



---

ANNA CETERA-WŁODARCZYK • ALICJA KOSIM

---

# Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku

*Część I • Zasoby, strategie, recepcja*

---



Warszawa 2019

## XIX. Krystyn Ostrowski (1811–1882)

*Kupiec wenecki* (1861), *Hamlet* (1870), *Antoniusz i Kleopatra* (1872)

### Sylwetka tłumacza

Krystyn Piotr Celestyn Józef Ostrowski (1811–1882) urodził się w majątku rodzinnym w Ujeździe koło Tomaszowa Mazowieckiego. Był poetą, dramaturgiem, tłumaczem, publicystą, działaczem emigracyjnym<sup>[1]</sup>. Miał tytuł hrabiowski. Dokonał trzech, dziś niemal całkowicie zapomnianych przekładów, mimo że dwa z nich – z uwagi na wybór tytułów i szybkie realizacje sceniczne – odegrały znaczącą rolę w recepcji teatralnej Shakespeare’a. W 1865 r. we Lwowie odegrano *Lichwiarza* (*Kupca weneckiego*), a w 1871 r. *Hamleta*, zaś trzy tygodnie później ten sam przekład posłużył za podstawę inscenizacji w Warszawie, w połączeniu z benefisem Heleny Modrzejewskiej. Było to pierwsze, szeroko komentowane warszawskie przedstawienie tej sztuki, oparte na przekładzie z oryginału.

Wszystkie tłumaczenia Ostrowskiego powstały najprawdopodobniej w Krakowie i Paryżu, z myślą o realizacjach scenicznych. Były w krótkich odstępach czasu oraz z bezprecedensową częstotliwością wydawane nakładem autora w Paryżu, Lipsku, Krakowie i Lwowie. Na tle innych XIX-wiecznych przedsięwzięć przekładowych, Ostrowski reprezentuje najbardziej radykalną strategię tłumaczenia, której celem jest przewłaszczenie tekstu przez nagięcie go do lokalnych preferencji estetycznych, konwencji teatralnych, nade wszystko zaś do subiektywnie interpretowanych potrzeb ideologicznych. Cechy te najbardziej przyczyniły się do marginalizacji prac Ostrowskiego w kolejnych latach.

<sup>[1]</sup> Barbara Konarska, „Krystyn Ostrowski” [w:] *Polski słownik biograficzny*, T. 24, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 566–569; „Krystyn Ostrowski” [w:] Irmina Śliwińska, Stanisław Stupkiewicz (red.), *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, T. 8, Romantyzm: hasła osobowe K–O, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 542–547; Anna Polakowska, Halina Gacowa, „Krystyn Ostrowski” [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski: przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, T. 3, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2002, s. 210–212.

Krystyn Ostrowski pochodził z rodziny od pokoleń piastującej wysokie urzędy. Jego ojciec, Antoni Ostrowski, był kasztelanem i senatorem, założycielem miasta Tomaszów Mazowiecki; uważa się go również za pioniera przemysłu<sup>[2]</sup>. Wraz z synami wziął udział w powstaniu listopadowym; był dowódcą powstańczej Gwardii Narodowej. Po upadku powstania majątek Ostrowskich został skonfiskowany, a rodzina udała się na emigrację. Z czasem, w wyniku układów rodzinnych i zabiegów prawnych, Ostrowscy w dużej części odbudowali swą fortunę, co umożliwiło Krystynowi swobodną realizację przedsięwzięć literackich.

Krystyn Ostrowski ukończył szkołę pijarów na Żoliborzu, a następnie studia na Uniwersytecie Warszawskim (Wydział Prawa i Administracji), po czym wyjechał za granicę: do Genewy, Paryża i Brukseli. Wrócił do Warszawy, aby jako kanonier wziąć udział w powstaniu listopadowym. W 1831 r. otrzymał stopień oficerski, odznaczono go również srebrnym Krzyżem *Virtuti Militari*. Po upadku powstania Ostrowski znalazł się w Belgii, gdzie w latach 1832–1836 służył w wojsku, biorąc m.in. udział w wojnie belgijsko-holenderskiej i oblężeniu Antwerpii. Po odejściu z wojska osiadł w Paryżu (w 1839 r. mieszkał krótko w Wersalu, gdzie pracował w redakcji jednej z gazet). W kolejnych latach poświęcał się przede wszystkim pracy literackiej i działalności politycznej, dążąc do pozyskania sojuszników dla sprawy polskiej niepodległości. W odezwach, memoriałach do władz oraz na łamach prasy przedstawiał dalekosiężne programy reformy politycznej kontynentu, m.in. utworzenia federacji słowiańskiej i Stanów Zjednoczonych Europy. Dwukrotnie (w 1840 i 1844 r.) ubiegał się bez powodzenia o katedrę literatur słowiańskich w *Collège de France* (za pierwszym razem jego konkurentem był Adam Mickiewicz). Wrócił do kraju na wieść o powstaniu galicyjskim oraz styczniowym.

Latem 1863 r. zamieszkał w Paryżu, zaś w 1876 r., zrażony do Francji i jej polityki, przeprowadził się do Szwajcarii, do Lozanny. Swój znaczny majątek (pomnażany przez udane lokaty kapitału<sup>[3]</sup>) przeznaczył na fundusz stypendialny dla młodzieży polskiej przy Radzie Muzeum Narodowego w Raperswilu.

<sup>[2]</sup> Władysław Zajewski, „Antoni Ostrowski” [w:] *Polski słownik biograficzny*, T. 24, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 546–550.

<sup>[3]</sup> B. Konarska, „Krystyn Ostrowski”..., s. 568.

Do zbiorów raperswilkich – niemal doszczętnie zniszczonych podczas II wojny światowej – trafiły również jego biblioteka, zbiory sztuki i rękopisy. Wcześniej część biblioteki przekazał też Towarzystwu Naukowemu w Krakowie.

Kilka listów Ostrowskiego zachowało się w Bibliotece Polskiej w Paryżu: jest to głównie jego korespondencja z Towarzystwem Literackim w Paryżu. Ostrowski usprawiedliwia swoją nieobecność na zebraniach, tytułem zadośćuczynienia posyłając swoje wiersze<sup>[4]</sup> lub proponując kilkugodzinne odczytanie swojego dramatu *Jadwiga*<sup>[5]</sup>. Z kolei w niedatowanym (lecz powstałym zapewne po 1871 r.) liście do jednego z dyrektorów paryskich teatrów przedstawia się jako polski tłumacz Shakespeare’a, którego przekłady *Kupca weneckiego* i *Hamleta* wystawiane były we Lwowie i w Warszawie, co poniekąd świadczy o tym, że działalność translatorska była atutem w promocji własnej twórczości<sup>[6]</sup>. W papierach Towarzystwa Literackiego zachował się też ślad ostrej polemiki Ostrowskiego z Julesem Micheletem, francuskim historykiem, uznawanym zwykle za przychylnego Polsce, którego Ostrowski oskarża o rozliczne „błuznierstwa” (chodziło m.in. o twierdzenie, że chłopci galicyjscy dopiero od Austriaków „swobodniejszych ustaw się doczekali”) i w odpowiedzi drukuje obszerny artykuł, chwając m.in. polską sztukę wojenną (na przykładzie Jana III Sobieskiego) i naukę (odwołując się do osiągnięć Kopernika)<sup>[7]</sup>.

Ostrowski został pochowany w Lozannie, jego serce spoczywa w rodzinnym grobowcu Ostrowskich w Ujeździe.

Jak podkreślają biografowie, finansowanie własnej twórczości nadwyręzało majątek Ostrowskiego. Żył z funduszy przekazywanych mu najpierw przez ojca, a potem przez rodzeństwo, które spłacało dziedziczoną przez niego część majątku rodzinnego. Sprawy te były jednak dość skomplikowane z uwagi na sytuację prawną Ostrowskiego, który był pozbawiony praw cywilnych w Królestwie Polskim i mógł polegać jedynie na poczuciu

<sup>[4]</sup> Korespondencja Towarzystwa Literackiego w Paryżu z 1841 r., Biblioteka Polska w Paryżu, rkps, sygn. 1389/1.

<sup>[5]</sup> Korespondencja Towarzystwa Literackiego w Paryżu z 1842 r., Biblioteka Polska w Paryżu, rkps, sygn. 1390/1.

