: 11.08.2022].
- Konarska B., *Krzysztof Ostrowski*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 24, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979.
- Kopec G., *Jan Izidor Sztudynger*, [w:] *Słownik Biograficzny Ziemi Zielonogórskiej*, <http://jbc.jelenia-gora.pl/Content/366/sztudynger.html> [dostęp: 3.08.2022].
- Kozłowska M., *Witold Hulewicz*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/40840/witold-hulewicz#> [dostęp: 22.07.2022].
- Makowiecka Z., *Julian Korsak*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 14, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Marek R., *Tadeusz Miciński*, [w:] *Poezja.org*, https://poezja.org/wz/Tadeusz_Micinski/ [dostęp: 12.08.2022].
- Skręt R., *Stanisław Maykowski*, [w:] *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-maykowski-1880-1961-pedagog-poeta-krytyk-teatralny>, [dostęp: 30.08.2022].

- Skrzypczak B., *Zdzisław Skłodowski, Z naszych wyborczych i społeczno-politycznych stosunków*, [w:] *Muzeum Narodowe w Kielcach*, https://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2017/pokaz/238,zdzislaw_sklodowski_z_naszyc_hyborczych_i_spoliecznopolitycznych_stosunkow,1 [dostęp: 11.08.2022].
- Sosnowski M., *Jan Kasproicz. Opowieść biograficzna. Część pierwsza. Chłopska sukmana (1860–1889)*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasproicza, Zakopane 2015.
- Witkowska A., *Kazimierz Brodziński*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Wodzianowska I., *Hołowiński Ignacy*, [w:] *Polski Petersburg*, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/holowinski-ignacy> [dostęp: 10.08.2022].
- Wyszyński S., *Życiorys Edmunda Bojanowskiego*, <https://www.swiety-jozef.kalisz.pl/EdmundBojanowski/3.html> [dostęp: 25.04.2023].

B. Dane o tłumaczach – artykuły prasowe, omówienia, komentarze, korespondencja

- Balicki S.W., *Czytając Bogusławskiego...*, [w:] *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów przez Woyciecha Bogusławskiego*, Drukarnia N. Glucksberga, Warszawa 1820.
- Bibik B., *Podłuchać tajemnice poety... Ajschylos i reminiscencje ajschyłejskie w twórczości Jana Kasproicza*, „Collectanea Philologica” 2016, nr 19.
- Birkenmajer J., *Recenzja przekładu Fausta*, „Polonista” 1932.
- Bolesław Wiktor (Stanisław Budziński), *Kronika literacka – Makbet, tragedia Szekspira, przełożył wierszem A.E. Koźmian*, „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 4.
- Borowy W., *Boy i Eliot*, t. 1: *Notatki o Boyu*, rękopis w Bibliotece Narodowej, [w:] *Magazyn Rękopisów*, rps 7464 I.
- Budrewicz-Beratan A., *Stanisław Egbert Koźmian. Tłumacz Szekspira*, Dom Wydawnictw Naukowych, Kraków 2009.
- Budrewicz-Beratan A., *Szekspir Kasproicza*, [w:] E. Łubieniewska, K. Latawiec, J. Waligóra (red.), *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012.
- Cetera-Włodarczyk A., Kosim A., *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 1: *Zasoby, strategie, recepcja*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.
- Cetera-Włodarczyk A., Kosim A., *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*, cz. 2: *Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.
- Ciechanowska Z., *Kaz. Brodziński jako pierwszy tłumacz Goethego w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1928, t. 25, nr 1(4).

- Ciechanowska Z., *Mickiewicz a Goethe. Ze studiów nad znajomością Goethego w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1924/1925.
- Ciechanowska Z., *Twórczość Goethego w Polsce*, „Twórczość. Miesięcznik Literacko-Krytyczny” 1949, nr 8.
- Ciechanowska Z., *Wstęp*, [w:] J.W. Goethe, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968.
- Ciesielska B., *Gustaw Zieliński (1809–1881)*, *Skepe.pl strona internetowa Miasta i Gminy Skepe*, <https://www.skepe.pl/240,gustaw-zielinski> [dostęp: 11.08.2022].
- Cyprian Kamil Norwid (1821–1883), [w:] *Serwis Humanistyczny „Hamlet”*, <http://hamlet.edu.pl/shi/biograf/?id=norwid> [dostęp: 4.01.2022].
- Czartoryski-Sziler P., *Wielcy zapomniani. Jan Nepomucen Kamiński – twórca teatru polskiego we Lwowie*, „Nasz Dziennik”, <https://www.lwow.com.pl/naszdziennik/kaminski.html> [dostęp: 12.08.2022].
- Ćwiklak K., *Polskie przekłady Fausta Johanna Wolfganga Goethego. Studium porównawcze*, „Pamiętnik Literacki” 1999, t. 90, z. 2.
- Elżbieciak J., *Edmund Kołodziejczyk (1888–1915) – życie i dzieło*, „Wadoviana: Przegląd Historyczno-Kulturalny” 2006, 10.
- Głąb G., *Powstanie styczniowe w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, „Niepodległość i Pamięć” 2014, R. 21, nr 1–2 (45–46).
- Grzegorzczak P., *Józef Birkenmajer w 10-lecie zgonu*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 39 (201).
- Haas A., *Polskie przekłady „Fausta I” Goethego. Próba krytyki i zarys recepcji w Polsce*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2005.
- Hahn W., *Józef Tretiak *1841+1923*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1923, 20/1/4.
- Hałusek B., *Kamień z dna Morskiego oka. Jan Kasprówicz (12.12.1860–01.08.1926)*, https://mbpleszno.pl/Kamien_z_dna_Morskiego_Oka.html [dostęp: 25.01.2022].
- [Hasło:] *Garczyński Stefan*, [w:] *Wybitni wielkopolanie*, <https://regionwielkopolska.pl/artykuly-wybitni-wielkopolanie/garczynski-stefan-1805-1833/> [dostęp: 11.08.2022].
- [Hasło:] *Hulewicz Witold*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Hulewicz-Witold;3913176.html> [dostęp: 25.01.2023].
- [Hasło:] *Jan Nepomucen Kamiński*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/608/jan-nepomucen-kaminski> [dostęp: 30.09.2022].
- [Hasło:] *Stefan Garczyński – Wacława dzieje*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stefan_Garczy%C5%84ski_-_Wac%C5%82awa_dzieje.djvu [dostęp: 21.07.2022].
- Hoesick F., *Zagadkowy królewicz (Z powodu książki Dr. Wł. Matlakowskiego o Hamlecie)*, [w:] *Szkice i opowiadania historyczno-literackie*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1900.

- Hulewicz W., *Polski Faust. Rzecz o nowych polskich przekładach, o sposobach tłumaczenia i polemice dookolnej*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1926.
- Iwaskiewicz J., *Przedmowa*, [w:] W. Szekspir, *Romeo i Julia; Hamlet*, przeł. J. Iwaskiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.
- Jastrzębska Z., *Wacława dzieje*, „Filipinka” 1973, nr 25, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/31307/waclawa-dzieje#> [dostęp: 21.07.2022].
- Jaworska A., Cetera-Włodarczyk A., *Wystawa w 75. rocznicę śmierci prof. Andrzeja Tretiaka (1886–1944). Twórcy warszawskiej anglistyki, neofilologa*, <http://tretiak.wn.uw.edu.pl/#listy> [dostęp: 12.08.2022].
- Józef Antoni Beaupre – krzemieniecki lekarz, „osobisty rodziny Słowackich przyjaciel”, zesłaniec, [w:] *Kresy zakłete w książkach*, <http://literackie-kresy.blogspot.com/2015/09/jozef-antoni-beaupre-krzemieniecki.html> [dostęp: 13.08.2022].
- Jung D., *Polscy tłumacze „Hamleta” (1797–1997)*, [w:] William Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, tłum. R. Długołęcki, Arspol, Bydgoszcz – Gniezno – Warszawa 2013.
- K.Wł.W. [Kazimierz Władysław Wójcicki], *Wiadomości literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1861, t. 2.
- Karol Brzozowski w Imperium Osmańskim, [w:] *Polonia w Stambule*, <https://poloniawstambule.com/karol-brzozowski-w-imperium-osmańskim/> [dostęp: 19.08.2022].
- Kasprowicz, *Szekspir i willa na Harendzie*, [w:] *Bankier.pl*, <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Kasprowicz-Szekspir-i-willa-na-Harendzie-1915141.html> [dostęp: 31.08.2022].
- Kierzek A., *Władysław Matlakowski (1851–1895) – człowiek niepospolity; chirurg zasłużony dla polskiej ryinolaryngologii*, „Otorinolaryngologia” 2010, 9(4).
- Kolska A., *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) pod redakcją Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2012, t. 2, nr 1.
- Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 1, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Kosim A., *Polskie przekłady Szekspira na Kresach w XIX wieku*, „Przekładaniec” 2018, nr 36.
- Korzeniowski J., *Kilka słów wstępnych*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 1.
- Kurek K., *Jan Nepomucen Kamiński. Myśli o umnictwie dramatycznym*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1998, vol. 25.
- Koźmian S.E., *Wstęp*, [w:] [William Shakespeare], *Dzieła dramatyczne Szekspira*, T. 1, tłum. S. Koźmian, Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1866.

