

**Renata Niziołek**

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## **STRATEGIA AKTORA/STRATEGIA TŁUMACZA – JERZY RADZIWIŁOWICZ TŁUMACZY MOLIERA**

---

**Zarys treści:** Liczące już ponad 100 lat przekłady komedii Moliera autorstwa Boya-Żeleńskiego ciągle jeszcze prawie niepodzielnie królują w świadomości polskiego czytelnika. Jednocześnie od kilkudziesięciu lat obserwujemy ucieczkę ludzi teatru od tych tłumaczeń. Wynika to ze specyficznej natury tekstu dramatycznego, traktowanego jako rodzaj teatralnej partytury, z jego wszelkimi uwarunkowaniami związanymi z zaistnieniem na scenie. Zmieniające się konwencje sceniczne oraz coraz większa autonomia teatru jako sztuki wymusiła konieczność nowego spojrzenia na klasyczne teksty, otwierając tym samym drogę nowym tłumaczeniom. Ostatnie polskie wersje kilku Molierowskich komedii zawdzięczamy wybitnemu aktorowi Jerzemu Radziwiłowiczowi. Niniejszy tekst jest próbą ukazania, w jaki sposób doświadczenia sceniczne aktora determinują w procesie przekładu jego translatorskie strategie.

**Słowa kluczowe:** strategia tłumaczeniowa; przekład literacki; teatr

---

25 lutego 1992 roku wybitny polski teatrolog prof. Zbigniew Raszewski pisał: „Nie jest całkowicie europejskim naród, który nie ma swojego Moliera. A nie ma go, jeśli go co pokolenie nie odnawia” (Pawłowiczowa 2001: LXXVII). Na przestrzeni XX wieku ów proces „odnawiania” Moliera przebiegał dość sprawnie, choć daleko mu w tym względzie do Szekspira, który pozostaje w Polsce dramaturgiem tłumaczonym najczęściej.

W roku 1912 ukazał się drukiem przekład wszystkich bez wyjątku komedii Moliera autorstwa Tadeusza Żeleńskiego-Boya. Był to moment przełomowy w dziejach przybliżania francuskiego klasyka polskim odbiorcom, ponieważ – jak twierdził Raszewski – przekład Boya „zamykał pewną epokę w polszczeniu Moliera i otwierał epokę właściwego przekładu w jego fazie początkowej, pionierskiej” (Pawłowiczowa 2001: LXXIX). Przekłady Boya

szybko zyskały miano tłumaczeń kanonicznych i tak mocno zakorzeniły się w naszej kulturze, że nadal, niezmiennie od dziesięcioleci, w kanonie lektur szkolnych (lub coraz częściej tylko w podręcznikowych wypisach) figurują *Świętoszek*, *Skąpiec* i *Don Juan* właśnie w przekładzie Boya. Żaden autor znanych mi podręczników dla gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych nie uznał za stosowne przybliżenie młodemu pokoleniu Moliera w jego bardziej współczesnym wydaniu. A przecież jakość Boyowskich przekładów od dawna już stanowi przedmiot wnikliwej, krytycznej analizy: pisali o tym wielokrotnie znawcy tematu Jerzy Zawiejski, Konrad Górski, Rachmiel Brandwajn, a nawet Waclaw Borowy, który w powojennych publikacjach zasadniczo skorygował swój wcześniejszy entuzjazm wobec translatorskiej działalności Boya<sup>1</sup>, zwracając uwagę na częste – zwłaszcza w przekładach dramatów Moliera – daleko idące odchylenia od oryginału, które „czasem ogarniają całe role postaci komediowych, całą budowę charakterów” (Borowy 1955: 33). Borowy powołuje się tym samym na uwagi Bohdana Korzeniewskiego, który od początku swojej reżyserskiej kariery (rozpoczętej w 1947 roku pracą nad inscenizacją *Szkoły żon*) walczył z utartym, konwencjonalnym obrazem Moliera – zabawnisia, facecjonisty, starając się ukazywać głębię jego tekstów, ich wielopłaszczyznowość będącą inspiracją do wielu różnorodnych interpretacji. Zarzucając Boyowi daleko idące stylizacje, które zbyt nachalnie narzucają pewne teatralne konwencje, powoływał się m.in. na przekład *Szkoły żon*:

