

Piotr Stasiewicz  
(Białystok)

## „DIAMENTY ROZRZUCONE W BŁOCIE” – VOLTAIRE O TWÓRCZOŚCI DRAMATYCZNEJ WILLIAMA SHAKESPEARE’A

### 1. Przygotowanie

Historia sporu o kształt idealnej tragedii, jaki toczył Voltaire z Williamem Shakespeare’em, obejmuje niemal pół wieku. Autor *Meropy* zetknął się po raz pierwszy ze sztukami tego pisarza pod koniec lat dwudziestych podczas swego wygnania w Anglii. Dramaty twórcy *Hamleta* były dla Voltaire’a jednocześnie zaskoczeniem, swoistym szokiem estetycznym, ale także zaintrygowały go, o czym sam w pochodzących z tych lat pismach wspomina. Dla francuskiego pisarza, wychowanego na koturnowych tragediach Corneille’a i Racine’a, a także odczytanego w antycznej tradycji dramatycznej i twardo strzegącego odwiecznych prawideł Horacego i Boileau, osobliwy kształt sztuk angielskiego dramaturga rozmiął się całkowicie z jego wyobrażeniami o wzorowej tragedii. Wyobrażeniami – dodajmy – które sam wcielał w życie we własnej twórczości. Owo zaskoczenie bardzo szybko urosło do rangi problemu, kiedy Voltaire zorientował się, że uwielbiani przez niego Anglicy, którym udało się zbudować państwo niemal idealne, Anglicy, którzy dali światu „najtęższe umysły naszych czasów”, Anglicy, których życiem społecznym i kulturalnym rządzi rozum i umiar, uwielbiają bezkrytycznie „dziwactwa” i „głupstwa” Shakespeare’a. Konstatacja tego faktu była dla twórcy *Prostaczka* impulsem do dostrzeżenia twórczości elżbietańskiego pisarza w perspektywie historycznej i kulturowej, która to postawa towarzyszyć mu będzie aż do ostatnich pism poświęconych problemowi Shakespeare’a pochodzących z 1776 roku.

Chronologicznie pierwszym i dziś najpowszechniej znanym wystąpieniem Voltairre’a poświęconym autorowi *Makbeta* jest rozdział osiemnasty *Listów filozoficznych albo Listów o Anglikach*, pisany w roku 1729, ostatnim roku pobytu w Anglii. Wypowiedziane tu sądy będzie Voltaire powtarzał w zasadzie do końca życia, modyfikując jednak pewne twierdzenia i właśnie historia owych modyfikacji jest obrazem zmieniającego się, coraz bardziej niechętnego, stosunku do estetyki angielskiego pisarza.

W *Listach o Anglikach* Voltaire obszedł się z Shakespeare’em dość zdawkowo, tytułując nawet wzmiankowany rozdział *O tragedii*, jako że nie jest on nawet w całości poświęcony Shakespeare’owi, jego końcową część wypełniają bowiem peany na cześć niejakiego Josepha Addisona, „pierwszego Anglika, który napisał tragedię rozsądną”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Wolter, *Listy o Anglikach albo Listy filozoficzne*, przekład J. Rogoziński, Kraków 1952, s. 146. Por. inne XVIII-wieczne, już preromantyczne opinie o Shakespeare: J. G. Herder, *Szekspir*, w: tegoż,

Słynny fragment poświęcony Shakespeare'owi zawiera natomiast kilka stwierdzeń, których Voltaire nigdy więcej już nie powtórzy, ba – będzie bezlitośnie tępił wszystkich, którzy ośmielą się podobne sądy wygłaszać.

Anglicy mieli już teatr, tak samo jak i Hiszpanie, kiedy Francuzi oglądali jeszcze kuglarzy grywających w budach jarmarcznych. Szekspir, który był tym dla Anglików, czym dla Francuzów Corneille, żył i działał mniej więcej w tym samym czasie co Lope de Vega. On to stworzył teatr. Odznaczał się potężnym i płodnym geniuszem, naturalnym i podniosłym, pozbawionym jednak szczypty dobrego smaku i jakiegokolwiek znajomości prawideł. Powiem wam rzecz wielce śmiałą, ale prawdziwą: talenta tego autora zgubiły teatr angielski; tyle jest prześlicznych scen, tyle wspaniałych i straszliwych fragmentów porozsiewanych w jego potwornych farsach zwanych tragediami, że sztuki zawsze były grywane z ogromnym aplauzem. (...) Większość cudacznych i wspaniałych pomysłów tego autora po dwustu latach poczęło uchodzić za wzniosłe, nabywając praw do respektu<sup>2</sup>.

W ten oto sposób wyjaśnił Voltaire przykry dla niego fakt bezkrytycznego uwielbienia mistrza ze Stradfordu, sprowadzając dwustuletnią estymę, jaka go otacza, do zwykłego sentymentu i swego rodzaju otepienia, jakiemu ulegają Anglicy, oszołomieni rozsianymi tu i tam pięknymi fragmentami jego sztuk. Trwałość popularności Shakespeare'a jest też wynikiem zwykłego przyzwyczajenia i wieloletniego osłuchania z dziwactwami, które dla postronnego obserwatora, jakim był Voltaire, pochodzącego na dodatek z innego kręgu kulturowego, muszą wydać się rażące. Sądy wypowiedziane na początku cytowanego fragmentu bardzo szybko ulegną jednak modyfikacji w późniejszych piśmiach Wolteriańskich. Tylko bowiem w *Listach o Anglikach* odnaleźć możemy twierdzenia, jakoby Shakespeare był twórcą angielskiego teatru, tylko tutaj przeczytamy sąd – w późniejszych latach będzie to największe bluźnierstwo – jakoby istniała jakakolwiek paralela między Shakespeare'em a Corneille'em, tylko tu „geniusz” Shakespeare'a ma jakiegokolwiek znamiona „naturalności”.

Zdawkowość uwag poświęconych Shakespeare'owi poświadcza, iż Voltaire traktował spuściznę literacką tego pisarza tylko jako historyczną ramotę, okadzaną w Anglii jedynie z przyzwyczajenia. Francuskiemu pisarzowi zdawało się, że trafił właśnie na moment estetycznego przełomu w umysłach angielskich ludzi pióra, a pierwszymi znamionami tej jakościowej przemiany są właśnie „rozumne” tragedie wspomnianego Addisona. Shakespeare natomiast stanie się jedynie reliktem zamierzchłej epoki, w której nie wiadano, co to gust.