- List J. Paszkowskiego do K.W. Wójcickiego z 6 sierpnia 1857 r., [w:] Zbiór autografów Cypriana Walewskiego, T. 7: w. XIX, Lit. P-S, Biblioteka PAN w Krakowie, rkps., sygn. 718, k. 55.
- List Józefa Korzeniowskiego, Biblioteka Narodowa, rkps, sygn. 2669 III, k. 28.
- List Józefa Paszkowskiego do Kazimierza Władysława Wójcickiego z 23 kwietnia 1856 r., [w:] *Zbiór autografów Cypriana Walewskiego*, T. 7: w. XIX, Lit. P-S, Biblioteka PAN w Krakowie, rkps, sygn. 718, k. 43.
- List z 13 marca 1853 r., [w:] *A.E. Koźmian, Listy (1829–1864)*, t. 2, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1894.
- Listy Jana Chęcińskiego do Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego z 16 sierpnia 1870 r., [w:] *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 1, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Lorentowicz J., *Nasze przekłady literackie*, „Nowa Książka” 1934, R. 1, z. 8.
- Loth R., *Jan Kasprówic i literatura niemiecka*, [w:] tegoż, *Kasprówic. Szkice o życiu i twórczości*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprówicza, Zakopane 2016.
- Loth R., *Jan Kasprówic jako profesor Uniwersytetu Lwowskiego*, [w:] tegoż, *Kasprówic. Szkice o życiu i twórczości*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprówicza, Zakopane 2016.
- Loth R., *Krytyk i tłumacz. Na marginesie korespondencji Piotra Chmielowskiego z Janem Kasprówiczem*, [w:] tegoż, *Kasprówic. Szkice o życiu i twórczości*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprówicza, Zakopane 2016.
- Loth R., *Poeta trzech epok* [w:] tegoż, *Kasprówic. Szkice o życiu i twórczości*, Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprówicza, Zakopane 2016.
- M., *Krótki przegląd tłumaczeń ks. Hołowińskiego*, „Przegląd Naukowy” 1845, nr 8.
- Majkiewicz A., *Profesja czy pasja? O polskich tłumaczach „Fausta”*, [w:] P. Fast, M. Osadnik (red.), *Wielcy tłumacze*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk & Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2012.
- Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Kilka uwag o symbiozie sztuk w twórczości Cypriana Norwida*, „Teksty Drugie” 2000, 5.
- Mokrzycka-Pokora M., *Wojciech Bogusławski*, <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-boguslawski> [dostęp: 10.08.2022].
- Mościcki T., *Jan Kasprówic 12.12.1860–1.08.1926*, <https://culture.pl/pl/tworca/jan-kasprówic>, [dostęp: 26.01.2022].
- Obrączka P., *Literatura niemieckojęzyczna w Polsce 1887–1914. Bibliografia przekładów*, Uniwersytet Opolski, Opole 1999.
- Odyniec A.E., *Listy z podróży*, t. 1: *Z Warszawy do Rzymu*, Zakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa, 1884.
- Ottman R., *Julian Korsak, jego życie i pisma*, „Przegląd Polski” 1881/1882, t. 3.

- Pigoń S., Dernałowicz M. (red.), *Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”. Marzec 1832 – czerwiec 1834. Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, t. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.
- Pini T., *Z pośmiertnych utworów Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1907, nr 6/1/4.
- Polak A., Grzybowski A., Sak J., *Zygmunt Kramsztyk – patriota, działacz społeczny, filozof medycyny i lekarz*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny” 2015, nr 78.
- Profesor Stanisław Estreicher (1869–1939)*, [w:] Katedra Powszechnej Historii Państwa i Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego, <http://www.common.law.uj.edu.pl/wydzial/historia/estreicher> [dostęp: 12.08.2022].
- Rogacki H.I., *Z dziejów scenicznych „Fausta”*. *Wydarzenia, epizody, fragmenty*, https://e-teatr.pl/files/programy/55727/faust_teatr_nowy_warszawa_1989.pdf, [dostęp: 13.11.2021].
- Rollauer J., *Uwagi o polskich przekładach Fausta Goethego*, „Przegląd Humanistyczny” 1933, R. 8, z. 1.
- Romaniuk R., *Komentarz*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Struny ziemi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015.
- Schulz F., *Podróże inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Słowacki J., *Dzieła*, t. 10: *Dramaty*, oprac. Z. Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
- Stanisław Estreicher. Od krakowskiej bohemy do piekła Sachsenhausen*, [w:] *Polskie Radio*, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2647862,Stanislaw-Estreicher-Od-krakowskiej-bohemy-do-piekla-Sachsenhausen> [dostęp: 19.08.2022].
- Szleszyński B., *Tadeusz Miciński*, <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-micinski>, [dostęp: 5.01.2022].
- Szmydtowa Z., *Mickiewicz jak tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.
- Szyfman A., *Scena z „Hamleta”*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 22.
- Śliwowska W., *Materiały do historii zesłańców syberyjskich: Justynian Ruciński – Gustaw Ehrenberg – Aleksander Krajewski*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 81, nr 1.
- Święcicki K., *Zakopane i Tatry fin de siècle. Jan Kasprowicz – podróże artysty*, „Galicja. Studia i Materiały” 2020, 6.
- Tarnawski W., *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914.
- Tarnowski S., *Kronika literacka. Dzieła dramatyczne Szekspira*, t. 1: *Przekład Stanisława Koźmiana*, „Przegląd Polski” 1866, z. 3.
- Tarnowski S., *Szekspir w Polsce*, „Przegląd Polski” 1877, z. 3.

- Waśko A., *Faust w korespondencji i dramatach Zygmunta Krasińskiego*, [w:] Halina Krukowska, Jarosław Ławski (red.), *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1999.
- Widacki J., *Leon Wachholz jako kryminolog*, [w:] *Rozważania o przyczynach zbrodni przez prof. dr. Leona Wachholza profesora medycyny sądowej Uniwersytetu Jagiellońskiego napisane*, Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2008.
- Zamiara K., *Leon Wachholz – twórca nowoczesnej polskiej medycyny sądowej*, „Historia Farmacji” 2010, t. 66, nr 6.
- Zbierski H., *Some Notes on Polish Translations of Shakespeare's Plays: Past and Present*, „Studia Anglica Posnaniensia. An International Review of English Studies” 1994, nr 28.

C. Polskie przekłady *Hamleta* Williama Shakespeare'a i *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego

C.1. Przekłady *Hamleta* (1797–1939)

- Dzieła W. Shakespeare*, przekład J. Kefalińskiego, „Przegląd Poznański” 1849, z. 9.
- Koźmian S.E., *Dzieła dramatyczne Szekspira w skróceniu opowiedziane, z przytoczeniem celniejszych ustępów*, t. 3, Poznań 1882–1887.
- Koźmian S.E., *Makbet. Tragedya Wilhelma Shakspear'a, przełożona z angielskiego wierszem polskim przez Andrzeja Edwarda Koźmiana*, Nakładem Księgarni J.K. Żupańskiego, Poznań 1857, „Przegląd Poznański” 1857, t. 23.
- Koźmian S., *Dzieła dramatyczne Szekspira w skróceniu opowiedziane z przytoczeniem celniejszych ustępów przez Stanisława Koźmiana*, t. 3, Druk i Nakład Jarosława Leitgebra, Poznań 1887.
- Kubikowski T., *Shakespeare w przekładach Józefa Paszkowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1991, zeszyt 1 (157).
- Shakespeare W., *Dramata Willjama Shakespear'a. Przekład z pierwotworu*, Tom 1: *Hamlet, Romeo i Julia*, tłum. J. Komierowski, w drukarni S. Orgelbranda, Warszawa 1857.
- Shakespeare W., *Dramata Willjama Shakespear'a. Przekład z pierwotworu*, T. 2: *Makbet, Król Lear, Wieczór Trzech Króli i Krotochwila z pomyłek*, tłum. J. Komierowski, w drukarni S. Orgelbranda, Warszawa 1858.
- Shakespeare W., *Dramata Willjama Shakespear'a. Przekład z pierwotworu*, Tom 3: *Ryszard III, Ukrócenie spornej, Kupiec wenecki i Wiele hałasu o nic*, tłum. J. Komierowski, w drukarni S. Orgelbranda, Warszawa 1858.
- Shakespeare W., *Dzieła dramatyczne Szekspira*, tłum. Stanisław Koźmian, T. 1 [*Sen nocy letniej, Król Lyr, Dwóch panów z Werony*], Księgarnia Konstantego Żupańskiego, Poznań 1866.