Wie pani, ile Arnolf ma lat? 42. Molier mówi o tym w tekście zupełnie wyraźnie. Ale nikt na to nie zwraca uwagi. Konwencja uczyniła z Arnolfa starca. Im dalej od czasów Moliera, tym bardziej Arnolf się starzał. Człapiący staruszek zakochany w młodej dziewczynie. Tani komizm. I to właśnie przekazał nam Boy. Nie zdobył się nawet na to, by oddać zuchwalstwa języka Moliera. To zresztą trudne. Kiedy Arnolf wybucha namiętnością, długo tajoną, mówi językiem brutalnym, drastycznym. Mówi – będę cię zakorkowywał, będę cię męczył, gniotł, gryzł. A Boy tłumaczy – będę cię pieścił, cackał, całuski wysysał. Więc u Moliera jest dramat, a u Boya starcze dziamkanie, posuwanie nogami. Boy mówi, że Anusia „na balkonie rączki oparłszy w zamyśleniu tonie”. Już samo imię jest fałszywe. Nie można prawidłowo wystawić tej sztuki, jeśli się zamienia Agnieszkę na Anusię, bo to imię dobre dla gąski. Otóż ta dziewczyna wcale nią nie jest. Ona wybiega na balkon, by chłodzić upały, które na nią biją, a nie po to, by marzyć, aby się zamyślać jak dziewczę polskie. Ta dziewczyna jest pełna ognia... (Szejnert 1988: 92–93).

---

<sup>1</sup> Mowa tu o słynnej rozprawie *Boy jako tłumacz* z 1922 r.

Także Zbigniew Raszewski, doceniając historyczne walory przekładów Boya, zwracał uwagę na jego język, określając go mianem „języka czasów zamierzchłych” (Pawłowiczowa 2001: LXXIII), który nie przystaje do współczesnych potrzeb inscenizacyjnych.

Literacka postać utworu dramatycznego, choć jest tylko jednym z licznych elementów składających się na kształt dzieła teatralnego, jest jednak na tyle wyrazista, że w przekładzie może prowadzić do tak znacznych deformacji intencji autora jak w cytowanym powyżej przypadku Arnolfa. A przeciw uwagę tę da się odnieść także do Boyowskiego *Tartuffe’a*, *Alcesta* czy *Harpagona*.

Tak więc, choć przekłady Boya prawie niepodzielnie królują w świadomości polskiego czytelnika (zapewne za sprawą strategii wydawniczych – publikacje przekładów Boya nie są już objęte prawami autorskimi), to od wielu dziesięcioleci obserwujemy ucieczkę ludzi teatru od jego tłumaczeń. Dramat jest bowiem tekstem o specyficznej naturze. Tekstem nie tyle (a może nie przede wszystkim) przeznaczonym do indywidualnej lektury potencjalnego czytelnika, co raczej będącym rodzajem teatralnej partytury, z jego wszelkimi uwarunkowaniami związanymi z zaistnieniem na scenie (takimi jak historycznie zdeterminowany styl inscenizacyjny, konwencja teatralna czy kulturowy horyzont widza). Aż do połowy ubiegłego stulecia panowało powszechne przekonanie, że wartości literackie dramatu są pierwszorzędne wobec wymogów sceny – często jednak zdarzało się, że twórcy teatralni kwestionowali tę zasadę, lekceważąc wymogi wobec tekstu na rzecz potrzeb inscenizacyjnych, a działało się tak w dużej mierze dlatego, że dysponowali oni przestarzałymi tłumaczeniami. Zmieniające się konwencje sceniczne i coraz większa autonomia teatru jako sztuki wymusiła niejako konieczność nowego spojrzenia na klasyczne teksty, otwierając tym samym drogę nowym tłumaczeniom. Warto zwrócić uwagę na fakt, że polski „Molier współczesny” znalazł najbardziej aktywnych orędowników właśnie w ludziach teatru: wybitnym teatrologu i reżyserze Bohdanie Korzeniewskim (który przetłumaczył 9 komedii) oraz znakomitym aktorze Jerzym Radziwiłowiczu (autorze przekładów *Don Juana*, *Tartuffe’a* i *Mizantropa*).