Uwagi o Shakespearze wieńczy poetycki przekład monologu Hamleta „Być albo nie być...”, zamieszczony w owym liście wyraźnie w celu oddania sprawiedliwości autorowi *Koriolana*. Dla zrozumienia późniejszej przemiany w stosunku do Shakespeare'a, jaka zaszła w umyśle Voltaire'a, ważny jest fakt, iż daje on przekład bardzo swobodny, który stosowniej byłoby określić mianem adaptacji. Ironiczny uśmiech czytelnika znajdującego późne pisma Voltaire'a musi wywołać uwaga, którą tłumacz opatrzył przekład Hamletowskiego monologu:

*Wybór pism*, opr. T. Namowicz, Wrocław 1987; J. W. Goethe, *Szekspir, Na dzień Szekspira*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wstęp i opr. T. Namowicz, Warszawa 1981.

<sup>2</sup> Wolter, *Listy...*, s. 141.

Nie myślcie, że tłumaczyłem słowo po słowie z angielskiego. Biada fabrykantom dosłownych przekładów, którzy każde słowo tłumacząc wypaczają sens! O nich właśnie można powiedzieć: litera zabija, ale duch ożywia<sup>3</sup>.

Nie trzeba będzie długo czekać na całkowitą zmianę stanowiska w tej kwestii.

## 2. Wątpliwości i komplementy

Z tego samego roku co *Listy o Anglikach* pochodzi o wiele ważniejsza rozprawa Voltaire'a poświęcona teatrowi angielskiemu, zamieszczona jako wstęp do wydanej w 1731 roku tragedii *Brutus*, obszerny esej zatytułowany *Discours sur la tragédie. A mylord Bolingbroke*. Jako że adresat tej rozprawy był znacznie bardziej dystyngowany niż hipotetyczny adresat popularnonaukowych *Listów*, tak więc *Rozprawa o tragedii* jest tekstem erudycyjnym, przeznaczonym dla bardziej elitarnego czytelnika. Stąd też jest to badaj najważniejsza wypowiedź wczesnego Voltaire'a dotycząca kwestii tragedii w ogóle i problemu Shakespeare'a w szczególności. Autor *Romea i Julii* wpisany zostaje bowiem w szerszy kontekst angielskiego dramatu, czy nawet angielskiej estetyki literackiej, tworząc tym samym wyrazisty kontrast dla omawianego tu szeroko francuskiego wzorca tragicznego. Voltaire zwierza się lordowi Bolingbrookowi, iż *Brutus* jest jego pierwszą tragedią pisaną po trzyletnim okresie pobytu w Anglii, kiedy to podobno autor *Kandyda* niemal przestał posługiwać się językiem francuskim. Tragedia ta jest więc rodzajem powrotu do francuskojęzycznej materii literackiej, stąd też Voltaire czuje się zobowiązany wytłumaczyć się z odrzucenia angielskiego wzorca teatralnego i pisania tragedii na wskroś klasycznej. Fakt ten jest więc okazją do efektownego zestawienia estetyki francuskiej i angielskiej, i to w duchu – jak na Voltaire'a – wielce pojednawczym.

Źródłem przywilności Francuza wobec angielskiego arystokraty jest być może fakt, iż Bolingbroke nie dał sobie wcześniej zadedykować *Henriady*, toteż tym razem Voltaire stara się w żaden sposób nie sprowokować wyspiarskiego konesera. Jakkolwiek byłaby tego przyczyna, *Rozprawa o tragedii* pozostaje jedynym tekstem krytycznym Voltaire'a, w którym wypowiedział on tyle ciepłych słów pod adresem zazwyczaj niechętnie traktowanej dramatycznej literatury angielskiej i jedynym, w którym pojawiają się wyraźnie ostre słowa krytyki pod adresem klasycystycznej manieri teatralnej, zawsze już później stawianej w jego pismach na piedestale.

Podstawową kwestią jest dla Voltaire'a swoista determinacja tragedii francuskiej, determinacja wynikająca z podwójnego źródła – językowego i kulturowego. Determinacja ta sprawia, iż francuski twórca musi pisać w określony sposób, co staje się źródłem istnienia tak charakterystycznych dla neoklasycyzmu reguł. Właściwości językowe francuszczyzny sprawiają, iż nieregularny i nierymowany wiersz – częsty u Anglików – niemożliwy jest do zastosowania we Francji.

(...) Francuz jest niewolnikiem rymu, zmuszonym często do zawierania w czterech wersach myśli, którą Anglik może wyrazić w jednej linijce. Anglik mówi wszystko, co chce, Francuz tylko to, co może<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Tamże, s. 144.

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty z tej rozprawy za: Voltaire, *Discours sur la tragédie. A mylord Bolingbroke*, w: Voltaire, *Oeuvres de Voltaire*, ed. M. Beuchot, Tome II, Théâtre. Tome – I, Paris 1830, s. 349-363. Pozostałe cytaty z tego tekstu określone są skrótem *Discours* i numerem strony z tego wydania. Wszystkie cytaty z tej rozprawy, jak również ze wszystkich pozostałych rozpraw (oprócz *Listów o Anglikach*), a także wszystkie cytaty z listów Voltaire'a podaję we własnym przekładzie.

Drugą przyczyną owej determinacji jest presja dziedzictwa „Corneille’ów, Racine’ów, Despréaux”, którzy to właśnie przyzwyczaili uszy Francuzów do wierszy rymowanych i jakikolwiek „śmiełek” odważyłby się odrzucić tę tradycję,

śluszenie nie byłby traktowany, jak śmiały geniusz, który otwiera sobie nową drogę, ale jak człowiek słaby, który nie jest w stanie podążać starym szlakiem<sup>5</sup>.

Kolejną fundamentalną sprawą, jaka różni teatry angielski i francuski, są proporcje akcji i słowa. Voltaire określa przewagę akcji u Anglików jako „wielką zasługę” (*grand mérite*), wskazując jednocześnie we fragmencie *Défaut du théâtre français*, iż zbyt przywiązanie do recytacyjnych i dialogowych scen w typowej tragedii francuskiej jest przyczyną jej nadmiernego skostnienia:

Nasza nadmierna delikatność zmusza nas niejednokrotnie do przekazywania za pomocą opowiadania tego, co chętniej ukazalibyśmy wprost na scenie<sup>6</sup>.