- Shakespeare W., *Dzieła dramatyczne Szekspira*, tłum. S. Koźmian, T. 2 [*Król Jan Król Ryszard Drugi*], Księgarnia Konstantego Żupańskiego, Poznań 1869.
- Shakespeare W., *Dzieła dramatyczne Szekspira*, tłum. S. Koźmian, T. 3 [*Król Henryk Czwarty. Część I, Król Henryk Czwarty. Część II*], Księgarnia Konstantego Żupańskiego, Poznań 1877.
- Shakespeare W., *Dzieła Wilhelma Shakspeare*, tłum. I. Kefaliński [I. Hołowiński], T. 1, T. Glücksberg, Wilno 1839, [*Hamlet, Romeo i Julia, Sen w wigilią Ś. Jana*].
- Shakespeare W., *Dzieła Wilhelma Shakspeare*, tłum. I. Kefaliński [I. Hołowiński], T. 2, T. Glücksberg, Wilno 1841, [*Makbet, Król Lear, Burza*].
- Shakespeare W., Fragment *Hamleta*, tłum. E.B. [E. Bojanowski], „Przyjaciel Ludu” 1838, nr 25.
- Shakespeare W., Fragment, [w:] F. Wężyk, *O poezji romantycznej*, Kraków 1878.
- Shakespeare W., *Hamlet, królewicz duński, tragedia w 5 aktach. Dzieła dramatyczne*, t. 4, tłum. W. Bogusławski, Warszawa 1821.
- Shakespeare W., *Hamlet, królewicz duński. Tragedia w 5 aktach, w angielskim języku przez wiekopomnego Szekspira napisana z niemieckiego zaś polskim piórem... przełożona*, tłum. J.N. Kamiński, Minkowice 1805 rok, egzemplarz unikatowy w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. 24944/I; przekład z przeróbki F.L. Schrödera.
- Shakespeare W., *Hamlet, książę Danii*, tłum. R. Długołęcki, Arspol, Bydgoszcz – Gniezno – Warszawa 2013.
- Shakespeare W., *Hamlet*, tłum. J. Kasprowicz, Gubrynowicz, Lwów 1890.
- Shakespeare W., *Julia i Romeo. Akt IV, scena 3*, tłum. F. Dzierżykraj-Morawski „Przyjaciel Ludu” 1837/1838, nr 1.
- Shakespeare W., *To be or not to be (Monolog Hamleta)*, tłum. F. Dzierżykraj-Morawski „Melitele” 1830.
- Shakespeare W., *Wyjętek z tragedii Szekspira. Hamleta, Akt III, Scena II*, tłum. J. M. Szczygielski, „Rusałka” 1838, t. 1.
- Siemiński L., *Część literacko-artystyczna. Dzieła dramatyczne Szekspira, przekład Stanisława Koźmiana (Tom I i II w Poznaniu, nakładem Żupańskiego)*, „Czas” 1869, nr 241.
- Szekspir W., *Burza. Komedja w pięciu aktach w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego opracował Dr. Andrzej Tretiak*, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1921.
- Szekspir W., *Hamlet Królewicz Duński. Tragedja w 5 aktach*, tłum. W. Matlakowski, Tłocznia Wszechnicy Jagiellońskiej pod zarządem A.M. Kosterkiewicza, Kraków 1894.
- Szekspir W., *Hamlet, królewicz duński. Dramat w 5 aktach*. W przekładzie K. Ostrowskiego, Lwów 1870.

- Szekspir W., *Hamlet. Tragedja w pięciu aktach*, przełożył, oraz wstępem opatrzył Andrzej Tretiak Prof. Uniw. Warszawskiego, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1922.
- Szekspir W., *Król Lir. Tragedja w pięciu aktach*, przełożył i opracował Andrzej Tretiak Prof. Uniw. Warszawskiego, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1923.
- Szekspir W., *Makbet. Tragedja w pięciu aktach*, w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Prof. Andrzej Tretiak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1922.
- Szekspir W., *Otello. Tragedja w pięciu aktach*, w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego, opracował Andrzej Tretiak Prof. Uniw. Warszawskiego, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1927.
- Szekspir W., *Romeo i Julia, Hamlet*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.
- Wyspiański S., *Hamlet*, [w:] L. Płoszewski (red.) *Dzieła zebrane*, t. 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.

C.2. Przekłady *Fausta* (1797–1939)

- Goethe J.W., „*Fausta*” *tragedyja*, tłum. A. Bielowski, „Rozmaitości. Dodatek do Gazety Lwowskiej” 1836.
- Goethe J.W., *Faust*, w przekł. A.A. Krajewskiego przejrzanym i uzupełnionym przez A. Toma, Polska Składnica Pomocy Szkolnych, Warszawa 1921.
- Goethe J.W., *Faust, część pierwsza*, przełożył W. Kościelski, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1937.
- Goethe J.W., *Faust*, tłum. L. Jenike, Księgarnia Wilhelma Zukerkandla, Lwów 1891.
- Goethe J.W., *Faust. Część I*, tłum. E. Zegadłowicz, Fr. Foltin, Wadowice 1926.
- Goethe J.W., *Faust. Część I*, tłum. W. Tyzenhaus, rok 1871, w Bibliotece Branickich w Suchoj w rękopisie nr. 479.
- Goethe J.W., *Faust. Część I i II*, przekł. F. Jezierski, Nakład i Druk S. Lewentala, 1850.
- Goethe J.W., *Faust. Część I i II*, przekł. J. Paszkowski, W Drukarni „Czasu” , Kraków 1882.
- Goethe J.W., *Faust*, przekł. J. Paszkowski, „Przegląd Polski” 1881, t. 61, nr 181.
- Goethe J.W., *Faust. Tragedya Goethego, część 1*, przeł. K. Strzyżewski, Fiedler, 1914.
- Goethe J.W., *Faust. Tragedya*, tłum. A. Walicki, Nakład i Druk Józefa Zawadzkiego, Wilno 1844.
- Goethe J.W., *Faust: Dedykacja do Fausta [Zueignung], Prolog w teatrze [Vorspiel auf Theater], Prolog w niebie [Prolog im Himmel]*, tłum. A. Niemojewski, „Myśl Niepodległa” 1907, nr 35.

- Goethe J.W., *Faust: tradegji część pierwsza*, przeł. [z niem.] L. Wachholz, wstępem poprzedził O. German, Gebethner i Wolff, Warszawa – Kraków 1931.
- Goethe J.W., *Faust: tragedia*, tłum. J. Czermak, Księgarnia Polska, Lwów 1896.
- Goethe J.W., *Król Thuli*, tłum. L. Szczepański, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1926, nr 17.
- Goethe J.W., *Modlitwa Małgorzaty* [Faust I, 1808. Zwinger], tłum. W. Pomian [Jan Waclaw Komierowski], „Świat” 1888, nr 23.
- Goethe J.W., *Na pewnego króla dworze*, tłum. S. Garczyński, [w:] S. Garczyński (red.), *Waclawa dzieje. Poezje*, t. 1. Paryż 1833.
- Goethe J.W., *Akt wstępny, Prolog w niebie, Za bramą*, tłum. H. Feldmanowski, [w:] H. Feldmanowski, *Drobnostki poetyczne*, Poznań 1861.
- Goethe J.W., *Faust*, tłum. A. Groza, „Rusałka” 1838.
- Goethe J.W., *Fragmenty*, tłum. A.J. Szabrański, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. 1.
- Goethe J.W., *Fragmenty*, tłum. J.K. Giecenicz, „Rocznik Literacki” 1843.
- Goethe J.W., *Międzymurze*, tłum. J.I. Sztudynger, „Tęcza” 1932, R. 6, nr 3.
- Goethe J.W., *Modlitwa Małgorzaty*, tłum. W. Wolski, „Tygodnik Warszawski” 1871, R. 1.
- Goethe J.W., *Monolog*, tłum. J. Korsak, „Dziennik Warszawski” 1826, t. 5.
- Goethe J.W., *Pieśń Małgorzaty*, tłum. K. Brzozowski, „Dziennik Literacki” 1858, R. 7, t. 1.
- Goethe J.W., *Prolog* [do: *Faust*], tłum. A. Mickiewicz, ok. 1829 roku, [rękopis zaginiony].
- Goethe J.W., *Przypisanie*, tłum. J. Birkenmajer, „Przegląd Humanistyczny” 1931, nr 1–2.
- Goethe J.W., *Wieczorna pieśń wędrowca*, tłum. J. Birkenmajer, „Ilustracja Polska” 1938, nr 18.
- Goethe J.W., *Wstęp*, tłum. R. Roźniatowski, „Tygodnik Mód i Powieści”, 1871, R.1.
- Goethe J.W., *Wyimek z Fausta*, tłum. W.K. Ziarno, „Tygodnik Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny” 1883, R. 2, nr 3.
- Goethe J.W., *Z części 2 odłona pierwsza*, tłum. B. Baupré, „Głos Narodu” 1911, R. 19.
- Goethe J.W., *Żale Małgosi*, tłum. W. Baworowski, „Dziennik Literacki” 1854.
- Korsak J., *Monolog z tragedii Goethego, Faust*, „Dziennik Warszawski” 1826, t. 5, nr 15, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/326531/display/Default> [dostęp: 21.07.2022].

C.3. Przekłady *Fausta* po 1939 roku (cytowane w monografii)

- Goethe J.W., *Faust. Tragedii część pierwsza i druga*, tłum. A. Lam, Aspra, Warszawa 2012.
- Strzyżewski M., *Nieznaný przekład (fragment części pierwszej „Fausta” J.W. Goethego)*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1997, nr 12 (70).

D. Historia przekładu literackiego

- Adamczyk-Garbowska M., *Przekład literacki w Polsce: stan badań nad jego historią i postulaty na przyszłość*, „Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik” 2011, nr 4.
- Balcerzan E. (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977.
- Balcerzan E., Rajewska E. (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.
- Berman A., *The Experience of the Foreign. Culture and Translation in Romantic Germany*, tłum. S. Heyvaert, State University of New York Press, New York 1984.
- Biernacka-Licznar K., *Opowieść o życiu i twórczości Zofii Ernst (1918–1994)*, „Przekładaniec” 2018, nr 37.
- Cetera A., *Smak morwy. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Dębska K., „O powszechną płci naszej chwałę”. *Tłumaczki epoki stanisławowskiej*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2019, nr 2(44).
- Gaszyńska-Magiera M., *Tłumacz w kontekście kulturowym i społecznym. O Zofii Chądzyńskiej*, „Przekładaniec” 2012, nr 26.
- Eberharter M., *Biografia translatorska Alberta Zippera (1855–1936)*, [w:] J. Kita-Huber, R. Makarska (red.), *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*, Universitas, Kraków 2020.
- Eberharter M., *Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Zum Leben und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert*, Sowa, Warszawa 2018.
- Eberharter M., *Sławomir Błaut – Porträt des Übersetzers*, „OderÜbersetzen” 2016, nr 5–6–7.
- Eberharter M., *Socjologiczne spojrzenie na rolę tłumaczy literatury. Na przykładzie Wandy Krągen i recepcji literatur niemieckojęzycznych w Polsce po 1945 r.*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, nr 9.
- Eberharter M., *Tłumacz i człowiek teatru: Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855)*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2018, nr 1 (39).
- Eberharter M., *Translator biographies as a contribution to Translator Studies. Case studies from nineteenth-century Galicia*, [w:] K. Kaindl, W. Kolb, D. Schlager (red.), *Literary translator studies*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2021.
- Eberharter M., *Wiktor hr. Baworowski. Bibliofil i tłumacz*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2017, nr 12.
- German L., *Faust Goethego i polskie przekłady tragedii*, „Biblioteka Warszawska” 1884, t. 1.