W przypadku tego ostatniego mamy do czynienia z sytuacją nader specyficzną: artyści teatru, aktora, dla którego sceniczność tekstu jest wymogiem pierwszorzędym:

jestem tłumaczem amatorem – mówi – i zarazem zawodowym aktorem. Tak naprawdę teksty sztuk istnieją dla mnie jako teksty mówione, grane, a nie pisane. Ich istnieniem prawdziwym, rzeczywistym jest istnienie sceniczne, nie na papierze.

W związku z tym, że od czterdziestu lat mówię zawodowo, zdaję sobie sprawę, jakie formowanie zdań, unikanie pewnych zbitek dźwięków ułatwia życie aktorowi, a nawet go niesie, a czym można go dobić (Radziwiłowicz 2012: 196).

W roli tłumacza Radziwiłowicz zadebiutował w roku 1996. Dwa lata wcześniej we francuskiej Comédie de St-Etienne wybitny polski reżyser Jerzy Grzegorzewski wystawił *Don Juana* Moliere, w tytułowej roli obsadzając Jerzego Radziwiłowicza. Spektakl odniósł spory sukces, a krytycy określili go mianem „dziwnego, ale pięknego”, podkreślając wręcz jego „genialne momenty” (Majcherek 1996: 16). Ów sukces zachęcił twórców do powtórzenia inscenizacji na deskach warszawskiego Teatru Studio i wtedy właśnie pojawił się problem wyboru odpowiedniego przekładu. Grzegorzewskiemu nie podobał się żaden z istniejących już przekładów (a dodać należy, że brał pod uwagę nie tylko tłumaczenia Boya i Korzeniewskiego, lecz także zupełnie nową wersję dramatu, której autorem był znany historyk literatury, pisarz i poeta Jacek Trznadel). Radziwiłowicz podzielał jego niezadowolenie, a ponieważ – jak sam twierdzi – „cały tekst francuski miał we łbie, a całą trudną robotę z analizą tekstu za sobą”<sup>2</sup>, postanowił spróbować własnych sił i podjął się pracy tłumacza. Wielomiesięczna faza prób oraz kilkadziesiąt zagranych po francusku spektakli sprawiły, że Radziwiłowicz znał tekst oryginału niejako organicznie, patrzył na niego przez pryzmat własnej aktorskiej intuicji. Przyzwyczajony – jak mówi – do rytmu francuskiego tekstu oraz sposobu, w jaki formułowane są w nim zdania, postanowił odtworzyć w języku polskim szczególnie rytm fraz, precyzyjnie rozłożone akcenty, klarowność przekazu.

Zachęcony niewątpliwym sukcesem owego przedsięwzięcia dziesięć lat później Radziwiłowicz przetłumaczył na nowo *Tartuffe’a* (przygotowując się do roli Orgona w inscenizacji Jacques’a Lassale’a w Teatrze Narodowym w Warszawie<sup>3</sup>), przekład zaś *Mizantropa* ukończył zaledwie kilka miesięcy temu, w kwietniu 2013.

Niezwykle istotnym elementem składającym się na ostateczny kształt przekładów Radziwiłowicza jest jego bardzo bogate doświadczenie płynące z wieloletniej współpracy z najwybitniejszymi reżyserami polskiego teatru, takimi jak Konrad Swinarski, Andrzej Wajda, Jerzy Jarocki czy wspomniany już Jerzy Grzegorzewski. Każda przygotowywana z nimi rola rozpoczynała

---

<sup>2</sup> Jerzy Radziwiłowicz rozmawia z Gabrielą Ułanowską, <http://www.moreleigrejppfruty.com/Radziwiłowicz> (dostęp: 22 października 2013 r.).

<sup>3</sup> Premiera 25 marca 2006 r.

się zawsze wnikliwą analizą tekstu. Jednym z pierwszych i zarazem najważniejszych doświadczeń aktora była praca nad rolą Hamleta w inscenizacji Konrada Swinarskiego. Radziwiłowicz wspomina, jak wielką wagę przywiązywał reżyser do znaczeń każdego wypowiedzanego na scenie słowa, jak silne miał przekonanie, że w dramacie nie ma słów przypadkowych, że każde niesie z sobą nie tylko znaczenie, ale również swoistą melodię, rytm, własną energię i określone emocje. To wyczulenie na tekst ujawnia się w molirowskich przekładach. Czytając je, widać wyraźnie jak bardzo ważne jest dla autora brzmienie sceniczne tekstu. Pytany o swą translatorską strategię, odpowiada:

