

JADWIGA MISZALSKA



<https://orcid.org/0000-0001-7122-9396>

Uniwersytet Jagielloński

jadwiga.miszalska@uj.edu.pl

JAK PRZEKŁADAĆ „WIELKICH”? POLSCY TŁUMACZE WOBEĆ MISTRZÓW FRANCUSKIEGO KLASYCYZMU

Michał Bajer, 2020. *Klasycyzm. Przekład. Prestiż. Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille’a i Racine’a (1740–1830) w perspektywie historycznoliterackiej*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

Abstract

How to Translate “the Great”? Polish Translators and the Masters of French Classicism: A Review of Michał Bajer’s *Klasycyzm. Przekład. Prestiż* (2020)

Michał Bajer’s book offers an interesting approach to older translations. The author discusses Polish renderings of Corneille’s and Racine’s tragedies in the broadly defined Enlightenment (1740–1830). He looks at the translations from three perspectives: analysing changes at the level of rhetoric, at the level of poetics, and examining the paratextual influences, i.e., the critics’ statements with regard to both original texts and translations. The discourse is set in a historical, literary, and social context, in which the French playwrights appear as models of the classicist perfection of style, an object of imitation, which, however, undergoes constant negotiation on the part of the translators. The book proposes an interesting combination of literary, philological, and sociological tools to create a multi-layered picture of the Polish reception of the two authors.

Keywords: Racine, Corneille, tragedy, classicism, translation

Słowa kluczowe: Racine, Corneille, tragedia, klasycyzm, przekład

Tytuł książki Michała Bajera odsyła do wszystkich wątków, które odkrywać będziemy w trakcie lektury. Historia przekładu wiąże się w niej ściśle z historią literatury; mowa jest o polsko-francuskich relacjach kulturowych ważnych dla budowania literatury narodowej, o zagadnieniu prestiżu kultury/literatury/autora w kontekście literatury powszechnej, czyli o budowaniu kanonu i związanych z tym relacjach władzy, i wreszcie o dyskusjach wokół polskiego klasycyzmu inspirowanych przekładami francuskich tragediopisarzy. Niewątpliwie publikacja ta może zostać wpisana w rozwijającą się prężnie, od czasów fundamentalnego tekstu Anthony'ego Pyma (Pym 2014 [1998]), dziedzinę przekładoznawstwa, jaką jest historia przekładu, ale nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu również – choć autor nie odwołuje się do niej – refleksji Itamara Even-Zohara (Even-Zohar 1990). Rozpatrywanie przez Bajera polskich tłumaczeń w szerokim kontekście historycznoliterackim, uwzględniającym obszerny system paratekstów: studiów i artykułów krytycznych dotyczących omawianych autorów i ich polskich przyswojeń, oddaje podejście aktualnych badań nad przekładem odchodzących od perspektywy ściśle tekstologicznej. Z drugiej jednak strony uważna lektura tekstu oryginału i przekładu oraz drobiazgowość analiza wybranych fragmentów stanowią solidną podstawę prowadzonych rozważań. Choć nachylenie przekładoznawcze jest moim zdaniem w publikacji bardzo wyraźne, autor zastrzega we wstępie, iż nie kieruje się żadną konkretną teorią translatologiczną. Jego perspektywa w badaniu serii polskich przekładów francuskich klasyków jest raczej komparatystyczna w ujęciu Marty Skwary (Skwara 2010), na którą badacz powołuje się we wprowadzeniu (s. 19), łącząca podejście filologiczne z badaniami literackiego i społecznego kontekstu dzieł. Nie odzęgając się zatem w żadnej mierze od ujęcia przekładoznawczego, autor zaznacza, że równie ważna jest dla niego problematyka należąca do dziedziny historii literatury, czyli badania nad tragedią klasycystyczną. Jak wiadomo, polska dramaturgia i polski teatr rodziły się w staropolszczyźnie w ścisłym związku z twórczością obcą, najpierw włoską, potem francuską. Tematyka ta była przedmiotem licznych studiów i choć literatura dotycząca twórczości komediowej jest obszerna, autor stwierdza wyraźny niedobór badań nad polskim tragediopisarstwem. Zauważa dwie przyczyny takiego stanu rzeczy: historycznoliteracką, gdyż tragedia w przeciwieństwie do komedii nie „przyjęła się” na naszym gruncie i nie przetrwała próby czasu, oraz metodologiczną – dla teatrologów komedia jest prawdopodobnie obiektem ciekawszym z uwagi na materialne okoliczności inscenizacji, przekładoznawców zaś interesuje, gdyż w polskich wersjach obcych ko-

