

# Dobrochna Ratajczak

---

## Polskie "Szkoły żon"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/1, 81-122

---

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DOBROCHNA RATAJCZAK

## POLSKIE „SZKOŁY ŻON”

### 1

Nasza literatura dramatyczna posiada 8 wersji przekładowych *L'École des femmes* Moliera<sup>1</sup>. Pierwsza z nich to przeróbka Wojciecha Bogusławskiego (1781, 1823), drugą jest przekład Gerarda Maurycego Witowskiego (1816), trzecią — przepolszczenie Franciszka Kowalskiego (1847). Następnie notujemy tłumaczenia: Kazimierza Zalewskiego (1875), Tadeusza Żeleńskiego-Boya (1912), Bohdana Korzeniewskiego (1956) i Artura Międzyrzeckiego (1979)<sup>2</sup>. Wszelkie różnice między wymienionymi tekstami motywowane są przez splot wielu czynników, takich jak indywidualność tłumacza, obowiązujące normy translatorskie czy dominujące w danym czasie wzorce literackie. Jednakże szkic poniższy poświęcony został refleksji nad innym zagadnieniem: nad nastawieniem przekładów teatralnych na wykonawstwo sceniczne, co zdaje się określić w sposób zasadniczy świadomość ich użytkowości i chwilowości, a także — seryjności egzystencji. Istotną bowiem rolę dla literackiego kształ-

<sup>1</sup> Szkic ten traktuje o polskich *Szkołach żon* powstałych tak w wyniku praktyki zwanej „tłumaczeniem właściwym”, jak i swobodniejszych „interpretacji translatorskich” — zob. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław 1968, s. 44—46.

<sup>2</sup> Oprócz wymienionych tekstów istnieje jeszcze jeden rękopiśmienny przekład Hilarego Leonowicza Zaleskiego, notowany przez K. Estreichera (*Bibliografia polska XIX stulecia*. Wyd. 2. T. 5. Kraków 1967, s. 88). Większość polskich *Szkoł żon* posiada identyczny układ i kolejność scen w poszczególnych aktach, prawie wszystkie bowiem respektują obowiązujący w w. XVIII i XIX podział utworu. Teksty Witowskiego, Kowalskiego (tu wprawdzie obserwujemy drobne przesunięcia), Zalewskiego, Boya i Korzeniewskiego zawierają więc następującą liczbę scen dla kolejnych aktów: 7 — 6 — 5 — 9 — 10. Nieco inaczej to wygląda w przekładzie Międzyrzeckiego: 4 — 5 — 5 — 9 — 9, tłumacz zapewne korzystał z nowszych wydań utworu, jak np. Larousse'a z r. 1965, ograniczających liczbę scen. Poza wszelkimi porównaniami pozostaje natomiast przeróbka Bogusławskiego, który dopisał w akcie I sceny 1—4, w akcie III sceny 5—8 oraz 10—12, dodał też prawie cały akt IV, przy czym dla szeregu scen nie respektował ani oryginalnej kolejności, ani przebiegu wydarzeń.

tu przekładu pełnią w tym wypadku zmienne w każdej epoce kanony gry scenicznej. Płynny żywioł tzw. sceniczności motywuje tutaj — raz silniej, raz słabiej — wariantowość przekładów, eliminując lub wyciszając pewne zespoły cech oryginału, ograniczając indywidualność tłumacza na rzecz ponadjednostkowej normy wykonawczo-odbiorczej, dzięki czemu tekst przekładanego utworu wydaje się bez mała „skąłą Kalijopy” zalewaną przez fale teatru. Z tego też względu ważną dla analiz tłumaczeń dzieł dramatycznych jest, zwykle po macoszemu traktowana, historyczna relacja zachodząca między normą sceniczną funkcjonującą w momencie dokonywania przekładu a normą „wpisaną” w dzieło oryginalne, a więc problem „oswojenia” scenicznej konwencji, stający przed każdym tłumaczem utworów dramatycznych.

„Sceniczność”, termin dzisiaj niemodny, jest na ogół bardziej odczuwana niż definiowana, a samo pojęcie funkcjonuje jako potoczne w teatralnym obyczaju epok, odwołując się raczej do powszechnego smaku i odczuć widowni niż do sformułowanych norm i reguł. O ile jednak termin pokrewny, „teatralność”, traktuje się jako generalną i stopniowalną dyspozycję wykonawczą wpisaną w dramat<sup>3</sup>, konieczność gry wymagającej współdziałania wykonawcy — aktora, i widza — świadka kreacji, o tyle „sceniczność” stanowi pewien wartościujący i systemoidalny układ norm określający zmienne zasady budowania znaku teatralnego. Przekład teatralny ze względu na swój typ użytkowości musi być poddany znacznej presji aktualnej sceniczności. Zazwyczaj bowiem, gdy ulegają zmianie zasady wykonawcze, a sztuka oryginalna jest przez kolejne epoki wciąż traktowana jako „teatralna” — powstaje nowy przekład, w nowy sposób adaptujący dzieło do zmodyfikowanych przepisów gry. Epoki dokonują zawsze nowego „tłumaczenia” dawnej sceniczności, jakby *quasi*-autorskiego przetransponowania dzieła na ulegający ciągłym zmianom instrument. Toteż każda z polskich wersji *Szkoły żon* przynosi inny projekt translatorskiej inscenizacji odwołując się do znaków właściwych zawsze aktualnemu odczuciu sceniczności. Kategoria sceniczności jest tutaj furtką, przez którą zbiorowy i anonimowy żywioł teatru wdziera się do literatury.

Kultura teatralna poszczególnych epok tworzy więc układ nadrzędny względem analizowanych tekstów, a ściślej — względem wpisanych w nie struktur scenicznych. Pojedynczy przekład staje się tym samym jednostką rodzimego procesu historycznoteatralnego, a wzorców przekładowych szukać trzeba w rodzimej twórczości teatralnej. Dzięki temu spolszczenie utworu okaże się każdorazowo efektem nastawienia również (niekiedy zaś przede wszystkim) na własną tradycję teatralną, rodzimą perspektywę wykonawczą, która tak czy inaczej wpływa na modyfikację oryginału.

<sup>3</sup> Zob. J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Wrocław 1977, s. 77 n.

## 2

*L'École des femmes* jest pierwszą sztuką Moliera, która zasługuje rzeczywiście na nazwę „*grande comédie*” [...].

— pisze Maurice Descotes wskazując, że dzieło to dzięki 5-aktowemu ujęciu akcji i wierszowi narzucającemu słowu dyscyplinę spełnia formalne wymogi tej odmiany komedii<sup>4</sup>. Jednakże mimo iż słowo w *Szkole żon* wiązane jest już w długie tyrady i kunsztowne monologi, wciąż jeszcze wypowiada się je na teatralnie nieśmiertelnym i dla sytuacji za-bójczo nieprawdopodobnym pustym miejskim placu, wciąż jeszcze towarzyszą mu porcje kijów, policzków, szybkich replik brzmiących jak uderzenia, chwytów rodem z arlekinady. O takim właśnie „niskim” rodowodzie komedii świadczy wiele: temat („*cocuage*”), imiona i typowość postaci, ich komizm budowany w sposób teatralny, oparty na niewspółmierności między wiedzą widza a niewiedzą bohaterów<sup>5</sup>, co wydaje tych bohaterów na pastwę śmiechu odbiorcy. Farsową plebejską genealogię posiada szereg słownych i sytuacyjnych efektów komicznych, scen służących przede wszystkim ruchowi i teatralnej grze omyłek, farsowy jest finał, dopiero na scenie pociągający nieodpartą śmiesznością swego steatralizowanego i laickiego *deus ex machina*<sup>6</sup>.

Komedia, zachowując jedność czasu i miejsca, zastępuje jedność akcji jednością „interesu”<sup>7</sup>. Już z tego względu rola Arnolfa musi być ważną rolą, w istocie zaś jest czymś więcej: jedną „z najbardziej przygniatających w całym teatrze Moliera”<sup>8</sup>. Arnolf nie schodzi prawie ze sceny (nieobecny jest tylko w sc. 3 aktu III), wygłasza około 840 wersów, a więc blisko połowę całej sztuki, podczas gdy Agnès np. kontentować się musi zaledwie 190 wersami<sup>9</sup>. Postać Arnolfa stworzył Moliere dla siebie, wypełniając swymi warunkami fizycznymi i psychicznym typem nerwowca schemat aktorski określany w tradycji francuskiej jako „*rôle à manteau*”, należący do „*rôles des personnages graves et agés*”<sup>10</sup>. Postępowanie bohatera prowokuje tu wydarzenia o niezwyklej teatralności, stwierdza Jean François La Harpe, porównując *L'École des femmes* z opartym na tym samym motywie *Democrate*'em Regnarda. Właśnie nieustanna obecność Arnolfa przekształca wypełniające utwór narracje w działania *strictie teatralne*<sup>11</sup>. Determinująca całą strukturę tekstu silna dyspozycja wy-

<sup>4</sup> M. Descotes, *Les Grands rôles du théâtre de Molière*. Paris 1960, s. 15.

<sup>5</sup> Zob. J. Scherer, *La Dramaturgie classique*. Paris 1950, s. 371.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>8</sup> Descotes, *op. cit.*, s. 17.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 7—8.

<sup>10</sup> Zob. *Grand Larousse de la langue français*. T. 4. Paris 1975, s. 3221.

<sup>11</sup> J. F. Laharpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*. T. 5. Paris 1816, s. 320. Zob. też uwagi Lessinga w *Hamburskiej Dramaturgii* (w: *Dzieła wybrane*. T. 3. Warszawa 1959, s. 300—301 (tłum. C. Przymusiński)).

konawcza prowokuje do banalnego w gruncie rzeczy stwierdzenia, że pozbawiona wielkiego aktorstwa komedia ta straci cały swój blask, ba, w jakimś stopniu także rację bytu. To, co teatralne, istnieje tu bowiem równie silnie jak słowo, które jedynie może sugerować ulotną grę, toczącą się równocześnie między bohaterami oraz między bohaterami a widzami. Wdźwięk i komizm tej gry są określane dokładniej w kolejnych przekładach właśnie przez zmienne kanony sceniczności, zmuszające tłumacza do nastawienia się na aktora, potencjalnego lub rzeczywistego wykonawcę roli Arnolfa.

Arnolf ma 42 lata. Nie jest więc zbyt młody, ale też trudno traktować go jako starca. Może się jeszcze podobać, jest majątny, rozsądny, godny szacunku — słowem: „*honnête homme*”. Ale ten „wcale niegłupi człowiek”, jak mówi o nim Lizydas w *Krytyce „Szkoły żon”*, jest ogarnięty obsesją niweczającą wszystkie jego zalety, manią, która odbiera mu całą sympatię widza — obłądnym strachem przed „rogami”. Obsesja motywuje jego działania w przeszłości i teraźniejszości, tłumaczy plotkarstwo i złośliwość tego „wiecznego potwarcy cnoty kobiecej”, dyktuje mu wszelkie *extra* zabezpieczenia podjęte z myślą o ożenku. Nie bez powodu zmienia sobie imię, pragnąc być zwany de la Souche — wszak św. Arnolf to patron zdradzanych mężów. W efekcie cała intryga komedii wyniknie z *qui pro quo* spowodowanego tą zmianą, która nałoży na twarz rywala maskę powiernika. Arnolf jest szaleńcem — konkluduje Descotes, maniakiem, którego obsesja staje się groteskowa. Rola zaś odwołuje się nie tyle do psychologicznych konsekwencji manii, ile do jej walorów komicznych. Przesadna ostrożność, nakazująca Arnolfowi wychowywanie Agnès w stanie nieomal animalistycznej niewinności, obróci się przeciwko niemu. Młodość i głupota dziewczyny ochronią ją przed jego uczuciem, zmysłowa miłość rzuci w ramiona Horacego, naiwnie zuchwałego w swej młodości kochanka. A nagle ujawnione, choć skierowane ku innemu, uczucie wychowanki zniewoli i ugodzi Arnolfa. Zepchnie na dno śmieszności ocierającej się wręcz o dramat.

„Dno” Arnolfa nie jest jednak dramatyczne, lecz nieodparcie komiczne, komiczne w sposób teatralny, przerysowany i przesadny.

A ten pan Rosochacki [...] czyż nie zniża się później do ostatniego stopnia śmieszności, i to bardzo przesadzonej, gdy w piątym akcie tłumaczy Anusi gwałtowność swej miłości z tym straszliwym przewracaniem oczu, komicznymi wzdychaniami i głupawym szlochaniem, które cały teatr pobudzają do śmiechu<sup>12</sup>.

Tak grał Moliere, oddając ból środkami bufonady, gniew choleryka doprowadzając do groteski. Tak również ujawnia się okrucieństwo farsy, rezygnującej z wszelkich kompromisów, aby wywołać śmiech na widowni. Tylko przez chwilę farsowość przełamuje się w utworze z drama-

<sup>12</sup> Moliere, *Krytyka „Szkoły żon”*. W: *Dzieła*. Przetłumaczył T. Żeleński-Boy. T. 2. Warszawa 1952, s. 423.

tycznością, aby — bogatsza o jeszcze jeden odcień — zwiększyć efekt sytuacji spointowanej finałem szybkim, nieprawdopodobnym, teatralnym.

## 3

Pierwsza wersja *L'École des femmes* — *Szkoła kobiet* Wojciecha Bogusławskiego — pojawiła się na scenie warszawskiej w r. 1781 na fali po-Bohomolcowskich adaptacji Moliera powstających po roku 1774. Tekst ten jest dość daleko idącą przeróbką. Jej autor, „literat z biedy”, ofiara „konieczności mienia nowości dla sprowadzenia do teatru widzów”<sup>13</sup>, przerabia i pisze sztuki, niby „plotąc siatkę, którą by ciekawość widzów łowić mógł na scenie”, jak wyraził się obrazowo recenzent „Gazety Literackiej”<sup>14</sup>. Spostrzeżenie jest trafne, widz bowiem stanowi główną personę ówczesnego teatru. A pozostając w centrum uwagi tłumacza-adaptatora, współdecyduje w istocie o kształcie pierwszej naszej *Szkoły kobiet*.

Przeróbka Bogusławskiego stoi na rozdrożu trzech tendencji. Droga środkowa, jak w baśni, wiedzie tu do Moliera. Jeden z dwu bocznych traktów przecina poletko pana Destouches’a, drugi prowadzi w stronę warszawskiej komedii obyczajowej<sup>15</sup>. Powiedzmy od razu, że żywioł molierowski, tak bliski teatrowi plebejskiemu, nie mógł być zaakceptowany przez epokę, amolierowską w istocie, „mimo kultu Moliera i częstego powoływania się na wielkiego komediopisarza”, mimo świadomości, iż autorzy ówczesnego teatru warszawskiego muszą spełnić rolę analogiczną do tej, jaka przypadła w udziale wiek wcześniej pokoleniu Corneille’a i Moliera<sup>16</sup>. Dbałe o moralność czasy stanisławowskie odrzucają błazeńską „falszywą żartobliwość”, wybierając rozsądną „żartobliwość prawą”<sup>17</sup> i Molier, mimo oficjalnego uznania, nie mógł stać się autorem wzorcowym. Źródła uszlachetniające gatunek znajdowano na terenach komedii pomolierowskiej, zwłaszcza Destouches’a, który przede wszystkim chciał uczyć publiczność, a potem dopiero bawić<sup>18</sup>. Zmierzch

<sup>13</sup> W. Bogusławski, wstęp w: *Dzieła dramatyczne*. T. 1. Warszawa 1820, s. II, IV.

<sup>14</sup> M., „*Dzieła dramatyczne*” Wojciecha Bogusławskiego. „Gazeta Literacka” 1821, nr 40, s. 313.

<sup>15</sup> Na związek *Szkoły kobiet* z komedią obyczajową wskazał J. Kott (*Główne problemy teatru w dobie Oświecenia*. W zbiorze: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*. Wrocław 1967, s. 29).

<sup>16</sup> R. Wołoszyński, wstęp w: I. Krasicki, *Komedie*. Opracował M. Klimowicz. Warszawa 1956, s. 31, 17, 38.

<sup>17</sup> A. Czartoryski, [*Komizm prawdziwy i fałszywy*]. Z przedmowy do „*Panny na wydaniu*”. W zbiorze: *Teatr Narodowy 1765—1794*. Warszawa 1967, s. 140.

<sup>18</sup> Zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*. Warszawa 1965, s. 249.

Destouches'owsko-Bohomolcowskiej poetyki i inwazja warszawskiej komedii obyczajowej przesunęły „oświeconego” po polsku Moliera w stronę tej właśnie propozycji scenicznej<sup>19</sup>. A zatem z jednej strony odnajdziemy w przeróbce elementy praktyki Destouches'a, ślady dydaktyzmu i moralizatorstwa, akcję zamiast narracji, nowe figury waleta (Filutowski) i subretki (Felusia), w których rękach spoczywa intryga; z drugiej strony wszakże *Szkoła kobiet* współbrzmi z warszawską komedią obyczajową, która troszczy się o „malowanie” grzesznego świata, akcentuje związek widza z postaciami o obyczajach znanych mu i bliskich — mimo nieuchronnej schematyczności typów. Wierność współczesnemu widzowi, niezbędna w przypadku teatru popularnego, ku jakiemu dążył Bogusławski, zmuszała tłumacza do „odruchowego” i koniecznego odstępstwa od wierności literze oryginału. Była to cena płacona za specyficzną więź między widzami a aktorem Teatru Narodowego, więź mimo wszystko w jakimś odcieniu „molierowską”. Może doznania widowni bywały w pewnym stopniu podobne, o czym świadczyć mogłaby długotrwała, z przerwami ponad 40-letnia eksploatacja sceniczna przeróbki. Tak długie życie zapewnił jej również fakt, iż miała dwóch znakomitych wykonawców roli Arnolfa: „polskiego Preville'a”, Karola Boromeusza Świerżawskiego<sup>20</sup>, oraz Alojzego Żółkowskiego-ojca, genialnego komika pierwszej ćwierci XIX wieku.

