http://dx.doi.org/10.18778/7969-283-5.04

Olga Mastela

Czas w *Zimowej opowieści* Williama Szekspira w oryginale i polskich przekładach: wybrane aspekty[1]

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,

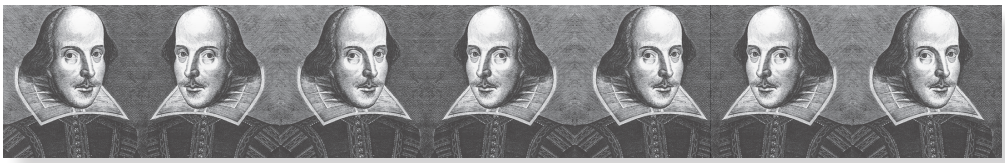
> uporczywie przewijającym się przez sztukę motywem jest czas; jest to jednak pewien czas oderwany od historii i umiejscowiony w obrębie konkretnej rodziny, czas zdefiniowany przez pokolenia, przez młodość i starość, przez relacje między rodzicami a dziećmi, a także przez braterstwo krwi, jakie zawiązuje 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.

komentarz/uwagi

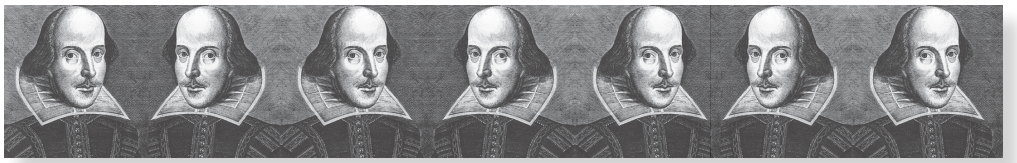


Myślą przewodnią mitu o Ceres (greckiej Demeter) i Prozerpinie (greckiej Korze) jest cykliczne powracanie ze śmierci do życia – wychodzenie z podziemi na światło – i ponowne odchodzenie do królestwa cieni, aby znów po pewnym czasie możliwe było odrodzenie. Taki cykl w przyrodzie jest konieczny i nieunikniony: 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 energię[3].

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).

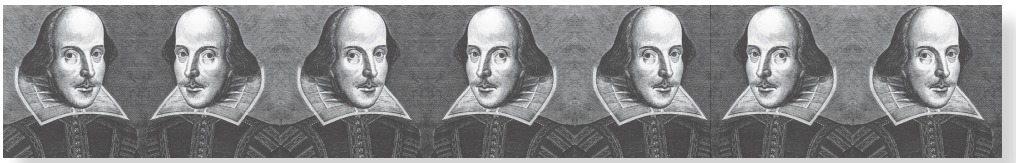


królować kolejno wiosna, zapowiedziana w pierwszej piosence Autolikusa, i lato, gdyż właśnie kwiaty kwitnące latem Perdita rozdaje swym gościom na święcie strzyżenia owiec. Ona sama – witana wraz z Floryzelem w Sycylii przez Leontesa tak, jak przez ziemię witana jest wiosna (5.1.150–151) – może także symbolizować zarówno odrodzenie i niewinność, jak i dojrzewanie do płodności[5].

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).

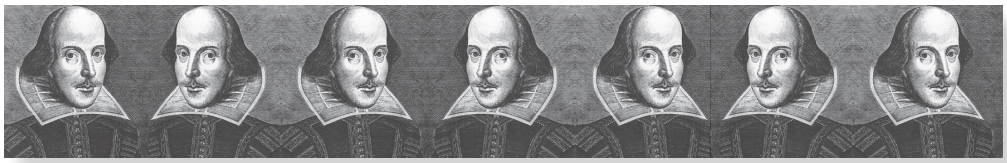


akcentuje „[w]ątki narracyjne tych sztuk oraz eksperymenty z adaptacją [do wymogów sceny] rozciągniętych w czasie opowieści" (Gibińska, Kapera, Fabiszak, 2003: 40). Głównym źródłem, na którym oparł się Szekspir przy pisaniu *Zimowej opowieści,* jest właśnie narracyjny romans pasterski *Pandosto, The Triumph of Time* [*Pandosto, czyli Tryumf Czasu*] autorstwa Roberta Greene'a z roku 1588[6].