I w tym momencie wywodu Voltaire’a jako pozytywny przykład swoistej wolności twórczej pojawia się przykład z *Juliusza Cezara*, konkretnie scena z ociekającymi krwią zwłokami głównego bohatera, która, dowodzi francuski autor, nigdy nie mogłaby się pojawić w paryskim teatrze. Zdaniem Voltaire’a, tego rodzaju okropieństwa psują dobre imię angielskiej tragedii w oczach francuskich odbiorców, podobnie zresztą, jak szokujące wydają się im niektóre rozwiązania fabularne samego Sofoklesa. I w tym właśnie fragmencie swoich rozważań Voltaire daje najpiękniejszą pochwałę teatru Anglików, który w tym czasie przypominał mu najwyraźniej tragedię grecką:

Lecz przecież między wielkimi błędami poetów greckich, jak również i waszych, odnajdujemy prawdziwy patos i szczególnie piękno. A jeśli niektórzy Francuzi znają tragedie i obyczaje obco krajowców jedynie z tłumaczeń i pogłosek i tym samym skazują je bez wyjątku na potępienie, moim zdaniem przypominają ślepców zapewniających, że róża nie może posiadać żywych kolorów, ponieważ po omacku poczuli, że ma kolce<sup>7</sup>.

Wnioski, jakie wysnuwa Voltaire z tego efektownego porównania, zdziwić muszą każdego czytelnika jego późnych pism: mimo iż Anglicy w wielu swoich sztukach przekraczają granice dobrego smaku i – co gorsza – ignorują podstawowe przepisy poetyki, stylu i gustu, osiągają jednak często zdumiewające i wzniosłe efekty, Francuzi natomiast sztywno przestrzegający reguł:

tak skrupulatni, jak wy byliście zuchwali, zatrzymujemy się, w strachu przed zbyt uniesieniem i czasem nie osiągamy efekty tragicznego (*nous n’arrions pas au tragique*), bojąc się przekroczyć granicę<sup>8</sup>.

W tym kontekście przywołany zostaje Shakespeare jako jedyny pośród Anglików, który z sukcesem potrafił pokazywać na scenie zjawy i upiory. *Rozprawa o tragedii* nie jest jednak bezkrytycznym peanem na cześć angielskiego pisarza, zaś Voltaire szybko kontruje te rewolucyjne sądy stwierdzeniem, że nie należy tymi niezwykłymi efektami szafować, gdyż łatwo popada się w śmieszność. I przywołany zostaje Racine jako abso-

<sup>5</sup> *Discours*, s. 350.

<sup>6</sup> *Discours*, s. 353.

<sup>7</sup> *Discours*, s. 356.

<sup>8</sup> *Discours*, s. 357.

lutny wzorzec zachowania proporcji pomiędzy niezwykłym, strasznym lub szczególnie odrażającym wydarzeniem ukazanym na scenie a podniosłym stylem, który sankcjonuje świadome łamanie reguł w celu osiągnięcia tragicznej wzniosłości.

W podsumowaniu Voltaire zdaje się przyznawać wyższość francuskiemu modeli, co więcej, odnaleźć tu można zapowiedź przyszłych złośliwości pod adresem dramatów angielskich:

Anglicy kładą większy nacisk na akcję niż my, więcej mówią sobie w oczy. Francuzi z kolei kładą nacisk na elegancję, harmonię, na wdzięk wiersza. Z pewnością trudniej jest **dobrze pisać** niż umieszczać na scenie zabójców, koła do tortur, szubienice, czary i upiory<sup>9</sup>.

To właśnie w tym „dobrym pisaniu” kryje się tajemnica wielkiej literatury. Prawdziwy pisarz, powiada Voltaire, to nie ten, który powie coś niezwykłego, ale ten, co wypowie w sposób szczególnie rzeczy zwykłe (*des choses communes*):

Czyż Racine nie wyrasta ponad tych, którzy mówili te same rzeczy, co on, właśnie tym, że wypowiedział je **lepiej**. Prawdziwa wielkość Corneille’a polega przecież na tym, że wysławia się tak samo dobrze, jak myśli<sup>10</sup>.

Szkic o tragedii dołączony do *Brutusa* nie jest więc jednoznaczny w swej wymowie. Z jednej strony Voltaire chwali Shakespeare’a i innych pisarzy angielskich za rzeczy, za które będzie ich później zdecydowanie potępiał, a więc ignorowanie reguł, okropieństwa przedstawiane na scenie, biały wiersz, a nawet prozę w tragedii, jednocześnie wskazując, że mechaniczne powielanie wzorców francuskiej literatury poprzedniego stulecia staje się dla współczesnej tragedii francuskiej pułapką bez wyjścia. Z drugiej jednak między wierszami rozsiewa delikatne złośliwości, które są zapowiedzią ataku na estetykę Anglików w późniejszych pismach. Jednocześnie wskazuje, iż tym, co decyduje o wartości literatury, jest sposób gustownego, rozumnego i harmonijnego opracowania tematu w duchu Racinowskiego, ale także jego własnego klasycyzmu.

Ciepłe słowa, nieliczne zresztą, wypowiedziane tu pod adresem Shakespeare’a złożyc więc raczej trzeba na karb dwornej uprzejmości, obliczonej na zaskarwienie przychylności angielskiego arystokraty. Tym bardziej, że i tym szkicu w konkluzji zarezerwowane zostaje miejsce dla Addisona, którego sztuki pełne są „rozumu” i „harmonii”. Tak więc Shakespeare jest dla Voltaire’a przede wszystkim zjawiskiem z zamierzchłej historii literatury, archaicznym etapem kształtowania angielskiego smaku i literatury podporządkowanej rozumnym regułom. Twórca *Kandyda* przekonany był, iż w późnych latach dwudziestych dane mu było obserwować narodziny nowej, klasycystycznej tragedii angielskiej.

### 3. Shakespeare jaki jest...

Wielkie było tym samym zdziwienie filozofa z Ferney, gdy okazało się, że z biegiem lat estyma elżbietańskiego tragika nie zmalała nie tylko w Anglii, ale, o zgrozo, jego sztuki z zainteresowaniem zaczęto czytywać również we Francji. Postawa Anglików – jakkolwiek błędna – dawała się łatwo wyjaśnić przywiązaniem do tradycji i zwykłym przyzwyczajeniem. Czemu natomiast Francuzi, zamiast się rozkoszować własnymi

<sup>9</sup> *Discours*, s. 360.