medii łatwiej odnaleźć zabiegi adaptacyjne, lokalizację, przystosowanie do nowego odbiorcy (s. 27). Jest to jednak według niego przekonanie mylne, gdyż, jak stara się udowodnić, również dramaty o archetypicznych tematach zaczerpniętych z antyku w procesie przejścia międzykulturowego ulegają modyfikacjom. Są one jednak trudniej zauważalne, gdyż nie dotyczą raczej zmian na poziomie fabuły czy aluzji do rzeczywistości pozaliterackiej, lecz „wpisania przyswajanych tekstów w zespół konwencji retorycznych, literackich i dramaturgicznych czytelnych dla nowych odbiorców” (s. 28). Zmiany związane z transferem międzykulturowym są szczególnie istotne w odniesieniu do tekstów przeznaczonych na scenę, gdyż zderzenie horyzontów autora i odbiorcy – o czym pisał Patrice Pavis (Pavis 2007 [1989]) – jest w przypadku inscenizacji bezpośrednie i niepodlegające dłuższej refleksji, a w część przekładów omawianych w książce wpisany był projekt inscenizacyjny. Te właśnie zmiany konwencji, jak zobaczymy, stanowią trzon problematyki poruszanej w opracowaniu. Wydaje się jednak, że warto jeszcze w tym miejscu wyjaśnić znaczenie, jakie autor nadaje tytułowemu terminowi „prestiz”. Jak wyjaśnia, w epoce Corneille’a i Racine’a słowo *prestige* oznaczało rodzaj urzeczona, iluzji wywołanej za pomocą sztuczek, szalbierstwa, ale też wrażenie wywierane przez dzieło sztuki, rodzaj zawładnięcia odbiorcą. Obecnie „prestiz”, czyli autorytet, jest związany z władzą, często polityczną, a autora interesuje „uwikłanie przekładu w dialektykę władzy i prestiżu” (s. 11), o czym pisali liczni badacze – cytowani przez Bajera Lawrence Venuti i George Steiner, ale także André Lefevere (Lefevere 1992) i przedstawiciele postkolonializmu.

Materiał badawczy proponowany przez autora jest trudny do ogarnięcia przy pierwszej lekturze, gdyż składa się na niego około stu przekładów i adaptacji – nie wszystkie oczywiście omawiane w publikacji. Są to przekłady całościowe wydane drukiem, zachowane w rękopisie, egzemplarze sceniczne, fragmenty drukowane w prasie i rękopiśmienne, a także omówienia i wzmianki o tekstach niezachowanych. Równie obszerny jest okres szeroko pojmowanego oświecenia: od roku 1740 po trzecią dekadę wieku XIX, czyli lata przesilenia romantycznego, ale autor cofa się jeszcze w wiek XVII, by wspomnieć o *Cydzie* Jana Andrzeja Morsztyna i *Andromasze* Stanisława Morsztyna, oraz wybiega do lat 60. XIX stulecia, by omówić zbiory wydane po roku 1850: dramaty Racine’a w przekładzie Wincentego Kopystyńskiego i tragedie Corneille’a tłumaczone przez Ludwika Osińskiego.

Jak wspomniałam wcześniej, perspektywa przyjęta przez autora zakłada silne osadzenie omawianych przekładów w kontekście historycznoliterackim.

Służy temu pierwszy rozdział: *Tradycja przyswojenia*. Stanowi on rodzaj ułożonej chronologicznie panoramy obecności francuskich autorów w Polsce. Rozpoczyna go bardzo istotny fragment związany ściśle z zagadnieniem prestiżu. W interesującym nas wieku XVIII Racine i Corneille mieli już status klasyków, stanowili wzorzec literacki i językowy budowany przez liczne komentarze i sankcjonowany przez Akademię Francuską. W istocie mowa tu o zjawisku określanym przez Lefevere'a jako tworzenie kanonu. Sposób, w jaki dany autor zostanie przyswojony w innej kulturze, w dużej mierze zależy od jego statusu w literaturze źródła. Status omawianych autorów był wysoki, o czym doskonale wiedzieli polscy tłumacze, co znajdzie odzwierciedlenie w ich działaniu.