*Szkoła kobiet* Bogusławskiego istnieje w dwóch wersjach: wcześniejszej, z r. 1781, i tej, którą zawiera tom 7 jego *Dzieł dramatycznych* z 1823 roku. W drukowanym tam komentarzu występujący w obronie interesów widza adaptator wytyka Molierowi takie „niedokładności”, jak nużące powtórzenia, wykroczenia przeciwko prawdopodobieństwu oraz nie zaspokajający ciekawości odbiorcy finał.

Te były powody, dla których ośmieliłem się w przywiedzionych wyżej niedokładnościach niektóre uczynić odmiany, nie nadwężając bynajmniej istoty najdowcipniejszej osnowy, bo któżby odważył się być komiczniejszym od Moliera<sup>21</sup>.

Pytanie jest wyłącznie retoryczne. Zmiany Bogusławskiego idą tak daleko, że w istocie na kanwie Molierowskiej powstaje nowa sztuka. Zgodnie z przekonaniem epoki tłumacz, skazany tak czy inaczej na nieuchronną deformację i odstępstwa od oryginału, bezradny wobec nieprzekładalności walorów językowo-stylistycznych, zmuszony był do twórczej przeróbki dzieła, produkując jego ekwiwalent przystosowany

<sup>19</sup> Zob. Z. Wołoszyńska, wstęp w: *Komedia obyczajowa warszawska*. T. 1. Warszawa 1960, s. 50.

<sup>20</sup> Zob. *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Opracował E. Szwanowski. Wrocław 1954, s. 305.

<sup>21</sup> W. Bogusławski, *Uwagi nad komedią „Szkoła kobiet”*. W: *Dzieła dramatyczne*, t. 7 (1823), s. 235. Wszystkie cytowane tu wypowiedzi Bogusławskiego o *Szkole kobiet* pochodzą z tego komentarza.

do spełnienia analogicznej roli w innych warunkach<sup>22</sup>. Bogusławski zmienia więc kompozycję utworu dbając o wyeksponowanie przyczynowo-skutkowego ciągu wydarzeń, o utrzymanie prawdopodobieństwa wypadków, obyczajową motywację zachowań, troszcząc się o budowanie iluzji. Zadania te spełnić mógł głównie aktor.

Nadałem osobom polskie nazwiska i rzecz całą do krajowych przystosowałem obyczajów, bo równie naówczas wszystkie komedie chciano mieć poprawiającymi domowe wady [...] <sup>23</sup>.

— pisze Bogusławski, ale jest to tylko część prawdy. Tłumacz nie mówi o tym, że właśnie aktor w polskim kostiumie, markujący narodowy obyczaj, relacjonujący typowe perypetie postaci i nie stroniący od aluzji do znanych widzowi wydarzeń stanowił gwarancję i podstawę lokalizujących zabiegów adaptatora. Troska o stworzenie silnej więzi między aktorem a widzem wpłynęła także na dokładne czasoprzestrzenne określenie akcji komedii. Anusia mieszka w dworku na Grzybowie<sup>24</sup>, Anzelm ma kamienicę w mieście; 10 lat wcześniej przejeżdżał przez Kalisz, skąd zabrał od gospodyni zajazdu dziecko, którego ojciec „podczas rozruchów krajowych ze wszystkimi ludźmi w tej samej oberży zabitym został”. Daty są bardzo ściśle: na luty 1770 przypadła w Poznańskim klęska konfederatów wielkopolskich i represje wojsk rosyjskich. Zabraną Anusię oddał Anzelm w Warszawie do klasztoru, gdzie kazał ją chować „w największej prostocie” i gdzie też niczego się nie uczyła oprócz ręcznych robót. Stąd wziął ją do siebie wraz ze służącą Felusią w r. 1781, roku prapremiery.

Pod skrupulatnie lokalizującym akcję i aktualizującym wydarzenia piórem adaptatora komedia Moliera staje się utworem współczesnym. W tych warunkach nieuchronna była zmiana struktury całej sztuki. Nastawiając się na ruchliwą akcję i wyrazistą intrygę, Bogusławski musiał przesunąć ciężar komedii ze skróconych przezeń monologów i narracji bohaterów na intrygę prowadzoną przez subretkę i waleta, wykorzystującą stały arsenał chwytów, jak ucieczki, ostrzeżenia, listy, przebrania; główne role zdominowane przez intrygę uległy, w stosunku do oryginału, schematyzacji. Postać Arnolfa została więc wpisana w typ komicznego starca, naiwna sentymentalnej komedii określiła rolę Agnès, Horacy zmienił się w fircyka rodem z warszawskiej komedii obyczajowej, z ram pomolierowskiej komedii wyszli walet i subretka.

Bogusławski zmodyfikował charakter Arnolfa, nazwanego tu Anzel-

---

<sup>22</sup> Zob. J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław 1969, s. 103, 104, 304.

<sup>23</sup> Bogusławski, *Uwagi nad komedią „Szkoła kobiet”*, s. 328.

<sup>24</sup> Pomysł lokalizacji komedii na Grzybowie może się wiązać ze swobodą wydawcy dzieł Moliera z r. 1734, gdzie czytamy: „*La scène est à Paris, dans une place d'un faubourg*”.



mem Bogackim, czyniąc tę postać bardziej jednoznaczną. Posłużył się tradycyjnym imieniem ojca „oświeconej” komedii dookreślonym przez *nom parlant*, precyzujący widzowi społeczną i finansową pozycję bohatera. Wiek Anzelma nie jest zgodny z wiekiem Arnolfa. To nie mężczyzna poważny, mądry, mogący się jeszcze podobać, ale oszukany starzec-wyga, wydany bezlitośnie na śmiech i kpiny widowni, wraz ze swymi bezpodstawnymi złudzeniami, fałszywym tytułem i zbyt ciężką sakiewką. „Już to nie ma nic śmiesznieszego jak starzec, który się chce do młodej dziewczyny umizgać” — komentuje sytuację (piórem tłumacza) Filutowski i w słowach tych lśni refleks komedii *dell'arte*, która stworzyła oparty na kontraście dojrzałego wieku i nie licującego z nim „smarkaczowskiego” zachowania schemat roli zakochanego starca-ro-gacza.

Na scenie warszawskiej był to dział Świerzawskiego, „znakomitego komicznego aktora” o donośnym głosie, „tęgiej minie” i „zuchowatej postaci”, który grywał zazwyczaj „kopiją samego siebie”, tj. „posuwistego”, „zamaszystego” szlachciurę w narodowym ubiorze, i odnosił sukcesy jako idealny ojciec komiczny w repertuarze Bohomolcowsko-Destouches'owskim.

Twarz męska mało odmieniających się rysów i oczy nie dość żywe mająca czyniły go nieco posepnym. Uśmiech jego był satiryczny, głos chrapowaty, ale donośny<sup>25</sup>.

Przy takich warunkach i predyspozycjach głównego wykonawcy można by przypuszczać, że pierwszy polski Arnolf został „przystosowany” przez Bogusławskiego dla Świerzawskiego<sup>26</sup>. Jednowymiarowość postaci, jej poczucie wyższości, posepny mizantropizm, upór, kłótniowość i egoizm to cechy bez mała odpowiadające charakterowi aktora, który najlepiej grał samego siebie. Te właśnie cechy każą przecież Anzelmowi odrzucić prawa świata, w którym żyje, za co ten świat przetrzepie mu skórę: raz, gdy biją go własni służący („Ta scena zdaje się zawsze mocno pocieszać widzów” — wyznawał Bogusławski), dwa, gdy w finale musi oddać Anusię cudem odnalezionej matce i szczęśliwemu rywalowi.

Znakomitym wykonawcą tej roli był również Żółkowski-ojciec. Należąc do pokolenia, które debiutowało na przełomie stuleci, nawiązywał bezpośrednio do gry dwóch wielkich poprzedników i współzawodników zarazem: Świerzawskiego i Hempińskiego. Żółkowski łączył starszą, „narodową” szkołę Świerzawskiego z nowszą, bardziej „molierowską” propozycją Hempińskiego, idealnego waleta. Dzięki niemu po ubogim

<sup>25</sup> Zob. W. Bogusławski, *Wiadomość o Karolu Świerzawskim*. W: *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*. Warszawa 1965, s. 302.

<sup>26</sup> O takiej praktyce zob. Z. Raszewski, *Bogusławski*. T. 1. Warszawa 1972, s. 288.

w molierowskie spektakle przełomie stuleci, czego przyczyną była trudna sytuacja teatru w ciężkich warunkach politycznych kraju, a także zmiana aktorskiej warty (w r. 1806 odchodzi ze sceny Świerzawski, w 1807 — Hempiński), na lata 1814—1822 przypada „złoty” okres Moliera w teatrze Narodowym. Wymieńmy tylko: *Szkoła kobiet* grana była w latach 1815—1820 aż 37 razy! Należała do najpopularniejszych i najczęściej grywanych — ze względu na wielką rolę Anzelma. *Mieszczanin szlachcic* grany był 33 razy, znów dzięki Żółkowskiemu. Jego Sganarel utrzymał na afiszu 31 przedstawień *Doktora z musu*. Dodajmy jeszcze 10 spektakli *Kto się kocha, ten się kłóci* (*Le Dépit amoureux*), po 8 — *Jerzego Dondera* (czyli Dyndały) i *Małżeństwa przymuszonego*, a pojedyncze wieczory *Natretów*, *Miłości doktorem* i *Panien wzdragalskich* wypadałoby ozdobić jeszcze jednym tryumfem Żółkowskiego, tym razem w quasi-Molierowskiej sztuce, rolą tytułową w krotchwili Stegmayera *Rochus Pumpernikel*, opartej na *Chorym z urojenia*, którą mistrz sam dla siebie przetłumaczył.

Żółkowski grał Moliera w różnych przekładach — starych i nowych. Ten *coctail* starego i nowego odnajdziemy również w grze aktora, który — „kusy i pękaty” — nawiązywał serdeczny kontakt z umierającą ze śmiechu widownią. Wydaje się, że w sytuacji, kiedy przeróbka Bogusławskiego mogła być przez niektórych odczuwana jako przestarzała, kiedy krytykowano jego dodatki i „skaleczenia” oryginału, potępiano „przewleczenie” wiersza na prozę<sup>27</sup>, właśnie Żółkowski grał swoją utrymywał sztukę na scenie i zapewniał jej sukces. Nie bez przyczyny Bogusławski w *Uwagach nad komedią „Szkoła kobiet”* motywuje swoje odstępstwa, usprawiedliwia się z braku wiersza, lecz przeprasząc „cie nie Moliera” pisze, że zostawia w drugim wydaniu sztukę „taką, jaką przez lat czterdzieści ciągle wystawianą była”.

Oświadczenie tłumacza nie jest, niestety, prawdziwe. Druga wersja komedii odbiega znacznie od pierwszej, mimo zachowania kompozycji, przebiegu akcji i typów postaci. Pierwsza jest dłuższa i swobodniejsza. Tak językowo, jak sytuacyjnie. W drugiej tłumacz trzebi niektóre nieprzystojności i wulgaryzmy, skraca i streszcza własne narracje, które w pierwszej wersji rozrastały się do samodzielnych skeczów scenicznych (np. relacja Filutowskiego z łupieskiej podróży, jaką odbywał ze swym panem do Warszawy). Także poszczególne sceny w obu wersjach różnią się dość znacznie. Wersja z r. 1781 bogata jest w szczegóły obyczajowe, zredukowane zupełnie w r. 1823 (zapewne z powodu ich dezaktualizacji) — jak projekt Filutowskiego założenia po ślubie z Felusią kafen-

<sup>27</sup> Zob. I ks, „*Szkoła kobiet*”. 1815. W antologii: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, 1815—1819*. Opracował J. Lipiński. Wrocław 1956, s. 76. — B., „*Skąpiec*” Moliera, komedia w 5 aktach, tłumaczona wierszem przez Franciszka Kowalskiego. „*Gazeta Literacka*” 1822, nr 21, s. 238.

hauzu z intratnym burdelikiem (akt I, sc. 3). Wprawdzie te barwne wtręty rozbiły akcję komedii, niweczyły jej jednolitość i zwartość, ale przyciągały uwagę widowni i bawiły ją, nadając *Szkole kobiet* powab aktualnej kroniki obyczajowej. Wyciszeniu uległ również moral, pierwotnie wyraźny, nawet natrętny.

Ale najbardziej widoczne są zmiany dokonane w ramach poszczególnych ról. Anzelm w pierwszej wersji to rola opierająca się przede wszystkim na słowie. Autor dba, by aktor powiadomił widownię o przeżyciach i uczuciach granej przez siebie postaci w sposób kompletny. Akcenty chwilowej wesołości kontrapunktują więc rosnącą obawą przed „rogatą” klęską, chytrość miesza ze smutkiem, każe żywym odczuciom i pasji choleryka barwić język charakterystycznymi zwrotami (np. „wciurnaszkie diabły”) i westchnieniami „na stronie”. O ile więc ta wersja roli pisana jest raczej z literackim nastawieniem na postać, której autor podpowiada całą gamę uczuć, o tyle druga okazuje się rezultatem zaufania do wykonawcy (czy powstała pod wpływem gry Żółkowskiego?), technicznego „myślenia aktorem”, któremu wystarcza już tylko umowne zamarkowanie napięcia i niepokoju.

Wszystkie postacie obu wersji przeróbki żyją na własny, nie Molirowski rachunek. Porucznik, noszący tym razem dźwięczne imię Wincenty, to w gruncie rzeczy łajdak, tchórz, kłamca i oszust, hazardzista wpadający coraz głębiej w szpony lichwiarzy, niepoprawny donżuan o dużym wdzięku. Wałkoni się on już przeszło rok w Warszawie, śląc do regimentu fałszywe świadectwa lekarskie, za których pomocą przedłuża swój dawno wygasły, 3-miesięczny niegdyś urlop. Tłumacz uczynił go żołnierzem, co miało uprawdopodobnić *raptus puellae*, czyn taki bowiem „pospolicie bardziej śmiałemu żołnierzowi niżli zwyczajnemu kochankowi przystoi”<sup>28</sup>. W wersji drugiej Bogusławski ujmie Porucznikowi nieco cieni. Wyszlachetnieje również jego walet, Filutowski, postać powołana do życia zarówno dla zwiększenia atrakcyjności utworu tokiem intrygi, jak i dla odciążenia amanta od największych grzechów.

Obok tych dwóch godnych siebie filutów znalazła się Anusia, naiwna i głupia — głupsza, choć sympatyczniejsza niż u Moliere’a — sentymentalna gąska, będąca bardziej przedmiotem niż podmiotem miłości. Rola ta w prapremierowej obsadzie (29 III 1781) grana była przez 15-letnią Annę Kossowską, a w okresie późniejszym przez Anielę Aszpergerową. Sentymentalny wzorzec heroiny sprawił, iż Bogusławski przydał Anusi subretkę i na nią przerzucił ciężar dopisanej intrygi. Anusia jest bierna, głupia i niewinna, a więc — rozumuje adaptator —

niepodobieństwem jest, aby znalazła sposób widzenia się powtórnie z Porucznikiem i umówienia względem swojej ucieczki.

<sup>28</sup> Bogusławski, *Uwagi nad komedią „Szkoła kobiet”*, s. 235.

Niepodobieństwem, by wpuściła Porucznika do swego pokoju, ukryła w szafie, słysząc nadchodzącego Anzelma. To wszystko natomiast może zrobić subretka. Ona umożliwi bohaterce zachowanie niewinności i moralnej jednotonowości, przejmując na siebie beztrąsko całe *odium* dwuznacznej przecież intrygi. Postać Felusi pełni rozliczne funkcje. Nie tylko jest konwencjonalną „maszyną” napędową intrygi, zdana „na własny rozsądek i własny instynkt”, nie tylko informuje widza o poprzedzających akcję wydarzeniach, ale jest również efektem wzrastającego poczucia realizmu motywacyjnego. Akcja komedii pomolierowskiej wymaga niezależnej kobiety, stwierdza Waclaw Borowy. Na niezależność amantki było jeszcze zbyt wcześnie. Pierwszą emancypantką stać się musiała zatem subretka <sup>29</sup>.

Przez położenie nacisku na aktualność społeczną typów, motywacji działania postaci, na konkretność sytuacji i wydarzeń, komedia Moliera zmienia swój charakter na *stricte* polski, staje się obrazem kultury XVIII-wiecznego społeczeństwa. Takie postępowanie, właściwe tego typu interpretacji translatorskiej, wiąże się z tendencjami do „modelowania obcej przeszłości wedle miejscowej współczesności” <sup>30</sup>. Również proza uzyskuje w tym aspekcie stygmat bardziej narodowy i aktualny niż wiersz, scenicznie trudniejszy, obciążony nadto poczuciem wielkości i trwałości.

W powodzi zmian wielkich i małych musiała ulec modyfikacji XVII-wieczna interpretacja komedii. W ujęciu Bogusławskiego porażka Anzelma jest więc nie tylko porażką rozumu pokonanego przez naturę, lecz także konsekwencją naruszenia przezeń społecznych praw moralnych <sup>31</sup>. Mądrość dziewczyny mogła być uznać rozum i majątek Anzelma, głupota pchnie ją w objęcia młodego fircyka i oszusta.