<sup>[6]</sup> Korespondencja Krystyna Ostrowskiego, Biblioteka Polska w Paryżu, rkps, sygn. 508/16, k. 1011 verso.

<sup>[7]</sup> Korespondencja Towarzystwa Literackiego w Paryżu z 1840 r., Biblioteka Polska w Paryżu, rkps, sygn. 1388/1, list Krystyna Ostrowskiego k. 61–64, list Julesa Micheleta do K. Ostrowskiego k. 65–66.

sprawiedliwości rodziny. Brat Krystyna, Stanisław, sprzeciwiał się finansowaniu jego twórczości literackiej. Ostatecznie Ostrowski czerpał dochody z części majątku w zaborze austriackim, otrzymywał też (choć nieregularnie) dywidendy z przypadającej mu części majątku w Królestwie<sup>[9]</sup>.

Właściwa ocena roli, jaką odegrał Ostrowski w kreowaniu obrazu Polski i jej historii za granicą wymaga szerszych badań historycznych<sup>[9]</sup>. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że efekty jego działań okazały się nieproporcjonalne do wieloletniego zaangażowania i ogromnych nakładów. Być może z czasem on sam również zdał sobie z tego sprawę, co tłumaczyłoby jego zgorzknienie, odsunięcie od paryskich kręgów towarzyskich i zmianę miejsca zamieszkania. W tym właśnie duchu o ostatnich latach Ostrowskiego pisał jego pierwszy, jeszcze XIX-wieczny, biograf: „[Ostrowski] zgorzkniał, stetryczał, znienawidził Francję i Francuzów i do Szwajcarii się usunął, zamierzając w Ojczyźnie Tella dokonać, przy pomocy resztek fortuny, żywota pracowitego. (...) Tyle pracy! – tyle zachodów! – tyle wydatków! – i na nic...”<sup>[10]</sup>. Zygmunt Miłkowski komentował też samotniczą naturę Ostrowskiego:

Wyosobnił się tak dalece, że nawet w zakresie towarzyskim ludzi nie szukał. Podania nie zaznaczają w życiu jego żadnych stosunków bliższych, żadnych przyjaźni z osobnikami płci jednej i drugiej. Pewna pani, która mi w latach osiemdziesiątych mówiła, że go od dawna i dobrze znała, zapewniała mnie, że od kobiet stronił – że się płci pięknej „bał”. Jest w tym może trochę prawdy.

<sup>[9]</sup> B. Konarska, „Krystyn Ostrowski”..., s. 568.

<sup>[9]</sup> Istnieje bardzo niewiele współczesnych opracowań poświęconych różnym aspektom działalności Krystyna Ostrowskiego, cf Józefa Kunicka-Synowiec, *Męczennik i święta – motywy hagiograficzne w dramatach Krystyna Ostrowskiego*, „Konteksty kultury. Pismo Kolegium Nauczycielskiego w Bielsku-Białej” 2014, Vol. 11, No 1, s. 15–32, <http://www.ejournals.eu/sj/index.php/KK/article/view/1949/1964> [5.11.2018]; Marek Zgórniak, *Czy Krystyn Ostrowski był historykiem sztuki?* [w:] Andrzej Betlej et al. (red.), *Velis quod possis: studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2016, s. 593–597; Marek Zgórniak, *Artykuł Krystyna Ostrowskiego o artystach polskich z roku 1855*, [s.n.], Kraków 2017, [http://users.uj.edu.pl/~zgorniak/publikacje/Krystyn\\_Ostrowski.html](http://users.uj.edu.pl/~zgorniak/publikacje/Krystyn_Ostrowski.html) [5.11.2018]. Do tej pory nie podejmowano prób analizy całości dorobku przekładowego Ostrowskiego.

<sup>[10]</sup> Zygmunt Miłkowski, *Sylwety emigracyjne*, Słowo Polskie, Lwów 1904 (s. 298–308), s. 304.

Młody, przystojny, zamożny hrabia: posiadał tytuły i warunki wszystkie na pociąganie serc niewieścich ku sobie. Czyż nie pociągnął serduszka ani jednego? Zdarza się to, ale rzadko, młodym zwłaszcza i bogatym hrabiom<sup>[121]</sup>.

Brak romansowych skłonności Ostrowskiego, Miłkowski tłumaczył jego gorącym uczuciem do ojczyzny. Wnioski te wydają się jednak zbyt powierzchowne wobec skomplikowanej zapewne natury Ostrowskiego. W przeciwieństwie do swej przedsiębiorczej rodziny, Krystyn od początku przejawiał silne inklinacje literackie. W czasie powstania listopadowego zadebiutował wierszami patriotycznymi; utwory takie pisał i rozpowszechniał również na emigracji. Potem tworzył jednak przede wszystkim dramaty, które wystawiał na scenach francuskich, zwykle samodzielnie finansując chłodno przyjmowane przedstawienia. Niepowodzenia te nie zrażały Ostrowskiego: jego sztuki poruszały tematy z polskich dziejów, były więc formą rozślawiania pozbawionego suwerenności kraju w duchu misji patriotycznej. Wzniosły cel uodporniał autora na porażki, które – jak należy przypuszczać – interpretował nie tyle w kategoriach fiaska artystycznego, co jako dowód obojętności Europy na losy wielkiego narodu, któremu kontynent winien wdzięczność. Nadzieje pokładał Ostrowski m.in. w dramacie o odsieczy wiedeńskiej (*Jean Sobieski ou le siège de Vienne* [1862]), wystawionym w Turynie (1861), Mediolanie, Neapolu i Paryżu (1875), a także przetłumaczonym na włoski (Mediolan 1877) i dwukrotnie na angielski (Paryż 1879, 1880). Jak podkreślano, twórczość Ostrowskiego była zgodna z „regułami pisarskimi”, lecz w oczach współczesnych pozbawiona oryginalności<sup>[122]</sup>.

Z podobnym zaangażowaniem pracował Ostrowski nad przekładami (tłumaczył zwykle z francuskiego i na francuski, rzadziej z angielskiego i włoskiego). Przetłumaczył m.in. utwory Adama Mickiewicza (*Oeuvres poétiques complètes*, T. 1 – 1841; T. 2 – 1845). Przełożył także na język polski i francuski Dantego oraz dramaty Honoré de Balzaca, Casimira Delavigne’a, Alfreda de Musseta oraz Alfreda de Vigny’ego.

<sup>[121]</sup> *Ibidem*, s. 300.

<sup>[122]</sup> *Ibidem*, s. 303.

## Strategia przekładu

Przekłady Shakespeare'a niewątpliwie wpisują się w ogólny program literacko-patriotyczny Ostrowskiego. Zajmują w nim jednak miejsce szczególne, głównie z uwagi na rozgłos towarzyszący opartym na nich inscenizacjom teatralnym. Ostrowski obszernie wypowiada się na temat pracy tłumacza, jednak jego głębsza motywacja psychologiczna wydaje się trudna do uchwycenia. Jego przedmowy mają charakter mentorski, propedeutyczny; sugerują lub wręcz zapewniają o pragnieniu wzbogacenia obumarłej i skażonej literatury narodowej. Ostrowski tłumaczy Shakespeare'a z oryginału, ale znacząco modyfikuje tekst, wkomponowując lokalne wątki. Zmiany te mają zaowocować wchłonięciem obcych arcydzieł przez rodzimą tradycję literacką, stąd zachwyty nad Polakami Hamleta, radykalne udomowienie Shylocka, czy wreszcie celowany w repertuar Modrzejewskiej przekład *Antoniusza i Kleopatry*. Warto zauważyć, że Ostrowski dba też o upowszechnienie swoich przekładów, mnożąc wydawane na własny koszt w całej Europie edycje.