Romanse były w owym czasie niezwykle popularnym typem literatury, jak dziś są nim powieści przygodowe czy kryminalne. Zdaniem Witolda Ostrowskiego, zyskały 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.

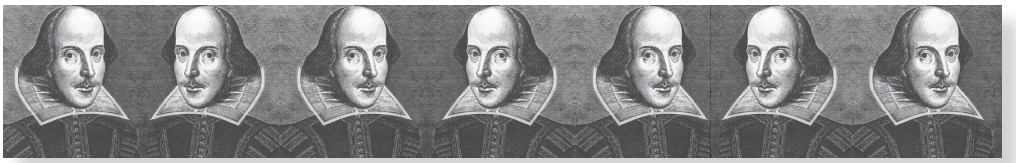
[6] Romans Greene'a opisuje losy króla Bohemii, Pandosta, podejrzewającego swą żonę Bellarię o zdradę z królem Sycylii, Egistusem, a następnie sielankową miłość Dorastusa, syna Egistusa, i Fawnii, wychowywanej przez pasterzy córki Pandosta i Bellarii. Główne różnice, prócz zamiany miejsc akcji czy dodania 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: zniesławiona przez niego żona zostaje mu po latach przywrócona (por. Pafford, [1963] 1994: xxvii-xxxiii; 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).



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 wtedy 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 rozważania tego, co zagadkowe i niezmierzone, że zmuszają one odbiorców

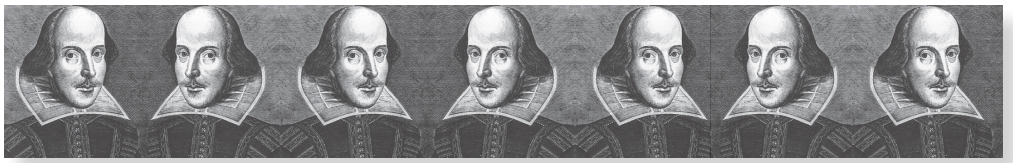
[7] Będę posługiwać się tymi terminami w następującym ich rozumieniu: *mimesis* to akcja przedstawiana, *diegesis* zaś to akcja opowiadana, narracja (Kujawińska Courtney, 1992: 134). Należy dodać, że Kujawińska Courtney dostrzega w bogactwie dramaturgicznym sztuk ostatnich kontynuację zmagań Szekspira 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).



> 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 rozdźwięk 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 romansu 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 romansu – gatunków, w których granice przestrzenno-czasowe są bardzo ulotne – wynika też, że



„[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" wypowiada obszerną kwestię (akt 4, scena 1).

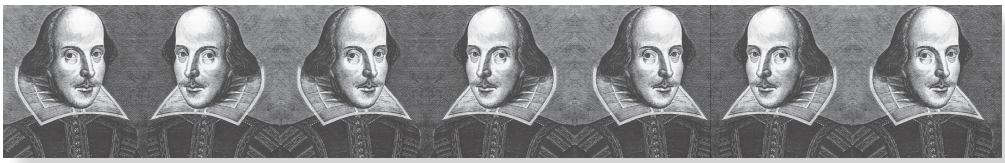
Wprowadzenie postaci Czasu to nie tylko zabieg dramaturgiczny, który pozwala przeskoczyć szesnaście lat i przedstawić swego rodzaju narracyjny komentarz do przebiegu fabuły; to także zaakcentowanie roli czasu w przebiegu akcji, znaczenia jego upływu dla ostatecznego rozwiązania i dla poszczególnych bohaterów. Już w samym tytule romansu 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 wtrącenie[8]. Jest ona