## 4

Drugi przekład komedii Moliera ukazał się w Warszawie u Glücksberga w r. 1819, choć musiał być gotowy parę lat wcześniej. *Katalog wystawy zbiorów teatralnych i muzycznych Biblioteki Narodowej* notuje rękopis z projektem obsady z roku 1816 <sup>32</sup>. W marcu 1817 komedię wystawiono we Lwowie <sup>33</sup>, w rok później grudniowy numer „Pamiętnika Warszawskiego” przyniósł scenę 2 aktu III nowej *Szkoły kobiet*,

<sup>29</sup> W. Borowy, *Patriarcha teatru warszawskiego*. W: *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 71.

<sup>30</sup> Ziętarska, *op. cit.*, s. 134.

<sup>31</sup> Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko. Szkice o poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa 1975, s. 41—42.

<sup>32</sup> *Katalog wystawy zbiorów teatralnych i muzycznych Biblioteki Narodowej*. Warszawa 1934, s. 38.

<sup>33</sup> Zob. B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1880—1842*. Warszawa 1967, s. 368.

a niebawem „Pamiętnik Naukowy” (1819) wydrukował sceny 2, 3 i 4 z aktu V. Tłumacz komedii, dwójga imion Gerard Maurycy Witowski, autor poczytnych felietonów zamieszczanych w „Gazecie Warszawskiej” pod pseudonimem Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia, zaliczany jest do grona klasyków. „Człowiekiem malutkiego talenciku” nazwał go Kazimierz Wójcicki, a Franciszek Sobieszczański określił jako „zręcznego tłumacza i wierszopisa”, który „wolne chwile poświęcał piśmiennictwu”, pełniąc na co dzień obowiązki urzędnika komisji rządowej wyznań religijnych i oświaty<sup>34</sup>.

*Szkola kobiet* była pierwszym dokonaniem przez Witowskiego przekładem z Moliera. Uprzednio ostrzył swe pióro na komedyjce drugorzędnego dramaturga Etienne’a *Dwaj zięciowie*. Opinie o jego trudzie translatorskim nie były w sumie zbyt pochlebne. Złośliwy recenzent „Tygodnika Polskiego” ocenił przekład Etienne’a jako „przykładowy” w poprawnej i gładkiej manierze tłumacza, lecz *Szkolę kobiet* potraktował jako „przestrożę”<sup>35</sup>. Polemika Jakuba Konarskiego z „Gazety Warszawskiej” nie zmieniła tego nastawienia, a poza przychylnymi formułami Franciszka Salezego Dmochowskiego („szczęśliwa próba tłumaczenia”) czy Hilarego Zaleskiego („piękny przekład wierszem”) odczuwa się kurtuazję<sup>36</sup>. Interesująca natomiast jest uwaga Bogusławskiego, który w zakończeniu komentarza do swojej adaptacji napisał:

Komedia ta przełożona przed trzema laty przez Gerarda Witowskiego, pięknym wierszem i dosłownie jak się w oryginale Moliera znajduje, powinna miejsce moje zastąpić: należy bowiem, ażeby Teatr Narodowy stosował się zawsze do czasu i usuwając wszelkie staroświecczyzny, dogadzał smakowi i zdaniom obecnego pokolenia<sup>37</sup>.

W słowach tych można odczytać świadomość nowego położenia teatru w zmienionych warunkach kraju, co pociągać za sobą musiało nowe przekłady starych sztuk. Tłumaczenie Witowskiego przypadło na lata klasycystycznej ofensywy na scenie warszawskiej. Klasycy unikali zbyt silnego akcentowania więzi uczuciowej między postaciami scenicznymi a odbiorcą, racjonując i racjonalizując śmiech i łzy widowni przy pomocy reguł poetyki normatywnej. Dzięki temu musiała ulec ograniczeniu tak żywa poprzednio świadomość koniecznej więzi komedii z obyczajem na-

<sup>34</sup> K. W. Wójcicki, *Spoleczność Warszawy w początkach naszego stulecia. 1800—1830*. W: *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*. T. 2. Warszawa 1974, s. 200. — F. M. S[obieszczański], *Witowski Gerard Maurycy*. W: *Encyklopedia powszechna Orgelbranda* t. 27, s. 316—317.

<sup>35</sup> *Nowe dzieła*. „Tygodnik Polski” 1819, nr 36, s. 250.

<sup>36</sup> J. Konarski, [rec.]. „Gazeta Warszawska” 1819, dod. do nru 73, s. 1758—1759. — F. S. Dmochowski, *Rzut oka na obecny stan literatury polskiej*. „Gazeta Literacka” 1822, nr 2, s. 13. — H. L. Zaleski, przypis do przekładu *Szkolę mężów*. W: *Pisma Klemensa Protasza*. T. 1. Kijów 1850, s. 3.

<sup>37</sup> Bogusławski, *Uwagi nad komedią „Szkola kobiet”*, s. 238.

rodowym, co zwiększyło z kolei stopień wierności przekładów. Zdobywały więc one pewną niezależność artystyczną, której nie posiadały w wersji adaptowanej; przestając zaś podlegać gustom szerszej widowni ubiegały się o szansę ich kształtowania.

Bez wątpienia Witowski nie mógł zerwać zupełnie z tradycją teatru i przeróbki Bogusławskiego, chociaż chciał się jej przeciwstawić, świadom zarzutów stawianych staremu dyrektorowi przez klasycyzujących krytyków. Zachował zatem kilka „wynalazków” poprzednika: Warszawę jako miejsce akcji, fach wojskowy dla amanta, imię służącego. Przede wszystkim jednak powtórzył tytuł (co uczyni po nim jeszcze Kazimierz Zalewski). Wacław Borowy fakt ten zapisuje na minus wymienionym tłumaczom:

Zapewne, że tytuł francuski mógłby mieć i takie znaczenie, ale przecież wniknięcie w treść komedii, a choćby zestawienie z przeciwnym tytułem innej komedii, *L'École des maris*, rozstrzyga bez wątpliwości, że to nie *Szkoła kobiet*, ale *Szkoła żon*<sup>38</sup>.

Wyjaśnienia dla takiej decyzji tłumaczy można szukać w poszanowaniu tradycji brzmienia tytułu, zaprogramowanego przez czasy staniławowskie jako *Szkoła kobiet* albo *Szkoła niewiast*<sup>39</sup>. Wersja ta, utrwalona następnie przez wieloletnią eksploatację przeróbki Bogusławskiego, stwarzała zapewne tłumaczom świadomym popularności komedii (jak Witowski) lub pozostającym w zasięgu wpływów tradycji sceny warszawskiej (jak Zalewski) zasadniczą trudność w przełamaniu presji ustalonego zwyczaju. Uczynić miał to dopiero Franciszek Kowalski, tłumacz prowincjonalny, zwracający się mniej ku dalekiej tradycji warszawskiej, bardziej ku oryginałowi.

Polemiczne stanowisko Witowskiego wobec przekładu poprzednika związane było z lekceważącym stosunkiem klasyków do przeciętnego widza, którego gust przekreślali. Pustelnik w jednym z felietonów przestrzegał wyimaginowanego autora:

Nie radź się zwodniczych oklasków nieoświeconego ludu, nie ciesz się, choćby cię po kawiarniach nazywano filarem teatru i ozdobą sceny narodowej, ale się spytaj samego siebie: co by też powiedział Horacy, gdyby moją sztukę przeczytał?<sup>40</sup>

Nie tylko jednak względy artystyczne decydowały o zmianie koncepcji odbioru i odsyłały interesujący nas przekład do widowni arystokratycznej i inteligenckiej, a ta ostatnia kształtowała się przecież właśnie

<sup>38</sup> W. Borowy, *Boy jako tłumacz*. W: *Studia i rozprawy*, t. 2, s. 85.

<sup>39</sup> Zob. J. de Carleucas, *Historia nauk wyzwolonych. (Fragmenty)*. W zbiorze: *Teatr Narodowy 1765—1794*, s. 113.

<sup>40</sup> *Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia, czyli charaktery ludzi i obyczajów*. T. 4. Warszawa 1828, s. 50.

w Warszawie w latach 1815—1830<sup>41</sup>. Niebagatelną rolę odgrywały tu również racje polityczne, które narzucały klasykom konieczność oddzielania spraw artystycznych od narodowych, a Witowskiemu cisnęły pod pióro znamienne pochwałę Aleksandra I, umieszczoną przezeń w tym miejscu, gdzie Bogusławski kazał swemu Porucznikowi wygłaszać pochwałę uciech warszawskich. Witowski pamiętał, jak się zdaje, że przed dwoma laty Teatr Narodowy otwarty został przez Osińskiego „pod dostojną opieką rządu”<sup>42</sup> i takąż opiekę, dzięki amplifikacji czysto ornamentacyjnej w stosunku do tekstu, stara się swemu dziełu zapewnić. Mimo to dyrekcja teatru przekład odrzuca, grając wciąż przeróbkę Bogusławskiego<sup>43</sup>.

Dwie, sprzężone zresztą ze sobą, przyczyny musiały złożyć się na taki stan rzeczy. Pierwsza — natury literackiej, druga — teatralnej. Rekonstruuując zasadnicze założenia przekładowe postanisławowskiego klasycyzmu stwierdzić wypadnie, że przekład Witowskiego posiada podobnie chwiejny i niejednolity charakter, podobną dwoistość celów i funkcji. Dwoistość ta płynęła ze szczególnej sytuacji klasycyzmu w owej epoce, kiedy pragnął wciąż być ortodoksyjny, lecz taki już być nie mógł — ze względu na silny napór antyklasycystycznych tendencji. Z tego powodu propozycja klasycystyczna stara się zachować „złoty środek” wśród sprzecznych żywiołów literackich i teatralnych, formułując zasadę ograniczonej wierności przekładu.

Przekład powinien wprawdzie z jednej strony zachować ciężar gatunkowy oryginału, ale z drugiej mieć na uwadze przede wszystkim język, którym piszemy<sup>44</sup>.

Obowiązek tłumacza — „przelanie wszystkich wdzięków oryginału” — określony był więc ówczesnym stereotypem traktowania języka polskiego, odczuwania jego „powagi”, rycerskości, braku „gminności” i pospolitości, stanowiącej *signum* nadchodzącej epoki<sup>45</sup>. Tak rozumiany duch ojczystego języka, którego charakter miał tłumacz zachować i którego presji się poddać, pozostawał w sprzeczności z „gminnymi” elemen-

<sup>41</sup> Zob. A. Kowalska: *Warszawa literacka w okresie przelomu kulturalnego 1815—1822*. Warszawa 1961; *Mochnicki i Lelewel, współtwórcy życia umysłowego Warszawy i kraju. 1825—1830*. Warszawa 1971, s. 29 n.

<sup>42</sup> J. Lipiński, *Wojciech Bogusławski w polskiej krytyce teatralnej z lat 1814—1819*. „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3/4, s. 292—293.

<sup>43</sup> Zob. Zaleski, *op. cit.* — Bogusławski, *Uwagi nad komedią „Szkoła kobiet”*, s. 238.

<sup>44</sup> L. Osiński, *O tłumaczeniach z obcych języków*. W zbiorze: *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440—1974. Antologia*. Opracował E. Balcerzan. Poznań 1977, s. 117.

<sup>45</sup> Zob. K. Koźmian: *Pamiętniki*. T. 3. Kraków 1865, s. 414; recenzja przekładu *Dziewicy orleańskiej* F. Schillera dokonanej przez A. Brodzińskiego. „Gazeta Literacka” 1821, nr 3, s. 1—2.

tami Molierowskiego tekstu. Wyjściem z tych sprzeczności miał się okazać „złoty środek” między „wydatnym” rysem oryginału a obowiązującą tłumacza harmonią i gładkością stylu<sup>46</sup>. Ograniczoną wierność wspierał zatem umiarkowany puryzm językowy, zachowujący „sytego wilka” przyzwoitego wyrażania się i „całą owcę” malowniczości języka oryginału.

Jednakże twórczość Moliera, zwłaszcza *Szkoła kobiet* — niby wysoka, a przecież zarazem niska — przyczyniała klasykom trochę kłopotów. Mimo niejednokrotnie wypowiedzanego sądu, że komedie Moliera są „najlepszą szkołą świata, a wiele z nich do wszystkich wieków i narodów stosować można”<sup>47</sup>, początek stulecia uważa, że „zniżał” on niestety „swój geniusz do pospolitej komiki”<sup>48</sup> i „hołdował tłumowi”<sup>49</sup>. Popularna definicja komedii stawia wówczas na piedestale komiczność umiarkowaną:

Czyliż z nie większym będzie dla nas pożytkiem widzieć na scenie przykłady rozsądnego postępowania, szlachetnego sposobu myślenia, poczciwości i tych wszystkich moralnych przymiotów, które w towarzyskim życiu koniecznie nam są potrzebne?<sup>50</sup>

Obowiązek przyjemnego zabawienia rozsądnej widowni dyktował Witowskiemu „nadobną postać nauk moralnych”, jaką nadał swemu Molierowi, związaną ściśle z troską o „gładkość” i „harmonię” przekładu, z koniecznością eliminacji słów „podłej kondycji” i wtlóczenia „pospoliczności” w „granice przystojności”, by nie raziła zbyt uszu odbiorcy. Chcąc więc wygładzić styl tłumacz odrzuca szereg inwektyw i dosadności, wyrażen ludowych i gwarowych. Zamiast „*becque cornu*”, grubego określenia rogowca-safandudy, stosuje nijakie „stary”, zamiast wydartego spod serca jęku Arnolfa „*Hon! chienne* [suka]”, czytamy: „Niegodziwa!”, a gwałtowne „*Ah! je creve!* [zdycham]” otrzymało postać przyzwoitego „Przebóg!”, „*femme stupide* [głupia]” tłumacz zmienia w „niewiniątko”, wyrzuca „*friponne* [szelma, łotrzyca]”, ucieczkę z gachem przekształca w ucieczkę z wojskowym. Przesunięcia takie są tylko pozornie drobne i pozornie też mało znacząca może być ich rola. W istocie bowiem „podwyższają” one przekład, wytracając ostrość ekspresji na rzecz uładowanej konwencjonalności. Takie same pozornie drobne przesunięcia językowe pomogą tłumaczowi zmienić sytuację kochanków

<sup>46</sup> Osiński, *op. cit.*, s. 113.

<sup>47</sup> I. H[umnicki], „*Małżeństwo przymuszone*”. *Komedia Moliera w 1 akcie, wolno tłumaczona przez Franciszka Kowalskiego, Warszawa 1821*. „*Gazeta Literacka*” 1821, nr 9, s. 68.

<sup>48</sup> G., „*Natręty*”, *komedia w 2 aktach z Moliera przerobiona przez F. S. Dmochowskiego, Warszawa 1821*. „*Gazeta Literacka*” 1821, nr 13, s. 97 w rubryce *Literatura narodowa*.

<sup>49</sup> Zob. Iks: „*Dwaj Klingsbergowie*”. 1816. W antologii: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*; „*Doktor z musu*” — „*Kalif z Bagdadu*”. 1815. W: jw.

<sup>50</sup> W. C., *Poezje* [rec.]. „*Gazeta Literacka*” 1822, nr 16, s. 182. ,



np. ratując (bez pomocy subretki) niewinność heroiny, która nie dzięki miłosnemu sprytowi kryje amanta w tradycyjnej szafie, ale „z obawy”, „nie wiedząc, co czyni”, „zamiast wypuścić oknem” chowa go „do skrzywni”, bądź eliminując kompromitujący dla wytwornego amanta upadek z drabiny (wszak Molierowski Horacy kosztem drobnego potłuczenia unika 20 kijów) tłumacz każe Waleremu zeskoczyć na ziemię i tylko udanymi jękami zwieść przeciwników.

W sumie — mimo widocznego dążenia do stworzenia polskich odpowiedników pojedynczych wersów, przekład często rozmija się z oryginałem. Trafiają się tu niezbyt szczęśliwe ekwiwalenty (np. Greczyn uczy cesarza Augusta w chwili gniewu odmawiać trzy pacierze, gdy w oryginale chodzi o recytowanie alfabetu), zmieniają obrazy (np. Basia kłania się Waleremu patrząc z ganku w kasztanową aleję, a nie szyjąc na balkonie), bywa, że 13-zgłoskowiec gubi sylaby lub ma ich nadmiar, że załamuje się rytm, a sens poświęcony zostaje dla rymu (gdy np. Laurenty każe „z ratusza” sprowadzić „notariusza”).

Generalnie rzecz biorąc, Witowski koryguje Moliera w imię konwencjonalnej *belle nature* i konwencjonalność ta decyduje o powierzchniowym lokalizowaniu realiów przekładu. Mamy tutaj Warszawę jako miejsce akcji, Arnolf jest teraz hrabią Laurentym Iwańskim, Agnès — Basią, para służących nosi imiona Maciej i Helenka, para ojców obojga amantów to Pan Jerzy i Pan Piotr, Horacy zaś zmienił się w Walerego, oficera i obrońcę ojczyzny. Ale Warszawa Witowskiego jest ściśle konwencjonalnym miejscem akcji; spolszczone imiona nie zakreślają ram postaci, a drobne realia, jak np. dukaty, szelągi, Powązki (gdzie miałby się odbyć pogrzeb Walerego zranionego śmiertelnie przez spojrzenie Basi), nie wpływają na polonizację obrazu. Unikając ważkich substytucji o narodowym kolorycie tworzy Witowski postaci kosmopolityczne, polskie akcenty przydając głównie służącym (lekkie mazurzenie i denerwująca maniera nadużywania słówka „wej”). W ten sposób komedia nabierała pewnych znamion „narodowych”, ale pozostawała jednocześnie przekładem. Tonowała niskość oryginału, zachowując wszakże pewne jej elementy. Tłumacz dbał przy tym o przeniesienie „lekkości i smaku dialogu francuskiego”, wystrzegając się (na ogół dość szczęśliwie) „niezgrabnego łamania się i zwrotów nienaturalnych”<sup>51</sup>.