<sup>10</sup> *Discours*, s. 360.

arcydziełami z XVII wieku, interesują się Shakespeare’em? Odpowiedź, jaką da Voltaire na to pytanie, jest znamieną dla jego postawy intelektualnej wobec kwestii literackiego klasycyzmu w ogóle. Otóż wykształcony, czytany erudyta, człowiek o rozwiniętym guście i odpowiedniej wrażliwości estetycznej nie może traktować Shakespeare’a poważnie. Jediną więc przyczyną, dla której francuscy odbiorcy dali się omamić tak prymitywnemu artyście, jest najzwyczajsze nieporozumienie – Francuzi wydają sądy o Shakespeare na podstawie przekładów, które nie odzwierciedlają w pełni stylu angielskiego poety, więcej nawet – francuscy tłumacze celowo wprowadzają w błąd swych rodaków przyzwyczajonych do odmiennego kodu estetycznego:

Mamy po francusku imitacje, szkice, wyjątki z Shakespeare’a, lecz żadnego tłumaczenia: prawdopodobnie nie chciano gwałcić naszego poczucia delikatności<sup>11</sup>.

Ta konstatacja stała się impulsem do spektakularnego przedsięwzięcia, jakim miało być wyprowadzenie francuskiego odbiorcy z błędnego mniemania o sztuce poetyckiej Shakespeare’a. Cel ten stanie się niemal obsesją Voltaire’a aż do końca jego życia. Pierwszym elementem tego zadania było przetłumaczenie jednej ze sztuk angielskiego pisarza tak wiernie, aby nie pozostawić Francuzom najmniejszych wątpliwości w tej kwestii. Praca ta zbiegła się z tworzonym przez Voltaire’a obszernym studium o sztuce dramatycznej Corneille’a, napisanymi w roku 1761, *Komentarzami do Corneille’a*, szczegółowymi analizami wszystkich tragedii tego autora. Całość ujrzała światło dzienne w roku 1764 w 10-tomowym wydaniu *Théâtre du P. Corneille, avec des commentaires*. Voltaire dołączył do sztuk Corneille własne tłumaczenia *Juliusza Cezara* Shakespeare’a i *Heracliusa* Lope de Vegi, by tym wyraźniej widoczna była różnica między strategiami poetyckimi tych żyjących w niedługich odstępach czasu pisarzy. Voltaire dołączył do tragedii *Cynna* Corneille’a własne tłumaczenie pierwszych trzech aktów tragedii Shakespeare’a, tych, w których, podobnie jak w *Cynnie*, autor pokazuje spisek przeciwko władcy. Zbieżność tematu ma za zadanie ułatwić porównanie metod pisarskich obu twórców:

Czytelnik będzie mógł z łatwością porównać myśli, styl i sądy Shakespeare’a z myślami, stylem i sądami Corneille’a<sup>12</sup>.

By osiągnąć ten efekt, Voltaire postanowił dokonać pionierskiego jego zdaniem czynu – przetłumaczenia *Juliusza Cezara* w sposób dokładnie odzwierciedlający sens i kształt oryginału. Tłumaczenie to ma być nie tylko dosłowne, ale też nie może pomijać jakichkolwiek fragmentów tekstu – nawet najbardziej niestosownych – ani stosowanych środków poetyckich. Ponieważ pisarstwo Shakespeare’a jest niejednorodne stylistyczne, to zadaniem tłumacza jest każdorazowe dostosowanie się do raz niskiego, raz wysokiego stylu autora tragedii. W ten sposób Voltaire osiąga swój cel, gdyż:

Tłumaczenie *Cezara*, które tu dajemy, jest najwierniejszym z dokonanych dotychczas w naszym języku, zarówno jeśli chodzi o poetów starożytnych, jak i obcych<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Voltaire, *Avertissement du traducteur*, s. 486, wszystkie cytaty z *Juliusza Cezara*, przedmowy i posłowania za: Voltaire, *Oeuvres de Voltaire*, ed. M. Beuchot, Tome VII, Théâtre. Tome – VI, Paris 1831, s. 484-549. Pozostałe cytaty oznaczone są skrótem *Jules César* i numerem strony.

<sup>12</sup> *Jules César*, s. 485.

Tłumaczenie Voltaire’a jest istotnie bardzo wierne, wykazał się on jednocześnie konsekwencją w realizacji przyjętych założeń, jak i doskonałą znajomością języka angielskiego, w tym jego idiomów i dwuznaczników, na których opiera się znaczna część dowcipów Shakespeare’a. Tekst sztuki opatruje tłumacz licznymi przypisami, w których na bieżąco komentuje zarówno styl autora, rozwój akcji, jak i wszystkie jego potknięcia i niestosowności. Voltaire z lubością wytyka wszelkie anachronizmy, takie jak: bicie zegara, pisanie na papierze czy wiarę w egzorcyzmy, składając je na karb bardzo niskiego wykształcenia tragika<sup>14</sup>.

Wśród przypisów nie brakuje jednak również uwag pozytywnych, jeśli nie nawet entuzjastycznych – tłumacz chwali Shakespeare’a wszędzie tam, gdzie zbliża się w najwyższym stopniu do „naturalności”. Nic nie jest bardziej naturalne niż to, że wielcy ludzie zachowują się godnie i mówią w podniosłym stylu, stąd tym większe rozdrażnienie budzą u Voltaire’a fragmenty, w których Cezar i inni bohaterowie wyrażają się jak ludzie z gminu i to wyraźnie w celu sprawienia przyjemności zgromadzonej w londyńskim teatrze gawiedzi. To zresztą najbardziej drażni twórcę *Prostaczka*, mieszanie elementu wysokiego i niskiego, będące wynikiem kierowania sztuki dla bardzo kosmopolitycznej widowni, jednocześnie do londyńskiego ludu i angielskiego dworu. Stąd nawet w obrębie jednej sceny – w tym wypadku pierwszej sceny tragedii – a nawet jednego monologu, angielski pisarz posługuje się tak efektami budzącymi skrajny sprzeciw Francuzaklasycysty, jak i jego niekłamany zachwyt. Niektóre zarzuty Voltaire’a brzmią zresztą wręcz komicznie, centralne miejsce w streszczeniu dwóch nieprzetłumaczonych przez siebie aktów, rezerwuje on dla informacji, iż Brutus w pewnym momencie zarzuca Kasjuszowi, iż ten drugi jest tak pazerny, że aż „świeżbią go ręce”.