- Grabowski M., *O polskich tłumaczeniach Szekspira. Wyjątek ze studiów nad Szekspirem*, „Rocznik Literacki” 1843.
- Harbicht W., *The Romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-Century German Shakespeare Translation*, [w:] D. Delabastita, L. D’hulst (red.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age: Selected papers from the conference on Shakespeare Translation in the Romantic Age, Antwerp, 1990*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 1993.
- Hermans T., *Translation and History. A textbook*, Routledge, New York – London 2022.
- Ihnatowicz E., *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej*, [w:] A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska (red.), *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Kierzkowska D., *Status teorii tłumaczenia i wiedzy praktycznej w nauczaniu zawodu tłumacza w polskiej perspektywie historycznej*, „Lingua Legis” 2015, nr 23.
- Lipiński K., *Goethes „Faust” als Übersetzungsvorlage*, nakł. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1990.
- Makarska R., *Translationsbiographische Forschung. Am Beispiel von Siegfried Lipiner (1856–1911) und Grete Reiner (1892–1944)*, [w:] A.F. Kellertat, A. Tashinsky, J. Boguna (red.), *Übersetzerforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens*, Frank&Timme, Berlin 2016.
- Pollak S. (red.), *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Rundle C. (red.), *The Routledge Handbook of Translation History*, Routledge, London 2021.
- Rusinek M. (red.), *O sztuce tłumaczenia*, Zakł. Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955.
- Sadkowski W., *Odpowiednie dać słowo słowu. Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
- Skibińska E., *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008.
- Świątkowska W., *Hamleci Jerzego Grotowskiego*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016.
- Święch J., *Lekcje Camoesa. Przyczynek do historii tłumaczeń*, [w:] tegoż, *Z historii i poetyki przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2021.
- Święch J., *Z historii i poetyki przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2021.
- Wnęk J., *Polskie przekłady literatury zagranicznej 1918–1939*, Wydawnictwo MCDN, Kraków 2006.

- Żiętarska J., *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969.
- Żurowski A., *Szekspiriady polskie*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1976.

E. Teoria przekładu literackiego

- Adamowicz-Pośpiech A., *Seria w przekładzie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Austin, J.L., *Philosophical Papers*, Urmson, J.O., Warnock, G.J. (red.), Oxford University Press, London – Oxford 1961.
- Baer B.J., *The translator's biography and the politics of representation. The case of Soviet Russia*, [w:] J. Woodsworth (red.), *The Fictions of Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2018.
- Baker M. (red.), *Routledge Encyclopedia of translation studies*, Routledge, London – New York 1998.
- Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1997.
- Bassnett S., *The translator as cross-cultural mediator*, [w:] K. Malmkjær, K. Windle (red.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Bassnett S., Lefevere A. (red.), *Translation, History and Culture*, Pinter, London, New York 1990.
- Bassnett S., Lefevere A., *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation, Multilingual Matters*, Clevedon 1998.
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966.
- Berman A., *Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle*, „L'Écrit du Temps” 1984, nr 7 (summer).
- Blakesley J., *A Sociological Approach to Poetry Translation*, Routledge, New York 2018.
- Bukowski P., Heydel M., *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków 2009.
- Chesterman A., Baker M., *Ethics of renarration. An interview with Mona Baker*, „Culture” 2008, nr 1.
- Chesterman A., *Bridge concepts in translation sociology*, [w:] M. Wolf, A. Fukari (red.), *Constructing a Sociology of Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007.
- Chesterman A., *Questions in the sociology of translation*, [w:] J.F. Duarte, A.A. Rosa, T. Seruya (red.), *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2006.

- Chesterman A., *The Name and Nature of Translator Studies*, „Hermes – Journal of Language and Communication Studies” 2009, nr 22(42).
- Du X., *A brief introduction of Skopos Theory*, „Theory and Practice in Language Studies” 2012, vol. 2, nr 2.
- Duarte J.F., Rosa A.A., Seruya T. (red.), *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2006.
- Eberharter M., *Der Übersetzer als Akteur im Literaturbetrieb*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2013, nr 19–20.
- Even-Zohar I., *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, [w:] M. Heydel, P. Bukowski (red.), *Antologia teorii przekładu literackiego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Even-Zohar I., *Polysystem Theory*, „Poetics Today” 1990, v. 11, no. 1.
- Even-Zohar I., *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, „Poetics Today” 1990, no. 11.
- Fast P., Kozak A. (red.), *Biograficzne konteksty przekładu*. Seria: Studia o Przekładzie, nr 15, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2002.
- Fedorow A.W. *Wwiedienije w teoriiu pierewoda*, Izdatel'stvo literatury na inostrannykh jazykach, Moskwa 1958.
- Gülich, E., Krafft, U., *Le rôle du «préfabriqué» dans le processus de production discursive*, [w:] Martins-Baltar, M. (red.), *La locution entre langue et usages*, ENS éditions, Fontenay-aux-Roses 1997.
- Gwóźdź G., *Translatologia. Umiejscowienie, rola, kierunki rozwoju, zadania, „Zagadnienia Naukoznawstwa”* 2016, nr 2 (208).
- Hermans T. (red.), *Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London, New York 1985.
- Hermans T., *Narada języków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Hermans T., *Przekład, zadrażnienie i rezonans*, tłum. M. Heydel, [w:] M. Heydel, P. Bukowski (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Hermans T., *Translation as institution*, [w:] M. Snell-Hornby, Z. Jettmarova, K. Kaindl (red.), *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress Prague 1995*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 1997.
- Hermans T., *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester 1999.
- Heydel M., *„Gorliwość tłumacza”. Przekład w twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Heydel M., *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6.
- Holmes J.S., *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988.

- Holz-Mänttari J., *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1984.
- Inghilleri M., *Habitus, field and discourse. Interpreting as a socially situated activity*, „Target” 2003, nr 15 (2).
- Inghilleri M., *Mediating Zones of Uncertainty. Interpreter Agency, the Interpreting Habitus and Political Asylum Adjudication*, „The Translator” 2005, vol. 11, nr 1.
- Inghilleri M., *The Sociology of Bourdieu and the Construction of the ‘Object’ in Translation and Interpreting Studies*, „The Translator” 2005, vol. 11, nr 2.
- Jäger G., Neubert, A., *Äquivalenz bei der Translation*, Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1982.
- Jakobson R., *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris 1958/1963.
- Jarniewicz J., *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2018.
- Jędrzejko P., *Paszkowski, Barańczak and the question of vanguard translation of „Hamlet”*, [w:] P. Fast (red.), *Klasycyzm i awangardowość w przekładzie*, Śląsk, Katowice 1995.
- Jędrzejko P., *Przekład – Metodologia – Biografia: Kilka uwag o translacji w świetle literackiej „wiedzy subiektywnej”*, [w:] P. Fast, A. Kozak (red.), *Biograficzne konteksty przekładu*, Śląsk, Katowice 2002.
- Kade O., *Aufgaben der Übersetzungswissenschaft*, „Zur Frage der Gesetzmäßigkeit im Übersetzungsprozeß, Fremdsprachen 7” 1963, nr 2.
- Kaindl E.K., Kolb W., Schlager D. (red.), *Literary Translator Studies*, Benjamins Translation Library 156, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2021.
- Kita-Huber J., Makarska R. (red.), *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*, Universitas, Kraków 2020.
- Koller W., *Übersetzen, Übersetzung und Übersetzer*, „Babel” 1971, nr 17:1.
- Kussmaul P., *Übersetzen als Entscheidungsprozess. Die Rolle der Fehleranalyse in der Übersetzungsdidaktik*, [w:] M. Snell-Hornby (red.), *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, Francke, Tübingen 1986.
- Lefevere A. (red.), *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Routledge, London, New York 1992.
- Lefevere A., 2009, *Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, [w:] P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Znak, Kraków 2009.
- Lefevere A., *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London, New York 1992.
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