Postępowanie Ostrowskiego pod pewnymi względami wydaje się jednak niespójne i może świadczyć o tym, że zdawał on sobie sprawę, że polski kanon przekładów Shakespeare'a przyjmie ostatecznie zgoła inny kształt. Na pozór pochłonięty własnymi przedsięwzięciami, korespondował ze Stanisławem Egbertem Koźmianem oraz występował w imieniu osiadłego w Bordeaux Leona Ulricha, aby w Poznaniu doprowadzić do zawarcia umowy na publikację ich przekładów dzieł zebranych Shakespeare'a. W styczniu 1863 r. Ostrowski przesłał Koźmianowi „układ z P. Żupańskim, po długiej naradzie, w imieniu L. Ulricha dziś właśnie zawarty”<sup>[43]</sup>. Wedle tej umowy Ulrich podejmował się przetłumaczyć wszystkie dzieła Shakespeare'a „z dodaniem do każdej sztuki potrzebnych wstępów i notat

<sup>[43]</sup> List K. Ostrowskiego do Stanisława Egberta Koźmiana z 24 stycznia 1863 r. z załączoną umową między K. Ostrowskim a Janem Konstantym Żupańskim [w:] *Korespondencja Stanisława Egberta Koźmiana z lat 1833–1881*, T. 11, Biblioteka PAN i PAU w Krakowie, rkps, sygn. 2210, k. 73–74; cf komentarz [w:] Aleksandra Budrewicz-Beratan, *Stanisław Egbert Koźmian – tłumacz Szekspira*, Dom Wydawnictw Naukowych, Kraków 2009, s. 138.



historycznych”, z pominięciem sztuk przełożonych przez Koźmiana i nabytych już przez wydawcę. W umowie nie było mowy ani o przekładach nieżyjącego już Józefa Paszkowskiego, ani samego Ostrowskiego<sup>[14]</sup>. Choć planowana w umowie edycja nigdy nie powstała, zdarzenie to rzuca ciekawe światło na dychotomię działań Ostrowskiego. Bez względu na własne zaangażowanie w przekłady Shakespeare’a, potrafił on trafnie rozpoznać wartość pracy Ulricha i promować ją, mimo że opierała się na normach przekładowych rażąco różnych od jego własnych. Paradoksalnie, być może to właśnie udział Ostrowskiego w próbach konstruowania pierwszej polskiej edycji zbiorowej dzieł Shakespeare’a jest jedną z jego największych zasług na polu literackim.

Radykalnie odmienny obraz Ostrowskiego wyziera ze wstępu do krakowskiego wydania tomu *Dziełka dramatyczne*, który zawiera jego własne utwory i tłumaczenia, w tym również *Kupca weneckiego*, i z którego dochód przeznaczono na stypendia dla studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego<sup>[15]</sup>. Wstęp ten stanowi dla Ostrowskiego okazję do sformułowania szerszych diagnoz stanu polskiej literatury i możliwych środków zaradczych:

Artyści [aktorzy] nasi (...) w coraz ciasniejszym kółku obracać się zmuszeni, obsługują się tylko najlichszymi płodami sceny zagranicznej, zwykle tłumaczonymi dorywczo, jakby na pańszczyznę, z wykluczeniem całych scen i sytuacji, mogących stać się powodem do politycznych lub prywatnych przymówek; albo też, jak to się dzieje teraz w Warszawie, Wilnie, Kijowie, Poznaniu, całkiem zamilkli. Inni zaś, niezaprzeczoną talentem obdarzeni, lecz nieledwie o żebranym chlebie żyjący (...), skazani na wieczne odgrywanie zużytych już od pół wieku lub zeszepeczonych niezgrabnym tłumaczeniem utworów<sup>[16]</sup>.

<sup>[14]</sup> Umowa ta nie została zrealizowana, pierwsze kompletne wydanie dzieł Shakespeare ukazało się dopiero w latach 1875–1877 i w jego skład weszły wszystkie tłumaczenia Józefa Paszkowskiego, uzupełnione przekładami Stanisława Koźmiana i Leona Ulricha.

<sup>[15]</sup> K. Ostrowski, *Dziełka dramatyczne*, nakładem autora, Kraków 1861, s. III.

<sup>[16]</sup> K. Ostrowski, *Wstęp* [w:] *idem, Dziełka dramatyczne*, nakładem autora, Kraków 1861 (s. V–XII), s. VI.



Dalej następuje jasny wykład strategii przekładu Ostrowskiego:

Wobec tych niezwalczonych przeszkód, wobec teatralnej krytyki, jeszcze u nas na stopie pierwotnej dzikości będącej, jakież dzieła pozostaje więc piszącemu dla polskiej sceny, chcącemu podnieść ją do wyniosłości budzącego się tak silnie życia narodowego? Oto przysposabiać materiały do jej przyszłej budowy potrzebne, zając się wyborem najwłaściwszej formy, według której wzrastać i kształcić się powinna. Przerabiać celniejsze obce utwory z naszym duchem spowinowacane, lecz tak przerabiać, aby w nich zupełnie zatrzeć ślad egzotycznego pochodzenia; aby mową, zwyczajem, układem, stały się całkiem polskimi, bez rażącej za każdym wyrazem obczyzny. Tak czynili Rzymianie za Cezarów, przyswajając sobie greckie, tak Francuzi za Ludwika XIV, pożyczając łacińskie, hiszpańskie i włoskie przedmioty; tak nareszcie arcy mistrz nowoczesnego dramatu Szekspir, większą połowę pomnikowych dzieł swoich z obcego kruszcu tworząc, nadawał im niestarte piętno własnego geniuszu<sup>[17]</sup>.

Jedną z ambicji Ostrowskiego jest upowszechnienie wiersza jambicznego:

Przeświadczony o niedostateczności wiersza trzynasto lub jedenasto–zgłoskowego, zbyt w jednobrzmiennosc lub śpiewkę wpadającego, zamierzyłem wiersz miarowy, najzwięźlejszy, a zatem do dramatu najszczelniej przystający, spolszczyć i w używanie wprowadzić. Do naszej już tak bogatej poezji lirycznej, jak hymn błagalny ku niebu z piersi całego narodu się wyrrywającej, chciałem dodać jeden wdział jeszcze, wdział rytmu i prozodii; i tę nową strunę na lutni wieszczów naszych nawiązać (...). Wszystkie trzy [dramaty w tomie] są pisane *pięciomiarem jambowym*, w najściślejszym zachowaniu wskazanych przez mistrzów prawideł; dwa ostatnie parzone końcówką. Wiersz ten na greckim łądzie zrodzony, zapewne współcześnie z ideałem Afrodyty, jest zaiste bliskim pokrewnym naszego jedenasto–zgłoskowego; lecz śmiało można powiedzieć, że jest jego uzupełnieniem w rytmie i melodii<sup>[18]</sup>.

<sup>[17]</sup> *Ibidem*, s. VI–VII.

<sup>[18]</sup> *Ibidem*, s. VIII–IX.

Tymczasem, w bezpośrednim wprowadzeniu do przekładu *Kupca weneckiego*, Ostrowski skupia się niemal wyłącznie na przesłaniu ideologicznym utworu, konstruując jedną z najbardziej antysemitycznych interpretacji w polskiej recepcji tej sztuki Shakespeare'a:

*Kupiec Wenecki* ściślejszym związaniem dwóch akcji w jedną, i z pięciu aktów szekspirowskiej improwizacji do trzech obrazów streszczony, zdawał mi się jeszcze w innej sferze jak w scenicznym wykonaniu dla polskiej publiczności przydatnym. Genialny utwór angielskiego mistrza odnosi się wyraźnie do naszej najdawniejszej, tak już zastarzałej choroby, że jej prawie nie czujemy, że przeszła w naszą krew i organizm, że się do niej nawet z pewną potulną uległością przymilamy. Tym trądem, na grobie Esterki wylęgniętym, a który nasz kraj jak szeroki i długi ogarnął, jest to pasożytne plemię, które się w nasze wnięszalo, zachowując dotąd uporczywie swoje nałogi, zabobony i drapieżne żądze, wprost sprzeczne z usposobieniem naszego ludu; jest ta karykatura człowieka, żyd, wszędzie i zawsze do siebie podobna, a której odwieczne znamiona, w pół egipskie w pół azjatyckie, przechowały się w całej swej piękności na naszym Kazimierzu. Nie mówi się tu wcale o tych szanownych członkach izraelskiej rodziny, którzy wyjątkowo nasze zwyczaje, naszą mowę, a z nią i nasze uczucia przyjęli; lecz o tej większości ślepo zagorzałej, nieubłaganej szkodliwej, tworzącej drugi naród w narodzie, i która nasz kraj zawczasu za zdobytą przez siebie pastwę uważa. To, co dla ulubieńca królowej Elżbiety było tylko umysłową igraszką, dobitnym i uciesznym wzorem wśród tylu innych przed jego twórczą wyobraźnią stojącym: *an exemplar of that peculiar people* jak go Henley w komentarzu Szekspira nazywa, jest dla nas ważnym, rozległym społecznym zadaniem, do którego rozwiązania usilna praca wszystkich żywotnych sił narodu jest nieodbitnie potrzebna. Wszelako tuszę, że i w tej mierze czas naprawi to co zepsuł, byle się do tego ludzie szczerze przyłożyli; chciałem tylko zwrócić uwagę mych ziomków na to najwyższe grożące nam niebezpieczeństwo, które jeszcze w tej chwili można by łącznym, energicznym działaniem odzegnać i usunąć. *Kupiec Wenecki* miał przy tym służyć za podstawę podobnego wypracowania na kilku innych dramatach Szekspira<sup>[19]</sup>.