Pierwsza zasada, którą przyjąłem, mówi, że żaden autor nie pisał nigdy sztuk starych. Dla autora i dla jego publiczności były to rzeczy zawsze współczesne. A zatem widzowie rozumieli wszystko, co mówiono ze sceny. Jesteśmy w teatrze, widz nie może odwrócić kartki i przeczytać jeszcze raz odpowiedniego fragmentu (Radziwiłowicz, Wakar 2009),

kiedy indziej zaś wyjaśnia:

staram się być bardzo ostrożnym wobec używanych przez siebie słów; uciekam od słów, które są w moim poczuciu zbyt stare, ale też unikam słów zbyt nowych, zbyt świeżych w polszczyźnie, takich, które w zestawieniu z przysłowiowym żabotem brzmiałyby zgrzytliwie. Wystrzegam się też zapożyczeń, szczególnie od niedawna istniejących w języku. Mamy język tak bogaty, że każde zapożyczone słowo, albo prawie każde, da się zastąpić słowem niezapożyczonym, albo zapożyczonym na tyle dawno, że znakomicie zadomowiło się już w polszczyźnie i nie brzmi obco (Radziwiłowicz 2012: 195).

Ta precyzja w szukaniu odpowiednich wyrażení, ich zwięzłości, klarowności i sceniczności, wpisuje się bezbłędnie w nurt refleksji nad tłumaczeniem teatralnym reprezentowanym w Polsce przez Stanisława Barańczaka, we Francji zaś przez współczesnych tłumaczy Szekspira, takich jak Jean-Michel Déprats, Yves Bonnefoy czy Jean-Claude Carrière. Ten ostatni podkreśla wagę traktowania z szacunkiem dokładnych znaczeń słów, ponieważ w procesie tłumaczenia – jak twierdzi – „nie ma nic prostszego, jak znajdowanie ogólnych sensów” (Carrière 1982: 41).

Oto kilka wybranych przykładów ilustrujących staranność, z jaką Radziwiłowicz traktuje tekst oryginału i jego transfer do ojczystego języka. W scenie 3 aktu III *Don Juana* Don Carlos, brat Elwiry, wyjaśnia okoliczności, jakie

zmusiły go do wyprawy w celu odnalezienia Don Juana i nakłonienia go do powrotu do żony, którą porzucił. Fragment ten w przekładzie Jacka Trznadla brzmi następująco:

**Don Carlos:** [...] Zostaliśmy zmuszeni wraz z bratem do wyprawy z powodu jednej z tych nieszczęsnych spraw, nakazujących szlachcicowi poświęcić siebie i rodzinę dla wymogów honoru. Bo przecież **najszcześniejszy wynik jest zawsze złowrogi, gdyż nawet jeśli pozostało się przy życiu, trzeba opuścić królestwo**. Dlatego uważam kondycję szlachcica za nieszczęśliwą, gdyż **nie może on być jednocześnie ostrożny i czcigodny w zachowaniu**. Wiązą go prawa honoru, a **każdy może go naruszyć**. W ten więc sposób życie, spokój i dobra szlachcica zależne są od fantazji pierwszego z brzegu zuchwalca, który zechce **rzucić mu w twarz jakąś obelgę, i z jej powodu on sam musi narazić się na śmierć** (Molier 1995: 46).

Trudno wyobrazić sobie, by Molier napisał coś równie tajemniczego. Jasnosc płynącego ze sceny wywodu jest jednym z podstawowych wymogów tekstu dramatycznego, przytoczony zaś fragment rodzi w odbiorcy całą serię wątpliwości: złowrogi jest zawsze najszcześniejszy wynik czego? Dlaczego szlachcic nie może być jednocześnie ostrożny i czcigodny? Czy można naruszyć czyjś honor?