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

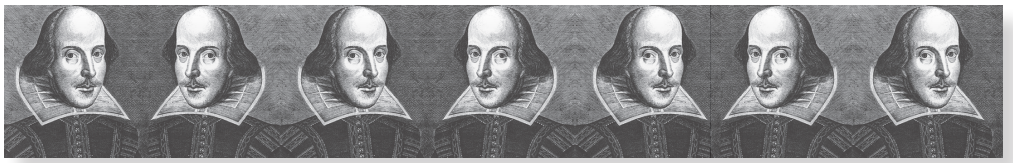
[8] Wprowadzenie monologu Czasu do sztuki uważano początkowo za niedociągnięcie dramaturgiczne, później dopiero krytycy zaczęli



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

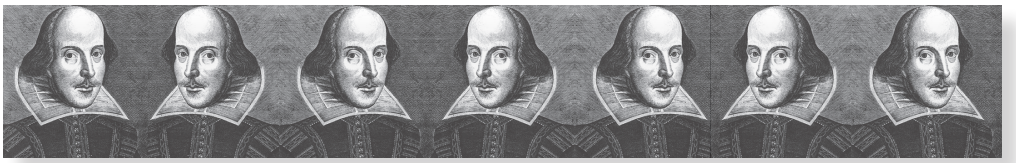


wą Starego Pasterza z synem dającą nadzieję na przejście od tragicznych wydarzeń, jakie miały miejsce w pierwszych trzech aktach, do radości: nadzieję na przejście od śmierci do życia. Akt 4 rozpoczyna się od monologu Czasu traktującego m.in. o wzroście jako o funkcji czasu oraz o dorastaniu Perdity. 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 no 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. Jedynie 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).



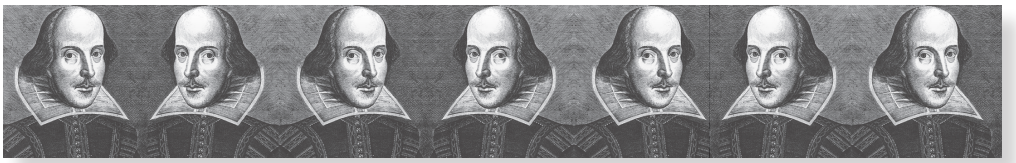
personae. Bezpośrednie odniesienie w sztuce do opowieści ma miejsce w rozmowie Mamiliusza z matką (akt 2, scena 2) – chłopiec przyjmuje rolę narratora i zaczyna opowiadać matce smutną powiastkę o człowieku, który mieszkał przy cmentarzu. Opowieść dziecka zostaje przerwana gwałtownym wejściem Leontesa. 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 paralelę między Mamiliuszem i Czasem jako kolejnymi narratorami zawartej w dramacie opowieści.

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

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 funkcje[11]:

[10] W wyobrażeniu tym brakuje tylko kosy, 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.

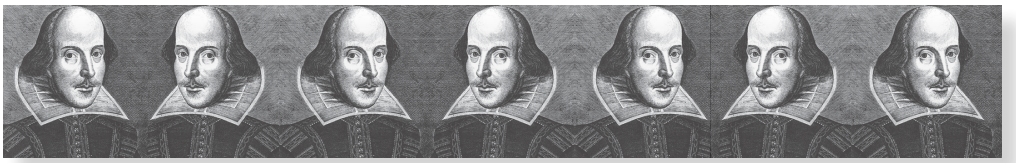


„Co czas buduje, z czasem się rujnuje" („it is in my power / […] in one self-born hour / To plant and o'erwhelm custom" 4.1.7–9), „Czas najlepszy sędzia" czy też poddać coś lub kogoś próbie czasu („I […] try all" 4.1.1), „Czas ojcem prawdy", czyli „Czas wszystko pokaże" lub „Czas wszystko wyjawia" („unfolds error" 4.1.2). W swej mowie Czas chełpi się, że panuje nad biegiem wypadków (mówi się zresztą przecież, 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 przyjrzeć 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.

