

Szekspir na blogu



pod redakcją Moniki Sosnowskiej

Szekspir na blogu





WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Szekspir na blogu

pod redakcją Moniki Sosnowskiej



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2014

Monika Sosnowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych
Katedra Studiów Brytyjskich i Krajów Wspólnoty Brytyjskiej
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 59a

RECENZENT

Marta Wiszniowska-Majchrzyk

SKŁAD I ŁAMANIE

Oficyna Wydawnicza Edytor.org

PROJEKT OKŁADKI

Barbara Grzejszczak

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/iofoto

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06580.14.0.K

Publikacja dofinansowana z dotacji celowej MNiSW na 2013 r. na prowadzenie badań naukowych lub prac rozwojowych oraz zadań z nimi związanych, służących rozwojowi młodych naukowców.

ISBN (wersja drukowana) 978-83-7969-283-5

ISBN (ebook) 978-83-7969-737-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Blogowy spis treści

Podziękowania	7
Bibliografia najważniejszych publikacji prof. Krystyny Kujawińskiej Courtney	9
Monika Sosnowska Blog książkowy z Szekspirem w tle	21
Agnieszka Szwach Krótka historia o tym jak „słodki łabędź z Avonu” stał się ikoną literatury europejskiej	27
Elżbieta Stanisł Polska krytyka szekspirowska w dwudziestoleciu międzywojennym	51
Olga Mastela Czas w <i>Zimowej opowieści</i> Williama Szekspira w oryginale i polskich przekładach: wybrane aspekty	85
Monika Sosnowska Gdyby Ofelia przy zdrowych zmysłach pozostała...	109
Szekspir na blogu i nie tylko	129
Informacje o autorkach	135
Indeks osób	137

Podziękowania



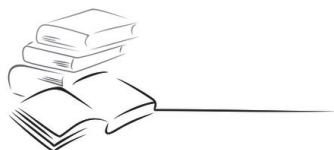
Praca jest dedykowana **Pani Profesor Krystynie Kujawińskiej Courtney**. Wiem, że żadne słowa nie oddadzą wyrazów wdzięczności, jednak składam na Jej ręce choć namiastkę podziękowań – wszystkie tulipany świata (tak bardzo przez Nią lubiane). Niech mowa kolorów i urok, jakimi emanują, ułożą się w kwiatowe słowa wdzięczności.

Drugi „pachnący bukiet” podziękowań chciałabym ofiarować **Pani Profesor Marcie Wiszniowskiej-Majchrzyk**, recenzentce niniejszej publikacji. Niech majestatyczne głowy lilii skłonią się, dziękując za cenne sugestie i wskazówki.

Podziękowania oraz symboliczne orchidee przekazuję **Panu Profesorowi dr. hab. Tomaszowi Domańskiemu, Dziekanowi Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego** oraz **Radzie ds. Nauki WSMiP** za przyznanie mi grantu na publikację tej pracy. Niniejsza publikacja powstała, dzięki dofinansowaniu w ramach dotacji **Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego** na zadania służące rozwojowi młodych naukowców.

Specjalne podziękowania – ogromny bukiet frezji – należą się bardzo życzliwemu Kierownictwu Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego, zwłaszcza **Pani Dyrektor Dzieciatkowskiej** oraz Pracownikom Wydawnictwa: **Pani Leonorze Wojciechowskiej** – Koordynatorce ds. cyklu wydawniczego i **Pani Liliannie Ladoruckiej** – Specjalistce ds. produkcyjno-finansowych.

Niezapominajkami oraz konwaliami pragnę podziękować **Pani Beacie Gradowskiej** za wszelką serdeczność, jaką mi okazała w przygotowaniu niniejszej publikacji.



Bibliografia publikacji Prof. dr hab. Krystyny Kujawińskiej Courtney

Kierownictwo

Katedra Studiów Brytyjskich i Krajów Wspólnoty Brytyjskiej
Międzynarodowe Centrum Badań Szekspirowskich

Redakcja i współredakcja czasopism

Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (z Yoshiko Kawachi, Japonia)

International Studies: Interdisciplinary Political and Cultural Journal, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Monografie

Ira Aldridge (1807–1867): Dzieje pierwszego czarnoskórego tragika szekspirowskiego, Kraków: Universitas, 2009.

Królestwo na scenie: sztuki Szekspira o historii Anglii na scenie angielskiej, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997.

„*Th’ Interpretation of Time*”: *The Dramaturgy of Shakespeare’s Roman Plays*, Victoria: The University of Victoria ELS Monograph Series, 1993.

Redakcja monograficznych prac zbiorowych

Stephen Greenblatt. Poetyka kulturowa: pisma wybrane, Kraków: Universitas, 2006.

Culture at Global/Local Levels: British and Commonwealth Contribution to World Civilisation, Łódź: Wydawnictwo Biblioteka, 2002.

On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture, Kraków: Universitas, 2000.

British Tradition: Its Appropriation/Subversion, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997.

Współredakcja monograficznych prac zbiorowych

'No Other But a Woman's Reason': Women on Shakespeare. Towards Commemorating the 450th Anniversary of Shakespeare's Birth (z Izabellą Penier i Katarzyną Kwapisz-Williams), Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013.

The Post-Marked World: Theory and Practice in the 21st Century (z Izabellą Penier i Sumitem Chakrabarti), Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Kultura spod znaku gender (z Moniką Sosnowską), Łódź: Wydawnictwo Wydziału Filozoficzno-Historycznego, 2013.

European Culture in Diversity (z Marią Łukowską i Evanem Williamsem), Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Ira Aldridge 1807–1867. The Great Shakespearean Tragedian. On the Bicentennial Anniversary of His Birth (z Marią Łukowską), Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2009.

Shakespeare Local Habitations (z R.S. White'em), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007.

Multiculturalism at the Start of 21st Century. The British-Polish Experience. Australian Theory and Practice (z Marią Łukowską), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007.

Jerzy Pietrkiewicz: Polish Literature from the European Perspective. Studies and Treaties (z Jerzym Starnawskim), Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2006.

The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century (z Johnem Merce-rem), Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2003.

Wśród pustyń, buszu, lasów i ogrodów: spotkania z kulturą Aborygenów i Papuasów (z Bronisławą Kopczyńską-Jaworską i Anną Nadolską-Styczyńską), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003.

Civilisation of Integrated Europe: Studies in Cultural Perspectives (z Johnem Beynonem), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.

The Role of Britain in the Modern World (z Ryszardem Machnikowskim), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1999.

Liberalism: Yesterday and Today (z Ryszardem Machnikowskim), Pabianice: Omega Praxis, 1998.

British Problematics; Interdisciplinary Studies (z Ryszardem Machnikowskim), Pabianice: Omega Praxis 1997.

Anglo-Polonica (z Jerzym Starnawskim), Pabianice: Omega Praxis 1997.

Bibliografie

Polska Bibliografia Szekspirowska: 1980–2000, pod. red. Krystyny Kujawińskiej Courtney et al., Wrocław: Ossolineum, 2007.

Artykuły i eseje

„*Hamlet als Denkfigur in Nationalen und regionalen Diskursen: Central Eastern Europe*” (z Katarzyną Kwapisz-Wiliams), [w:] „*Hamlet*” – *Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, pod red. Petera W. Marxa, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2014: 304–312.

„*Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance. The Journal’s Past, Present and Future*”, [w:] *The European English Messenger* 23.1 (2014): 49–52.

„Introduction”, [w:] *‘No Other But a Woman’s Reason’: Women on Shakespeare. Towards Commemorating the 450th Anniversary of Shakespeare’s Birth*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney, Izabelli Penier i Katarzyny Kwapisz-Williams, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013: 11–20.

„Born outside the Magic Pale of the Anglo-Saxon Race”, [w:] *‘No Other But a Woman’s Reason’: Women on Shakespeare. Towards Commemorating the 450th Anniversary of Shakespeare’s Birth*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney, Izabelli Penier i Katarzyny Kwapisz-Williams, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013: 87–94.

„Foreword”, [w:] *R.K. Narayan’s Fiction: A Search for Roots and Identity*, pod red. Ann Kr. Mukhopadhyay, Axis Books PVT. Ltd, 2013: 5–8.

„Introduction”, [w:] *The Post-Marked World: Theory and Practice in the 21st Century*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney, Izabelli Penier i Summita Chakrabarti, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013: ix–xiv.

„Callie Kimball’s *The Rape of Lucrece* (2007): A Woman’s Creative Response to Shakespeare’s Poem”, [w:] *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* 7.2. (2013), <http://www.borrowers.uga.edu>.

„Kultura spod znaku gender – wstęp” (z Moniką Sosnowską), [w:] *Kultura spod znaku gender*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney i Moniki Sosnowskiej, Łódź: Wydawnictwo Wydziału Filozoficzno-Historycznego, 2013: 11–17.

„‘In This Hour of History: Amids These Tragic Events’ – Polish Shakespeare During the Second World War”, [w:] *Shakespeare and the Second World War*:

- Memory, Culture, Identity*, pod red. Ireny R. Makaryk i Marissy McHugh, Toronto: University of Toronto Press, 2012: 122–142.
- „Shakespeare’s *Rape of Lucrece*: Theatrical Adaptations”, [w:] *Shakesplorations: Essays in Honour of Professor Marta Gibińska*, pod red. Jerzego Limona, Jacka Fabiszaka i Małgorzaty Grzegorzewskiej, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012: 109–121.
- „Shakespeare’s *Rape of Lucrece*: Selected Problematics of the Poem’s Initial Reception”, [w:] *Quilting Stories: Essays in Honor of Elżbieta H. Oleksy*, pod red. Marka Wojtaszka i Edyty Just, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2012: 59–74.
- „History and Poetry in William Shakespeare’s *Lucrece*”, [w:] *Alicante Journal of English Studies* 25 (2012): 57–66.
- „Rozważania nad strukturą poematu narracyjnego *Lukrecja* Williama Szekspira”, [w:] *Kultura, historia, książka: Zbiór studiów*, pod red. Anny Dymel i Bożeny Rejakowskiej, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2012: 37–52.
- „Introduction” (z Marią Łukowską i Evanem Williamsem), [w:] *European Culture in Diversity*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney, Marii Łukowskiej i Evana Williamsa, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011: 1–6.
- „Literature and European Identity” (z Joanną Sadowską), [w:] *European Culture in Diversity*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney, Marii Łukowskiej i Evana Williamsa, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011: 125–146.
- „Shakespeare’s *The Rape of Lucrece*: Preliminary Survey of Its Literary and Dramaturgical Appropriations”, [w:] *ANGLICA: Literature and Culture in Context*, pod red. Andrzeja Weselińskiego, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011: 29–40.
- „Obecność Iry Aldridge’a, pierwszego czarnoskórego tragika szekspirowskiego, w XX-wiecznej kulturze polskiej”, [w:] *Poetyka kulturowa polskiego Szekspira*, pod red. Doroty Buchwald, Agaty Adamięckiej-Sitek, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011: 105–129.
- „Być albo nie być, to jest nagi sztylet; wybrane aspekty obecności Shakespeare’a w dziewiętnastowiecznej popularnej kulturze amerykańskiej”, [w:] *Niebezpieczne związki: dramat, teatr, kultura popularna*, pod red. Ewy Partygi i Piotra Morawskiego, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2010: 43–72.
- „Wstęp”, [w:] *Cardenio. Dramat inspirowany zagubioną sztuką Shakespeare’a autorstwa Stephena Greenblatt’a i Charlesa Mee*, [w:] *Dialog* 5 (2010): 1.
- „Healing and Redeeming Aspects of Shakespeare’s Works: Is He Studied for Universalism and/or Local Contemporaneity”, [w:] *Healers and Redeemers: The Reception and Transformation of Their Medieval and Late Antique Re-*

- presentations in Literature, Film and Music*, pod red. Diny de Rentiis i Christophu Houswitschka, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010: 37–52.
- „Żywa nieobecność *Cardenia*”, [w:] *Dialog* 5 (2010): 132–147.
- „*Mislike Me Not For My Complexion: The First Biography of Ira Aldridge, the African American Tragedian*”, [w:] *Ideology and Rhetoric: Constructing America*, pod red. Bożenny Chylińskiej, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009: 53–70.
- „Introduction” (z Marią Łukowską), [w:] *Ira Aldridge 1807–1867. The Great Shakespearean Tragedian. On the Bicentennial Anniversary of His Birth*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney i Marii Łukowskiej, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2009: 1–9.
- „Ira Aldridge (1807–1867): From ‘Playing the African Prince’ to Becoming The Great Interpreter of the ‘Ever-Living Shakespeare’”, [w:] *Ira Aldridge 1807–1867. The Great Shakespearean Tragedian. On the Bicentennial Anniversary of His Birth*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney i Marii Łukowskiej, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2009: 21–33.
- „The Folger Shakespeare Library: Byłam w naukowym raju”, [w:] *Kronika – pismo Uniwersytetu Łódzkiego* 1/113 (2009): 46–47.
- „‘The Polish Prince’: Studies in Cultural Appropriation of Shakespeare’s Hamlet in Poland” (z Katarzyną Williams), [w:] *Hamlet Works*, 2009, <http://www.hamletworks.org.global>.
- „Introduction”, [w:] *Multiculturalism at the Start of 21st Century. British-Polish Experience. Australian Theory and Practice*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney i Marii Łukowskiej, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007: 7–8.
- „Wstęp redakcyjny”, [w:] *Polska Bibliografia Szekspirowska: 1980–2000*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney et al., Wrocław: Ossolineum, 2007: vii–xi.
- „Życie i twórczość Szekspira: biograficzne fakty i mity”, [w:] *Polska Bibliografia Szekspirowska: 1980–2000*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney et al., Wrocław: Ossolineum, 2007: xii–xxi.
- „Polska recepcja Szekspira w latach 1980–2000. Próba syntezy”, [w:] *Polska Bibliografia Szekspirowska: 1980–2000*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney et al., Wrocław: Ossolineum, 2007: xxii–xxix.
- „From Kott to Commerce: Shakespeare in Communist and Post-Communist Poland”, [w:] *Shakespeare Local Habitations*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney i R.S. White’a, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007: 13–32.
- „Black Over White: Ira Aldridge in British Theatres 1825–1852”, [w:] *Studies in English Drama and Poetry* 1, pod red. Joanny Kazik, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007: 139–153.

- „Theatres, Performers and Audiences: Ira Aldridge in London (1825–1852)”, [w:] *Cultura et Politica: Studia i rozprawy dedykowane Jerzemu Kmiecińskiemu*, pod red. Marka Olędzkiego i Alicji Stępień-Kuczyńskiej, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2006: 250–256.
- „Wprowadzenie: Stephen Greenblatt i poetyka kulturowa/nowy historycyzm”, [w:] *Stephen Greenblatt. Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney, Kraków: Universitas, 2006: v–lxxxii.
- „Stephen Jay Greenblatt – życiorys naukowy”, [w:] *Stephen Greenblatt. Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney, Kraków: Universitas, 2006: 393–406.
- „Influence or Irrelevance?: Jan Kott and the Multicultural Shakespeare Context”, [w:] *Rubrica’s Shakespeare Studies: A Collection of Essays*, pod red. Iriny S. Prikhod’ko, Moscow: Polygraph-Inform, 2006: 193–208.
- „Ira Aldridge, Shakespeare, and Color-Conscious Performances in Nineteenth Century Europe”, [w:] *Colorblind Shakespeare: New Perspectives in Race and Performance*, pod red. Ayanny Thompson, London–New York: Routledge, 2006: 103–122.
- „Krystyna Skuszanka’s Shakespeare of Political Allusions and Metaphors in Communist Poland”, [w:] *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*, pod red. Ireny R. Makaryk i Josepha C. Price’a, Toronto: University of Toronto Press, 2006: 228–245.
- „‘Othello, Macbeth, Shylock Died in Lodz’: Ira Aldridge (1807–1867) in Poland”, [w:] *Shakespeare at the Centre* 6 (2005): 2–3.
- „Koriolan: Interpretacje”, [w:] *Czytanie Szekspira*, pod red. Jacka Fabiszaka, Marty Gibińskiej i Ewy Nawrockiej, Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2005: 562–577.
- „*Expectavi legationem, miho vero querelam adduxisti*: Paweł Działyński’s Embassy at Queen Elizabeth I’s Court (1597) and *The Isle of Dogs*”, [w:] *Helio Osvaldo Alves O Guardador de Rios*, pod red. Joane Paisana, Minho: Universidade de Minho, 2005: 53–63.
- „Nineteenth Century European Debates on Race and Otherness: Continental Reception of Ira Aldridge”, [w:] *Cultural Matrix Reloaded*, pod red. Eleny Croitoru, Michaely Praisler i Daniely Tuchela, Bucuresti: Editura Didactica si Pedagogica 2005: 73–88.
- „O Saixpir tis politikis anaforas kai metaforas stin kommounistiki Polonia” [Shakespeare of Political Allusion and Metaphor in Communist Poland], [w:] *E Prosarmostikotita tou Saixpir [Shakespeare’s Adaptability]*, pod red. Tiny Krontiris, Athens: Ergo Publishers, 2005: 111–142.
- „Ira Aldridge: The First African American Shakespeare Tragedian”, [w:] *Natyakala* 6 (2005): 19–31.
- „Szekspir wielokulturowy”, [w:] *Kronika – pismo Uniwersytetu Łódzkiego* 1 (2005): 1–4.

- „Shakespeare in Poland”, [w:] *Shakespeare Around the Globe*, pod. red. Michaela Besta, 2002–2004, <http://ise.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/index.html>.
- „Nineteenth Century Shakespeare Travelling Performers and Their Influence on Polish Culture”, [w:] *British Drama Through the Ages and Medieval Literature*, pod red. Jadwigi Uchman i Andrzeja Wichra, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003: 95–106.
- „Classical Sources of the Concept of Female Characters in Shakespeare’s Works”, [w:] *Collectanea Philologia IV Ignatio Richardo Danka sexagenario oblate*, pod red. Krzysztofa Witczaka i Piotra Stalmaszczyka, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003: 174–184.
- „Patronage and Shakespeare’s Sonnets”, [w:] *RuBriCa: Journal of Russian and British Cathedra Studies* 12 (2003): 217–233.
- „Polish Shakespeare Re-Presentations: Selected Issues”, [w:] *Re-Presenting Shakespeare: Interpretations and Translations*, pod red. Sarbani Chaudhury, Kalyani: University of Kalyani Press, 2002: 19–31.
- „Shakespeare’s Sources in Past and Present”, [w:] *Studies in Literature and Culture In Honour of Professor Irena Janicka-Świdorska*, pod red. Marii Edelson, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2002: 122–129.
- „British Cultural Studies in and for a United Europe”, [w:] *Phi Beta Delta International Review: Journal for International Scholars* 12 (2002): 35–48.
- „Viata Sfintei Tereza de Avila si Medierite sale Vizuale” („*St. Teresa of Avilla’s Life and Its Visual Mediation*”). Tłum. A. Morosanu, [w:] *Contrast: Revista de cultura*: 1–2–3 (2002): 13–14.
- „Jan Kott, Szekspir, mandarynki i bukietek bratków”, [w:] *Kronika – pismo Uniwersytetu Łódzkiego* 6 (2001): 21–22.
- „*King Lear* for Post-Communist Poland”, [w:] *Kwartalnik Neofilologiczny* XLVIII 3 (2001): 397–411.
- „‘Interpret in the Name of Shakespeare’: National Cultures and Polish Sources of Shakespeare’s Plays”, [w:] *Cuadernos de Filologia Inglesa* 7.2 (2001): 41–58.
- „Nasz wspólny świat? Rozważania o globalizacji”, [w:] *W kręgu polityki, dyplomacji i historii XX wieku*, pod red. Bogusława Rakowskiego i Andrzeja Skrzyпка, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2000: 47–58.
- „Masters and Teachers: English Studies in Poland”, [w:] *European English Studies: Contributions Towards the History of a Discipline*, pod red. Balza Englera and Renate Haas, Lancaster: The European Society for the Study of English, 2000: 161–181.
- „Shakespeare: The Best British Export Product”, [w:] *The Role of Britain in the Modern World*, pod red. Krystyny Kujawińskiej Courtney i Ryszarda

- Machnikowskiego, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1999: 81–100.
- „Controversies Over Shakespeare’s Classical Education”, [w:] *Collecta Philologica: Deodato Wisniewski Septuagenario Oblata*, pod red. Krzysztofa Witzczaka i Witolda Wróblewskiego, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1999: 207–216.
- „Rodzinne rytuały: Związki pomiędzy ojcem i córką w wybranych sztukach Szekspira”, [w:] *Studia i materiały polonistyczne: Piotrków Trybunalski 4* (1999): 155–163.
- „Shakespeare’s Sources and National Cultures”, [w:] *British and American Studies 2* (1999): 93–104.
- „*King Lear*: Interpretacje”, [w:] *Sprawozdania z czynności i posiedzeń naukowych*, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, (1999): 205–204.
- „Patriotyczne głosy; Europejskie hymny narodowe jako polityczno-kulturowe”, [w:] *200 lat mazurka Dąbrowskiego: Materiały Sesji Naukowej*, pod red. Stanisława Fryciego, Piotrków Trybunalski: Instytut Filologii Polskiej, Filia Kieleckiej WSP, 1998:71–79.
- „Brytyjskie partie polityczne: rozważania na temat ich dziejów i tradycji”, [w:] *Politycy i społeczeństwo*, pod red. Stefanii Dzięcielskiej-Machnikowska and Janusza F. Górskiego, Pabianice: Omega-Praxis, 1998: 139–160.
- „’Othello, Makbet, Szajlok zmarli w Łodzi’: Ira Aldrige w Polsce”, [w:] *Sprawozdania z czynności i posiedzeń naukowych*, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe (1998): 167–182.
- „Feministyczna krytyka literacka: teoria i praktyka”, [w:] *Pamiętnik Literacki 3* (1998): 97–111.
- „Co dalej Szekspirze? Prognozy kierunków badań nad Szekspirem”, [w:] *Sprawozdania z czynności i posiedzeń naukowych*, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, (1997): 191–208.
- „Shakespeare Overagainst Medieval Tradition: A Study in Intertextuality”, [w:] *The Conference Proceedings of The First International Convention In Renaissance and Baroque Music, Drama and Arts*, pod red. Kazimierza Sabika, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1997: 310–329.
- „Szekspir pierwszego folio: Kontrowersje i opinie”, [w:] *Sprawozdania z czynności i posiedzeń naukowych*, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1996: 181–198.
- „Women and Literature: An Introduction to Feminist Literary Criticism”, [w:] *RuBriCa: Journal of Russian and British Cathedra Studies 1* (1996): 15–23.
- „Shakespeare and Latin”, [w:] *Collectanea Philologica In Honorem Memoriae Stephani Oświęcimski (1906–1990) 1*, pod red. Ignacego R. Dan-

- ki i Krzysztofa Witczaka, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1995: 14–24.
- „Shakespeare and Classical Tradition”, [w:] *Collectanea Philologica In Honorem Annae Marie Komornicka 2*, pod red. Ignacego R. Danki i Krzysztofa Witczaka, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1995: 13–20.
- „Polish Theatrical Reception of *Titus Andronicus* by William Shakespeare”, [w:] *Shakespeare Worldwide* 14/15 (1995): 114–121.
- „Shakespeare’s Women and Polish (Male) Critics” [w:] *The European English Messenger* 4 (1995): 53–57.
- „Alchemy and Edmund Spenser’s *Faerie Queene*: A Methodological Introduction”, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis* 35 (1995): 99–111.
- „Shakespeare’s Classical Background”, [w:] *Focus on Literature and Culture*, pod red. Grażyny Bystydzińskiej i Leszka Kołka, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1994: 23–33.
- „Feminist Literary Theory and Shakespeare Studies: A Survey”, [w:] *British Literary and Cultural Studies in Honour of Prof. Adela Styczyńska*, pod red. Ireny Janickiej-Świdorskiej, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1994: 87–92.
- „Der Polnische Prinz: Rezeption Und Appropriation Des *Hamlet* in Polen”, [w:] *Shakespeare Jarhbuch: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft* 131 (1994): 82–92.
- „Shakespeare’s *Coriolanus* – A Survey of Genre-Concept Studies”, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 36 (1994): 163–176.
- „Pozycja łaciny w życiu naukowo-literackim Anglii elżbietańskiej i jej odbicie w twórczości dramatycznej Williama Szekspira”, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 36 (1994): 61–70.
- „Jacques Derrida and Shakespeare’s *Antony and Cleopatra*” [w:] *The Explicator* 2 (1992): 124–126.
- „Similarities and Dissimilarities Between the First and the Second Part of *Henry IV* by William Shakespeare”, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 29 (1990): 119–135.
- „W. Shakespeare’s *The Taming of the Shrew* As a Play of Manipulation” [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 29 (1990): 137–151.
- „‘Des Royaumes Combattants’ dans *Henri V* de William Shakespeare”, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 26 (1989): 309–324.
- „Myth and Anti-Myth in *Troilus and Cressida* by William Shakespeare” [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 24 (1988): 69–89.
- „Shakespeare’s English History Plays As a Dramatic Genre”, [w:] *Zagadnienia rodzajów literackich* 30 (1987): 15–28.

- „O właściwą interpretację *Ryszarda III*”, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 18 (1987): 53–87.
- „Wpływ współczesnej Szekspirowi cenzury na jego sztuki o historii Anglii”, [w:] *Pamiętnik Teatralny* 4 (1987): 507–10.
- „Problemy interpretacji *Henryka VIII* Szekspira w Wielkiej Brytanii i w Polsce”, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 9 (1982): 247–272.
- „Tomasz More w ujęciu W. Szekspira”, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria* 3 (1981): 121–132.
- „Shakespeare’s Geography of the World” [w:] *Acta Lodziensis, Folia Anglica* 66 (1980): 43–62.

Publikowane recenzje

- „A Review of Professor John Maxwell Coetzee’s Achievement in Relation to Awarding Him the Title of Doctor Honoris Causa of Adam Mickiewicz University”, [w:] *Iohannes Maxwell Coetzee Doctor Honoris Causa Universitatis Studiorum Mickiewicziana Posnaniensis*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012: 57–64 i 109–116.
- Myśl społeczna Jamesa Harringtona: Historyczne kontrowersje. (James Harrington’s Political Thought: Historical Controversies)*. Antoni Krawczyk. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1997, [w:] *RuBriCa: Journal of Russian and British Cathedra Studies* 3 (1997): 248–249.
- Shakespeare’s „Histories”: Mirrors of Elizabethan Policy*. Lily B. Campbell. London: Methuen, and Co. Ltd., 1977, [w:] *Zagadnienia rodzajów literackich* 24 (1981): 88–90.
- Shakespeare: The Poet and His Background*. Peter Quennell. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963, [w:] *Acta Anglica Posnaniensia* 16 (1979): 246–249.

Tłumaczenia

- Stephen Greenblatt i Charles Mee, *Cardenio: Dramat Inspirowany zagubioną sztuką Shakespeare’a [Cardenio: Drama Inspired by Shakespeare’s Lost Play]*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2010: 5–84.
- Jerzy Starnawski, „Dantiscus Johannes”, [w:] *Encyclopedia of Renaissance*, pod red. Paula F. Grendlera, New York: Charles Scribner’s Sons, 1999: 124–125.
- Elaine Showalter, „Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki literackiej” [„Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism”, [w:] *Shakespeare and the Question of Theory*], [w:] *Teksty Drugie* 3/4 (1997): 147–167.

Przedruki

„*Julius Caesar: Character Studies*”, [w:] *Shakespearean Criticism: Criticism of William Shakespeare's Plays and Poetry, from the First Published Appraisals to Current Evaluations* 74, pod red. Michaela L. Lablanca, Farmington Hills MI: Thomson and Gale, 2003: 118–138. Przedruk z: *„Th'Interpretation of Time”: The Dramaturgy of Shakespeare's Roman Plays*. Victoria: The University of Victoria ELS Monograph Series, 1993.

„*Anthony and Cleopatra*”: *The Agon of Mimesis and Diegesis*”, [w:] *On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture*, pod red. Krystyny Kujawinskiej Courtney, Kraków Universitas, 2000. Przedruk z: *„Th'Interpretation of Time”: The Dramaturgy of Shakespeare's Roman Plays*. Victoria: The University of Victoria ELS Monograph Series, 1993.

Podręczniki

Shakespeare: Selected Plays, Texas: The University of Texas Extension Studies, 1990, Vol.1–2: s. 2–120 i s. 1–189.

Masterworks of English Literature: British, Texas: The University of Texas, Extension Studies. 1995, s. 2–214.

World Shakespeare Bibliography

Prof. Krystyna Kujawińska Courtney należy do Międzynarodowego Komitetu Korespondentów (International Committee of Correspondents) *Światowej Bibliografii Szekspirowskiej (World Shakespeare Bibliography)*. Jest to publikacja ukazująca się corocznie: w przeszłości w specjalnym wydaniu *The Shakespeare Quarterly: World Shakespeare Bibliography* (czasopismo z listy filadelfijskiej), zaś od roku 2011 w formie elektronicznej (*World Shakespeare Bibliography online* www.worldshakesbib.org), wydawana przez The John Hopkins University Press i The Folger Shakespeare Library, Washington, D.C. Polski wkład do światowej bibliografii stanowi ok. 7% zasobów w postaci *Polskiej Bibliografii Szekspirowskiej (Polish Shakespeare Bibliography)*.



Blog książkowy z Szekspirem w tle

Jest zbyt duży, by go wszędzie zabierać, dlatego nie często zmienia miejsce pobytu. W związku z tym jest tam, gdzie być powinien – wisi na jednej ze ścian gabinetu profesorskiego (bardzo ważnego dla mnie pomieszczenia na Uniwersytecie Łódzkim) i niewzruszenie spogląda na każdego przekraczającego próg pokoju śmiałka. W podobny sposób patrzył na mnie, gdy pierwszy raz wchodziłam do pomieszczenia, w którym zapadały kluczowe dla mnie decyzje dotyczące wyboru drogi zawodowej. Jednak z czasem, pod wpływem oswojenia z obrazem, nabrał bardziej przyjaznych rysów i dowiedziałam się, że majestatyczne (i artystycznie niedoskonałe) wizerunki wielkich postaci również kryją ich inne oblicza. Bynajmniej nie udałoby mi się zrozumieć, że przypominający muzealną „świętość” i przyglądający mi się w ten sam opanowany sposób William Szekspir, będzie dla mnie w przyszłości swego rodzaju *idée fixe*, gdyby nie inspirująca opowieść o mistrzu ze Stratfordu, którą usłyszałam od Właścicielki portretu. To dzięki Pani Profesor Krystynie Kujawińskiej Courtney, znawczynie twórczości Szekspira, która z pasją snuła opowieść o dramaturgu wszech czasów, stopniowo pojmowałam znaczenie tych słów – opinii przytaczanej niemalże w każdej nocy biograficznej, stającej się frazesem utrwalonym w świadomości zbiorowej. Wzorcowym przykładem niech będzie informacja zaczerpnięta z popularnej encyklopedii internetowej PWN:

Ogólnoludzkie prawdy zawarte w utworach Shakespeare'a, plastyczność, urok i wdzięk postaci, werwa dramatyczne i poetycka, metaforyczność stylu, dynamizm i melodyjność wiersza, obok wciąż odnajdywanych nowych wartości, przesądzają o nieprzerwanym

odbiorze jego dzieł i uznaniu Shakespeare'a (zwłaszcza od czasów romantyzmu) za *największego dramaturga w literaturze światowej* (wyróżnienie moje, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3974469/shakespeare-william.html>, 24.11.2013)

Dzięki spotkaniu Pani Profesor miałam szansę nie tylko zrewidować i zmienić wyniesione jeszcze z liceum sztapowe odczytywanie klasyków (którzy z założenia wielkimi poetami są), w tym oczywiście Szekspira. To właśnie Profesor Kujawińska Courtney wprowadziła mnie w tajniki nurtu naukowego, zwanego studiami szekspirowskimi, który miałam (i nadal mam) szansę odkrywać. Poznałam różne szkoły badawcze koncentrujące się nad twórczością Szekspira, co pozwoliło mi wypracować własne podejście i z entuzjazmem prowadzić badania naukowe. Na spotkaniach w ramach seminarium doktoranckiego oraz w trakcie indywidualnych konsultacji, za które jestem Pani Profesor ogromnie wdzięczna, dowiadywałam się o „rzeczach, które nie śniły się naszym filozofom”. W „owe rzeczy” prawie zawsze uwikłany (i zamieszany) był Szekspir, czy to poprzez postaci, jakie wykreował, czy też światy wyobrażone, jakie do dziś rozbudzają ludzką wyobraźnię.

Pierwotne odczucie respektu w stosunku do Szekspira, któremu towarzyszyła pewna trwoga związana z dostojeństwem i szacownością tej postaci, przeistoczyła się w uznanie, wynikające z zamiłowania – z oswojenia. Początkowy dystans mogłam przelamać tylko dzięki wzbudzeniu we mnie zapału przez właściwego Opiekuna naukowego, Profesor Kujawińską Courtney, której imponujący i niezwykle bogaty dorobek naukowy, a raczej jego zawartość, uświadomiła mi jak bezcenna jest znajomość dzieł Szekspira i jego znaczenie dla kultury europejskiej, w tym kultury polskiej. Będąc „najlepszym produktem eksportowym” z Wielkiej Brytanii, jak określiła to Pani Profesor w jednym z esejów poświęconych badaniom nad Szekspirem, dramaturg ze Stratfordu przeniknął niemalże każdy aspekt kultury globalnej i kultur lokalnych.

Sięgając pamięcią do moich pierwszych kontaktów z twórczością Szekspira, przypominam sobie przede wszystkim odczucie nieustannego zaskoczenia oraz częstego oszołomienia z powodu jakże prostej i docierającej do mnie z coraz większą intensywnością prawidłowości: on jest chyba wszędzie (gdzie okiem i uchem sięgnąć)! Skoro – jak dowiedziałam się od mojej ówczesnej Pani Promotor – można go odnaleźć w kontekstach teatralnych, literackich, filmowych w tak odległych i egzotycznych miejscach jak Japonia czy Australia, skoro można na niego natrafić w świecie polityki i reklamy, skoro nieświadomie cytując lub parafrazując jego dzieła, posługujemy się językiem Szekspirowskim na co dzień, czemu by nie poszukać własnego Szekspira wśród licznych śladów jego kulturowego istnienia w Polsce i na świecie? Pomysł wydał się na tyle możliwy do zrealizowania, a materiał do badań tak rozległy, by nie powiedzieć gigantycznych rozmiarów, że po pewnym czasie nie wiedziałam, „którym Szekspirem” chcę się zajmować: tym w operze czy tym w Internecie, tym w tłumaczeniach czy tym w mowie po-

tocznej. Jestem wdzięczna Pani Profesor, że nie pozwoliła mi wówczas „zginąć” na naukowym polu bitwy i podpowiadała jak wybrnąć z matni.

Dziś, choć wiem już co zrobić, by się nie pogubić, nadal potrzebuję naukowych porad i sugestii, które nierzadko są jednocześnie tymi życiowymi. Wówczas jedno rozwiązanie przychodzi mi do głowy, mianowicie że powinnam znów zwrócić się do najwłaściwszej osoby, do Pani Profesor, która jak nikt inny wie jak Szekspirem wyjaśniać zwyczajności, ale i dziwy tego świata. Pragnę wyrazić uznanie za tę niezwykłą umiejętność oraz wdzięczność za rozbudzenie we mnie swoistej szekspiromanii. To wspaniałe uczucie, że nieco przykurzony aurą muzealności „wielki mistrz ze Stratfordu” zstąpił (dla mnie) z literackiego nieba i stał się Szekspirem, o bardziej łagodnym obliczu, moim Szekspirem powszednim.

Na niniejszą publikację, nieco eksperymentalną, składają się cztery eseje, stanowiące wyraz wdzięczności dla Pani Profesor Krystyny Kujawińskiej Courtney od kilku wypromowanych przez Nią doktorantek w latach 2007–2011. Do tego grona należą: Elżbieta Stanisz (obrona rozprawy doktorskiej w 2007 roku), Agnieszka Szwach i Olga Mastela (2009) oraz autorka niniejszego wstępu (2011). Eseje nawiązują tematycznie do rozpraw doktorskich lub częściowo są ich fragmentami. Wypowiadając się w imieniu wszystkich Auterek, pragnę dedykować tę publikację naszej Pani Promotor, dzięki której każda z nas ma do opowiedzenia inną historię związaną z poznawaniem Szekspira, włączeniem go do własnych badań i myśleniem Szekspirem każdego dnia, jak głosi tytuł książki Andrzeja Żurowskiego z 1983 roku.

Pierwszy esej, w którym refleksje o Szekspirze zawarła Agnieszka Szwach, nosi tytuł „Krótka historia o tym jak ‘słodki łabędź z Avonu’ stał się ikoną literatury europejskiej”. Autorka demonstruje jak w ciągu stu lat od ogłoszonej przez Bena Jonsona ody „ku pamięci” Szekspira zmieniło się w Europie nastawianie do jego spuścizny. Za sprawą nowych edycji dramatów Szekspirowskich, ewoluującej krytyki literackiej i sposobów wystawiania sztuk teatralnych w Anglii, Niemczech, czy we Francji, status dramaturga w kulturze diametralnie się zmienił. Ikoniczna ranga, jaką cieszy się współcześnie, ma swoje początki w XVIII-wieczym kulcie wielbienia i chwały, którym zaczęła go otaczać ówczesna elita intelektualna, w tym pisarze, krytycy i redaktorzy jego dzieł. Badaczka pokazuje, jaką batalię musiały stoczyć wybitne umysły różnych epok, by utorować Szekspierowi drogę po laur zwycięstwa.

Esej zatytułowany „Polska krytyka szekspirowska w dwudziestoleciu międzywojennym” autorstwa Elżbiety Stanisz traktuje o kształtowaniu się polskiej myśli szekspiologicznej, która szła w parze z rozwojem anglistyki, wówczas nowej dyscypliny naukowej w Polsce. Przyczynili się do tego tacy wybitni angliści-literaturoznawcy jak: Roman Dyboski, Władysław Tarnawski, Andrzej Tretiak i Stanisław Helsztyński. Badaczka koncentruje się na omówieniu kluczowej literatury poświęconej studiom nad Szekspirem, prowadzonym przez wspomnianych badaczy. Ich

wkład w budowanie polskiej szekspirologii oraz pionierskie działania na polu akademickim, są nie do przecenienia dla współczesnych szekspirologów. Ci ostatni korzystają z osiągnięć krytyki szekspirowskiej dwudziestolecia międzywojennego, która akcentowała polski kontekst kulturowy w odczytywaniu Szekspira.