- Liber-Kwiecińska K. (red.), *Tłumacz oczami społeczeństwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.
- Łukasiewicz M., *Pięć razy o przekładzie*, Wydawnictwo Karakter, Kraków, Gdańsk 2017.
- Makarska R., *Die Rückkehr des Übersetzers. Zum Nutzen einer Übersetzerbiographie*, [w:] A.F. Kelletat, A. Tashinskiy (red.), *Übersetzer als Entdecker*, Berlin 2014.
- Makarska R., *Translator redivivus. O pożytkach z biografii tłumacza*, „Ode- rÜbersetzen” 2016b, nr 5–6–7.
- Newmark P., *A Textbook of Translation*, Prentice Hall Longman ELT, New York 1987.
- Newmark P., *Approaches to Translation*, Oxford Pergamon Press, Oxford 1982.
- Newmark, P., *Approaches to Translation*, Oxford Pergamon Press, Oxford 1982.
- Newmark, P., *A textbook of translation*, Prentice Hall, New York 1988.
- Pluszka A., *Wte i wewte. Z tłumaczami o przekładach*, Wydawnictwo słowo/ob- raz terytoria, Gdańsk, Warszawa 2016.
- Pym A., *Humanizing Translation History*, „Hermes – Journal of Language and Communication Studies” 2009, nr 42.
- Pym A., *On the social and the cultural in Translation Studies*, [w:] Pym A., Shle- singer M., Jettmarová Z. (red.), *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Phila- delphia 2006.
- Reiss K., Vermeer H.J., *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen 1984.
- Reiss, K., *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der Operative Text*, Scriptor, Kronberg 1976.
- Rozwadowska K., *Przekład i władza. Polskie tłumaczenia „Braci Karamazow” Fiodora Dostojewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- Schäffner C., *Skopos theory*, Routledge, London 1998.
- Schleiermacher F., *O różnych metodach tłumaczenia*, tłum. P. Bukowski, „Przekładaniec” 2009, nr 21.
- Searle J.R., *Sens et expression*, Minuit, Paris 1982.
- Sela-Sheffy R., *How to be a (recognized) translator. Rethinking habitus, norms, and the field of translation*, „Target” 2005, nr 1.
- Simeoni D., *The Pivotal Status of the Translator’s Habitus*, „Target” 1998, nr 10 (1).
- Simeoni D., *Translation and society: The emergence of a conceptual relation- ship*; [w:] P. St-Pierre, P.C. Kar (red.), *In translation: Reflections, refra- ctions, transformations*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007.

- Siwek K., *A Flight of Tokarczuk Translators: Remarks on Collaboration and Cooperation*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2021, R. 27, nr 2(52).
- Snell-Hornby M., *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2006.
- Snell-Hornby M., *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: Zur Integration von Theorie und Praxis*, Francke, Tübingen 1986.
- Tokarz B., *Osoba w przekładzie*, [w:] P. Fast, A. Kozak (red.), *Biograficzne konteksty przekładu*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2002.
- Tomaszkiewicz T., *Coraz bardziej interdyscyplinarny charakter badań przekładoznawczych*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2016, nr 31.
- Toury G., *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 1995.
- Venuti L., *Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London 1995.
- Vermeer H.J., *Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie*, „Lebende Sprachen” 1978, vol. 23, nr 3.
- Vinay J., Darbelnet J.P., *Stylistique Comparée du Français et de l’Anglais*, Didier, Paris 1985.
- Warchoń J., *Tłumaczenie jako przejaw biograficznego utożsamienia. Konstanty Aleksander Jeleński a Witold Gombrowicz*, [w:] P. Fast, A. Kozak (red.), *Biograficzne konteksty przekładu*. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2002.
- Wojtasiewicz O., *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa 1957.
- Wolf M., *Introduction: The emergence of a sociology of translation*, [w:] M. Wolf, A. Fukari (red.), *Constructing a Sociology of Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007.
- Wolf M., *The location of the ‘translation field’. Negotiating borderlines between Pierre Bourdieu and Homi Bhabha*, [w:] M. Wolf, A. Fukari (red.), *Constructing a Sociology of Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007.
- Wolf M., *Translation „going social”? Challenges to the (Ivory) Tower of Babel*, „MonTi 3. Applied Sociology in Translation Studies” 2010, nr 3.
- Wolf M., *ÜbersetzerInnen – verfangen im sozialen Netzwerk? Zu gesellschaftlichen Implikationen des Übersetzens*, „Studia Germanica Posnaniensia XXIX. Probleme des literarischen Übersetzens” 2003, nr 29.
- Wolf M., *Zum „sozialen Sinn“ in der Translation. Translationssoziologische Implikationen von Pierre Bourdieus Kultursoziologie*, „Arcadia” 1999, vol. 34, nr 2.
- Zheng J., *An Overview of Sociology of Translation: Past, Present and Future*, „International Journal of English Linguistics” 2017, vol. 7, nr 4.

F. Historia i recepcja literatury

- Albrecht G., Mittenzwei J., *Klasycyzm niemiecki. Życie i twórczość Goethego i Schillera*, tłum. J. Buras, M. Jaroszewski, J. Juryś, B. Surowska, G. Witwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Bolewski J. SJ, *Głębia Goethego*, Więź, Warszawa 2004.
- Buras J., *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung vom 16. Jahrhundert bis 1994*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996.
- Chmielowski P., *Nasza literatura dramatyczna*, t. 2, Księgarnia K. Grendy-szyńskiego, Petersburg 1989, <https://archive.org/details/naszaliteraturad02chmiuoft/page/248/mode/2up> [dostęp: 3.01.2022].
- Culler J., *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Delabastita D., D'hulst L. (red.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 1993.
- Dobijanka O., *Gottfried Keller und Goethe*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.
- Eliot T.S., *Szkice literackie*, tłum. Witold Chwalewik, Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1963.
- Fabiszak J., Gibińska M., Kapera M. (red.) *Szekspir. Leksykon*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.
- Farnham W., *Posłowie* [w:] W. Shakespeare, *Hamlet*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
- Friedenthal R., *Goethe. Jego życie i czasy*, tłum. M. Rotter, Czytelnik, Warszawa 1969.
- Gibińska M., *William Shakespeare – geniusz i zagadka*, [w:] *William Shakespeare. Komedia w przekładzie Stanisława Barańczaka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- Głowiński M., *Wiedza o literaturze wobec nauk o kulturze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2.
- Hahn W., *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958.
- [Hasło:] *Goethe Johann Wolfgang*, [w:] *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*, *Informator*, A–K, pod kier. J. Michalika, red. tomu S. Hałabuda, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001.
- Helsztyński S., *Hamlet Wiliama Szekspira*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1966.
- Henning H. (oprac.), *Faust-Bibliographie*, teil 2: *Goethes Faust. Bd. 1 (Ausgaben und Übersetzungen)*, Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar 1968.
- Jagoda Z., *Krytyka literacka w kraju*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie Romantyzmu 1831–1863*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

- Kaszyński S.H., *Wstęp*, [w:] J. W. Goethe, *Dzieła wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Kettle A., *Od Hamleta do Lira*, [w:] A. Staniewska (red.), *Szkice szekspirowskie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Kołodziejczyk E., *Goethe w Polsce. Rzecz literacko-biograficzna*, Nakładem Funduszu Naukowego, Kraków 1913.
- Komorowski J., *„Hamlet” Williama Shakespeare’a*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Komorowski J., *Polskie Szekspiriana*, „Pamiętnik Teatralny” 1991, z. 1 (157).
- Korotyński K., *William Shakespeare (Szekspir), Dzieła dramatyczne w 12 tomach*, przekł. L. Ulrich, z objaśnieniami J.I. Kraszewskiego, wydanie nowe, z rycinami tytułowymi, Kraków i Warszawa, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 41.
- Kotarbiński J., *Nowe studia nad Hamletem*, „Athenaeum” 1897, z. 1.
- Kott J., *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1965.
- Kridl M., *Literatura polska wieku XIX*, cz. 1: *Od Trzeciego Rozbioru do wystąpienia Mickiewicza (1795–1822)*, wyd. 3, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1929.
- Kunicki W., *Tragedia nowoczesności*, [w:] E. Białek, G. Kowal (red.), *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice. Komentarze. Interpretacje*, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2011.
- Kurska A., *Mickiewicz i „duch luterski”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, nr 60.
- Lipski J. J., *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1878–1891*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Markiewicz H., *Pozytywizm*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.
- Markowski M.P., *O reprezentacji*, [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006.
- Mroczkowski P., *Historia literatury angielskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1981.
- Nycz R. (red.), *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.
- Parvini N., *Shakespeare’s History Plays. Rethinking historicism*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2012.
- Piniński L., *Shakespeare*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1924.
- Quérarde J.M., *Les supercheries littéraires dévoilées*, G.P. Maisonneuve & Larose, Editeurs, Paris 2018.
- Rduch R., *Die Macht der Philologie oder wie man mit Goethes freundlicher Unterstützung Polen germanisieren wollte*, „Jahrbuch für Internationale Germanistik” 2019, Jahrgang LI, Heft 2(2), s. 275–292, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/20542/Rduch_Die%20Macht%20der%20Philologie.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 8.02.2023].

- Rowicka M., *O lwowskich i warszawskich wersjach syntezy dziejów literatury polskiej Wilhelma Feldmana*, [w:] S. Kwiecień, I. Pietrzakiewicz, E. Wójcik (red.), *Kraków – Lwów XIV. Książki XIX–XX w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- Schlegel A.W., *Briefe über Poesie, Silbenmaaß und Sprache* (1795), http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1795_5awschlegel.html [dostęp: 6.04.2022].
- Smirnow A.A., *O sztuce Szekspira*, [w:] A. Staniewska (red.), *Szkice szekspirowskie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Śniedziewski P., *Dramat świadomości – o romantycznych lekturach Fausta we Francji* [w:] J. Fiećko, S. Piontek (red.), *Powroty Fausta. Studia z literatury XIX i XX wieku*, Oficyna Wydawnicza Wyższej Szkoły Języków Obcych im. Samuela B. Lindego, Poznań 2013.
- Stanisz M., *Literatura*, [w:] A. Skoczek (red.), *Historia literatury i kultury polskiej. Romantyzm. Pozytywizm*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2007.
- Strzyżewski M., *O Mickiewiczowskiej nobilitacji poematu Stefana Garczyńskiego „Wacława dzieje”. Zapomniany krytycznoliteracki aspekt wykładów paryskich Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 1.
- Szyjkowski M., *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej: typ szekspirowski*, Spółka Wydawnicza, Kraków 1923.
- Szyrocki M., *Johann Wolfgang Goethe*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1981.
- Troszyński M., *Anty-Faust polskich romantyków. Juliusza Słowackiego rewizja faustowskiego mitu*, <https://grotowski.net/performer/performer-6/anty-faust-polskich-romantykow-juliusza-slowackiego-rewizja-faustowskiego-mitu> [dostęp: 28.08.2022].
- Veresaev V., *Что нужно для того, чтобы быть писателем? (Czto nužno dla tego, czto byt' pisatieleм?)*, Правда (Prawda), 1990.