Porównując ten monolog z wersją Radziwiłowicza, łatwo zauważyć, że precyzja sformułowań oraz staranny dobór słów (*prudence* może oznaczać 'ostrożność', ale może także znaczyć 'mądrość') czynią ów komunikat znacznie bardziej czytelnym:

**Don Carlos:** [...] przymuszeni jesteśmy, mój brat i ja, by wyruszyć w pole dla jednej z tych bolesnych spraw, które nam każą siebie i własną rodzinę poświęcić bezwzględny wymogom honoru, bo nawet **najpomyślniejszy ich obrót skutki przynosi żalose, skoro, jeśli się udało ujęć z życiem, trzeba uchodzić z Królestwa**; i dlatego uważam za nieszczęśliwy los urodzonych szlachetnie, **że mądrość i uczciwość własnych obyczajów** nie jest im rękojmnią spokoju, **że nakazy honoru sprawiają, że nimi rządzi cudze rozpasanie**, i że ich życie, ich spokój i mienie zależą od zachcianki pierwszego zuchwalca, któremu przyjdzie ochota **wyrządzić taką zniewagę, jaką z ludzi honoru zmywa tylko śmierć** (Molier, *Don Juan albo Kamienna Uczta*, przekł. J. Radziwiłowicz, s. 50)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Przekłady Molierowskich komedii autorstwa Jerzego Radziwiłowicza nie zostały dotąd opublikowane. Cytowane fragmenty *Don Juana*, *Tartuffe'a* i *Mizantropa* pochodzą ze zbiorów

Zaletą powyższej wersji jest nie tylko precyzja przekazu, lecz także płynność tekstu, oszczędność użytych słów i poetyckie piękno języka – wartości, które trudno byłoby przecenić. W każdym zdaniu widać pełne respektu starania o znalezienie wyrażenia, które możliwie najściślej odpowiadać będą temu, co napisał autor: mowa jest więc o „bezwzględnym wymogu honoru” (*la sévérité de l'honneur*), „żałosnych skutkach” (*funeste* może co prawda oznaczać także ‘złowróżbny’, ale w tym kontekście słowo to nie wydaje się najlepszym rozwiązaniem); mamy też znakomicie wybrany czasownik „uchodzić”, bardzo zręcznie, dwukrotnie użyty w wyrażeniu „jeśli udało się **ujść** z życiem, trzeba **uchodzić** z Królestwa” (*si l'on ne **quitte** pas la vie, on est contraint de **quitter** le Royaume*), „mądrość i uczciwość własnych obyczajów” (*toute la prudence et toute l'honnêteté de sa conduite*), „cudze rozpasanie” (*le dérèglement de la conduite d'autrui*) czy wreszcie „zniewagę, jaką z ludzi honoru zmywa tylko śmierć” (*une de ces injures pour qui un honnête homme doit périr*).

I jeszcze jeden przykład. To fragment fałszywej przemowy Don Juana, który zapewnia ojca o swym nawróceniu (akt V scena1)

**Dom Juan:** *Oui, vous me voyez revenu de toutes mes erreurs*; je ne suis plus le même d'hier au soir, et le Ciel tout d'un coup a fait en moi un changement qui va surprendre tout le monde: **il a touché mon âme et dessillé mes yeux, et je regarde avec horreur le long aveuglement où j'ai été et les désordres criminels de la vie que j'ai menée** (Molière 1971: 213).

Molierowska fraza została podzielona przez Trznadla na kilka krótkich zdań, autor przekładu uważał bowiem, że „tasiemcowe zdania” brzmiałyby dzisiaj na scenie nienaturalnie, dlatego postanawia „udzielić im oddechu”. W efekcie otrzymuje tekst z licznymi amplifikacjami i sporą dozą śladów tłumacza:

**Don Juan:** Tak, ojcze, **widzisz mnie odmienionego, wyrzekłem się swoich błędów**. Nie jestem tym samym, co wczoraj wieczór, bo Niebo nagle spowodowało we mnie zmianę, która zadziwi wszystkich. **Łaska spłynęła na mą duszę i otworzyły mi się oczy. Patrę teraz ze zgrozą na swoje przeszłe zaślepienie i przestępczy nieporządek dawnego życia [...]** (Molier 1995: 71).

Radziwiłowicz stara się ująć całą wypowiedź w ramy strukturalne możliwie najdokładniej odpowiadające oryginałowi, z nadzwyczaj udanym efektem stara się tak dobierać słowa, by nie powiedzieć niczego ponad to, co zostało napisane przez Moliera:

**Don Juan:** Tak, **porzuciłem wszystkie swoje błędy**, nie jestem już tym, kim byłem wczoraj wieczorem, bo Niebo nagle dokonało we mnie przemiany, która wszystkich zadziwi: **poruszyło mą duszę i rozdarło powieki i spoglądam ze zgrozą na długie zaślepienie, w którym trwałem**, i na **zbrodniczą rozwiążność** życia, które wiodłem (Molier, *Don Juan albo Kamienna Uczta*, przekł. J. Radziwiłowicz, s. 80).