W kolejnym eseju pt. „Czas w *Zimowej opowieści* Williama Szekspira w oryginalnie i polskich przekładach: wybrane aspekty” Olga Mastela porusza skomplikowane i problematyzowane w sztuce zagadnienie czasu. Analizując dramaturgiczną rolę monologu Czasu w *Zimowej Opowieści*, badaczka śledzi także funkcje, jakie spełniają zmieniające się pory roku i upływający czas w tej tragikomedii. Autorka przeprowadza analizę na podstawie kilku polskich tłumaczeń dramatu Szekspira, porównując odmienne potraktowanie postaci Czasu w poszczególnych przekładach: Gustawa Ehrenberga (1871), Leona Ulricha (1877), Stanisława Rossowskiego (1895), Włodzimierza Lewika (1961), Bohdana Drozdowskiego (1978), Macieja Słomczyńskiego (1981) i Stanisława Barańczaka (1991). Ponadto owo zestawienie pozwala autorce na analizę komparatystyczną pomiędzy podejściem do Czasu/ czasu w tekście oryginalnym a polskimi przekładami.

Ostatnia część publikacji „Gdyby Ofelia przy zdrowych zmysłach pozostała...” to esej stanowiący moje przemyślenia na temat Szekspirowskiej bohaterki, która zostaje poddana analizie pod kątem reprezentacji zmysłów w *Hamlecie*. Traktując postrzeganie zmysłowe w kategoriach konstruktów kulturowego, staram się nakreślić kobiece i męskie sposoby widzenia i słyszenia na przykładzie Ofelii, Hamleta, Poloniusza i Laertesza, przy czym to Ofelia staje się dla mnie punktem odniesienia. W badaniach kładę nacisk na poszczególne sceny, z których wyłaniają się reprezentacje wzroku i słuchu, zwłaszcza na scenę szaleństwa. Dla Ofelii, czyli zmarginalizowanej w sztuce postaci, jest to scena rozstrzygająca dla funkcjonowania jej zmysłów. Właśnie w stanie pomieszania zmysłów bohaterka przechodzi transformację, wyzwalającą tłumiony potencjał tkwiący w postrzeganiu wzrokowym i słuchowym.

Pomysł na niekonwencjonalną formę przygotowania publikacji przyszedł pod wpływem prowadzonych przeze mnie aktualnie badań nad fenomenem Szekspira w kulturze popularnej, w tym w szczególności w Internecie. Metamorfozy kulturowe, jakie zaszły w społeczeństwach zachodnich pod wpływem nowych mediów w przeciągu ostatnich dwóch dekad, objęły zasięgiem również tzw. kulturę wysoką, do której niewątpliwie przez wieki zaliczano twórczość elżbietańskiego dramaturga. W rezultacie jego dorobek oraz nawiązania do jego dzieł można odnaleźć pod różnymi postaciami w świecie wirtualnym. Wpisując nazwisko Shakespeare w wyszukiwarkę internetową, okaże się, że jest on popularny niczym niejedna popikona. Powstają strony poświęcone jemu i jego twórczości, tworzone zarówno przez szekspirologów takich jak Stanley Wells, Michael Best czy Hardy M. Cook i jednostki naukowe np. Shakespeare Birthplace Trust albo International

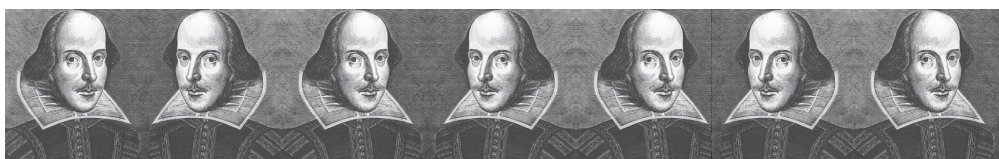
Shakespeare Association, jak i internautów-amatorów, bądź zafascynowanych jego twórczością, bądź przypadkowo (jednorazowo) powołujących się na Szekspira. Jednym z rodzajów stron dedykowanych Szekspirowi lub takich, gdzie pojawia się wzmianka z jego nazwiskiem albo odniesieniem do jego sztuki, jest blog.

Zasadniczo blog pozwala na umieszczanie osobistych komentarzy w formie tekstów, rysunków, filmów czy nagrań muzycznych. Blogi szekspirowskie mają wymiar zarówno edukacyjny, jak i rozrywkowy. Nierzadko blogi te są prowadzone kolektywnie. Ponadto tak blogowanie jak czytanie blogów umożliwia nawiązywanie kontaktów między internautami oraz stanowi forum dyskusji, co w przypadku stron poświęconych Szekspirowi jest bardzo cenne. Tworząca się sieć kontaktów składa się na większe zjawisko zwane blogosferą, i można bez wahania powiedzieć, że od kiedy szekspirowscy blogerzy zaczęli przejawiać wirtualną aktywność w początkach XXI w., wyłoniła się odrębna „blogoszekspirosfera”.

Szekspir na blogu stanowi na tyle innowacyjne i inspirujące zjawisko, że postanowiłam wykorzystać w tradycyjnej publikacji niekonwencjonalną formę organizacji tekstu, wzorowaną właśnie na strukturze blogu. Tekst esejów znajduje się w specjalnej kolumnie, w nagłówku widnieją elementy charakterystyczne dla stron internetowych, z kolei w stopce znajduje się nietypowe miejsce na komentarz/uwagi. To tylko niektóre z nieszablonowych rozwiązań przyjętych w tej publikacji. Ostatnia część stanowi przegląd stron internetowych poświęconych Szekspirowi i jego fenomenowi, które (w trakcie surfowania) zostały wyłowione z morza innych szekspirowskich stron w Internecie i skategoryzowane jako: Szekspir na blogu, Szekspir w kulturze – projekty, Czasopisma poświęcone twórczości Szekspira, Biblioteki, Stowarzyszenia i organizacje, Kolekcje dzieł Szekspira oraz Szekspir – strony edukacyjne. Eksperyment redakcyjny świadczy o tym, że Szekspir zostaje poddany próbie. Tym razem występuje w odstonie na wpół realnej, a na wpół „wirtualnej”, czyli Szekspir na blogu w książce. Lecz jestem spokojna, skoro najważniejszą próbę jako dramaturg już ma za sobą, mianowicie próbę czasu.

Autorki esejów wyrażają nadzieję, że Pani Profesor z wyrozumiałością i otwartością przyjmie ofiarowaną Jej publikację o Jej ukochanym Szekspirze (na blogu).

Monika Sosnowska



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

AGNIESZKA SZWACH

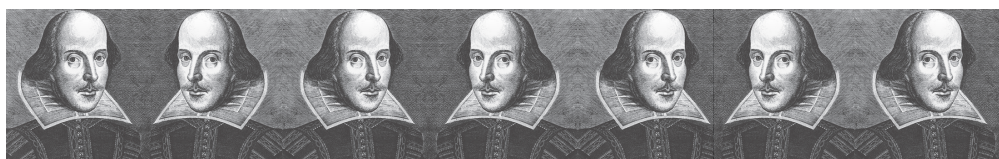
Krótką historia o tym jak „słodki łabędź z Avonu” stał się ikoną literatury europejskiej¹

W 1623 roku, siedem lat po śmierci Szekspira, jego kompani z grupy aktorskiej Jego Królewskiej Mości, John Heminges (1556–1630) i Henry Condell (–1627), opublikowali zbiór 36 sztuk dramatopisarza, znany od tamtej pory jako Pierwsze Folio. W trosce i staraniach o zachowanie twórczości Szekspira wspomógł ich inny znamienity elżbietański dramatopisarz, Ben Jonson (1573–1637), który uświetnił wydanie Pierwszego Folio odą „ku pamięci” autora, Williama Szekspira. Oczywiście Jonson nie mógł sobie zdawać sprawy, jak prorocze były jego słowa kiedy głosił, iż twórczość Szekspira jest ponadczasowa i przekonywał, że autor ten zawsze będzie miał ogromny wpływ nie tylko na scenę angielską, ale i europejską (Jonson, [1623] 1994: xlv – xlvi).

W tym czasie, kiedy w Anglii Ben Jonson i jego naśladowcy głosisi, że nadchodzi czas fascynacji, niemalże religijnego uwielbienia dla twórczości Szekspira, francuscy pisarze byli pochłonięci formułowaniem teorii literatury, która później została skutecznie wykorzystana w walce z tą nową, świecką religią wyspiarzy. Teoria ta, znana jako francuski klasycyzm



¹ Niniejszy artykuł jest dużym skrótem dwóch pierwszych rozdziałów mojej pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Kujawińskiej Courtney. Praca zatytułowana *Polish Initial Shakespeare Reception of Eighteenth Century in European Context: The Influence of Western Literary Criticism* została obroniona w 2009 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, lecz nie została jeszcze opublikowana w całości.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas



☛ We Francji za panowania Ludwika XIV i Ludwika XV, elżbietański dramatopisarz stanowił zagrożenie dla „[z]nanych i dodających otuchy założeń dotyczących, historii, opatrności, wartości moralnych i porządku społecznego”.

była w dużej mierze oparta na niewolnym od błędów tłumaczeniu *Poetyki* Arystotelesa autorstwa XVI-wiecznego krytyka włoskiego, Lodovico Castelvetro (1505–1571), który opublikował je pod tytułem *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta* w 1570 roku. Dzieło to uznano za najlepszy włoski, renesansowy, komentarz do Arystotelesa. Jeszcze sto lat później pozostawał Castelvetro w oczach samego Johna Milтона, najlepszym znawcą i interpretatorem Arystotelesa. We Francji zaś, jak już wcześniej wspomniano, jego tłumaczenie starożytnego filozofa popołu z racjonalizmem głoszonym przez Kartezjusza (1596–1650) dało początek teorii literackiej, która na długo zdominowała francuską scenę teatralną i ukształtowała europejski dramat klasycystyczny (LeWinter, 1970: 18–19).

Dla francuskich krytyków sztuka była udoskonaloną wersją natury, a możliwe do osiągnięcia było to tylko wtedy, gdy poeta był wierny regułom dramaturgii, albowiem te wywodziły się z dwóch ponadczasowych wartości: piękna i rozumu. Ojcowie francuskiego klasycyzmu głosili więc absolutną konieczność naśladowania w dziełach dramatycznych natury zgodnie z zasadami dobrego smaku. Dramat miał być stosowny i zgodny z przyjętymi normami obyczajowymi. Władców zawsze powinna cechować szlachetność i królewska godność, żołnierzy odwaga, a kobiety trwożliwość i brak zdecydowania (Heistein, 1997: 113–114). Tym sposobem reguły dramaturgii stały na straży porządku, rozumu, prawdopodobieństwa i moralności.

Mimo że w XVII-wiecznej Francji znajomość twórczości Szekspira była znikoma, konieczne jest tutaj zrozumienie podstawowych zasad klasycyzmu i podejścia francuskich krytyków do literatury i teatru. Po pierwsze, w tym świetle, ataki XVIII-wiecznych krytyków francuskich na twórczość Szekspira stają się całkowicie zrozumiałe. We Francji za panowania Ludwika XIV i Ludwika XV, elżbietański dramatopisarz stanowił zagrożenie dla „[z]nanych i dodających otuchy założeń dotyczących, historii, opatrności, wartości moral-



▶ [Strona główna](#)

▶ [Newsy](#)

▶ [O Szekspirze](#)

▶ [O blogu](#)

▶ [Napisz do nas](#)

nych i porządku społecznego” (Pemble, 2005: xvi)². Po drugie, francuski klasycyzm na długo zdominował debatę, zainicjowaną w wieku XVIII, a dotyczącą wad i zalet twórczości Szekspira. W końcu po trzeciej, ten nurt literacki miał ogromny wpływ na angielski teatr czasu restauracji. Zmuszając angielskich krytyków do ponownej oceny sceny elżbietańskiej, tak naprawdę wzmocnił gloryfikujące, pełne uwielbienia podejścia do stratfordczyka.

W 1660 roku Karol II powrócił na tron Anglii, a niedługo potem jednym z pierwszych działań, jakie podjął, na przekór surowej obyczajowości wprowadzonej przez purytan w okresie wojny domowej, było wydanie pozwoleń na organizowanie widowisk teatralnych, do których tak bardzo przyzwyczał się podczas swojego wygnania we Francji. Wreszcie, po prawie osiemnastoletniej przerwie zaczęto przygotowywać się do otwarcia sal teatralnych, które znacząco się różniły od amfiteatrów takich jak The Globe z czasów Szekspira. Sale teatralne mieszczące się w Lincoln’s Inn Fields czy Drury Lane były znacznie mniejsze, mogły pomieścić jedynie około czterystu osób, co w porównaniu do trzech tysięcy, jakie mogły się pomieścić w The Globe, wydaje się być liczbą znikomą, co z kolei wpływało na znacznie wyższą cenę biletów. Tym sposobem widownia składała się przede wszystkim z arystokratów, znamienitych dworzan i ich popleczników (Brockett, 1999: 235–236; Vickers, 1995: 4–5).

Zmieniła się nie tylko struktura społeczna zasiadającej w teatrze widowni, ale także repertuar. Królewskim edyktem nakazano, by ze wszystkich starych i adaptowanych sztuk bezwzględnie wyrugować sceny obsceniczne i bluźniercze (Murray, 2001: 9). Tak poprawione i udoskonalone dramaty stałyby się „[p]ożyteczną i pouczającą reprezentacją ludzkiego życia” (cyt. za Murray, 2001: 9). Ten jeden cytat wystarczająco dobitnie pokazuje ogromny wpływ kultury francuskiej na Anglię okresu restauracji. Od tej pory teatr

² Tłumaczenia cytatów ze źródeł są autorki eseju.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

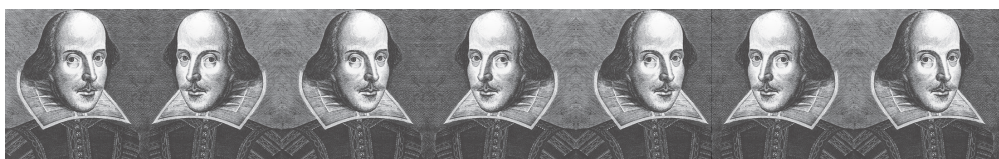


📖 Od 1660 roku dramaty Szekspira stały się przedmiotem częstych przeróbek i różnorodnych ulepszeń, a wszystko po to, aby zadowolić wybredne gusta wyrafinowanej arystokratycznej publiczności.

angielski miał wystawiać tylko to, co moralne, obyczajne i dydaktyczne. Francuskie jasno zdefiniowane koncepty trzech jedności, kunsztu, obyczajności, zgodności utworu z naturą powoli zaczęły opanowywać scenę angielską. Wkrótce jednak zostały skonfrontowane z Szekspirowskimi bohaterami: mściwym Makbetem, szaloną Ofelią i obscenicznym Falstaffem. I tak postaci te, tak pełne życia, emocji i kolorytu w zderzeniu ze sztywnymi wymogami francuskiego klasycyzmu stały się nikłym echem samych siebie. Stały się jednowymiarowe, czarno-białe, a ich motywacje proste i oczywiste. Żli bohaterowie są źli z natury, a dobrzy zawsze i bez wahania postępują zgodnie z tym, co dyktuje im miłość i honor, dwa najbardziej eksploatowane elementy dramatu heroicznego. Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki zniknęły wszystkie skrupuły, dylematy moralne, wątpliwości, zaś adaptacje teatralne stały się niczym innym jak seryjnymi produkcjami żonglującymi tymi samymi łzawymi motywami walki dobra ze złem (Marsden, 1995: 14).

Od 1660 roku dramaty Szekspira stały się przedmiotem częstych przeróbek i różnorodnych ulepszeń, a wszystko po to, aby zadowolić wybredne gusta wyrafinowanej arystokratycznej publiczności. Zmiany zostały również wprowadzane, żeby dostosować elżbietańskie sztuki do klasycystycznych wymogów trzech jedności, obyczajności i moralności. Mimo tej mocnej ingerencji, która w znaczący sposób zmieniała czy nawet wypaczała tekst, równocześnie dramaty Szekspira, dzięki ich scenicznej obecności i toczącej się wokół nich debaty, powoli stawały się własnością publiczną, nierozzerwalną częścią angielskiej kultury narodowej (Marsden, 1995: 3).

Wszelkie manipulacje, jakich dopuściła się epoka restauracji wobec tekstów Szekspira, oczywiście nie oznaczają, że twórczość Barda przestała nagle być doceniana. Jest to raczej związane z ogólnym podejściem do kwestii autorstwa tekstu, co najlepiej podsumowują słowa Johna Drydena (1631–1700) we wstępie do jego *Fables* (1700), gdzie stwierdził: „słowa to nie kamienie milowe, tak święte,



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

że nie do zastąpienia” (cyt. za Marsden, 1995: 2). Ta uwaga jasno wskazuje, że w okresie restauracji sztuki Szekspira były traktowane jako plastyczny materiał, który każdy może wymodelować podług własnej koncepcji (1995: 2–3). Najlepszym przykładem takiego podejścia do tekstu elżbietańskiego dramaturga są adaptacje właśnie Johna Drydena. W 1678 roku Dryden wystawił własną wersję *Antoniusza i Kleopatry* zatytułowaną *Wszystko dla miłości* (*All for Love*), gdzie akcja sztuki, dla zachowania jedności czasu, została ograniczona do wydarzeń z ostatniego dnia życia kochanków. Ten sam krytyk, który dwadzieścia lat później tak zaciekle bronił Szekspira przed atakami klasycystów, sam teraz dostosowywał jego tekst do ciasnych i nieco już skostniałych ram tej teorii literackiej. I tak oto *Antoniusz i Kleopatra*, panoramiczna wręcz w swej strukturze historia o wielkiej namiętności, ale i gigantycznym konflikcie pomiędzy Rzymem a Egiptem, jeden z najlepszych dramatów politycznych Szekspira, z dwójką znakomitych, obeszwanających swą charyzmą bohaterów tytułowych, staje się zaledwie dydaktyczną i moralizatorską opowieścią o „nieprawej” miłości, która słusznie została ukarana (Dryden, [1678] 1995: 7). Kleopatra, która u Szekspira, bez wątpienia jest jedną z najmocniejszych postaci kobiecych, u Drydena zostaje sprowadzona do roli uległej kochanki³. We *Wszystko dla miłości* nie pozostaje nic z tego ogromnego napięcia pomiędzy „egipskim *mimesis*” a „rzymskim *diegesis*”, o którym tak obszernie pisze Krystyna Kujawińska Courtney

³ Do właściwego tekstu Szekspirowskiego próbował powrócić David Garrick, który wraz z Edwardem Capbellem, po dokonaniu pewnych skrótów, wystawił *Antoniusza i Kleopatę* w 1756 roku. Mimo wspaniałej kreacji Garricka jako Antoniusza i drogich kostiumów oraz scenografii, sztuka została zagrana tylko cztery razy. Ówczesni widzowie zdecydowanie preferowali przeróbkę Drydena. Ponownie do *Antoniusza i Kleopatry* wracano na początku XIX wieku, posiłkując się dość ciekawą argumentacją takiego wyboru repertuaru. John Philip Kemble, dyrektor artystyczny Drury Lane, oświadczył że, wystawiając *Antoniusza i Kleopatę*, próbował wzbogacić „regularną sztukę Drydena” elementami zaczerpniętymi z „dzikiej tragedii” Szekspira (cyt. za Davies, 2001: 19).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

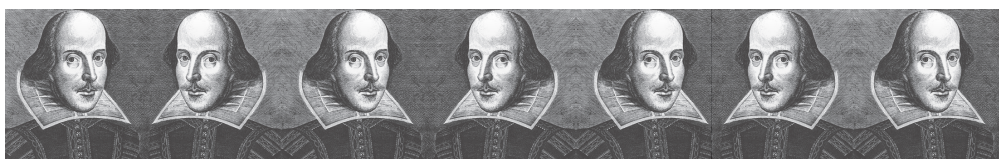
▶ O blogu

▶ Napisz do nas

w pracy „*Th'Interpretation of the Time*”: *The Dramaturgy of Shakespeare's Roman Plays* (1992).

Tego typu przeróbki, tak swobodne poczynania sobie z tekstem dramaturga, w żaden sposób, co może dziwić współczesnego czytelnika, nie podważały ogromnego szacunku, jakim cieszył się Szekspir. I choć nieregularności jego tekstu musiały być skorygowane dla potrzeb nowej sceny teatralnej, która pojawiła się w dobie restauracji, to w żaden sposób nie umniejszały wartości i wielkości jego sztuki. Taka opinia, głoszona była nawet przez tych, którzy go dość swobodnie adaptowali, i wkrótce stała się manifestem angielskiej krytyki literackiej.

Thomas Rymer (1641–1713) był w tej kwestii wyjątkiem. Z takim zapętem zajął się przykładaniem klasycystycznych reguł i miar do twórczości Szekspira, jakby był zafascynowany samą możliwością konfrontowania tego wielkiego artysty z jakąkolwiek teorią literacką. Jako krytyk, Rymer był całkowicie konsekwentny w ocenie klasycystycznych reguł i zażarcie je propagował. Najlepszym tego przykładem jest jego analiza *Otella*, będąca częścią *A Short View of Tragedy* (1693), gdzie Rymer poświęcił sześć pierwszych rozdziałów na krótkie omówienie historii teatru do czasów elżbietańskich, a w siódmym przystąpił do bezlitosnej dysekcji tragedii. Ton tej analizy jest w istocie surowy i zaciekły, jak gdyby autor całą swoją energię i potencjał intelektualny chciał wykorzystać na zmiażdżenie i zdyskredytowanie sztuki. I tak, Rymer znajduje więcej sensu i człowieczeństwa w „[r]żeniu konia czy warczeniu mastifa” niż w tragedii Szekspira ([1693] 1995: 28). Takie potraktowanie twórczości Barda wywołało burzę wśród krytyków literackich i zaowocowało natychmiastowym i jednoznacznym odrzuceniem stanowiska Rymera. Dryden surowo zganiał Rymera za odrażającą, odpychającą, a przede wszystkim niebezpieczną krytyką ojca sceny angielskiej. W jego opinii genialna wyobraźnia dramaturga daleko przewyższała wszelakie błędy w jego twórczości, a on



sam już dawno stał się „Poetyckim Kościołem i Państwem”, ikoną kultury narodowej (cyt. za Marsden, 1995: 59). Jakakolwiek krytyka jego dorobku była równa bluźnierstwu.

Anglia zszokowana ostrymi wypowiedziami Rymera zaczęła się solidnie przygotowywać do obrony Barda, co owocowało pojawieniem się dwu znamienitych publikacji: edycji sztuk dramatopisarza przygotowanej przez Alexandra Pope’a (1688–1744), opublikowanej w 1725, oraz eseju krytycznego Lewisa Theobalda (1688–1744), zatytułowanego „Shakespeare Restored”, który pojawił się rok później. Alexander Pope we wstępie do edycji niewiele miejsca poświęcił dyskusji na temat tego, co „wzniosłe”, a co „podłe” w twórczości Szekspira. Krótko stwierdził, że jakkolwiek merytoryczna dyskusja na ten temat wykracza daleko poza ramy wstępu. Całą burzliwą debatę i próby wtłoczenia Szekspira w ramy, przecież nieznanym mu reguł klasycystycznych, komentuje prosto i jakże trafnie. To tak jakby „[o]sądzać człowieka podług praw jednego kraju, kiedy on działał zgodnie z zasadami innego” (Pope, [1725] 1995: 406).

W zakończeniu eseju Pope porównał elżbietańskiego dramatopisarza do „[m]ajestatycznej architektury gotyckiej”, która jest o wiele mocniejsza i potężniejsza aniżeli jakikolwiek współczesny, elegancki i regularny budynek (Pope, [1725] 1995: 415)⁴. Najważniejsze zadanie, jakie postawił sobie Alexander Pope, przygotowując ową edycję, to ujawnienie „[r]ozpowszechniającej się korupcji” tekstów Szekspira. Dlatego też, jako redaktor tekstu deklarował, że podjął się swojego zadania „[z] isticie fanatyczną niechęcią do wszelkich innowacji, i bez pobłażania własnym domysłom i intuicji” (414).



• Genialna wyobraźnia dramatopisarza daleko przewyższała wszelakie błędy w jego twórczości, a on sam już dawno stał się „Poetyckim Kościołem i Państwem”, ikoną kultury narodowej.

⁴ Takie porównania były ogromnie popularne w XVIII wieku. Po obu stronach Kanału nieustannie porównywano Szekspira do nieuporządkowanego ogrodu, nieszlifowanego diamentu czy dzikiego drzewa, albo dla większego wrażenia, nawet lasu. Przykłady można znaleźć u Voltaire’a w *Listach o Angielczykach* czy u Samuela Johnsona.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

Mimo szczyrych chęci autora, przedsięwzięcie dalekie było od doskonałości i bardzo szybko wyknięto mu brak odpowiedniego naukowego przygotowania oraz niedoskonałości zastosowanej metody edytorskiej. Najlepszym tego przykładem jest praca Lewisa Theobalda, wydana w 1726 r., „Shakespeare Restored”. Znamienny jest tutaj podtytuł „A Specimen of the Many Errors, as well as committed, as Unamended, by Mr. Pope in his Late Edition of this Poet”, który jasno wskazuje na ogromną dezaprobatę Theobalda dla użytej metody edytorskiej (Marsden, 1995: 70). Koncentrując się głównie na *Hamlecie*, Theobald cytował fragment z edycji Pope’a i przedstawiał własne wersje. W jego wykonaniu, tekst uprzednio wyrzucony stawał się integralną częścią sztuki. Theobald stosował technikę porównania tekstowego i nanosił poprawki tylko wtedy, kiedy znalazł na to dowody w oryginalnym tekście autora. Dzięki takim praktykom edytorskim, Theobald pokazał właściwe podejście do rekonstrukcji tekstu Szekspirowskiego, podkreślając fakt, że tekst jest własnością autora i powinno się drukować tekst oryginalny, taki jak go autor napisał, a nie taki jak nam się wydaje, że powinien być napisać (Theobald, [1726] 1995: 426–427). Owa zmiana w podejściu do edycji tekstu, gdzie ważne jest dotarcie do tekstu oryginalnego, była powiązana ze zmieniającym się podejściem do dramtopisarza⁵. Na początku XVIII wieku Szekspira zaczęto

⁵ W latach sześćdziesiątych XVII wieku takie podejście do edycji Szekspira znacznie się umocniło. Adaptowane wersje jego sztuk zostały usunięte w cień, a istotnym było posługiwanie się i odnoszenie się do tekstu oryginalnego. W ten sposób przygotowano grunt dla rozlicznych edycji, które niedługo potem się pojawiły. Edward Capbell (1741–1812) zrewolucjonizował sposób edytowania dzieł Szekspira, sięgając do wydań w formacie quarto, a nie tylko folio, co było praktyką jego poprzedników. Capbell również zwrócił uwagę na potrzebę gruntownych studiów nad biografią Szekspira i chronologią jego sztuk. Obie sugestie zostały wykorzystane przez kolejnego wielkiego XVIII-wiecznego redaktora, Edmonda Malone’a (1741–1812). George Steevens (1736–1800) w edycji z roku 1773 zastosował się do metody Capbella i oparł swoją pracę na wersjach quarto, w pewnych miejscach mocno kopując swojego mistrza (Vickers, 1995: 36–37).



postrzegać jako autora świeckiej Biblii. Słowo Barda stało się święte (Marsden, 1995: 70).

Rok 1726 przyniósł kolejne ważne wydarzenie w rozwoju recepcji Szekspira w Europie, a była nim wizyta Voltaire'a na Wyspach Brytyjskich. Tam wielki filozof odkrył, że Anglia posiadała wyjątkowego, genialnego dramaturgę, który całkowicie ignorował klasycystyczne, tak niezbędne we francuskim teatrze, reguły dramaturgii. Wizyta ta dała mu wiele okazji do zapoznania się z szekspirowskim repertuarem w londyńskich teatrach, a następnie wygłoszenia swojej, jakże wpływowej, opinii. Głos zabrany przez Voltaire'a w debacie nad znaczeniem i wartością twórczości Szekspira był jednym z istotniejszych w historii recepcji Barda w Europie. Sztuki elżbietańskiego dramaturgisty były przez francuskiego filozofa wielokrotnie omawiane, szczegółowo analizowane, tłumaczone we fragmentach, a nawet adaptowane na deski Comédie-Française. Jego ogromne zainteresowanie Szekspirem nie umknęło uwadze reszcie Europy, w końcu był Voltaire jednym z najbardziej wpływowych głosów oświeczonej Europy (Monaco, 1974: 3).

Sądy Voltaire'a na temat sceny elżbietańskiej wyrażone po raz pierwszy w *Letters on the English Nation* na dekady zdominowały sposób myślenia o angielskim teatrze tego okresu w Europie kontynentalnej⁶. W liście osiemnastym, skupiającym się wyłącznie na tragedii, tak oto skomentował poczynania Szekspira: „[b]ył to autor obdarzony wyjątkową i bujną wyobraźnią”, który tworzył „monstrualne farsy” pełne „[s]cen tak pięknych, tak szlachetnych, tak przerażających, że zawsze grane były z wielkim powodzeniem” (cyt. za Beserman, 1967: 44).

⁶ Voltaire uznał, że zdecydowanie bezpieczniej będzie, jeśli jego dzieło zostanie opublikowane poza Paryżem. Dlatego przesłał swój tekst do zaprzyjaźnionych drukarzy zarówno w Londynie, jak i Rouen. Wersja angielska ukazała się pod tytułem *Letters on the English Nation* w 1733, a francuskie *Lettres philosophiques sur les Anglais* w 1734 [Barber, 1979: 168]. W 1793 roku tekst został przetłumaczony na język polski przez anonimowego tłumacza posługującego się pseudonimem S-a K.



🔍 Na początku XVIII wieku Szekspira zaczęto postrzegać jako autora świeckiej Biblii. Słowo Barda stało się święte.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

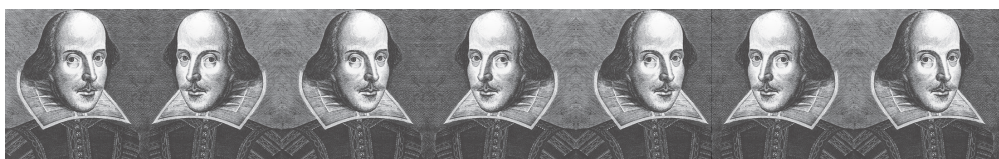


• Właśnie Voltaire dokonał pierwszej, pionierskiej próby ukształtowania repertuaru szekspirowskiego zgodnie z wymogami francuskiej tragedii klasycystycznej.

Jeśli cokolwiek miało wpływ na opinię Voltaire'a o Szekspirze, było to na pewno jego wykształcenie, które otrzymał w szkole jezuickiej, i tam też mocno uczulono go na istotę takich wartości w literaturze jak: dobry smak, obyczajność, prawdopodobieństwo czy moralność⁷. Dodatkowo, bardzo dobrze rozumiał, że estetyczna wrażliwość i wycucie smaku francuskiej widowni nie ułatwi jej zrozumienia arcydzieł sceny elżbietańskiej. Dlatego też, *Hamlet*, *Otello*, *Makbet* czy *Król Lear* musiały być dostosowane do wymogów klasycystycznych reguł, aby w ogóle mogły pojawić się na francuskiej scenie.

Właśnie Voltaire dokonał pierwszej, pionierskiej próby ukształtowania repertuaru szekspirowskiego zgodnie z wymogami francuskiej tragedii klasycystycznej. Sztuki Szekspira zawsze go urzały realnymi, pełnymi wigoru i akcji scenami. Niewątpliwie miał ogromną nadzieję, że uda mu się przełać nieco tej energii i siły do teatru francuskiego, tak mocno zdominowanego przez rozum i precyzję, niwelując przy tym wszelkie domniemane niedociągnięcia oryginalnego autora. Gdy tylko zobaczył w Londynie wystawienie *Juliusza Cezara*, zdał sobie sprawę, że sztuka ma ogromny potencjał, a do tego w bezpośredni sposób odnosi się do najbardziej interesujących go problemów politycznych, a więc kwestii absolutyzmu i tyranii. Osadzenie wydarzeń sztuki w czasach antycznych dodatkowo jeszcze ułatwiało cały proces przystosowania jej do wymogów sceny francuskiej. Już podczas swojego pobytu w Anglii przygotował Voltaire szkic takiej adaptacji, *La Morte de César*, ale ukończył ją dopiero w 1735 roku kiedy została opublikowana. Na pierwsze wystawienie przez Comédie-Française trzeba było czekać do 29 sierpnia 1743 roku (Carlson, 1998: 47; Monaco, 1974: 14).

⁷ Kolegium jezuickie, do którego uczęszczał Voltaire, szczyliło się bardzo silną tradycją organizowania przedstawień szkolnych. Wiele lat później, filozof przyznał, że była to najlepsza część edukacji, jaką tam otrzymał (Carlson, 1998: 3).



▶ Strona główna

▶ Newsy

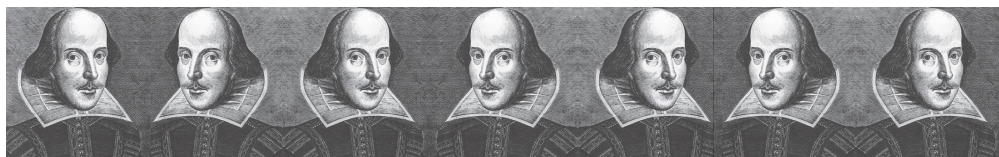
▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

W ten oto sposób, co prawda w mocno okrojonej i zmienionej wersji, wyrafinowana publiczność francuska miała po raz pierwszy możliwość zapoznania się z genialnym stratfordczykiem. W formie lektury, Szekspir stał się dostępny dzięki tłumaczeniom Pierre'a Antoine'a La Place'a, który w latach 1745–1749 opublikował ośmiotomowe dzieło *Le Théâtre anglois*. La Place przetłumaczył *Hamleta*, *Otella*, *Makbeta*, *Juliusza Cezara*, *Antoniusza i Kleopatę* oraz *Tymona Ateńczyka*, ale wyciął sporo scen, wiele innych tylko streścił, zwłaszcza te komiczne i mało przyzwoite. Oprócz tragedii, spod pióra La Place'a wyszły również tłumaczenia dwóch kronik *Ryszarda III* i *Henryka IV* oraz dwóch komedii *Cymbelina* i *Wesołych kumoszek z Windsoru*. Pozostałe sztuki, których nie przetłumaczył, po prostu streścił. W bardzo długim wstępie podał i omówił pokaźną liczbę argumentów, które skłoniły go do przetłumaczenia Szekspira. Najważniejszy argument zwracał uwagę na konieczność reformy sceny francuskiej. Autor gorąco zachęcał do czytania elżbietańskiego dramaturga, twierdząc że mimo sporej różnicy w stylu, jego sztuki wciąż mogą się przyczynić do udoskonalenia sztuki dramaturgii, a przede wszystkim uzmysłwią Francuzom, że nie wszystkie narody kierują się takimi samymi wartościami estetycznymi. W jego mniemaniu czytanie literatury innych narodów pozwala na odkrycie „[n]owego i oryginalnego piękna” (La Place, 1745: xi–xiii).

Niestety, pierwsze tłumaczenia Szekspira na francuski spotkały się niemalże z potępieniem ze strony Voltaire'a. Nie chodziło tutaj tak bardzo o kiepskie kompetencje tłumacza, tego „zręcznego kopisty”, jak go z ironią nazywał, co o fakt, że „barbarzyński” Szekspir stawał się coraz bardziej popularny nawet w Paryżu, stolicy dobrego smaku. Bez wątpienia pewien wpływ na ostrzejsze formułowanie opinii na temat pisarza, miał fakt, że od 1740 roku Voltaire znalazł się pod ostrzałem angielskich krytyków literackich. Nie bez znaczenia jest również to, że w tym czasie Francja, zaangażowana w wojny o sukcesję austriacką, naprawdę niewiele osiągała



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

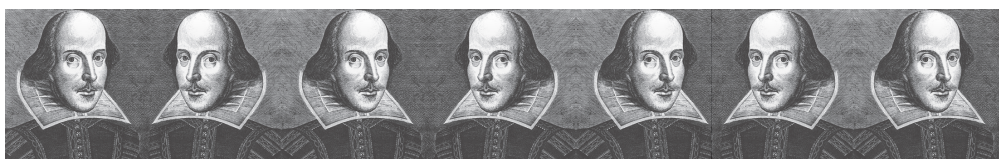
► O blogu

► Napisz do nas

na europejskiej arenie politycznej. Do tego doszła rywalizacja z Brytyjczykami o zdobycze kolonialne. Urażone uczucia patriotyczne zaczęły mocno kolidować z rzetelną krytyką literacką. Jeszcze bardziej widoczne stało się to po roku 1745. Voltaire był coraz bardziej Szekspirem poirytowany, nie dlatego, że Anglicy ważyli się wynieść Barda ponad Corneille'a, ale raczej dlatego, że urosli oni w siłę zarówno polityczną, jak i militarną, zagrażając Francji. Nie można powiedzieć, że Voltaire w ogóle przestał kierować się merytorycznymi przesłankami, oceniając twórczość elżbietańczyka, ale był wyraźnie zirytowany rosnącą we Francji popularnością literatury angielskiej, a Szekspira w szczególności (Gunny, 1979: 38–39).

W tym czasie angielscy krytycy literatury wypracowali nowe metody interpretacyjne, co spowodowane było pewnymi zmianami ekonomicznymi i społecznymi. Z początkiem XVIII wieku, wraz z pojawieniem się takich periodyków jak *The Tatler* i *The Spectator*, krytyka literacka zaczęła wdzierać się do sfery publicznej, aby wkrótce stać się przedmiotem otwartej debaty. Krytycy publikujący w tych czasopismach zdawali sobie sprawę, że kierują własne słowa do znacznie szerszych kręgów odbiorców. Obejmowały nie tylko arystokratów, którzy do tej pory, poprzez mecenat, w pewnym sensie kontrolowali koła literackie, ale przede wszystkim rosnącą w siłę klasę średnią. Jako że tak drastycznie zmienił się rynek krytyki literackiej, zmieniła się też i jej natura. Odchodzono od uczonych wywodów dotyczących zasad dramaturgii na rzecz dyskusji nad autentycznością tekstu. Zmiana ta jednakże będzie widoczna w pełni dopiero pod koniec XVIII wieku. W jego połowie, krytycy literaccy nie byli jeszcze gotowi, aby całkowicie odrzucić myślenie o literaturze charakterystyczne dla okresu restauracji, mimo iż odrzucali, a nawet wyśmiewali poszczególne elementy wcześniejszych teorii (Marsden, 1995: 103–106).