Omawiany okres recepcji francuskich tragediopisarzy został podzielony na cztery etapy, umownie zdefiniowane nazwiskiem tłumaczy szczególnie dla owych etapów istotnych: lata 1744–1773 – *Wokół Konarskiego*, lata 1773–1801 – *Wokół Miera*, lata 1801–1830 – *Wokół Osieńskiego*, po roku 1830 – *Wokół Kopystyńskiego*. Poprzedza je krótki podrozdział dotyczący czasów saskich. Autor tworzy dla kolejnych okresów rodzaj mapy środowisk recypujących dramaturgów; w pierwszym okresie teatr konwiktowy, zwłaszcza pijarski, i środowisko magnackie, w drugim – dwory królewski i puławski oraz rozproszone przekazy rękopiśmienne. Trzeci okres, z uwagi na szeroki odbiór autorów, charakteryzuje się nie tylko aktywnością środowisk teatralnych Warszawy, Wilna i Galicji, ale też recepcją w kręgach akademickich, instytucjach naukowych, w działalności wydawnictw, w prasie, popularnością w kręgach towarzyskich, gdzie odbywały się deklamacje i głośna lektura nowo powstałych wersji, w kręgach szkolnych, gdzie wypisy z dramatów stosowane były w nauczaniu literatury i retoryki. Można więc zauważyć tu zjawisko nazywane w literaturze ostatnich lat tworzeniem sieci formalnych bądź nieformalnych, prywatnych, ułatwiających transmisję autorów, utworów i przyjmujących rolę mediatorów transkulturowych (Córdoba Serrano 2020). W czwartym okresie pojawiają się wydania klasyków, oddające im należne miejsce w historii literatury, bez wcześniejszych tonów polemicznych i bez prób uaktualniania. W założeniu rozdział pierwszy ma służyć odtworzeniu kontekstu, w jakim w Polsce powstaje i rozwija się tradycja przekładu Corneille'a i Racine'a. Z uwagi na długość omawianego okresu spotykamy w nim wielką mnogość faktów, odniesień, które w kolejnych latach zagęszczają się i komplikują. Mowa jest o stworzonych i wciąż dostępnych przekładach, o wzmiankach na temat tekstów, które nie przetrwały, o spektaklach poświadczanych programami i recenzjami,

o artykułach prasowych i katalogach wydawniczych. Bardzo istotne i cenne jest przytaczanie wypowiedzi komentujących przekłady oraz odniesień tłumaczy i krytyków do tłumaczeń powstałych w latach wcześniejszych. Odtworzenie tego szerokiego kontekstu pomaga też zrozumieć ewolucję w postrzeganiu klasycystycznej tragedii, bo – przy niezaprzeczalnym trwaniu twórców na piedestale – nie brak krytycznego spojrzenia odbiorców i dystansu wynikającego z upływu lat.

Autorzy wybrani jako postaci emblematyczne dla poszczególnych faz omawianego okresu uosabiają pewną ogólną tendencję epoki. *Otton* Stanisława Konarskiego wystawiony w kolegium pijarskim i opublikowany w Warszawie w 1744 otwiera faktyczną recepcję Corneille’a w Polsce. Przekład ten oraz kolejne: *Cynna* tego pisarza i *Joas (Atalia)* Racine’a – dwa ostatnie przy udziale Konarskiego – będą stanowić częsty punkt odniesień kolejnych pokoleń przekładowców. Środowisko, w którym dramaty te powstają, w sposób naturalny wpływa na pewne wybory: preferuje się dzieła, w których wątki miłosne mają mniejsze znaczenie, wszak utwór miał pełnić głównie funkcje dydaktyczne. Podobne kryteria stosowali tłumacze z kręgów magnackich, *Udalryk Radziwiłł* czy *Seweryn Rzewuski*, gdyż magnaterię interesowała zwłaszcza problematyka polityczna, intrygi i konflikty w rodzinach możnowładców.