Najlepszym komentarem dla przytoczonych fragmentów wydaje się wypowiedź samego tłumacza, który w takich oto słowach opisuje swą translatorską strategię:

Polegam na moim uchu, sprawdzam brzmienie wielu synonimów i wybieram ten według mnie odpowiedni. Próbuje też melodii zdań, bowiem wiele zależy od szyku wyrazów [...]. Przy tłumaczeniu Moliera postanowiłem też nie burzyć jego retoryki wykorzystującej długie, wielokrotnie złożone zdania. Zastępowanie ich krótkimi byłoby niecelowe, choć przeczytałem gdzieś czy usłyszałem, że dziś jesteśmy nieprzygotowani do słuchania zdań złożonych (Radziwiłowicz 2009).

W przypadku dwóch kolejnych Molierowskich dramatów – *Tartuffe'a* i *Mizantropa* – decyzja o stworzeniu nowych przekładów wynikała z poczucia, że zarówno tekst Boya, jak i wersja Korzeniewskiego pokryły się patyną i nie zawsze odpowiadają wymogom współczesnego teatru. Oba wspomniane przekłady, zgodnie z długoletnią tradycją, napisane zostały trzynastozgłoskowcem, a więc jednym z najczęściej stosowanych w dramacie rodzajów wiersza. Trzynastozgłoskowiec powszechnie uważany jest w poetyce polskiej za odpowiednik francuskiego aleksandrynu i jest podstawowym rytmem epiki i dramatu.

Natomiast Radziwiłowicz i tym razem idzie pod prąd powszechnie panujących zwyczajów, postanawiając użyć w swych przekładach wersu jedenastozgłoskowego, bardzo popularnego w polskiej tradycji literackiej, wszechstronnie stosowanego zarówno w liryce, epice i dramacie. Po raz kolejny sceniczność tekstu staje się argumentem nadrzędnym, decydującym o takim właśnie kształcie wersyfikacyjnym najnowszych tłumaczeń. Ich autor wyjaśnia:

Odstąpiłem od tradycji przekładania aleksandrynu na 13-zgłoskowiec, uważając,



że jest to metr raczej epicki, a bardziej dynamiczny, szczególnie w komedii, jest 11-zgłoskowiec. Utrudniłem sobie w ten sposób życie, bo często w tekście Moliera zdania rozpisane są na dwa wersy, co daje cztery sylaby mniej, a to nie ułatwia przeniesienia ich pełnej zawartości znaczeniowej. Uważałem jednak, że dynamika tekstu komedii jest ważniejsza niż rozsiadanie się na 13-zgłoskowcu, a klasycznego aleksandrynu i tak oddać się nie uda (Radziwiłowicz 2012: 196).

Tak więc tekst Radziwiłowicza płynie znacznie bardziej wartko niż teksty poprzedników. Oto dwa przykłady jego najnowszych tłumaczeń zestawionych z wersją „roziadającego się na 13-zgłoskowcu” autorstwa Korzeniewskiego.

*Tartuffe*, akt IV scena 5 (Elmira w rozmowie z Tartuffem)