Szekspir dalej znajdował się w samym centrum literackiej debaty. Był nie tylko czytany, ale i często wystawiany



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

na teatralnych deskach. Rosnące przekonanie, rozbudzone przez pierwsze wydania sztuk Szekspira, że należy sięgać do tekstu autentycznego, a nie ulepszanego przez różnego rodzaju „poprawiaczy”, doprowadziło do coraz większego niezadowolenia z tego, co działo się z Szekspirem w teatrze. Publiczność chciała więcej, i więcej Szekspira, ale Szekspira autentycznego, bez żadnych upiększeń i nieobarczonego zbędnym balastem klasycystycznych wymagań. Takie były właśnie żądania „Klubu Dam Szekspira”. Były to wpływowe panie z londyńskiej śmietanki społecznej, które zjednoczyły swoje siły w obronie autentycznego Szekspira w późnych latach trzydziestych XVII wieku. Ta ważna dla kultury angielskiej inicjatywa napędzana była następującymi motywami. Po pierwsze, Szekspir stanowił doskonałą alternatywę dla rozbuchanej i ekstrawaganckiej zagranicznej opery. Po drugie, uosabiał angielski charakter i „geniusz” epoki elżbietańskiej. Po trzecie, miał on uchronić scenę teatralną od libertyńskich nieprzyzwoitości komedii restauracji. W tym czasie wskrzeszanie szekspirowskiego kanonu było niemalże obowiązkiem patriotycznym i oznaką dobrego gustu. Wtedy też wystawiono wszystkie sztuki Szekspira w niezmienionej formie, a w latach 1740–1741 co czwarta sztuka teatralna grana była z jego repertuaru (Bristol, 1999: 67; Marsden, 1995: 75–76).

W tym właśnie czasie, kiedy Voltaire próbował zaszcześcić trochę szekspirowskiego wigoru na francuskiej scenie, a Anglicy ze swojego uwielbienia dla twórczości Barda uczynili prawie świecką religię, Niemcy podejmowały desperackie próby, przy pomocy zasad francuskiego klasycyzmu, zbudowania od podstaw narodowej sceny teatralnej. Pomysł ukształtowania niemieckiego teatru narodowego na wzór klasycystycznej sceny francuskiej był gorąco propagowany przede wszystkim przez Johanna Christopha Gottscheda (1700–1766).

Bardzo szybko niemiecki teatr musiał zmierzyć się z kwestią repertuaru szekspirowskiego, gdyż już w 1741 roku



Publiczność chciała więcej, i więcej Szekspira, ale Szekspira autentycznego, bez żadnych upiększeń i nieobarczonego zbędnym balastem klasycystycznych wymagań.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

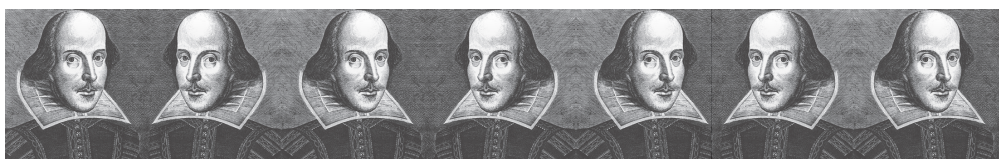
Caspar Wilhelm von Borck (1704–1747) przetłumaczył *Juliusza Cezara*. Nie umknęło to uwadze krytyków literackich, a nawet przyczyniło się do ostrej wymiany zdań pomiędzy Gottschedem, już wtedy uznanym dramatopisarzem i teoretykiem teatru, a młodym i obiecującym krytykiem, i również dramatopisarzem, Johannem Eliaszem Schlegelem (1719–1749).

Oczywiście, Gottsched, dla którego XVII-wieczny teatr francuski był uosobieniem dobrego smaku, rozumu i rozsądnych reguł, widział w *Juliuszu Cezarze* jedynie niespójną akcję, dziwne przemieszanie scen podniosłych z nieprzyzwoitymi oraz naruszenie trzech jedności, co mogło skutkować tylko jedną oceną. Sztuka kompletnie nie nadawała się, aby wystawić ją na jakiegokolwiek scenie teatralnej. Ostra krytyka Gottscheda została zakwestionowana przez J. E. Schlegela, który w pracy *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* (1741) dowodził, że francuskie klasycystyczne kryteria w żaden sposób nie mogą być używane do oceny Szekspira, bo w końcu cele angielskiego teatru elżbietańskiego i klasycystycznego teatru francuskiego są diametralnie różne. U Szekspira liczy się bohater i targające nim emocje, zaś w dramacie klasycystycznym bohater jest całkowicie podporządkowany regułom dobrego smaku, moralności i prawdopodobieństwa. Bohaterowie Szekspirowscy zawsze byli wytworami wyobraźni autora, nawet w kronikach, prezentowane wypadki były przefiltrowane przez jego doświadczenie i wiedzę o ludziach. To pozwoliło dalej Schległowi wnioskować, że sztuki Szekspira bardziej stanowiły obraz ludzkiej natury niż opis czy relację wydarzeń. Podkreślał również fakt, że oceniając literaturę innego narodu należy pamiętać o różnicach kulturowych. Uwagi te okazały się być kluczowe i miały ogromny wpływ na późniejszy rozwój teorii literatury (Theisen, 2006: 506).

Opinie Schlegla znalazły uznanie w oczach Gottholda Ephraima Lessinga (1729–1781), który często go cytował, a sam wyrażając uznanie dla twórczości elżbietańczyka, posunął się jeszcze dalej. W latach 1759–1765 Lessing publikował listy o literaturze, które rzekomo były adresowane



• U Szekspira liczy się bohater i targające nim emocje, zaś w dramacie klasycystycznym bohater jest całkowicie podporządkowany regułom dobrego smaku, moralności i prawdopodobieństwa.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

do przyjaciela. W liście siedemnastym z 1759 roku, z całą mocą stwierdził, że *Otello*, *Hamlet* czy *Król Lir* wywierają na publiczności teatralnej tak samo mocne i niezatarte wrażenia jak *Edyp* Sofoklesa. Szekspir dalece przewyższał Corneille'a, ikonę teatru francuskiego, i to on – zdaniem Lessinga – powinien być wzorem dla powstającej sceny niemieckiej, gdyż może jej zapewnić sztuki uniwersalne, ponadczasowe i bohaterów, z którymi widownia teatralna może się identyfikować (Lamport, 1990: 25).

Dla Voltaire'a takie opinie i sformułowania były absolutnie nieakceptowalne, toteż dość szybko i ostro zareagował, publikując *Appel à toutes les nations de l'Europe* (1761), gdzie potępił wszelkie modne tendencje głoszące wyższość literatury i kultury angielskiej. Z wielką satysfakcją zauważał, że twórczość Szekspira nie jest znana w całej Europie, a to dobitnie świadczyło o tym, że kultura europejska jako taka, odrzuciła coś tak dziwaczego jak teatr elżbietański. Aby wykazać dlaczego sztuki stratfordczyka nie mogą być grane nigdzie indziej poza Anglią, Voltaire'a przedstawił czytelnikom obszerną i szczegółową analizę *Hamleta*, pod tytułem "Plan de la tragédie d'Hamlet". Tutaj próbował udowodnić, że historia Hamleta, która miała ogromny klasyczny potencjał, w interpretacji Szekspira była niczym więcej niż pijacką wizją, wstrętną ohydą, gdzie bohaterowie piją, kłócą się, popadają w obłąd, a w końcu nawzajem zabijają. A wszystko to na scenie, która przecież powinna być miejscem uczuć wyższych, wzniosłych i czystych (Voltaire, [1761] 1967: 64–76).

Te wypowiedzi z kolei spotkały się z ostrą ripostą ze strony Samuela Johnsona (1709–1784), który skwitował je, stwierdzając że są to jedynie „[m]ałostkowe zaczepki ciasnego umysłu” (Johnson, [1765] 1996: 60 i 63). Dla Johnsona, Szekspir był przede wszystkim poetą, który podaje czytelnikowi „zwierciadło”, dzięki któremu może on skonfrontować się z rzeczywistością i twórcą najwspanialszych postaci, które były „[p]rawdziwym potomstwem zwykłej ludzkości” ([1765] 1996: 57).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

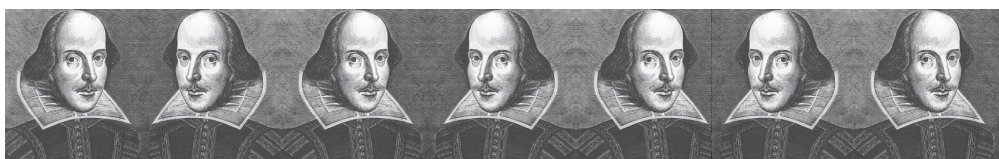
▶ Napisz do nas



• Lata sześćdziesiąte XVII wieku odegrały kluczową rolę w procesie adaptacji Szekspira w kulturze niemieckiej.

Szekspir zaludnił karty swoich dzieł bohaterami, którzy byli ludźmi z krwi i kości, a widownia w naturalny sposób mogła identyfikować się z ich rozterkami, ambicjami czy dylematami moralnymi. Pod tym względem, angielski dramatopisarz daleko przewyższał francuskich klasyków, którzy byli w stanie jedynie kopiować od siebie nawzajem pomysły na bohaterów, w minimalny jedynie sposób je modyfikując, zgodnie z obecnie panującą modą (Johnson [1765], 1996: vol. 4: 57, 59, 79). Argumenty zawarte w eseju Johnsona dotarły i do Polski. Już trzynastego sierpnia 1766 roku, *Monitor* – pierwsze polskie regularnie wydawane czasopismo – opublikowało esej w formie listu, podpisany przez niejakiego Teatralskiego, a traktujący właśnie o trzech jednościach w teatrze. Już w pierwszym akapicie, ukrywający się pod pseudonimem Ignacy Krasicki (1735–1801) odrzucił zasadność i konieczność stosowania reguł trzech jedności, powołując się przy tym na autorytet Dr Johnsona i cytując fragmenty z jego pracy. Niestety głos ten, w sytuacji kiedy narodowa scena polska znajdowała się w powijakach, niewiele przyczynił się do spopularyzowania twórczości Szekspira w naszym kraju (Rudnicka, 1995: 37–40).

Lata sześćdziesiąte XVII wieku odegrały kluczową rolę w procesie adaptacji Szekspira w kulturze niemieckiej. Rosnące zainteresowanie jego twórczością można wytłumaczyć pojawieniem się pierwszych, popularnych tłumaczeń. Christoph Martin Wieland (1733–1813) rozpoczął pracę nad tekstem Szekspirowskim w 1762 z mocnym postanowieniem przetłumaczenia całego kanonu, powstrzymując się od ingerencji w oryginał. Dramaty elżbietańczyka w jego tłumaczeniu zostały opublikowane w latach 1762–1766 i cieszyły się ogromnym powodzeniem wśród czytelników. Christian Felix Weisse (1726–1804), który początkowo kwestionował sens tłumaczenia całego kanonu, sam przetłumaczył dwie sztuki: *Ryszarda III* (1759) i *Romea i Julię* (1767). Wkrótce okazało się, że były to najczęściej adaptowane na scenę niemiecką teksty (Wieland [1762], 1911: 566).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

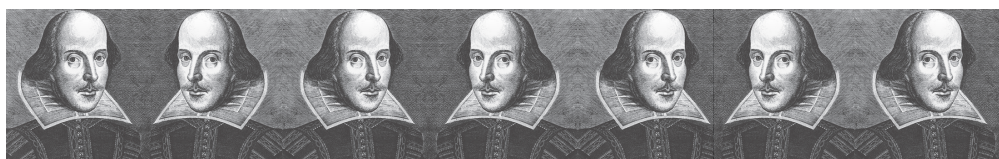
▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Bez wątplenia tłumaczenia, które wyszły spod pióra Wielanda i Weissiego, przyczyniły się do popularyzacji Szekspira w Niemczech, ale to krytyka literacka Gottholda Lessinga opublikowana *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769) na trwałe zakotwiczyła repertuar stratfordczyka w teatrach niemieckich. W 1767 roku Lessing otrzymał posadę dyrektora artystycznego w nowo utworzonym Teatrze Narodowym w Hamburgu. Jako że w tym czasie nie wystawiano żadnej sztuki elżbietańczyka, Lessing nie miał możliwości pisania o Szekspirze w sposób bezpośredni, ale piętnując słabości francuskich klasyków często odnosił się do jego sztuk, stawiając je za przykład i cały czas podkreślając zalety jego pióra. Tym sposobem ów wybitny krytyk teatralny zachęcił następne pokolenia pisarzy Goethego, Herdera, Schillera, aby szukali inspiracji w Szekspirze.

W Niemczech w 1769 roku Szekspir został wyniesiony ponad Corneille'a, Racine'a, a nawet samego Voltaire'a, we Francji zaś wkroczył na deski Comédie Française. Do tej pory francuscy pisarze traktowali Szekspira jako źródło inspiracji – materiał który pozwoli im nieco zmodyfikować ich własne myślenie o teatrze. Jednakże, wraz z tłumaczeniem La Place'a, licznymi esejami krytycznymi, a przede wszystkim dzięki wizytom Davida Garricka (1717–1779), gwiazdy sceny londyńskiej i znakomitego aktora szekspirowskiego, przygotowany został grunt pod wystawienie adaptacji szekspirowskiej. We wrześniu 1769 roku na scenie paryskiej pokazano *Hamleta* w przeróbce Jeana-François'a Ducisa. Pomimo dokonanych w tekście zmian i skrótów, *Hamlet* Ducisa wciąż był rewolucyjną rzeczą w XVIII-wiecznej Francji. Mimo iż Denis Diderot (1713–1784) dość ironicznie stwierdził, że prędzej zdzierży szekspirowskie „potwory” niż stworzone przez Ducisa „strachy na wróble”. Te „strachy” pozostały w repertuarze Comédie Française aż do 1851 i doczekały się 203 wystawień (Golder, 1997: 3 i 179–86).

Rok 1769 był rzeczywiście przełomowy w historii recepcji Szekspira w Europie, a wydarzenia, które miały miejsce



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

w Anglii, ostatecznie zapewniły mu niezbywalne miejsce w panteonie najlepszych dramatopisarzy europejskich. W roku 1769 na Wyspach Brytyjskich opublikowano *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* autorstwa Elizabeth Montagu (1718–1800), a David Garrick zorganizował w Stratfordzie huczny jubileusz szekspirowski. Już w podtytule eseju Montagu jasno oznajmiała, że jej celem jest wykazanie „błędnych interpretacji” przedstawionych przez Voltaire’a i ostateczne ich odrzucenie, co znacznie przyczyniło się do popularności pracy. Zjadliwe komentarze filozofa doczekały się równie ironicznej i ciętej riposty, co tym samym podważyło jego przytłaczającą dominację w świecie krytyki teatralnej. W opinii autorki, właśnie Anglicy potrafili słuchać „muzy tragicznej” i bez większej trudności wychwycić kiedy przemawiała ona „językiem naturalnym”, poruszając ludzkie serca, a kiedy „sztucznym dialektem” podszytym „[u]przedzeniami pewnego narodu lub zasłyszonym na dworze królewskim” (Montagu, [1769] 1810: xviii). Dlatego też ulubieńcy Voltaire’a, Corneille i Racine’a, musieli ustąpić miejsca Szekspirowi, „[s]amorodnemu geniuszowi i znawcy serc ludzkich” (xviii). Michael Dobson w pracy pt. *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660–1769* (2007), analizującej rozwój uwielbienia dla Szekspira w Anglii, zwraca szczególną uwagę na fakt, iż esej Montagu został wymieniony przez Davida Garricka w jego *Odzie*, wygłoszonej i opublikowanej na rozpoczęcie jubileuszu Szekspira. Tutaj, z wielką pasją nawoływał, aby ci, którzy nie są wystarczająco mocno utwierdzeni w swoim „uwielbieniu” dla Szekspira i przekonani o jego ponadczasowym geniuszu, sięgnęli właśnie po tę pracę, gdzie znajdą wszelkie argumenty na to, że właśnie Anglia dała światu „największego dramatopisarza” (Garrick, [1769] 1996: 256).

Jubileusz 1769 roku był wydarzeniem absolutnie spektakularnym, a kulminacyjny moment nastąpił, gdy Garrick, wskazując teatralnym gestem na portret Szekspira, wyniósł go na ołtarze i ogłosił obiektem kultu narodowego. Szeks-



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

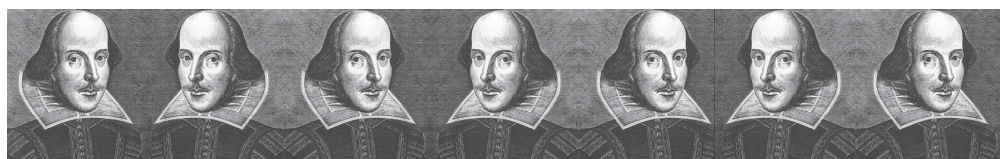
pir został przedstawiony jako „Magik”, który mając „[n]aturę za przewodnika”, stworzył i zaludnił światy (Garrick, [1769], 1996: 345, 349).

Czytanie, interpretowanie i wystawianie Szekspira po raz kolejny zostało proklamowane jako swego rodzaju świecka religia wyspiarzy. Wydarzenia związane z obchodami jubileuszu mogą wydawać się ogromnie komercyjne i naiwnie nacjonalistyczne jednakże, jak pokazuje Michael Dobson, ów jubileusz nie tylko „[s]tał się wygodnym punktem przelotowym w historii akcesji Szekspira na tron literatury angielskiej”, ale również „[p]odsumował cały proces przemiany Szekspira w poetę narodowego” (Dobson, 2001: 223). Opublikowany tekst *Ody* został wydany razem z edycją, ułożonych chronologicznie, dzieł poety, co dodatkowo przyczyniło się do wzmocnienia kultu dramaturga. W 1769 roku w Stratfordzie, Szekspira ogłoszono ikoną kultury i literatury narodu, który rósł w siłę, rozwijał się gospodarczo i zdobywał kolejne terytoria kolonialne. Znak równości został postawiony pomiędzy aspiracjami Wielkiej Brytanii do dominacji na międzynarodowej arenie politycznej a nieokietznaną wyobraźnią elżbietańskiego dramaturga. Już wtedy wieszczono również rozprzestrzenienie się kultu stratfordczyka na Wschód (Dobson, 2001: 223, 226–227). Rzeczywiście wieści o tym wydarzeniu dotarły poza Londyn, Paryż czy Berlin. I tak, *Wiadomości Warszawskie* poinformowały polskich czytelników o Stratfordzkim Jubileuszu już 26 września tego samego roku.

Nie był to dla Polski pierwszy kontakt z elżbietańskim dramaturgem i jego dziełami. Choć, jak zaznacza wielu wybitnych polskich badaczy zajmujących się obecnością Szekspira w kulturze polskiej, to chyba on pierwszy dowiedział się o Polsce niż Polska o nim. W samym *Hamlecie* jest przynajmniej kilka odniesień do naszego kraju, a postać Poloniusza ma swój wzorzec w traktacie Wawrzyńca Goślickiego *De optimo senatore*, który w roku 1598 został



📌 W 1769 roku w Stratfordzie, Szekspira ogłoszono ikoną kultury i literatury narodu, który rósł w siłę, rozwijał się gospodarczo i zdobywał kolejne terytoria kolonialne.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

przetłumaczony na język angielski. Częste użycie takich słów jak „szczur” czy „mysz”, zdecydowanie może oznaczać odniesienia do legendy o Królu Popielu, która została przytoczona przez Marcina Kromera w jego kronice *Polonorum* (1555) przetłumaczonej na angielski i opublikowanej trzykrotnie pomiędzy 1560–1570 (Kowzan, 1993: 120–121; Kujawińska Courtney, 2001: 48–51). Można się pokusić i o dalsze poszukiwania podobieństw pomiędzy Hamletem a legendą o Królu Popielu. Obie historie rozpoczynają się od pogrzebu prawowitego władcy, oparte są na relacjach pomiędzy bratankiem a wujem. Obie mają wplecione w swoją strukturę sceny uczty i otrucia (Wiszniowska-Majchrzyk, 1996: 116–117).

Pomysł Szekspira, aby stworzyć w sztuce ciekawy polsko-norwesko-duński trójkąt i wystać Fortynbrasa na wojnę z Polską ma również swoje umocowanie w dziełach historycznych będących w obiegu w czasie powstania sztuki. *The World of Kingdoms and Commonwealths*, angielskie tłumaczenie dzieła Joannesa Botero *Mundus Imperium* ukażało się w 1601 roku i zawiera cały rozdział dotyczący Danii i Polski z elementami zbyt podobnymi do historii Hamleta, aby je zignorować (Wiszniowska-Majchrzyk, 1996: 116). Tyle o Polsce u Szekspira, natomiast sam autor do obiegu kultury polskiej zaczął powoli wchodzić w XVII wieku, a na dobre rozgościł się w następnym stuleciu.

Prace cytowane

- Barber, Giles. „Voltaire and the English: Catalogue of an Exhibition”, w: *Voltaire and the English*, Haydn Mason (red.), Banbury: Cheney & Sons Ltd., 1979: 161–192.
- Bristol, Michael. „Shakespeare: the Myth”, w: *A Companion to Shakespeare*, David Kastan (red.), Oxford: Blackwell Publishing, 1999: 489–502.



▶ Strona główna

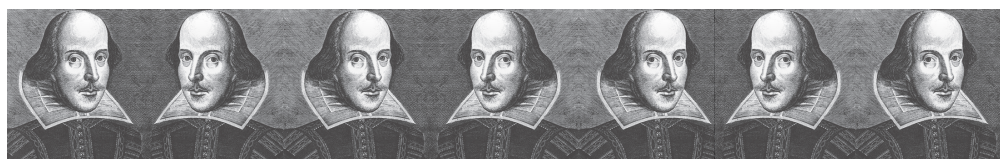
▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

- Brockett, Oscar. *History of the Theatre*, Needham Heights: Allyn & Bacon, 1999.
- Carlson, Marvin. *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport, London, Greenwood Press, 1998.
- Davies, Anthony. „Antony and Cleopatra”, w: *The Oxford Companion to Shakespeare*, Dobson, Michael i Stanley Wells (red.), Oxford: OUP, 2001: 15–19.
- Dobson, Michael. *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660–1769*, Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Dobson, Michael i Stanley Wells (red.). *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford: OUP, 2001.
- Dryden, John. „All for Love”, w: *William Shakespeare. The Critical Heritage* vol. 1, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1678], 1995: 163–185.
- Garrick, David. „Jubilee Ode”, w: *William Shakespeare. The Critical Heritage* vol. 4, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1769], 1996: 256–267.
- Golder, J.D. *Shakespeare for the Age of Reason: The Earliest Stage Adaptations of Jean-François Ducis 1769–1792*, Oxford: The Alden Press, 1992.
- Gunny, Ahmad. *Voltaire and English Literature: A Study of English Literary Influences on Voltaire*, Banbury: Cheney & Sons Ltd, 1979.
- Heistein, Józef. *Historia literatury francuskiej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997.
- Johnson, Samuel. „The Preface”, w: *William Shakespeare. The Critical Heritage* vol. 5, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1765], 1996: 39–127.
- Jonson, Ben. „To the memory of my beloved, The AUTHOR Master William Shakespeare”, w: *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Stanley Wells i Gary Taylor (red.), Oxford: Clarendon Press, [1623], 1994: xlv–xlvi.
- Kennan, Patricia i Mariangela Tempera (red.). *International Shakespeare: The Tragedies*, Bologna: CLUEB, 1996.
- Kowzan, Tadeusz. „Polska w *Hamlecie*, *Hamlet* w Polsce”, *Dialog* 10 (1993): 120–130.
- Kujawińska Courtney, Krystyna. „*Th’Interpretation of the Time*”. *The Dramaturgy of Shakespeare’s Roman Plays*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1992.
- —. „‘Interpret in the Name of Shakespeare’: National Cultures and Polish Sources”, w: *Cuadernos de Filología Inglesa: Numero Monográfico: More European Shakespeares*. 7.2 (2001): 41–58.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

- Lamport, Francis. *German Classical Drama. Theatre, Humanity and Nation 1750–1870*, Cambridge: CUP, 1990.
- La Place, Antoine-Pierre-Antoine. *Discours sur le Théâtre*, Paris, 1745.
- LeWinter, Oswald. *Shakespeare in Europe*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- Marsden, Jean. *The Re-imagined Text. Shakespeare, Adaptation, & Eighteenth-Century Literary Theory*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1995.
- Monaco, Marion. *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century*, Paris: Didier, 1974.
- Montagu, Elizabeth. *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare, Compared with the Greek and French Dramatic Poets; With some Remarks upon the Misrepresentations of Mons. de Voltaire*, London: Harding and Wright, 1810 [1769].
- Murray, Barbara. *Restoration Shakespeare: Viewing the Voice*, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 2001.
- Pemble, John. *Shakespeare Goes to Paris. How the Bard Conquered France*, London–New York: Hambledon, 2005.
- Pope, Alexander. „The Preface”, w: *William Shakespeare. The Critical Heritage*. vol. 2, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge [1725] 1995: 404–414.
- Rudnicka, Jadwiga (red.). *Ignacy Krasicki. O języku ojczystym, teatrze i edukacji. Wybór z „Monitora” (1765–1772)*, Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych, 1995.
- Rymer, Thomas. „A Short View of Tragedy”, w: *William Shakespeare. The Critical Heritage*, vol. 2, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1693] 1995: 28–30.
- Schlegel, Johann. *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*, Leicester: Leicester University Press, 1964 [1741].
- Theisen, Bianca. „The Drama in Rags: Shakespeare Reception in Eighteenth-Century Germany”, w: *Modern Language Notes* 121.3 (2006): 505–513.
- Theobald, Lewis. „Shakespeare Restored”, w: *William Shakespeare. The Critical Heritage*. vol. 2, Brian Vickers (red.), London–New York: Routledge, [1726] 1995: 426–442.
- Vickers, Brian. *William Shakespeare. The Critical Heritage*. vol. 1–6, London–New York: Routledge, 1995.
- Voltaire. „Appel à toutes les nations de l’Europe”, w: *Voltaire on Shakespeare*, Theodore Besterman (red.), Geneva: Institut et Musée Voltaire, [1761] 1967: 69–74.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

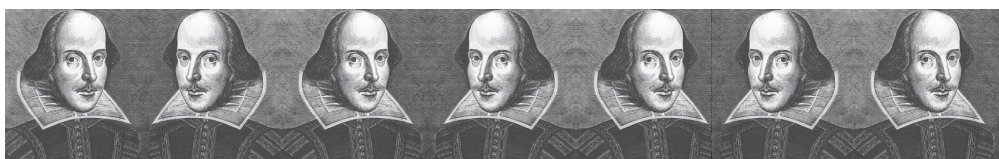
▶ Napisz do nas

- ❦ Wieland, Christoph. *Gesammelte Schriften*. vol. 1–10, Berlin: [1762], 1911.
- ❦ Wiszniewska-Majchrzyk, Marta. „Hamlet in Poland. Poland in Hamlet”, w: *International Shakespeare: The Tragedies*, Patricia Kennan i Mariangela Tempera (red.), Bologna: CLUEB, 1996: 113–125.

Agnieszka Szwach

A Short History of How the „Sweet Swan of Avon” Became the Icon of European Literature

The article aims to show and analyse how initial, tentative idolatory attitudes towards Shakespeare, expressed by Ben Jonson in the First Folio ode ‘To the memory of my beloved, The AUTHOR Master William Shakespeare’, saw their full realization in the eighteenth century Europe. It is argued that bitter criticism launched against the Bard by the staunch advocates of French classicism, such as Voltaire and Thomas Rymer, only helped to boost bardolatory trends and securely set Shakespeare on the road to become a literary and cultural icon. Moreover, as early as the end of seventeenth century John Dryden already announced that Shakespeare had long ago reached the status of “Political Church and State”. Numerous editions of Shakespeare’s works that emerged in the first half of the eighteenth century strengthened the feeling that the ‘word’ of the Bard is sacred. That overlapped with deep dissatisfaction of theatre audiences which were offended by outlandish Restoration adaptations of Shakespeare plays and demanded to see great dramas of Elizabethan stage unadapted and intact. Further, the enthusiasm with which German critic embraced the English playwright, granting him the position of the ‘Nordic genius,’ changed the reading of the Bard into new secular religion.



ELŻBIETA STANISZ

Polska krytyka szekspirowska w dwudziestoleciu międzywojennym¹

Polacy zetknęli się z dziełami Szekspira już w XVII wieku, kiedy wędrowną trupą „angielskich komediantów” wystawiła sztuki dramaturga w Elblągu i Gdańsku², a później w Warszawie³. Bujnie kwitło wówczas życie teatralne i często gościły w Polsce przyjezdne trupy angielskich aktorów. W czasach panowania Zygmunta III i Władysława IV angielskie trupy aktorskie, pozostające w służbie polskich monarchów, często wystawiały dramaty Szekspira⁴. Chociaż przedstawienia te przeznaczone były dla szczupłego grona widzów i nie wywarły wpływu na życie kulturalne kraju, wprowadziły angielskiego dramaturga do polskiego życia teatralnego⁵.

¹ Esej powstał na bazie rozprawy doktorskiej pt. *Polskie kierunki szekspiologicznej myśli krytycznej w dwudziestoleciu międzywojennym* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Kujawińskiej Courtney i obronionej w 2007 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, a następnie wydanej w 2011 roku nakładem Wydawnictwa Adam Marszałek.

² W 1607 roku trupa Johna Greena wystawiała sztuki Szekspira (prawdopodobnie w języku angielskim) dla licznej tam wówczas kolonii angielskiej (Limon, 1985: 163).

³ W Warszawie trupa wystawiała sztuki w niemieckich przekładach w latach 1616–1617 i 1619 roku (Limon, 1985: 163).

⁴ Były to trupy Arenda Arscheny (Aarona Askena) – na dworze Zygmunta III i Roberta Archera – na dworze Władysława IV (Raszewski, 1977: 28), (Limon, 1985: 103–105).

⁵ Okres ten zbadali i opracowali: S. Windykiewicz, w pracy *Teatr Polski. Przed powstaniem sceny narodowej*, (1921), M. Szykowski w *Dziejach nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski* (1923), S. Helsztyński w *Poland's Homage to Shakespeare [Polski hołd dla Szekspira]* (1965), Z. Raszewski w *Krótkiej historii teatru polskiego* (1977), J. Limon w *Gentlemen of a Company [Dżentelmeni z trupy teatralnej]* (1985).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas



📖 Szekspir tłumaczony z oryginału pojawił się w Polsce w okresie romantyzmu.

Historia odbioru Szekspira przez szersze grupy publiczności rozpoczęła się w okresie oświecenia, od otwarcia Teatru Narodowego i założenia czasopisma *Monitor*⁶. Pisujący dla *Monitora* Ignacy Krasicki, czołowa postać epoki, popierał dramat typu szekspirowskiego, a jego sąd oswoił „[z]arówno polskich dramatopisarzy, jak i widzów z tą pozornie trudną do racjonalnego określenia materią świata zawartego w dramacie” (Lasocka, 1993: 98). Sztuki angielskiego dramaturga często wówczas gościły na scenie Teatru Narodowego, gdzie wystawiały je, odwiedzające Warszawę, niemieckie i francuskie trupy teatralne.

Pierwsze dramaty Szekspira wystawiane w języku polskim nie były tłumaczeniami z oryginału, ale przekładami przeróbek, daleko odbiegającymi od wersji oryginalnych. W 1782 roku Franciszek Zabłocki (1752–1821) ogłosił i wystawił na scenie Teatru Narodowego przekład francuskiej przeróbki *Wesołych kumoszek z Windsoru*⁷. W 1797 roku Wojciech Bogusławski (1757–1829) wystawił we Lwowie własne tłumaczenie przeróbki *Hamleta*, a w 1799 roku adaptację *Romea i Julii*, w tłumaczeniu biskupa Kossakowskiego, graną pod tytułem *Grobny Werony*. W Warszawie Bogusławski wystawił: w 1799 roku *Grobny Werony*, w 1801 – *Otella*, a w 1805 roku *Króla Leara*⁸ (w tłumaczeniu Ludwika Osińskiego). Choć grane przeróbki zniekształcały arcydzieła Szekspira, niemniej jednak przybliżyły polskiemu widzowi twórczość angielskiego dramaturga.

Szekspir tłumaczony z oryginału pojawił się w Polsce w okresie romantyzmu. Tłumaczenia, jakie zaczęły się wtedy ukazywać, często były dziełem najwybitniejszych poe-

⁶ Teatr Narodowy w Warszawie został otwarty w 1765. W tym samym czasie powstało czasopismo *Monitor*.

⁷ Było to tłumaczenie sztuki J.-M. Collota d’Herboisa wydane pod tytułem *Samochwał albo Amant-Wilkolak*.

⁸ Bogusławski wystawił przeróbki: *Hamleta* F. L. Schrödera, *Romea i Julii* L. S. Merciera, *Otella* i *Króla Leara* J.-F. Ducisa.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

tów romantycznych. Tak Adam Mickiewicz (1798–1855) jak Juliusz Słowacki (1809–1849) przełożyli fragmenty jego dramatów⁹. Po Powstaniu Listopadowym pojawił się w Polsce pomysł pełnego przyswojenia literaturze polskiej Szekspira. Przekładem dzieł angielskiego dramaturga zajęli się: Ignacy Hołowiński (1807–1855), Placyd Jankowski (1810–1872) i Józef Korzeniowski (1797–1863). W latach 1840–1844 przełożyli i wydali dziesięć dramatów Szekspira. W tym samym czasie dwaj polscy emigranci w Londynie: Stanisław Egbert Koźmian (1804–1864) i Leon Ulrich (1811–1885) podjęli się tego samego zadania. Koźmian przetłumaczył siedem sztuk, które zostały wydane, w trzech tomach, w 1866, 1869 i 1877 roku¹⁰. Leon Ulrich, jako pierwszy, przełożył wszystkie dzieła Szekspira. W Warszawie do grupy tłumaczy dołączył Józef Paszkowski (1817–1861), który w latach 1856–1861 ogłosił przekłady dziewięciu utworów Szekspira¹¹. Na przekładach Paszkowskiego, Ulricha i Koźmiana oparto pierwsze zbiorowe wydanie *Dzieł Dramatycznych Szekspira*, które ukazało się w Warszawie w latach 1875–1877. Wydanie to nie zaspokoilo zapotrzebowania na polskie przekłady twórczości angielskiego dramaturga, ponieważ w rozdzielonej zaborami Polsce mieszkańcy pozostałych zaborów nie mieli dostępu do warszawskiego wydania. Na przelomie wieku pojawiły się więc kolejne zbiorowe wydania dzieł Szekspira, tym razem w zaborze austriackim. W latach 1894/5 wydano *Dzieła* wyłącznie w przekładach Ulricha, a w 1895 Henryk Biegeleisen (1855–1934), wydał *Dzieła* w przekładach Paszkowskiego, Koźmiana, Korzeniowskiego i w nowych tłumaczeniach Jana Kasprowicza (1860–1926), Antoniego

⁹ W 1830 roku Mickiewicz przełożył urywek z *Romea i Julii* (akt 3, scena 2), zaś w 1834 Słowacki przetłumaczył fragment *Króla Leara* i sparafrazował akt 1 sceny 1, 2 i część 3 *Makbeta* (Helsztyński, 1964: 17–21).

¹⁰ Przekłady Koźmiana wydano w Poznaniu i z powodu rozbiorów, były mało znane w innych częściach Polski.

¹¹ Po śmierci Paszkowskiego, w 1862 roku został wydany *Hamlet*, a trzy utwory w rękopisie pozostały w gestii wydawców i później zostały wykorzystane.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas



☛ Od przełomu XIX i XX wieku rozwijała się też naukowa krytyka szekspirowska.

Lange (1861–1929), Stanisława Rossowskiego (1861–1940) i Edwarda Porębowicza (1862–1937)¹². Poza wydaniem zbiorowym, regularnie pojawiały się również wydania najbardziej znanych dramatów i najnowszych przekładów.

Od przełomu XIX i XX wieku rozwijała się też naukowa krytyka szekspirowska. Pierwsze monografie i rozprawy dotyczące Szekspira i jego twórczości pozostawili po sobie pisarze, badacze literatury polskiej i francuskiej oraz publicyści. Zajmowano się ogólną oceną dzieł, ich interpretacją, polemiką dotyczącą autorstwa, dziejami recepcji Szekspira w Polsce i związkami naszej literatury z twórczością angielskiego dramaturga. Rozprawy te były często na wysokim poziomie, ale było ich niewiele i miały charakter dorywczy. Brak filologii angielskiej na polskich uniwersytetach powodował, że prace te nie były poparte gruntowną znajomością literatury, historii czy kultury angielskiej (Birkenmajer, 1936: 241).

Na początku XX wieku wzrost zainteresowania literaturą angielską i nauką języka stworzył warunki do utworzenia instytucji, która szkoliłaby ekspertów w tej dziedzinie. W 1908 roku, na Uniwersytecie Jagiellońskim, została powołana pierwsza w Polsce katedra anglistyki, a jej kierownikiem został profesor Roman Dyboski. Po I wojnie światowej, kiedy w odrodzonej Polsce reaktywowano istniejące na tych terenach uczelnie, w 1922 roku ponownie otwarto anglistykę w Krakowie, a Roman Dyboski powrócił na stanowisko kierownika katedry. Trzy inne uczelnie również utworzyły stałe katedry anglistyki. W 1921 roku powstała anglistyka na Uniwersytecie Poznańskim, kierowana przez Brytyjczyka, profesora Wilfrida Arbutnota Massey (1884–1969?). Anglistyka w Warszawie została otwarta w 1922 roku, pod kierownictwem profesora Andrzeja Tretiaka, którego asystentem był Stanisław Helsztyński. W 1924 roku anglistyka powstała także we Lwowie, a jej kierownikiem został profesor Władysław Tarnawski.

¹² Zbiór wychodził w formie zeszytów, a w całości *Dzieła* ukazały się jako drugie wydanie w roku 1897.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

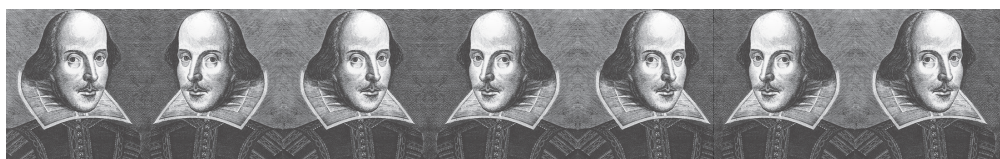
► O blogu

► Napisz do nas

Pierwszym polskim szekspirologiem, a równocześnie twórcą polskiej anglistyki był profesor Roman Dyboski (1883–1945). Literaturę angielską zainteresował go Wilhelm Creizenach (1851–1919), jeden z jego nauczycieli na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Za jego radą, po roku studiów w Krakowie, Dyboski kontynuował naukę w Wiedniu, gdzie w ciągu trzech lat ukończył studia i w 1905 roku uzyskał tytuł doktora filozofii. Jego praca doktorska, *Tennysons Sprache und Stil* [*Język i styl Tennysona*] została wydana w Wiedniu w 1907 roku. W tym samym roku Dyboski wyjechał na stypendium do Wielkiej Brytanii.