Okres drugi, opatrzony nazwiskiem *Miera*, obejmuje czas stanisławowski i pierwsze lata po rozbiorach. Francuscy klasycy czytani są na dworze królewskim i tu powstaje zamysł przekładu *Andromachy* Racine’a powzięty w 1773 roku przez Stanisława Trembeckiego, który jednak pracy nie kończy. Kontynuuje ją *Kajetan Węgierski*, ale ostateczny kształt nadaje dramatowi dopiero *Wojciech Mier* w 1801 roku (rękopis zachowany we Lwowie w Zbiorach *Baworowskich*). Choć tragedie francuskie cieszyły się na dworze uznaniem, w okresie stanisławowskich brak jednakże wystawień przekładów w teatrze dworskim. *Michał Bajer* snuje hipotezę, że zaważył na tym właśnie tytułowy prestiż francuskich autorów i obawa ze strony polskich poetów, iż nie zdołają w przekładzie dorównać oryginałowi. Na decyzjach tłumaczy zaciążyła również znajomość dysput starożytników z nowożytnikami oraz tocząca się dyskusja nad kształtem tragedii i wyborem dla niej wzorców antycznych lub klasycystycznych. W okresie tym powstał ciekawy przekład *Fedry* Racine’a pióra *Wojciecha Turskiego* (wyd. 1787) – nowatorski, gdyż pozbawiony wydłużeń i starający się zachować ścisłą ekwiwalencję, jak chodzi o liczbę wersów. Równoległe przekłady powstawały też w środowiskach magnackich, zwłaszcza *Puławy* były wdzięcznym obszarem recepcji klasyków francuskich.

Trzeci okres, zamykający się z końcem trzeciej dekady wieku XIX, prezentuje taką obfitość faktów, iż trudno przedstawić je w krótkich słowach. Wybór Ludwika Osińskiego jako postaci wiodącej tego etapu ma ścisły związek z recepcją Francuzów w kręgach teatralnych. Ich sztuki – obok nowszych tragediopisarzy jak Wolter czy Vittorio Alfieri – pojawiają się na deskach Teatru Narodowego, w Wilnie, w Krakowie czy we Lwowie. Ludwik Osiński, nie tylko literat, literaturoznawca, publicysta i tłumacz, ale też człowiek teatru, tworzył swe przekłady we współpracy z aktorami. Jego teksty, chętnie wystawiane, nie doczekały się w tym okresie (z wyjątkiem *Cyda*) wersji książkowej. Być może przekładowca chciał w ten sposób zabezpieczyć interesy sceny, chociaż z drugiej strony nosił się z zamiarem wydania francuskich tragediopisarzy, gdy w 1805 roku ogłaszał w „Gazecie Warszawskiej” prospekt serii (s. 101). Zauważamy u niego, ale także u innych twórców, niezwykle dbałość o jakość przekładu, gdyż przekład tragedii uwieczniony drukiem nobilitował tłumaczy. Tendencją, którą Michał Bajer zauważa w przekładach wystawianych w owym czasie, są próby wyprowadzenia tragedii „z pustki”, podkreślanie momentów budujących etos państwa w kraju pozbawionym własnej państwowości (s. 82). W omawianym okresie zaznacza się też udział instytucji w promowaniu przekładów. Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk promuje przekłady, które często podlegają ocenie członków Towarzystwa. W odniesieniu do naszych autorów ścierają się dwie postawy i widoczne są wahania pomiędzy historycyzmem postrzegających Corneille’a i Racine’a jako wytwór ich epoki oraz normatywizmem próbujących odnaleźć w tekstach tych autorów niezmiennie i stałe wzorce piękna. Nie do przecenienia jest rola krytyki pojawiającej się w prasie, biorącej za temat również jakość przekładu, oraz krytyki teatralnej (z fundamentalną rolą Towarzystwa Iksów) dostrzegającej w spektaklu przejaw sztuki autonomicznej wobec literatury. Druk stał się łatwiej dostępny niż w wieku poprzednim, ale wydawnictwa dbają o jakość przekładu, więc jest on formą nobilitacji tłumacza. Jeśli podejmuje się decyzję publikacji, towarzyszy jej akcja promocyjna na łamach prasy. Drukiem ukazują się między innymi: *Ifigenia w Aulidzie* w przekładzie Ryszczewskiego (1801), *Horacjusze* Osińskiego (1802), *Atalia* Niemcewicza (1805), *Tebaida* i *Cynna* Godlewskiego (1806), *Fedra* Chomińskiego (1818), *Fedra* Kopystyńskiego (1825), *Andromaka* Dmochowskiego (1827).

Ostatnia część rozdziału, *Wokół Kopystyńskiego*, mówi o otwarciu nowej perspektywy. W roku 1859 ukazuje się wspomniany już zbiór tragedii Racine’a w przekładzie Kopystyńskiego, a w 1861 przekłady

Corneille’a pióra Osińskiego. Po burzliwych latach polemik, gdy autorzy francuscy stanowili obiekt krytyki bądź uwielbienia, nadszedł czas dystansu. Otrzymali oni należne miejsce na Parnasie literatury, już nie jako wzorzec estetyczny, lecz jako godni przedstawiciele swej epoki i element kanonu literatury europejskiej.