G. Kulturoznawstwo

- Bachmann-Medick D., *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Bhabha H.K., *The Location of Culture*, Routledge, London, New York 1994.
- Bujnicki T., Maciejewski J. (red.), *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.
- Eller J.D., *Antropologia kulturowa. Globalne siły, lokale światy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- [Hasło:] *Kultura*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kultura;3928887.html> [dostęp: 3.08.2021].

- Kłoskowska A., *Kultura narodowa*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, pod red. A. Kłoskowskiej, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Kłoskowska A., *Kultura. Powstanie i rozwój pojęcia*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, pod red. Antoniny Kłoskowskiej, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Sójka J., *Kulturoznawstwo – od znawstwa do dyscypliny naukowej*, „Nauka” 2005, nr 4.
- Szopa G., Tierling T. (red.), *Interdyscyplinarność i semiotyka w kulturze i nauce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1996.

H. Historia teatru

- Antochewicz B., *Od tłumacza, Johann Wolfgang Goethe, Faust*, https://e-teatr.pl/files/programy/55727/faust_teatr_nowy_warszawa_1989.pdf [dostęp: 11.11.2021].
- Bieńka M.O., *Od zenitu do zmięzchu. Teatr warszawski 1880–1919*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.
- Dudzik W., *W poszukiwaniu stylu. Teatr Narodowy 1924–1939*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.
- Filler W., *Melpomena i piwo*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.
- Fox D., *Czasopisma teatralne*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/200/czasopisma-teatralne> [dostęp: 27.01.2023].
- Gresillon A., *Od pisarstwa teatralnego do inscenizacji*, tłum. M. Zbierańska, [w:] D. Jarząbek-Wasyl, B. Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2019.
- Guderian-Czaplińska E., *Teatralna Arkadia: poznańskie teatry dramatyczne 1918-1393*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.
- Hałabuda S. (red.), *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator*, t. 1: A–K, praca zesp. pod kier. J. Michalika, Kraków 2001.
- Hałabuda S., *Między Hellerem a Schillerem – dwanaście lat Teatru Lwowskiego w odrodzonej Polsce*, [w:] L. Kuchtówna (red.) *Teatr Polski we Lwowie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997.
- Hałabuda S., Stepan K. (red.), *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator L–Z*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Hernik-Spalińska J., *Największa legenda Teatru w Wilnie, czyli o zamknięciu sceny po powstaniu styczniowym*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2016.

- Jarząbek-Wasył D., Maresz B., *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2019.
- Jarząbek-Wasył D., *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Kaszyński S., *Zamiast wstępu – kilka refleksji o teatrze prowincjonalnym*, [w:] *Polski teatr prowincjonalny. Rekonesans*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiarum, Artium et Librorum” 1987, vol. 8.
- Konarska-Pabiniak B., *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Książnica Płocka im. W. Broniewskiego, Płock 2016.
- Kozłowska M., *O Teatrze lwowskim i jego publiczności (1986–1918) – opinie i legendy*, [w:] L. Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997.
- Kuchtówna L., *Antyk w Lwowskim teatrze Horzycy*, [w:] L. Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997.
- Kurek K., *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.
- Kurek K., *Teatry ogródkowe*, [w:] *Encyklopedii Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/271/teatry-ogrodkowe#> [dostęp: 16.02.2022].
- Kurek K., *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.
- Lasocka B., *Osobliwości, zasługi, pomyłki. Kilka uwag o teatrze lwowskim z końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] L. Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997.
- Lasocka B., *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Maresz B., Szydłowska M., *Repertuar polskiego teatru we Lwowie 1894–1900*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Marszałek A., *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864–1887)*, Societas Vistulana, Kraków 2011.
- Marszałek A., *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864–1875*, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2003.
- Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893: instytucja artystyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Pajączkowski F., *Teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.
- Pepłowski S., *Teatr polski we Lwowie 1780–1881*, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1889.

- Sivert T., *Warszawskie Teatry Rządowe*, [w:] T. Sivert (red.), *Dzieje teatru polskiego. Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Symoń B.A., *Pierwsze lata dyrekcji Dobrzańskich w relacjach krakowskiego „Afisza Teatralnego”*, [w:] L. Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997.
- Szczublewski J., *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Wanicka A., *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Waszkiel H., *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.
- Wawro A., *Teatry miejskie we Lwowie w sezonach 1937/38 i 1938/39*, [w:] L. Kuchtówna (red.), *Teatr polski we Lwowie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997.
- Żurowski A., *Przedstawienia szekspirowskie w XVII i XVIII wieku na ówczesnych i dzisiejszych ziemiach polskich*, „Słupskie Studia Historyczne” 2006, nr 12.

I. Socjologia

- Accardo A., *Initiation à la sociologie de l'illusionisme sociale*, Le Mascaret, Bordeaux 1983.
- Bourdieu P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 2013.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola naukowego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Bourdieu P., *The Field of Cultural Production*, Blackwell Publishers, Oxford 1993.
- Bourdieu P., *The forms of capital*, [w:] A.H. Halsey, H. Lauder, P. Brown, A.M. Wells (red.), *Education, Culture, and Society*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- Bourdieu P., *Zmysł praktyczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Bourdieu P., Passeron J.C., *Reproduction in Education, Society and Culture*, Sage, London – Beverly Hills 1977.
- Buzelin H., *Unexpected Allies: How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies*, „The Translator” 2005, vol. 11, nr 2.
- Durkheim E., *The division of labor in society*, Free Press, Glencoe 1893/1964.
- Durkheim E., *Zasady metody socjologicznej*, tłum. J. Szacki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

- Earl B., *Badania społeczne w praktyce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Gacka B., *Personalizm chrześcijański św. Jana Pawła II*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 2014, nr 1.
- Gitling M., *Człowiek i jego praca*, „*Nierówności Społeczne a Wzrost Gospodarczy*” 2013, nr 33.
- Gouanvic J.M., *A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'*, „*The Translator*” 2005, vol. 11, nr 2.
- Gouanvic J.M., *Bibliographie I. Traductologie et sociologie des productions symboliques* In : *Sociologie de la traduction : La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Artois Presses Université, Arras 1999.
- Grec E., *Zawód czy profesja?*, „*Dziennikarze RP*” 2014, <https://dziennikarzerp.org.pl/zawod-czy-profesja>, [dostęp: 8.03.2023].
- [Hasło:] *Arystokracja*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3871509>, [dostęp: 4.08.2022].
- [Hasło:] *Burżuazja*, [w:] *Wirtualny Sztetl*, <https://sztetl.org.pl/pl/slownik/burzuazja> [dostęp: 4.08.2022].
- [Hasło:] *Inteligencja*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/inteligencja;3915040.html> [dostęp: 4.08.2022].
- [Hasło:] *Robotnicy*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/robotnicy;3968156.html> [dostęp: 5.08.2022].
- [Hasło:] *Szlachta*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/szlachta;4019672.html> [dostęp: 4.08.2022].
- [Hasło:] *Ziemianie, ziemiaństwo*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ziemianie;4001468.html> [dostęp: 4.08.2022].
- Hempel C.G., *Fundamentals of Concept Formation in Empirical Science, International Encyclopedia of Social Science, Foundations of Unified Science*, University of Chicago Press, Chicago 1967.
- Kosman M., *The Sociology of Translation: At the Intersection of Social Sciences and the Humanities. The Case of The Golden Key, or the Adventures of Buratino*, „*Przegląd Socjologii Jakościowej*” 2020, t. 16, nr 2.
- Lahire B., *From the habitus to an individual heritage of dispositions: towards a sociology at the level of the individual*, „*Poetics*” 2003, vol. 31, no. 5–6 Oct.–Dec.
- Luhmann N., *Soziale Systeme. Grundris einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.
- Mannheim K., *Essays on the Sociology of Culture*, Routledge, London 1956.
- Matuchniak-Krasuska A., *Koncepcja habitusu u Pierre'a Bourdieu*, „*Interne-towy Magazyn Filozoficzny Hybris*” 2015, vol. 31, nr 4.
- Morris Carr-Saunders A., Wilson P.A., *The Professions*, The Clarendon Press, Oxford 1933.