Po powrocie do Wiednia, w 1908 roku, uzyskał habilitację. Za pracę habilitacyjną uznano jego książkę, wydaną w Londynie w 1908 roku dla „Early English Text Society”, *Songs, Carols and Other Miscellaneous Poems*. [*Pieśni, kolędy i wiersze różne*]. W tym samym roku Dyboski wrócił do Krakowa i został powołany do objęcia pierwszej w Polsce katedry anglistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. W Krakowie Dyboski kontynuował działalność badawczą z zakresu literatury angielskiej. W 1909 roku napisał pracę o Miltonie, a trzy lata później o Tennysonie. W 1910 roku wydał *Literaturę i język średniowiecznej Anglii*, pierwszy podręcznik literatury średniowiecznej dla studentów anglistyki, a w latach 1911–1913 *Dzieła Dramatyczne Szekspira*, do których napisał szkic wstępny i przedmowy do wszystkich sztuk. Było to pierwsze w Polsce wydanie dzieł Szekspira w krytycznym opracowaniu anglisty. Niestety, nastąpiło to tuż przed wybuchem I wojny światowej i nie zostało zauważone przez krytykę (Bela, 2000: 287), a po wojnie nie było już wznawiane¹³. W 1914 roku Dyboski napisał i wydał esej *O sonetach i poematach Szekspira*, będący uzupełnieniem wydania dzieł z lat 1911–1913.

¹³ Do czasów II wojny światowej było to najpełniej zrealizowane przedsięwzięcie i główne wydanie dzieł Szekspira.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas



• Dyboski był cenionym naukowcem, uważanym za jednego z najwybitniejszych erudyków w skali europejskiej, więc często przeprowadzał prelekcje i wykłady na polskich i zagranicznych uniwersytetach.

W 1914 roku Dyboski został powołany do służby wojskowej w armii austriackiej, znalazł się na froncie wschodnim i dostał się do niewoli, w której przebywał do roku 1919. Będąc jeńcem wojennym, był jednym z założycieli uniwersytetu obozowego, w którym sprawował funkcję rektora i prowadził wykłady z literatury angielskiej. W czasie długiego pobytu w Rosji Dyboski pracował też naukowo i w 1917 roku wydał w Moskwie szkic *Rytmika wysiłku i znużenia w twórczości Szekspira*¹⁴. Kiedy po podpisaniu pokoju z Polską nastąpiła repatriacja więźniów, w 1922 roku Dyboski wrócił do Krakowa¹⁵, gdzie ponownie objął katedrę anglistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W tym samym roku otrzymał tytuł profesora zwyczajnego, wznowił wykłady z literatury angielskiej i pracę naukową. Przygotował wówczas ważną publikację *William Shakespeare*, wydaną w 1927 roku.

Dyboski był cenionym naukowcem, uważanym za jednego z najwybitniejszych erudyków w skali europejskiej, więc często przeprowadzał prelekcje i wykłady na polskich i zagranicznych uniwersytetach. W Polsce zaznajamiał z literaturą angielską, a poza granicami kraju mówił o historii i literaturze polskiej. W latach 1927–1929 przeprowadził w Londynie serię wykładów w School of Slavonic Studies [Londyńskim Instytucie Słowistycznym], które zostały później wydane w *The Slavonic Review* oraz w formie książkowej¹⁶. W 1928 roku Dyboski został zaproszony do Stanów Zjednoczonych, aby wygłosić serię wykładów o kulturze polskiej. Podróżował po kraju z cyklem wykładów od jesieni 1928 do wiosny 1929 roku, odwiedzając dwadzieścia pięć

¹⁴ Praca została zaprezentowana członkom Shakespeare Association w Wielkiej Brytanii i wydana w 1923 roku przez Towarzystwo Szekspirowskie (Bela, 2000: 284–5).

¹⁵ Swoje przeżycia z tych lat opisał w dzienniku *Siedem lat w Rosji i na Syberii* (1922).

¹⁶ Były to prace *Periods of Polish Literary History* [Okresy polskiej historii literatury] (1923), *Modern Polish Literature* [Współczesna literatura polska] (1924), *Outlines of Polish History* [Zarys historii Polski] (1925) i *Poland Old and New* [Nowa i dawna Polska] (1926).



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

uniwersytetów i przeprowadzając ponad sto wykładów. Ponieważ Dyboski był naukowcem dobrze znanym w Stanach Zjednoczonych, został też członkiem polskiej delegacji rządowej wyjeżdżającej do Savannah w USA jesienią 1929 roku na obchody 150. rocznicy śmierci Kazimierza Pułaskiego.

Podczas swojej długoletniej pracy Dyboski opublikował wiele artykułów z zakresu literatury, kultury, edukacji oraz problematyki śląskiej, które ukazywały się w gazetach codziennych, tygodnikach i miesięcznikach. Teksty o kulturze i literaturze angielskiej oraz amerykańskiej zostały później zebrane i wydane jako książki: *Anglia po wojnie* (1924), *O Anglii i Anglikach* (1929), *Stany Zjednoczone Ameryki Północnej* (1930).

Poza pracą naukową i publicystyczną Dyboski prowadził rozległą działalność społeczną. Był organizatorem regionalnych uniwersytetów powszechnych, pełnomocnikiem Fundacji Kościuszkowskiej w Polsce i kuratorem sekcji krakowskiej organizacji zrzeszającej młodzież akademicką ze Śląska Cieszyńskiego. W czasie pracy na Uniwersytecie Jagiellońskim, pełnił też funkcję społecznego kuratora Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Uczniów (Krajewska, 1968: 70).

Dyboski miał też wielkie zasługi dla rozwoju nowej dyscypliny naukowej, jaką w okresie międzywojennym była anglistyka. Przyczynił się do stworzenia katedr anglistyki w Warszawie i Lwowie, wysuwając na stanowiska kierowników katedr kandydatury Andrzeja Tretiaka i Władysława Tarnawskiego. W latach 1922–1939 sprawował nadzór merytoryczny nad wieloma pracami doktorskimi. Wykształcił również asystentów, wśród nich Przemysława Mroczkowskiego (1915–2002), późniejszego kierownika Katedry Filologii Angielskiej UJ, który rozpoczął swoją rozprawę doktorską pod kierunkiem Dyboskiego. O swoich związkach z Dyboskim wspominał też Stanisław Helsztyński, kierujący warszawską katedrą anglistyki po II wojnie światowej¹⁷. Kilku dawnych

¹⁷ Helsztyński wspomina kontakty z Dyboskim w pamiętniku *Kronika rodzinna* (1986).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas



• W czasie swojej długiej kariery naukowej Dyboski zajmował się wieloma zagadnieniami literatury angielskiej, ale największą uwagę poświęcił twórczości Szekspira.

studentów Dyboskiego uzyskało katedry w uniwersytetach zagranicznych (Krajewska, 1968: 99).

Okres II wojny światowej Dyboski spędził w Krakowie. Chociaż nie prowadził wykładów na tajnym uniwersytecie, udostępnił studentom i wykładowcom swoją bogatą bibliotekę¹⁸. Lata okupacji spędził pisząc o literaturze i historii krajów anglojęzycznych. Napisał wtedy sześć obszernych monografii: *Sto lat literatury angielskiej*, *Wielcy pisarze amerykańscy*, *Dzieje Stanów Zjednoczonych*, *Dzieje Anglii*, *Zarys literatury amerykańskiej*, *Zarys literatury brytyjskiej*¹⁹. Po wojnie, w marcu 1945 roku, Dyboski podjął pracę w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Popularność wykładów Profesora spowodowała wzrost zainteresowania studiami anglistycznymi, więc studium filologii angielskiej ogromnie się wtedy rozrosło (Krajewska, 1968: 96). Niestety, 1 czerwca 1945 roku Roman Dyboski zmarł nagle na atak serca.

W czasie swojej długiej kariery naukowej Dyboski zajmował się wieloma zagadnieniami literatury angielskiej, ale największą uwagę poświęcił twórczości Szekspira. Powracał do niego wielokrotnie, prowadząc wciąż nowe badania i regularnie publikując ich rezultaty. Jego największą pracą z tego zakresu jest, wydany w 1927 roku *William Shakespeare*, pierwsze w Polsce dzieło ujmujące całokształt twórczości angielskiego dramaturga, napisane przez naukowca szekspirologa. Drugą znaczącą pozycją szekspirowską jest, wydane w latach 1911–1913, opracowanie dzieł dramaturga – *Dzieła Dramatyczne Williama Szekspira*, zawierające szczegółową analizę każdej sztuki.

Dzieła dramatyczne z przedmowami Dyboskiego zostały wydane na początku jego kariery naukowej. Píše je więc

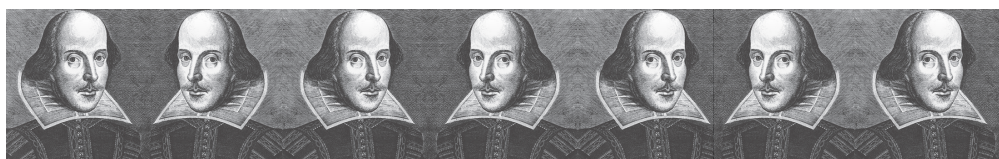
¹⁸ Uniwersytet został zorganizowany przez asystentki: Marię Laskowską-Michalską i Claire Grece-Dąbrowską, a jednym z wykładowców był profesor Władysław Tarnawski (Gibińska, Ozga, 1980: 22–23).

¹⁹ Dwie pierwsze zostały wydane już po śmierci Dyboskiego, w latach 1957 i 1958, a manuskrypty pozostałych znajdują się w archiwach PAN.



bardzo obiektywnie, nie wysuwając własnych interpretacji i sądów. Chce zobaczyć utwory oczami współczesnej mu krytyki, więc w analizie uwzględnia sądy wybitnych, współczesnych mu szekspirologów. Unika przy tym skrajnych opinii, a sam, nawet językiem nie sugeruje własnego stosunku do omawianych sztuk. Język tak barwny, jak ten którym Dyboski posługuje się później, pojawia się rzadko, tylko przy opisie najwybitniejszych dzieł. W przedmowie do pracy *William Shakespeare* Dyboski informuje, że chce „[w]skażać drogę tym, którzy dopiero szukają orientacji co do całokształtu twórczości Szekspira” (Dyboski, 1927: vi), więc analiza twórczości dramaturga nie jest bardzo szczegółowa. Niemniej jednak zakłada znajomość utworów i dużą wiedzę ogólną z zakresu literatury. Omawiając twórczość Szekspira, Dyboski nie podpira się już autorytetami, ale opierając się na przeprowadzonych przez siebie badaniach, prezentuje własne interpretacje i pokazuje osobisty stosunek do omawianych utworów.

W obu pracach Dyboski prezentuje inne podejście do czytelnika. W pracy z 1927 roku zakłada dokładną znajomość fabuł sztuk. Omawiając postać lub sytuację, badacz często odwołuje się do innych utworów Szekspira. W *Dziełach Dramatycznych* pisząc o bohaterach, czy poruszanych tematach, wymienia również nazwy innych sztuk, w których widzi podobieństwa, a także opisuje porównywanych bohaterów i treść scen, do których nawiązuje. Zarówno w jednej, jak i w drugiej pracy Dyboski widzi konieczność przygotowania czytelnika do lepszego zrozumienia epoki, w której tworzył dramaturg, więc zaznajamia go z sytuacją polityczną i ekonomiczną, mającą wpływ na rozkwit literatury. Aby ułatwić zrozumienie tych czasów, daje odniesienia do sytuacji w Polsce, porównując Anglię Tudorów z czasami zygmuntowskimi. Praca *William Shakespeare* i przedmowy do utworów w *Dziełach Dramatycznych* mają podobny schemat. Dyboski informuje o genezie, czasie powstania sztuki, oraz miejscu dramatu w układzie wszystkich utworów Szekspira.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Analizując czas powstania sztuk, bierze pod uwagę tak dowody zewnętrzne, sprawdzalne, jak i wewnętrzne – oparte na własnych odczuciach i przemyśleniach. Podaje daty powstania dramatów, opierając wiedzę na wynikach najnowszych badań wybitnych szekspirologów, lub – jeżeli data nie była znana – spekuluje kiedy sztuka mogła powstać, na podstawie daty jej wydania lub wystawienia. Nawiązuje do wydarzeń historycznych lub stara się określić datę powstania przez podobieństwa stylu typowego dla danego okresu twórczości.



• Często postaci z jednej sztuki porównuje do postaci z innych, przyjmując, że czytelnik zna nie tylko omawiany dramat, ale i wszystkie pozostałe. Porównując bohaterów, Dyboski równocześnie pokazuje rozwój autora dramatów.

Trzon analizy wszystkich utworów stanowi charakterystyka postaci oraz występujące w dramatach motywy. W analizie bohaterów przede wszystkim szuka motywacji ich działań w akcji sztuki. Nie streszcza utworów, co w jego czasach było typowym elementem analizy tekstu, ale dokonując charakterystyki postaci zakłada, że czytelnik dobrze zna treści dramatów. Często postaci z jednej sztuki porównuje do postaci z innych, przyjmując, że czytelnik zna nie tylko omawiany dramat, ale i wszystkie pozostałe. Porównując bohaterów, Dyboski równocześnie pokazuje rozwój autora dramatów.

Inną ważną pracą szekspirologiczną Dyboskiego jest wydany w 1914 roku esej *O sonetach i poematach Szekspira*. Praca ta jest pierwszą w Polsce i przez dłuższy czas jedyną dogłębną analizą mniej znanych utworów Szekspira, którego wczesne poematy nie cieszyły się powodzeniem czytelników i nie były częstym przedmiotem analizy krytycznej. Praca Dyboskiego zawiera jego własne przemyślenia i bardzo subiektywne opinie. O *Sonetach* pisze z wyraźnym podziwem. Analizuje ich język i treść, odnosząc ją do wydarzeń z życia Szekspira. Wyraża jednak nieco inną opinię na temat poematów, zauważając w nich dużo błędów, które wynikają z wieku poety i małego doświadczenia literackiego, ale dostrzega ich znaczenie w twórczym rozwoju Szekspira.

Tak w eseju jak w pozostałych pracach Dyboski stosuje popularną w XIX wieku krytykę biograficzną, widząc



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

w sztukach nawiązanie do życia ich autora. Jedną z większych prac, całkowicie poświęconą takim rozważaniom jest *Rytmika wysiłku i znużenia w twórczości Szekspira* (1917), będąca próbą dostosowania sztuk Szekspira do teorii, którą Dyboski założył. Porównuje w niej karierę Szekspira do wznoszącej się i opadającej fali. W analizie prezentuje nowatorski sposób połączenia twórczości dramaturga z jego życiem. Całą twórczość widzi jako pasmo artystycznych wzlotów, po których następuje wyraźne osłabienie formy. Dostrzega to zarówno w całej twórczości dramaturga, jak i w poszczególnych sztukach, w których po lepszych scenach następuje osłabienie sił twórczych artysty. Swoje opinie stara się uzasadnić przykładami, będącymi jego własną interpretacją scen i działań bohaterów. Stara się wykazać, że wie, nie tylko, co Szekspir robił w różnych momentach swojego życia, ale też co myślał i jakimi zasadami się kierował. Szczególnie widoczne jest to w rozważaniach dotyczących przełomów w życiu Szekspira, kiedy analizuje i komentuje nawet domniemane myśli poety.

W dwudziestoleciu międzywojennym problem autorstwa dramatów Szekspira był popularnym tematem artykułów prasowych i przedmiotem badań naukowych. Dyboski omawia spekulacje dotyczące autorstwa w pracy *William Shakespeare*, w artykule „Zagadnienia szekspirowskie (1922) i w jednej ze swoich pierwszych publikacji – w artykule „Dramaty pseudo-szekspirowskie” – napisanym w 1909 roku przez, wtedy jeszcze doktora, Romana Dyboskiego. Problem stara się traktować naukowo, pisze więc o badaniach tekstów i roli filologów w badaniach nad autorstwem sztuk. Jest pierwszym polskim naukowcem zajmującym się analizą tekstów Szekspira, a wyniki jego badań pokrywają się z opiniami współczesnych krytyków.

Wśród publikacji Dyboskiego dużą grupę stanowią recenzje polskich i angielskich prac dotyczących twórczości Szekspira. Artykuły te prezentują opinie wielu współczesnych mu wybitnych naukowców i zaznają polskiego



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

czytelnika z ówczesnym stanem badań nad twórczością Szekspira na świecie i w Polsce²⁰. Choć Dyboski sam nie podejmuje się tłumaczenia dramatów Szekspira, często recenzuje tłumaczenia wydawanych w tych czasach dzieł, jak również nowe wydania dramatów i wstępy do nich. W artykułach dokonuje oceny przekładów i treści merytorycznych zawartych we wstępach. Często polemizuje z autorami wstępów, rozważając zasadność podanych danych i sposób podejścia autorów. Nie zgadzając się z opinią autora, podaje jak sam postrzega analizowany problem²¹.

Wszystkie prace Dyboskiego, zarówno jego działalność publicystyczna, jak i praca naukowa mają ogromne znaczenie dla polskiej anglistyki i szekspirologii. Tworząc pierwsze polskie studia anglistyczne, zaznajamiał Polaków z arcydziełami literatury angielskiej, przybliżył nieznaną wówczas, krytykę anglosaską i wzbogacił naukę dziełami wielkiej klasy. Równocześnie prowadząc badania nad twórczością Szekspira i publikując ich rezultaty Dyboski, wprowadził Polskę do światowej szekspirologii.

Drugim wielkim naukowcem dwudziestolecia międzywojennego, zajmującym się badaniem twórczości Szekspira, był Władysław Hubert Tarnawski (1885–1951). W 1903 roku Tarnawski rozpoczął studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego, które wznowił w Krakowie, w roku akademickim 1908/9. Tam studiował pod kierunkiem profesora Romana Dyboskiego. Na jego seminarium, w krakowskiej katedrze anglistyki, Tarnawski przedstawił pracę doktorską *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, i w 1913 roku uzyskał stopień doktora. Praca została wydana

²⁰ Recenzował książkę W. Raleigha (1861–1922) *Shakespeare* (1907), wydanie dzieł Szekspira A. Quillera-Coucha (1863–1944) i J. Dovera Wilsona (1881–1961) oraz prace naukowe A. Tretiaka i W. Tarnawskiego.

²¹ Opublikował recenzje wydań *Burzy*, *Makbeta* (1922) i *Hamleta* (1923) w opracowaniu A. Tretiaka, tłumaczenie *Antoniusza i Kleopatry* W. Tarnawskiego z jego wstępem (1922) i recenzję *Sonetów* w przekładzie J. Kasprowicza (1923).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

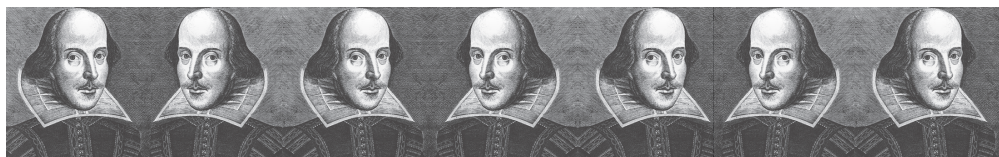
w 1914 roku i przyjęta w świecie naukowym z ogromnym zainteresowaniem. Wkrótce po jej wydaniu Tarnawski napisał kilka kolejnych artykułów związanych z Szekspirem, między innymi wydał recenzję wydania *Dzieł Dramatycznych*, przygotowanego przez Romana Dyboskiego. Po ukończeniu studiów, w 1914 roku Tarnawski powrócił do rodzinnego Przemyśla, gdzie otrzymał stanowisko nauczyciela gimnazjum. Ponieważ język angielski nie był wtedy przedmiotem szkolnym w galicyjskich gimnazjach, uczył języka polskiego i historii. Przez cały ten czas pracował naukowo, publikując rozprawy anglistyczne, głównie poświęcone Szekspirovi. Jak w 1946 roku napisał: „od czegokolwiek przez ostatnich lat pięćdziesiąt wychodziłem (naturalnie w kwestiach krytycznych czy historyczno-literackich), zawsze jakimś sposobem dochodziłem do Szekspira” (Tarnawski, 1946: 9).

Kiedy w 1919 roku rozpoczęła działalność Biblioteka Narodowa, wydania dzieł literatury angielskiej zaczęli opracowywać angiści, w tym Władysław Tarnawski. Opracował i przełożył trzy tomy szekspirowskie: *Antoniusza i Kleopatę* (1921), *Romea i Julię* (1924) i *Juliusza Cezara* (1925). W 1929 roku zapowiedziano wydanie *Snu nocy letniej* w przekładzie Tarnawskiego, jednak przetłumaczona przez niego komedia została wydana wiele lat po jego śmierci²². W 1919 roku powstały plany utworzenia katedry anglistycznej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Tarnawski postanowił więc uzupełnić kwalifikacje, aby móc starać się o profesurę. W roku 1923 uzyskał habilitację na podstawie pracy monograficznej *Krzysztof Marlowe, jego życie, dzieła i znaczenie w literaturze angielskiej* i w roku akademickim 1923/24, zarekomendowany przez profesora Romana Dyboskiego, objął nowo utworzoną Katedrę Filologii Angielskiej. Prowadził na niej wykłady prezentujące dzieje literatury angielskiej, ale znaczna ich część poświęcona była dramatom Szekspira (Starnawski, 1997: 239).

²² P. Mroczkowski opracował tłumaczenie i wydał w latach 1970 i 1987.



📖 Kiedy w 1919 roku rozpoczęła działalność Biblioteka Narodowa, wydania dzieł literatury angielskiej zaczęli opracowywać angiści, w tym Władysław Tarnawski.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

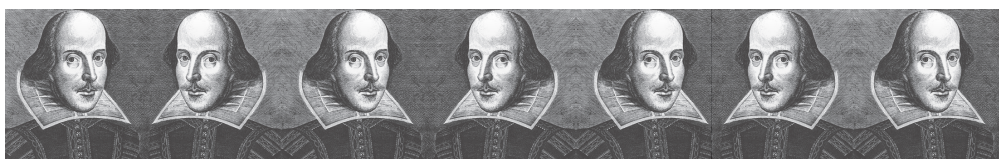
► Napisz do nas

W 1926 roku Tarnawski wydał pierwszy podręcznik literatury angielskiej w języku polskim – *Historię literatury angielskiej. Od czasów najdawniejszych do Milтона i Drydena*. Drugi tom – *Historia literatury angielskiej od Swifta do Burke’a i Burnsa*, został wydany w 1930 roku. Kolejną obszerną pracą, był poświęcony literaturze i kulturze tom *Z Anglii współczesnej. Pięć szkiców*, wydany w 1927 roku. Do Szekspira powrócił w 1931 roku książką *Szekspir. Książka dla młodzieży i dorosłych*. Omawiając poszczególne dzieła, ilustrował je fragmentami we własnym przekładzie.

W latach 1934–1938 praca profesora jako kierownika katedry anglistyki została przerwana, ponieważ katedrę zlikwidowano²³. Do pracy naukowej i na katedrę Tarnawski powrócił w grudniu 1937 roku. Wydał wtedy pracę *Szekspir katolikiem* (1938). W 1939 roku pozostał we Lwowie i nadal pracował jako profesor uniwersytecki, również w czasie okupacji sowieckiej. Wtedy też rozpoczął pracę nad przekładem wszystkich dzieł Szekspira, którą kontynuował podczas okupacji niemieckiej. Jak później napisał: „wojna i wojenne warunki naprowadziły mnie znowu do Szekspira i dziś mam w rękopisie wszystkich trzydzieści siedem dramatów” (Tarnawski, 1946: 9).

W 1941 roku Tarnawski przyjechał do Krakowa. Do końca wojny prowadził tam wykłady na anglistyce podziemnego uniwersytetu. W roku akademickim 1944/45 wrócił, na kilka miesięcy, na stanowisko kierownika lwowskiej katedry anglistyki, po czym opuścił Lwów i przeniósł się do Krakowa. W 1945 roku, po śmierci Romana Dyboskiego, objął po nim stanowisko kierownika Katedry Filologii Angielskiej UJ. Wykładał literaturę romantyczną i literaturę czasów reformacji, popularyzował też wiedzę o Szekspirze. W tym czasie zaangażował się w pracę, uznanego za nielegalny, Komitetu Ziem

²³ Zdaniem Starnawskiego katedrę zlikwidowano z powodów politycznych. Była to reakcją rządów sanacyjnych na piętnujące nieprawość rządu listy profesorów (1997: 241).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Wschodnich i w 1946 roku został aresztowany przez UB. Po procesie, w którym był oskarżony i sądzony jako jeden z przywódców Komitetu, w 1947 roku został skazany na 10 lat więzienia (Rożnowska-Szymczakowa, 1994: 55–56).

W 1948 roku Tarnawski uzyskał zgodę władz więziennych na kontynuowanie pracy naukowej. Poświęcił ten czas na dalszą pracę nad twórczością Szekspira. Napisał wtedy prace, które nie zostały wydane: *Składniki twórczości Szekspira*, *Szkic krytyczny o pismach niedramatycznych Shakespeare'a*, *Shakespeare na tle epoki* i wstępy do dramatów Szekspira. Zmarł w więzieniu w 1951 roku. Po jego śmierci wyszły jeszcze jego przekłady: *Hamleta* (1953 i 1955), *Króla Leara* i *Ryszarda II* (1957), *Burzy* (1958), *Snu nocy letniej* (1970) oraz kilka tłumaczeń sonetów, wydanych w tomie *Sonetów* w 1964 (Starnawski, 1997: 242)²⁴.

Jedną z ważniejszych rozpraw z dziedziny szekspirologii jest wydana w 1914 roku praca doktorska Tarnawskiego *O polskich przekładach dramatów Szekspira*. Można uznać ją za pierwszą i do czasów współczesnych jedyną szczegółową analizę wszystkich ówczesnych przekładów Szekspira w Polsce. Tarnawski dokonuje ogólnej oceny pracy każdego tłumacza, a następnie szczegółowo analizuje jego przekłady. Zwraca uwagę na zastosowany typ wiersza i języka, dokładność tłumaczenia i samą znajomość języka przez tłumacza. W każdym wypadku podkreśla zalety przekładu i wylicza wady, które dostrzeżę, uzasadniając prezentowane opinie. Oceniając tłumaczenia, zwraca uwagę na archaizację stylu, problem ekwiwalencji formy i języka, czy znajomość przekładanego języka i biegłość we własnym języku. Wszystkie te zagadnienia stały się później istotnym elementem teorii tłumaczeń. Studium Tarnawskiego zawiera też uwagi dotyczące



• Jedną z ważniejszych rozpraw z dziedziny szekspirologii jest wydana w 1914 roku praca doktorska Tarnawskiego.

²⁴ *Hamlet* został wydany w opracowaniu Sinki (1953) i Helsztyńskiego (1955), *Król Lear* i *Burza* w opracowaniu Helsztyńskiego, *Sen nocy letniej* w opracowaniu Mroczkowskiego, *Sonet* w opracowaniu Sito (Rożnowska-Szymczakowa, 1993/94: 55–70).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

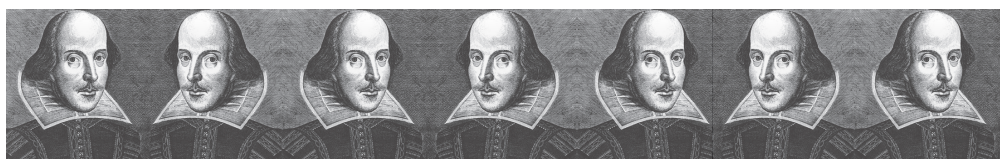
idealnego przekładu i zasad, jakimi powinien się kierować tłumacz tekstu Szekspirowskiego.

Kilka lat po wydaniu pracy o przekładach Tarnawski dołączył do grona tłumaczy. Jego pierwszą przełożoną sztuką jest *Romeo i Julia*, wydana w 1924 roku, a pierwszym wydanym przekładem *Antoniusz i Kleopatra* (1921). Do wybuchu II wojny światowej przetłumaczył jeszcze *Juliusza Cezara* (1925) i nie wydany wówczas *Sen nocy letniej*. We wstępie do *Antoniusza i Kleopatry* ogłosił też publicznie chęć wydania przekładów wszystkich dramatów Szekspira.

We wstępie do *Antoniusza i Kleopatry* Tarnawski wraca też do własnej teorii tłumaczenia. Píše o zasadach, które stosuje w przekładach i podaje warunki, jakie należy stawiać dobremu przekładowi. Kilka lat później, po własnych doświadczeniach translatorskich, w artykule „W jakich przekładach grać Szekspira” (1945) po raz kolejny odnosi się do własnej teorii²⁵. Przyznaje się do popełnionych błędów i poprawia własną teorię przekładu. Jak pisze: „w zetknięciu z trudnościami oddania tekstu szekspirowskiego, teoria moja [...] uległa dość znacznym modyfikacjom. Doszedłem do przekonania, że przekład jest jednym wielkim kompromisem między całym szeregiem względów” (1945: 12).

Dwie kolejne prace Tarnawskiego poświęcone twórczości Szekspira to: *Historia literatury angielskiej. Od czasów najdawniejszych do Milтона i Drydena* (1926) i *Szekspir. Książka dla młodzieży i dorosłych* (1931). *Historia* jest jednym z pierwszych podręczników uniwersyteckich, wydaniem bardzo ważnym dla studentów anglistyki. *Szekspir* natomiast jest pierwszą polską książką o angielskim dramaturgu skierowaną do młodego czytelnika. Tak w *Historii* i *Szekspirze*, jak i we wstępach do wydanych własnych przekładów Szekspira Tarnawski stosuje typową w jego czasach krytykę

²⁵ Artykuł jest odpowiedzią na artykuł Borowego, pod tym samym tytułem, krytykujący przekłady Tarnawskiego.



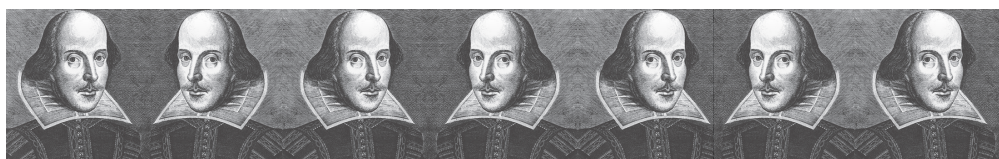
biograficzną. Rozważając życie dramaturga i analizując jego utwory, stawia siebie w pozycji tego, który rozumie intencje Szekspira, wie co myślał, i jakimi zasadami się kierował w różnych okresach twórczości. Również podczas analizy twórczości dramaturga, odczytuje dzieła przez interpretację biografii autora.

Utwory analizuje w sposób podobny do Dyboskiego i krytyków angielskich, na których obaj się wzorowali, chociaż na inne elementy kładzie nacisk i rozważa inne motywy dramatów. Informuje o czasie powstania sztuk i ich genezie oraz, szczególnie przy wczesnych utworach, wpływie innych autorów. Pisząc o genezie i dacie wydania, Tarnawski przeprowadza badania tekstowe, analizując wydania w formie quarto. Rozważania jego są bardzo nowatorskie jak na te czasy, a Tarnawski jest jedynym polskim krytykiem przeprowadzającym takie szczegółowe badania tekstowe dzieł Szekspira.

Nie zajmuje się głęboką charakterystyką postaci dramatów. Tym różni się od Dyboskiego, dla którego jest to podstawa każdej analizy. W przeciwieństwie do współczesnych mu krytyków, Tarnawski rozważa przede wszystkim problemy poruszane w dramatach. Często jest to połączone z odniesieniami do wydarzeń historycznych i rozważaniami na temat stosunku dramaturga do współczesnych mu problemów społecznych czy politycznych. Analiza bohatera utworu Szekspira pojawia się natomiast w artykułach: „O *Juljuszu Cezarze*” (1925) i „Postać Szajloka w *Kupcu weneckim*” (1930). Pisze w nich o pojedynczych postaciach: Brutusie i Shylocku. We wczesnych pracach, dokonując analizy bohaterów często ocenia ich postępowanie, kierując się kryteriami współczesnych mu zasad moralnych. W *Szekspirze* i artykułach pisanych w latach trzydziestych widać pewną zmianę. Widzi Szekspira na tle swojej epoki, podkreśla więc, że jego poglądy na życie i rodzinę były takie, jak wielu mu współczesnych.



🔍 W przeciwieństwie do współczesnych mu krytyków, Tarnawski rozważa przede wszystkim problemy poruszane w dramatach.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

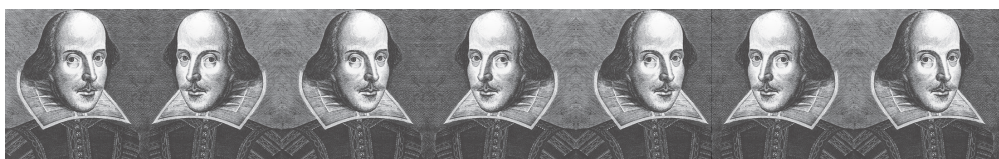
Tematem, do którego Tarnawski wielokrotnie powraca w pracach i artykułach, jest problem religii Szekspira. Wspomina o tym w: recenzji *Rytmiki wysiłku i znużenia w twórczości Szekspira* Dyboskiego, *Historii literatury*, wykładzie „Falstaff a religia Szekspira” (1929)²⁶ i poświęconej temu problemowi książce *Szekspir katolikiem* (1938). Pogląd prezentowany w jednej z jego ostatnich wydanych prac zdecydowanie różni się od opinii wcześniejszych. W recenzji i *Historii* Tarnawski uważa, że nie znamy poglądów religijnych dramaturga, chociaż w jego dziełach widać dużą tolerancję religijną. W wykładzie stara się dowieść, że dramat *Henryk IV* jest anty-protestancki, więc skłonny jest zgodzić się z poglądami o katolicyzmie dramaturga. W książce *Szekspir katolikiem*, już z pełnym przekonaniem, forsuje przekonanie o katolicyzmie Szekspira. Wylicza fakty z jego życia, mogące sugerować jego katolicyzm i wymienia sztuki dramaturga, w których – jak twierdzi – można dostrzec takie poglądy religijne.

Początek XX wieku przyniósł liczne teorie dotyczące autorstwa dzieł Szekspira. Pojawiły się prace naukowe i artykuły prasowe publikujące rezultaty tych badań. Tarnawski włączył się do dyskusji. Problem autorstwa porusza w *Historii, Szekspirze*, we wstępach do dramatów i artykule „Szekspir czy nie Szekspir?” (1923). Chociaż znajduje fragmenty dramatów które – jego zdaniem – nie są w całości autorstwa Szekspira, zdecydowanie sprzeciwia się kwestionowaniu autorstwa dramaturga i postuluje trzymanie się danych, świadczących o tym, że to jednak on napisał wszystkie swoje sztuki.

Podobnie jak pozostali polscy szekspirologowie, Tarnawski propagował wiedzę szekspirologiczną w artykułach i wykładach²⁷. Dużą grupę jego artykułów stanowią recenzje tłumaczeń lub polskich prac z dziedziny szekspirologii. Omawia pracę Romana Dyboskiego *Rytmika wysiłku i znużenia w twór-*

²⁶ Wykład został wygłoszony na posiedzeniu Towarzystwa Naukowego we Lwowie.

²⁷ Często prowadził wykłady w Towarzystwie Naukowym we Lwowie.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

czości Szekspira (1921), recenzuje tłumaczenie *Sonetów*, dokonane przez Marię Sułkowską (1929) i, w artykule „Szekspir Kasprowicza” (1931), wszystkie przekłady Jana Kasprowicza. Publikuje też artykuły przybliżające wyniki badań współczesnych mu szekspirologów²⁸, pisząc obszernie o tych, które uważa za trwałe zdobycze wiedzy szekspirologicznej.

Tarnawski jest drugim wielkim szekspirologiem dwudziestolecia międzywojennego, którego praca poszerzyła wiedzę o angielskim dramaturgu w Polsce i włączyła nasz kraj do narodów liczących się w badaniach szekspirologicznych. Opracowując i modyfikując teorię przekładu, zapoczątkował rozwój polskiej krytyki przekładu. Był też jednym z nielicznych tłumaczy, a jedynym naukowcem, który z powodzeniem przełożył wszystkie dzieła dramatyczne Szekspira.

Trzecim wielkim szekspirologiem-anglistą jest warszawski naukowiec Andrzej Tretiak (1886–1944). Kiedy w 1904 roku rozpoczął studia polonistyczne i germanistyczne na Wydziale Filozoficznym UJ, był studentem Wilhelma Creizenacha i Stanisława Tarnowskiego, autorów wielu prac szekspirologicznych. Dzięki obu mentorom zainteresował się studiami anglistycznymi, które kontynuował, w Wiedniu i Heidelbergu, do 1908 roku. Po studiach wyjechał do Londynu, gdzie prowadził badania naukowe. Po powrocie do kraju, w latach 1908–1910, pracował jako nauczyciel w gimnazjum, zajmując się równocześnie pracą naukową. Jego pierwsze prace naukowe: *Marlowe i Mickiewicz* i *Oskar Wilde jako liryk*, zostały wydane w 1907 roku, a artykuł z zakresu literatury angielskiej, „Typ literacki Browninga i Hauptmana”, w 1908 roku. W roku 1909 uzyskał na UJ stopień doktora filozofii, zostając pierwszym w Polsce doktorem anglistyki. Jego praca *Über „hapax legomena” by Shakespeare* [„*Hapax legomena*” w dziełach Szekspira], pisana pod kierunkiem Creizenacha, dotyczyła form występujących jednorazowo



• Tarnawski jest drugim wielkim szekspirologiem dwudziestolecia międzywojennego, którego praca poszerzyła wiedzę o angielskim dramaturgu w Polsce i włączyła nasz kraj do narodów liczących się w badaniach szekspirologicznych.

²⁸ Między innymi artykuł „Wyniki badań szekspirowskich XX wieku” opublikowany w 1931.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

w dramatach Szekspira. W 1910 roku odkrył nieznaną rękopis epigramatów Harringtona i wydał książkę *John Harrington, epigramatysta dworski z czasów królowej Elżbiety (1561–1612)*, swoją pierwszą większą pracę naukową. W 1910 roku ukazało się również jego opracowanie *Powieściopisarz – mistryk R. H. Benson*. Regularnie publikował wówczas teksty dotyczące literatury angielskiej, między innymi artykuły: „Angielski poemat z XVII na cześć króla Jana III” i „Karol Dicken”.

Praca w charakterze nauczyciela nie była dla Tretiaka wystarczająco atrakcyjna, zmienił więc plany życiowe i podjął studia rolnicze, a po otrzymaniu dyplomu pracował przez 10 lat jako administrator rolny. Pracując w rolnictwie, nie porzucił zainteresowań naukowych związanych z literaturą angielską. Kiedy „Biblioteka Narodowa” zaczęła publikować dzieła literatury światowej, Tretiak został głównym współpracownikiem angielskiego działu wydawnictwa. Debiutował opracowaniem *Burzy Szekspira* w 1921 roku. W kolejnych latach zostały wydane jego opracowania sztuk Szekspira: *Makbeta*, *Hamleta* (1922) i *Króla Leara* (1923). Szczególnie ważne były wydania *Hamleta* i *Króla Leara*, w jego własnym przekładzie. Do przekładu używał niewykorzystywanego przez innych tłumaczy jedenastozgłoskowego wiersza jambicznego, uważając że dzięki temu zbliża się do tonu oryginału. Chociaż starał się tłumaczyć bardzo wiernie i naśladować rytmiczność wiersza szekspirowskiego, jego przekłady nie zostały dobrze ocenione. Uznano je za sumienne, ale rozwlekłe i trudne w czytaniu (Borowy, 1938–45: 262–264).