<sup>[19]</sup> *Ibidem*, s. IX–X.

Ostrowski jedynie zdawkowo wspomina o skróceniu dramatu do trzech aktów ze względów inscenizacyjnych. Powrót do klasycznej jedności miejsca, czasu i akcji nie był prawdopodobnie oryginalnym pomysłem Ostrowskiego: możliwe, że zainspirowały go francuskie przeróbki *Kupca weneckiego* o podobnej formie, choć odmiennym przesłaniu ideologicznym<sup>[20]</sup>.

Tłumaczenia dramatów Shakespeare'a przez Ostrowskiego w poszczególnych wydaniach różnią się. Przekłady *Kupca weneckiego* opublikowane w *Dzielnkach dramatycznych* (1861) i *Jambach polskich* (1863) są podobne i na ogół nieco łagodniejsze w sposobie prowadzenia postaci Shylocka. Ostrzejsze przesunięcia można znaleźć w *Lichwiarzu* opublikowanym w wydaniu paryskim (1868) oraz w *Dzielnkach polskich* (1876)<sup>[21]</sup>. Ponadto dwa ostatnie wydania opatrzone są mottem z Ewangelii św. Marka: „To jest dom Ojca mego; a wyście zeń uczynili jaskinię łotrów” (XI, 17). Tłumacz opatruje też te przekłady lakoniczną informacją o zmianach w stosunku do oryginału, w tym reorganizacji fabuły<sup>[22]</sup>.

Różnią się również poszczególne wydania *Hamleta*, przy czym charakter wprowadzanych zmian, proponowane warianty przekładowe oraz komentarze tłumacza dowodzą, że przekład powstawał przede

<sup>[20]</sup> Cf opis zapośredniczonej przez francuską przeróbkę wczesnej recepcji *Kupca weneckiego* w Rumunii, Madalina Nicolaescu, *Introducing Shakespeare to the fringes of Europe: The first Romanian performance of 'The Merchant of Venice'*, „SEDERI” 2017, no 27, s. 129–148.

<sup>[21]</sup> Na przykład kwestia ze sceny I 5: „Do Szyloka domu / Nie wolno bez pieniędzy wejść nikomu” (*Dzielnka dramatyczne* [1861], s. 97) podlega następującym modyfikacjom: „Do Szyloka budy / Nie wlezie żaden pies, jeżeli chudy” (*Jamby polskie* [1863], s. 10) oraz „Do Szyloka budy / Nie wlezie nawet pies, jeżeli chudy” (wyd. paryskie [1868], s. 8 oraz *Dzielnka polskie* [1876] s. 125.) Z kolei kwestia Antonia ze sceny I 9: „To był przypadek szczęsny dla Jakuba; / Choć nie dla niego stąd wynika chluba, / Gdyż Bóg swą dłonią go sprowadził z dala. / Lecz czy to wszystko lichwę brać pozwala?” (*Dzielnka dramatyczne* [1861], s. 105 oraz *Jamby polskie* [1863], s. 18) jest poprawiona na: „Żyd zawsze kradnie... świadkiem zysk Jakuba; / Choć nie dla niego z tej korzyści chluba, / Albowiem Bóg sam ją sprowadził z dala... / Czy pismo święte lichwę brać pozwala?” (wyd. paryskie [1868], s. 15 oraz *Dzielnka polskie* [1876], s. 127). Na podobnej zasadzie kwestia Szyloka (I 13): „Niech oba pilnie zemsty mej się strzegą: / Ja im nie schybię!” (*Dzielnka dramatyczne* [1861], s. 116 oraz *Jamby polskie* [1863], s. 28) poprawione na: „Niech obaj pilne zemsty mej się strzegą: / Ja żyd, nie schybię!” (wyd. paryskie [1868], s. 25 oraz *Dzielnka polskie* [1876], s. 131).

<sup>[22]</sup> Cf „Pięciomiar jambowy jak w poprzednim poemacie, z dodaniem końcówki. Tłumaczenie dialogu, oprócz zwięźlejszego układu niektórych scen, prawie dosłowne” (*Dzielnka dramatyczne* [1861], przyp. s. 89) oraz „Niekóre sceny dosłownie, inne przetłumaczone w skróceniu” (wyd. paryskie [1868], s. 1). Podobny przypis w *Dzielnkach polskich* (1876).

wszystkim z myślą o teatrze<sup>[23]</sup>. Ponadto wydanie *Hamleta* z 1870 r. cechują liczne interpolacje związane z Polską i Polakami<sup>[24]</sup>. Również w wydaniach *Antoniusza i Kleopatry* widać wysiłki tłumacza na rzecz przysposobienia tekstu do potrzeb sceny. W wersji zawartej w *Dziłach polskich* (1876) Ostrowski gwiazdkami oznacza postaci, które można pominąć lub zastąpić, proponuje też opuszczenie niektórych scen i stosowne modyfikacje fabuły. Co ciekawe, różnicuje też prozodię, tłumacząc na przemian rymowanym i nierymowanym jedenastozgłoskowcem. W późniejszych wydaniach przypisy Ostrowskiego są pominięte, w tym wypadku tłumacz nie miał już żadnego wpływu na redakcję publikowanego tekstu.

## Recepcja krytyczna

Pierwsze uwagi na temat przekładów Ostrowskiego stanowiły nie tyle recenzje, co publiczny wyraz wsparcia udzielonego przez uznany autorytet

<sup>[23]</sup> Na przykład w *Hamlecie* opublikowanym w *Dziłach polskich* (1876) znajdujemy przypis: „Scena I [Aktu I] może być pominięta w przedstawieniu” (s. 25). Z kolei w wydaniu z 1870 r.: „Wiersze tą gwiazdką oznaczone można w przedstawieniu pominąć” (s. 8). Proponowane pominięcia nie są identyczne w obu wydaniach. Ponadto między wydaniem występują drobne różnice stylistyczne i interpretacyjne, jak np. „Być, albo nie być – oto jest zadanie” (wyd. z 1870 r., s. 71) oraz „Czy żyć, czy umrzeć; oto jest zadanie” (*Dziła polskie* [1876], s. 45).

<sup>[24]</sup> Cf kwestia Poloniusza (I 3) „Krew polska we mnie tam rozumem włada, / Że co bądź mówię, sam się wiersz układa” (s. 23), wypowiedź Rotmistrza (IV 2): „Obcego jarzma Polak znieść nie zdoła, / I już z załogą zbroi się do koła” (s. 116) oraz Hamleta: „Szczególny naród! Żle o nim sądziłem / Z Ofelii ojca: radbym być Polakiem” (s. 117). O polskiej krwi wspomina też Klaudiusz opisując Laertesę (IV 4): „Młodzieniec wrzący, krew ma polską w sobie: / Ja się go lękam więcej niż Hamleta. / Z pochmurnym czołem, w gniewie swym zjadły” (s. 123), sam Laertes na propozycję Klaudiusza użycia zatrutego ostrza w pojedynku z Hamletem (IV 4) odpowiada: „Mam w sobie polską nie szatańską duszę; / Mój ojciec był Polakiem, a krew polska / Nie cierpi zdrady” (s. 135). Wtręt tego typu pojawia się też w scenie rozmowy Klaudiusza z Laertesem, gdy ten pierwszy wspomina w tonie podziwu wizytę podolskiego szlachcica Treпки, rodem z Kamieńca, o którym z kolei Laertes mówi: „Klejnot i ozdoba / Narodu swego” (s. 133). W wersji zawartej w *Dziłkach polskich* (1861) zamiast polskiego szlachcica jest normandzki (s. 62). Cf artykuł Aleksandry Budrewicz-Beratan *The One Gentleman from Poland. Polonius and 19th Century Polish Translation* [w:] Krystyna Kujawińska-Courtney, Grzegorz Zinkiewicz (red.), *Shakespeare: His Infinite Variety. Celebrating the 400th Anniversary of His Death*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 87–100.