- Nadel F.S., *The Study of Social Structure*, Cohen and West, London 1957.
- Parsons T., *The Social System*, Free Press, New York 1951.
- Peeters J., *La Médiation de l'étranger. Une sociolinguistique de la traduction*, Presses de l'Université d'Artois, Arras 1999.
- Pergnier M., *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1993.
- Reduta M., *Zawód, profesja i kultura profesjonalna*, „Optimum. Studia Ekonomiczne” 2015, nr 2 (74).
- Sadowski L., *Polska inteligencja prowincjonalna i jej ideowe dylematy na przełomie XIX i XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Słomczyński K.M., Domański H., *Zróźnicowanie społeczno-zawodowe*, [w:] K. Sowa (red.), *Socjologia w Polsce*, Zbigniew Krawczyk, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Rzeszów 1998.
- Stempowski J., *Inteligencja polska i jej losy w ciągu ostatniego ćwierćwiecza (1914–1939)*, <https://wiesz.pl/2018/12/10/inteligencja-polska-i-jej-losy-w-ciagu-ostatniego-cwiercwiecza-1914-1939/> [dostęp: 4.08.2022].
- Sztompka P., *Socjologia. Wykłady o społeczeństwie*, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków 2021.
- Sztumski J., *Socjologia pracy w zarysie*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1981.
- Sztumski J., *Spółeczeństwo i wartości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992.
- Turner J.H., *Societal Stratification: A Theoretical Analysis*, Columbia University Press, New York 1984.
- Turner J.H., *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*, tłum. Ewa Różalska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Wasylewski S., *Życie polskie w XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.
- Weber M., *Gospodarka i społeczeństwo*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1922/2002.
- Wilensky H.L., *The Professionalization of Everyone?*, „American Journal of Sociology” 1964, vol. 70.
- Włodarek J., Ziółkowski M. (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1990.
- Żarnowski J., *Spółeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.
- Żarnowski J., *Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
- Żyromski M., *Dziewiętnastowieczna rodzina polska*, „Roczniki Socjologii Rodziny” 2000, t. 12.

J. Psychologia

- Gardner H., *Creating minds An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Ghandi*, Basic Books, New York 2011.
- Gardner H., *The Creators of the Modern Era*, Basic Books, New York 1993.
- Garnett R., *Constance Garnett: A Heroic Life*, Faber and Faber, London 2019.
- Inteligencja i pomiar inteligencji, [w:] P.G. Zimbardo, R.J. Gerring (red.) *Psychologia i życie*, tłum. E. Czerniawska, M. Guzowska-Dąbrowska, A. Jaworska-Surma, J. Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Kocowski T., Tokarz A., *Prokreatywne i antykreatywne mechanizmy motywacji aktywności twórczej*, [w:] A. Tokarz (red.), *Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej*, SAWW, Poznań 1991.
- Tokarz A., *Emocje i ich stymulatory w przebiegu procesu twórczego*, [w:] A. Tokarz (red.), *Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej*, SAWW, Poznań 1991.
- Tokarz A., *Rola motywacji poznawczej w aktywności twórczej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

K. Badania biograficzne

- Adamczewska I., *Biografia reporterska w ujęciu komunikacyjnym na przykładzie księżek Angeliki Kuźniak*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, vol. 4.
- Boyer-Weinmann M., *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Editions Champ Vallon, Seyssel 2005.
- Bron A., *O badaniach biograficznych krytycznie*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne” 2017, nr 1(4).
- Bühler C., *Bieg życia ludzkiego*, tłum. E. Cichy, J. Jarosz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1999.
- Całek A., *Biografia jako reprezentacja*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, vol. 4.
- Całek A., *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Całek A., *Narrator biografii naukowej: między referencyjnością a fikcją*, [w:] R. Skrzyński, L. Dziachkowska, D. Opozda (red.), *Przedmiot, źródła i metody badań w biografii*, Episteme, Lublin 2016.
- Całek A., *Personalistyczny model biografii w świetle zagadnienia podmiotowości*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 35 (55).

- Całek A., Tokarz A., *Metoda psychobiograficzna w badaniu procesu twórczego*, [w:] A. Tokarz (red.), *Dynamika procesu twórczego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Dosse F., *Le pari biographique. Ecurire une vie*, Editions La Decouverte, Paris 2011.
- Grzechkiewicz-Radulska K., *O tym, jak napisać biografię naukową (łódzka szkoła metodologiczna)*, „Przegląd Socjologiczny” 2015, nr 64.
- [Hasło:] *Biografia*, [w:] *ENCENC Encyklopedie humanistyczne*, <https://encenc.pl/biografia> [dostęp: 3.08.2021].
- Jasińska M., *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970.
- Jonda B., Sackmann R., *Koherencja badań biograficznych i analiz biegu życia. Tradycje. Perspektywy. Metody*, [w:] M. Piorunek (red.), *Badania biograficzne i narracyjne w perspektywie interdyscyplinarnej. Aplikacje – Egzemplifikacje – Dylematy metodologiczne*. Seria: Badania Interdyscyplinarne, nr 43, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.
- Kaczmarek J., *Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4.
- Korpała J., *Zarys dziejów bibliografii w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1953.
- Krasowska E., *Biografia. Przypadek Ackroyda*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1.
- Murray P.K., *The Art of Biography*, Allen and Unwin, London 1965.
- Piorunek M., *Biographical and narrative research from the interdisciplinary perspective. Applications. – Exemplifications – Methodological dilemmas. Summary*, [w:] M. Piorunek (red.), *Badania biograficzne i narracyjne w perspektywie interdyscyplinarnej. Aplikacje – Egzemplifikacje – Dylematy metodologiczne* (Seria: Badania Interdyscyplinarne, nr 43), Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016.

L. Historia

- Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, [w:] E. Domańska (red.), *Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków 2004.
- Byle do pierwszego, czyli życie dawnych studentów w Breslau*, <https://miejskawwroclawiu.pl/byle-do-pierwszego-czyli-zycie-dawnych-studentow-w-breslau-miejskawwroclawiu-pl/> [dostęp: 1.08.2022].
- Czepulis-Rastenis R., *Wstęp*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku*, R. Czepulis-Rastenis (red.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Domańska E., *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.

- Gaworski J., *Niepodległa, bo katolicka? O Kościele czasu zaborów. Zeszyty do debat historycznych*, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Sulejówek 2019.
- Górny M., *Polacy w armiach zaborczych podczas I wojny światowej. Ich sytuacja wcale nie była wyjątkowa*, [w:] *Wielka historia*, <https://wielkahistoria.pl/polacy-w-armiach-zaborczych-podczas-i-wojny-swiatowej-ich-sytuacja-wcale-nie-byla-wyjatkowa/> [dostęp: 12.08.2022].
- Gregorewicz D., *Mikrohistoria – otwieranie nowych horyzontów*, <https://histmag.org/Mikrohistoria-otwieranie-nowych-horyzontow-9621>. [dostęp: 2.03.2023].
- Gylfi M.S., Szjártó I.M., *What is microhistory? Theory and practice*, Routledge, London 2013.
- Kołodziejczyk R., *Burżuazja polska w XIX i XX wieku. Szkice historyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Lanaro P. (red.), *Microstoria. A venticinque anni da L'eredità immateriale*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- Leszczyński A., *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2020.
- Lisak A., *Życie towarzyskie w XIX wieku. Wspaniałe czasy Belle Epoque*, Bellona, Warszawa 2017.
- Schulze W. (red.), *Historia społeczną, historia codzienności, mikrohistoria*, tłum. R. Kłos, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

M. Historia rynku wydawniczego

- Arct S., Pawłowska E., *Wydawcy warszawscy w latach 1878–1914. Szkic do dziejów wydawnictw książek w Polsce*, [w:] S. Tazbir (red.), *Z dziejów książek i bibliotek w Warszawie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
- Cybulski R., *Józef Zawadzki – księgarz, drukarz, wydawca*, Ossolineum, Wrocław 1972.
- Czarnowska M., *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego 1501–1965: dane szczegółowe o książkach 1929–1938 i 1951–1960 oraz o czasopiśmie 1933–1937 i 1956–1960*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1967.
- Dybiec J., *Polskie wydawnictwa przekładów literatury obcej w epoce zaborów*, [w:] M. Kocójowa (red.), *Biblioteki, informacja, książka: interdyscyplinarne badania i praktyka w XXI wieku*, ePublikacje Instytutu INiB UJ, nr 7, 2010, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/246463/dybiec_polskie_wydawnictwa_przekladow_literatury_obcej_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y, [dostęp: 22.02.2022].
- Dymiel A., *Wydawnictwa krakowskie i lwowskie w bibliotekach domowych lubelskich prawników w latach 1810–1863*, [w:] A. Ruta, E. Wójcik (red.), *Kraków – Lwów. Biblioteki XIX–XX w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

- Gruca A., *Nakładem własnym... Autorzy jako wydawcy swoich prac w Krakowie w dobie autonomii galicyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Gruca A., *Potencjalni adresaci publikacji nakładców nieprofesjonalnych w Krakowie w okresie autonomii galicyjskiej. Przyczynek do badań nad repertuarem wydawniczym*, [w:] W.M. Kolasa, I. Pietrzekiewicz, M. Rogoż (red.), *Kraków – Lwów. Książki XIX–XX w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- Gruca A., *Ruch wydawniczy w Krakowie w czasie pierwszej wojny światowej*, [w:] H. Kosętko, B. Góra, E. Wójcik (red.), *Kraków – Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki XIX i XX wieku*, t. IV, cz. 1, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009.
- Gruca A., *Wydawcy w Krakowie w latach 1878–1914. Ustalenia wstępne*, [w:] M. Kocójowa (red.), *Biblioteka i informacja w komunikowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
- Jarowiecki J., *Czasopisma literackie i społeczno-kulturalne we Lwowie w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] H. Kosętko, B. Góra, E. Wójcik (red.), *Kraków – Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki XIX i XX wieku*, t. IV, cz. 1, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009.
- Jaskuła R., *Czytelnicy lwowskiej książki literackiej pierwszej połowy XIX wieku w świetle list prenumeratorów*, [w:] H. Kosętko (red.), *Kraków – Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki*, t. 7, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005.
- Jazdon A., *Wydawcy poznańscy 1815–1914. Kształtowanie środowiska i repertuaru wydawniczego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Jazdon A., *Wydawcy poznańscy 1815–1914. Ustalenia wstępne*, [w:] M. Kocójowa (red.), *Biblioteka i informacja w komunikowaniu*, Kraków 2000.
- Konopka M., „Mrówka” lwowska 1869–1871 Adama Dominika Bartoszewicza, [w:] J. Jarowiecki (red.), *Książki, czasopisma, biblioteki Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku*, „Prace Monograficzne WSP w Krakowie” nr 156, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1993.
- Konopka M., *Księgarnia Polska Bernarda Połanieckiego we Lwowie w dobie autonomii (1889–1914)*, [w:] H. Kosętko (red.), *Kraków – Lwów: książki, czasopisma, biblioteki*, t. 8, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006.
- Konopka M., *Polski rynek wydawniczy Lwowa w dobie autonomii galicyjskiej (1867–1914)*, Universitas, Kraków 2018.
- Kopczyński K., *Mickiewicz w systemie carskich zakazów: 1831–1855: cenzura, prawo i próby ich oficjalnego omijania*, „Pamiętnik Literacki” 1992, t. 83, nr 3.
- Kostecki J., *Carska cenzura zagraniczna wobec oferty wydawców krakowskich w latach 1865–1904*, [w:] W.M. Kolasa, I. Pietrzekiewicz, M. Rogoż (red.), *Kraków – Lwów. Książki XIX–XX w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