Do pracy zawodowej związanej z literaturą angielską Tretiak powrócił w 1922 roku. W tym roku został ponownie otwarty Uniwersytet Warszawski, a Tretiakowi zaproponowano objęcie katedry anglistyki. Kontynuował więc pracę naukową, zajmując się literaturą angielskiego odrodzenia, romantyzmem, okresem wiktoriańskim oraz dziejami dramatu. Pisał też nadal prace szekspiologiczne. W 1927 roku „Biblioteka Narodowa” wydała *Otella*, w tłumaczeniu Paszkowskiego, z wstępem i komentarzem Tretiaka.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

Poza pracą naukową Tretiak publikował liczne artykuły w czasopismach naukowo-literackich, z których wiele związanych było z jego zainteresowaniem Szekspirem. Wydał, między innymi: „Z nowszej literatury szekspirowskiej” (1922), *Środki artystyczne sceny szekspirowskiej* (1925), „Scena szekspirowska” (1925), „Inscenizacja *Juljusza Cezara* na scenie szekspirowskiej” (1925), „*The Merchant of Venice* and the ‘Alien’ question” [„Zagadnienie obcości w *Kupcu weneckim*”] (1929), „Kompozycja *Antoniusza i Kleopatry* W. Shakespeare’a” (1937).

Tretiak angażował się też w pracę administracyjną na uniwersytecie. W latach 1932–1934 pełnił funkcję kuratora Katedry Filologii Romańskiej i kuratora Zakładu Sinologii, a w latach 1935–1936 był kuratorem Biblioteki Uniwersyteckiej. W 1939 roku został dziekanem Wydziału Humanistycznego UW. Funkcję tę pełnił w konspiracji jeszcze przez trzy lata wojny. Działal też społecznie. Był jednym z założycieli Warszawskiego Klubu Literackiego i Naukowego, członkiem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego i kuratorem katolickich stowarzyszeń akademickich.

W czasie wojny i okupacji współuczestniczył w pracach tajnego uniwersytetu i brał czynny udział w działalności podziemnej. Przez wszystkie lata okupacji hitlerowskiej działał w organizacji zajmującej się opieką nad jeńcami uchodzącymi z niewoli niemieckiej. W kwietniu 1944 roku został aresztowany i uwięziony na Pawiaku. Ponieważ zatrzymano go pod cudzym nazwiskiem, a Gestapo nie zidentyfikowało Tretiaka jako poszukiwanego członka organizacji podziemnej, po kilku miesiącach udało mu się uzyskać zwolnienie z więzienia. Krótki okres pobytu na wolności przerwał wybuch Powstania Warszawskiego. W pierwszych dniach powstania, 3 sierpnia 1944 roku Tretiak został aresztowany i zatrzymany jako zakładnik. Od tej pory już go nie widziano. Prawdopodobnie 4 lub 5 sierpnia 1944 roku został rozstrzelany przez Niemców.



• Poza pracą naukową Tretiak publikował liczne artykuły w czasopismach naukowo-literackich, z których wiele związanych było z jego zainteresowaniem Szekspirem.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas



• Największą grupę prac z zakresu szekspirologii, napisanych przez Tretiaka w okresie międzywojennym, stanowią wydania dzieł Szekspira.

Największą grupę prac z zakresu szekspirologii, napisanych przez Tretiaka w okresie międzywojennym, stanowią wydania dzieł Szekspira. Opracował wstępy i objaśnienia do *Burzy*, *Makbeta* i *Otella* w tłumaczeniu Paszkowskiego oraz *Hamleta* i *Króla Leara* we własnym przekładzie. We wszystkich pracach konsekwentnie wykorzystuje własną teorię struktury dzieła literackiego, rozważając wewnętrzną i zewnętrzną formę i treść omawianych dramatów. W każdym opracowaniu dużo uwagi poświęca genezie utworu i stosunkowi autora do jego źródła. Aby prześledzić sposób tworzenia dzieła, analizuje stosunek Szekspira do tematu, badając jakie elementy utworu pochodzą z pracy, na której Szekspir się opierał, jakie zmiany wprowadził, co nowego dodał. We wszystkich opracowaniach dokładnie omawia budowę dramatów, rozważając podział i znaczenie poszczególnych aktów²⁹. Podkreśla rolę epizodów, które wydają się niezwiązane logiczną akcją, lecz łączą całość nastrojem i wykorzystując różnego typu środki obrazowe, wpływają na widza. W swoich pracach Tretiak, jak i inni współcześni mu krytycy, łączy dzieło z twórcą. Widzi utwory jako wyraz przeżyć i stanów ducha autora, a więc wpisuje się w panujący wówczas prąd biograficzny.

W każdej z omawianych sztuk Tretiak zwraca uwagę na pewne, ważne dla niego aspekty omawianych dramatów. Rozważa problemy uniwersalne, takie jak: żądza władzy, ambicja, siła zła, pojawiające się wszędzie i aktualne w każdym czasie i w każdej epoce. Takim rozważaniom poświęcone są też artykuły Tretiaka. W artykule „*The Merchant of Venice and the ‘Alien’ Question*”³⁰ rozważa postać Shylocka jako symbolu uchodźcy w Anglii. Tak jak Dyboski i Tarnawski, Tretiak wprowadza do swoich prac polski kontekst. Pisze

²⁹ Obszerną pracą Tretiaka poświęconą tylko kompozycji dramatu jest też *Kompozycja „Antoniusza i Kleopatry”* (1937).

³⁰ Artykuł został opublikowany w wychodzącym w Polsce w języku angielskim *The Review of English Studies*.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

o istniejących w Polsce przeróbkach i przekładach, a także omawia pracę polskich tłumaczy. Generalnie, nie jest zadowolony z polskich przekładów, ale tłumaczy trudności w przekładzie bogactwem językowym Szekspira oraz specyfiką języków słowiańskich.

W dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy rozpoczęły się badania historii teatru, Tretiak jako pierwszy polski naukowiec zaczął pisać o teatrze elżbietańskim. Sceną teatru szekspirowskiego zajmuje się w pracy *Środki artystyczne sceny szekspirowskiej* (1925) i artykułach: „Scena szekspirowska” (1924) i „Inscenizacja *Juliusza Cezara* na scenie szekspirowskiej” (1925). W *Środkach artystycznych* analizuje istniejące w czasach Szekspira typy teatrów i grane przedstawienia. Wyjaśnia różnice między początkami teatru publicznego, ze sztukami odgrywanymi w przystosowanych do tego celu gospodach a późniejszymi latami, kiedy przedstawienia przeniosły się do wybudowanych specjalnie do tego celu teatrów. We wszystkich trzech pracach zajmuje się wyglądem teatru. Opisuje przygotowanie sceny głównej i potrzebnych w wielu przedstawieniach scen: „górną” i „tylną”. Wyjaśnia, kiedy były one wykorzystywane, podając przykłady scen ze sztuk Szekspira. Informacje podawane przez Tretiaka są oparte na dostępnych mu wynikach prac naukowych, ale prezentuje też własne poglądy dotyczące sceny, kostiumów czy wyglądu teatru³¹.

Tretiak, podobnie jak pozostali polscy szekpirolodzy, włączył się do dyskusji dotyczącej autorstwa dzieł Szekspira, publikując artykuły „Czy Szekspir był autorem Szekspira?” i (1925) „Z nowszej literatury szekpirowskiej” (1922), w których wyjaśnia dlaczego nie możemy przyjąć argumentów zaprzeczających autorstwa Szekspira. Publikuje też artykuły, zajmujące się zagadnieniami szekpirowskimi, spowodowane premierami sztuk Szekspira na lokalnej scenie. W recenzjach przedstawień *Juliusza Cezara*, *Snu nocy letniej* czy

³¹ Współczesna wiedza o teatrze elżbietańskim nie potwierdziła wielu domysłów Tretiaka.



Poskromienia złoŃnicy porusza różne problemy³², ale często wraca do rozważań o scenie szekspirowskiej.

Tretiak jest też autorem wielu recenzji, tak prac z dziedziny szekspirologii, jak i przedstawień sztuk dramaturga. W artykule „Literatura angielska: dwa zbiory sonetów” (1925) recenzuje przekład *Sonetów* Szekspira dokonany przez Jana Kasprowicza. W artykułach „Z nowszej literatury szekspirowskiej” (1922) i „Z najnowszej szekspirologii (1930–1936)” (1937) dokonuje krytyki monografii i artykułów szekspirowskich, które pojawiły się w tym okresie³³.

Tretiak jest trzecim naukowcem-anglistą, który przyczynił się do upowszechnienia literatury angielskiej w Polsce jako krytyk i tłumacz, oraz włączył do badań nad twórczością angielskiego dramaturga. Był jedynym badaczem okresu międzywojennego który wprowadził problematykę teatru elżbietańskiego do polskiej szekspirologii. Pod koniec lat dwudziestych do trzech wielkich profesorów dołączył Stanisław Helsztyński (1891–1986), który rozpoczął wówczas swoje, trwające do lat osiemdziesiątych, badania nad twórczością Szekspira. Helsztyński rozpoczął studia anglistyczne w Monachium, a po odzyskaniu przez Polskę niepodległości kontynuował je na nowo powstałym uniwersytecie w Poznaniu. W 1925 wyjechał na stypendium do Wielkiej Brytanii, czego efektem było napisanie rozprawy *Polskie przekłady Miltona i Pope’a* oraz uzyskanie stopnia doktora w 1926. W tym samym roku Helsztyński został też mianowany asystentem w katedrze anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Po wojnie, w 1946 złożył rozprawę habilitacyjną na temat angielskiej powieści parlamentarnej – *Parliament and the English Novel in the Nineteenth and Twentieth Centuries*,



• Tretiak jest trzecim naukowcem-anglistą, który przyczynił się do upowszechnienia literatury angielskiej w Polsce jako krytyk i tłumacz, oraz włączył do badań nad twórczością angielskiego dramaturga. Był jedynym badaczem okresu międzywojennego który wprowadził problematykę teatru elżbietańskiego do polskiej szekspirologii.

³² W artykule „The Lunatic, the Lover and the Poet Are of Imagination All Compact” [„Wariat, kochanek, poeta – to trzy różne wcielenia mocy wyobraźni”] (1934) zajmuje się tłami sztuki, w „Humorze życia” (1935) – problemem stosunków między kobietami i mężczyznami.

³³ Recenzuje prace szekspirologów angielskich niemieckich, francuskich i polskich, takich jak: E.K. Chambers, R.W. Chambers, Dover Wilson, H. Granville-Barker, R. Dyboski, A. Nowaczyński.



zdał egzamin habilitacyjny i w tym samym roku otrzymał tytuł docenta historii literatury angielskiej i amerykańskiej. Został kierownikiem Zakładu Filologii Angielskiej UW, który prowadził od 1948 do przejścia na emeryturę w 1961 roku.

Wysoką pozycję w polskiej szekspirologii Helsztyński uzyskał po II wojnie światowej³⁴, ale już przed wojną opublikował kilka prac poświęconych Szekspirovi. U progu kariery naukowej opracował wydania *Juliusza Cezara* (1929), *Makbeta* (1929) i *Snu nocy letniej* (1931), zaopatrując je w „Objaśnienia”, w których podaje informacje o źródłach utworów, występujących postaciach oraz komentuje i wyjaśnia nieścisłości przekładu. W opracowaniach widać obawy przed prezentowaniem własnych przemyśleń i opinii, dlatego Helsztyński głównie prezentuje sądy znanych krytyków angielskich i polskich³⁵. Dostrzega znaczący wpływ Szekspira na literaturę polską, więc obszernie komentuje tłumaczenia oraz obecność angielskiego dramaturga w polskiej kulturze³⁶.

Innymi pracami z dziedziny szekspirologii, które Helsztyński opublikował w początkowych latach swojej pracy naukowej, są eseje: „Stratford i *Sen nocy letniej*” (1926), „Krzywda Lady Makbet” (1927) i „Hamlet islandzki i Hamlet szekspirowski” (1930). W eseju „Stratford i *Sen nocy letniej*” zastanawia się nad źródłami czarodziejskiego świata *Snu nocy letniej*, dochodząc do przekonania, że rodzinne miasto Szekspira było inspiracją do napisania komedii. W kolejnym szkicu, „Hamlet islandzki i Hamlet szekspirowski”, Helsztyński odnosi się do islandzkiego bohatera Amletha, którego uważa za pierwowzór Hamleta. Jest przekonany, że Szekspir,

³⁴ Helsztyński jest autorem: trzykrotnie wydawanej w latach 1964–1974 biografii Szekspira, szkiców *Moje szekspiriana* (1964), redaktorem *Dzieł dramatycznych Szekspira* (1964, 1973, 1981) i opracowań: *Hamleta* (1955, 1966), *Burzy* (1957), *Króla Leara* (1957) i *Snu nocy letniej* (1967).

³⁵ Prezentuje on opinie Dyboskiego, Tretiaka czy Tarnawskiego, a pisząc o wpływach Szekspira na polskich twórców – polonistów Szyjkowskiego i Windakiewiczza.

³⁶ To podejście Helsztyński rozwinął w powojennych badaniach.



połączył elementy romańskie (francuskie tłumaczenie podstawowego źródła Szekspira – Saxo-Grammaticusa), islandzkie oraz francuskie (teatr w teatrze), ale nie zdołał ich odpowiednio zharmonizować, co, jego zdaniem, zrodziło problemy w interpretacji dramatu. W eseju „Krzywdza Lady Makbet” Helsztyński zajmuje się postacią, która, jego zdaniem, została skrzywdzona przez dramaturga. Podaje więc wyniki swoich badań dotyczących prawdy historycznej o obojgu bohaterach i rozważa powody, które skłoniły Szekspira do pokazania obu postaci w zupełnie innym, dużo gorszym niż w źródłach historycznych, świetle.

W dwudziestoleciu międzywojennym, artykuły i rozprawy dotyczące twórczości Szekspira pisali również inni naukowcy, głównie poloniści. Najczęściej są to pojedyncze prace związane z jednym dramatem lub bohaterem budzącym zainteresowanie specjalisty innej dyscypliny naukowej. Autorem ważnej pracy o twórczości Szekspira jest Leon Piniński (1857–1938), profesor prawa, polityk i członek sejmu monarchii austro-węgierskiej. Wielki miłośnik angielskiego dramaturga i badacz jego twórczości w 1924 roku wydał pracę *William Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety*. W pracy nie opiera się na badaniach naukowych, mając świadomość, że jak twierdzi: „brak mi niezbędnych warunków, by ściśle naukowe o wielkim poecie móc skreślić studjum” (Piniński, 1924: 7). Przedstawia natomiast własne refleksje o utworach Szekspira i bardzo subiektywne opinie o ich autentyczności, sformułowane na podstawie wrażenia lektury dramatów. W książce wyraźnie pokazuje swój stosunek do dzieł i własne poglądy, rzucając inne światło na spuściznę dramaturga. Jedyna praca szekspiologiczna Pinińskiego przez współczesnych mu krytyków została uznana za wielkie dzieło (Dyboski, 1925: 68), tym bardziej znaczące, że zawierające liczne refleksje filozoficzne, psychologiczne i estetyczne nasuwające się autorowi podczas studiów nad dziełami dramaturga.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

Naukowcami piszącymi o Szekspirze, głównie o historii jego odbioru w Polsce, są też poloniści: Marian Szykowski (1883–1952) i Wacław Borowy (1890–1950). Szykowski, w pracy *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski* (1923) pisze o pierwszych wystawieniach dramatów, o przekładach i szuka śladów angielskiego dramaturga w utworach polskich twórców, poczynając od autorów tworzących w XVIII wieku. Informuje też o wpływie Szekspira na Mickiewicza i Słowackiego w dwóch artykułach „Początki polskiego kultu Szekspira” (1916)³⁷. Objasnia w nich początki „polskiego Szekspiryzmu” (Szykowski, 1916a: 1), omawiając pierwsze wystawienia teatralne przeróbek dramatów.

Kolejnym historykiem literatury polskiej badającym wpływ Szekspira na polskich twórców jest Borowy, który analizuje wstępną redakcję *Anhellego* Słowackiego w artykule „Echo Szekspira w *Anhellim*” (1918). We fragmencie pieśni trzeciej dostrzega dokładne odtworzenie myśli Szekspira wyrażonej w *Juliuszu Cezarze*. Z kolei krytykiem zajmującym się badaniem utworów Szekspira jest też publicysta i dramatopisarz Adolf Nowaczyński (1876–1944), który szuka odniesień do Polski w dramatach Szekspira w artykułach: „Polonjusz” i „Polonjusz. Rzecz o Polsce w Szekspirze” (1920), a kilka lat później wraca do tematu i poszerza go w pracy *Góry z piasku. Szkice literackie* (1922).

Po latach, w których Szekspir znany był głównie z przekładów, przedstawień teatralnych i nielicznych analiz dramatów, dwudziestolecie międzywojenne otworzyło nowy rozdział badań nad twórczością angielskiego dramaturga. Nowo otwarte katedry anglistyki i rozległa działalność naukowa i popularyzatorska pierwszych anglistów: Dyboskiego, Tarnawskiego i Tretiaka, a później również Helsztyńskiego przyczyniły się do poszerzenia wiedzy o Szekspirze. Pojawiły się wówczas nowe, coraz bardziej dopracowane



• Kolejnym historykiem literatury polskiej badającym wpływ Szekspira na polskich twórców jest Borowy.

³⁷ Dwa artykuły pod tym samym tytułem zostały opublikowane w dwóch kolejnych wydaniach *Nowej Reformy*.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas



Praca szekspirologów dwudziestolecia międzywojennego zapoczątkowała rozwój polskiej myśli szekspirologicznej, która bardzo rozwinęła się po II wojnie światowej.

przekłady oraz rzeczowe opracowania naukowe różnych aspektów twórczości dramaturga. Wszyscy angiści oceniali twórczość angielskiego dramaturga, interpretowali poszczególne sztuki, włączali się do polemiki o autorstwie dzieł oraz podawali informacje o krytyce zagranicznej. Omawiali też polskie przekłady, szczególnie Tretiak i Tarnawski, wymieniając tłumaczy i oceniając efekty prac translatorskich. Wszyscy czterej krytycy podkreślali i opracowywali dzieje recepcji scenicznej Szekspira w Polsce. Często publikowali artykuły omawiające wystawienia teatralne dramatów, oceniając sposób gry aktorów, opisując kostiumy, scenografię i analizując postacie lub problematykę sztuk. Wszyscy w swoich pracach rozważali polski kontekst. Zastanawiali się dla kogo dzieła Szekspira były inspiracją, szukając śladów postaci szekspirowskich w literaturze polskiej. Poza anglistami wpływem dramaturga na rodzimą literaturę interesowali się badacze literatury polskiej, publikując prace, w których Szekspir wymieniany był jako źródło i natchnienie dla polskich autorów.

Wszystkie prace anglistów szekspirologów są cennymi studiami o Szekspirze. Znajomość światowej literatury szekspirologicznej dała im wiedzę, która pomogła w opracowaniu własnych idei. Opierali się częściowo na pracach wielkich poprzedników, jak A. C. Bradley czy E. K. Chambers, ale ich analizy były własnymi pracami. Zwracali uwagę na inne elementy, a prezentowane opinie popierali przykładami ze sztuk. Analizując myśli i kształt artystyczny poszczególnych dzieł, konfrontowali własne spojrzenie z oceną szekspirologów różnych narodowości, ale podawali przede wszystkim rezultaty własnych badań. Praca szekspirologów dwudziestolecia międzywojennego zapoczątkowała rozwój polskiej myśli szekspirologicznej, która bardzo rozwinęła się po II wojnie światowej. Dzięki wysiłkowi niewielkiej grupy naukowców, Szekspir na stałe wszedł do polskiej nauki i stał się istotną częścią naszej kultury.



▶ Strona główna

▶ Newsy

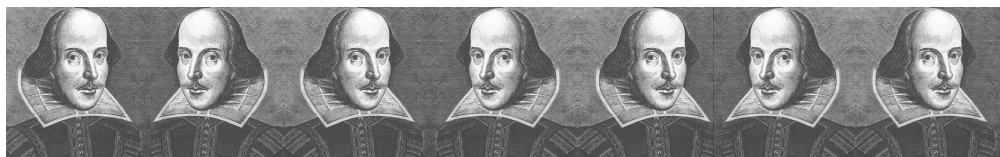
▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Prace cytowane

- Bela, Teresa; Mańczak-Wohlfeld, Elżbieta. *Professor Dyboski: Founder of English Studies in Poland*, Kraków: Universitas, 1998.
- —. „Roman Dyboski”, w: *Uj Złota Księga Wydziału Filologicznego*, Jan Michalik i Wacław Walecki (red.), Kraków: Wydawnictwo Naukowe DWN, 2000: 284–289.
- Birkenmajer, Józef. „Oblicze i zasługi polskiej anglistyki”, *Nowa Książka* 5 (1936): 241–247.
- Borowy, Wacław. „Echo Szekspira w Anhellim”, *Pamiętnik Literacki* 1 i 2 (1918): 104–105.
- —. „Andrzej Tretiak”, *Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego* 1938–45: 262–264
- Dyboski, Roman. „Dramaty pseudo-szekspirowskie”, *Przegląd Polski* 172, (1909): 407–434.
- —. „Wstęp” i wstępy do dramatów. *Dzieła dramatyczne Williama Szekspira*, Kraków: Gebethner i Wolff, 1911–1913
- —. *O sonetach i poematach Szekspira*, Warszawa, Kraków: Gebethner i Sp., 1914.
- —. *Rytmika wysiłku i znużenia w twórczości Szekspira*, Moskwa: Drukarnia A. P. Popławskiego, 1917.
- —. „Zagadnienia szekspirowskie”, *Przegląd Współczesny* 7 i 8 (1922): 175–198.
- —. „Studja z literatur obcych. Literatura angielska. Leon Piniński: Shakespeare”, *Przegląd Warszawski* 40 (1925): 68–78.
- —. *William Shakespeare*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927.
- Fisiak, Jerzy. *English Studies in Poland: A Historical Survey*, Poznań: UAM, 1983.
- Gibińska, Marta; Ozga, Jadwiga. *Cracow University: The English Institute – Information for Foreign Guests and Visitors*, Kraków: The Jagiellonian University, 1980.
- Hahn, Wiktor. *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958.
- Helsztyński, Stanisław. „Krzywda Lady Makbet”, *Wiadomości Literackie* 17 (1927): 1
- —. „Wstęp”, w: *Juliusz Cezar. William Shakespeare*, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1929.



► Strona główna

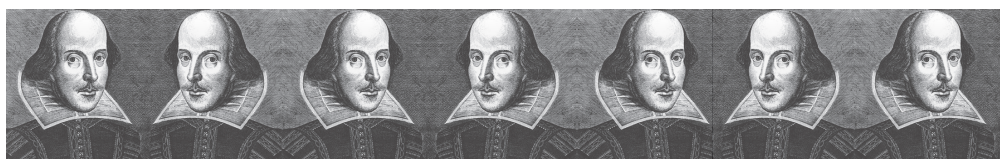
► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

- —. „Wstęp”, w: *Makbet*. William Shakespeare, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1929.
- —. „Strafford i *Sen nocy letniej*”, *Wiadomości Literackie* 26 (1929): strona na mikrofilmie nieczytelna.
- —. „Hamlet islandzki i Hamlet szekspirowski”, *Wiadomości Literackie* 34 (1930): 34.
- —. „Wstęp”, w: *Sen nocy letniej*. William Shakespeare, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1931.
- —. „Przekłady szekspirowskie w Polsce. Wczoraj i dziś”, *Pamiętnik Teatralny* 2 (1954): 1–91.
- —. *Moje szekspiriana*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
- —. (red.). *Poland's Homage to Shakespeare*, Warszawa: PWN, 1965.
- —. *Kronika rodzinna. Autobiografia*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1986.
- Krajewska, Wanda. *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu 1887–1918*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.
- Krajewska, Zofia. *Roman Dyboski*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1968.
- Lasocka, Barbara. „Polski Szekspir klasyczny (i romantyczny)”, w: *Od Shakespeare'a do Szekspira*. Jan Ciechowski i Zbigniew Majchrowski (red.), Gdańsk: Centrum Edukacji Teatralnej, Fundacja Theatrum Gedanense, Wydział Filologiczno-Historyczny Uniwersytetu Gdańskiego, 1993: 95–105.
- Limon Jerzy. *Gentlemen of a Company*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Nowaczyński, Adolf. „Szekspir po polsku”, *Szkice literackie*, Poznań: Spółdzielnia Wydawnicza Ostoja, 1918: 45–57.
- —. „Polonjusz”, *Nowy Przegląd Literatury i Sztuki* 6, tom 2 (1920): 306–320.
- —. „Polonjusz. Rzecz o Polsce w Szekspirze”, *Nowy Przegląd Literatury i Sztuki* 4, tom 2 (1920): 59–81.
- —. „Polonjusz. (o Polsce w Szekspirze)”, w: *Góry z piasku. Szkice literackie*, Warszawa: F. Wyszynski i S-ka, 1922: 5–78.
- Piniński, Roman. *Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety*, Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1924.
- Pudłocki, Tomasz. „Władysław Tarnawski. Przemyśl, lata przełomu”, *Rocznik Przemyski* 1, Przemyśl: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Przemyślu, 2002: 67–78.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

- —. „Przemyslanin w drodze do katedry uniwersyteckiej”, *Rocznik Przemyski* 2, Przemysł: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Przemysłu, 2004: 71–92.
- Raszewski, Zbigniew. *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Rożnowska-Szymczykowa, Jadwiga. „Bibliografia prac Władysława Tarnawskiego”, *Rocznik Przemyski* 4, Przemysł: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Przemysłu, 1993/94: 55–70.
- Starnawski, Jerzy. *Sylwetki lwowskich historyków literatury*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997.
- Szykowski, Marian. *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1923.
- —. „Początki polskiego kultu Szekspira”, *Nowa Reforma* 176, 1916a: 1.
- —. „Początki polskiego kultu Szekspira”, *Nowa Reforma* 178, 1916b: 1.
- Śródka, Andrzej; Szczawiński, Paweł. *Biogramy uczonych polskich. Część I – nauki społeczne*, Wrocław: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1983.
- Tarnawski, Władysław. *O polskich przekładach dramatów Szekspira*. Kraków: nakładem Akademii Umiejętności w Gebethner i Sp., 1914.
- —. „Wstęp”. *Antoniusz i Kleopatra*. Shakespeare, William, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1921.
- —. „Szekspir czy nie Szekspir?”, *Przegląd Warszawski* 2 (1923): 319–343.
- —. „Wstęp”. *Romeo i Julia*. Shakespeare, William, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- —. „Wstęp”. *Juliusz Cezar*. Shakespeare, William, Kraków: L. Anczyc i Spółka, 1925.
- —. *Historia literatury angielskiej. Od czasów najdawniejszych do Milтона i Drydena*, Lwów: nakładem księgarni Jakubowskiego, 1926.
- —. „Falstaff a religia Szekspira”, *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 1 (1929): 10–19.
- —. „Szekspir Kasprowicza”, *Gazeta Warszawska* 372 (1929): 8.
- —. „Postać Szajloka w *Kupcu weneckim*”, *Kurier Poznański* 36 (1930): strona na mikrofilmie nieczytelna.
- —. *Historia literatury angielskiej od Swifta do Burne’a i Burnsa*, Lwów: K.S. Jakubowski, 1930
- —. „Wyniki badań shakespeareowskich XX wieku”, *Przegląd Humanistyczny* 3–5 (1931): 435–451.
- —. *Szekspir. Książka dla młodzieży i dorosłych*, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 1931b.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

- —. *Szekspir Katolikiem*, Lwów: Towarzystwo Naukowe we Lwowie, 1938.
- —. „W jakich przekładach grać Szekspira”, *Tygodnik Warszawski* 7 (1945): 12.
- —. „Trochę o metaforze a trochę o sobie samym”, *Zdrój* 14–15 (1946): 9.
- Tretiak, Andrzej. „Wstęp”. *Burza*. Shakespeare, William, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1921.
- —. „Wstęp”. *Hamlet*. Shakespeare, William, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1922a.
- —. „Wstęp”. *Makbet*. Shakespeare, William, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1922b.
- —. „Z nowszej literatury szekspirowskiej”, *Przegląd Warszawski* 7: (1922): 63–80.
- —. „Wstęp”. *Król Lir*. Shakespeare, William, Kraków: Drukarnia Literacka, 1923.
- —. „Scena szekspirowska”, *Scena Polska* 4: (1924): 291–315.
- —. *Środki artystyczne sceny szekspirowskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Towarzystwa Przyjaciół Reduty, 1925.
- —. „Inscenizacja *Juljusza Cezara* na scenie szekspirowskiej”, *Listy z Teatru* 6 (1925): 181–186.
- —. „Czy Szekspir był autorem ‘Szekspira’?”, *Wiadomości Literackie* 15 (1925): 3.
- —. „Wstęp”. *Otello*. Shakespeare, William, Kraków: Drukarnia Literacka, 1927.
- —. „*The Merchant of Venice* and the ‘Alien’ Question”, *The Review of English Studies* 20 (1929): 402–409.
- —. „The Lunatic, the Lover and the Poet Are of Imagination All Compact”, *Teatr* 1 (1934): 7–9
- —. „Humor życia (*Poskromienie złościny*)”, *Teatr* 7 (1935): 7–8.
- —. „Kompozycja Antoniusza i Kleopatry W. Shakespeare’a”, w: *Sprawozd. z posiedzeń T. N. W. Wydz. I*, z. 1–3, Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1937: 1–53.
- —. „Z najnowszej szekpirologii”, *Przegląd Współczesny* 184–5 (1937): 49–79.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Elżbieta Stanisz

Shakespeare Criticism in Poland in the Inter-war Period

The article presents achievements of selected Polish Shakespeare scholars of the inter-war period. The growing demand for English literature, which began in Poland at the beginning of the twentieth century, created conditions for setting up Polish universities which could provide specialists in the field. In 1908 the first Chair of English Language and Literature was established in Cracow and Roman Dyboski became the first specialist in the new academic discipline. After World War I, in the re-born Poland, Warsaw and Lvov universities opened English departments, with Władysław Tarnawski and Andrzej Tretiak, both specialists in literature and culture, as their chairs. The three scholars did research and published works on different aspects of English literature, but all of them focused primarily on Shakespeare. Their books and articles not only made the English dramatist more accessible to Polish readers and improved understanding of his dramas, but also initiated Polish research in Shakespeare's works. The scholars knew and used the critical output of foreign specialists in Shakespearean studies, but their works presented the results of their own research. Their contribution to Shakespearean studies and their achievements in scholarship were so important that their memory should be revived and their work should be brought closer to people in our times.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

OLGA MASTELA

Czas w *Zimowej opowieści* William Szekspira w oryginale i polskich przekładach: wybrane aspekty¹

Jednym z najbardziej istotnych tematów poruszanych w *Zimowej opowieści* jest niewątpliwie upływ czasu i jego oddziaływanie na ludzi oraz przyrodę, czyli problematyka narodzin i śmierci, dojrzewania i obumierania, przemijania i odradzania. Według Stephena Orgela,

uporczywie przewijającym się przez sztukę motywem jest czas; jest to jednak pewien czas oderwany od historii i umiejscowiony w obrębie konkretnej rodziny, czas zdefiniowany przez pokolenia, przez młodość i starość, przez relacje między rodzicami a dziećmi, a także przez braterstwo krwi, jakie zawiązuje się między mężczyznami we wczesnym dzieciństwie ([1996] 1998: 17)².

Czas umożliwia wewnętrzną przemianę człowieka tak, jak wraz z jego upływem dokonują się przemiany w przyrodzie. W akcie 4, scenie 4 omawianego dramatu przywołana zostaje rzymska bogini Prozerpina, co tylko potęguje wyczuwalną od początku dramatu aluzję do starożytnego mitu pór roku.

¹ Szerzej o tym oraz o wielu innych motywach i obrazach *Zimowej opowieści* czytanej i wystawianej w oryginale i polskich przekładach traktuję w niepublikowanej dotąd rozprawie doktorskiej pt. „*Zimowa opowieść*” Williama Shakespeare’a w polskich interpretacjach: studia krytycznoliterackie, przekłady oraz wystawienia teatralne, napisanej przeze mnie pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Kujawińskiej Courtney i obronionej w grudniu 2009 roku na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.

² Tłumaczenia cytatów z anglojęzycznej literatury krytycznej pochodzą od autorki niniejszego omówienia.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

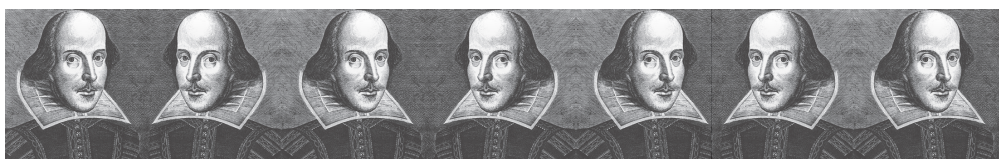
► Napisz do nas

Myślą przewodnią mitu o Ceres (greckiej Demeter) i Prozerpinie (greckiej Korze) jest cykliczne powracanie ze śmierci do życia – wychodzenie z podziemi na światło – i ponowne odchodzenie do królestwa cieni, aby znów po pewnym czasie możliwe było odrodzenie. Taki cykl w przyrodzie jest konieczny i nieunikniony: ziarno musi najpierw obumrzeć zakopane w ziemi, aby mogło następnie wypuścić zielone pędy, rozwinąć się i wydać owoce, nasiona których muszą z kolei zostać złożone w ziemi, aby cykl mógł się powtórzyć. Jest to mit przemiany, z którym nieodzownie związany jest zarówno smutek i żal wywołany odejściem, jak i radość odczuwana z powodu powrotu. *Zimowa opowieść* jako dramat może być więc interpretowana w całości w kategoriach mitu przemiany – mitu pór roku: Perdita musiała zostać przez Hermionę i Leontesa utracona, aby w okresie, w którym uważano ją za umarłą, mogła rozwijać się niepostrzeżenie, a potem „wybuchnąć” pełnią życia i siłą młodości oraz powrócić do swych rodziców, niosąc ze sobą odrodzenie ze smutku i żalu, na wzór wiosny przynoszącej na świat radość i życiodajną energię³.

Uważnemu czytelnikowi Sycylia w tej sztuce nie będzie kojarzyć się z gorącem, lecz z zimnem. Przede wszystkim ze względu na uwagę Mamiliusza, że w zimie najlepsza jest smutna opowieść (2.1.25), być może także ze względu na lodowate serce Leontesa oraz na cierpienia, jakie zdaniem Pauliny król Sycylii powinien ponieść, pokutując po śmierci syna i żony („A thousand knees / Ten thousand years together, naked, fasting, / Upon a barren mountain, and still winter / In storm perpetual” 3.2.210–213)⁴. Sycylia, jako miejsce cierpienia i śmierci, a – do pewnego stopnia – także ciemności, jest postawiona w wyraźnej opozycji do skąpanej w słonecznych promieniach Bohemii, w której zdają się

³ Niektórzy krytycy mityczną figurę Prozerpiny widzą natomiast w postaci Hermiony, a nie Perdity (np. Frye, [1957] 1973: 183).

⁴ Wszelkie odwołania do oryginału czynię w oparciu o wydanie: The Arden Edition of The Works of William Shakespeare: *The Winter's Tale*, red. J. H. P. Pafford ([1963], 1994).



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

królować kolejno wiosna, zapowiedziana w pierwszej piosence Autolikusa, i lato, gdyż właśnie kwiaty kwitnące latem Perdita rozdaje swym gościom na święcie strzyżenia owiec. Ona sama – witana wraz z Floryzelem w Sycylii przez Leontesa tak, jak przez ziemię witana jest wiosna (5.1.150–151) – może także symbolizować zarówno odrodzenie i niewinność, jak i dojrzewanie do płodności⁵.

Przy interpretowaniu *Zimowej opowieści* Szekspira i roli, jaką w tym dramacie pełni czas, ważne jest odniesienie zarówno do aspektów filozoficznych, alegorycznych czy mitycznych w rozumieniu tego pojęcia (panowanie Czasu nad światem), jak i do dramaturgicznych sposobów ukazywania upływu czasu (panowanie Dramaturga nad czasem opowieści), co jest z kolei związane przede wszystkim z konstruowaniem fabuły dramatu w oparciu o tradycyjną budowę romansu. Fabuła *Zimowej opowieści* rozgrywa się bowiem w odległych od siebie miejscach i na przestrzeni wielu lat: całość, traktująca o losach dwu pokoleń dwóch rodzin królewskich mieszkających w baśniowo-mitycznych krainach Sycylii oraz Bohemii i obfitująca w liczne zwroty akcji, nieporozumienia, intrygi, niespodziewane spotkania i rozpoznania, niesamowite sploty wydarzeń i niemalże cudowne zbiegi okoliczności, rozdzielona jest szesnastoletnią przerwą. Jest to jeden z powodów, dla których tak często dla *Zimowej opowieści* i innych sztuk tego okresu twórczości Szekspira stosuje się określenie „romans” (po angielsku *romance*, po polsku *romans* lub *romans dramatyczny*). Nazwa ta nie tylko odnosi się do fabuły przypominającej momentami średniowieczny romans rycerski (Floryzel musi udowodnić Perdicie, że jest godny jej miłości), chwilami zaś romans grecki epoki hellenistycznej (Leontes i Hermiona po długiej rozłące w końcu szczęśliwie się odnajdują), ale także



✎ Przy interpretowaniu *Zimowej opowieści* Szekspira i roli, jaką w tym dramacie pełni czas, ważne jest odniesienie zarówno do aspektów filozoficznych, alegorycznych czy mitycznych w rozumieniu tego pojęcia (panowanie Czasu nad światem), jak i do dramaturgicznych sposobów ukazywania upływu czasu (panowanie Dramaturga nad czasem opowieści), co jest z kolei związane przede wszystkim z konstruowaniem fabuły dramatu w oparciu o tradycyjną budowę romansu.

⁵ Związek człowieka z przyrodą dostrzega w obrazowaniu tego dramatu wielu krytyków, m.in. Spurgeon ([1935], 1965), Tillyard ([1938], 1968), Knight (1947) i Frye ([1957], 1973).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

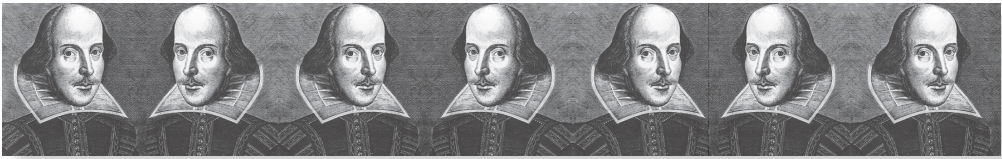
akcentuje „[w]ątki narracyjne tych sztuk oraz eksperymenty z adaptacją [do wymogów sceny] rozciągniętych w czasie opowieści” (Gibińska, Kapera, Fabiszak, 2003: 40). Głównym źródłem, na którym oparł się Szekspir przy pisaniu *Zimowej opowieści*, jest właśnie narracyjny romans pasterski *Pandosto, The Triumph of Time* [*Pandosto, czyli Tryumf Czasu*] autorstwa Roberta Greene’a z roku 1588⁶.