Rozdziały drugi i trzeci stanowią część analizy porównawczej fragmentów oryginałów i wybranych polskich wersji. Autor wybiera metodologię odmienną od zazwyczaj stosowanej przez badaczy dawnych przekładów. Nie poprzestaje na zdefiniowaniu przesunięć według typologii zaproponowanej przez Edwarda Balcerzana: amplifikacja, redukcja, substytucja, kompensacja (Balcerzan 1980) oraz często opisywanej metody konkretyzacji pojęć ogólnych i abstrakcyjnych – występujące odstępstwa i przesunięcia Bajer stara się przedstawić jako bardziej lub mniej świadome zabiegi retoryczne. W istocie polska recepcja Corneille’a i Racine’a rozpoczyna się w okresie zachodzącej w Polsce reformy wymowy. Szukano wówczas nowych wzorców retorycznych, użytecznych zwłaszcza w dydaktyce. Polscy tłumacze tego okresu często wywodzili się ze środowiska pijarskiego, aktywnego w tych dyskusjach przede wszystkim dzięki działalności Stanisława Konarskiego.

Rozdział drugi poświęcony jest wybranym elementom *inventio* i *dispositio*, w trzecim zaś w ramach *elocutio* omówiono budowę stylu średniego i elementy *ornatus*, czyli tropy, „figury myśli” i „figury słów”. Autor wprowadza czytelnika w analizę, kreśląc krótką prezentację omawianych zagadnień w perspektywie historycznej, ze szczególnym uwzględnieniem traktatów Konarskiego (*De emendandis eloquentiae vitiis* i *De arte bene cogitandi...*) oraz Soareza (*De arte rhetorica*) jako istotnego narzędzia w kształtowaniu świadomości tłumaczy. W omawianiu zabiegów retorycznych stosowanych przez poszczególnych tłumaczy zazwyczaj zachowuje porządek chronologiczny, śledząc zachodzące w czasie zmiany. Często też przytacza pojawiające się w późniejszych latach opinie krytyków na temat zmian wprowadzanych przez tłumaczy.

W obrębie *inventio* zainteresowało Michała Bajera stosowanie dowodów logicznych (*loci*) stanowiących znaczący element argumentacji, a zmieniających swą funkcję u poszczególnych tłumaczy. Przykładowo, częste amplifikacje w *Tebaidzie* Radziwiłła służyły wzmocnieniu argumentacji w mowie oskarżycielskiej, niezależnie od faktu, że mogły być też związane z poszukiwaniem rymu. U Konarskiego zauważamy zamiar dydaktyczny, gdy w *Atalii* redukuje argumentację płynącą z ust postaci negatywnej, mogącą wprowadzić zamęt w umysłach uczniów. W późniejszych przekładach

zmiany nie są tak łatwo zauważalne; tłumacze bowiem rzadko rezygnują z dowodzenia logicznego obecnego w oryginale. Do kategorii *inventio* należy również, ważny w tragediach klasycystycznych, *ethos*, czyli zgodność charakterystyki postaci z ideałem moralnym, budowany często za pomocą sentencji. Przegląd kolejnych przekładów dowodzi, że użycie sentencji zmienia się w zależności od tłumacza i okresu. Niektórzy autorzy ograniczają ich liczbę lub zmieniają ich wymowę, na przykład z moralnej na polityczną (Osiński). W amplifikacjach i powtórzeniach (*copia verborum*) Michał Bajer odnajduje narzędzie wzmacniania *pathosu*; tak dzieje się na przykład u Radziwiłła i Konarskiego. Problemem dla wcześniejszych tłumaczy było jednak odnalezienie naturalności widocznej u francuskich autorów, zwłaszcza Racine'a, i uzyskanej dzięki stosowaniu krótkich zdań, dzielących wers na kilka segmentów. Próby takie, dążące do oddania Racine'owskiej mowy „przytłumionej namiętności” (s. 166), godzącej emocjonalność ze zwięzłością, zauważamy dopiero u tłumaczy postanisławowskich. Jeśli chodzi o kwestię *dispositio*, autor nie znajduje w polskich wersjach istotnych modyfikacji, a w konkluzji rozdziału stwierdza, że opisane zabiegi mogą, zwłaszcza w ostatnim okresie, podkreślać oratorski wymiar postaci, świadczyć o pewnej nostalgii za utraconym parlamentaryzmem i stanowić ekspresję wartości związanych z istotą państwa (s. 174).