Molierowski aleksandryn oddaje Witowski spokojnym 13-zgłoskowcem, z regularną średniówką 7+6, który stał się wierszem polskiego Moliera. Maksymy czytane przez Basię ujęte zostały w 8-zgłoskowiec 4+4. Stały akcent przed średniówką nadaje wierszowi przekładu tok naturalny, choć jednocześnie podniosły, a bieg zdań uzgadniany jest ze średniówką i klauzulą (nadmiar przerzutni wykorzysta dopiero przekład

<sup>51</sup> I k s, „Suplikant”. 1818. W antologii: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, s. 302.

młodopolski). Konwencjonalną „wyższość” komedii potwierdzają również użyte zgodnie z klasycystyczną poetyką rymy żeńskie, obowiązkowe dla „wyższego rzędu” utworów<sup>52</sup>, a także odpowiednie środki stylistyczne — anafory, paralelizmy, rozbudowane porównania, które usztywnią tok zdaniowy i kompozycję tyrad czy monologów nadając im jednolity, wysoki ton.

O ile Bogusławski dzięki użyciu potocznej, pozbawionej ornamentów prozy proponował dla swej przeróbki formę „niższą” niż Molierowska, o tyle Witowski ją zawyża. Czyni to zarówno kosztem stylu, który traci klarowny szyk i prostotę Moliera na rzecz ornamentów posiadających, zwłaszcza dziś, wdzięk starego bibelotu, jak i kosztem poszczególnych postaci. W jego przekładzie *Szkoła kobiet* zbliża się do pomolierowskiej „wyższej” komedii, tak dzięki wierszowi, jak narzuconej przez sposób wyrażania się konwencjonalnej szlachetności postaci, budzących co najwyżej uśmiech widza zamiast wesołości. Największe zmiany musiały zajść, rzecz jasna, w charakterze Arnolfa. Witowski przywraca polskiej *Szkole kobiet* znamię komedii charakterów. Ale jego Arnolf-Laurenty jest rolą o ograniczonym stopniu komizmu, grawitującą w stronę komediowego *serio*. Wobec eliminacji ostrego i okrutnego spojrzenia Moliera, złagodzenia śmieszności manii Arnolfa, która u Laurentego przybrała postać *sui generis* błędu w sztuce życia, na plan pierwszy wyszły przede wszystkim momenty przejmujące i wzruszające. Laurenty to przyzwoity bardziej niż komiczny filozof, który z obserwacji innych „chciał trudnej małżonka nauczyć się sztuki” i który na własnej skórze odczuwa fałszywość swych założeń, przechodząc od niepokoju i smutku do potęgującego się cierpienia zakończonego poniżeniem, rezygnacją z dumy i niezależności. We Lwowie rolę tę grał Jan Napomucen Nowakowski, aktor „daleki od patosu, deklamacji, efekciarstwa, tragizowania”, daleki od przesady i sztuczek miłych galerii, udzielający swym postaciom ściszonego ciepła i szlachetności<sup>53</sup>. Trudno oczywiście stwierdzić, jak mógł grać Laurentego, ale wydaje się, że jego styl, określany jako „klasyczny”, odpowiadałby w głównych zarysach ujęciu przez Witowskiego roli Arnolfa.

Tymczasem w Warszawie Alojzy Żółkowski reprezentował styl odmienny, oparty — jak trafnie spostrzegł niechętny aktorowi Koźmian — na skłonności do bufonady i komicznego przerysowania, co zdaniem Iksów, walczących często z tym aktorem, zacierało „różnicę między jestami i grymasami”, zamiast uczyć bawiło tylko, jak bywa, gdy się cel moralny „na śmieszną zmienia igraszką”<sup>54</sup>. Rzecz jasna, opinia Iksów nie mogła być negatywna wobec aktora tak wielkiej klasy, artystycznej i finansowej podpory teatru. Franciszek Kowalski wspomni po latach:

<sup>52</sup> Zob. E. Słowacki, *Uwagi nad rymowaniem polskim*. W: *Dziela z pozostałych rękopismów ogłoszone*. T. 2. Wilno 1826, s. 281.

<sup>53</sup> Zob. Lasocka, *op. cit.*, s. 204—205, 207—208.

<sup>54</sup> Iks, „*Suplikant*”, s. 301.

być w Warszawie, a nie widzieć Żółkowskiego, jest to samo, co być w Rzymie, a papieża nie widzieć<sup>55</sup>.

Sami Iksowie, wytykając rozliczne grzechy przeróbce Bogusławskiego, o rolę Żółkowskiego kilkakrotnie się upominali, podkreślając jej wielkość i wagę w dorobku artysty. Jak się zdaje, musiał ją Żółkowski grać dość powściągliwie, bez zbytniej szarży:

szczęśliwie bardzo przechodził z łatwowierności w zdumienie, z zadumienia w obawę i na powrót z obawy i gniewu w spokojność pewności. Gra jego twarzy była równie żywa jak wymowna [...] <sup>56</sup>.

Szwankowski pisze:

Pierwszy to raz na scenę polską wprowadził aktor takie bogactwo i zmienność uczuć w utworze komediowym <sup>57</sup>.

A jednak, mimo stonowania szarży i pogłębienia roli, Żółkowski nie „pasowałby” do roli Laurentego, skorygowanej tak silnie pod wpływem *belle nature*. Delikatny, choć trudny do przedarcia woal konwencji zbytnio ograniczałby tego aktora, który sztukę własną tak mocno związał ze spontaniczną, żywiołową reakcją swojej widowni.

Przedwczesna śmierć Żółkowskiego, przerywająca tryumfy polskiego Moliera, zbiegła się bez mała z momentem ofensywy romantyzmu, który przekłady traktował jako złowrogie i fatalne dla narodowej literatury „złoto z Peru” — by posłużyć się piękną metaforą Mochnackiego <sup>58</sup>. Romantyzm, kładąc nacisk na rozwijanie twórczości rodzimej, niechętnie spoglądał na przejawy „małpiarskiej stanisławowskiej literatury” <sup>59</sup>. W walce o jej narodowy kształt, walce nie wyważającej racji, nie chcącej oceniać sprawiedliwie, musiał zostać zapomniany na pół wieku polski Arnolf.

## 5

Działania translatorskie trzech kolejnych tłumaczy *Szkoły żon* — Kowalskiego (1847), Zalewskiego (1875) i Boya (1912), odwołują się do trzech generalnych możliwości ukierunkowania scenicznych przekładów. Pierwsza, reprezentowana przez Kowalskiego, cechuje się przede wszystkim nastawieniem na odbiorcę i wywodzi się jeszcze z ducha wal-

<sup>55</sup> F. Kowalski, *Wspomnienia. (1819—1823)*. Wstęp H. Ułaszyn. Kijów—Warszawa 1912, s. 184.

<sup>56</sup> Iks, „*Szkoła kobiet*”, s. 26.

<sup>57</sup> E. Szwankowski, *Z tradycji aktorskich*. „Teatr” 1972, nr 13, s. 6.

<sup>58</sup> M. Mochnacki, *Kilka myśli o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską*. W: *Pisma*. Wydał i przedmową poprzedził A. Śliwiński. Lwów 1910, s. 49.

<sup>59</sup> Kowalski, *op. cit.*, s. 162. Zob. też S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*. W: *Dziela zbiorowe*. T. 3. Lwów [1910], s. 192.

czącego teatru Oświecenia, polonizującego sztuki obce według aktualnych recept komedii obyczajowej. Następna, którą sygnuje swym nazwiskiem Zalewski, czyni głównym adresatem przekładu aktora, w czym odzwierciedla tendencje mieszczańskiego teatru drugiej połowy XIX stulecia. Możliwość ostatnia, podjęta przez Boya, odwołuje się już do współpracy z reżyserem, dającej gwarancję oparcia spektaklu na konwencjach scenicznych z epok minionych.

Twórczość przekładowa pierwszego z wymienionych tłumaczy, Franciszka Kowalskiego, stanowi przedziwną krzyżówkę reliktyw oświeceniowej metody adaptacji, elementów postanisławowskiego klasycyzmu i nowszego, romantycznego podejścia do spraw językowych. Taka niejednorodność nie jest jednak niczym niezwykłym na tle heterogeniczności orientacji estetyczno-literackich w latach dwudziestych w. XIX<sup>60</sup>, kiedy to kształtowały się podstawowe założenia maniery translatorskiej Kowalskiego. Jego Molier posiada nie byle jakich ojców chrzestnych: to Feliński i Kropiński, którzy zachęcili wychowanka Krzemieńca do realizacji podjętego jeszcze w gimnazjum zamiaru przełożenia wszystkich utworów „sławnego komika”<sup>61</sup>.

Pierwsze, jeszcze uczniowskie przekłady Kowalskiego, drukowano już w latach dwudziestych, oceniając je w sumie pozytywnie. Zwłaszcza *Miłość doktorem* przyniosła mu zwycięstwo nad parą warszawskich translatorów Moliera — Lisieckim i Dmochowskim. Recenzent „Gazety Literackiej” zauważa:

widziemy w nim zaród talentu [...], który go może zdolnym uczynić do przepolszczenia jednego z najpierwszych komików świata w sposobie godnym tegoż pisarza<sup>62</sup>.

Praktyka Kowalskiego słusznie została określona jako „przepolszczenie”. Mimo klasycyzującego środowiska krzemienieckiego, z którego wyszedł, był on przede wszystkim potomkiem oświeceniowej „polskiej szkoły” adaptacji, spadkobiercą w trzecim pokoleniu idei Bogusławskiego. Znamienne, że oparte na tej tradycji poczynania Kowalskiego zbieżne są z wyprowadzoną również z Oświecenia praktyką sceniczno-językową okolicznościowej komedii i komedioopery, które przeżywały wówczas okres swego rozkwitu. Utwory te odchodząc od konwencji pomolierowskiej komedii „wyższego rzędu”, wprowadzały na scenę obyczaj oraz język mieszczaństwa i drobnej szlachty<sup>63</sup>.

Choćby już był podobny do zwiędłego grzyba,  
Gdy cię wezmę w opiekę, zdrów będziesz jak ryba

<sup>60</sup> Zob. W. Pusz, „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników. Wrocław 1979, s. 176.

<sup>61</sup> Zob. Kowalski, *op. cit.*, s. 104—105.

<sup>62</sup> *Literatura narodowa*. „Gazeta Literacka” 1821, nr 25, s. 194.

<sup>63</sup> S. Durski, „Nasz Józio” Ludwika Dmuszewskiego. „Archiwum Literackie” t. 7 (1963), s. 204.

— mówi Mixtura w *Bajkach Krasickiego, czyli Puściźnie* Ludwika Dmuszewskiego<sup>64</sup>, i jest to droga, która prowadzi prosto... nie, nie tylko do Fredry, jak słusznie zauważa Stefan Durski<sup>65</sup>, ale również do Kowalskiego i jego Moliera. Tutaj też właśnie, w sferze językowej, odnajdziemy zasadniczy punkt styczny między przekładami krzemieńczyka a młodą romantycznością. Zasób przymiotów wymaganych od tłumacza komedii określił krótko Kazimierz Wójcicki, który przedstawiając Kowalskiego Bronikowskiemu na jednej z ówczesnych słynnych kaw literackich tak oto „podsumował” jego działalność:

dzielnie umie władać językiem, zwroty dawne i przysłowia sypie jak z rękawa, a wiecie, że w przekładach komedii są to rzeczy niezbędne<sup>66</sup>.

Ostatniego warunku nigdy nie pochwaliłby klasyk, dla którego wszelkie porzekadła i przysłowia były świadectwem złego gustu i pospolitej mowy, a strącając odbiorcę z wyżyn iluzji budziły swą niskością „nieprzyjemne” uczucia<sup>67</sup>. Tymczasem Kowalskiemu nieobce musiały być poglądy Kazimierza Brodzińskiego, stojącego w obronie „niewinnej” zabawy i „bezwarunkowej wesołości” popularnej sceny komicznej, występującego przeciwko „zbytniej pedanterii gustu i przyzwoitości”, które prowadzą ten gatunek do nudy i omijają, w imię czystości, „źródła słowiańskiego języka”<sup>68</sup>.

Respektując klasycystyczny wymóg aktualności, traktowanej jako cecha gatunkowa komedii, Kowalski wychodzi z założenia, że „komedie Moliera, tak jak są w oryginale, z naszą epoką zgodzić się nie mogą” — „chyba poprzerabiane i do naszych zastosowane zwyczajów”. Zmieniony obyczaj domaga się przepolszczenia, uniwersalny komizm translację umożliwia.

Podług mego pojęcia komedia cudzoziemska osnuta na tle historycznym i tocząca się wśród historycznych miejsc i osób, w tłumaczeniu ani na włos odmieniana, ani przyswajana być nie powinna; każdą inną przyswajać można i trzeba [...].

Dlatego też o ile historycznym bohaterem Szekspira „z polskim żupnikiem” i polskim nazwiskiem nie jest do twarzy, o tyle —

Frontyny, Sganarelle znajdują się równocześnie we wszystkich narodach [...], można je więc sobie przyswajać i ubierać je po naszemu, a Molier nie obrazi

<sup>64</sup> L. A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*. T. 1. Wrocław 1821.

<sup>65</sup> S. Durski, *Komedia okolicznościowo-polityczna i historyczna lat 1800—1830*. Wrocław 1974, s. 117.

<sup>66</sup> K. W. Wójcicki, *Kawa literacka w Warszawie*. W: *Pamiętniki dziecka Warszawy* [...], t. 2, s. 496.

<sup>67</sup> Zob. E. Słowacki, *O przekładaniu z obcych języków na ojczysty*. W zbiorze: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*, s. 133.

<sup>68</sup> K. Brodziński, *Myśli o dążeniu polskiej literatury*. W: *Pisma estetyczno-krytyczne*. Opracował Z. J. Nowak. T. 1. Wrocław 1964, s. 114—116.

się widząc swoje osoby przechrzczone po polsku i mówiące najczystszą mazowiecką mową<sup>69</sup>.

Tłumaczowi chodzi więc o stworzenie możliwie idealnego ekwiwalentu ducha i atmosfery utworu. Stąd też „zewnątrzny wystrój” *Szkoły żon* opiera na zwyczajowych chwytach oświeceniowej adaptacji: „scena w Warszawie”, Kraków — skąd przybywa ojciec bohaterki, polskie nazwiska znaczące. Chryzald nazywa się teraz Dobrosław, Agnès jest Anielą córką Rudolfa, a Horacy — Walerym synem Zdzisława. Dwójka służących mówiąca stylizowaną gwarą mazowiecką nosi dźwięczne „ludowe” imiona: Stach i Tereska. Główny bohater, Arnolf, zmienił się w Kornutę (spolszczenie francuskiego „cornu [rogaty]”) i został — z woli tłumacza — obdarzony drugim mianem, Łapikur, co zmusiło Kowalskiego do wprowadzenia rozbudowanej amplifikacji genealogicznej. Zgodnie ze swą koncepcją przepolszczania tłumacz stara się stworzyć rodzime ekwiwalenty typowych postaci, dawnych obyczajów, archaizowanego języka. Molier jest tłumaczony tu językiem oscylującym — jak stwierdza Borowy — między „jędrną polszczyzną” a „sarmacką rubaszością”.

Ten najciekawszy z naszych dawnych przekładaczy Moliera swawolnie sobie poczynał z treścią sztuk Molierowskich, ale styl stosował do nich wcale trafny<sup>70</sup>.

W regularnie rymowany 13-zgłoskowiec (7+6) wkłada Kowalski przepolszczenia, wierne jednak nie tylko duchowi naszego języka, ale także duchowi i stylowi farsy, gatunku, jaki stoi za *Szkołą żon*. Nie jest to bez wątpienia tłumaczenie „noble”, nie jest też ono wierne literze oryginału. Może pokutuje w nim duch XIX-wiecznego prowincjonalnego teatru, takiego choćby jak wspomniany przez tłumacza zespół Żmijewskiego czy Zielińskiego, który pono wcale udatnie grał w Brodach *Doktóra z musu* w przekładzie właśnie Kowalskiego. Praktyka podobnego teatru, wspomagana realistyczną obserwacją obyczajów i języka prowincjonalnej szlachty, także mogła pchać przekład Kowalskiego w stronę sztuki „niskiej”. Tekst jego *Szkoły żon* przesycony jest licznymi porzekadłami, zgrubieniami i zdrobieniami w jaskrawo komicznej funkcji — znamienne, że znajdziemy tu pewien nadmiar tych wszystkich chwytów językowych, jakimi później krytycy zachwycać się będą u Boya. Oto, dla przykładu, Walery zasięga opinii Kornuty o tajemniczym opiekunie Anieli:

Bogaty, jakem słyszał, lecz wielkie oślisko.  
Wszędzie go nazywają dudą i rarogiem.  
Zna go pan?

<sup>69</sup> Kowalski: *op. cit.*, s. 208, 209, 212—213; *Uwagi nad „Szkołą żon”*. W: *Dzieła Jana Chrzyciela Pokelina Moliera w ośmiu tomach tłumaczone wierszem*. T. 2. Wilno 1847.

<sup>70</sup> Borowy, *op. cit.*, s. 124.