Romanse były w owym czasie niezwykle popularnym typem literatury, jak dziś są nim powieści przygodowe czy kryminalne. Zdaniem Witolda Ostrowskiego, zysały popularność dzięki temu, że przedstawiały sobą po prostu „[b]ardzo ciekawe historie” (1970: 10). A właśnie takich ciekawych historii oczekiwali na scenie widzowie elżbietańskich teatrów. Należy pamiętać, że większość dramatów elżbietańskich



• Romanse były w owym czasie niezwykle popularnym typem literatury, jak dziś są nim powieści przygodowe czy kryminalne.

⁶ Romans Greene’a opisuje losy króla Bohemii, Pandosta, podejrzewającego swą żonę Bellarię o zdradę z królem Sycylii, Egistusem, a następnie sielankową miłość Dorastusa, syna Egistusa, i Fawnii, wychowywanej przez pasterzy córki Pandosta i Bellarii. Główne różnice, prócz zamiany miejsc akcji czy dodania przez Szekspira barwnych postaci Pauliny i Autolikusa, dotyczą konstrukcji fabuły. Po pierwsze, Greene bardzo dokładnie ukazuje stopniowe narastanie uczucia zazdrości u Pandosta, Szekspir zaś każe odbiorcom sztuki zaakceptować nagły stan szalonej zazdrości Leontesa bez zgłębiania jego przyczyn (Bullough, [1975] 1996: 137). Ponadto, w romansie źródłowym upływ czasu zaznaczony jest sukcesywnie poprzez ukazanie kolejnych etapów życia dorastającej w wiejskim środowisku Fawnii, która jako niemowlę została wyrzucona przez morze na brzeg Sycylii. Szekspir tymczasem wprowadza postać Czasu zaznaczającą szesnastoletnią przerwę w akcji i skupia się na samym efekcie jego upływu. Wreszcie, zakończenia obu historii są zupełnie różne. W romansie Greene’a Pandosto zostaje niejako ukarany za wyrządzone zło i krzywdy: jego żona naprawdę umiera, on sam zaś popełnia samobójstwo uświadomiwszy sobie, że mógł dopuścić się kazirodztwa z własną córką; w dramacie Szekspira Leontes, przebywszy drogę pokuty, doznaje łaski: zniesta-wiona przez niego żona zostaje mu po latach przywrócona (por. Pafford, [1963] 1994: xxvii-xxiii; Bullough, [1975] 1996: 118 i n.; Dean, 1979: 189-197). Zob. także: tekst *Pandosta* podany przez Bullougha ([1975] 1996: 156-199) i przez wydanie *The Winter’s Tale* pod redakcją Pafforda ([1963] 1994: 182-225).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

powstawała na kanwie opowieści istniejących w kronikach, romansach i *novellach*, w których dramaturdzy dostrzegali „[d]ramatyczną, a nie epicką strukturę akcji” (1970: 12) i potrafili w procesie adaptacji fabuły narracyjnej osiągnąć napięcie dramatyczne. Tak powstał *Hamlet* i inne tragedie oraz sztuki historyczne Szekspira, a nawet jego pierwsze komedie. Jednak ostatnie sztuki, zwane już bardzo dobitnie „romansami”, znacznie różnią się od poprzednich osiągnięć Szekspira w zakresie przekształcania tekstów narracyjnych w dramaty, są bowiem wynikiem bardzo szczególnego potraktowania romansowej fabuły. Zdaniem Krystyny Kujawińskiej Courtney, dramaturgiczna wyjątkowość tych sztuk polega na osiągnięciu w nich przez Szekspira „[m]aestrii w operowaniu opozycją diegetyczny/mimetyczny”⁷. Jak tłumaczy badaczka, mimo iż na romansach i balladach opierały się już przecież wczesne komedie mistrza ze Stratfordu, dramaturgia sztuk ostatnich jest zupełnie inna.

Wydaje się, że przy drugim spotkaniu z tym samym materiałem czytelniczym – narracyjnymi romansami – dramaturga uderzyła nagle intensywność jego własnego zaangażowania interpretacyjnego. Najwyraźniej dopiero Szekspir zdał sobie sprawę z tego, że fabuły, częstokroć linearne i epizodyczne, działają w romansach bardziej na prawach nagromadzenia i kontrastowego zestawiania niż na zasadzie wzajemnych powiązań o charakterze rozumowym. Wydaje się, że [dramaturg] zdał sobie sprawę z tego, iż romanse wymagają rozwiązania tego, co zagadkowe i niezmierzone, że zmuszają one odbiorców

⁷ Będę posługiwać się tymi terminami w następującym ich rozumieniu: *mimesis* to akcja przedstawiana, *diegesis* zaś to akcja opowiadana, narracja (Kujawińska Courtney, 1992: 134). Należy dodać, że Kujawińska Courtney dostrzega w bogactwie dramaturgicznym sztuk ostatnich kontynuację zmagania Szekspira z „[o]rkiestracją trybu mimetycznego i diegetycznego w jego poprzednich sztukach, w szczególności tych opartych na historii Rzymu” (1992: 123). Warto wspomnieć, że traktująca o tym problemie monografia autorki zatytułowana „*Th’Interpretation of the Time: The dramaturgy of Shakespeare’s Roman Plays* [„Interpretacja czasu”. *Dramaturgia sztuk rzymskich Szekspira*] ukazała się najpierw w Polsce (1992), a następnie w Kanadzie (Victoria, B.C.: English Literary Studies, 1993).



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

do budowania znaczeń na niestabilnych fundamentach poprzez reagowanie wobec zdarzeń i postaci na szereg alegorycznych sposobów. I przekształcił swoje wzmożone zaangażowanie czytelnicze w strukturalną oś, na której utrzymuje się w jego romansach diegetyczno-mimetyczna dychotomia (1992: 124).

Owa diegetyczno-mimetyczna dychotomia angażuje uwagę odbiorców w ten sposób, że „[e]ksponuje rozdzźwięk między sprzecznymi nastrojami, między wiarą a niedowierzaniem”, widzowie bowiem „[s]ą skazani na czekanie w niepewności na ostateczny rezultat oraz znaczenie historii, które zostaje odkryte tylko w pełni dramatycznego czasu” (Kujawińska Courtney, 1992: 125). Myśląc zapewne o postaci poety Gowera w *Peryklesie* oraz o postaci Czasu występującego w roli Chóru w *Zimowej opowieści*, badaczka przekonuje, że „[w] swych tragikomicznych romansach Szekspir pozornie nadaje narracji ontologiczny status autorytetu. [...] [*Diegesis*] angażuje odbiorców poprzez narzucenie na linearną akcję jedności, ciągłości i komentarza” (125). Fragmentom narracyjnym przydzielił więc Szekspir bardzo znaczącą rolę w swych ostatnich sztukach. Czas jako Chór – symboliczna postać, zainspirowana być może podtytułem *Pandosta*, informująca o szesnastoletniej przerwie w akcji na początku aktu 4 – zdaje się pełnić w *Zimowej opowieści* zadanie podobne do tego, które wypełnia postać Gowera w *Peryklesie*, a które Ostrowski określił jako „[e]pickie ogniwo między scenami dramatycznymi” (1970: 126).

Zadanie przełożenia wybitnie epickiej struktury romanisu na dramatyczną strukturę sztuki scenicznej zostało zatem wykonane przez Szekspira za pomocą „[e]ksperymentalnego połączenia trybu narracyjnego i dramatycznego”: „[s]truktura sztuk [ostatnich] sprawia, że stają się one w równej mierze opowieściami, co dramatem”, a poruszane w nich tematy mają tak „cudowny/niezwykły” charakter, że wyrazić go potrafi tylko „[t]wórca ballad, który pojął, że życie jest ‘jak stara baśń’” (cyt. Kujawińska Courtney, 1992: 124). Z samej idei zarówno baśni, jak i romanisu – gatunków, w których granice przestrzenno-czasowe są bardzo ulotne – wynika też, że



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

„[z]awsze jest czas na odrobienie strat” (Dean, 1979: 8). Czas daje więc Leontesowi szansę odkupienia win, a Hermionie – nadzieję na odzyskanie dziecka. Czas poddający człowieka próbie, łagodzący cierpienie, a jednocześnie sprawujący rządy nad światem, powodując przemijanie człowieka i natury, zostaje przez Szekspira wręcz uosobiony i „osobiście” wyowiada obszerną kwestię (akt 4, scena 1).

Wprowadzenie postaci Czasu to nie tylko zabieg dramatyczny, który pozwala przeskoczyć szesnaście lat i przedstawić swego rodzaju narracyjny komentarz do przebiegu fabuły; to także zaakcentowanie roli czasu w przebiegu akcji, znaczenia jego upływu dla ostatecznego rozwiązania i dla poszczególnych bohaterów. Już w samym tytule romanisu Greene’a, stanowiącego podstawowe źródło *Zimowej opowieści*, podkreślona zostaje konieczność upływu czasu dla zrozumienia przez człowieka pewnych wydarzeń z jego własnego życia:

Pandosto. Tryumf Czasu. Gdzie poprzez przyjemną Historię zostaje ujawnione, że chociaż za sprawą złowrogiego losu Prawda może zostać ukryta, to jednak z Czasem, pomimo losu, zostaje ona ujawniona z całą wyrazistością. [...] *Temporis filia veritas* (cyt. Pafford, [1963] 1994: xxvii).

Dwa widoczne u Greene’a motywy – „Prawda jest córką Czasu” i „Tryumf Czasu” – mogły – według Pafforda – „[p]oddać Szekspirowi pomysł użycia personifikacji *Czasu*, aby wytłumaczyć przerwę w akcji” ([1963] 1994: 167). Nie wydaje się jednak, aby pod względem dramaturgicznym mowa Czasu użyta była tylko dla podania informacji o tym, co widz zastanie na scenie po szesnastu latach przerwy, informacje te nie są bowiem wcale niezbędne: można je w większości wyczytać z łatwością z dialogu między Camillem a Poliksenesem w następnej, scenie 2, aktu 4. Przez pewien czas krytycy uważali mowę Czasu za niezgrabne wtrącenie⁸. Jest ona

⁸ Wprowadzenie monologu Czasu do sztuki uważano początkowo za niedociągnięcie dramaturgiczne, później dopiero krytycy zaczęli



• Wprowadzenie postaci Czasu to nie tylko zabieg dramatyczny, który pozwala przeskoczyć szesnaście lat i przedstawić swego rodzaju narracyjny komentarz do przebiegu fabuły.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

jednakże – jak zauważa Inga-Stina Ewbank – zdecydowanie czymś więcej niż tylko „[d]esperacką próbą poradzenia sobie z łamaniem przez romans jedności” ([1964], [1968] 1992: 104). Ewbank zwraca mianowicie uwagę na fakt, że „Ojciec Czas” pojawia się w sztuce w „kluczowym momencie”, tuż po tym, jak pod koniec aktu 3 znalezione przez Starego Pasterza dziecię „[z]astępuje to, co umierające tym, co nowonarodzone” ([1964], [1968] 1992: 104–105). Niektórzy krytycy, w tym wspomniana wyżej Ewbank oraz Bethell i Traversi, przywiązują dużą wagę do tych słów, ponieważ po nich nikt już w omawianym dramacie nie umiera (Pafford, [1963] 1994: 72, przypis). Stary Pasterz tak komentuje fakt jednoczesnego odnalezienia porzuconego niemowlęcia oraz zatonięcia załogi okrętu i pożarcia Antygonusa przez niedźwiedzia: „thou met'st with things dying, I with things new-born” (3.3.112–113)⁹. Akt 3 kończy się zatem rozmo-

przypisywać tej postaci kluczową rolę dla całego tematu sztuki. Polemikę krytyków na temat Czasu w *Zimowej opowieści* streszcza i podsumowuje Raymond J. Rundus (1974: 123–125).

- ⁹ Ten i inne fragmenty tekstu stały się też inspiracją dla religijnych odczytań dramatu dokonanych m.in. przez Bethella (1947) czy Knighta (1947). Polscy tłumacze, odpowiednio, stwierdzenie to wyrazili: „Ty spotykasz umierających, a ja nowonarodzonych” (Ehrenberg, 1871), „Ty spotykasz umierających, ja nowo narodzonych” (Ulrich, 1877), „Tyś widział śmierć, ja znalazłem życie” (Rossowski, 1895), „Tyś miał do czynienia z nieboszczykami – a ja z noworodkami” (Lewik, 1961), „tyś widział, co umiera, a ja, co nowo narodzone” (Drozdowski, 1978), „Ty napotykasz to, co konające, a ja to, co nowo narodzone” (Słomczyński, 1981), „Tyś się natknął na umieranie, ja – na nowe narodziny” (Barańczak, 1991). Co ciekawe i warte podkreślenia, wielu tłumaczy przydaje tej chwili jeszcze bardziej podniosłe – wręcz religijne – znaczenie, tłumacząc poprzedzający powyższe zdanie okrzyk zdziwienia „Now bless thyself” (znaczący mniej więcej „a niech mnie!” czy „o rany!” – por. wytłumaczenie w wydaniu *The Oxford Shakespeare* pod red. Orgela, [1996] 1998: 158, przypis do wersu 109, dosłownie – a nie funkcjonalnie – jako „przeżegnaj się”. Tłumacze tacy jak Ehrenberg („Ale patrz no tutaj chłopcze! Teraz, przeżegnaj się!”), Rossowski („popatrz-no chłopcze: przeżegnaj się i zmów pacierz”), Słomczyński („Lecz spójrz tu, chłopcze. Przeżegnaj się teraz”) czy Barańczak („Ale



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

wą Starego Pasterza z synem dającą nadzieję na przejście od tragicznych wydarzeń, jakie miały miejsce w pierwszych trzech aktach, do radości: nadzieję na przejście od śmierci do życia. Akt 4 rozpoczyna się od monologu Czasu traktującego m.in. o wzroście jako o funkcji czasu oraz o dorastaniu Perdity. Mowa Czasu znajduje się więc najwyraźniej na granicy tragedii i komedii.

Do płynnego przejścia między dwiema częściami dramatu przyczynia się także specyficzny styl wypowiedzi Czasu: posługując się najpierw stylem wzniosłym, który Pafford określa dosłownie jako „koturnowy” („stilted”) ([1963] 1994: lxxxvi), a następnie wpadając w ton żartobliwy, Czas przygotowuje odbiorców do rozpoczynającej się właśnie komedii. Dzięki ceremonialnemu językowi oraz szczególnemu wierszowi, postać Czasu zostaje wyróżniona spośród pozostałych osób dramatu, postawiona jakby na zewnątrz świata przedstawionego, ponad nim – niemalże na zasadzie powieściowego narratora wszechwiedzącego. Wiersz, którym posługuje się Czas to bowiem pentametr jambiczny rymowany parzyście, czyli tzw. „kuplet bohaterski” (*heroic couplet*) – klasyczna miara wierszowa angielskiej poezji epickiej. Samym więc wierszem podkreślony zostaje epicki wymiar wypowiedzi Czasu – odrębny zatem od dramatu, a jednak integralnie z charakterem *Zimowej opowieści* związany. Wszak sam tytuł wskazuje, że mamy do czynienia z „opowieścią”, a więc utworem w najgłębszej swej naturze epickim, choć przełożonym na dialogi i monologi *dramatis*



• Postać Czasu zostaje wyróżniona spośród pozostałych osób dramatu, postawiona jakby na zewnątrz świata przedstawionego, ponad nim.

popatrz na tutaj. Przeżegnajże się!) zdają się dopuszczać chrześcijańską interpretację motywu śmierci i narodzin w dramacie, może nawet jako idei zmartwychwstania. Przy czym dodane przez Rossowskiego „zmów pacierz” nadaje Staremu Pasterzowi jednoznacznie cechy chrześcijańskiej pobożności. Jedyne Ulrich pozostał tutaj neutralny: „Ale patrz tylko, chłopcze. Czy widzisz?”. Drozdowski i Lewik zaś – także neutralnie pod względem religijnym – w zdarzeniu dostrzegli nie tyle niezwykłość, co pocieszenie: „Ale popatrz no tu, chłopcze. Ciesz się:” (Drozdowski), „Ale spójrz no tu, chłopcze. I pociesz się” (Lewik).



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas



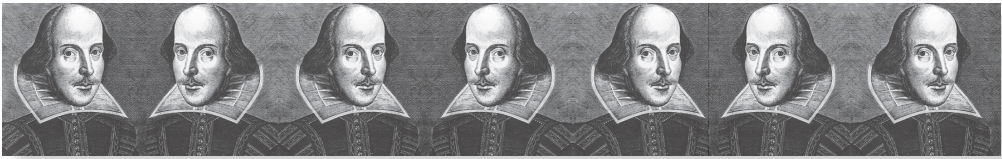
• Dzięki postaci Czasu widzom oglądającym *Zimową opowieść* w XVII-wiecznym teatrze przekazywany był werbalno-wizualny obraz tego pojęcia.

personae. Bezpośrednie odniesienie w sztuce do opowieści ma miejsce w rozmowie Mamiliusza z matką (akt 2, scena 2) – chłopiec przyjmuje rolę narratora i zaczyna opowiadać matce smutną powiastkę o człowieku, który mieszkał przy cmentarzu. Opowieść dziecka zostaje przerwana gwałtownym wejściem Leontesa. Jednak – zdaniem Orgela – to właśnie Czas jako Chór w swego rodzaju prologu do aktu 4 przejmuje rolę narratora i dzięki niemu „[o]powieść rozpoczęta przez Mamiliusza [...] będzie teraz kontynuowana” ([1996] 1998: 41). Orgel zdaje się więc zwracać uwagę na paralele między Mamiliuszem i Czasem jako kolejnymi narratorami zawartej w dramacie opowieści.

Monolog Czasu jako epicki pomost tłumaczący szesnastoletnią przerwę w akcji pod względem prezentowanych idei zdaje się być także w pełnej zgodzie z możliwymi przesłaniami całej sztuki. Warto na przykład zwrócić uwagę na to, że dzięki postaci Czasu widzom oglądającym *Zimową opowieść* w XVII-wiecznym teatrze przekazywany był werbalno-wizualny obraz tego pojęcia. Zgodnie z ówczesnymi wyobrażeniami Czas w akcie 4, scenie 1 *Zimowej opowieści* był na scenie teatralnej prawdopodobnie emblematycznie ukazywany jako starzec ze skrzydłami („use my wings” 4.1.4) i klepsydrą („I turn my glass” 4.1.16)¹⁰, który przedstawia się odbiorcom przywołując swe przysłowiowe funkcje¹¹:

¹⁰ W wyobrażeniu tym brakuje tylko kosa, która – podobnie jak w przypadku wyobrażeń śmierci – zwykle widniała na obrazach przedstawiających Czas (por. Pafford, [1963] 1994: 167–168; Wittkower, 1938: 313–321; *Nowa Księga Przysłów Polskich* 1, 1969: 355). Czas w *Zimowej opowieści* jako Ojciec Prawdy stanowi w pewien sposób połączenie greckich bóstw Chronosa i Kajrosa. Pierwsze z nich stanowiło uosobienie chronologicznego upływu czasu, a drugie – personifikację stosownej chwili do podjęcia czynności. W omawianej sztuce widać wyraźnie, że wraz z upływem czasu prawda zostaje objawiona, natomiast Leontes, który utracił dwójkę dzieci oraz dalsze szczęście u boku żony, staje się bohaterem, który właśnie przeoczył okazję.

¹¹ Wymienione przysłowia znane są także w kulturze polskiej. Tam, gdzie używam cudzysłowu, podaję je w brzmieniu zapisanym pod hasłem „Czas” w *Nowej Księdze Przysłów Polskich* 1, 1969: 354–363.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

„Co czas buduje, z czasem się rujnuje” („it is in my power / [...] in one self-born hour / To plant and o'erwhelm custom” 4.1.7–9), „Czas najlepszy sędzia” czy też poddać coś lub kogoś próbie czasu („I [...] try all” 4.1.1), „Czas ojcem prawdy”, czyli „Czas wszystko pokaże” lub „Czas wszystko wyjawia” („unfolds error” 4.1.2). W swej mowie Czas chęłpi się, że panuje nad biegiem wypadków (mówi się zresztą przecieź, że „Czas jest panem tego świata”). I chociaż – jak zauważa Pafford – nie wszyscy muszą się zgodzić z tym, że upływ czasu ma większy wpływ na bieg wypadków niż „[c]harakter człowieka, los, przypadek czy bóstwa”, to każdy musi przyznać, że wszystko właśnie w czasie zostaje ukształtowane ([1963] 1994: 168–169). W perspektywie całego utworu natomiast czas zdaje się odgrywać naprawdę ważką rolę: jest niewątpliwie potrzebny zarówno Leontesowi, aby lepiej zrozumiał swój błąd i udowodnił, że za niego głęboko żałuje, jak i Hermionie, aby mogła Leontesowi w pełni szczerze przebaczyć; w końcu „Czas najlepszy doktor”, „Czas rany goi”. Można zatem, jak ujmuje to Raymond J. Rundus,

mowę [Czasu] uznać za hołd złożony potędze czasu, dynamicznej sile, która wkrótce przywróci i uświęci, poprzez proces odnowy (*Perdita* i *Hermiona*) oraz nieustającą pokutę (*Leontes*), harmonię i *etos*, zniszczone wcześniej przez [...] zazdrość *Leontesa* (1974: 123).

Z perspektywy polskich odbiorców twórczości Szekspira warto przyrzeć się bliżej, jak uosobiona postać Czasu została zaprezentowana w polskich przekładach *Zimowej opowieści*: jakie funkcje przypisują Czasowi polscy tłumacze sztuki, jaki wygląd może on – według ich interpretacji – przybierać oraz czy i w jaki sposób udało się tłumaczom wyodrębnić wypowiedź Czasu spośród innych.

W pierwszej kolejności wypada zająć się kwestią wersyfikacji. Już pierwszy tłumacz *Zimowej opowieści* na język polski, Gustaw Ehrenberg (1871), zdecydowanie wyodrębnił monolog Czasu z całego utworu. Dokonany przez tego poetę przekład dramatu jest mianowicie napisany prozą z wyjątkiem



właśnie mowy Czasu (oraz piosenek Autolikusa). Tam więc, gdzie w oryginale widnieje wiersz rymowany, Ehrenberg go zachowuje. Dzięki temu zabiegowi oddany zostaje charakter ludowych piosenek oraz wyróżniona wypowiedź Czasu. Ta ostatnia w miejsce oryginalnego dziesięciozłotkownika jambicznego przetłumaczona została przez Ehrenberga wierszem trzynastozłotkowym. Na tle całości przekładu prozą mowa Czasu, nadająca dalszym wydarzeniom charakter opowiadanej ballady, zwraca szczególną uwagę i jawi się jako skierowana wprost do publiczności¹². Monolog Cza-

¹² Warto w tym miejscu Prolog do aktu 4 w pionierskim przekładzie Ehrenberga przytoczyć w całości (i w oryginalnej XIX-wiecznej ortografii): CZAS, postać alegoryczna

Ja, co wszystkich doświadczam, a nie wielu spryjam,
Co dobrych cieszę, straszę złych, co błąd rozwijam
I niszcę, dziś zamierzam, pod Czasu imieniem,
Użyć skrzydeł. Nie zwijcie tego przewinieniem,
Że szybkim lotem przemknę ponad lat szesnaście,
Niezbadane mijając tój przerwy przepaście, –
Skoro w mojej jest mocy stare prawa zmienić,
W danej chwili wszcząć zwyczaj, lub go wykorzystać.
Niech więc przejdę, jak byłem, zanim terazniejszy
Nastał porządek rzeczy, lub nawet dawniejszy.
Jak świadczyłem o rzeczach w czasie ich poczęcia,
Tak świadczyć o nich będę w dobie rozwinięcia,
I złagodzę migotny blask tój świeższej treści,
Co odbijać się będzie w ramach méj powieści,
Gdy zgadzacie się na to, klepsydrę odwracam,
I sceny mojej rozwój w taki sposób skracam,
Jak gdyby we śnie minął. Leontes w tój dobie
Rzucił szaloną zazdrość i zamknął się w sobie,
Przejęty żalem, smutny i osamotniony.
A teraz myślą w pięknej Bohemii strony
Przenieśmy się, i wiedzmy, gdy pamięć nie myli,
Że Polixen miał syna, którego w tój chwili
Florycelem mianuję. Równie szybkim krokiem
Dążąc, Perdytę wspomnę, co wdzięków urokiem
Obudza podziwienie. Co dalej się wszczęło,
Tego nie prorokuję. Niechaj Czasu dzieło
W wypadkach się ujawni. Tu tylko nadmienię,



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

su przybiera w tym przekładzie także ton w pewnym sensie moralizatorski, przez analogię do bajek pisanych wierszem rymowanym i mających charakter alegoryczny, a właśnie jako „postać alegoryczną” Ehrenberg przedstawia w didaskaliach Czas. Dlaczego trzynastozgłoskowiec? Przecież istniały już wtedy przekłady Paszkowskiego, które wprowadziły dość powszechną od tamtej pory zasadę przekładania Szekspirowskiego dziesięciozgłoskowca jambicznego za pomocą jedenastozgłoskowca. Jednak Ehrenberg wybrał trzynastozgłoskowiec – może wynikało to z tego, że przyzwyczajony do prozy, nie potrafił zmieścić poszczególnych myśli w jedenastu sylabach w wersie, a być może jako pierwszy był świadomy odmienności kupletu bohaterskiego od zwykłego nierymowanego pentametru jambicznego – użył więc parzyście rymowanego trzynastozgłoskowca, czyli miary, w jakiej stworzony został najśłynniejszy polski poemat epicki, *Pan Tadeusz*. Właśnie też taki typ wiersza można by w zasadzie uznać za funkcjonalny odpowiednik *heroic couplet* w wersyfikacji polskiej. Tak więc Ehrenberg – świadomie czy też nieświadomie – wybrał chyba jedno z najtrafniejszych rozwiązań.

Ulrich (1877) natomiast postąpił zgoła inaczej. Zastosował – jak w większości swojego tekstu tłumaczenia – jedenastozgłoskowiec. Użyte przez niego rymy zdają się jednak nie zachowywać żadnej regularności. Mimo braku podziału na strofy, zastosowano układ rymów jak w wierszu stroficznym: najpierw abba, ccd, eed, potem dwukrotnie okalający układ rymów w obrębie czterowierszy, z których tylko pierwszy stanowi całość składowo-znaczeniową, następnie rymy parzyste, rymy przeplatane i znów parzyste. Co przez tę nieregularność rymów tłumacz chciał osiągnąć, doprawdy trudno dociec.

Że los córki pasterza i jej spokrewnienie
Będzie treścią téj sztuki. Nie pożałujecie,
Bo nieraz gorzej czasu użyliście w świecie;
A choćby nie, to życzyć serdecznie w téj chwili,
Byście go nadal gorzej nigdy nie użyli.



🔍 Ehrenberg wybrał trzynastozgłoskowiec [...] Ulrich (1877) natomiast postąpił zgoła inaczej. Zastosował – jak w większości swojego tekstu tłumaczenia – jedenastozgłoskowiec [...] Rossowski (1895), podobnie do Ulricha, pozostał przy jedenastozgłoskowcu.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas



• U Lewika (1961) [...] mamy jedenastozgłoskowiec parzyście rymowany, u Drozdowskiego (1978) zaś znów jedenastozgłoskowiec o rymach nieregularnych. Dopiero Słomczyński (1981) i Barańczak (1991) zastosują parzyście rymowany trzynastozgłoskowiec.

Rossowski (1895), podobnie do Ulricha, pozostał przy jedenastozgłoskowcu, jednak rymy – jak w oryginale – zastosował parzyste. U Lewika (1961) – jak u Rossowskiego – mamy jedenastozgłoskowiec parzyście rymowany, u Drozdowskiego (1978) zaś znów jedenastozgłoskowiec o rymach nieregularnych. Dopiero Słomczyński (1981) i Barańczak (1991) zastosują parzyście rymowany trzynastozgłoskowiec, z pewnością już zupełnie świadomie, traktując go jako funkcjonalny odpowiednik angielskiego kupletu bohaterskiego. W obu tych tłumaczeniach pentametr jambiczny w pozostałej części utworu oddany został jedenastozgłoskowcem. Zabieg wprowadzenia do monologu Czasu przez obu tłumaczy trzynastozgłoskowca zdecydowanie świadczy o chęci szczególnego wyodrębnienia tego fragmentu spośród wypowiedzi pozostałych osób mówiących wierszem. Czas w angielskim oryginale mówi przecież pentametrem jambicznym o wiele bardziej rytmicznym niż ten, którym posługują się „ludczy” bohaterowie *Zimowej opowieści*.

Dzięki zastosowaniu w tym miejscu w tekście polskim oprócz rymów parzystych trzynastozgłoskowca zaznaczony zostaje zarazem epicki wymiar wypowiedzi Czasu, gdyż w poezji polskiej, jak już zauważono wyżej, trzynastozgłoskowiec występuje szczególnie często jako format utworów o charakterze epickim (np. w *Wojnie chocimskiej* Wacława Potockiego z 1670, *Godzinie myśli* Juliusza Słowackiego z 1833, *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza z 1834) oraz dzieł epickich tłumaczonych z literatury starożytnej (np. Homera, Owidiusza). A więc Czas opowiada romans, epopeję: jest narratorem jak Gower w *Peryklesie* – taką interpretację roli odgrywanej przez postać Czasu w sztuce uwydatnia w dwóch ostatnich polskich przekładach dramatu właśnie trzynastozgłoskowiec. Ponadto, jest trzynastozgłoskowiec „[n]ajgłębiej zakorzenionym w tradycji wiersza polskiego formatem sylabicznym, istniejącym od XV w. aż do dzisiaj” (Okopień-Sławińska, 1985: 588). Słysząc w trzynastozgłoskowcu więc zdecydowanie polską nutę, a zatem użycie go do przełoże-



▶ [Strona główna](#)

▶ [Newsy](#)

▶ [O Szekspirze](#)

▶ [O blogu](#)

▶ [Napisz do nas](#)

nia mowy Czasu można uznać za zastosowanie tłumaczenia funkcjonalnego na poziomie brzmieniowym.

Pod względem znaczeniowo-leksykalnym i poetyckiego obrazowania, najtrafniej, i żeby użyć mało popularnego w dzisiejszej translatoryce określenia, najwierniej, mowę Czasu oddaje bodajże przekład Słomczyńskiego. W zasadzie w jednym tylko miejscu przekład ten odbiega od oryginalnego obrazu Czasu, zostanie więc tutaj przywołany – obok tekstu oryginalnego – jako swego rodzaju odniesienie dla zbadania pozostałych polskich przekładów.

Enter TIME, the Chorus.

Time. I that please some, try all: both joy and terror
Of good and bad, that makes and unfolds error,
Now take upon me, in the name of Time,
To use my wings. Impute it not a crime
To me, or my swift passage, that I slide
O'er sixteen years, and leave the growth untried
Of that wide gap, since it is in my power
To o'erthrow law, and in one self-born hour
To plant and o'erwhelm custom. Let me pass
The same I am, ere ancient'st order was,
Or what is now receiv'd. I witness to
The times that brought them in; so shall I do
To th' freshest things now reigning, and make stale
The glistering of this present, as my tale
Now seems to it. Your patience this allowing,
I turn my glass, and give my scene such growing
As you had slept between: Leontes leaving,
Th' effects of his fond jealousies so grieving
That he shuts up himself, imagine me,
Gentle spectators, that I now may be
In fair Bohemia, and remember well
I mentioned a son o' th' king's, which Florizel
I now name to you; and with speed so pace
To speak of Perdita, now grown in grace
Equal with wond'ring. What of her ensues
I list not prophesy; but let Time's news
Be known when 'tis brought forth. A shepherd's daughter,



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

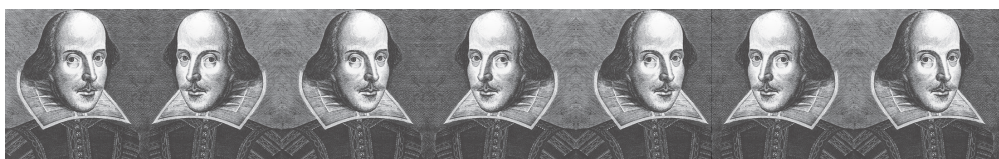
And what to her adheres, which follows after,
Is th' argument of Time. Of this allow,
If ever you have spent time worse ere now;
If never, yet that Time himself doth say,
He wishes earnestly, you never may. *Exit.* (4.1.1–32)

Jak zauważa Orgel, mamy tu do czynienia z opowiadaczem historii, który z jednej strony rości sobie prawo do „[k]ontroli pozornie wolnych działań bohaterów”, z drugiej zaś strony proponuje „[n]iepokojąco amoralną perspektywę”: „[p]oprzez działanie Czasu zarówno dobrzy, jak i źli doświadczać zarówno radości, jak i trwogi; niektórzy doznają przyjemności, wszyscy są poddani próbie; Czas jest odpowiedzialny zarówno za błąd, jak i za jego bolesne odstąpienie” ([1996] 1998: 41–42). W przekładzie Słomczyńskiego fragment ten brzmi następująco:

Wchodzi CZAS, jako Chór

CZAS

Ja, co cieszę nielicznych, doświadczam każdego,
Radość i lęk, zarówno złego, jak dobrego,
Który jestem występku twórcą i zniszczeniem,
Skrzydła rozwinę teraz pod Czasu imieniem.
Nie zwijcie tego, proszę, mým występnyim czynem,
Że lat szesnaście lotem niewstrzymanym minę
I czeluść niezbadaną za sobą zostawiam:
Mam moc, by łamać prawa; więc w godzinę, sprawiam
Narodziny i uwiad każdego porządku.
Płynę, jednaki dzisiaj jak i na początku,
Świadczę, jak się los zdarzeń kolejnych odmienia;
Podobnie i najnowsze widzę wydarzenia,
Dziś rządzące; i skryję blask terażniejszości
W proch. Korzystam teraz z waszej cierpliwości,
By obrócić klepsydrę i pchnąć sztukę dalej,
Jak gdybyście te lata minione przepali.
Porzucmy Leontesa, który swej zazdrości
Skutki przeżywa, cierpiąc wiele w samotności,
I wyobraźcie sobie, że jest to kraina
Czeska, piękna; wspomniałem też monarchy syna,



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Którego Florizelem nazwę, by bez zwłoki
Ku Perdicie skierować me pospieszne kroki,
Bowiem na pannę wdzięczną nad podziw wyrosta.
Lecz nie chcę, by się o niej wieść przedwczesna niosta;
Przed czasem Czas swych nowin zdradzić nie zamierza.
A wszystko, co dotyczy tej córki pasterza,
Czas wam przyniesie; na to zezwólcie zawczasu,
Jeśli nie spędziliście nigdy lepiej czasu;
A jeśli nigdy gorzej, Czas z serca całego
Życzy, byście już nigdy nie zaznali tego.
Wychodzi.

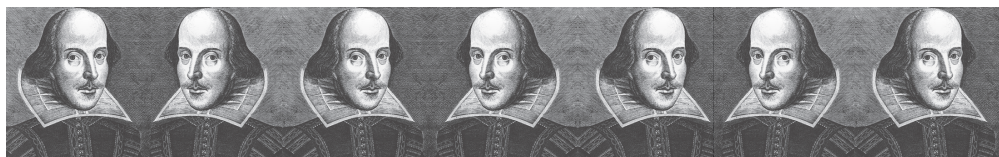
Jest więc Czas u Słomczyńskiego, jak w oryginale, równy wobec wszystkich – dobrych i złych; tworzy i niszczy. Posiada też – przynajmniej w przenośni – skrzydła i klepsydrę. W tłumaczeniu tym brakuje natomiast nawiązania do roli Czasu jako ujawniającego prawdę o popełnionych przez ludzi błędach – tu rola Czasu sprowadza się zaledwie do tworzenia i niszczenia występków. Nie ma więc odniesienia do ukrytego w podtekście przysłowia „Czas wszystko pokaże”. Czas w tym przekładzie nie odkrywa zatem prawdy, ale zwalcza złe czyny popełnione przez człowieka.

Aluzje do Czasu jako „Ojca Prawdy” są nieobecne także w tłumaczeniu Ehrenberga, w którym Czas mówi o sobie: „Ja [...] / [...] co błąd rozwijam / I niszczę”. Nie zwraca się tu uwagi na ukazywanie przez Czas prawdy o minionych zdarzeniach. Bardzo natomiast wyraziście o Czasie jako „Ojcu Prawdy” traktuje przekład Ulricha, w którym czytamy: „Ja, co [...] / Odstąmiam prawdę i błędowi mamidła”. Ten Czas nie tylko więc ujawnia prawdę, ale i pokazuje, co naprawdę skłoniło człowieka do popełnienia błędu, co się za tym błędem kryło, a czego człowiek wcześniej nie dostrzegał. Podobnie u Lewika Czas „ukazuje prawdę”.

W oryginale, jak również w przekładzie Słomczyńskiego, Czas jest równy wobec wszystkich. Równość w postępowaniu Czasu wobec ludzi widać także w przekładzie Ulricha, gdzie objawia się ona tym, że Czas „zaciera” zarówno



🔍 W oryginale, jak również w przekładzie Słomczyńskiego, Czas jest równy wobec wszystkich.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

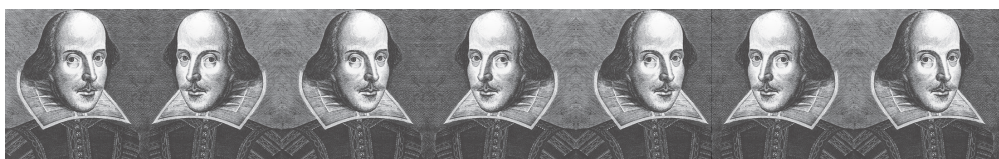
► Napisz do nas

„żale”, jak i „rozkosze”. U Lewika Czas mówi: „Ja – złych i dobrych postrach albo radość, / Ja, co doświadczam wszystkich”, po czym dodaje: „czyniąc zadość Sprawiedliwości”. Sprawiedliwość została najwyraźniej wyinterpretowana przez tłumacza z tego względu, że czas jest nazywany „najlepszym sędzią”. Tylko dlaczego sprawiedliwość jest tutaj pisana wielką literą? I czy rzeczywiście opisywane przez Szekspira działanie Czasu uznać można za sprawiedliwe wobec ludzi?