literacki. Takiego sojusznika zyskał Ostrowski w Lucjanie Siemieńskim<sup>[25]</sup>, profesorze Uniwersytetu Jagiellońskiego, poecie i tłumaczu, który, chwając przekład, streszczał tezy tłumacza:

*Kupiec Wenecki*, miarowym wierszem przerobiony, z pięciu stopił się w trzy akty, odpowiednie dla naszej sceny. Tłumacz związawszy dwie akcje w jedną, uprościł całą kompozycję; a jeszcze miał i to na względzie, że główna tej komedii figura Szylok, żyd lichwiarz, u nas więcej nierównie ma znaczenia niż w Anglii. Szylok Szekspira, to *ucieszny egzemplarz orobliwego ludu*, jak światły krytyk Henley powiada. Szylok w Polsce, to ważne zadanie społeczne, do którego rozwiązania niepodległość narodowa nieodbitie jest potrzebną. Na próbę jak nasz ziomek, po trzydziestoletniej pielgrzymce, silnie włada językiem, jak umie być właściwym i naturalnym w dykcji (...).

Nie będzie przesadzone zdanie, jeżeli powiemy że ten przekład jest najwierniejszym odbiciem genialnej poezji angielskiego wieszca. Ogień jego cały się przelał choć w ciasniejsze ramy przerobienia; Szekspir tu nie zniknął jak w Kefalińskim [Hołównskim]: poeta pojął poetę do głębi. P. Ostrowski podaje prawidła dramatycznej prozodii, z wykształconych obcych języków do własnego zastosowanej. Lecz najlepszym podobno prawidłem jest sam jego wiersz (*pentameter jambowy*), który jeżeli dobrze się wyda w ustach prawdziwych aktorów, może i powinien uzyskać prawo obywatelstwa w naszej literaturze<sup>[26]</sup>.

W późniejszych wypowiedziach Siemieńskiego, tym razem o *Hamlecie*, pojawiają się jednak chłodniejsze tony i istotne zastrzeżenia. Krytyk opisuje przekład

<sup>[25]</sup> Cf List K. Ostrowskiego do Heleny Modrzejewskiej z 15 czerwca 1874 r. [w:] *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego 1859–1886*, oprac. Alicja Kędzióra, Emil Orzechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015 (s. 239–240), s. 239: „mam bowiem silnego sprzymierzeńca w osobie kochanego Lucyana Siemieńskiego”.

<sup>[26]</sup> Lucjan Siemieński *Przedślowo* [w:] [William Shakespeare], *Lichwiarz*, przez Krystyna Ostrowskiego, Księgarnia Luxemburska, Paryż 1868, s. I–II. Tekst *Przedślowa* jest fragmentem nieco obszerniejszej recenzji tomu *Dzielka dramatyczne* Ostrowskiego, w którym po raz pierwszy został opublikowany przekład *Kupca weneckiego*: Lucjan Siemieński, *Dzielka dramatyczne* Krystyna Ostrowskiego (*Czat-terton – Kupiec Wenecki – Wiesław – Macocha*) w Krakowie 1861 [recenzja], „Czas” 1862, nr 7, s. 1–2.

jako „wdzięczny do czytania, a w wielu miejscach silny i malowniczy”<sup>[27]</sup>, chwali też zamianę prozy na wiersze; gani za to inne modyfikacje: „tu i ówdzie napotkać się zdarza parę zmian w scenach i dodanych kilka wierszy, co choć nie szpeci, ale i nie ozdabia przekładu. Szekspir powinien zostać, jakim jest”<sup>[28]</sup>. Prowadzi go to do ogólniejszej uwagi: „Bez głębokiego zastanowienia się nie można przerabiać takich arcydzieł, fałszować takich testamentów przeszłości”<sup>[29]</sup>, którą jednak natychmiast kontruje: „Nic podobnego nie spotykamy w tłumaczeniu K. Ostrowskiego – jest to *Hamlet* całkowity – *Hamlet* prawdziwy”<sup>[30]</sup>.

Pierwsza bardziej rozbudowana ocena krytyczna przekładów Ostrowskiego pochodzi dopiero od Stanisława Tarnowskiego. Znany z ciętego pióra hrabia i profesor Tarnowski stara się surowy wyrok osłodzić komplementem:

Z dziwnym uczuciem czyta się te przekłady. Forma jest tak piękna, tak wyrobiona i gładka, styl tak świetny, wierność, pomimo niektórych nieuniknionych różnic, tak ścisła, trudności tak zręcznie rozwiązane, a często zwroty i ustępy tak szczęśliwe, tak wymowne, tak energiczne, że czytelnik uradowany już gotów jest uwierzyć że ma przed sobą ten z dawna upragniony oficjalny polski tekst Szekspira, że znalazło się wreszcie tłumaczenie doskonałe: i tłumacz, który do dzieła swego zabierał się z prawdziwym natchnieniem, tłumacz—poeta<sup>[31]</sup>!

Dalej jednak Tarnowski nie znajduje żadnego usprawiedliwienia dla Ostrowskiego:

Ale kiedy się tak cieszy i zachwyca, nagle nie wiedzieć skąd uderzy go i przerazi jakiś dźwięk fałszywy, nie jako brzmienie, bo to zawsze równie dobre, ale dźwięk fałszywy

<sup>[27]</sup> [Lucjan Siemieński], *Hamlet. Tragedya Szekspira, przekład hr. K Ostrowskiego – we Lwowie 1870 r.* [recenzja], „Czas” 1870, nr 114 (s. 1–2), s. 2. Dokończenie recenzji: [Lucjan Siemieński], *Hamlet. Tragedya Szekspira, przekład hr. K Ostrowskiego – we Lwowie 1870 r.* [recenzja], „Czas” 1870, nr 115, s. 1–2. Tekst tej recenzji został przedrukowany również w zbiorowym wydaniu *Dzieł polskich Krystyna Ostrowskiego: Lucjan Siemieński, Sprawozdanie [do przekładu Hamleta]* [w:] Krystyn Ostrowski, *Dzieła polskie*, Alphonse Lemerre, Paryż 1876, s. 73–76.

<sup>[28]</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>[29]</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>[30]</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>[31]</sup> Stanisław Tarnowski, *Szekspir w Polsce*, „Przegląd Polski” 1877, z. 3 (s. 350–394), s. 389.

myśli, której z Szekspira nie pamięta: a dla wielbiciela i znawcy taki dodatek brzmi zawsze »jak zgrzyt po szkle«. Nie pojmuje się zrazu, szuka się, porównywa teksty, w końcu nabywa się przekonania, że pamięć nie zawiodła, że to interpolacje tłumacza! Jakim sposobem tłumacz poważny może nie wiedzieć tego, że pierwszą zasadą i pierwszym jego obowiązkiem jest nie wtrącić żadnej własnej myśli? że tekst upstrzony dodatkami i interpolacjami jest tekstem sfałszowanym? tego zgoła pojąć nie umiemy, a tylko żałować musimy gorzko, że przekład ze wszystkich najpiękniejszy, ten który mógłby być, stać się obowiązującym dla literatów i dla teatrów, przez to dziwne zaślepienie tłumacza być tym nie może. A nie chodzi nam wcale o zmiany pomniejsze, jak ta na przykład, że śpiewki Ofelii nie są właściwie tłumaczone, ale zastąpione innymi zbliżonymi do pieśni gminnych polskich – ale jak się znajdzie myśli, o których Szekspir nie myślał, wiersze lub zgoła ustępy, których on nie napisał, to trudno się nie zasmucić nad takim dobrowolnym umyślnym zepsuciem dzieła, które bez tych poprawek podziwiałoby się z całego serca<sup>[32]</sup>.