Do przekładu *Juliusza Cezara* dołączony został krótki esej zatytułowany *Observations sur le „Jules César” de Shakespeare*. To ostatni tekst Wolteriański, w którym znajdziemy pozytywne wypowiedzi o autorze *Makbeta*. W największym uogólnieniu jest on kontynuacją wniosków prezentowanych we wcześniejszych pismach i rozwinięciem tezy, iż Shakespeare’a należy traktować tylko jako zjawisko z historii literatury, pewien etap kształtowania się gustu i sztuki literackiej. Autor wskazuje też na paralelę twórczości Anglika i Lope de Vegi, wskazując, iż to, co ich łączy, i to, co ich obu różni od francuskiego modelu literatury wysokiej, ma swoje źródło w analogiach procesów kulturowych, jakich byli elementem. Żeby jednak nie było już żadnych wątpliwości, Voltaire postanawia wyluszczyć w punktach, dlaczego „naród sławny swoim geniuszem i osiągnięciami w sztukach i naukach” jest w stanie odnosić przyjemność w kontakcie z tak „potwornymi nieregularnościami”.

<sup>13</sup> *Jules César*, s. 487.

<sup>14</sup> Tę linię argumentacji skierowanej przeciw Shakespeare’owi rozwinął w Polsce Jan Śniadecki. Patrz: tegoż, *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: *Polska krytyka literacka 1800–1918*, opr. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, t. I, s. 157: „Publiczność bez smaku, w obyczajach nieokrzęsana i cierpka nie ukoła się jeszcze po reformacji w fanatyzmie religijnym. Grube przezwiska, przysłowia i żarty nieobyczajne, jakie były w używaniu pospólstwa, weszły do dzieł tego pisarza, z których wielu sami nawet uczeni angielscy dziś nie rozumieją. Pisał naprędce, bez poprawy, bez wygładzenia i krytyki, bo nie pisał do druku, ale dla potrzeby teatru i dla zaludnienia chciwym nowości pospólstwem.”

Po pierwsze, powiada Voltaire, „Anglicy i Hiszpanie nigdy nie znali niczego lepszego”; tym samym podkreślona zostaje niewątpliwa podrzędność literatury angielskiej wobec francuskiej.

Po drugie, „potworności” Shakespeare’a obliczone są niejednokrotnie na wywoływanie zaciekawienia teatralnego widza i Voltaire wyznaje szczerze, iż podczas przedstawienia *Julusza Cezara*, mimo iż świadom niestosowności wielu środków, oglądał to przedstawienie zafascynowany siłą teatralnego rzemiosła angielskiego tragika.

Po trzecie, za kształt tych tragedii odpowiedzialna jest także „naturalność”, która jest źródłem najpiękniejszych i najbardziej wzniosłych fragmentów, ale także staje się przyczyną zbyt niskiego stylu:

Jest tu wiele naturalności, ta naturalność jest często niska, grubiańska i barbarzyńska. To wcale nie Rzymianie mówią do nas w tej sztuce, to są wieśniacy minionych stuleci spiskujący w kaba-recie, a Cezar, który proponuje im wspólne wypicie butelki, nie przypomina wcale Cezara. Śmieszność jest tu przesadna, lecz nie dominująca (*langouissant*), wzniosłe fragmenty błyszczą tu od czasu do czasu niczym diamenty rozrzucone w błocie<sup>15</sup>.

Po czwarte natomiast, niski poziom sztuk Shakespeare’a wynika przede wszystkim z niskiego poziomu adresata jego sztuk, czyli londyńskiego plebsu. To on chce widzieć na scenie morderstwa, pochody, koronacje, spiski, przekleństwa i sprośne żarty, przelaną krew i obnażone miecze i wszystko inne, co razi gust francuskiego odbiorcy:

Koniecznym jest posiadanie bardzo rozwiniętego ducha i ukształtowanego gustu, jaki posiadali Włosi w szesnastym wieku, a Francuzi w siedemnastym, by nie chcieć niczego więcej niż rozumnej i mądrej literatury i by wymagać, aby sztuka teatralna była godną dworu Medyceuszy i dworu Ludwika XIV<sup>16</sup>.

Lope de Vega i Shakespeare mieli nieszczęście tworzyć w czasach, kiedy „gust nie był jeszcze uformowany”, stąd ich twórczość, nie pozbawiona przecież wartości, musi jako całość jawić się tylko jako pewien fakt, etap rozwoju sztuki tragicznej, zmierzającej do doskonałości. Voltaire wskazuje zresztą ów cel, do którego sztuka w końcu dotarła, są to tragedie Racine’a *Ifigenia* i *Atalia*. Co ciekawe, Corneille, którego tragedie zainspirowały to szczegółowe porównanie dwóch metod twórczych pisarzy z różnych kręgów kulturowych – zdaniem Voltaire’a – „nie napisał ani jednej sztuki doskonałej”. Jego los podobny jest bowiem losowi Shakespeare’a, żył i tworzył w czasach, kiedy artyzm i smak nie uległy jeszcze wy-starczającej sublimacji. Artyzm u Corneille’a więc kuleje, ale nie duch:

Był nierówny tak jak Shakespeare i pełen geniuszu jak on, ale geniusz Corneille’a ma się tak do geniuszu Shakespeare’a, jak pan do człowieka z ludu, urodzonego z tym samym duchem, co on<sup>17</sup>.

Corneille więc, choć ułomny w swej sztuce, obdarzony zostaje przez naturę wystarczającą dawką duchowego arystokratyzmu, tak iż przerasta gminnego Shakespeare’a siłą artystycznej intuicji.

<sup>15</sup> *Jules César*, s. 548. I ten argument powtarzał w Polsce Jan Śniadecki: „Szekspir był za życia bożyszczem popółstwa, z niego żył, a chcąc mu się podobać, nie zawsze słuchał natchnienia swego talentu i smaku. Wyrzuca mu sprawiedliwie Samuel Johnson, że się więcej starał bawić niż uczyć.” (dz. cyt., s. 157).

<sup>16</sup> *Jules César*, s. 548.