Korzeniewski	Radziwiłowicz
<p><b>Elmira:</b> Sprawa, która się świeżo tutaj wydarzyła Pewnie dla nas obojga jest równie niemiła. Porywczego Damisa napaść niespodziana Wzbudziła u mnie wielkie obawy o pana. Pan widział, ile to się musiałam natrudzić By jego zamiar zniszczyć i wściekłość ostudzić. Mój niepokój, co prawda, był tak bardzo żywy, Tak bardzo mnie obruszył zarzut obelżywy, Że nie mogłam zaprzeczyć, ale chwalić Boga, Tylko nam się na dobre obróciła trwoga. Mój mąż tak pana wielkim zaufaniem darzy I tak gardzi złośliwą obmową plotkarzy, Że na złość wszystkim wokół stanowczo mnie skłania, Bym jak najczęstsze z panem miewała spotkania. Mogę więc z panem tutaj swobodnie rozmawiać, Co mi zresztą bynajmniej przykrości nie sprawia. Przyznaję się do tego może nazbyt śmiało I może trochę chętniej niżby należało.</p>	<p><b>Elmira:</b> To, co się wcześniej stało, jest na pewno Ostatnią rzeczą teraz nam potrzebną. Co za przygoda, jak niespodziewana! Kiedy wszedł Damis, zląkłam się o pana. Pan sam wysiłkom przyglądał się moim, By mu przeszkodzić, by go uspokoić. Nie zaprzeczyłam mu, nazbyt przejęta, Żeby o rzeczy najprostszej pamiętać, Lecz to na dobre wyszło ostatecznie I, dzięki Niebu, jest nawet bezpieczniej. Burza minęła, bo mąż panu ufa, O podejrzaniach nawet nie chce słuchać. By sobie zakpić z plotek i skandali Chce, byśmy razem ciągle przebywali. Nie narażając się więc na przyganę Mogę zamknięta sam na sam być z panem, Otworzyć duszę nazbyt może chętną, By odpowiedzieć na pańską namiętność.</p>

*Mizantrop*, akt IV scena 3 (Alcest do Celimeny)

Korzeniewski	Radziwiłowicz
<p><b>Alcest:</b>            Boże! Czyż można sroższe wymyślać katusze?            Czy podobne cierpienia wiecznie znosić muszę?            Jak to? Gdy słusznym gniewem serce się zapala,            Mnie się potem oskarża, na mnie winę zwala.            Jątrzy się moje bóle, wzbudza podejrzenia,            Nadużywa mej wiary, ufność w lęk zamienia,            A mimo to me serce słabe i tchórzliwe            Znosi z podłą pokorą łańcuchy zelżywe            I nie umie we wzgardzie poszukać obrony            Przeciw mękom i nędzom miłości szalonej?            Ach, jakże to ty umiesz z piekielną zrzęcością            Posługiwać się moją żalną słabością            I przeciw mnie kierować te złowrogie siły            Jakie się z twych zalotnych spojrzeń narodziły!            Czemu na zarzut zdrady tak łatwo przystajesz            I czemu się natychmiast do winy przyznajesz?            Brońże się, niewinności tego listu dowiedz,            A ja chętnie przystanę na twoją odpowiedź.            Spróbuj chociażby trochę za wierną uchodzić,            A ja spróbuję dać się tym pozorom zwodzić.</p>	<p><b>Alcest:</b>            Czy można bardziej okrutną być? Boże!            Czy można serce potraktować gorzej?            Co? ja przychodzę słuszenie zagniewany            Żądać wyjaśnień, a jestem besttany!            Nie wiem, co myśleć, a ona do granic            Mój ból roznieca i wszystko ma za nic;            A moje serce nie umie być twarde            I uzbrojone w szlachetną pogardę            Wyrwać się wreszcie z więzów tej niestałej,            Niewdzięcznej, która wypełnia je całe.            Ach! umie pani przeciw mnie używać            Mojej słabości, dla siebie wygrywać            Tę, z pani spojrzeń zdradliwych zrodzoną            Miłość tak zgubną, a nieogarnioną!            Niech pani jakoś broni się, przestanie            Winą obarczać się z upodobaniem;            Niewinne brzmienie niechaj pani nada            Listowi, sam jej będę podpowiadał;            Niechby mi pani jakąś szansę dała            Ja wmówię sobie, że pani jest stała.</p>

Nowatorski rytm Molierowskiej frazy oraz bardziej współczesne słownictwo (które jednakże nie oznacza banalnej aktualizacji) sprawiają, że tekst przekładów Radziwiłowicza, ich sceniczne brzmienie i niezwykła melodyjność stają się znakomitym materiałem teatralnym. Radziwiłowicz szuka w tekście tego, co naprawdę ważne, udaje mu się stworzyć dzieło, które bez trudu może służyć jako fundament różnorodnych inscenizacji – zarówno tych w kostiumach z epoki, jak i tych bardziej współczesnych. „Podstawowym przeznaczeniem tekstu dramatycznego jest zagranie go na scenie” –

twierdzi tłumacz, by zaraz potem dodać: „Myślę, że jestem na tyle wrażliwy na teatr i jego potrzeby, że mój przekład ten warunek sceniczności spełnia” (Radziwiłowicz 2006: 57). Trudno się z tym nie zgodzić. Przetłumaczone przez Radziwiłowicza komedie są kolejnym, bardzo ważnym krokiem w odkrywaniu prawdziwego Moliera, autora dzieł głębokich, wielowymiarowych i zawsze aktualnych, które od ponad trzech stuleci nieprzerwanie inspirują ludzi teatru.