Ważną kwestią w obrębie *elocutio*, stanowiącą temat kolejnego rozdziału, jest budowanie stylu średniego, charakterystycznego dla tragedii. U Racine'a, zwłaszcza w *Fedrze*, wyraźnie zaznacza się odwzorowanie dworskich konwencji językowych: gra aluzją, niedopowiedzenia, ironia. U polskich tłumaczy, z wyjątkiem Morsztyna, zabiegi te znikają, uznane prawdopodobnie za niestosowne dla tragedii, zauważa się natomiast tendencję odwrotną – dążenie do wzniosłości poprzez użycie stylematów biblijnych, widoczne między innymi w przekładach *Atalii*. Obszerny fragment rozdziału, zatytułowany *Ornatus*, poświęcony jest budowaniu ozdobności poprzez stosowanie tropów i figur retorycznych według typologii stosowanej przez Konarskiego i Soareza. Ozdobność stylu służyć miała budzeniu emocji, ale u nastawionych sceptycznie wobec barokowej przesady XVIII-wiecznych krytyków budziła nieufność. Tropy, które Francuzi czerpali z dziedzictwa poprzedniego stulecia, petrarkizmu, poezji Plejady, często były przez tłumaczy zastępowane, ale według Bajera – zazwyczaj zgodnie ze stylem oryginału. Zamiana taka niekiedy dyktowana była poszukiwaniem rymu lub koniecznością kondensacji wersu, stanowiła też odbicie gustów epoki i panującej konwencji. Wśród „figur myśli” szczególnie istotna dla

wzmocnienia obrazowości przekazu okazuje się hipotypoza. Jej stosowanie zależy od wielu czynników i związane jest z ewolucją smaku. Zmiana może podążać w stronę konkretyzacji, nie naruszając przy tym stylistyki utworu, co widać w *Atalii* Konarskiego, może też zmierzać do wzmocnienia epickości tekstu, a niejednokrotnie chodzi również o szukanie rymu. XIX-wieczna krytyka zazwyczaj nie oceniała negatywnie takich zabiegów, o ile nie zmieniały one sensu tekstu, jak stało się w przypadku *Mitrydasa* Władysława Miniewskiego. Rodzaj obrazowania mógł się też wydać archaiczny i skłaniał tłumacza do poszukiwania kompromisu pomiędzy chęcią modernizacji a próbą zachowania cech stylu oryginału, co widać w przekładach Osińskiego. Wśród „figur słów” działających na poziomie składni autor omawia różne typy powtórzeń (*per adiectionem*), elipsę (*per detractationem*) i izokolon (*per similitudinem*). Ich odwzorowanie w polskich wersjach – zwłaszcza figur opartych na symetrii – okazuje się trudniejsze niż w przypadku tropów, co związane jest z samą strukturą języka oraz budową wiersza. Francuski aleksandryn jest ściśle symetryczny, czego nie można powiedzieć o polskim trzynastozgłoskowcu. Łatwiejsze staje się stosowanie powtórzeń, wykorzystywanych chętnie do wzmacniania poetyckości tekstu lub tworzenia naturalności stylu. Odpowiednio użyte powtórzenia mogą też wzmacniać przekaz ideowy, jak w przekładach *Cynny* Corneille’a, gdzie tłumacze, zauważając częstość użycia nazwy Rzym, wykorzystują to do budowania obywatelskiego patosu utworu.

Przeprowadzona analiza wybranych fragmentów dała autorowi podstawę do sformułowania ciekawej konkluzji tej części opracowania. Polskie przyswajanie francuskich tragediopisarzy stanowiło na przestrzeni lat rodzaj laboratorium stylistycznego, w którym zauważamy dwojaką postawę wobec dziedzictwa tych autorów. Z jednej strony uznawano ich za wzorzec doskonałości stylu, z drugiej – zauważano nieaktualność tego modelu. Skłaniało to tłumaczy, zwłaszcza okresu postanisławowskiego, do wprowadzania zmian. Zabiegi te w wieku XIX nie mogą być jednak wpisywane w tendencje preromantyczne; było to wciąż poszukiwanie odpowiedniej formy klasycyzmu. Odrębne zagadnienie stanowią przekłady po 1850 roku, dla których twórców problem ten nie miał znaczenia. Charakteryzuje je powrót do oryginału zgodny z myślą Schleiermachera, forenizacja, przywracanie autora jego epoce.