<sup>17</sup> *Jules César*, s. 549.



*Uwagi nad „Juliuszem Cezarem”* to ostatni tekst Voltaire’a, w którym oddał on jakąkolwiek sprawiedliwość mistrzowi ze Stratfordu. Voltaire pisał go wyraźnie w przekonaniu, iż jego konstatacje, a w szczególności naoczne ukazanie właściwości Szekspirowskiego stylu i strategii dramatycznej, ostatecznie wyjaśnią Francuzom, iż elżbietańska tragedia nie może pretendować do miana literackiego wzorca w XVIII wieku i należy zamknąć ją do lamusa. Estyma, jaką cieszył się twórca *Otella*, miała być tylko wynikiem niedoinformowania jego rodaków. Bodaj nigdzie bardziej nie jest widoczna charakterystyczna postawa racjonalistycznego i logicznego rozumowania Voltaire’a, który traktuje pisarstwo Shakespeare’a tak samo, jak w pismach historycznych traktuje zabobony i przesady religijne. Oto oświecony optymizm poznawczy w pełnej chwale; twórca *Zadiga* naprawdę uwierzył, że wystarczy wyjaśnić rodakom, iż dziedzictwo ich literackiej tradycji przeraża niepomernie „naiwne” sztuki Anglików, a oni przestaną je czytać i – co więcej – chwalić. Kiedy okazało się, że Francuzi, a przynajmniej niektórzy z nich, pozostali głusi na oczywiste dla niego argumenty, w charakterystyczny dla siebie sposób, ale już nietypowy dla oświeconego mędrca, postanowił się zemścić.

#### 4. Atak

Okazja nadarzyła się jeszcze w czasie pisania *Komentarzy do Corneille’a*. 15 października 1760 roku w periodyku *Journal encyclopédique*, ukazał się artykuł pod zło-wieszczym tytułem *Parallèle entre Shakespeare et Corneille, traduit de l’anglais*. Dwa tygodnie później w tym samym czasopiśmie ukazał się artykuł *Parallèle entre Otway et Racine, traduit de l’anglais*. Voltaire zareagował natychmiast, już w marcu następnego roku opublikował płomienną odezwę zatytułowaną *Appel a toutes les nations de l’Europe des jugements d’un écrivain anglais ou Manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris*. Już w pierwszym akapicie swego wystąpienia autor zdradza przyczynę, dla której podjął się po raz kolejny wyjaśnić problem Shakespeare’a:

Dwie książeczki angielskie, których fragmenty widzieliśmy w *Journal encyclopédique*, informują nas, że ów naród, sławny wieloma szczytnymi dziełami i wielkimi przedsięwzięciami, posiada do tego dwóch wyśmienitych poetów tragicznych. Jednym jest Shakespeare, o którym zapewnia się, że pozostawił daleko w tyle Corneille’a, drugim tkliwy Otway, doskonalszy od tkliwego Racine’a<sup>18</sup>.

Już samo poważne traktowanie Shakespeare’a jako wartościowego twórcy budziło zdecydowany sprzeciw Voltaire’a, publiczne głoszenie jego wyższości nad francuskimi klasykami musiało go natomiast wyprowadzić z równowagi, uderzało bowiem najsilniej w podstawy jego estetycznego światopoglądu. Nic też dziwnego, iż w *Apelu do wszystkich narodów Europy* logiczne rozumowanie i filologiczną argumentację zastępuje agresywna ironia, widoczna już w pierwszym cytowanym powyżej akapicie. Tekst ten posiada zresztą dwie wersje: w 1764 roku wydał go ponownie pod zmienionym tytułem, dopisując pewne fragmenty<sup>19</sup>; o ile w wersji z 1761 roku rządzi Wolteriańska ironia, o tyle w dopiskach o trzy lata późniejszych filozof Ferney jest już skrajnie złośliwy.

<sup>18</sup> Voltaire, *Appel a toutes les nations de l’Europe des jugements d’un écrivain anglais*, s. 249; wszystkie cytaty z tego tekstu za wydaniem: Voltaire, *Oeuvres de Voltaire*, ed. M. Beuchot, Tome XL, *Mélanges*, Tome IV, Paris 1830, s. 246-295. Pozostałe cytaty oznaczone są skrótem *Appel* i numerem strony.

<sup>19</sup> Zob. M. Beuchot, *Préface du nouvel éditeur*, w: *Appel*, s. 247.

Najistotniejszą zmianą w strategii apelatywnej omawianej odezwy jest zdecydowanie niechętny stosunek do kultury angielskiej, która – wielbiąc twórcę *Romea i Julii* – spisała się w oczach Voltaire'a na straty. Walczyć można jednak jeszcze o dobry gust pozostałej części cywilizowanego świata:

Któż mógłby przeszkodzić jakiemuś całemu narodowi w uwielbieniu poety z własnego kraju bardziej niż poety obcego? Nie da się udowodnić wszystkim ludziom, iż odnoszą przyjemność z rzeczy niestosownych (*qu'il a du plaisir mal à propos*); lecz można uczynić inne narody sędziami między teatrami Paryża i Londynu.

Zadanie to nie będzie zresztą trudne, ironizuje dalej Voltaire, gdyż...

Nie ma w zasadzie uczonego człowieka, czy to Rosjanina, czy to Włocha, czy Niemca, czy Hiszpana, ani Szwajcara czy Holendra, który nie znałby, dajmy na to, *Cynny* czy *Fedry*; bardzo niewiele zna natomiast dzieła Shakespeare'a i Otwaia. Już to jest wystarczającą przesłanką (*préjugé*), lecz tylko przesłanką.

„Materiałem dowodowym” (*pièces du procès*) ma być w przypadku Shakespeare'a *Hamlet*. Wybór tej właśnie tragedii, bodaj najbardziej Szekspirowskiej z Szekspirowskich, jest dowodem szczególnej perfidii Voltaire'a, tym bardziej, iż zaznacza on na wstępie, iż jej temat „przypomina nieco *Elektrę*”.