KORNUTA  
(na stronie)

Teraz to mnie ćwiknął jak batogiem. [akt I, sc. 4]<sup>71</sup>

Jakże powściągliwy jest w tym momencie Boy, tłumaczący kwestię Arnolfa „*La fâcheuse pilule* [przykra pigułka] słowami „A niechże go kaci! Przekład Boya brzmi zresztą wobec manieri Kowalskiego znacznie delikatniej, jest uładzony, czasami zaś wręcz wytworny. Pełen pasji jęk zazdrośnika „*Ah! je creve!*” Boy oddaje krótko — „Ginę!”, podczas gdy Kowalski rozbudowuje go w obraz: „Otóż ćwiek mej głowie!” „*C'est un fou, n'est-ce-pas?* [To głupiec, nieprawdaż?]” — pyta Horacy, co Boy tłumaczy: „Cymbał? prawda?”, Zalewski ujmuje w stwierdzeniu: „Musi być waryat”, Kowalski zaś poszerza porzekadłem: „Głupi jak but! Nieprawda?” Ostre środki językowe, dosadności, wulgaryzmy, przysłowia w funkcji metafory nadają temu przekładowi siłę i specyficzny typ obrazowania. Tłumacz wprowadza tu szereg wyrażen i drobnych realiów obyczajowych, pogłębiających translatorską interpretację oryginału — „Imoście”, „Aśki”, „Asanny” („Taką rzeczą Asińdzka nie kochasz mnie?” — pyta Kornuta Aniele), „Pan Kuma”, „męża hebesa”, „50 czątych”, które pożyczka Walery, bale w ogrodzie i „tańczące herbaty”, jakich ma się wystrzegać Aniela, powiastkę o Rochu i Barnabie zamiast myśli z Pantagruela, itd. W tej naówczas realistycznej normie upatrywać należy zapewne jedną z przyczyn scenicznego niespełnienia przekładu.

Przepolszczenia, z pozoru czysto językowe, idą tak głęboko w tekst, że oryginalne charaktery zmieniają w karykatury, zbliżając je nieomal do groteski. I to, jak się zdaje, nawet wbrew zamiarom tłumacza. Arnolf jest tu karykaturą prowincjonalnego szlachciury z podejrzanym herbem, dość słabo oglądzonym wścibskim staruchem (tłumacz przydał mu 8 lat), intrygantem i plotkarzem, podglądającym dla rozrywki cudze „żoneczki” i ich „spraweczki”. To wróg kobiet, w swym ograniczeniu ceniący tylko ich poddańczą głupotę, fetyszysta pozorów (Anieli każe się nazywać „Papa”), egoista, pozwalający się łaskawie kochać i w swoim zadufaniu nie rozumiejący zupełnie, ani dlaczego wychowanka odrzuca jego uczucie, ani jak mogły udawać się podstępny młodych. Ta dosadna karykatura nigdy nie doczekała się wykonawcy. Pod tym względem był to Moliere nie do grania, sprzeczny z ówczesną normą sceniczną. Nadeszły bowiem czasy, gdy zwyciężył spokojny, umiarkowany klasycystyczny styl gry „charakteryzujący się oszczędną gestykulacją i wyczelowaną deklamacją”<sup>72</sup>. Była to gra określona przez wymogi pięknej pozy i gestu, perlistego podawania słowa, osłabiająca wszelkie dwuznaczności i zbytnią „wesołość” myśli. Repertuar złożony głównie z komedii, wodewilów i melodramatów, w znacznym procencie tłumaczonych, popularny i ściś-

<sup>71</sup> *Dziela Jana Chrzciciela Pokelina Moliera [...]*, t. 2, s. 226—227.

<sup>72</sup> Z. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811—1944*. Wrocław 1978, s. 59, 60.

le skonwencjonalizowany, podtrzymywał te tendencje. Przekłady teatralne, często anonimowe, miały w owej epoce stygmat użytkowej „przezroczystości” twórczości „biednej” — jak ją nazywał Kraszewski, w której tłumacze, rezygnując z góry z jakiegokolwiek artystycznej rangi swych wysiłków, całą troskę o wielkość dzieła zostawiali aktorowi.

Takie ukierunkowanie teatru wynikało również z polityki dyirekcji rządowej, która sterując w stronę błażej i „bezpiecznej” rozrywki, wspomagana przez czujne, zwłaszcza w okresie międzypowstaniowym, oko cenzury, osadziła scenę warszawską na artystycznej mieliznie. Tylko aktorzy podtrzymywali świetność teatru. Im właśnie zawdzięczał swą pozycję Fredro. Znamienne, że nie — polski Molier.

Bez wątpienia jedną z przyczyn tego stanu rzeczy był fakt coraz silniejszego odczuwania istniejących przekładów jako nienowoczesnych. Nie bez powodu fragment *Szkoły kobiet* Bogusławskiego grany w r. 1845 na benefisowym spektaklu panny Pique i pana Sturma w Krakowie raził ucho słuchaczy „aluzjami aż do nieprzyzwoitości erotycznymi i najnudniejszą przewlekłością”<sup>73</sup>. Wystawiono jeszcze sporadycznie Moliera w Galicji, ale w Warszawie po śmierci Żółkowskiego-ojca, a potem Kudlicza, słynnego Harpagona, zabrakło aktora-molierysty. Lata czterdzieste kończą tutaj powodzenie sztuk *Kto się kocha, ten się kłóci* i *Małżeństwo przymuszone*. Nad Molierem zapada milczenie. W biografii aktorskiej największego komika epoki, Żółkowskiego-syna, brak już miejsca dla Moliera<sup>74</sup>. Jedynym aktorem-molierystą z tego pokolenia, debiutującego wszak około lat listopadowych, był Józef Rychter. Ale i on sięgnie po Moliera dopiero wtedy, gdy wejdą na rynek nowe, „pozytywistyczne” przekłady.

W tej sytuacji wydaje się, że chropawy i dwuznaczny, „niski” i przestarzały już w chwili druku Molier Kowalskiego szedł idealnie pod prąd tendencji teatralnych i gustów widowni, do których tłumacz tak bardzo pragnął się odwoływać. Trącający myszką przekład pogłębiać mógł ogólne odczucie stulecia, że postęp i zmiana obyczajów zdezaktualizowały komedie Moliera<sup>75</sup>. Odczucie to, rzecz jasna, miało u nas dodatkową motywację w trudnych warunkach politycznych, zgoła Molierowi nie sprzyjających. Niemniej sprawa jest znacznie szersza. Romantyczność, a potem teatr mieszczańskiego zdrowego rozsądku odchodzi od Moliera,

<sup>73</sup> Raport Antoniego Z. Helcla z widowisk w teatrze za czas 12 I — 25 I 1845, w zbiorze: *Teatr krakowski pod dyrekcją Hilarego Meciszewskiego. 1843—1845. Repertuar, recenzje, dokumenty*. Opracował J. Got. Wrocław 1967, s. 212.

<sup>74</sup> Zob. K. Kaszewski, *Żółkowski*. 1889. W: J. Szczublewski, E. Szwanowski, *Alojzy Żółkowski — syn*. Warszawa 1959, s. 61. Zob. też B. Lasocka, *Z teatralnych dziejów Moliera*. W: „Mizantrop”. Program Teatru Narodowego w Warszawie, premiera 20 I 1967.

<sup>75</sup> Odczucia te obserwujemy już np. u Geoffroya (*Cours de littérature dramatique ou recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*. T. 1. Paris 1819, s. 313, 319).



skazując go pod naciskiem historycznych kryteriów oceny oraz wymagań mieszczańskiej przyzwoitości na wygnanie do literatury. Kazimierz Wójcicki wspominając ostatni występ Kudlicza w *Skąpcu* (1842) pisał:

W naszych oczach już po roku 1830 ten sam znakomity artysta, pewny na powodzenie swoje dawne, wystąpił w tejże roli, ale przyjęcie chłodne przekonało go, że Molier już nie dla naszych czasów <sup>76</sup>.

Obcy ówczesnemu teatrowi żywioł XVII-wiecznej farsy, jakim podszycy są te komedie, w połączeniu z brakiem przekładów odpowiadających „gładkiej” i „pięknej” grze aktorskiej również miał swój udział w złej passie Moliera. Dość wspomnieć o sukcesie Provosta, słynnego aktora Comédie Française, który grał wówczas Arnolfa jako młodego jeszcze człowieka o okazałej postaci, w bogatym kostiumie, jedwabnych pończochach, wypielęgnowanej peruce i w tym „uzbrojeniu” wzruszał widownię przejmującą grą miłości i zazdrości <sup>77</sup>. Takie traktowanie Arnolfa bardziej odpowiadało epoce niż propozycja Kowalskiego, przedstawiająca bohatera jako nieokrzesanego prowincjusza, Anielę jak idiotkę, a Walerego jako karykaturę konwencjonalnego amanta, mało mającego wspólnego z modnym salonem. Salonowej nobilitacji utworu dokona dopiero ćwierć wieku później Kazimierz Zalewski, przywracając mu polor „*grande comédie*”.

Różnica tych dwu tłumaczeń jest dość znaczna. Jaskrawe słowo Kowalskiego wymagało jaskrawego gestu w tym samym stopniu, co przekład Zalewskiego gest taki wykluczał. Nieco przyciężka bufonada Kowalskiego jest nadto przezeń traktowana poważnie, a rubasznosc języka nie ma nic z zabawy, jest dosadnością serio, niedopuszczalną w epoce, która aktorowi zakreśliła „granice przyzwoitości” w geście i słowie. Nic więc dziwnego, że intencje tłumacza zostały wysmiane piórem jednego z nielicznych recenzentów tego Moliera, Antoniego Nowosielskiego.

„Tłumacz-zdrajca!” — woła Nowosielski i wzdycha: biedny Molierze, nie warto być nieśmiertelnym, bo „zawsze pojawi się ktoś, kto porwie się na twoją dobrą sławę i zacznie cię przekładać”. Zasadniczą wadę tłumaczenia upatruje recenzent w zbyt dużym odstępstwie Kowalskiego od „materialnej ścisłości języka” oryginału — by użyć poręcznego sformułowania Koźmiana <sup>78</sup>. Odstępstwo to naraża przekład na utratę znamion narodowych i oryginalnego piętna czasu, co czyni Moliera niezrozumiałym. Nowosielski akcentuje konieczność geograficzno-historycznej wierności tłumaczenia.

Świat narodowości, jak świat materialny, ma swoją atmosferę, poza którą nie wolno wznieść się człowiekowi.

<sup>76</sup> K. W. Wójcicki, *Warszawa i jej społeczność*. W: *Pamiętniki dziecka Warszawy* [...], t. 1, s. 174—175.

<sup>77</sup> Zob. Descotes, *op. cit.*, s. 29.

<sup>78</sup> K. K[oźmian], *Kilka słów o tłumaczeniu*. „Dziennik Warszawski” 1853, nr 64, s. 3.

[dzieła Szekspira, Moliera, Goethego, Homera są] prawie historycznymi dokumentami współczesnej im epoki; więcej nawet mogą one czasami nauczyć nas o niej niż najobszerniejsze kroniki <sup>79</sup>.

„Molier w oryginale jest dla nas starym” — mówi Nowosielski, wyrażając pogląd swojego czasu.

W tej sytuacji ujęcie Kowalskiego zostało uznane za „maskaradę”. Zatrzymował nowy punkt widzenia, zresztą zapowiadany od dawna, porzucany już przecież w recenzjach Iksów, którzy na marginesie spektaklu *Mieszczanina szlachcica* notowali uwagę, że historyczność Moliera winna motywować sposób inscenizacji i przekładu <sup>80</sup>. W połowie stulecia Nowosielski kontynuuje nieomal uwagi Iksa, przygotowując w zasadzie lekcję wierności dla nowych tłumaczy Moliera. Ale takie podejście Kowalski zdecydowanie odrzucał. Wybrawszy spośród możliwych „wierności” wierność stylowi gatunku teatralno-dramatycznego i jego widowni, postępuje z oryginałem dość bezceremonialnie. Ingeruje bezlitośnie, choć nie bezmyślnie, w długie monologi Arnolfa, skracając je najczęściej za pomocą metafory. Praktyka ta polegała na oddawaniu ogólnej sytuacji psychicznej postaci w trakcie monologu i „streszczaniu” jego fragmentów metaforycznym skrótem. Takiej redukcji uległ np. ostatni monolog Arnolfa, okrojony przez tłumacza do 25 wersów zamiast 31, wskutek eliminacji całego środka wypowiedzi po pięknym, choć niemolierowskim obrazie serca zaczepionego rozpaczą niby hakiem.

O ile Kowalski jest dziś tłumaczem zapomnianym, to jego następca, Zalewski — lekceważonym. Ten popularny w swoim czasie dramaturg i krytyk teatralny nie ma obecnie dobrej opinii, tak jak zresztą nie ma jej dramat drugiej połowy stulecia. Zalewski, jeden z „trzech muszkieterów” repertuaru rodzimego między r. 1870 a 1890, jak nazwał go Potocki; „miarodajny pisarz sceniczny okresu”, a zarazem — zdaniem Feldmana — „najbardziej wpływowy” <sup>81</sup>, opierał swój kunszt sceniczny na wzorach francuskich, od Moliera do Labiche’a. Jedyne w jego twórczości przekłady z Moliera, *Świętoszek* i *Szkoła kobiet*, miały mu służyć — jak sugeruje Potocki — jako swego rodzaju szkoła komedii. Sugestia nie jest bezpodstawna. Oba przekłady trzeba zaliczyć do pierwszego okresu komediopisarstwa Zalewskiego, który wydając je w r. 1875 miał za sobą jedynie dwie jednaktówki oraz graną w r. 1874 pełnospektaklową komedię *Z postępem*. Ale największy sukces odniosła dopiero

<sup>79</sup> A. Nowosielski [A. Marcinkowski], *Dzieła Jana Chrzyciciela Pokelina Moliera tłumaczone wierszem przez F. Kowalskiego*. „Dziennik Warszawski” 1853, nr 228, s. 15; nr 234, s. 6.

<sup>80</sup> Zob. Iks, „*Mieszczanin szlachcic*”. 1817. W antologii: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, s. 293.

<sup>81</sup> A. Potocki, *Polska literatura współczesna*. Cz. 1. Warszawa 1911, s. 182. — W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1880—1904*. T. 1. Warszawa 1905, s. 135.

komedia *Przed ślubem*, pod pewnymi względami mogąca stanowić swoistą replikę *Szkoły żon*, wystawiona we Lwowie i Warszawie pod koniec 1875 roku.

Przekłady Zalewskiego powstawały w chwili, gdy była już ukształtowana nowa norma translatorska, norma językowej wierności motywowanej narodowościowo i historycznie, wymagająca od tłumacza, z jednej strony, wyrzeczenia się własnego stylu, z drugiej zaś — sumiennosci komentatora i możliwie największej dokładności. Norma ta była wynikiem dokumentarnego podejścia do dzieła sztuki. Wierność słowu i reáliom utworu, przekonanie, że „nie ma w nim nic obojętnego, nic nieważnego [...]”, że „każdy rys ma swoje znaczenie, każde słowo swój cel, każda forma swoją przyczynę, każdy charakter — konieczność [...]”<sup>82</sup>, wynikało tak z akceptacji obowiązku zademonstrowania naszej literaturze „prawdziwego” Moliera, jak i z dbałości o zachowanie ducha narodowej kultury dzieła. Sytuację tłumacza modyfikowały teraz kolejne francuskie edycje dzieł tego autora, zawierające komentarze historyczne, biograficzne, językowe oraz przynoszące materiały z życia Moliera i szkice traktujące o recepcji jego utworów<sup>83</sup>.

Tekst Zalewskiego jest pierwszym przekładem respektującym francuski charakter komedii, programowo unikającym elementów polonizacji. Po raz pierwszy zaznaczono tu historyczny czas i miejsce akcji: XVII-wieczny Paryż (być może za wydaniem *Oeuvres complètes* Didota z r. 1857, gdzie czytamy: „*La scène est à Paris, dans une place publique*”), utrzymane są oryginalne imiona postaci: Arnolf de la Souche, Horacy, Ornot, Enryk, Kryzald, Allan, Żorzetta, spolszczone tylko lekko dzięki zmianie pisowni. Jedynie Agnès została nazwana Agnieszką, w zgodzie zresztą z polskim odpowiednikiem imienia. Tłumacz zostawił również drobne realia francuskie: pistole, cytaty z Pantagruela, Grubego Pietrka (Gros-Pierre), który przeważał się Panem de L’Isle. Dodajmy, że Kowalski wyrzucił ten szczegół, a Boy zabawnie spolonizował nazwisko wieśniaka na — Pietrek Wyspiański.

Obowiązek translatorskiej wierności i związana z nim zasada integralności przekładanego tekstu uchronić musiały przed inwencją tłumacza monologi Arnolfa i narracyjne sekwencje obojga kochanków. Akcja komedii oparta na aktorskiej reakcji głównego bohatera na wspom-

<sup>82</sup> J. I. Kraszewski, „*Hamlet*” w przekładzie Kefalińskiego. W: *Wybór pism*. Oddział 10. *Studia i szkice literackie*. Poprzedzone wstępem krytycznym przez P. Chmielowskiego. Warszawa 1894, s. 108—109.