„Oryginał jest wieczny, przekład nosi datę” – te słowa Venutiego (cyt. za: Dąbmska-Prokop 1997: 21) najpełniej – jak sądzę – odnoszą się do tekstów teatralnych. Starzeje się język, starzeje się charakterystyczne dla danej epoki myślenie o teatrze, zmienia się wrażliwość widzów i ich oczekiwania wobec inscenizacji. Musi więc też zmieniać się tekst. Widać to bardzo wyraźnie na przykładzie Szekspira. Nikt już teraz nie sięga po stare przekłady, nowe pojawiają się co pokolenie, a nawet częściej. Dlaczego tak samo nie miałoby być z Molierem? Pięćdziesiąt lat po Korzeniewskim, ponad sto lat po Boyu Radziwiłowicz przekonuje, że warto wciąż na nowo odczytywać wielkiego klasyka.

## Literatura

### Teksty źródłowe

Molier, 1995, *Don Juan czyli Uczta z Kamieniem*, przekł. J. Trznadel, Warszawa.

Molier, *Don Juan albo Kamienna Uczta*, przekł. J. Radziwiłowicz, tekst niepublikowany (ze zbiorów własnych).

Molier, *Mizantrop*, przekł. J. Radziwiłowicz, tekst niepublikowany (ze zbiorów własnych).

Molière, 1971, *Le Tartuffe. Dom Juan. Le Misanthrope*, Paris.

Molière, 2006, *Tartuffe albo szalbierz*, przekł. J. Radziwiłowicz, program do spektaklu, Teatr Narodowy, Warszawa.

Molière, 2001, *Don Juan czyli Kamienny Gość*, przekł. B. Korzeniewski [w:] tenże, *Wybór komedii*, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 123–239.

### Literatura przedmiotowa

Borowy, W., 1955, „Dawni teoretycy tłumaczeń”, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, M. Rusinek (red.), Wrocław, s. 23–39.

Carrière, J.-C., Banu G., 1982, „Naviguer au plus près”, [w:] *Théâtre public*, nr 44, mars–avril, s. 41–43.

Dąbmska-Prokop, U., 1997, *Śladami tłumacza*, Kraków.

- Majcherek, J., 1996, „Bardzo poważny «Don Juan»”, [w:] *Teatr*, nr 5, s. 16–18.
- Pawłowiczowa, J., 2001, „Zagadnienia edytorskie – «Don Juan»”, [w:] Molière, *Wybór komedii*, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. LXXI–LXXXV.
- Radziwiłowicz, J., Kyzioł, A., 2006, „Jerzy Radziwiłowicz o swojej podwójnej roli – tłumacza i aktora – w nowej interpretacji sztuki Moliera”, [w:] *Polityka*, nr 12, 25 marca, s. 57.
- Radziwiłowicz, J., Wakar, J., 2009, „Paradoks Szekspira”, [w:] *Dziennik*, nr 49, 27 lutego.
- Radziwiłowicz, J., 2012, „Amator przekładu”, [w:] *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, E. Wichrowska (red.), Warszawa, s. 192–197.
- Szejnert, M., 1988, *Sława i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*, Kraków.

## An actor's strategy/a translator's strategy – Jerzy Radziwiłowicz translates Molière

### Summary

Even though they are over 100 years old, Boy-Żeleński's translations of Molière's comedies still undisputedly dominate the awareness of Polish readers. But at the same time, an evasion of his translations has been observed among people connected with the theatre throughout the past several decades. This is a result of the particular nature of the dramatic text, which is seen as a kind of theatrical score with all of the conditions connected with its onstage existence. Constantly evolving scenic conventions as well as the growing autonomy of theatre as an art form, are those factors that have necessitated a new perspective on canonical texts, and have thereby paved the way for new translations. The most recent Polish translations of Molière's comedies are owed to the outstanding actor Jerzy Radziwiłowicz. The following text is an attempt to present how the actor's stage experiences determine his translation strategies.

**Keywords:** translation strategy, literary translation, theatre