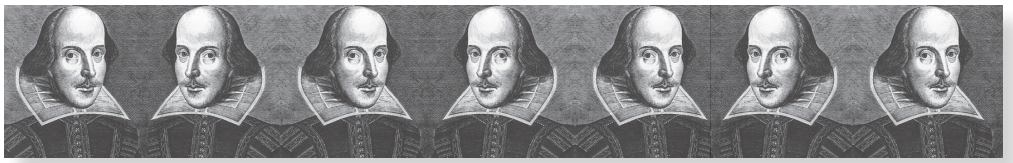
W pierwszej kolejności wypada zająć się kwestią wersyfikacji. Już pierwszy tłumacz *Zimowej opowieści* na język polski, Gustaw Ehrenberg (1871), zdecydowanie wyodrębnił monolog Czasu z całego utworu. Dokonany przez tego poetę przekład dramatu jest mianowicie napisany prozą z wyjątkiem



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 dziesięciozgłoskowca jambicznego przetłumaczona została przez Ehrenberga wierszem trzynastozgłoskowym. Na tle całości przekładu prozą mowa Czasu, nadająca dalszym wydarzeniom charakter opowiadanej ballady, zwraca szczególną uwagę i jawi się jako skierowana wprost do publiczności[12]. 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 sprzyjam,
Co dobrych cieszę, straszę złych, co błąd rozwijam
I niszczę, dziś zamierzam, pod Czasu imieniem,
Użyć skrzydeł. Nie zwijcie tego przewinieniem,
Że szybkim lotem przemknę ponad lat szesnaście,
Niezbadane mijając téj przerwy przepaście, –
Skoro w mojéj jest mocy stare prawa zmienić,
W danej chwili wszcząć zwyczaj, lub go wykorzenić.
Niech więc przejdę, jak byłem, zanim teraźniejszy
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 téj świeższéj 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 téj 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 téj chwili
Florycelem mianuję. Równie szybkim krokiem
Dążąc, Perdytę wspomnę, co wdzięków urokiem
Obudza podziwienie. Co daléj się wszczęło,
Tego nie prorokuję. Niechaj Czasu dzieło
W wypadkach się ujawni. Tu tylko nadmienię,

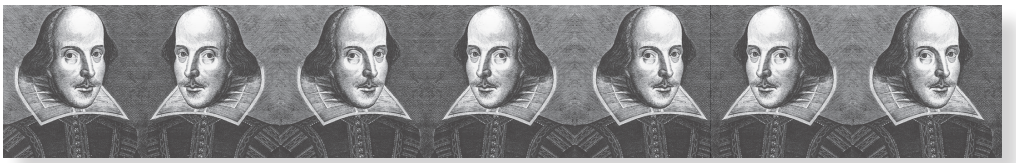


su przybiera w tym przekładzie także ton w pewnym sensie moralizatorski, przez analogię do bajek pisanych wierszem rymowanym i mających charakter alegoryczny, a właśnie jako „postać alegoryczną" Ehrenberg przedstawia w didaskaliach Czas. Dlaczego trzynastozgłoskowiec? Przecież istniały już wtedy przekłady 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 najsłynniejszy 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 całostkę składniowo-znaczeniową, następnie rymy parzyste, rymy przeplatane i znów parzyste. Co przez tę nieregularność rymów tłumacz chciał osiągnąć, doprawdy trudno dociec.

❧ 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.

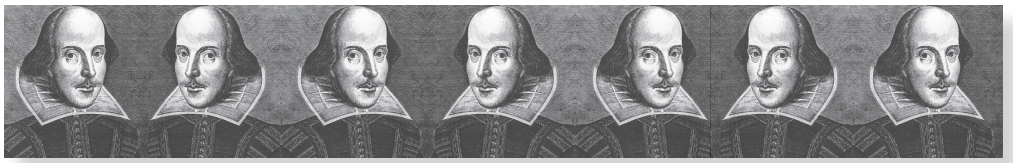
Że los córki pasterza i jéj spokrewnienie
Będzie treścią téj sztuki. Nie pożałujecie,
Bo nieraz gorzej czasu użyliście w świecie;
A choćby nie, to życzę serdecznie w téj chwili,
Byście go nadal gorzéj nigdy nie użyli.