<sup>83</sup> Spośród coraz bogatszych w komentarze XIX-wiecznych wydań Moliera istną „kopalnią” materiałów jest pomnikowa edycja z 1885 r. (wyd. 2 „Garnier Frères”), której tom 1 poświęcony został obszernej biografii komediopisarza, pracom z dziejów komedii (od antyku), teatrowi i trupie Moliera, tom 4 zawiera bogato komentowaną *Szkołę żon*, tom 5 przynosi zestaw sztuk wokół samej komedii powstałych — a więc *Zélinde*, *Le Portrait du peintre* i *Panegyrique de „L’École des femmes”*.

niane narracje oraz ich komentowaniu przezeń w monologach — zyskiwała dodatkowe wzmocnienie w psychologizacji literatury i specyfice aktorstwa w tej epoce. Te dwa układy odniesienia wspierały się zresztą wzajemnie, określając zarówno, co przekładano z Moliera oraz jak przekładano i z jaką perspektywą wykonawczą. Preferencje ówczesnego wykonawstwa scenicznego zadecydowały o spojrzeniu na twórczość Moliera. Potraktowano jego komedie jako sztuki oparte na jednej czy dwu wielkich rolach, dających aktorowi szansę stworzenia kreacji, która przetrwałaby lata. Taka emancypacja ról spowodowała powstanie dość wąskiego, prawie „żelaznego” kanonu polskich przekładów Moliera, ograniczonego początkowo do *Skąpca*, *Świętoszka*, *Szkoły żon*, *Doktora z musu* i *Grzegorza Dyndały*. W latach dwudziestych, dzięki przekładom Boya, dojdzie do tego jeszcze *Chory z urojenia*, *Mieszczanin szlachcicem*, a czas powojenny uzupełni kanon o *Szelmostwa Skapena*, *Don Juana* i *Mizantropa*. Właściwie wszystkie te komedie miały swoje wersje translatorskie w drugiej połowie XIX w., choć nie wszystkie z nich wykorzystano na scenie. W roku 1870 pojawił się *Skąpiec* Józefa Narzymskiego, zdublowany rok później przez przekład Antoniny Hoffman; na r. 1874 przypada *Świętoszek* Klemensa Podwysockiego, w 1875 ukazują się przekłady Zalewskiego oraz *Sganarelle, czyli Rogacz z urojenia* Wacława Szymanowskiego, w roku następnym mamy jego przekład *Mizantropa* i *Grzegorza Dyndałę* Zygmunta Sarneckiego; w r. 1883 pojawi się trzeci *Świętoszek: Świętoszek, czyli Szalbierz* Aurelego Urbańskiego, w 1897 wyjdzie *Don Juan* Sarneckiego.

Utworky te, poza nielicznymi wyjątkami, należą do Molierowskich „wielkich komedii”, wszystkie zaś przynoszą skomplikowane psychologicznie wizerunki ludzkie. Było to zbieżne z dążeniem sztuki dramatycznej do tworzenia kompletnych portretów psychologicznych. W tych „czarnych” komediach Moliera mógłby więc aktor znaleźć znakomity punkt wyjścia poza dominujący w dramacie drugiej połowy wieku komizm stereotypowych charakterów. Mógłby, ale przeszkadzało w tym powszechne wciąż przekonanie:

Molier na dzisiejszej scenie może stanowić jedynie literacką ucztę dla wybranych umysłów, [...] przestarzałe jego kreacje wobec dzisiejszych wymagań sztuki nie czynią żadnego złudzenia, które jakoby stanowić winno najgłówniejszy czynnik sceniczny<sup>84</sup>.

Mimo to znaleźli się dwaj mistrzowie, którzy dźwignęli na scenie te komedie: Józef Rychter i Wincenty Rapacki. Dzielili ich różnica pokoleń, estetyk i przekonań, znamienne wszakże, że obaj niemal jednocześnie zagrali w Krakowie i Warszawie nowego *Skąpca* i nowego *Dyndałę*. Bogata galeria Rychterowskich postaci zawiera wizerunki *Tartuffe’a*, *Dyndały*, *Harpagona* i *Arnolfa*, pokazanego w Warszawie pod koniec

<sup>84</sup> B., „*Sganarelle*” *Moliera*. „Kurier Warszawski” 1874, nr 198, w rubryce *Teatr*.

1884 roku. Dwie ostatnie role wywarły na recenzentach najsilniejsze wrażenie. Obie były ustawione podobnie, jako studia portretowe pasjonatów i dziwaków, grane bardzo dramatycznie, w nawiązaniu do polskiej tradycji „smutnego Moliera”<sup>85</sup>. Harpagon, „przerażający potęgą namiętności”, tarzający się po ziemi z rozpaczą po utracie szkatułki, był prowadzony aż do tragicznego obłędu, budząc współczucie widowni<sup>86</sup>. Również na narastającej namiętności oparta była Rychterowska rola Arnolfa, potraktowana jako beznadziejny dramat rozpaczliwej miłości starego człowieka, przegrywającego ostatnie swe starcie z życiem.

Nastrój talentu Rychtera spotyka się tu szczęśliwie z kierunkiem panującym w literaturze dramatycznej..., jak niemniej z nowszymi badaniami nad naturą twórczości Moliera<sup>87</sup>.

Szukając kontekstów dla takiej interpretacji zwróćmy uwagę, że ogólnoeuropejski kierunek rozwoju literatury i teatru, a także badań nad Moliere, konstruujących dramatyczną i autobiograficzną wizję jego twórczości, prowadził do uznania za wzorcowe kreacji wielkiego aktora Comédie Française, Edmonda Gota, który grał Arnolfa w sposób bliski tragedii i groteski zarazem<sup>88</sup>. Z drugiej strony wszakże wypadnie powiedzieć, że w specyficznych polskich warunkach dramatyzm Rychterowski mógł być dodatkowo motywowany dramatycznością czasów, kształtowany niejako poza tekstem. Traktowanie sztuki aktorskiej w kategoriach odzwierciedlenia życia, przyjęcie prawdy jako fetysza gry aktorskiej<sup>89</sup> mimo wyraźnych ograniczeń łagodzącej tę prawdę idealizacji i konwencjonalizacji prowadzić mogło w przypadkach niektórych ról i niektórych wielkich artystów do dramatyzowania postaci komediowych<sup>90</sup>. Przy mankamentach realistycznej wystawy, braku bogatej scenerii mieszczańskiego salonu (w takiej augierowskiej oprawie grywano

<sup>85</sup> Zob. W. Bogusławski: *Wincenty Rapacki w „Skąpcu” Moliera*. W: *Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne*. Opracowała H. Secomska. Warszawa 1962, s. 119; *Wznowienie „Skąpca”*. W: jw., s. 169. — J. Lorentowicz, „Skąpiec” (Teatr Polski, 9 II 1918). W zbiorze: *Dwadzieścia lat teatru*. T. 2. Warszawa 1930, s. 228—229. — B. Korzeniowski, *Gadający posąg i duchy*. W: *O wolność dla pioruna w teatrze*. Warszawa 1973, s. 216—217.

<sup>86</sup> S. Koźmian, „Skąpiec” Moliera. W zbiorze: *Teatr*. T. 2. Kraków 1959, s. 84. — Bogusławski, *Wznowienie „Skąpca”*, s. 169.

<sup>87</sup> W. Bogusławski, *Jeden z trzech*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1884/1885, nr 61.

<sup>88</sup> Descotes, *op. cit.*, s. 32. Zob. też J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*. Warszawa 1925, s. 66. Zaobserwowana przez Kotarbińskiego „archaiczna groteska” Rychtera mogłaby zbliżyć jego Arnolfa do ujęcia Gota.

<sup>89</sup> Zob. J. Got, *Jan Królikowski o sztuce aktorskiej*. „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1, s. 118.

<sup>90</sup> Zob. H. Secomska (*Teatr warszawski w latach 1863—1865*. „Pamiętnik Teatralny” 1972, z. 3/4, s. 373) o dramatycznym ujęciu przez Królikowskiego Łatki w *Dożywociu*, potraktowanego jako „skrzyżowanie Molierowskiego Harpagona z Arnolfem”.

wszak wówczas Moliera we Francji) realizm mógł pojawić się w naszym teatrze właśnie dzięki wirtuozerii aktora<sup>91</sup>. W tych warunkach związek pracy tłumacza z normą gry aktorskiej wydaje się tym bardziej istotny.

Przekład Zalewskiego już na pierwszy rzut oka jest bardzo gładki i poprawny. Nie ma w nim nic z „gminności”, rzadko też trafia się momenty bardziej soczyste i dowcipne. Zgodnie z przekonaniem, że „ducha wieku można pochwytać i wydać nowymi wyrazami”<sup>92</sup>, tłumacz unika archaizmów, tonuje większość wyrażen mało szlachetnych, dzięki czemu komedia zbliża się do ideału mieszczańskiej „przyzwoitości”. W tekście obserwujemy jednak konflikt między wymaganą przez epokę przyzwoitością a obowiązującą tłumacza wiernością. Konflikt ten ujawnia się zwłaszcza w sposobie podejścia do Molierowskich inwektyw. Powściągliwi tłumacze tego czasu podporządkowują się konwencji, która zabraniała im używania mocniejszych wyrazów. Wszystkie obelgi zachowane przez Zalewskiego wprowadzają dysonans do tego gładkiego przekładu. Ich repertuar nie jest zresztą zbyt bogaty i powtarzają się one uporczywie: „bydlę”, „bydlęta” — woła Arnolf do służących, a „zwierzę”, „potwór mały”, „suka”, „łotrzyca” adresowane są do Agnieszki. Łagodzenie oryginału widoczne jest również w takich przypadkach, jak słynne wyrażenie o rodzeniu dzieci „przez uszy”, co *nb.* zachowuje wyłącznie Kowalski. I Zalewski, i Boy sięgają w tym miejscu do rodzimych „bocianów”.

Bez wątpienia na taki kształt przekładu miała wpływ klasycyzująca norma francuskiej komedii mieszczańskiej. Zalewski „ubiera” swego Moliera w „strój”, jaki sam nosi; nie odmawiając bohaterom retoryki (czasem wielosłowa), dąży do unifikacji języka wszystkich postaci. Troska o zachowanie rytmu, dbałość o utrzymanie regularności wiersza, o nadanie wypowiedzi poloru i harmonii zmusza tłumacza do odstępstw, modyfikacji szczegółów (np. zamiast czterema dniami postu Arnolf grozi służącym pięcioma), do opuszczania wersów (np. wersy 103—106) czy poszerzania kwestii (np. pytanie Horacego skierowane do Arnolfa (akt V, sc. 2): „*Vous sortez bien matin?* [Wychodzi pan wczesnym rankiem?]” Zalewski rozbudowuje w stwierdzenie: „Widać pan się zrywa / Rano z łózka... do pracy...”). Wszystkie trzy główne role zostały przez tłumacza oparte na konwencjonalnych *emplois*: naiwnej, lekkiego amanta i szlachetnego starca. Potoczna praktyka aktorska epoki dawała w tym względzie jasne wskazówki: należało z uschematyzowanego typu wybrać dla siebie to, co przylegało do zbudowanego z trwałych cech psychicznych obrazu postaci, a zarazem było na tyle znane i prawdopodobne, że wyraziste, „bo inaczej publiczność nie pojmuje i nie domyśli się nawet, że wzór był wzięty z natury”<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Bogusławski, *Wznowienie „Skapca”*, s. 169—170.

<sup>92</sup> J. Kraszewski, *Studia literackie*. W: *Wybór pism*, s. 192.

<sup>93</sup> E. Deryng, *Dramaturgia praktyczna*. Lwów 1874, s. 18. Zob. też Wilski, *op. cit.*, s. 70—71.

Projekt wykonawcy zawarty w przekładzie Zalewskiego ukierunkowywał wyraźnie aktorski wybór z możliwości, jakie niesło *emploi*. Abstrakcyjnym wzorcem dla męskich postaci komedii był bowiem człowiek z towarzystwa. Arnolf i Horacy doskonale mogliby się porozumieć ze sobą ponad głową naiwnej Agnieszki.

Ale jesteś światowcem i wiesz, że się godzi  
wiele rzeczy wybaczyć zakochanej młodzi! [akt V, sc. 2]

— mówi do Arnolfa Horacy, który z pełną świadomością gra w tym przekładzie deklamatorską miłość i utrzymane w granicach rozsądku trzpiotostwo. Obie te role odwołują się do koncepcji jedności fizyczno-psychologicznego wizerunku człowieka. Uroda postaci wiąże się więc z ich wewnętrzną szlachetnością (Horacy, Agnieszka). Z kolei sympatia i współczucie, jakie powinien budzić u odbiorcy Arnolf, nakazywały traktowanie roli w sposób poważny, tonowały jej śmieszność, pogłębiały dramatyczność. Ten Arnolf, wywyższony pieniądzem i urodzeniem, reprezentuje postawę amatorskiego badacza zdrady małżeńskiej, który 20 już lat „zdradzanych mężów dole” bada na świecie. Wyniki tych obserwacji nadały mu cechy „roztropnego filozofa” mieszczańskiego, czującego własną mądrość i wyższość, choć jednocześnie przepoiły goryczą ujawniającą się w szyderstwie i złośliwym plotkarstwie. Krach przygotowanego pieczołowicie eksperymentu z Agnieszką, realizowanego w optymalnych, zda się, warunkach *quasi*-laboratoryjnych, jest zatem klęską scjentyisty, który nie wliczył do rachunku niczyich uczuć. W tym układzie interpretacja tłumacza podkreśla wyraźnie tezę komedii, chwając ustami podszytego rezonerem Kryzalda rozumną miłość, która zapewnia cnotę. Sama zaś *Szkoła kobiet* raz jeszcze zmienia swój charakter — stała się poważną komedią z dydaktycznym wydźwiękiem, która poddaje się łatwo zabiegom aktorskim zmierzającym w stronę pogłębienia dramatyczności głównej postaci. Im dotkliwsza jest przy tym klęska Arnolfa, tym jaśniejsza nauka płynie ze sceny.

Rzut oka na czas przełomu stuleci ujawnia nie tylko pewien wzrost liczby spektakli molierowskich, ale zwraca także uwagę objawami czytelniczego ożywienia wokół Moliera<sup>94</sup>. Na tym tle wszakże uderza brak znaczącego spektaklu omawianej komedii i wielkiej roli Arnolfa. Zapewne, był to po części skutek przekładu Zalewskiego, ale znamienne, że sytuacji tej nie zmienił także przekład Boya, który ukazał się w 1912 roku. Nie zagrał roli Arnolfa Frenkiel, jeden z największych naszych aktorów molierowskich, nie zagrał Zelwerowicz, a „wszechstronny molie-

<sup>94</sup> Odnotujmy choćby Frenklowskiego Sganarela (*Doktor mimo woli*) i Argana, Ruzzkowskiego jako Argana, Fiszera jako Harpagona, Feldmana jako Sganarela, Solskiego jako Kleanta i Harpagona. Około r. 1891 wychodzi w Złoczowie Grzegorz *Fafuła* Kowalskiego, w 1897 *Don Juan* Sarneckiego, w 1906 ukazują się *Sawantki* Rydla, a B. Kielski wydaje w Brodach *Mieszczanina szlachcica* Kowalskiego, w 1909 Boy kończy swoje pierwsze przekłady *Matżeństwa z musu* i *Mizantropa*.

rysta” Solski wziął ją na warsztat dopiero w sezonie 1926/27 i grał bardzo krótko<sup>95</sup>. Wielkość i sława roli Arnolfa stały się dopiero udziałem Jaracza u schyłku lat trzydziestych.

Mimo że teatr szybko przechwycił nowy przekład, Boyowska summa Moliera nieprędko doczekała się inscenizacji odpowiadających jej poetyce. Wydaje się przy tym interesujące, że spośród szeregu wykonawców największej miary — Frenkla, Solskiego, Zelwerowicza, Jaracza — molierowska sława tylko tego ostatniego została ugruntowana na przekładach Boya. Mimo trzech dość wczesnych ról w dorobku tego aktora (Harpagona z r. 1909, Dyndały z 1913 i pana Jourdain z 1920) ukształtowała się ona dzięki trzem innym spektaklom: *Chorego z urojenia* (1935), *Szkoły żon* (1936) i *Świętoszka* (1937).

Styl aktorskiej interpretacji Moliera w XX w. wykazuje wyraźną zmianę w stosunku do poprzedniego stulecia. Ewoluuje on od dramatycznej gry Rychtera, poprzez rodzajowość Rapackiego, maniacką i nie-dramatyczną ruchliwość Solskiego, „uniwersalny psychologizm” i „ciepły” komizm Frenkla, po farsową bufonadę i jaskrawą groteskę ich następców. Spektakle stopniowo przestają być budowane w oparciu o dominację pojedynczej osobowości aktorskiej, tracą charakter uniwersalnego studium portretowego; teatr zaczyna poszukiwać współczesnych odpowiedników stylu Molierowskiego. Właśnie pomiędzy psychologizmem Frenkla a groteską Zelwerowicza mieści się moment zmiany normy. Przypada on na schyłek modernizmu, na lata, kiedy ukazywały się przekłady Boya i Rydla (*Sawantki*), które wprowadzały do polskiego Moliera charakterystyczne *novum* — sceniczny walor gry stylem. Pojawienie się tych przekładów łączyć należy z modernistyczną dyskusją o stylu w teatrze, z rewizją dotychczasowego rozumienia sceniczności, z procesem autonomizacji spektaklu i wejściem do teatru reżysera, który wykorzystywał technikę stylizacji opierającą się na współczesnym, autorskim stosunku teatru do dzieła i jego stylowej wartości<sup>96</sup>.

Komodie Moliera doskonale nadawały się do wszelkich prób stylizacji scenicznej. Wprawdzie traciły przy tym swą funkcję edukacyjno-moralizatorską, jaką poprzednio były obciążone, ale zyskiwały dekoracyjno-zabawową. Ten Molier, przechylony przez Rydla czy Boya w stronę sarmackości, wymagał od teatru „poczucia epoki i kostiumu”, stylu postaci, reżyserskiego wypracowania jednolitości i harmonii dzieła teatralnego, o co aktorom, przyzwyczajonym do „literackiego”, psychologiczno-moralistycznego traktowania komedii, było zrazu trudno. Mimo że sytuację ułatwiał tu poniekąd sam przekład, programujący w ramach okreś-

<sup>95</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Ludwik Solski. 1875—1935*. Warszawa 1935, s. 50.