Analiza prowadzona w kolejnym (czwartym) rozdziale przyjmuje perspektywę poetyki. Celem autora jest sprawdzenie, czy implicytna poetyka tragedii, której nośnikami są oryginały, zostaje w jakikolwiek sposób

naruszona przez twórców przekładów. Jako materiał badawczy posłużyły mu: *Otto* Konarskiego (1744), *Herakliusz* Aleksandrowicza (1749) oraz adaptacje Osińskiego. Dwa pierwsze utwory, chociaż należące do tej samej epoki, prezentują różne podejścia tłumaczy. Konarski wprowadza kilka zmian w strukturę dramatu; dopisuje scenę w piątym akcie, zmienia nieco niektóre dialogi, a w ostatniej scenie wprowadza wszystkich aktorów. Zmiany te nie naruszają w żadnej mierze fabuły ani akcji, są z nimi całkowicie spójne. Mają natomiast za cel uzyskanie większej klarowności i podkreślenie pozytywnego i optymistycznego przekazu istotnego w teatrze konwiktowym. *Herakliusz* Aleksandrowicza, niezwiązany bezpośrednio ze środowiskiem szkolnym, stanowi dość wyjątkową adaptację, gdyż silnie ingeruje w strukturę, redukując dramat do trzech aktów. Ponadto tłumacz stosuje prozę. Odchodzi od pewnych zasad teatru klasycystycznego, zmierzając ku „poetyce ekscesu” i obniżając rejestr języka; zamieszcza też obszernie didaskalia obce tradycji tragedii. Wszystko to wskazuje na możliwe wpływy teatru hiszpańskiego lub angielskiego.

W przekładach późniejszych tłumacze unikają wyraźnych zmian adaptacyjnych. Wyjątkiem jest twórczość Osińskiego, który z jednej strony usuwa niektóre wątki, uważane przez krytyków za zbędne, z drugiej – związane z praktyką sceniczną – uwzględnia pewne zasady teatru komercyjnego przez wprowadzenie suspensu (*Cynna*) czy redukcje sprzyjające zawieszeniu osądu (*Horacjusze*). Przeprowadzona analiza pozwala autorowi stwierdzić, że decyzje adaptacyjne związane były z wymogami aktualnego środowiska teatralnego (teatr szkolny bądź komercyjny) oraz często stosowały się do uwag zawartych w paratekstach, które towarzyszyły twórczości tragediopisarzy i postulowały wyjaśnienie lub „poprawienie” oryginału. Po roku 1850 zrezygnowano jednak z tego rodzaju praktyk, zgodnie z postulatem powrotu do oryginału.

Zagadnienie komentarzy i ich wpływu na odbiór francuskich dramatów oraz kształt ich polskich wersji jest tematem ostatniego rozdziału. Mowa o zjawisku, które André Lefevere (choć autor się do niego nie odwołuje) określił mianem „przepisywania” (*rewriting*). Od samego początku tekstom francuskich dramaturgów publikowanym w Polsce towarzyszyły różne komentarze. Wydania opatrywane były perytekstem w postaci wstępów, listów do czytelnika, dedykacji, argumentów itd. Ramy takiej niepozbawione były także niektóre wersje rękopiśmienne. Wszystkie takie wypowiedzi mogą w istotny sposób wpłynąć na dzieła, sugerując kierunki interpretacji lub rzucając światło na całość twórczości danego autora. Nie bez znaczenia

jest też – zawsze arbitralny – wybór fragmentów do druku w czasopiśmie, antologii czy umieszczanych w wypisach do celów dydaktycznych. Elementy paratekstu stanowią projekcję kontekstu instytucjonalnego, ukazują zależności od mecenatu, informują o zamiarach lub ambicjach tłumaczy. Szczególnie ciekawy wydaje się przedstawiony w tym rozdziale dialog pomiędzy tłumaczami serii przekładowej *Cyda*: Janem Andrzejem Morsztynem, Osińskim i Janem Nepomucenem Kamińskim. Osiński w swym przekładzie korzystał z wersji Morsztyna, rodzaju archetekstu, zaś jedna z kolejnych wersji Osińskiego (egzemplarz sceniczny?) została w 1817 roku opatrzona poprawkami i adnotacjami przez Kamińskiego. Konfrontacja komentarzy do przekładu z konkretnymi wersjami pozwala zdaniem Michała Bajera odkryć bogactwo strategii stosowanych przez tłumaczy, a czasem śledzić proces dojrzewania tłumacza i kształtowania się jego warsztatu.