Nie szczędzi też ironii, przytaczając przykłady interpolacji:

W czwartym akcie, kiedy Hamlet rozmawia z rotmistrzem Fortinbrasa, i mówi, że Polak zapewne swojej ubogiej ziemi bronić nie będzie, oficer ten odpowiada: „I owszem zginię nim ją wróg posiadzie. / Garść ziemi każda snac dla niego świętą, / Bo męczenniczym prochem jest przejętą: / Obcego jarzma Polak znieść nie zdoła!” Z najpokorniejszym przeproszeniem tłumacza, nasz honor i nasz patriotyzm nie wiele może zyskać lub stracić na tym co o nim mówi rotmistrz króla Fortinbrasa, a ten patriotyzm polski odzywający się przez usta Duńczyków i Szwedów, ta myśl specyficznie polska i terazniejsza przyciągnięta za włosy i włożona gwałtem w Hamleta, wygląda jako zamiar dziecinnie, a jako efekt komicznie<sup>[33]</sup>.

Na koniec Tarnowski odnotowuje z zadowoleniem, że tego typu wtrętów nie ma w przekładzie *Antoniusza i Kleopatry*. Wprawdzie nie podoba mu się

<sup>[32]</sup> *Ibidem*, s. 389–390.

<sup>[33]</sup> *Ibidem*, s. 391.



przełożenie całości wierszem, ale – wobec innych zalet przekładu – skłonny jest przymknąć oko na to odstępstwo od formy.

Niewątpliwie więcej dystansu krytycznego ma Władysław Tarnawski, który w 1914 r. omawia przekłady Ostrowskiego z perspektywy kilku już dekad. Wspominając przekład *Makbeta* Andrzeja Koźmiana, zganiony wcześniej jako pseudoklasycystyczny parachronizm, Tarnawski stwierdza z mocą:

Za parachronizm w większym jeszcze stopniu uważam pojawiające się w siódmym i na początku ósmego dziesiątka XIX stulecia trzy przeróbki Ostrowskiego, których bynajmniej jako przekładów traktować nie można, choć dwie z nich tak są ochrzczone<sup>[34]</sup>.

Ostro krytykuje też poczynania adaptacyjne Ostrowskiego w *Kupcu weneckim*:

Z weneckiego żyda zrobił polską małomiasteczkową pijawkę, jaskrawymi farbami zasmarował kunsztowne malowidło jego charakteru, świat chrześcijański natomiast wyidealizował, o ile to było możliwe<sup>[35]</sup>.

W późniejszym czasie przekłady Ostrowskiego nie były już poddawane analizie filologicznej. *Lichwiarz* i *Hamlet* Ostrowskiego były wznawiane tylko w publikacjach finansowanych przez tłumacza, zaś *Antoniusza i Kleopatry* w 1895 r. włączono do drugiego tomu lwowskiej edycji dzieł Shakespeare'a pod redakcją Henryka Biegeleisena (1895–1897), ale w kompilacji z przekładem Męcisława Karskiego, którego tłumaczenie wprowadzono w scenach z prozą<sup>[36]</sup>. Autorstwo tej kompilacji przypisano jednak wyłącznie Ostrowskiemu.

<sup>[34]</sup> Władysław Tarnawski, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914, s. 97.

<sup>[35]</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>[36]</sup> Cf. wyjaśnienia w tym względzie Henryka Biegeleisena: „W tym ostatnim [tłumaczeniu *Antoniusza i Kleopatry*] przywróciłem miejsca pisane przez Szekspira prozą, a oddane przez tłumacza wierszem, podług oryginału i przekładu Męcisława Karskiego. Za pozwolenie zaś korzystania z przekładu Ostrowskiego, składam serdeczne podziękowanie Zarządowi fundacji stypendyjnej jego imienia”, *idem*, *Od wydawcy* [w:] Henryk Biegeleisen (red.), *Dzieła Williama Szekspira*, T. 1, *Tragedye*, Księgarnia Polska, Lwów 1895 (s. I–VI), s. IV–V.

Ciekawie przedstawia się sprawa recepcji teatralnej przekładów Ostrowskiego, przede wszystkim *Hamleta*, którego wystawiono w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1871 r. Na ogromną popularność spektaklu złożyło się wiele czynników – długa nieobecność *Hamleta* na deskach teatralnych stolicy, benefis Heleny Modrzejewskiej w roli Ofelii, a także rozmach wystawienia (muzykę skomponował Stanisław Moniuszko, a dekoracje wypożyczano z oper). Do dziś nie wiadomo, co zdecydowało o wyborze przekładu Ostrowskiego. Jeden z nielicznych zachowanych śladów wskazuje na wielką gwiazdę ówczesnej sceny, Jana Walerego Królikowskiego, który miał nalegać na tekst Ostrowskiego (grał przedtem we lwowskim *Lichwiarzu*), mimo że Modrzejewska rolę Ofelii знаła w przekładzie Józefa Paszkowskiego<sup>[37]</sup>. Warto jednak odnotować, że Ostrowski był gorącym wielbicielem talentu Modrzejewskiej, a i ona okazywała mu przychyłość<sup>[38]</sup>.

Ogólnie przedstawienie oceniano bardzo wysoko<sup>[39]</sup>. Uznanie wzbudzała już sama decyzja o wyborze ambitnego tekstu, inaczej jednak rzecz się miała z wyborem tłumaczenia. Anonimowy recenzent „Dziennika Warszawskiego” ubolewał:

*Hamlet* miał kilku polskich tłumaczy – najlepszym, bo najwierniejszym w formie i najzgodniejszym z duchem oryginału, przekładem przysłużył się literaturze polskiej ś. p. Jan Komierowski – szkoda, że tego przekładu na

<sup>[37]</sup> Cf List Jana Chęcińskiego do Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego z 16 sierpnia 1870 r. [w:] *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego...*, (s. 164–166), s. 164: „Z Hamletem będzie trochę biedy; Królikowski ma grać główną rolę – zapewne zechce przekładu Ostrowskiego, tymczasem Pani umie już rolę podług Paszkowskiego i ten też przekład mamy w cenzurze”.

<sup>[38]</sup> Krystyn Ostrowski dedykował Modrzejewskiej swój przekład *Antoniusza i Kleopatry*. Cf List K. Ostrowskiego do H. Modrzejewskiej z 15 czerwca 1874 r. [w:] *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego...*, s. 239: „Kochana Pani i Królowa, Z niewymowną radością odebrałem list Jej i po sto razy dziękuję za tak przychylnie dla mnie wyrażenia”. Ostrowski serdecznie zaprasza Modrzejewską do Paryża, kiedy dochodzą go słuchy, że wybiera się w Podróż do Ameryki. Ona sama zaś, przenicowując hołdy recenzyjne po pierwszych występach w Nowym Jorku, napisze: „tryumfy, o których powiedzieć mogę jak *Hamlet* Ostrowskiego, że „złamanej szpilki niewarte” (List H. Modrzejewskiej do Marii Faleńskiej z 23 grudnia 1877 r. [w:] *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego...*, [s. 398–402], s. 400).

<sup>[39]</sup> Cf F.H.L. [Fryderyk Henryk Lewestam], *Hamlet, tragedia Shakespeara, przekład Krystyna Ostrowskiego – benefis pani Heleny Modrzejewskiej*, „Kłosy” 1871, nr 300, s. 203–204; nr 301, s. 219–220; Edward Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz” 1871, nr 14, s. 111–112; Józef Kenig, *Teatr Wielki, Hamlet*, „Gazeta Warszawska” 1871, nr 86, s. 1–3; nr 87, s. 1–3; nr 88, s. 1–3; nr 92, s. 1–2; nr 93, s. 1–3.

scenie nie użyto! gdyż ten, którego wysłuchaliśmy w piątek, dopełniony został przez p. Ostrowskiego dowolnie, zbyt dowolnie nawet niekiedy, co, zwłaszcza w roli p. Poloniusza, szczególniej raziło purystów, a do takich i my się zaliczamy – gdy o Szekspira idzie<sup>[40]</sup>.

Równie surowo decyzję o wykorzystaniu tłumaczenia Ostrowskiego ocenił Edward Lubowski, inny tłumacz Shakespeare'a:

Do przedstawienia użyto przekładu p. Krystyna Ostrowskiego. Przekład ten dokonany białym wierszem, gdzieniegdzie rymem, raził w wielu miejscach ucho brakiem zaokrąglenia, twardością i szorstkością rytmiczną, a nawet niestosownością czy to porównań obrazowych, czy wprost wyrażań sadzących się na *swojskość*, w tym razie wcale niesmaczną. Takie staranie się o przyswojenie, zlokalizowanie – że tak rzekę, utworu obcego nam duchem, rzeczą i akcją, nie tylko zwać się nie może zasługą, ale przeciwnie naraża na śmieszność i nienaturalność. Przy tym, co najbardziej zarzucamy tłumaczowi, to jakby umyślne ogołocenie języka z wszelkiej poetyczności i barwności, którymi tragedia ta na wskroś jest przetkana. Brak zaś tej poetyczności zastąpić chciał prostotą, która atoli przerodziła się w gminność i trywialność<sup>[41]</sup>.