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 „ludzcy" bohaterowie *Zimowej opowieści.*

❧ 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.

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). Słychać w trzynastozgłoskowcu więc zdecydowanie polską nutę, a zatem użycie go do przełoże-

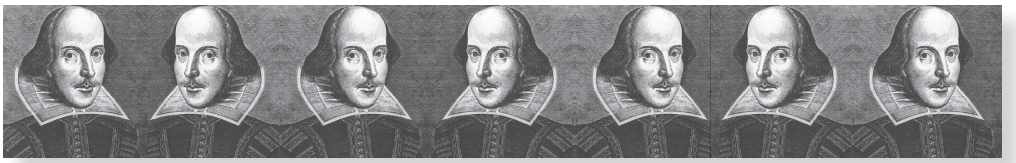


nia mowy Czasu można uznać za zastosowanie tłumaczenia funkcjonalnego na poziomie brzmieniowym.

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,

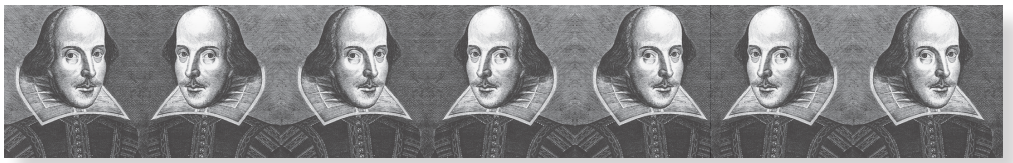


And what to her adheres, which follows after,
Is th' argument of Time. Of this allow,
If ever you have spent time worse ere now;
If never, yet that Time himself doth say,
He wishes earnestly, you never may. *Exit.* (4.1.1–32)

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 doświadczają zarówno radości, jak i trwogi; niektórzy doznają przyjemności, wszyscy są poddani próbie; Czas jest odpowiedzialny zarówno za błąd, jak i za jego bolesne odsłonięcie" ([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, mym występnym czynem,
Że lat szesnaście lotem niewstrzymanym minę
I czeluść niezbadaną za sobą zostawiam:
Mam moc, by łamać prawa; więc w godzinę, sprawiam
Narodziny i uwiąd 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 teraźniejszości
W proch. Korzystam teraz z waszej cierpliwości,
By obrócić klepsydrę i pchnąć sztukę dalej,
Jak gdybyście te lata minione przespali.
Porzućmy Leontesa, który swej zazdrości
Skutki przeżywa, cierpiąc wiele w samotności,
I wyobraźcie sobie, że jest to kraina
Czeska, piękna; wspomniałem też monarchy syna,



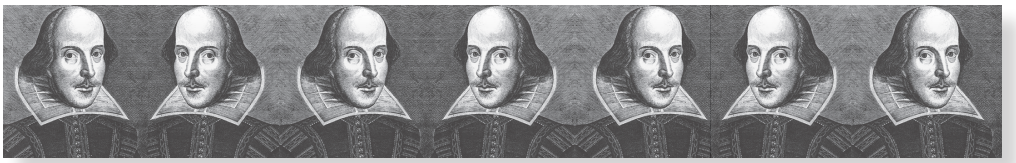
Którego Florizelem nazwę, by bez zwłoki
Ku Perdicie skierować me pospieszne kroki,
Bowiem na pannę wdzięczną nad podziw wyrosła.
Lecz nie chcę, by się o niej wieść przedwczesna niosła;
Przed czasem Czas swych nowin zdradzić nie zamierza.
A wszystko, co dotyczy tej córki pasterza,
Czas wam przyniesie; 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.