W przekładach Ehrenberga i Barańczaka rysuje się całkowita nierówność w traktowaniu ludzi przez Czas. U Ehrenberga Czas mówi o sobie: „dobrych cieszę, straszę złych”, choć w oryginale Czas cieszy i straszy zarówno dobrych, jak i złych. U Barańczaka Czas posuwa się jeszcze dalej w odejściu od oryginalnej „amoralności” mówiąc o sobie: „ja, postrach grzesznika / I otucha cnotliwych”. Tu Czas nie tylko pełni rolę świadka czy ukazującego prawdę, ale jest surowym sędzią na wzór starotestamentowego Boga. Barańczak do swojego przekładu wprowadza ponadto jeszcze jeden byt, pisany wręcz wielką literą, którego obecności w świecie przedstawionym sztuki można się jedynie domyślać, ale o którym nigdzie w angielskim tekście Szekspira nie mówi się wprost. Barańczak pisze mianowicie: „Leontes, samotny w komnacie / Pałacu, trwa w rozpacz po potrójnej stracie, / Którą go pokarała Opatrzność surowa”. W ten sposób na interpretację całej sztuki narzucona zostaje pewna szczególna optyka – Czas jawi się jako ten, który wypełnia wobec ludzi zamysły Bożej Opatrzności¹³. Sama Opatrzność może kazać człowiekowi cierpieć, ale też z samej swej natury, jako że sprawuje nad człowiekiem opiekę, może w przyszłości okazać się dla niego łaskawa.

Równość w traktowaniu ludzi przez Czas widoczna jest wyraźnie w przekładzie Drozdowskiego: „Ja, który wszystkich was poddaję próbie, / strach wasz, błąd, radość waszą znam

¹³ Por. esej Cetery (2004) traktujący o podobnej problematyce.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

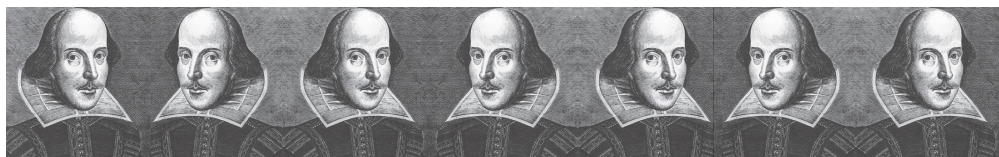
▶ Napisz do nas

do głębi”. Wszyscy są poddani próbie czasu, ale ci „wszyscy” nie są bezosobowi, jak w oryginale („all”). W tym przekładzie Czas nie mówi ogólnie, ale zwraca się w szczególności i bezpośrednio do odbiorców („wszystkich was”), do widzów w teatrze, którym niejako przypomina, że są oni tak samo poddani działaniu czasu, jak bohaterowie opowieści. Ponadto, Drozdowski w pewien sposób wyinterpretował z oryginału następującą cechę Czasu – zna on do głębi nie tylko błąd (jak w oryginale), ale także strach i radość, zna więc pewnie dokładnie przyczyny stanów emocjonalnych człowieka, jest też najwyraźniej świadkiem wszystkiego. Nigdzie jednak w tym tłumaczeniu nie mówi się wprost, że Czas ujawnia prawdę. Czas Drozdowskiego nie ma też klepsydry, otrzymuje natomiast pewien rys bardzo polski, romantyczny, wręcz mickiewiczowski. Słowami: „użyję skrzydeł (szepnąłbym: to lubię!)”, nawiązuje bowiem wprost do jednej z słynniejszych ballad Wieszcza. Może zatem wprowadzać czytających tekst przekładu Polaków w nastrój tajemnicy, a nawet grozy...

Warto jeszcze zwrócić uwagę na to, jak w oparciu o przekład Barańczaka można sobie wyobrazić postać Czasu. Obok skrzydeł i klepsydry, otrzymuje on dodatkowy atrybut – księgę, Czas Barańczaka mówi bowiem: „z historii szesnaście kart wydrę”. Zastanawiać może też sposób, w jaki tłumacz określił Czas jako osobę dramatu. W oryginale mamy „Time, as Chorus”, czyli Czas jako Chór (występujący jako chór, pełniący rolę chóru). W tłumaczeniu Barańczaka zaś Czas określony jest jako „przedstawiany przez Chór”. Takie wyrażenie nie narzuca dokonanej w istocie przez Szekspira personalizacji chóru wymagającej powierzenia jego roli jednemu aktorowi wygłaszającemu tekst. Tłumaczenie Barańczaka dopuszcza wielość osób, grupę aktorów zbiorowo komentujących akcję dramatyczną. Na początku sceny 1 aktu 4 czytamy w tym przekładzie: „Wchodzi Czas, przedstawiany przez Chór”. Można się zastanowić, kto rzeczywiście wchodzi, ile osób? Ze słów Czasu można ewentualnie wywnioskować, że posiada on skrzydła, klepsydrę oraz kalendarz lub księgę,



🔍 Aspektem godnym przeanalizowania jest sposób, w jaki w poszczególnych tłumaczeniach Czas zapowiada następne wydarzenia i nowych bohaterów.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

ale te rekwizyty mogliby podtrzymywać przecież inni członkowie Chóru, których obecność sugeruje takie tłumaczenie.

Kolejnym aspektem godnym przeanalizowania jest sposób, w jaki w poszczególnych tłumaczeniach Czas zapowiada następne wydarzenia i nowych bohaterów. W przekładzie Słomczyńskiego, na przykład, syn monarchy czeskiego to po prostu Floryzel, zaś Perdita jako córka pasterza wyrosła na wyjątkowo „wdzięczną”. Czechy opisane są jako „piękna” („fair”) kraina, co może stanowić zapowiedź uroku wiejskiego święta ze sceny 4 aktu 4. W przekładzie Ulricha, natomiast, Czas przedstawia Czechy zupełnie baśniowo jako kraj o pięknych dolinach. I to nie tylko Czas ma się w tej krainie znajdować, ale raczej wszyscy czytelnicy / słuchacze / widzowie mają sobie wyobrazić, że się w niej znaleźli, a zatem wezmą udział w dalszej akcji: „Myślcie, słuchacze, żeście się zbłąkali / W czeskich dzielnicach, na pięknej dolinie” (oryg. „imagine me, / Gentle spectators, that I now may be / In fair Bohemia” 4.1.19–21). Uwagę w tym przekładzie przyciąga wprowadzenie przez tłumacza nieobecnych w tym miejscu w oryginale odniesień do pór roku. Taki zabieg umożliwia już w tym miejscu tekstu interpretację przedstawianych w dramacie wydarzeń jako swego rodzaju realizacji mitu o porach roku. Czas rozwija tu bowiem skrzydła i przeskakuje szesnaście „jesieni” – a więc okres smutku i wędnięcia (oryg. „I slide / O’er sixteen years” 4.1.5–6), w dodatku „przepaść całą zostawiając wśród cieni”. Cienie zmarłych są przecież w Hadesie, a tam właśnie porwana została Persefona, z nią zaś odeszło z ziemi lato i ziemię ogarnęła zima; z Persefoną też – według greckiej mitologii – powraca na ziemię co roku wiosna. Właśnie też o Perdicie pisze tłumacz: „Wdzięk jej, jak wiosna, oczy rozwesela”. Wyprzedzając zatem niejako w stosunku do oryginału wypadki dramatu, przekład Ulricha wprowadza już w monologu Czasu wyraźną, dosłowną zapowiedź wiosny, odrodzenia, radości i światła (w opozycji do jesieni i cieni), co może nawet zdradzać całościową interpretację dramatu dokonaną przez tego tłumacza.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Bezpośrednie odniesienia do wiosny w obrazie Perdity można odczytać także w przekładzie Barańczaka: „Perdita / W szesnastej wiosnie życia wdziękami rozkwita”. Już nieco słabiej pod tym względem wybrzmiewa przekład Rossowskiego: Perdita, „Co w kwiat urosła pięknem znamienity”. Drozdowski natomiast zwraca uwagę na rolę natury, tak ważną w całym akcie 4 – „natura łaskawa / dała Perdicie urodę wspaniałą!”. Pozostali tłumacze nie nawiązują w żaden widoczny sposób do tematu wiosny czy też natury – nie czyni też tego zresztą oryginał (mówi on tylko o nabieraniu przez dorastającą Perditę cudownego wdzięku: „Perdita, now grown in grace / Equal with wond’ring” 4.1.24–25). Można więc uznać opisane wyżej zabiegi Ulricha, Rossowskiego, Drozdowskiego i Barańczaka za próbę zwrócenia uwagi odbiorców tłumaczeń na bardzo konkretną interpretację utworu – możliwość odrodzenia duchowości człowieka i relacji międzyludzkich na wzór odradzającej się po zimie ziemskiej przyrody – czy też po prostu za zapowiedź wydarzeń sceny 4 aktu 4, czyli tonącego w kwiatkach pasterskiego święta.

Zaprezentowane powyżej rozważania na temat monologu Czasu w akcie 4, scenie 1 *Zimowej opowieści* pokazują, jak ważne znaczenie ma on zarówno dla dramaturgii, jak i dla przesłania całej sztuki. Przy czym, o ile oryginał pozwala ten fragment dramatu odczytywać na wiele różnych sposobów, o tyle niemalże każdy z przytoczonych polskich przekładów zwraca uwagę odbiorców na jeden wybrany kierunek interpretacji, proponując czasem bardzo konkretne rozumienie uosobionej postaci Czasu. Niektóre wersje tłumaczeniowe o wiele mocniej niż oryginał uwydatniają też na przykład związek człowieka z przyrodą i naturalnym cyklem pór roku, sugerując tym samym skojarzenia ze starożytnym mitem przemiany, którego bohaterka – rzymska Prozerpina (czyli grecka Persefona) – zostaje w oryginale nazwana z imienia dopiero w scenie 4 aktu 4. Na szczególną uwagę



• Niemalże każdy z przytoczonych polskich przekładów zwraca uwagę odbiorców na jeden wybrany kierunek interpretacji, proponując czasem bardzo konkretne rozumienie uosobionej postaci Czasu.



zasługuje natomiast fakt, że tylko te przekłady, w których posłużono się trzynastozgłoskowcem parzyście rymowanym, a więc miarą *Pana Tadeusza*, właściwie oddają w języku polskim majestatyczność epopeicznego stylu wypowiedzi Czasu jako Chóru i pozwalają odpowiednio wyodrębnić ten wyjątkowy fragment *Zimowej opowieści* Szekspira.

Prace cytowane

- Bethell, S. L. „Antiquated Technique and the Planes of Reality” [1947], w: *Shakespeare: „The Winter’s Tale”; A Casebook*. Kenneth Muir (red.). London: Macmillan, [1968] 1992: 116–135.
- Cetera, Anna. „Niefortunnie o fortunie, nieopatrzenie o opatrności. Przekład a sfera pojęć religijnych w sztukach Williama Shakespeare’a”, w: *Przekładając nieprzekładalne 2*, Olga Kubińska i Wojciech Kubiński (red.), Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2004: 123–133.
- Bullough, Geoffrey (red.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* 8, London; New York: Routledge, [1975] 1996: 115–233.
- Dean, John. *Restless Wanderers: Shakespeare and the Pattern of Romance*, Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1979.
- Ewbank, Inga-Stina. „The Triumph of Time” [1964], w: *Shakespeare: „The Winter’s Tale”. A Casebook*, Kenneth Muir, (red.), London: Macmillan, [1968] 1992: 98–115.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, [1957] 1973.
- Gibińska, Marta; Kapera, Marta; Fabiszak, Jacek. *Szekspir: Leksykon*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2003.
- Knight, George Wilson. *The Crown of Life*, London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1947.
- Kujawińska Courtney, Krystyna. „Th’Interpretation of the Time”. *The dramaturgy of Shakespeare’s Roman Plays*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1992.



▶ Strona główna

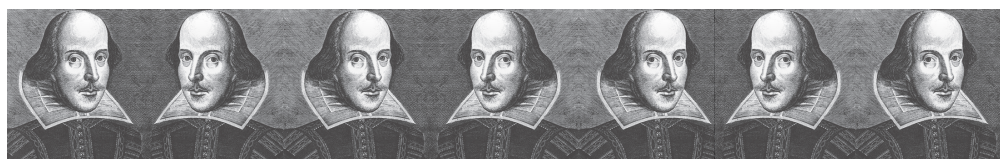
▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

- Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich 1, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga oprac. Zespół Redakcyjny pod kier. Juliana Krzyżanowskiego, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969.
- Okopień-Stawińska, Aleksandra. „Wiersz sylabiczny”, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny 2*, Warszawa: PWN, 1985: 588–589.
- Orgel, Stephen (red.). „Introduction”, w: *The Winter’s Tale* (seria The Oxford Shakespeare), Oxford: Oxford University Press, [1996] 1998: 1–83.
- Ostrowski, Witold. *Romans i dramat. Angielsko-polskie studia renesansowe*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1970.
- Pafford, J.H.P. (red.). „Introduction”, w: *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: The Winter’s Tale*, London and New York: Routledge, [1963] 1994: xv–lxxxix.
- Rundus, Raymond J. „Time and His ‘Glass’ in *The Winter’s Tale*”, *Shakespeare Quarterly* 25 (1974): 123–125.
- Shakespeare, William. *The Winter’s Tale*. The Arden Edition of The Works of William Shakespeare, J. H. P. Pafford (red.), London; New York: Routledge, [1963] 1994.
- —. *Zimowa powieść*. Tł. Gustaw Ehrenberg. *Przegląd Polski* 10 (1871): 37–82 i 11 (1871): 147–202.
- —. *Zimowa powieść*. Tł. Leon Ulrich. *Dzieła dramatyczne*. Tom 3, Józef Ignacy Kraszewski (red.), Warszawa: Spółka Wydawnicza Księgarzy, 1877: 710–763.
- —. *Zimowa powieść*. Tł. Stanisław Rossowski. *Dzieła Wiliama Szekspira*. Tom 5, Henryk Biegeleisen (red.), Lwów: Księgarnia Polska, 1895: 69–165.
- —. *Zimowa opowieść*. Tł. Włodzimierz Lewik, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.
- —. *Ballada zimowa*. Tł. Bohdan Drozdowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- —. *Zimowa powieść*. Tł. Maciej Słomczyński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.
- —. *Zimowa opowieść*. Tł. Stanisław Barańczak. *Burza. Zimowa opowieść*, Poznań: „W drodze”, 1991: 131–287.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

- Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge University Press, [1935] 1965.
- Tillyard, E. M. W. [1938], w: *Shakespeare: „The Winter's Tale.” A Casebook*, Kenneth Muir (red.), London: Macmillan, [1968] 1992: 80–86.
- Wittkower, Rudolf. „Chance, Time and Virtue”, *Journal of the Warburg Institute* 1 (1938): 313–321.

Olga Mastela

Chosen Aspects of the Problem of Time in William Shakespeare's *The Winter's Tale*: the Original and the Polish Translations Compared

The article discusses, first of all, the dramaturgical function of the monologue delivered by Time, the Chorus, in act 4, scene 1 of *The Winter's Tale* and, secondly, the role which the passage of time and the changing of seasons play in this tragicomic romance. In this latter context, selected mythological, allegorical and philosophical interpretations are presented. The next important question the paper aims to answer is how the very exceptional character of personified Time is depicted in the original text of the play and in seven Polish translations by Gustaw Ehrenberg (1871), Leon Ulrich (1877), Stanisław Rossowski (1895), Włodzimierz Lewik (1961), Bohdan Drozdowski (1978), Maciej Słomczyński (1981) and Stanisław Barańczak (1991). The comparative analysis takes into account not only the imagery but also the special verse form used by Shakespeare to suggest the more epic character of this part of his drama. It is interesting to examine the ways in which the translators dealt with all the difficulties and to notice what different possibilities of understanding the character of Time each translation offers to the Polish readers.



MONIKA SOSNOWSKA

Gdyby Ofelia przy zdrowych zmysłach pozostała...¹

Gdyby Ofelia przy zdrowych zmysłach pozostała, pewnie nigdy nie doczekałaby się ikonicznego statusu literackiej wariatki wszech czasów. Za taką uznają ją Elizabeth Goodman, Helen Small i Mary Jacobus, autorki eseju pt. „Madwomen and Attics: Themes and Issues in Women’s Fiction” (1996: 119). Nie są w tej opinii odosobnione. Jeśli wziąć pod uwagę liczbę reprezentacji tej postaci w kulturze zarówno wysokiej, jak i popularnej, to zajmowana przez Ofelię pozycja liderki, powoduje, że dystansuje ona inne szalone postacie kobiece, mające korzenie w literackiej fikcji. Szekspirowska bohaterka jest zatem wyjątkowa i poświecenie jej kolejnego eseju – na tym polu też nieustannie inspiruje – nie będzie przesadą. Zwłaszcza jeśli rozważania będą dotyczyć tego obszaru badań, który pozwoli na wydobycie aspektu zmysłowego tej postaci poprzez ustalenie: w jaki sposób wykorzystuje ona zmysły, w tym w szczególności wzrok i słuch; jak zmysły innych postaci oddziałują na tę bohaterkę; w jakich kategoriach – wzrokowych czy słuchowych – jest postrzegana, tak jak sportretował to Szekspir w *Hamlecie*.

¹ W niniejszym eseju nawiązuję do tematyki mojej rozprawy doktorskiej, a miejscami odwołuję się do jej fragmentów. Pracę zatytułowaną *Reprezentacje percepcji sensorycznej w „Hamlecie” Williama Szekspira oraz wybranych adaptacjach filmowych* napisałam pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Kujawińskiej Courtney. Praca została obroniona w 2011 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego i po modyfikacjach ukazała się jako *Hamlet uzmysłowiony* nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego w 2013 roku po dofinansowaniu publikacji z grantu dla młodych naukowców Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Zanim Ofelia doznaje pomieszania zmysłów, można odnieść wrażenie, że panuje nad swoimi stanami postrzegania. Przynajmniej tak wynika z interpretacji niewielu wersów przeznaczonych dla tej postaci. Funkcjonuje ona w fikcyjnym świecie, gdzie ludzka percepcja spełnia nie tylko funkcje biologiczne, ale i kulturowe. Zmysły bowiem, podobnie jak ludzkie ciało, stały się przedmiotem analiz kulturowych, na przykład w badaniach z zakresu antropologii zmysłów. W przypadku badań literackich „pod lupę” bierze się reprezentacje zmysłów, jak w przypadku dzieł Szekspira. Tym samym można pokusić się o stwierdzenie, że zmysły zostają odebrane naturze na rzecz przekazania ich kulturze. Kulturowa konstrukcja zmysłów przyczynia się nie tylko do określonego stylu postrzegania otoczenia materialnego (przez pryzmat wartości i symboli związanych ze zmysłami), ale także do oddziaływania i reakcji na innych ludzi (czyli praktyk kulturowych „o zabarwieniu” sensorycznym). W twórczości Szekspira można odnaleźć serię przykładów utrwalenia ulotnych doświadczeń zmysłowych jego epoki. Szekspirowskie literackie reprezentacje zmysłów odzwierciedlają podejście do ludzkiego *sensorium* w okresie wczesnej nowożytności. Interpretacja znaczeń i „zmysłowych preferencji”, wyłaniających się z tychże poetyckich obrazów oraz opisów, wskazuje na szczególną niestabilność kultury percepcyjnej czasów renesansowych. Kultura ta, przechodząca istotne zmiany pod wpływem wielu dziedzin naukowych (np. medycyna czy filozofia) i pozanaukowych, odznaczała się nasileniem wartości i ideologii, które nie pozostały bez wpływu na świat zmysłów.

Najbardziej donośne znaczenia przypisywane zmysłom w kulturze zachodniej dotyczą zmysłów słuchu i wzroku (a ten ostatni włada dziś imperium zmysłów, co dzieje się „na naszych oczach” i czego potwierdzeniem jest współczesna epoka nazwana epoką wzrokocentryzmu). Epoka wczesnej nowożytności stanowi swoiste pole bitwy pomiędzy dwoma zmysłami – słuchem i wzrokiem – które zarówno w teorii, jak i w praktyce były wykorzystywane z różnym na-



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

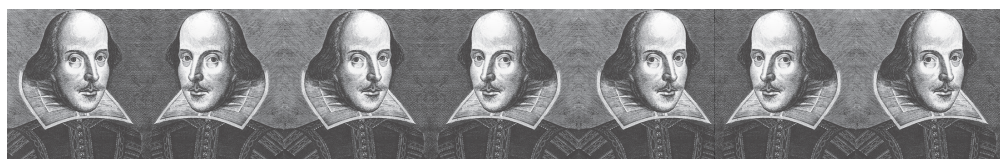
▶ Napisz do nas

tężeniem oraz w odmiennym celu. Świat słowa mówionego napotkał świat słowa pisanego, a to zetknięcie przyniosło przemianę paradygmatyczną, czyli przejście od paradygmatu późnoakustycznego do wczesnowizualnego. Nie jest celem tego eseju zagłębianie się w przebieg tego procesu, w jego przyczyny ani skutki, dlatego tylko pobieżnie wspominać o owej transformacji. Warto jednak w tym miejscu wspomnieć o podstawowych rolach, jakie realizują zmysły w kulturze. Widzenie i słyszenie spełniają bowiem wiele funkcji kulturowych, między innymi warunkują poznanie, stanowią narzędzia władzy czy też są źródłami przeżywanego doznań. Kulturowy repertuar postrzegania zmysłowego, którego przejawem są na przykład społeczne sposoby wykorzystania danego organu postrzegania albo językowy obraz świata zmysłów z minionych epok, jest bogaty i często zaskakujący. Z jednej strony, zmysły denotują biologiczną zdolność do odbierania i analizowania bodźców, z drugiej zaś analiza tekstu kulturowego, jakim bez wątpienia jest dramat *Hamlet*, pozwala na traktowanie zmysłów jako formacji kulturowej, zmiennej w czasie i podlegającej badaniom z zakresu humanistyki i nauk społecznych.

Na reprezentację zmysłów (wzroku i słuchu) w *Hamlecie* składają się kobiece i męskie sposoby oglądu świata/wstuchiwanie się w świat. Po jednej stronie można by ustawić dominującą pod względem oddziaływań wzrokowo-słuchowych grupę mężczyzn: Hamleta, Klaudiusza, Poloniusza, Laertesę oraz powracającego z zaświatów ojca Hamleta, z drugiej strony znalazłyby się występujące w mniejszości dwie postaci kobiece: Ofelia i Gertuda. Sensoryczność doświadczeń męskich i kobiecych to istotna kwestia, która prowadzi do podjęcia problematyki znaczenia owego doświadczenia dla każdej płci. Ofelia, której sferę zmysłów czynię przedmiotem dociekań w niniejszym eseju, jako postać fikcyjna spełnia rolę literackiego nośnika istotnych znaczeń z zakresu percepcji zmysłowej. Różnice w doświadczeniu zmysłami, zobrazowane w tragedii Szekspira, na przykład



🔍 Analiza tekstu kulturowego, jakim bez wątpienia jest dramat *Hamlet*, pozwala na traktowanie zmysłów jako formacji kulturowej, zmiennej w czasie i podlegającej badaniom z zakresu humanistyki i nauk społecznych.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

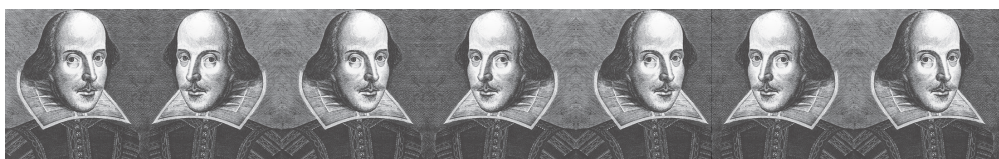
▶ Napisz do nas

inne wykorzystanie organu wzroku i słuchu przez Ofelię i Hamleta w dramatycznej scenie rozstania (która jednocześnie jest sceną podsłuchiwania i podpatrywania), umożliwiają między innymi zestawienie doznań związanych z postrzeganiem przez każdą z płci. Jednocześnie może to uświadomić, że podobnie jak upćwiowionym ciałom przypisuje się pewne atrybuty, symbolikę i wartości, tak samo występują różnice/nierówności w wykorzystaniu zmysłów przez daną płć. Sensorycznie oznakowana płć społeczno-kulturowa posiada specyficzny kod odnoszący się do sposobów, w jakie kobiety i mężczyźni wykorzystują zdolności percepcyjne w życiu społecznym. Skoro w zależności od płci występuje określony repertuar zachowań, gestów i sposobów postępowania się własnymi zmysłami, to zasadne wydaje się analizowanie świata sensorycznego z punktu widzenia relacji międzyludzkich.

Ofelia musi odnaleźć się w elsynorskim świecie percepcyjnym, zarówno przed pomieszaniem zmysłów, jak i po odejściu od zmysłów. Dzięki wykorzystaniu wzroku i słuchu nie tylko orientuje się w przestrzeni, w której przebywa, ale i sama komunikuje się z otoczeniem, obserwuje i reaguje przy pomocy wzroku, słucha i reaguje za pomocą mowy. Poruszanie się po zamku w Elsynorze nie jest łatwe, ponieważ wypełnia go matnia intryga, a dramat *Hamlet* jest swego rodzaju opowieścią szpiegowską albo detektywistyczną. Interesujące spostrzeżenia na temat dramatu czyni Molly Maureen Mahood, podając w *Shakespeare's Wordplay*:

Dla renesansowego audytorium *Hamlet* musiał być przede wszystkim dramatem sensacyjnym w znaczeniu, jakie [współcześnie] nadałby mu plakat filmowy. Jest to historia detektywistyczna: prawie każdy jest uwikłany w jakąś formę wywiadowczą. Horacjo, Marcellus i Bernardo próbują odkryć przyczynę nawiedzeń przez ducha. Poloniusz bez problemów otrzymuje od Ofelii klucz do jej pamięci oraz wyznacza szpiegów swojego syna Laertesza [...] (1968: 111)².

² Wszystkie tłumaczenia prac z języka angielskiego są autorki artykułu.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Popularność *Hamleta* również może mieć związek z obfitującą w wątki szpiegowskie fabułą dramatu. Choć najstynniejszym fikcyjnym detektywem o światowej sławie pozostaje Sherlock Holmes, Hamlet, nie będąc zawodowcem, przejawia skłonności śledcze. Metody, jakimi się posługuje np. wykorzystanie sztuki „Morderstwo Gonzagi”, można postawić na równi ze sposobami dochodzenia do prawdy, czyli logicznym dochodzeniem śledczym, stosowanym przez Holmesa. Hamlet odnosi sukcesy na tym polu, czego nie można powiedzieć o większości postaci, które podejmują się szpiegowania na dworze elsynorskim.

Rosencrantz i Guildenstern prowadzą śledztwo w sprawie melancholii Hamleta, a Ofelia zostaje wykorzystana jako wabik, mający odstąpić przyczyny tej melancholii. Hamlet prowokuje króla, by ten ujawnił się w trakcie inscenizowanej przez aktorów zbrodni. Poloniusz podsłuchuje z tragicznym [dla niego] skutkiem, Hamlet będąc na morzu dowiaduje się o spisku na swoje życie, Laertes w sekrecie powraca do Danii i obserwuje dwór, by dowiedzieć się, kto jest winny śmierci jego ojca (1968: 111).

Relacje panujące między bohaterami zapowiadają wszechobecny nastrój podejrzliwości, wieloznaczności oraz szpiegowania. Zdaniem autora eseju „Hamlet and the Senses” Marka L. Caldwell’a każda scena, z wyjątkiem monologów Hamleta, obfituje w „[o]bserwowanie, słuchanie lub szpiegowanie kogoś innego”, co wywołuje efekt dramatyczny (1979: 137–138). W najdłuższym ze swoich dzieł dramatycznych Szekspir obrazuje kulturę percepcyjną czasów, w których żył. Sensoryczny kod *Hamleta*, za pomocą którego portretuje ową kulturę, ma podłoże społeczno-kulturowe, w jakim tworzył dramaturg. Kultura okresu wczesnonowoczesnego może zostać odebrana jako kultura owładnięta obsesyjnymi

Natomiast wszystkie cytaty z Szekspirowskiego *Hamleta* pochodzą z tłumaczenia Władysława Tarnawskiego, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1966. Zaznaczono kursywą te części cytatów, które uznałam za istotne w związku z postrzeganiem zmysłowym.



• Relacje panujące między bohaterami zapowiadają wszechobecny nastrój podejrzliwości, wieloznaczności oraz szpiegowania.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas



• Dramaturg tworzył w okresie transformacyjnym pod względem konceptualizacji zmysłów, i stąd uzasadniona wydaje się opinia, że zawarł on w omawianym dramacie ówczesne, niestabilne i pełne niewiadomych, podejście do ludzkiego sensorium, z uwzględnieniem i rozróżnieniem na kobiece i męskie sposoby postrzegania.

praktykami podpatrywania i podsłuchiwania, a także przepełniona często sprzecznymi wartościami przypisywanymi zmysłom. Można uznać, że Szekspir, poprzez swoją twórczość, także włączył się w dyskusję na temat kultury percepcyjnej czasów wczesnej nowożytności. Dramaturg tworzył w okresie transformacyjnym pod względem konceptualizacji zmysłów, i stąd uzasadniona wydaje się opinia, że zawarł on w omawianym dramacie ówczesne, niestabilne i pełne niewiadomych, podejście do ludzkiego *sensorium*, z uwzględnieniem i rozróżnieniem na kobiece i męskie sposoby postrzegania.

Kiedy Ofelia pierwszy raz pojawia się w sztuce (akt 1, scena 3) nie jest sama, lecz rozmawia ze swoim bratem. Postawione przez nią pytanie: „Macie wątpliwości?” dotyczy wcześniejszej sugestii Laertesza, by po jego wyjeździe do Francji, siostra utrzymywała z nim kontakt listowny. Zaraz po tym Ofelia zostaje pouczona przez brata jak powinna traktować zaloty Hamleta, z których widocznie musiała zwierzyć się bratu. Przestrzega on Ofelię przed złudnością i ulotnością słownych obietnic Hamleta. Laertes, podobnie jak wcześniej Poloniusz, akcentuje podatność słuchu na manipulację słowem: „Zważcie też, jak dotkliwą stratą grozi / Czci waszej *na pieśń jego nazbyt ufne / Mieć ucho*” (1.3.551–553). Laertes insynuuje, że „otwartość” narządu słuchu Ofelii na uwodzące słowa może prowadzić do otwartości seksualnej organów jej ciała. Zestawiając oba wyobrażenia organu słuchu, kobieca reprezentacja tego narządu postrzegania pokazuje, że nabiera on wymiaru seksualnego, zaś w przypadku reprezentacji jego męskiego odpowiednika jest on łączony ze sferą umysłową. Uszy Ofelii są organami bardziej somatycznymi niż umysłowymi, dlatego nałożenie ograniczeń na jej narząd słuchu wiąże się z zapewnieniem nienaruszalności sfery seksualnej dziewczyny. W przeciwieństwie do organu słuchu Ofelii, uszy Laertesza mogą pozostać „otwarte”, ponieważ zdoła on mocą intelektu odróżnić informacje prawdziwe od fałszywych. O tym przekonuje



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

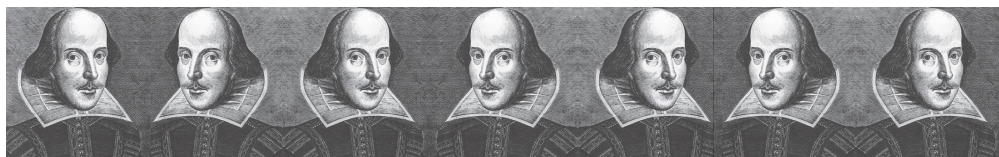
Learlesa jego ojciec, ze spokojem wysyłający syna zagranicę i potwierdzający to słowami: „*Miej ucho / Dla wszystkich, ale głos li dla niewielu, / Wysłuchuj wszystkich zdań, lecz swoje własne / Dla siebie chowaj*” (1.3.598–601).

Z kolei córka ma zakaz zarówno słuchania, jak i rozmawiania z Hamletem. Nie tylko używa Poloniusz wobec córki strofujących zwrotów i pouczających sformułowań, ale także podkreśla zwodnicze możliwości słowa w stosunku do ufniej Ofelii. Ostatecznie wydaje ojcowskie polecenie:

Nie chcę,
Po prostu mówiąc, byście od dziś mieli
Ubliżyć tak chociażby jednej chwili
Swojego czasu, by *wymieniać słowa*
Z księciem Hamletem albo z nim *gawędzić*.
Zważajcie na to, tak wam nakazuję (1.4.674–679).

Ucho jawi się jako organ filtrujący informacje i pozwalający na podjęcie odpowiedniej decyzji po zastyszeniu wieści; decyzji o podjęciu dialogu albo wycofaniu się. Jeśli chodzi o postrzeganie Ofelii, to wyraźnie zarysowuje się wyobrażenie kontrastujące z męską reprezentacją słuchu. Odmiennność polega na tym, że jej organ słuchu powinien stać się całkowicie „niedostępny” dla słów księcia. Istotny w tym przypadku jest kontakt wrażliwego narządu audialnego bohaterki z perswazyjnymi dźwiękami kierowanymi do niej przez księcia. Wyznania miłosne Hamleta i jego przysięgi ojciec obwarowuje zakazami. W ten sposób stają się zakazanymi dźwiękami, które „[s]ą pośrednikami innej barwy, / Niż ich zewnętrzna okazuje szata” (1.4.669–670). Wydaje się – dzięki restrykcjom ojcowsko-braterskim – że uszy Ofelii mogą być bezpieczne.

Postaci Poloniusza i Ofelii wpisują się w renesansowy model oparty na zależności postusznej córki od patriarchalnego rodzica. Już w pierwszej scenie widoczne staje się, że ojciec steruje percepcją słuchową Ofelii, próbując uczynić



▶ Strona główna

▶ Newsy

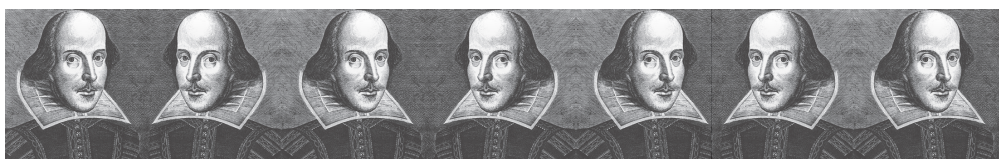
▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

z niej bierną słuchaczkę, która w związku z wątpliwościami („Nie wiem, co mam myśleć”, 1.3.640), w odpowiedzi słyszy, że jest jak „niemowlę”. Niedojrzałe stworzenie, za jakie uważa ją ojciec, nie dość, że ma tylko słuchać, to jeszcze niewiele z tego rozumie. Reprezentacje zmysłu słuchu pokazują, że w czasach wczesnej nowożytności dużą wagę przywiązywano do odpowiedniego wychowania poprzez wywieranie wpływu na słuch. Poniekąd było to „dostrajanie” kobiet, niczym instrumentów muzycznych, do potrzeb i wymogów „grającego” na nich mówcy-muzyka. Poloniusz powołuje się na zasłyszane od kogoś informacje o „samotnych odwiedzinach” Hamleta u Ofelii. Reina Green w eseju „Poisoned Ears and Parental Advice in *Hamlet*” poświęconym relacjom słuchowym w *Hamlecie*, wspomina, że zabrania on córce spotkań z księciem, rozmów z nim, a tym samym wstuchiwania się w zwodniczy głos Hamleta, ponieważ (jego zdaniem) dziewczyna nie potrafi odróżnić prawdy od pozorów.

Kolejne polecenie Poloniusza dotyczy zaaranżowanego spotkania Hamleta i Ofelii – potraktowanej w kategoriach wizualnej przynęty. Dziewczyna spełnia w tej scenie rolę wabika, przez co jej zadanie polega na przyjmowaniu odpowiednich sugestywnych póz oraz wykonywaniu właściwych i wystudiowanych gestów. Ofelia trochę przypomina sterowaną piękną lalkę, tyle że w odróżnieniu od nieożywionej lalki, odczuwa zmysłami. Animatorem staje się Poloniusz, a dziewczyna dostaje od niego instrukcje co do sposobu zachowania w obecności Hamleta. Chodzi tu o pozorowanie odmawiania modlitwy przez Ofelię z książki do nabożeństwa. W takiej sytuacji zastaje ją Hamlet, a całe zajście obserwują dwaj „cnotliwi szpiedzy” (3.1.36), Poloniusz i Klaudiusz, czyhający w ukryciu. Hamlet dostrzega klęczącą Ofelię, inscenizującą pograżenie w modlitwie. Stwarzając pozory odosobnienia, dziewczyna „kamuluje” obecność podpatrujących spotkanie Poloniusza i Klaudiusza. W artykule „Painted Women: Annunciation Motifs in *Hamlet*” Chris R. Hassel twierdzi, że zaaranżowane spotkanie stylizowane



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

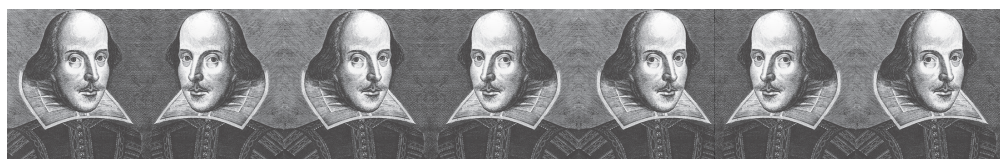
jest na biblijny motyw zwiastowania. Ofelia miałaby w tej scenie wcielać się w rolę Marii, która oczekując na zwiastowanie, klęczy i oddaje się modlitwie (1998: 47). Jednak Ofelia, w przeciwieństwie do Marii, jedynie pozoruje „bogobojną minę” oraz „zbożne czyny” (3.1.56). Hamlet wystawia na próbę uczucia dziewczyny, która pozostaje posłuszna ojcu i nie zdradza powodów swojej prośby, by mężczyzna zabral ofiarowane jej listy miłosne. Co ciekawe, Ofelia na początku rozmowy wydaje się mieć przewagę nad Hamletem, gdy ceremonialnie oddaje mu „pamiętki” (3.1.110). Gest i towarzyszące mu słowa odrzucenia powodują u Hamleta wybuch gniewu. Przyjmuje on formę potyczki słownej, którą steruje „uzbrojony” w retoryczne narzędzia językowe książę.

Ponadto Green odnotowuje, że w trakcie spotkania i Hamlet, i Ofelia zmuszeni są milczeć o „sekretach” swych ojców. Jak podaje badaczka, „[z]arówno Hamlet, jak i Ofelia płacą za swoje milczenie, ponieważ owe sekretne rozkazy mają katastrofalne konsekwencje” („Poisoned Ears”). Obydwoje są zatem skazani na przekazywanie sobie zafałszowanych informacji: wizualnych i audialnych. Sprawę komplikują szpiedzy, o których obecności wie Ofelia, zaś Hamlet może się tylko domyślać. Zresztą ten wątek daje pole do popisu interpretacjom na scenie i na ekranie. Scena spotkania Hamleta i Ofelii to swego rodzaju „walka zmysłów”, walka między tym, co zasłyszane i powiedziane, oraz między tym, co zauważone i zaobserwowane. Rywalizacja toczy się pomiędzy wzrokiem i słuchem w takim sensie, że oba zmysły dostarczają odmiennych informacji, a przez to rozbieżnej wiedzy na określony temat.