W podobnym tonie wypowiadał się Józef Kenig, sytuując tłumaczenie Ostrowskiego na szerszym tle wydanych do tej pory przekładów Shakespeare'a:

Owóz na wystawienie *Hamleta* u nas, dziwnym zbiegiem okoliczności, wybrano przekład najgorszy Krystyna Ostrowskiego, nie dorównywający ani wiernością myśli Hołowińskiemu, ani starannością wersyfikacji Koźmianowi, ani dosadnością języka Komierowskiemu, słowem nie mający żadnego nawet z cząstkowych przymiotów innych przekładów Szekspira.

[40] *Wiadomości miejscowe*, „Dziennik Warszawski” 1871, nr 57, s. 458. Z recenzji wynika, że Jan Komierowski zmarł przed 15 (27) marca 1871 r., jednak z zachowanej korespondencji wynika, że żył co najmniej do 1879 roku.

[41] Edward Lubowski *Przegląd teatralny*, „Bluszcz” 1871, nr 14 (s. 111–112), s. 111.

Jak się to stało, że znanemu tłumaczowi Mickiewiczowi na język francuski mogły tak się nie udać zapasy z Szekspirem? Zdaje się, iż największym jeżeli nie jedynym powodem niepowodzenia był mniej szczęśliwy wybór formy, miara jambiczna wiersza nierymowego. (...) Miara jambiczna w języku naszym jest sztuczną, bo jambów naturalnych nie mamy, i możemy je tworzyć tylko zestawianiem wyrazów. (...) Stąd przy największej nawet staranności, zwłaszcza gdy chodzi o wierne oddanie myśli tak głębokich jak w Szekspirze, nieuchronnie wynika dziwaczna przekładnia, naciągane wyrazy i wyrażenia, nieznośna dla ucha szorstkość brzmienia, a w końcu końców pomimo ubiegania się o miarę, brak metryczności robiący z wiersza dość lichą prozę. (...)

Jednakże dzięki temu niepomysłnemu uganianiu się za miarą, musiały wejść do przekładu wyrazy i wyrażenia, których polszczyzna nie znosi: „*Wydadź hasło.*” „*W sam raz przybywasz*” (...). Krótko mówiąc, dla rytmu i niewolniczej wierności słowa, nie zaś myśli, poświęcono koloryt poetyczny i wdzięczną prostotę wypowiedzenia, a nawet gramatyczną poprawność mowy. Owóż zadaniem tak piszącego, jak teatru, jest nie tylko baczenie na czystość, ale i na piękność języka, i puszczanie tego względu mimo uszu za grzech poczytane być musi.

Nie pojmujemy zresztą, dlaczego tłumacz odstępował od oryginału w formach mowy. W *Hamlecie*, jak we wszystkich swych dramatach, Szekspir używa wiersza miarowego, niekiedy wiersza rymowego i prozy, mieszając te trzy sposoby razem stosownie do potrzeby, albo raczej do swego poczucia (...).

Tłumacz zaś wszystko bez różnicy w wiersz miarowy ujął, i to jak wykazaliśmy, w wiersz bardzo chromający. Zdaje się też, że nie dość czuł muzykalność szekspirowskiego języka. Nam samym o tej muzykalności trudno sądzić; język angielski w jego brzmieniu i akcencie zbyt jest trudny, by wyuczysz się go tylko z książki można mieć o tych jego warunkach pojęcie dokładne. Angolicy uważają jednak Szekspira pod względem budowy wiersza za najbardziej melodyjnego ze swych poetów, i musimy im wierzyć na słowo. To jednak dla nas widoczne, że tłumacz nie odczuwał niezmiernie ważnej dla sceny muzykalności wiersza, do której się Szekspir w niektórych chwilach ucieka, a której z wielkim efektem używa. Mówimy tu o powtarzaniu po sobie jednego wyrazu. Tak np. duch w *Hamlecie* powtarza *List! list! list! O! list!*

(słucha, słuchaj, słuchaj!) Podobna figura głosowa w ustach zdolnego aktora przy umiejętnym stopniowaniu ułatwia niezmiernie wywołanie koniecznego wrażenia. W innych ustępach Szekspir powtarza w ten sposób wykrzyknik jeden. Długo nie mogliśmy zrozumieć tej formy, dopiero słysząc Irę Aldridge w *Otelli*, pojęliśmy jej niezmierną ważność pod względem muzykalności wierszowo–scenicznej, której podobno dotąd nikt tak jak Szekspir nie rozumiał. Tę krótką uwagę robimy dla przyszłych tłumaczy Szekspira; bodaj zjawili się jak najprędzej, potrzebujemy ich bardzo<sup>[42]</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że krytyka Keniga dotyczy przede wszystkim niskiej wartości poetyckiej tekstu, w mniejszym zaś stopniu – nachalnych interpolicji Ostrowskiego. Niewątpliwie kluczem do zrozumienia tej sytuacji jest zachowany egzemplarz teatralny przedstawienia, o którym analizujący go Józef Szczublewski napisał w 1962 r.: „teatr zrobił nadspodziewanie wiele, by nie promować dziwactw Ostrowskiego na scenę; odrzucił prawie wszystkie samowolne dodatki tłumacza”<sup>[43]</sup>. Szczublewski zwrócił też uwagę na błędne wnioski jakie można byłoby wyciągnąć, polegając jedynie na recenzjach i drukowanej wersji przekładu:

Liczne i sążniste recenzje ówczesne nie zauważają, że Chęciński [autor tekstu scenicznego] gorliwie wykreślił z tekstu przekładu słynne w nim „spolszczenia”, więc na podstawie oryginału Ostrowskiego i tychże recenzji dałoby się z powodzeniem dowieść np. tezy o swoiście polskiej koncepcji *Hamleta* reprezentowanej w tym przedstawieniu. Przecież Ostrowski widzi w Poloniuszu jeńca pojmanego w Polsce przy rozbiciu lechickiej sanny (...); Ofelia, córka Polaka, śpiewa na wpół ludowe polskie piosneczki, do których melodie skomponował sam Moniuszko; recenzent „Kurieria Codziennego” nazwał Ofelię Modrzejewskiej „lechicką dziewicą”; Laertes, syn Polaka, wspomina wspaniałego jeźdźca, podolskiego szlachcica Trepkę z Kamieńca rodem i rzuca

[42] Józef Kenig, *Teatr Wielki, Hamlet*, „Gazeta Warszawska” 1871, nr 93 (s. 1–3), s. 3.

[43] Józef Szczublewski, *Warszawski scenariusz „Hamleta” z 1871 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1 (s. 125–139), s. 126.

Królowi w twarz, że: »Mam w sobie polską, nie szatańską duszę; / Mój ojciec był Polakiem, a krew polska / Nie cierpi zdrady«; sam Hamlet wyznaje: »Szczególny naród! źle o nim sądziłem / Z Ofelii ojca: radbym być Polakiem«. Wiadomo przy tym, że Żółkowski grał »podkomorzego Poloniusza« tak serio i dostojnie, że budził szczere współczucie widzowi, gdy Hamlet go zamordował! (...) Co więcej, jest także *passus* w tekście, który można by uznać za niechybnie wykreślony przez cenzurę, *passus* głoszący, że Polak zginie, nim jego ziemię wróg posiędzie: »Garść każda ziemi snąć dla niego świętą, / Bo męczenniczym prochem jest przejętą: / Obcego jarzma Polak znieść nie zdoła, / I już załogą zbroi się dokoła«. Wniosek zatem, że znany z patriotyzmu Królikowski akurat ze względu na polskie akcenty wybrał przekład Ostrowskiego, byłby całkiem logiczny<sup>[44]</sup>.