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

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 […] / Odsłaniam prawdę i błędu 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

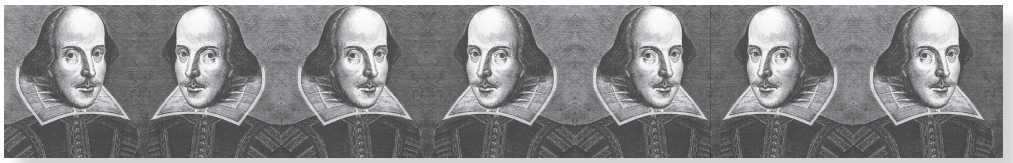


„żale", jak i „rozkosze". U Lewika Czas mówi: „Ja – złych i dobrych postrach albo radość, / Ja, co doświadczam wszystkich", po czym dodaje: „czyniąc zadość Sprawiedliwości". Sprawiedliwość została najwyraźniej wyinterpretowana przez tłumacza z tego względu, że czas jest nazywany „najlepszym sędzią". 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 rozpaczy 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 Opatrzności[13]. 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.



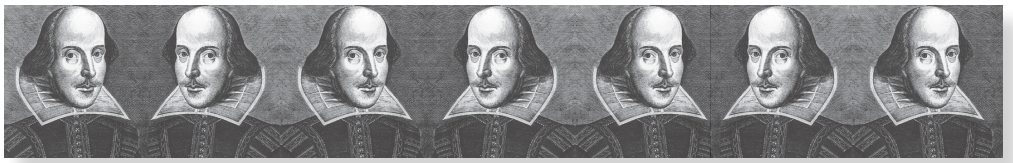
do głębi". Wszyscy są poddani próbie czasu, ale ci „wszyscy" nie są bezosobowi, jak w oryginale („all"). W tym przekładzie Czas nie mówi ogólnie, ale zwraca się w szczególności i bezpośrednio do odbiorców („wszystkich was"), do widzów w teatrze, którym niejako przypomina, że są oni tak samo poddani działaniu 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.

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

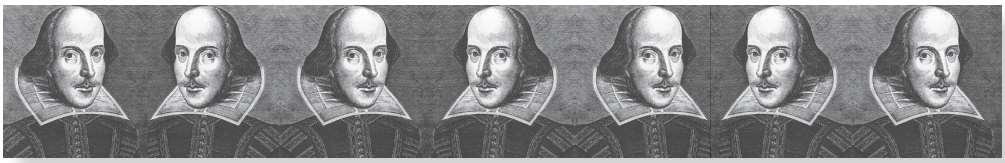
Kolejnym aspektem godnym przeanalizowania jest sposób, w jaki w poszczególnych tłumaczeniach Czas zapowiada następne wydarzenia i nowych bohaterów. W przekładzie Słomczyńskiego, na przykład, syn monarchy czeskiego to po prostu Floryzel, zaś Perdita jako córka pasterza wyrosła na wyjątkowo „wdzięczną". 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 więdnięcia (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.



Bezpośrednie odniesienia do wiosny w obrazie Perdity można odczytać także w przekładzie Barańczaka: „Perdita / W szesnastej wiośnie 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 kwiatach pasterskiego święta.

Zaprezentowane powyżej rozważania na temat monologu Czasu w akcie 4, scenie 1 *Zimowej opowieści* pokazują, jak ważkie 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

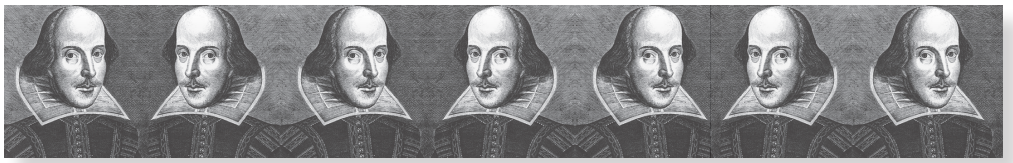
❧ Niemalże każdy z przytoczonych polskich przekładów zwraca uwagę odbiorców na jeden wybrany kierunek interpretacji, proponując czasem bardzo konkretne rozumienie uosobionej postaci Czasu.



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, nieopatrznie o opatrzności. 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.



- *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich* 1, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga oprac. Zespół Redakcyjny pod kier. Juliana Krzyżanowskiego, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969.
- Okopień-Sławińska, 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.

- 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.