W trakcie spotkania Hamlet zarzuca Ofelii, że sam jej wygląd jest złudny, że ukrywa się ona pod warstwą makijażu. Uroda Ofelii omamiła go, dlatego po tym jak Ofelia oddaje mu pamiętki, książę podejmuje decyzję o rozstaniu. Teraz Hamlet odtrąca Ofelię, co wprowadza ją w stan dezorientacji i skłania do następujących przemyśleń:



• Scena spotkania Hamleta i Ofelii to swego rodzaju „walka zmysłów”, walka między tym, co zasłyszane i powiedziane, oraz między tym, co zauważone i zaobserwowane.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

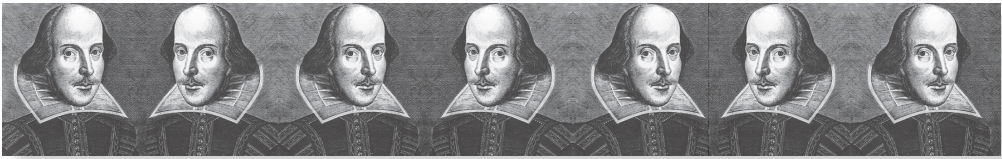
► O blogu

► Napisz do nas

O, jak szlachetny duch tu runął w gruzy!
Oko, miecz, język dworzanina, mędrca,
Żołnierza; przyszłość i rozkwitająca
Róża świetnego państwa; obyczajów
Zwierciadło; forma kształtująca przyszłe
Posągi; *ten, co wszystkie ścigał oczy* –
Ach, jakże nisko legł! a ja, nad wszystkie
Niewiasty poniżona, ja, nędzarka,
Com miody ssala z dźwięcznych jego ślubów,
Dziś świadkiem jestem, jak szlachetny jego
I przodujący rozum, *niby dzwony*
Skłócone z sobą, niemelodyjnymi
Odzywa się zgrzytami; niezrównany
Młodości kwiat zwarzony jest przez podmuch
Obłądu. Za cóż to mnie los tak karze,
Że na to patrzeć kazał mi i każe? (3.1.179–194).

Ofelia lamentuje nad utraconym „brzmieniem” głosu Hamleta. Można domniemywać, że bohaterka „przyzwyczaiła się” raczej do melodyjnych wyznań Hamleta niż do chaotycznych, agresywnych i nieprzyjemnych dla ucha dźwięków. Tak bowiem można podsumować pełne przemocy werbalnej wypowiedzi księcia. Ofelia, będąc świadkiem odmiennych zachowań ukochanego, nie rozpoznaje w nim dawnego Hamleta. Jej słowa: „Tym bardziej się zawiodłam” (3.1.140) wyrażają żal z powodu bycia oszukaną, zwiedzioną i zmanipulowaną gestami-widokami (pozorami) oraz melodiami-dźwiękami (brzmieniem).

Z zacytowanego powyżej fragmentu wynika, że pierwsze spostrzeżenia Ofelii („O, jak szlachetny duch tu runął w gruzy!”) odnoszą się do jej relacji z niespodziewanej wizyty, jaką złożył jej Hamlet, a którą zrelacjonowała ojcu. Pomiędzy wydaniem zakazu widywania się z Hamletem a zaaranżowanym przez Poloniusza spotkaniem, księżę nieoczekiwanie pojawia się w komnacie Ofelii. Podczas tego spotkania – które chronologicznie (akt 2, scena 1) poprzedza scenę analizowaną w poprzednim akapicie (akt 3, scena 1) – milczący księżę „przemawia” swym niecodziennym wy-



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

gładem oraz jednym głębokim westchnieniem. Początkowo zatem różnicę w stylu bycia dostojnego księcia „dostrzegają” jedynie oczy Ofelii. Relacjonując odwiedzinę Hamleta, zaskoczona córka Poloniusza tworzy „[b]rakującą [w sztuce], pozadramatyczną scenę, zawierającą niemą akcję” (Meek, 2009: 89). Dziewczyna jest jedynym milczącym świadkiem tego zdarzenia, dlatego też przede wszystkim polega na zmyśle wzroku. Zewnętrzny wygląd i zachowanie mężczyzny to podstawowe znaki wizualne, które odnotowuje. W pracy *Narrating the Visual in Shakespeare* (2009) Richard Meek zauważa, że opis Ofelii to przykład zabiegu poetyckiego o nazwie *enargeia*. Szekspir wykorzystuje go w celu przywołania „żywego obrazu”, dzięki środkom werbalnym, oddającego szczegóły jakiegoś wydarzenia i detale opisujące osoby w nim uczestniczące (90). Chodzi o to, by u słuchacza wywołać takie wrażenie, jakby na bieżąco uczestniczył w zdarzeniach. W obrazowej i pełnej autentyczności narracji Ofelia koncentruje się na opisie sceny odbywającej się „poza sceną”:

Chwycił mnie za przegub ręki
I mocno trzymał, potem zaś się cofnął
Na długość ręki, drugą zaś trzymając
Na czole – tak – wpatrywał się w twarz moją,
Jak gdyby chciał ją wyrysować. Długo
Tak stał, nareszcie, poruszając z lekka
Mą ręką i wstrząsając trzykroć głową
W górę i w dół, wydobył z piersi takie
Westchnienie boleściwe i głębokie,
Że mogło, jak mi się zdawało, wzruszyć
Z posad budowę całą jego ciała
I przerwać jego dni. Puszczą mnie potem
I z głową odwróconą wstecz na barkach,
Zdawało się, *bez oczu szuka drogi*,
Bo bez pomocy ich opuszcza pokój,
A blask ich we mnie wlepia do ostatka (2.1.100–115).

Z kolei drugie spotkanie (zaplanowane przez Poloniusza, akt 3, scena 1) stanowi potwierdzenie transformacji



Richard Meek zauważa, że opis Ofelii to przykład zabiegu poetyckiego o nazwie *enargeia*. Szekspir wykorzystuje go w celu przywołania „żywego obrazu”.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

w wyglądzie Hamleta przez zmianę słyszalną w jego wypowiedziach. Ofelia zauważa przemianę w sposobie mówienia mężczyzny, co ma świadczyć o obłudzie, w jakim pogryźł się książę. Uczestnicząc w jego zmianach postrzegania, Ofelia staje się naocznym i słuchowym świadkiem aktorskich transformacji Hamleta, tego „co wszystkie ścigał oczy”. Z jednej strony można więc przyjąć, że jej zmysły są podatne na manipulację, z drugiej zaś, że prawidłowo odczytuje wysyłane przez księcia oznaki szaleństwa, na czym zależało, reżyserującemu swój obłęd, Hamletowi.

W komentarzu do monologu Ofelii Jennifer Rae McDermott podaje, że jest to „moment rozpoznania”, moment, kiedy dziewczyna zaczyna zdawać sobie sprawę, iż została zwiedziona. Portretując Hamleta w sposób werbalny, rozpoczyna od skojarzeń wzrokowych, jak na przykład: „oko”, „zwierciadło”, „miecz” (3.1.180, wizualny atrybut bohatera), by przejść do odniesień z zakresu percepcji słuchowej: „dźwięczne jego śluby” (3.1.187), rozum „niby dzwony skłócone z sobą, niemelodyjnymi odzywa się zgrzytami” (3.1.189–191). Zdaniem badaczki, mimo powtórnego przejścia do określeń wzrokowych, „[c]hwilowy zwrot w kierunku dźwięku świadczy o przebudzeniu” Ofelii. Bohaterka w końcu staje się „audialnie uważna”, ponieważ dzięki owemu „przebudzeniu” zaczyna poszukiwać znaczeń słuchowych. Jednak nie chodzi tylko o ich melodyjną dźwięczność, ale też o znaczenie słów jako elementów mowy („Perceiving Shakespeare”).

W przeciwieństwie do ważkości słów Hamleta (często opartych na grze słownej lub aluzyjności), o czym świadczy zamęt i niepokój, jaki wprowadzają jego wypowiedzi w sztuce, mowa Ofelii jest deprecjonowana, a jej niebezpieczny potencjał odstania dopiero stan obłąkania bohaterki. Większość sytuacji pokazuje, że Ofelia jest traktowana w kategoriach wizualnych, przyciągając uwagę swą urodą czy też seksualnością. Przykładem potwierdzającym to stwierdzenie jest scena, w której Gertruda podaje potencjalne po-



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

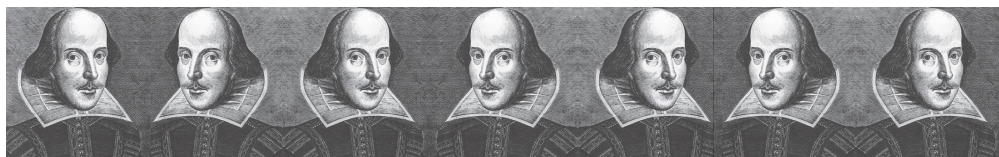
wody dziwnych zachowań Hamleta: „Co do was zaś, Ofelio, najgoręcej / Pragnęłabym, by wasza to uroda / Przyczyną była Hamletowych dziwactw” (3.1.43–45) („Perceiving Shakespeare”). Istotny wydaje się tutaj aspekt potraktowania Ofelii w kategoriach wizualnych, poniekąd sprowadzenie jej do obiektu cielesnego, który niczym wabik, miał przyciągnąć uwagę Hamleta. W sztuce staje się jasne, że przede wszystkim mężczyźni traktują Ofelię w tych kategoriach; zwłaszcza Hamleta „ożywia” widok dziewczyny. Potwierdzają to jego określenia w listach odnoszące się do ocen wzrokowych: „Do niebiańskiej, będącej nam bożyszczem, wszelką pięknnością błyszczącej Ofelii” (2.2.270–271) albo „jej cudne, bieluchne łono” (2.2.273).

Natomiast w scenie „Pułapka na myszy” (akt 3, scena 2) Hamlet nawiązuje dialog z Ofelią, przeradzając się w zestaw publicznie wygłaszanych, nieprzyzwoitych aluzji. Nie są one podobne do górnolotnych wyznań i „niebiańskich zaklęć” (1.4.652), które kierował do Ofelii w listach oraz prywatnych rozmowach. Hamlet celowo rozgrywa ten dialog tak, by dalej stwarzać pozory nieszczęśliwie zakochanego szaleńca. Ofelia zatem kolejny raz staje się celem werbalnego uwłaczania, a nawet znieśławiania. Odnosi się do komentarzy Hamleta z rezerwą, traktując je bardziej jako sprośne żarty i poniekąd pozostając na nie „głucha”. Kontrowersyjna konwersacja zostaje przerwana przez pantomimę, po zakończeniu której dziewczyna próbuje pojąć sens sztuki. Co ciekawe, akurat Ofelia wydaje się najbardziej dociekliwa: „Co to znaczy, mości książę?” (3.2.392), „Może ta pantomima mieści w sobie treść sztuki?” (3.2.395). Pyta także o aktora: „Czy on wyjaśni to, co nam pokazali?” (3.2.399).

Reprezentacje zmysłów Ofelii wskazują na konieczność uzupełnienia wrażeń wizualnych audialnymi. W dramacie *Hamlet* pojawia się zapotrzebowanie na dalsze objaśnienia językowe. Na przykładzie Ofelii pokazano jak niekompletne są jedynie doświadczenia wizualne, oraz to, że „zobaczyć”



🔍 Reprezentacje zmysłów Ofelii wskazują na konieczność uzupełnienia wrażeń wizualnych audialnymi.



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

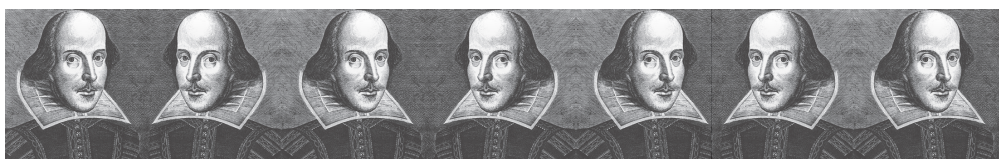
► Napisz do nas



🗨️ Szekspir kreśli odmienne i nierówne sposoby wykorzystania zmysłów, którym mogły odpowiadać realne praktyki społeczne.

nie jest równoznaczne ze „zrozumieć”. W dodatku właśnie ona jako pierwsza dostrzega reakcję Klaudiusza na przedstawienie, podnosząc alarm słowami: „Król wstaje!” (3.2.528). To z kolei może świadczyć, że jest postacią spostrzegawczą, lecz jej optyka jest zdominowana męskim punktem widzenia. Ojciec, brat oraz Hamlet kształtują i ograniczają jej perspektywę poznawczą praktycznie na każdym kroku. Można przypuszczać, że Szekspir ukazuje tym samym kulturą marginalizację kobiecego „spojrzenia” na korzyść męskiego postrzegania. Po wyjeździe brata, po opuszczeniu jej przez Hamleta oraz po stracie ojca, Ofelia jest zdana tylko na swoje zmysły. Wówczas okazuje się, że świat, w którym żyła, modelowali nieustannie obecni w jej życiu mężczyźni, czyli – metaforycznie rzecz ujmując – zakrywając oczy i zatykając uszy Ofelii, by pozostała ślepa i głucha na własne potrzeby i pragnienia.

Alex Aronson w książce *Shakespeare and the Ocular Proof* (1995) twierdzi, że w patriarchalnym społeczeństwie, które Szekspir przedstawił w sztukach, kobiety najczęściej ukazane są jako obiekty wyboru, nie zaś jako postaci samodzielnie podejmujące istotne decyzje. Jeśli jednak bohaterka Szekspirowska dokonuje wyboru mężczyzny, czy to kochanka, czy męża, jest to decyzja podyktowana błędnym rozpoznaniem. Chodzi tu o zaślepienie, które charakteryzuje decyzje należące do postaci kobiecych w dramatach Szekspira. Aronson ujmuje to następująco: „ich [bohaterek] zdolność widzenia jest podatna na bycie zwodzoną na manowce” (1995: 15–16). Ofelii nie pozostawiono możliwości wyboru, a „upośledzając” jej wzrok i słuch, odebrano szansę na niezależne podejmowanie decyzji i spełnianie własnych pragnień. Szekspir kreśli odmienne i nierówne sposoby wykorzystania zmysłów, którym mogły odpowiadać realne praktyki społeczne. I tak na przykład, pozbawione sprawstwa, kobiece postrzeganie wzrokowe, głównie cielesne, stanowi kontrast dla męskiego, głębszego wymiaru widzenia.



▶ [Strona główna](#)

▶ [Newsy](#)

▶ [O Szekspirze](#)

▶ [O blogu](#)

▶ [Napisz do nas](#)

Właśnie z dramatu *Hamlet* pochodzi słynne i spopularyzowane stwierdzenie o widzeniu okiem umysłu – „przed okiem duszy” (1.2.432) (Hamlet najpierw w wyobraźni dostrzega postać zmarłego ojca, z czego zwierza się Horacjowi). Utrwalone także w filozofii spekulowanie i myślenie przy pomocy obrazów ma swoje przełożenie na zachowania w kulturze. Praktyki sensoryczne dotyczące patrzenia w znaczący sposób postrzeganie „okiem umysłu” przypisują mężczyznom, uprawniając ich do wszelkiego rodzaju spekulacji i czynności kontemplacyjnych. „Oko ciała” inaczej patrzy – głównie po to, żeby odbierać bodźce zewnątrz w celu orientacji w przestrzeni. Takie rozgraniczenie tradycyjnie stanowiło próbę stereotypowego zaszeregowania kobiet i mężczyzn, którzy w odmienny sposób mieli wykorzystywać percepcję wzrokową. Jednak oczywiście jest to, że każda z płci robi użytek z fizycznej zdolności narządu wzroku, a także jego zdolności rejestrowania i tworzenia obrazów mentalnych oraz determinującego znaczenia wzroku dla konstruowania wiedzy o świecie.

Gdyby Ofelia przy zdrowych zmysłach pozostała, pewnie do końca jawiłaby się jako postać mało aktywna i percepcyjnie podporządkowująca się mężczyznom. Jak pokazują przykłady zaczerpnięte z dramatu *Hamlet*, jej zmysłami skutecznie manipulują męskie postaci powodując, że kobiece postrzeganie staje się uległe i pasywne. Kulturowe znaczenia postrzegania zmysłowego kobiet, wyrastające z literackich wyobrażeń doświadczeń związanych ze zmysłami, w sferze poznania nabierają biernego charakteru. Dopiero Ofelia w stanie obłądzenia staje się wizualnie i audialnie odmieniona. Nim w scenie szaleństwa pojawi się jej główna bohaterka, Szekspir ukazuje sposób postrzegania Ofelii przez mieszkańców Elsynoru. I tak, przykładowo, Gertruda nie chce z nią rozmawiać, choć Horacjo przekonuje królową, że dziewczyna jest w opłakanym stanie. (4.5.251). Następnie wprowadza królową w percepcyjny świat Ofelii:



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

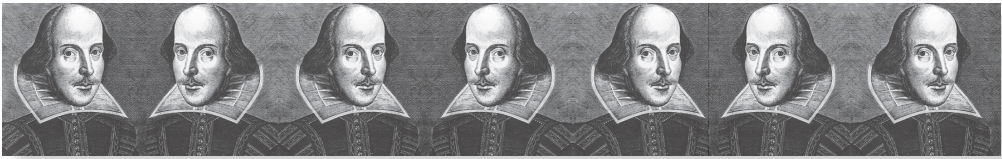


🦋 Szalona Ofelia nie daje się zagłuszyć, zaś jej percepcja jest nie tylko odmienna, ale i odblokowana.

O ojcu dużo *mówi*,
A *mówi* też, że jak *słyszata*, świat jest
Niegodnych sztuczek pełen; potem chrząka
I w piersi się uderza; *wypowiada*
Niepewnym tonem rzeczy li w połowie
Dające się rozumieć; to, co *mówi*,
Nie znaczy nic, *beźładna* jednak *mowa*
Wysnuwać wnioski każe *sluchaczom*;
Zgadują więc i słowa jej *tatają*
Przystosowując je do swoich *myśli*,
A *słowa* te z jej *mruganiami*, *głowy*
Schylaniem i *ruchami* pozwalają
Domyślać się, że jest *przyczyna*, aby
Choć nie na pewno, *bardzo* złe mieć *myśli*;
Dobrze by było *mówić* z nią, bo *łatno*
Zajść mogą *niebezpieczne* *przypuszczenia*
W *głowach*, co *skłonne* są do takich *wniosków* (4.5.252–268).

Cytowany fragment nakierowuje uwagę na obłąkańcze zachowania Ofelii, wyróżniając aspekt audialny. Dziewczyna przede wszystkim staje się słyszalna, a jej mowa stanowi zagrożenie dla odbiorców. Wytaniająca się reprezentacja odmiennego stanu percepcyjnego szczególnie akcentuje przekaz werbalny. Okazuje się, że plotki, które obiegiły dwór w Elsynorze, musiały dotrzeć do Ofelii, w znaczący sposób wpływając na jej stan emocjonalny. Pomieszenie zmysłów u Ofelii skutkuje tworzeniem przez nią własnych narracji-plotek o powstałej, tragicznej sytuacji. Gertruda, która obawia się kolejnej wersji „prawdy” na swój temat, pragnie uniknąć rozmowy z Ofelią. Jednak ostatecznie decyduje się na wysłuchanie obłąkańczej mowy dziewczyny.

Szalona Ofelia nie daje się zagłuszyć, zaś jej percepcja jest nie tylko odmienna, ale i odblokowana. Szekspir, dla zaakcentowania jej kondycji, inaczej portretuje głosowość tej postaci. Bohaterka oddziałuje na słuchaczy, układając własne piosenki, niejako wyśpiewując własną historię. Jeśli dotrzeć do tego wymiar wizualny obłąkania, można stwierdzić, że Ofelia jest najbardziej autentyczną „aktorką” spośród



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

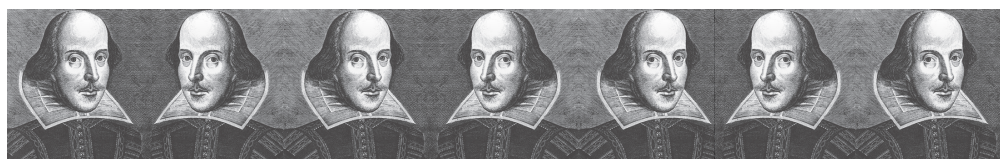
▶ O blogu

▶ Napisz do nas

wszystkich bohaterów dramatu; jej wygląd jest naturalnie szalony, zaś słowa – rzeczywiście obtąkańcze, niemające nic wspólnego z przyjęciem na siebie przez Hamleta „zewnątrznego straszdyła pozoru”. Scena wybuchu szaleństwa Ofelii obnaża szczególny wymiar percepcji wizualnej oraz słuchowej, a mianowicie jej wymiar transgresyjny. Wymknięcie się kobiecego postrzegania zmysłowego spod kontroli sprowadza na duński dwór niebezpieczną, profetyczną istotę, która artykułując swoje wizje, napawa widzów i słuchaczy lękiem.

Istotnej przemianie ulega też „zewnątrzna powłoka” Ofelii, bowiem – jak można dowiedzieć się z wypowiedzi Horacja – jej widok „[t]zy wyciska z oczu” (4.5.250). Pojawiają się takie określenia jak: „biedactwo” (Gertruda, 4.5.282), „biedna Ofelia” (Klaudiusz, 4.5.346), czy też wołanie Laertes o pozbawienie go zdolności widzenia siostry w tak tragicznym stanie: „Żarze, mózg mi wysusz, / I siedmiokrotnie słone łzy, wypalcie / Mych oczu władzę!” (4.5.427–429). Ofelia jest w centrum uwagi, stając się najbardziej poruszającym widokiem w Elsynorze. Obserwatorzy próbują też przypomnieć sobie dawny wygląd dziewczyny, dlatego padają też inne określenia jak na przykład: „majowa róża”, „słodka Ofelia” (Laertes, 4.5.433–434), „piękna panienka” (4.5.295), albo późniejsze porównanie martwej Ofelii do „kwiatka” (Gertruda, 5.1.264). Te dwa nieprzystające do siebie wizerunki pokazują jak bardzo obtędy odmienił Ofelię wizualnie.

Uaktywnione w odmiennym stanie świadomości zmysły Ofelii wkrótce zostaną uśpione. Bohaterka ponosi śmierć, tonąc w pobliskim potoku, a postaćem złych wieści jest Gertruda. Nie rezygnuje ona z traktowania Ofelii w kategoriach wizualnych, choć nie odrywa jej całkowicie od aspektu audialnego. Ekfrastyczny obraz sugestywnie przedstawia Ofelię w ostatnich chwilach życia, kiedy „[s]tarych melodii śpiewa wciąż urywki” (4.7.752). W jej opowieści, wyrażonej upiększającym językiem wizualnym, Ofelia wyobrażona jest niczym „syrena”. To postać zawieszona między dwoma



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas



🗨️ Wydaje się, że Ofelia (prze)trwa w kulturze, dzięki hiperwizualnemu aspektowi ostatniej sceny, w której pojawia się tylko jako nekrOfeliczna piękność.

światami i rzeczywiście takie wyobrażenie o Ofelii – figurze liminalnej – zostało utrwalone w kulturze w postaci licznych ikonicznych reprezentacji, by wspomnieć tylko najśłynniejszy obraz, wykonany pędzlem prerafaelyty Johna Everetta Millaisa. Właśnie ta malarska reinkarnacja śpiącej Ofelii doczekała się największej liczby reprodukcji i reinterpretacji. Wydaje się, że Ofelia (prze)trwa w kulturze, dzięki hiperwizualnemu aspektowi ostatniej sceny, w której pojawia się tylko jako nekrOfeliczna piękność³. Gdyby Ofelia przy zdrowych zmysłach pozostała nie stałaby się ucieleśnieniem kobiecej zmysłowości, paradoksalnie martwej zmysłowości, bowiem zanurzona w wodzie postać kobieca niczego już nie zobaczy ani nie usłyszy. Może jedynie niepokoić swą nieprzemijającą zmysłowością. Mogą napawać nią oczy kolejni obserwatorzy. Czy byłoby więc lepiej, gdyby Ofelia przy zdrowych zmysłach pozostała?

Prace cytowane

- 🗨️ Aronson, Alex. *Shakespeare and the Ocular Proof*, Vantage Press, New York 1995.
- 🗨️ Caldwell, Mark L. „Hamlet and the Senses”, *Modern Language Quarterly* 40.2 (1979): 135–154.
- 🗨️ Goodman, Lizbeth; Small, Hellen; Jacobus Mary. „Madwomen and Attics: Themes and Issues in Women’s Fiction”, w: *Literature and Gender: Approaching Literature*, Lizbeth Goodman, (red.), Routledge, London 1996: 109–144.
- 🗨️ Green, Reina. „Poisoned Ears and Parental Advice in Hamlet”, *Early Modern Literary Studies* 11.3, 2006, <http://purl.oclc.org/emls/11-3/greeham2.htm>, [8.12.2012].
- 🗨️ Hassel, R. Chris. „Painted Women: Annunciation Motifs in Hamlet”, *Comparative Drama* 32, 1998: 47–84.

³ Wizualnym przedstawieniem oraz kulturowym fantazjom na temat Ofelii jako śpiącej/umarłej piękności poświęcam cały esej pt. „NecrOfelia and the Strange Case of Afterlife”.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

- Mahood, Molly M. *Shakespeare's Wordplay*, Routledge, London 1968
- McDermott, Jennifer Rae. „Perceiving Shakespeare: A Study of Sight, Sound, and Stage”, *Early Modern Literary Studies* 19, 2009, <http://purl.oclc.org/emls/si-19/mcdeshak.html>, [8.12.2012].
- Meek, Richard. *Narrating the Visual in Shakespeare*, Farnham–Burlington: Ashgate, 2009.
- Sosnowska, Monika. „NecrOphelia and the Strange Case of Afterlife”, *Studia Anglica Posnaniensia: An International Review of English Studies* 48.2–3, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań, 2014: 103–123.
- Szekspir, William. *Hamlet*. Tł. Władysław Tarnawski, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1966.

Monika Sosnowska

If Ophelia Did Not Lose Her Senses...

The article focuses on literary representations of women's sight and hearing in William Shakespeare's *Hamlet* on the example of Ophelia. The emphasis is put on the transgressive usage of the senses and the gendering of sensory perceptions which fulfill many cultural functions: determining our cognition, being the tools of power relations or conditioning our sensations. Sensual perception is examined as an unstable cultural construct undergoing changes in time. The textual analysis of selected fragments from *Hamlet* presents the way in which the fictional heroine – Ophelia – perceives, revealing the manner in which cultural formations of the senses were constructed in Shakespeare's drama. Linguistic images of transgressive female perception emerge from a comparison between representations of sensual experience of male and female characters in the play. Ophelia sensory experiences differ from those of the male characters in the play. The sensory code which delineates boundaries of human perception, like many other cultural codes, deprives this female character of her own audition and vision. Ophelia, who loses her senses, is portrayed as breaking the rules that exist in Renaissance society by perceptual transgression.



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Szekspir na blogu i nie tylko

Szekspir na blogu

Blogging Shakespeare (powered by Shakespeare Birthplace Trust)

<<http://bloggingshakespeare.com/>>

DCBlog: David Crystal's Blog

<david-crystal.blogspot.com/>

I Love Shakespeare (William Sutton)

<blog.iloveshakespeare.com/>

Julian's Shakespeareances: Julian Lopez-Morillas's Blog
about CS Festival's Complete Canon

<<http://www.playshakespeare.com/jlm/>>

Mr. William Shakespeare and the Internet: The Blog (Terry
A. Gray)

<mrshakespeare.typepad.com/mrshakespeare/>

Mr. Shakespeare's Blog

<<http://mrshakespeare.typepad.com/>>

News on the Rialto (Michael LoMonico)

<shakespearemag.blogspot.com/>

Or What You Will

<<http://orwhatyouwill.wordpress.com/>>

PlayShakespeare.com: Free Blogs for Shakespeareans

<<http://www.playshakespeare.com/news/472-news-stories/3611-now-online-free-blogs-for-shakespeareans>>

www.szekspir.na.blogu.pl



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

Shakespeare Experience (Alan K. Farrar)
<<http://shakespeareance.blogspot.com/>>

Shakespeare Geek (Duane)
<<http://blog.shakespearegeek.com/>>

Shakespeare in the Arab World (Margaret Litvin)
<arabshakespeare.blogspot.com/>

ShakespearePost.com
<<http://www.shakespearepost.com/blog/>>

Szekspir Trzęsie Światem (Kaja Polachowska)
<<http://szekspirtrzesieswiatem.wordpress.com/>>

The Shakespeare Blog (Sylvia Morris)
<<http://theshakespeareblog.com/>>

Szekspir w kulturze – projekty

Internet Shakespeare Edition
<internetshakespeare.uvic.ca/Annex/links/index.html>

SHAKSPER: The Global Electronic Shakespeare Conference
< <http://shaksper.net/>>

Sh:in:E – Shakespeare in Europe
<pages.unibas.ch/shine/index.html>

The Global Shakespeares Video & Performance Archive
< <http://globalshakespeares.mit.edu/#>>

World Shakespeare Bibliography Online
<<http://www.worldshakesbib.org/>>



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspirze

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

Czasopisma poświęcone twórczości Szekspira

Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation

<<http://www.borrowers.uga.edu/>>

Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance

<<http://multicultural.online.uni.lodz.pl/>>

Shakespeare Bulletin

<<http://www.shakespeare-bulletin.org/index.php>>

Shakespeare Quarterly

<http://www.press.jhu.edu/journals/shakespeare_quarterly/index.html>

Shakespeare: The Journal of the British Shakespeare Association

<<http://www.tandf.co.uk/journals/titles/17450918.asp>>

Biblioteki

Birmingham Shakespeare Library

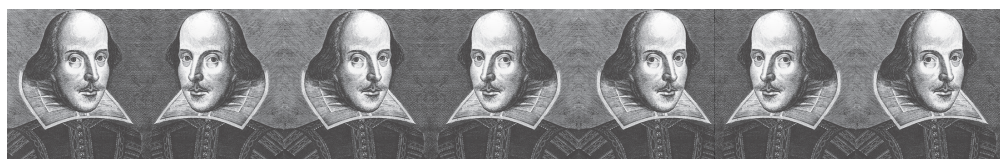
<<http://www.birmingham.gov.uk/shakespeare>>

Shakespeare Institute Library (Stratford-upon-Avon)

<<http://www.birmingham.ac.uk/schools/edacs/departments/shakespeare/research/shakespeare-institute-library.aspx>>

The Folger Shakespeare Library

<<http://www.folger.edu/index.cfm>>



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

Stowarzyszenia i organizacje

Australian and New Zealand Shakespeare Association (ANZSA)
<<http://www.anzsa.org/>>

European Shakespeare Research Association
<<http://www.um.es/shakespeare/esra/>>

International Shakespeare Centre (Romania)
<<http://www.litere.uvt.ro/ISC/>>

International Shakespeare Studies Centre (Polska)
<<http://www.shakespearecentre.uni.lodz.pl/>>

La Société Française Shakespeare
< <http://www.societefrancaiseshakespeare.org/>>

Shakespeare Birthplace Trust
<<http://www.shakespeare.org.uk>>

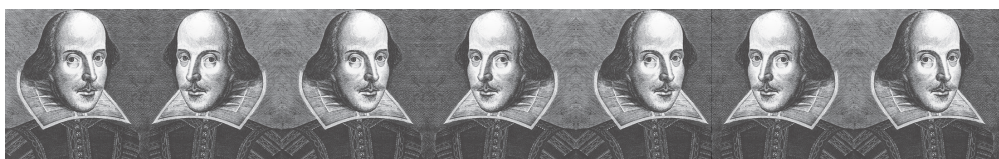
Shakespeare in Switzerland: Shakespeare at Swiss Theatres
and Universities
<<http://www.shakespeare.ch/index.htm>>

The British Shakespeare Association
<<http://www.britishshakespeare.ws/>>

The German Shakespeare Society
<<http://www.shakespeare-gesellschaft.de/en//>>

The Norwegian Shakespeare Society
<http://www.shakespeare.no/selskap/info_EN.php>

The Shakespeare Association of America
<<http://www.shakespeareassociation.org/>>



▶ Strona główna

▶ Newsy

▶ O Szekspira

▶ O blogu

▶ Napisz do nas

The Shakespeare Foundation of Spain

<<http://www.uv.es/~fse/fsemenuk.html>>

The Shakespeare Institute

<<http://www.shakespeare.bham.ac.uk/>>

The Shakespeare Society

<<http://www.shakespearesociety.org/>>

The Shakespeare Society of Japan

<<http://www.s-sj.org/english/htmls/outlines-e.html>>

The Shakespeare Society of Southern Africa

<<http://www.ru.ac.za/static/institutes/shake/>>

Kolekcje dzieł Szekspira

Hamlet Works (Enfolded Hamlet)

<<http://www.leoyan.com/global-language.com/ENFOLDED/>>

Open Source Shakespeare

<<http://www.opensourceshakespeare.org/>>

Shakespeare's Works

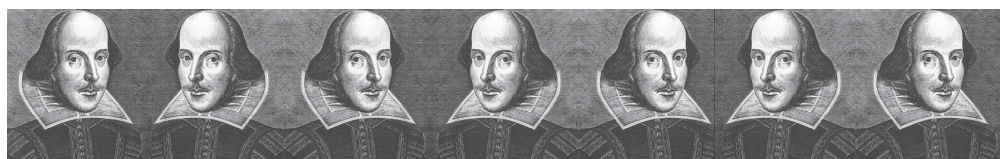
<shakespeare.palomar.edu/works.htm#Individual>

The Complete Literary Works of William Shakespeare

<william-shakespeare.classic-literature.co.uk/>

The Complete Works of William Shakespeare

<the-tech.mit.edu/Shakespeare/>



► Strona główna

► Newsy

► O Szekspirze

► O blogu

► Napisz do nas

The Internet Shakespeare Editions

<<http://internetshakespeare.uvic.ca/Foyer/plays.html>>

The Works of the Bard (Matty Farrow)

<<http://www.cs.usyd.edu.au/~matty/Shakespeare/>>

Szekspir – strony edukacyjne

Absolute Shakespeare

<absoluteshakespeare.com/>

An International Database of Shakespeare on Film, Radio and
Television

<<http://bufvc.ac.uk/shakespeare/>>

Encyclopedia Britannica: Shakespeare and The Globe: Then
and Now

<search.eb.com/shakespeare/index2.html>

PlayShakespeare.com

<playshakespeare.com/>

Shakespeare Online

<<http://www.shakespeare-online.com/index.html>>

Shakespeare's World, includes Shakespeare and the Players
and Shakespeare Illustrated

<shakespeare.emory.edu/index.html>

The Shakespeare Portal

<<http://www.theshakespeareportal.com/>>

The Shakespeare Standard

<<http://www.theshakespearestandard.com/>>



Informacje o autorkach

Mastela, Olga – Doktor, Tłumaczka

Sosnowska, Monika – Adiunktka, Katedra Studiów Brytyjskich i Krajów Wspólnoty Brytyjskiej, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych, Uniwersytet Łódzki

Stanisz, Elżbieta – Adiunktka, Zakład Języka Angielskiego, Instytut Języków Obcych w Nowym Sączu

Szwach, Agnieszka – Adiunktka, Zakład Literatury, Instytut Filologii Obcych, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach



Indeks osób

A

Aronson, Alex 122
Arystoteles 28

B

Barańczak, Stanisław 24, 92, 98, 102–105
Biegeleisen, Henryk 53
Bogusławski, Wojciech 52
Borowy, Wacław 70, 76
Bradley, Andrew Cecil 78

C

Caldwell, Mark L. 113
Castelvetto, Lodovico
Cetera, Anna 102
Chambers, Edmund Kerchever 74, 78
Condell, Henry 27

D

Diderot, Denis 43
Dobson, Michael 44–45
Drozdowski, Bohdan 24, 92
Dryden, John 30–32, 49, 64, 66
Ducis, Jean-François 43, 52
Dyboski, Roman 54–64, 67–68, 72, 74–75,
77, 83

E

Ehrenberg, Gustaw 24, 92, 95–97, 101–
102, 108

F

Frye, Northrop 86–87

G

Garrick, David 31, 43–44
Gottsched, Johann Christopher 39–40
Green, Reina 116–117
Greene, Robert 88, 91

H

Hassel, Chris, R. 115
Helsztyński, Stanisław 23, 51, 53–54, 57–
58, 65, 74–77,
Heminges, John 27
Hołowiński, Ignacy 53

J

Jankowski, Placyd 53
Johnson, Samuel 33, 41–42
Jonson, Ben 23, 27, 49

K

Kartezjusz 28
Kasprowicz, Jan 54, 62, 69, 74
Knight, George Wilson 87, 92
Korzeniowski, Józef 53
Kozmian, Stanisław Egbert 53
Krasicki, Ignacy 42, 52,
Kujawińska Courtney, Krystyna 7, 9–19,
21–23, 27, 31, 51, 85, 89, 109,

L

Lange, Antoni 54
La Place, Antoine 37, 43
Lessing, Gotthold Ephraim 40–43
Lewik, Włodzimierz 24, 92–93, 98, 101, 108

M

Mahood, Maureen Molly 112
Mastela, Olga 23–24, 85, 108, 123
McDermott, Jeniffer Rae 120
Meek, Richard 119
Mickiewicz, Adam 53, 69, 77, 98
Milton, John 28, 55, 64, 66, 74
Montagu, Elizabeth 44

O

Orgel, Stephen 85, 92, 94, 100
Ostrowski, Witold 88–90

P

Pafford, J.H.P. 86, 88, 91, 93–95
Paszowski, Józef 53, 70, 72, 97
Piniński, Leon 76
Pope, Aleksander 33–34
Porębowicz, Edward 54, 98
Potocki, Waclaw 98

R

Racine, Corneille 43–44

Rossowski, Stanisław 24, 54, 92–93, 97–
98, 105, 108

Rymer, Thomas 32–33, 49

S

Schlegel, Johann Elias 40
Słomczyński, Maciej 24, 92, 98–101, 104,
108
Słowacki, Juliusz 53, 77, 98
Sosnowska, Monika 25, 109, 127, 135
Spurgeon, Caroline 87
Stanisz, Elżbieta 23, 51, 83, 135
Szwach, Agnieszka 23, 27, 49, 135
Szykowski, Marian 51, 75–76

T

Tarnawski, Władysław Hubert 23, 54, 57–
58, 62–69, 72, 75, 77, 83, 112
Theobald, Lewis 33–34
Tillyard, E.M.W. 87
Tretiak, Andrzej 23, 54, 57, 62, 69–75, 77,
83

U

Ulrich, Leon 24, 53, 93, 97, 101, 104–105,
108

V

Voltaire 33, 35–39, 41, 43–44, 49

W

Weisse, Christian Felix 42–43
Wieland, Christoph Martin 42–43

Z

Zabłocki, Franciszek 52