Szczublewski podaje również, że łącznie wykreślono z *Hamleta* 1700 wierszy. Mimo to premiera trwała ponad pięć godzin, przy czym ponad dwie godziny pochłonęły przerwy na zmianę dekoracji<sup>[45]</sup>. Aby nie zrazić widzów, wprowadzano kolejne skróty, których kolejności obecnie nie sposób ustalić: „Najwcześniejsze z nich jest dziełem samego tłumacza, który wszystkie skreślenia i uwagi notował atramentem. Nie mniej jednak Chęciński również używał atramentu, zatem wszystkich skreśleń dokonanych atramentem nie da się przypisać Ostrowskiemu”<sup>[46]</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że: „czternaście wierszy z monologu Hamleta: »Być albo nie być« – począwszy od słów: »Bo któżby ścierpiał braci swych sromotę, Tyranów ucisk, możnych wzrok zelżywy« – skreślił sam tłumacz już we wstępnym opracowaniu tekstu, zanim jeszcze dostał go do rąk reżyser”<sup>[47]</sup>. I dalej, „[o] skreśleniach tekstu obrażającego »moralność publiczną« długo można by pisać, podobnie jak o łagodzeniu słów i porównań. Brał w nich udział sam tłumacz, który »łajdaczy się« zmieniał na »wałęsać się«<sup>[48]</sup>.

<sup>[44]</sup> *Ibidem*, s. 127–128.

<sup>[45]</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>[46]</sup> *Ibidem*, s. 130.

<sup>[47]</sup> *Ibidem*, s. 130.

<sup>[48]</sup> *Ibidem*, s. 130.

Niestety nie zachowały się tak różnorodne źródła, które pozwoliłyby odtworzyć inne przedstawienia oparte na przekładach Ostrowskiego<sup>[49]</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że, przynajmniej niektórym twórcom ówczesnego teatru, rymowane jamby Ostrowskiego wydały się bardziej atrakcyjne pod względem deklamacyjnym niż nierymowany jedenastozgłoskowiec, uznany ostatecznie za polską normę przekładową dla dramatów Shakespeare’a. Kwestia interpolacji w *Hamlecie* od początku budziła kontrowersje, i fragmenty te nie były wygłaszane ze sceny. Ocenzurowaniu podlegał przekład *Kupca weneckiego*<sup>[50]</sup>, zaś problem reprezentacji Shylocka w polskich inscenizacjach *Kupca weneckiego* był i nadal pozostaje jedną z najbardziej zapalnych kwestii w polskiej recepcji Shakespeare’a<sup>[51]</sup>.

Przekłady Ostrowskiego wykorzystano przede wszystkim na scenie, za życia tłumacza. Poza edycjami nakładem autora, dwukrotnie wznowiono jedynie przekład *Antoniusza i Kleopatry*, i to w kompilacji z tekstem Mściława Karskiego. W późniejszym czasie przekłady Ostrowskiego nie trafiły już na deski teatru.

## Bibliografia przekładów

[William Shakespeare], *Kupiec wenecki, Dramat w trzech aktach miarowym wierszem podług Szekspira*, tłum. Krystyn Ostrowski [w:] Krystyn Ostrowski, *Dziełka dramatyczne*, nakładem autora, Kraków 1861, s. 85–199.

<sup>[49]</sup> Cf opisy przedstawień [w:] Andrzej Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd*, Power Press, Gdańsk 2001.

<sup>[50]</sup> Zachowany egzemplarz *Lichwiarza* z Teatru Lwowskiego zawiera „wpisy i skreślenia cenzorskie”. Drobne cięcia dotyczą m.in. łagodzenia kwestii wypowiedzianych do lub o Shylocku. Usunięto m.in. wyraz „przechrzta” oraz pogardliwą kwestię Gracjana ze sceny sądu, cf William Shakespeare, *Kupiec wenecki. Dramat w 3 aktach miarowym wierszem ułożył Krystyn Ostrowski. W Krakowie 1861*, Biblioteka Teatru Lwowskiego, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/27205?id=27205> [5.11.2018].

<sup>[51]</sup> Część badań prowadzonych w tym zakresie pozostaje na obecnym etapie w formie niepublikowanych rozpraw naukowych lub wystąpień konferencyjnych, cf Agata Dąbrowska, *Shylock – męczennik, demon czy kłown. Polska recepcja „Kupca weneckiego” Williama Szekspira* (rozprawa doktorska, Uniwersytet Łódzki 2009); Anna Cetera, *Waiting for Shylock: Domestication vs. Expulsion in the Polish Reception of ‘The Merchant of Venice’*, The Tenth World Shakespeare Congress, Stratford-upon-Avon – London, 2016 (referat), oraz Aleksandra Budrewicz, *Shylock in Poland. A Study in Anti-Semitism and Literary Translation*, The Circulation of Shakespeare’s Plays in Europe’s Borderland Conference, University of Bucharest, 2018 (referat).



- [William Shakespeare], *Kupiec wenecki, Dramat w trzech aktach miarowym wierszem podług Szekspira*, tłum. Krystyn Ostrowski [w:] Krystyn Ostrowski, *Jamby polskie*, T. 2, Wolfgang-Gerhard, Lipsk, E. Dentu, Paryż 1863, s. 1–103.
- [William Shakespeare], *Lichwiarz: komedja w trzech aktach miarowym wierszem podług Szekspira (Kupiec wenecki)*, tłum. Krystyn Ostrowski, Księgarnia Luxemburska, Paryż 1868; wydanie 2: Księgarnia Luxemburska, Paryż 1868; wydanie 3: Księgarnia Luxemburska, Paryż 1868.
- [William Shakespeare], *Hamlet królewic duński: dramat w 5 aktach W. Szekspira*, tłum. Krystyn Ostrowski, Richter, Lwów 1870.
- [William Shakespeare], *Antoniusz i Kleopatra: dramat w 5 aktach W. Szekspira*, tłum. Krystyn Ostrowski, Librairie internationale, Paryż 1872.
- [William Shakespeare], *Hamlet, królewic duński, dramat w pięciu aktach W. Szekspira*, tłum. Krystyn Ostrowski [w:] Krystyn Ostrowski, *Dzieła polskie*, Alphonse Lemerre, Paryż 1876, s. 25–72.
- [William Shakespeare], *Antoniusz i Kleopatra, dramat w pięciu aktach W. Szekspira*, tłum. Krystyn Ostrowski [w:] Krystyn Ostrowski, *Dzieła polskie*, Alphonse Lemerre, Paryż 1876, s. 77–121.
- [William Shakespeare], *Lichwiarz, komedya w trzech aktach, podług W. Szekspira (Kupiec wenecki)*, tłum. Krystyn Ostrowski [w:] Krystyn Ostrowski, *Dzieła polskie*, Alphonse Lemerre, Paryż 1876, s. 122–144.
- [William Shakespeare], *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Krystyn Ostrowski [w:] Henryk Biegeleisen (red.), *Dzieła Williama Szekspira*, T. 2, *Dramaty rzymskie*, Księgarnia Polska, Lwów 1895, s. 225–329.
- William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra: dramat w 5 aktach*, tłum. Krystyn Ostrowski, W. Zukerkandel, Złoczów 1900. [Biblioteka Powszechna, nr 317–318]
- William Shakespeare, *Antoniusz i Kleopatra*, tłum. Krystyn Ostrowski [w:] William Shakespeare, *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach*, życiorys Shakespeare'a i przedm. do poszczególnych utworów oprac. Roman Dyboski,

studium *Shakespeare w Polsce* napisał Ludwik Biernacki; wyboru przekładów dokonał Stanisław Krzemiński, T. 9, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912.

### Przekłady cząstkowe

[William Shakespeare], *Wyjątek: Kupiec wenecki* (Akt III, Scena I, Scena II), [tłum. Krystyn Ostrowski], „Dziennik Literacki” [Lwów] 1861, nr 50, s. 402–403.

[William Shakespeare], *Wyjątek: Kupiec wenecki* (Akt III, Scena II [ciąg dalszy], Scena III, Scena IV), [tłum. Krystyn Ostrowski], „Dziennik Literacki” [Lwów] 1861, nr 51, s. 408–409.

[William Shakespeare], *Wyjątek: Kupiec wenecki* (Akt III, Scena IV [dokończenie], Scena III, Scena IV), [tłum. Krystyn Ostrowski], „Dziennik Literacki” [Lwów] 1861, nr 52, s. 416–418.

[William Shakespeare], *Kupiec wenecki (podług Szekspira) miarowym wierszem* (Akt II, Scena V), tłum. Krystyn Ostrowski, „Niewiasta” [Kraków] 1861, nr 28, s. 3–4.