- Krawczyk A., *Druki krakowskie i lwowskie w rejestrach zagranicznej cenzury carskiej z lat 1852–1855*, [w:] W.M. Kolasa, I. Pietrzekiewicz, M. Rogoż (red.), *Kraków – Lwów. Książki XIX–XX w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- Kulczycka-Saloni J., *Geografia literacka Polski pod zaborami*, [w:] S. Kieniewicz (red.), *Polska XIX wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Lewandowska K., *Nakład własny autora we Lwowie i innych miastach galicyjskich w latach 1895–1989*, „Roczniki Biblioteczne” 1998, R. 42.
- Maleczyńska K., *Książki i biblioteki w Polsce okresu zaborów*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Maleczyńska K., *Polski repertuar wydawniczy doby zaborów. Problematyka badawcza i główne tendencje rozwojowe*, „Roczniki Biblioteczne” 1983, R. 27, z. 1–2.
- Mlekicka M., *Wydawcy książek w Warszawie w okresie zaborów*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
- Notkowski A., *Prasa w systemie propagandy rządowej w Polsce 1926–1939. Studium techniki władzy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1987.
- Ruta A., *Reklamy księgarzy i wydawców na łamach wybranych krakowskich i lwowskich gazet przełomu XIX i XX wieku. Komunikat z badań*, [w:] W. M. Kolasa, I. Pietrzekiewicz, M. Rogoż (red.), *Kraków – Lwów. Książki XIX–XX w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- Stodkowska E., *Produkcja i rozprowadzanie wydawnictw w Królestwie Polskim w latach 1815–1830*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2003.
- Stodkowska E., *Wybrane problemy ruchu wydawniczego pod zaborami*, „Studia o Książce” 1982, t. 12, Wrocław.
- Tadeusiewicz H., *Rola lekarzy w dziejach książki w Krakowie i we Lwowie od XV do XX wieku*, [w:] A. Ruta, E. Wójcik (red.), *Kraków – Lwów. Biblioteki XIX–XX wieku*, t. 5, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2001.
- Wójcik E., *Produkcja wydawnicza Lwowa w latach 1919–1939 – problemy metodologiczne*, [w:] W.M. Kolasa, I. Pietrzekiewicz, M. Rogoż (red.), *Kraków – Lwów. Książki XIX–XX w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- Zakrzewski B., *Mickiewicz i wydawnictwa Brockhousa*, „Pamiętnik Literacki” 1998, t. 89, nr 4.

N. Historia nauczania języków obcych

- Cieśla M., *Nauczanie języków obcych nowożytnych w Szkole Rycerskiej w Warszawie (1766–1794)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 1958, nr 1.
- Cieśla M., *Dzieje nauki języków obcych w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.

- Dakowska M., *Teaching English as a foreign language. A guide of Professionals*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Kotlarska I., *Materiały do nauki języka angielskiego wydawane od końca XVIII do połowy XX wieku jako źródła badań polsko-angielskich kontaktów językowych, prolegomena badawcze*, „Socjolingwistyka” 2019, nr 33.
- Ronowicz E., *Kierunki w metodyce nauczania języków obcych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1982.
- Tsai N., *Tekst literacki a metody nauczania języków obcych*, „Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” 2010, nr 17.

O. Inne

- Bevington D., *Edition: Hamlet. A History of Performance*, [w:] *Internet Shakespeare Edition*, https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_PerfHistory/index.html [dostęp: 13.11.2021].
- Dudzikowa M., *Sytuacja problematyczna interdyscyplinarności w naukach społecznych i humanistycznych (z kryzysem w tle)*, [w:] A. Chmielewski, M. Dudzikowa, A. Grobler (red.), *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności. Między ideą a praktyką*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2012.
- Farwell B., *Burton: A biography of Sir Richard Francis Burton*, Penguin, London 1990.
- Hamlet voted UK's favourite Shakespeare play*, „Belfast Telegraph”, <https://www.belfasttelegraph.co.uk/entertainment/news/hamlet-voted-uks-favourite-shakespeare-play/36833957.html> [dostęp: 6.04.2023].
- [Hasło:] *Nauki humanistyczne*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/nauki%20humanistyczne.html> [dostęp: 3.08.2021].
- [Hasło:] *Nauki społeczne*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/nauki%20spo%C5%82eczne.html> [dostęp: 3.08.2021].
- [Hasło:] *Pochodzenie*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/11190/pochodzenie/5005475/szlacheckie> [dostęp: 30.07.2022].
- Homola I., *Nauczycielstwo krakowskie w okresie autonomii (1867–1914)*, [w:] R. Czepulis-Rastenis (red.), *Inteligencja Polska XIX i XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Inglot M., *Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841–1843*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961.
- Jankowski E., Świerczyńska D., *Pseudonimy, pseudonimografia i pseudonimologia*, [w:] E. Jankowski (red.), *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 1, A–I, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa – Kraków, 1994.

- Jemielniak D., Koźmiński A.K., *Zarządzanie od podstaw*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Kloch Z., *Interdyscyplinarność w naukach humanistycznych*, Tekst wygłoszony na panelu dotyczącym interdyscyplinarności przez prof. dr hab. Zbigniewa Klocha. IFIS PAN, grudzień 2007, <http://ozkultura.pl/wpis/8063/6> [dostęp: 3.08.2021].
- Knoblauch H., *Focused Ethnography*, „Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research” 2005, nr. 6(3), <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/20/44>, [dostęp: 15.09.2022].
- Kowalewski J., Piasek W., Śliwa M. (red.), *Granice dyscyplinarne w humanistyce*, Instytut Filozofii UWM, Olsztyn 2006.
- Latour B., Cussins A., *Registration marks: metaphors for subobjectivity*, Pomeroy Purdy Gallery, London 1992.
- Michalski K., *Zmiany postawy religijnej na przełomie XIX i XX wieku*, „Analecta Cracoviensia” 1980, t. 12.
- Mierzwiński B., *Nowa teologia pracy jako zadanie Kościoła*, „Collectanea Theologica” 2000, t. 70, nr 3.
- Monegal E.R., *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, Paragon House Publishers, New York City 1988.
- Naukowo, czyli rzecz o Fauście*, <http://www.tabako.pl/2012/05/naukowo-czyli-rzecz-o-fauscie.html>, [dostęp: 14.11.2021].
- O Hamlecie Ryszarda Długołęckiego*, <http://www.genczelewska.pl/ksiazki/10-ksiazki/27-hamlet-fragment>, [dostęp: 10. 09.2021].
- Ormis J.V., *Slovník slovenských pseudonymov*. Turčiansky Sv., Martin 1944.
- Poe E.A., Odbitka z „Głosu Narodu”, Drukarnia „Głosu Narodu”, Kraków 1909.
- Rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 27 kwietnia 2010 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz jej stosowania*, [w:] *Dziennik Ustaw*, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20100820537> [dostęp: 26.08.2022].
- Siedlecki F., *Przekłady z poezji rosyjskiej (1936)*, [w:] tegoż, *Pisma*, M. Maye-nowa, S. Żółkiewski (red.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Szarlejek P., *Słownik lekarzy polskich XIX wieku*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1994.
- Szenic S., *Cmentarz powązkowski 1891–1918*, t. 3, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Tych F., *Polskich ruch robotniczy*, [w:] S. Kieniewicz (red.), *Polska XIX wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Tylińska E., *Życie codzienne studentów Cesarskiego Uniwersytetu w Warszawie (1869–1904)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 2000, t. 40.
- Uniechowska K., *Antoni Uniechowski, czyli magiczne widzenie świata*, Czytelnik, Warszawa 1993.

- Vasari G., *Żywoty najslawniejszych malarzy rzeźbiarzy i architektów* (1550), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Weitzel Hickey M., *The Writer in Petrograd and the House of the Arts*, Northwestern University Press, Evanston 2009.
- Wojtyła K., *Miłość i odpowiedzialność*, Wydawnictwo TN KUL, Lublin 1986.
- Z.Sz., *Hamlet*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/111153/hamlet>, [dostęp: 20.02.2023].
- Życie studenckie w II Rzeczypospolitej*, <http://agrobiol.sggw.pl/fizjologia/media/Zycie%20studenckie%20w%20II%20Rzeczpospolitej.pdf> [dostęp: 1.08.2022].