<sup>96</sup> Zob. A. Szyfman, *Styl w teatrze*. W zbiorze: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa 1966, s. 328.



lonego sposobu wykonawczego kompromisowe wobec tradycji ujęcie Moliera. Była to propozycja syntezy: z jednej strony, nowej w naszym teatrze, pełnej dowcipu i humoru, gry starymi konwencjami<sup>97</sup>, z drugiej zaś — znanej doskonale interpretacji tych utworów jako „szkoły świata”, wyraźnej, mimo stonowania natrętnej moralistyki. Początkowo teatr nie scalił jednak obu ujęć. O ile u progu niepodległości „czytano” te przekłady zgodnie z mieszczańskim *serio*, tak łatwo potracającym o dramat i odwołującym się do uniwersalnych wizerunków „bestii ludzkich” (w ten sposób grał Jaracz Dyndałę w r. 1913 czy Frenkiel Tartuffe’a w 1914<sup>98</sup>), o tyle wczesne dwudziestolecie nastawiło się na drugą stronę Boyowskiego medalu — teatralną zabawę konwencją. W tym kierunku zmierzały przede wszystkim wysiłki Teatru Polskiego: spektakle groteskowego *Pana de Pourceaugnac* Zelwerowicza (1918), jego *Chorego z urojenia* (1921), *Mieszczanina szlachcicem* Schillera—Bolesławskiego (1920). Jakże znamienne będzie pochodzące z tego okresu wystąpienie Schillera przed spektaklem *Skąpca* Solskiego (1918), kiedy to — według relacji Lorentowicza —

[akcentował] w teatrze współczesnym wyraźną chęć zerwania z realizmem i naturalizmem szarzyzny mieszczańskiej i dążenie do poetyckiej wizji dawnego teatru. Stojąc na stanowisku, iż teatr jest przede wszystkim zabawą i rozrywką, pan Schiller chciałby tej zabawie nadać jak najwięcej stylu, koloru i światła<sup>99</sup>.

Taki był właśnie Molier w ówczesnych spektaklach Teatru Polskiego: zabawny, groteskowy, pełen ruchu, z muzyką Lully’ego (w opracowaniu Schillera), Różyckiego, Szymanowskiego, w barwnej oprawie plastycznej Frycza, „twórcy kostiumu molierowskiego w Polsce”<sup>100</sup>, Drabika, Śliwińskiego. Spektakle te dzięki temu miały charakter prawdziwie pionierski. Jasna tonacja wieczorów molierowskich współbrzmiała z euforią pierwszych lat niepodległości, oryginalność i nowatorstwo zbieżne były z obrazoburczym charakterem manifestów Nowej Sztuki i ściśle związane z reformatorską myślą teatralną, ba, niemożliwe wręcz bez udziału koncepcji reżyserskiej jednoczącej te zespołowe kreacje. Znamienne, że ten właśnie czynnik preferowały przekłady Boya. Tylko reżyser bowiem mógł nadać przedstawieniu charakter zabawy, gry konwencją, tylko on mógł scalić słowne fajerwerki tłumacza z feerią barw, dźwięków i kształtów, jakich wymagały. Nie bez powodu lata dwudzieste szczytą się posiadaniem wybitnych reżyserów-molierystów i scenografów-molierystów.

<sup>97</sup> Nie bez powodu obszerny wstęp W. Günthera do pierwszego wydania przekładów Boya (Lwów 1912) przynosił spory fragment poświęcony scenie XVII wieku.

<sup>98</sup> Zob. J. Lorentowicz, „Świętoszek” (Teatr Wielki, 11 II 1914), „Grzegorz Dandin” (Teatr Polski, 29 VII 1913). W zbiorze: *Dwadzieścia lat teatru*, t. 2, s. 208, 209.

<sup>99</sup> Lorentowicz, „Skąpiec”, s. 226—227.

<sup>100</sup> L. Schiller, *Dekoracje i kostiumy*. W: *Na progu nowego teatru. 1908—1924*. Opracował J. Timoszewicz. Warszawa 1978, s. 421.

Obok Frycza i Drabika błysnie Daszewski, obok Zelwerowicza i Solskiego, Trzcíńskiego i Schillera — Perzanowska, współautorka molierowskich sukcesów Jaracza. „Genialna buda jarmarczna” — krzyknie Boy-recenzent po spektaklu Jaraczowego *Świętoszka* i wyjaśni:

kiedy się gra Moliera, nie jest najważniejsza taka czy inna koncepcja danej roli [...]. Najważniejsze — to rozgrzać i stopić tę skorupę czasu, która broni nam często odczuć żar wewnętrzny tej potężnej a lotnej twórczości <sup>101</sup>.

Uwagi Boya-recenzenta dotyczące całościowej reżyserskiej koncepcji spektaklu i jego „jarmarczności” wskazują na wagę tych dwóch spraw dla Boya-tłumacza. Wskazują przy tym na coś jeszcze, na związek tych przekładów z poszukiwaniem przez reformę sposobów adaptacji starych konwencji scenicznych, co pozwoliłoby „wskrzesić dzieła, które już uważano za martwe; przywrócić urok sztukom, które uważano już za niemożliwe do wystawienia” <sup>102</sup>. To właśnie w odkryciu teatralnej konwencji lata dwudzieste znalazły źródło życia dla starych dramatów, traktując ją jako „jedno z wiecznych źródeł stylu” — jak pisał Copeau.

Ona to [tj. konwencja teatralna] nadaje komizmowi Moliera siłę i szlachetność, a tragizmowi Racine’a czystość [...], konwencją teatralną nazywam posługiwanie się nieskończonymi kombinacjami znaków i bardzo ograniczonymi środkami materialnymi, dzięki czemu myśl zyskuje bezgraniczną wolność, a wyobraźnia poety może się swobodnie rozwijać <sup>103</sup>.

Jest w tym stwierdzeniu czysto teatralny punkt widzenia, który odnajdziemy w najświetniejszym chyba molierowskim przedstawieniu stulecia (obok Meyerholdowskiego *Don Juana* z 1911 r.) — *Szkole żon* Jouveta-Bérarda (1936), wznowionej zresztą po wojnie i urzekającej polskich widzów wiosną 1948.

Pod pewnymi względami spektakl ten był zbieżny z Molierem Perzanowskiej i Jaracza, wyrósłszy z podobnego charakteru refleksji nad stylem i możliwościami stylizacji scenicznej, dążący do zachowania — przy całej dwoistości gry konwencją — prawdziwości i głębi wyrażanych uczuć. Wprawdzie uproszczona dekoracja Daszewskiego, stylizowany plac miejski, nadawała akcji bardziej jarmarczny charakter niż szlachetna stylowo i wysmakowana dekoracja Bérarda, ale i tu w zabawę konwencją wpisany był dramat Arnolfa-Jaracza, który nie przestając być „szczyrze komiczny” —

w kostiumie mieszczanina paryskiego i z kocimi, roztrzepanymi na końcach wąsami, był od pierwszych słów równie po swojemu „ludzki” i „prawdziwy”, jak wówczas, kiedy kulił się w dziurawej marynarczynie <sup>104</sup>.

<sup>101</sup> T. Żeleński (Boy), *Genialna buda jarmarczna*. W: *1001 noc teatru. Wrażeń teatralnych seria XVIII*. Warszawa 1975, s. 180.

<sup>102</sup> J. Copeau, *Teatr apeluje do poezji*. W: *Naga scena*. Przełożyła M. Skibniewska. Warszawa 1972, s. 197.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> B. Korzeniewski, „*Szkoła żon*”. W: *Spory o teatr. Recenzje z lat 1935—1939*. Warszawa 1966, s. 187.

Prawdę i cierpienie postaci, które wstrząsało widownią i czyniło z ciemniejszy ofiarę — budował aktor na fundamencie nieodpartego komizmu sytuacji i podwójności gry wzbogaconej o biografistyczną aluzję<sup>105</sup>.

Aktorstwo Jaracza, poszukującego polskiego stylu gry traktowanego przezeń jako synteza francuskiej skonwencjonalizowanej lekkości i rosyjskiego „przeżywającego” psychologizmu, zbiegło się w tym spektaklu niemal idealnie z charakterem przekładu Boya. W przedstawieniu dokonano jakby swoistej transpozycji scenicznej podstawowych cech Boyowskiej manieri translatorskiej, takich jak biografistyczny punkt widzenia, traktowanie Moliera jako ideologa zdrowego rozsądku, jaskrawa i bezceremonialna teatralność gry uczuć skojarzona z narastającym dramatyzmem postaci druzgotanej przez rozwój wydarzeń, wreszcie ujawnianie wielowarstwowości tej komedii — obyczajowej i psychologicznej, realistycznej i dydaktycznej zarazem<sup>106</sup>. Chcąc uchwycić w przekładzie całą migotliwość utworu musiał Boy sięgnąć do różnoimiennych tradycji polskich przekładów i stworzyć syntezę dwu zasadniczych tendencji. Jego przekład sumuje drogę znaczącą z jednej strony nazwiskami Witowskiego i Zalewskiego, tłumaczy „podwyższających” utwór do wysokiego *serio*, z drugiej zaś — Bogusławskiego i Kowalskiego, przesuwających go w kierunku ulotnego malowidła obyczajowego o zabawowym charakterze. Boy świadomie czerpie z obu nurtów. Prawie symbolicznie brzmi tu zestawienie francuskiego imienia bohatera z polskim nazwiskiem: Arnolf Rosochacki. Jest w tym i zachowanie stylu sztuki (tłumacz w przypisie do pierwszego wydania wyjaśnia funkcję imienia), i zarazem stylizowany element zabawy w polonizowanie. Boy zachowuje, jak Zalewski, francuskie realia, imiona bohaterów (z wyjątkiem służących), wpisuje w swoje dzieło co celniejsze zdania i zwroty poprzednika. „A to pomiot szatański, Belzebuba żona!” — tłumaczy Zalewski Molierowskie „*Ah! suppôt de Satan, exécrationnelle!* [Ach, poplecznik szatana, wstrętna przeklętnica]”, co Boy powtarza. Słynne westchnienie Arnolfa (akt V, sc. 4) „*Jusqu'eu la passion peut-elle faire aller?* [Dokąd namiętność może zaprowadzić]”, Zalewski oddaje słowami: „Na jakież to namiętność prowadzi bezdroże”, co Boy leciutko tylko modyfikuje — „Na jakież nas namiętność prowadzi bezdroże”.

Z tradycją Bogusławskiego i Kowalskiego przekład Boya związany jest przede wszystkim w sposób ogólnostylowy, przy czym od pierwszego „pożyczone” zostało również imię Anusia, od drugiego zaś brzmienie tytułu. Ekstremalny wzorzec Kowalskiego został przez Boya złagodzony. Tłumacz, nastawiony na ekwiwalentyzację wrażeń wywoływanych przez

<sup>105</sup> Zob. K. Wierzyński, „*Szkoła żon*” Moliera. W: *W garderobie duchów. Wrażenia teatralne*. Lwów—Warszawa [1938], s. 249—250.

<sup>106</sup> Zob. Boy, *Molier*. W: *Pisma*. T. 11. Warszawa 1957, s. 114.

tę niejednorodną stylowo komedię, odnajdował w dawnej polszczyźnie sposoby dla oddania specyficznych sprzężeń Molierowskiego *serio* i *buffo*. „Duch” języka usprawiedliwiał nie tylko zdania typu: „Do serca mi wchodziła jakaś lubość słodka” czy „tkliwej miłości wzajemne zapaly”, ale również motywował „ pewne rubaszości i prostactwa mogące odstręczyć dzisiejszego widza”<sup>107</sup>. Taką adaptację tekstu uważał przecież Boy za konieczną. Sztuka pozbawiona elementów rodzimego żywiołu językowego stanowiłaby, jego zdaniem, „ciało obce”, tymczasem „przetworzona weszłaby niejako w krew naszego teatru i zyskałaby żywsze odczucie”<sup>108</sup>.

Idąc więc tą drogą Boy przejmuje od Kowalskiego skłonność do wynajdywania rodzimych ekwiwalentów francuskich porzekadeł, do dosadności, zgrubień i zdrobnień. Nadaje to tłumaczeniu dużą różnorodność tonacji i akcentów, od wrażenia infantylności i pieśczołliwej czułości, poprzez odczucie kolokwialności, swobody, nonszalancji („Lecz przedwczoraj się klapło babinie, niestety”) czy rubaszości, aż do ironii („lichy folwarczek”, „intryżka”, „gaszek”) i momentów prawie złowrogich. Bogactwo Boyowskiej synonimiki, wielostylowość, umiejętne stosowanie „mowy pospolitej”, podkreśla Borowy w swoim studium z 1922 roku. A Wanda Tyszkowa pisze:

Najwybitniejszą zasługą Boya-tłumacza jest to, że nie daje się on nigdy zasuggestionować znaczeniem samoistnym jakiegoś słowa, członu, zdania. Wyraz francuski ma u niego tyle odpowiedników, w ilu występuje połączeniach. Dzięki temu w jego tłumaczeniach nie odczuwamy nigdy przekładu. Mamy przed sobą wyrażoną harmonijnie całość.

Zygmunt Czerny zaś stwierdza:

Uderza nas jego płynność, swoboda, żywość, które czynią, że czyta się te przekłady jak oryginały, nie czując, że tłumacz związany jest krok za krokiem z pierwowzorem<sup>109</sup>.

W świetle tych wypowiedzi cel tłumacza rysuje się wyraźnie: jest to dążenie do autonomiczności przekładu scenicznego. Walcząc z zakorzenionymi w teatrze zwyczajami tłumaczeń czynionych przez grono „przyrodnich ciotek suflera”, dąży Boy do tego, by przekład nie był tylko librettem dla aktora, który, niczym dobry śpiewak, uratuje zły dramat swą sztuką<sup>110</sup>. Przekład *Szkoły żon* jest — rzecz można — „egoistyczny”,

<sup>107</sup> Boy, „*Szkoła żon*”. W: *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*. Warszawa 1969, s. 482.

<sup>108</sup> T. Żeleński (Boy), *Przekłady teatralne*. W: *Flirt z Melpomeną. Wieczór 3 i 4*. Warszawa 1963, s. 285.

<sup>109</sup> W. Tyszkowa, *Literatura francuska*. W zbiorze: *Rocznik literacki 1934*. Warszawa 1935, s. 160. — Z. Czerny, *Literatura francuska*. W zbiorze: *Rocznik literacki 1932*. Warszawa 1933, s. 186—187.

<sup>110</sup> Żeleński (Boy), *Przekłady teatralne*, s. 280.

nakierowany na siebie, nieprzezroczysty, egoistycznie też żąda pomocy od reżysera. Bez tej pomocy nie zostanie na scenie ujawniona konstytutywna dla postaci „nadświadomość” konwencji. Stanowi ona podstawę dla sytuacji i roli zakochanego starca, wyprowadzonego w pole przez parę naiwnie sprytnych amantów. Arnolf Boya igra z tą konwencją, pragnie udowodnić swym przezornym postępowaniem, że nieuchronny los właśnie jego ominie. Dzięki temu wszakże rola ta ma w sobie pewien procent uciesznej przygody Pantalona, ponoszącego, zgodnie ze swym przeznaczeniem, klęskę ku rozbawieniu widowni. Ale ową ucieszną przygodę barwi również odcień goryczy, niejednoznacznych odczuć, jakie powstają w szczelinie istniejącej między teatralną zabawą a psychologicznym zwierciadłem. Odbija się w nim skomplikowany wizerunek człowieka, który na własnej skórze przekonuje się o starej prawdzie, że mądrość, przezorność i bogactwo nie chronią przed porażką, a los — także w teatrze — pozostaje stereotypowy.

## 6

Narzekania na brak ciągłości tradycji molierowskiej w naszym teatrze towarzyszą niczym *leitmotiv* dziejom polskiego Moliera. Pisze o tym minorowo w latach osiemdziesiątych XIX w. Kazimierz Kaszewski, nazywając go „upiołem” teatralnym i narzekając, że „Molier raz na kilka lat wyrwany nie może się nawet narzucić ogółowi z całą swą prawdą i sztuką”. Podobne uwagi znajdziemy w recenzjach Boya, określającego z goryczą polskiego Moliera jako „popychadło teatralne” i zwracającego uwagę na fasadowość jego kultu, rocznicowość spektakli traktowanych jako „konwencjonalny obowiązek”. Po 25 latach ten sam ton odnajdziemy u Bohdana Korzeniewskiego, który pisze o Molierze jako o wciąż mało znanym autorze, skrzywdzonym przez wszechobecny komunał panujący w teatrze i krytyce<sup>111</sup>. Tymczasem wydaje się, na pierwszy rzut oka, że przynajmniej po wojnie nie mamy prawa narzekać na brak Moliera na scenie. Na lata 1945—1972 przypadają ogółem 203 inscenizacje 17 komedii, w tym 46 *Świętoszka* (absolutny rekord), 24 *Szkoły żon*, 23 *Grzegorza Dyndaty*, 20 *Szelmostw Skapena*<sup>112</sup>. Mimo że cyfry są wysokie i wszystko jest pozornie w porządku, zastanawiać może już fakt, że po wojnie brak w naszym teatrze molierowskich aktorów i reżyserów, „majstrów” od Moliera. Nie ma przy tym na ogół, poza Bohdanem Korzeniewskim, biografii twórczych z wyraźnym „motywem” molierowskim. I mi-

<sup>111</sup> K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*. „Kłoso” 1882, nr 880. — T. Żeleński (Boy), *Molier na scenie polskiej. (Przed premierą „Świętoszka” w Teatrze Polskim)*. W: *Flirt z Melpomeną. Wieczór 5 i 6*. Warszawa 1964, s. 306. — B. Korzeniewski, *Sekrety „Don Juana”*. W: *O wolność dla pioruna w teatrze*, s. 197—198.

<sup>112</sup> Zob. zestaw spektakli molierowskich z tego okresu. „Teatr” 1972, nr 13, s. 18.

mo pojawiających się świetnych ról oraz spektakli istnieje pewien standard profesjonalny ujednociający współczesnego Moliera.