Trzynastostronicowe szczegółowe streszczenie *Hamleta*, okraszone tłumaczeniami wybranych fragmentów, utrzymane jest w stylu wcześniejszych wypowiedzi Voltaire'a na temat sztuk Shakespeare'a. Podkreśla się tu przede wszystkim typowe anachronizmy, a także niestosowności, przede wszystkim to, iż główny bohater, zamiast przybrać postawę bardziej heroiczną, udaje szaleńca. Zresztą owo szaleństwo na scenie drażni Voltaire'a niepomiernie. I tak w dopisanym w 1764 roku fragmencie, komentując słynną scenę z Ofelią z IV aktu, napisze: „W ten sposób mamy na scenie już trzech szaleńców: szambelana, jego córkę i Hamleta, nie licząc innych błaznów, którzy grają swoje role”<sup>20</sup>. Po raz kolejny pokpiwa sobie Voltaire z budowania scen na zabobonach, z typowych Szekspirowskich anachronizmów, a przede wszystkim z rażących niestosowności, na przykład sceny z grabarzami i Hamletem otwierającej V akt. O ile Hamlet drażni Voltaire'a swą niechęcią do przybrania postawy heroicznej, w tej tak heroicznej historii o zemście za śmierć ojca, o tyle skrajną niechęć francuskiego krytyka budzi Poloniusz, którego najpierw nazywa „starym gadułą o wiele bardziej szalonym niż Hamlet”, a w końcu „starym durniem”.

Trudno orzec, czemu akurat Poloniusz tak naraził się Voltaire'owi, prawdopodobnie swą wizją Paryża i paryskich burdeli, czyhających na cnotę odwiedzających to miasto młodzieńców. Zakończenie sztuki, w którym giną wszyscy bohaterowie sztuki, wydaje się francuskiemu klasycyście błędne, ale także prowokuje go do złośliwego komentarza, iż „w ten sposób, dzięki Bogu, żaden z aktorów nie pozostaje przy życiu”. Historia królewicza duńskiego, która zbudowana zostaje na jednym z tradycyjnych motywów sztuki tragicznej, a więc zemście, zamiast rozwijać się w duchu „spiżowych strof” przywołanego na wstępie Sofoklesa, stopniowo zamienia się w bełkotliwą farsę pełną karczemnych żartów i to z głównym bohaterem, który zamiast zachować się jak Orestes woli przez całą sztukę udawać idiotę, a potem ginie przypadkowo, gdyż nawet scena pojedynku prezentuje się karykaturalnie:

<sup>20</sup> Appel, s. 259.

Tak się dokładnie przedstawia sławna tragedia *Hamleta*, arcydzieło londyńskiego teatru. – *wykrzykuje kaznodziejskim tonem zde gustowany Voltaire* – Takim jest dzieło, które ceni się bardziej niż *Cynne*<sup>21</sup>.

Czytelnik *Apelu do wszystkich narodów* nie odnajdzie już tu słowa historycznego usprawiedliwienia dla osobliwego stylu Anglika, dowie się natomiast, „że wszystkie sztuki boskiego Shakespeare’a są w tym guście”. Co więcej, chaos, który panuje w sztukach Shakespeare’a, jest nie tylko wynikiem meandrów jego wyobraźni, ale – i tu Voltaire sięga po najcięższy argument – dzieje się tak dlatego, że:

Shakespeare wziął wszystkie swoje tragedie z historii lub powieści i jedyne, co zrobił to przerebienie na dialogi opowieści o Klaudiuszu, Gertrudzie i Hamlecie, napisanej w całości przez Sasa Gramatyka, któremu należy cała chwała.

Do powtórzonych tu także zarzutów o plebejskim charakterze Szekspirowskich widowisk, dochodzi więc nowy: autor *Króla Leara* to tylko bezmyślny kompilator, a mierzny poziom jego dzieł to wynik niegodnego artysty przepisywania cudzych utworów. Owszem, w dziełach Shakespeare’a odnaleźć można szereg piękności, ale daleko im do poziomu produkcji literackiej Francuzów<sup>22</sup>. Autor *Apelu* jeszcze raz wskazuje na słynny monolog *Hamleta*, ale tym razem za złośliwością zderza dwa swoje przekłady: poetycki (ten sam, który umieścił już w *Listach o Anglikach*) i przekład dosłowny. Zamiast jednak Shakespeare’a chwali geniusz języka angielskiego, który daje się naginać do największych dziwactw. Choć monolog ten znają wszyscy w Anglii, to jest to jednak „surowy diament nie pozbawiony płam”, który wymaga oszlifowania, by „stracił na wadze”. Anglicy nie przejmują się takimi błahostkami i dzięki temu doskonale można zaobserwować „różnice w gustach pomiędzy narodami”. Swoją wywód kończy Voltaire zaczepną uwagą: „Jasnym jest, że można oczarować cały naród nie zadając sobie takiego trudu”, jaki zadają sobie Francuzi tworząc swe podniosłe tragedie.

Kumulacja opisanych wyżej uszczypliwości poświadcza wyraźnie, że w sporze o kształt idealnej tragedii Voltaire porzucił argumenty racjonalne na rzecz osobistego stosunku do problemu. Tym samym rozpoczyna się ostatni etap wolteriańskiej walki z Shakespeare’em – walki, w której będzie on już jego osobistym wrogiem, a tłumacz *Juliusza Cezara* przestanie bronić honoru literatury i kultury francuskiej, a szerzej nawet – klasycznego modelu sztuki za pomocą autorytetu Corneille’a i Racine’a, lecz zacznie przeciwstawiać swoje utwory sztukom elżbietańskiego poety. Obszerne zakończenie *Apelu do wszystkich narodów* jest zakamuflowaną, ale bardzo czytelną eksplikacją twierdzenia, iż to właśnie tragedie Voltaire’a winny uchodzić za nowoczesny wzór tragiczny, zaś poważne traktowanie Shakespeare’a i wskazywanie na produktywność jego stylu dla przyszłych pokoleń musi budzić oburzenie człowieka rozumnego. W celu

<sup>21</sup> Appel, s. 263.