Owoce tych obszernych, a zarazem szczegółowych analiz dokonanych przez Michała Bajera są wnioski zawarte w zakończeniu, z których postaram się wyłuskać najciekawsze w moim przekonaniu stwierdzenia. Przedstawiona w książce problematyka stanowi historię „wzrastania i stopniowego gaśnięcia prestiżu tekstów istotnych dla europejskiej kultury” (s. 298); jest też próbą opisaną dyskusji, jaka toczyła się w Polsce wokół klasycyzmu w wieku XVIII i z początkiem następnego stulecia. Autor dotyka zagadnienia prestiżu i związanych z nim mechanizmów władzy, rodzaju opresji stosowanej przez klasycystyczny normatywizm wobec alternatywnych rozwiązań dramatycznych oraz prób obrony przed tym naciskiem. Zajmuje go też prestiż autorów jako czynnik nobilitujący tłumaczy pierwszej fazy ich recepcji oraz próby ratowania tego prestiżu podejmowane przez tłumaczy ostatnich lat poprzez zabiegi modernizacyjne. Kolejne przekłady w tej panoramie jawią się nie jako wierne odwzorowanie klasycystycznego oryginału, lecz jako ustawiczna negocjacja (Eco 2021), poszukiwanie ekwiwalentu, a zarazem, obok francuskich, kolejne wcielenia antycznych archetekstów. Wędrowka poprzez poszczególne etapy tej historii odkrywa nam zjawiska nieoczywiste, fascynujące, pozwala spojrzeć w sposób niestereotypowy nie tylko na polski klasycyzm, lecz także na dawne przekłady i jest moim zdaniem niezwykle cennym wkładem w budowanie historii polskiego przekładu literackiego.

Pracę nad książką musiał poprzedzić etap działań, określane w studiach przekładoznawczych mianem archeologii przekładu (Pym 2014: 5). Michał Bajer, aby zbudować obraz przedstawiony w książce, stworzył szeroką bazę tekstów drukowanych i rękopiśmiennych, których spis zamieścił na końcu

publikacji. Jako autorka bibliografii dawnych przekładów wiem doskonale, jakie problemy wiążą się ze stworzeniem spójnego i logicznego porządku zebranych pozycji. Michał Bajer uporządkował je alfabetycznie według nazwisk tłumaczy. Jest to jeden z możliwych kluczy, nie daje on jednak jasnego obrazu chronologii przekładów ani proporcji ilościowych między przekładami dwóch protagonistów książki. Czytelnik ma duże trudności w ustaleniu kolejności tłumaczeń oraz nie otrzymuje całościowej bazy przekładów danego autora. Czy nie lepiej byłoby stworzyć dwie odrębne listy dla Corneille'a i Racine'a uporządkowane według daty przekładu? A może dobrze byłoby zamieścić dwie wersje bibliografii? Zauważam jeszcze jeden brak. Budzi podziw liczba publikacji, do których autor odwołuje się w przypisach, nie zamieszcza jednak na końcu ich spisu. Szkoda, ułatwiłoby to bardzo czytelnikowi sięgnięcie do interesującej go literatury.

Mimo tej drobnej niedogodności czytelnik zainteresowany dawnym przekładem otrzymuje wyborną publikację – wskazującą możliwe ścieżki analizy łączące narzędzia filologiczne z podejściem historycznoliterackim i socjologicznym – do której z pewnością niejednokrotnie będzie powracać.

Bibliografia

- Balcerzan, Edward. 1980. *Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 71(1), s. 3–71.
- Córdoba Serrano, María Sierra. 2020. *Actor-network theory (ANT)*, w: M. Baker, G. Saldanha (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (wyd. 3), Oxon–New York: Routledge, s. 5–10.
- Eco, Umberto. 2021. *Prawie to samo. O doświadczeniu przekładu*, przeł. J. Miszałska, M. Surma-Gawłowska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, „Polysystem Studies, Poetics Today” 11(1), s. 45–51.
- Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London–New York: Routledge.
- Pavis, Patrice. 2007 [1989]. *Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-modern Theatre*, w: H. Scolnicov, P. Holland (red.), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 25–44.
- Pym, Anthony. 2014 [1998]. *Method in Translation History*, London–New York: Routledge.
- Skwara, Marta. 2010. *Translatologia a komparatystyka: serie przekładowe jako problem komparatystyczny*, „Rocznik Komparatystyczny” 1, s. 7–51.