Proces ten ma swój początek w latach 1944—1953, kiedy Molier po raz pierwszy wprowadzony został „pod strzechy” i gdy zaczęto doń podchodzić jak do wyższej i szlachetniejszej niż bulwarowa farsa formy rozrywki, przydatnej także w funkcji katalizatora umożliwiającego kształtowanie nowego, artystycznego i moralnego, oblicza odbiorcy<sup>113</sup>. Umieszczenie molierowskiej widowni wiązało się z nasileniem tendencyjnie moralistycznej wymowy spektakli i homogenizacją ich treści. Po r. 1949 została ustalona „obowiązująca” wykładnia tych komedii, które miały przynosić „jasny obraz walki toczonej o podstawy moralności w jednym z przełomowych momentów historii”<sup>114</sup>. Recepta okresu zawierała ogólnikową dyrektywę „prawdziwości” wzbogaconą o niezbędną aktualność ideową. Niestety, uprawiano taką interpretację na przekładach Boya, które inaczej rozkładały sceniczne światła i cienie. W tej sytuacji spory ciężar spoczął na barkach reżysera, który musiał spełniać rolę buforu między przekładem a spektaklem<sup>115</sup>. Nie był to chyba dobry Molier. Znamienne, że kiedy w 1957 r. krytyk z okazji wizyty Comédie Française zadawał sobie pytanie: „kiedyż to po raz ostatni widzieliśmy po polsku dobrego Moliera?” — odpowiedź brzmiała: „może w Łodzi, w roku 1948, kiedy Korzeniowski wystawił *Szkołę żon*”<sup>116</sup>.

Rok 1948 był rocznicą Moliera, uczczonego przez nasz teatr m. in. dwiema *Szkołami żon* Korzeniowskiego, w Łodzi i w Katowicach, z Woszczerowiczem-Arnolfem w obu.

Reżyser oczyścił przekład Boya z retoryki i archaizmów, przemodelował całe partie, wyrażniając ich społeczny podtekst<sup>117</sup>.

Wydaje się, że ta adaptacja była pierwszym krokiem przyszłego tłumacza ku własnej *Szkołe żon*, wystawionej w Łodzi, w 1956 roku. Jest to przekład w porównaniu z pracą Boya skromniejszy, mniej efektowny, bardziej ascetyczny. Zgodnie z zasadami translatorskimi wypracowanymi około lat pięćdziesiątych zachowuje umiar w wierności zarówno literze oryginału, jak jego stylowości. Umiar ten daje efekt pewnej powściągliwości, osiąganey dzięki celowemu zatrzymaniu się tłumacza „na granicy żmudnego rzemiosła”<sup>118</sup>, której nie chce przekroczyć. Nie ma w nim „szaleństw słownych” ani olśniewającej wynalazczości Boya, nie ma

<sup>113</sup> W. Sokorski, *Z problemów współczesnej dramaturgii*. „Odrodzenie” 1949, nr 26.

<sup>114</sup> *O wychowawczych zadaniach teatru*. „Teatr” 1953, nr 10, s. 3.

<sup>115</sup> Zob. E. Csato, *Sztuka scenicznego komentarza*. „Kuźnica” 1949, nr 12, s. 8.

<sup>116</sup> J. Kott, *Szkoła smaku*. W: *Miarka za miarkę*. Warszawa 1962, s. 25.

<sup>117</sup> W. Filler, *Wypisy ze starych notatników*. „Teatr” 1972, nr 13, s. 18.

<sup>118</sup> P. Hertz, *O tłumaczeniu ksiąg*. W zbiorze: *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław 1955, s. 207.

„metody kompensacyjnej”<sup>119</sup>, tak charakterystycznej dla interpretacji translatorskiej, która kazała Bogusławskiemu czy Kowalskiemu płacić Molierowskie długi polską monetą. Jest za to w tym przekładzie świadomość należąca bardziej do realizatora-reżysera niż do pisarza-tłumacza: że interpretacja elementów językowych, jakiej dokonuje tłumacz, musi wpływać na pracę aktora nad rolą, na kształt sceniczny postaci.

Wiosną 1979 Teatr Narodowy wystawił nowy przekład *Szkoły żon*, pióra Artura Międzyrzeckiego, poety, tłumacza, eseisty, zaliczanego do tzw. klasycystycznej orientacji poetyckiej. Jest to przekład umiarkowanie archaizowany, tak w sferze leksyki, jak składni czy frazeologii, pragnący być wiernym przede wszystkim swoistemu *praesens historicum*.

Między tymi trzema przekładami, Boya, Korzeniewskiego i Międzyrzeckiego, istnieją żywe związki pozytywne i negatywne. Pozytywne mają często charakter homologii struktur składniowych, negatywne wynikają zwykle ze starań o niezależność. Toczy się tu wyraźna gra o uwspółcześnienie. I kto wie, czy mimo wszystko przekładu Boya nie ratuje w grze owej właśnie podwójna maska przybrana przez tłumacza — maska retora i błazna zarazem. Powaga Korzeniewskiego uniemożliwia błazeństwo. Także Międzyrzecki nie rezygnuje z maski retora. Zwyczajność sytuacji w tej komedii traktowana jest przezeń z „klasycznym”, rzecz można, namaszczeniem, a troska o literackość wypowiedzi często zamazuje swobodny tok zdania, choć z drugiej strony tłumacz poszukuje współczesnych odpowiedników dawnych zachowań i stosunków, co wprowadza w tekst moment gry między „wczoraj” a „dziś”.

Korzeniewski, łącząc — w imię wskazań epoki — to, co historyczne, ze współczesnością, celowo poszukuje prostych, potocznych ekwiwalentów wyrażeń i uzupełnia jej umiarkowaną (choć nie zawsze szczęśliwą) archaizacją wypowiedzi. Widać to w potraktowaniu imion postaci (pan na Starodubie jest drugim „zawołaniem” Arnolfa, Agnès stała się znów Agnieszką, zwaną też — Jagną), widać w ekwiwalentach pojedynczych wyrazów czy związków frazeologicznych. „Więc cieszy to Jagnę?” — pyta „imć” Arnolf oznajmiając dziewczynie decyzję wydania jej za męża; „Niech się pan zaboży” — żąda Agnieszka od opiekuna; „to pan gwałtuje” — woła służąca, itp. Rezygnujący z Boyowskiej zabawy przekład Korzeniewskiego bywa często bardziej dosadny (i to dosadny serio) niż praca jego poprzednika, co tym bardziej jest widoczne w zestawieniu z dążącym do „czystości” przekładem Międzyrzeckiego. Tam gdzie u Korzeniewskiego będzie „zakuta pała”, Międzyrzecki napisze „głupia mała”, gdzie Korzeniewski tłumaczy „bydlaku uparty”, u Międzyrzeckiego znajdziemy „uparte stworzenie”. „Ze mnie tępe zwierzę” — mówi Agnieszka Korzeniewskiego, „prostaczka ze mnie” — łagodzi Anusia Międzyrzeckiego (u Boya zaś jest tu „głupia gąska”). Boyowski „frant” u Korze-

<sup>119</sup> A. Sandauer, *Troski tłumacza*. W zbiorze: jw., s. 344—345.

niewskiego staje się „drabem”, u Międzyrzeckiego zaś — „fircykiem”; „*petite traîtresse* [mała zdrajczyni]”, którą Boy tłumaczy jako „mała huncfotko”, zmienia się u Korzeniewskiego w „mała sofistko”, a u Międzyrzeckiego w „zdradliwe istnienie”.

Znamienny wydaje się fakt, iż ostatni przekład powstał w sytuacji, kiedy presja przekładów Boya odczuwana jest coraz wyraźniej. Znow Molier przestaje być współczesny. W 1972 roku Krzysztof Teodor Toeplitz pisze, że Molier „zesztywniał” i „skonwencjonalizował się”, że *Szkoła żon* trwa „za długo”, że w niej „za dużo się mówi”:

myślimy szybciej i nim [...] pointa wyłoni się spoza finezyjnych tyrad, już ją dawno przewidzieliśmy i przeżyli <sup>120</sup>.

Winą za taki stan rzeczy Zygmunt Hübner obarcza przekład Boya:

Molier w wydaniu Boya jest dziś dla teatru pokarmem niestrawnym.

Molier stylizowany to Molier, na którym dokonano zabiegu kastracji <sup>121</sup>.

Głosząc pogląd, że stylizacja jest dla współczesnego widza sprawą nie do przyjęcia, Hübner szansę Moliera upatruje w rezygnacji z Molierowskiego „stylu”, kostiumu, „ładnej” dekoracyjności, poza którą reszta bywa milczeniem <sup>122</sup>. Nowy Molier będzie możliwy dopiero wtedy, gdy powstaną nowe przekłady, konkluduje reżyser, gdy, dopowiedzmy, powstanie nowy, dynamiczny system impulsów znaczeniowych nie wymagający adaptacji, pozwalający na przekroczenie ciężkiej teatrowi normy.

Postulaty teatru stara się zrealizować przekład Międzyrzeckiego, który pragnie — nie popadając w skrajność — w historii dojrzeć moment uniwersalny, a dzięki temu — współczesny. Ta presja *praesens historicum*, „chwili osobliwej”, przejawia się tu z jednej strony w dążeniu do rozwiązań najprostszych (np. urzekający swą prostotą początek komedii), z drugiej — do aluzyjności. Wydaje się, że właśnie gra aluzji określa tego Moliera. Będą to aluzje czysto teatralne, kulturowe (np. do dwóch ideałów kobiety: naiwnej i sawantki), językowe (Arnolf nazywa się de la Pień, Gros-Pierre zaś — de la Pompe), do psychologii nam współczesnej, świadomości ról i gier społecznych. O ile dla Korzeniewskiego Arnolf jest steatralizowaną wersją mieszczańskiego Pigmaliona, który programuje sobie żonę w zgodzie z własnym wyobrażeniem o „nieskalnej” naiwności, gra zaś między tym pociągającym wyobrażeniem a zdroworoządkową rzeczywistością stanowi oś pozbawioną w istocie humoru, radości, ko-

<sup>120</sup> K. T. Toeplitz, *Jak to wszystko szybko leci*. „Teatr” 1972, nr 13, s. 25.

<sup>121</sup> Z. Hübner: „*Mizantrop*”. W: *Przepraszam, nic nowego*. Wrocław 1978, s. 182; *Krótkie wypracowanie na zadany temat: „Za co powinniśmy kochać Moliera?”* W: jw., s. 188.

<sup>122</sup> Hübner, *Krótkie wypracowanie na zadany temat [...]*, s. 188—189. Zob. też J. Kreczmar, *Paradoksy wierności i pietyzmu*. „Teatr” 1972, nr 13.



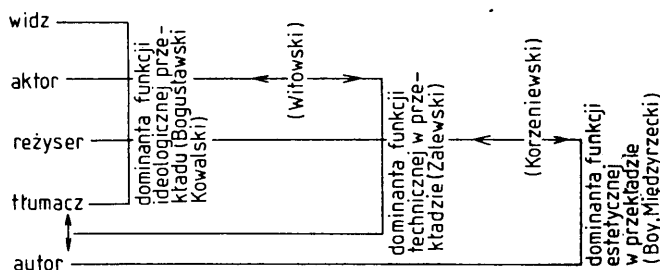
mizmu smutnej postaci pretensjonalnego myśliciela-amatora z niewielkimi, po mieszczańsku obliczonymi marzeniami, o tyle Arnolf Międzyrzecki jest przede wszystkim oparty na aluzyjności roli. Tworzy go antynomiczność między własnym charakterem a rolą, jaką zmuszony jest grać. To konieczność narzuciła mu sprzeczną ze zdrowym rozsądkiem maskaradę, pogrążyła w uczucie i — paradoksalnie — podaje w finale ostatnią deskę ratunku, chroniąc, wbrew jego woli, przed tragicznym dlań małżeństwem. Jakże cienka granica przechodzi tu między tragedią a komedią. I jakże względne może być odczucie jednego i drugiego. Nie ma zatem zwycięstwa, nie ma i porażki. Pozostaje tylko uśmiech widza, który został „ubezwłasnowolniony” przez teatr i wpadł w pułapkę aluzyjności. Sprofesjonalizowany dziś w swoim „byciu widzem”, daleki od wzruszeń, przeżyć i metafizyki, musi w tym projekcie wykonawczo-odbiorczym stać się „czwartym twórcą”. Musi rozszyfrować tę trwającą w wiecznym „teraz” grę w grze, złudę w złudzie, by dotrzeć do uniwersalnych prawd, które tekst pragnie mu przekazać. Świadom istnienia konwencji, może ją teraz odrzucić, jak aktor odrzucający niepotrzebny już kostium. Obca przeszłość, inna kultura się nie liczą, są tylko znakami nadbudowanymi nad nieustanną, skonwencjonalizowaną grą ról.

Znamienne, że przekład Korzeniewskiego nie znalazł swego wielkiego Arnolfa (chyba, że mógłby nim być Woszczerowicz). Czy znalazł go Międzyrzecki w Andrzeju Łapickim? Na pierwszy rzut oka zdaje się, że istnieje zasadnicza sprzeczność między tym aktorem, ostentacyjnie teatralnym mistrzem-uwodzicielem, a Molierowskim Arnolfem, tylko teoretykiem miłości. Stojące za tym „cytowanym” *emploi* doświadczenie miłosne można jednak steatralizować przez cudzysłów obnażonej, świadomie teatralnej gry pół-żartem, pół-serio. Dlatego też Łapicki gra „Arnolfa z cytatu, z przypomnienia, z zabawy, jaką proponuje reżyser”<sup>123</sup>. W spektaklu Kulczyńskiego widz ponownie odnajduje śmiech Moliera, jak w przekładzie, wymuszany nie zawsze wiernymi wobec autora środkami. Ale taka jest właśnie cena współczesności, dla której niezbędny jest akt zdrady tłumacza wobec autora, reżysera wobec tłumacza.

## 7

Poszczególne jednostki powyższej serii przekładowej odwołują się do różnych hierarchii teatru, zmiennych układów osób i funkcji, układów tworzyw. Schemat, w którym chcę ująć to zróżnicowanie, wskazuje przede wszystkim na zmienność związanych z tym funkcji i kształtu przekładów.

<sup>123</sup> T. Krzemień, *Molier „na słodko”*. „Kultura” 1979, nr 8, s. 11.



Typ pierwszy to przekład spełniający przede wszystkim funkcje ideologiczne, oparty na aliażu tłumacza i widza, z pominięciem (lub ograniczeniem) roli autora i przekreśleniem (lub ograniczeniem) integralności oryginału. Typ ten traktuje teatr użytkowo, jako kanał przekazu, i dzięki temu podporządkowuje się gustom widowni, preferującej normy uznane za aktualne i współczesne. Tłumacz oferuje widzowi dzieło samoistne, stanowiące parafrazę oryginału, niezależnione więc od stojących za nim konwencji kultury, języka, teatru, natomiast odwołujące się do własnej przestrzeni kulturowej.

Drugi typ przekładu jest pod pewnymi względami przeciwieństwem pierwszego. Tłumacz zadawała się pozycją pośrednika między autorem czasów minionych a współczesnym sobie aktorem. Dąży do tego, by i oryginału zbyt nie naruszyć, i normę współczesnego wykonawstwa zachować. Stąd też przyjmuje rolę receptora i „przetwarzacza” starej literatury, którą przy zachowaniu integralności tekstu tłumaczy na nowy sposób gry. W oparciu o typ interpretacji uniwersalnej w warstwie problemów moralno-filozoficznych buduje przekład o dominującej funkcji technicznej i dużym stopniu przejrzystości wobec pierwowzoru.

Z kolei trzeci rodzaj tłumaczenia scenicznego akcentuje walor indywidualnej interpretacji oryginału, przyjmując dlań perspektywę jedynej i niepowtarzalnej wykładni. Znamienna jest tu dominacja funkcji estetycznej, decydująca o mniejszym stopniu przejrzystości przekładu, który zmierza w stronę wyraźnej autonomii. Tłumaczony tekst, poddany presji wyrazistej świadomości roli konwencji otwarty w sferze problemowej i artystyczno-językowej zarówno na historię jak na współczesność, związany zostaje teraz z podwójną perspektywą starej i nowej sceniczności. Wszak dawna norma wykonawcza stanowi integralny element dzieła i również wymaga „przetłumaczenia”.

Pierwszy typ przekładu będzie się zatem odwoływał do aktualnego obrazu świata. Miernikiem wierności tego odwołania staje się widz. Dlatego też tłumacz zawiera tu tylko podstawowej sytuacji dramatycznej utworu, którą zmodyfikuje w szczegółach zewnętrzna wobec dzieła idea i obca rzeczywistość. Wzorzec drugi, w przeciwieństwie do chwilowego praktycyzmu modelu poprzedniego, charakteryzuje się nastawieniem ponadczasowym. Wydobywa z przeszłości elementy uniwersalnego poj-

mowania psychiki ludzkiej, wymagając współpracy aktora dla ich urzeczywistnienia. Dyrektywa wierności realizowana jest tutaj w sferze słowa dramatycznego, traktowanego również uniwersalnie i poddanego ograniczającej presji współczesnych tłumaczowi norm. Trzeci wreszcie, dążąc do stworzenia autonomicznej rzeczywistości scenicznej dzieła, odwołuje się do współczesnego sobie rozumienia jego stylu i szuka sojusznika w reżyserze.

Znamienne, że wśród wyróżnionych typów przekładów brak nastawionego na słowo „czyste”, brak kanonicznego przekazu wolnego od jakichkolwiek sugestii wykonawczo-odbiorczych. Kto wie jednak, czy jest to w ogóle możliwe w przekładzie teatralnym, którego siła tkwi w jego własnej nietrwałości. Zbytняя uległość wobec presji zmiennych estetyk sztuki scenicznej to zbawcze „fatum”, jakiemu musi się poddać, by wraz z teatrem być wciąż żywym i współczesnym.