<sup>22</sup> Por. podobne argumenty m. in. z Racine’a u Jana Śniadeckiego: „Romantyczność mówi: Eurypid, Sofokles, Molier i Rasyń są nadto misterni: ponieważ im ciężko wydołać, zostaniemy Szekspirami! My, wiedząc o tym, że się tak nie zostaje Szekspierem, jak grafem lub baronem, rozważmy sobie, że wszystkie układy ludzkie na wystawienie geniuszu lub dzieł jemu właściwych są śmieszne i daremne, bo geniusz jest to uprzywilejowana od natury istota, której żadne przepisy i układy ludzkie nie potrafią utworzyć, że podrzeźniając Szekspira, możemy się zarazić błędami, ale nie osiągnąć w niczym jego wielkości, przez co cofamy oświecenie o dwa wieki, niszczymy smak, jeżeli jest taki w narodzie, i naprowadzamy ludzi na niedorzeczności” (dz. cyt., s. 163).

udowodnienia tej tezy autor *Apelu* dokonuje historycznego przeglądu rozwoju tragedii od średniowiecza po wiek XVIII. Oczywiście wraz z rozwojem sztuki tragicznej doskonalila się sztuka aktorska. Prawdopodobnie zupełnie przypadkowo aktorskiemu cechowi udało się sięgnąć szczytów arcyzmu właśnie w sztukach Voltaire'a:

Panna Lecouvreur miała wdzięk, trafność, prostotę, prawdę i stosowność, ale jeśli chodzi o wielki patos akcji, ujrzelismy go po raz pierwszy u panny Dumesnil<sup>23</sup>.

Dodajmy, że panna Dumesnil osiągnęła szczyt sztuki tragicznej występując w *Meropie*. Również legendarny Le Kain osiągnął szczyt swych możliwości aktorskich występując w *Tankredzie*; Voltaire oczywiście zapomina nadmienić, że to jego tragedia, tak jak zapomina wspomnieć, iż jego sztuką jest *Mahomet*, w którym to utworze wyżyny sztuki aktorskiej osiągnęło grono młodych aktorów, „którzy wzięli jej wspaniałe wersy za model”.

W zakończeniu *Apelu* nie wspomina się ani słowem o zepsutym teatrze Anglików, w wyrazisty sposób zarysowany zostaje natomiast wzór pozytywny. Fragment ten jest ostatecznym wyznacznikiem osobistego stosunku do Shakespeare'a, jaki zaczyna rządzić myśleniem Voltaire'a, dlatego też godzien jest zacytowania *in extenso*:

Sztuka źle napisana, ze źle rozwiązany konflikt, niejasna, przeładowana niewiarygodnymi wydarzeniami, mająca zalety jedynie pantomimy i dekoracji, jest niczym innym, jak odrażającym potworem.

Ukażcie nagrobek w *Semiramidzie*, odważcie się ukazać cieniowi Ninusa z rękami splamionymi krwią własnej matki, to będzie dozwolone. Szacunek dla starożytności, mitologii, powaga tematu, wielkość zbrodni, posepność i groza zawarta w całej sztuce od pierwszych jej wersów, przeniosą widzów poza ich wiek i kraj. Lecz nie powtarzajcie owych śmiałości, niech będą rzadkie, niech będą konieczne, jeśli będą niepotrzebnie trwonione, wywołają śmiech.

Nadużycie akcji teatralnej grozi cofnięciem tragedii do czasów barbarzyńskich. Cóż zatem należy czynić?

Obawiać się zdradzieckich skał: o ile łatwiej jest stworzyć piękną dekorację, niż piękną scenę, o ile łatwiej naszkicować postacie, niż dobrze pisać, o tyle prawdopodobnym jest, że się zniszczy tragedię, wierząc, że się ją doskonali<sup>24</sup>.

## 5. Przeciw anglomanii

Przestroga o śmiertelnym zagrożeniu, jakie dla losów współczesnej tragedii niesie odgrzebywanie upiórów przeszłości w postaci anachronicznych i prymitywnych tragedii Shakespeare'a, stanie się motywem przewodnim przedśmiertnych pism Voltaire'a. O ile jednak publikacja przetłumaczonych z angielskiego artykułów sławiących angielskiego tragika pod niebiosa zdawała się autorowi *Kandyda* faktem godnym kilku złośliwych uwag, o tyle przedsięwzięte w 1776 roku, zakrojone na szeroką skalę, wydanie wszystkich dzieł Shakespeare'a po francusku okazało się dla niego szokiem.

Mowa tu o dwudziestotomowym tłumaczeniu Pierre'a Letourneura, którego pierwsze dwa tomy ukazały się w roku 1776, niecałe 2 lata przed śmiercią Voltaire'a<sup>25</sup>. Właściwie wszystko w tym wydawnictwie wyprowadzało francuskiego filozofa z równowagi: samo odgrzebywanie Shakespeare'a, którego, jego zdaniem, dawno powinny już skryć mroki przeszłości, sposób przetłumaczenia tych dzieł na francuski, a przede

<sup>23</sup> *Appel*, s. 293.

<sup>24</sup> *Appel*, s. 294-295.

<sup>25</sup> *Shakespeare, traduit de l'anglois*, par M. M. Letourneur, Catuelan, Fontaine-Malherbe, 20 vols., Veuve Duchesne, Paris, 1776–1782.

wszystkim karygodna czołobitność tłumacza wobec twórczości angielskiego dramaturga. Voltaire zareagował natychmiast, kierując do najszacowniejszego grona we Francji, Akademii Francuskiej, list nieomalże protestacyjny<sup>26</sup>. *Lettre à l'Académie Française* jest bezprzykładnym dokumentem skrajnie niechętnego stosunku do problemu Shakespeare'a i poza intensyfikacją jadowitej złośliwości zarówno pod adresem tłumacza, jak i autora *Burzy*, nie wnosi nic nowego do Wolteriańskiej refleksji nad utworami wielkiego Anglika.

Voltaire powtarza w większości wypadków sądy, które wygłaszał już we wcześniejszych pismach, z tą jednak zmianą, że każdy z nich wyostrza, przeważnie na niekorzyść omawianego autora i samych Anglików w ogólności<sup>27</sup>. Po pierwsze, Anglicy są kulturowo niżsi od Francuzów, gdyż „prawie wszystkie słowa języka angielskiego” pochodzą z francuskiego. Co gorsza, rodacy Voltaire'a zdają się nie pamiętać o tym fakcie, a na dodatek popadają w niezdrową anglomanię, dlatego „tłumaczy się prawie wszystkie książki wydane w Londynie” i „nie gustuje się w niczym, co nie pochodzi z tego kraju”. Najgorsze ze wszystkiego jest jednak to, że zapomina się, iż Voltaire był pierwszym, „który zapoznał (Francuzów) z Popem, Drydenem, Miltonem i pierwszym, który ośmielił się objaśniać elementy filozofii wielkiego Newtona”<sup>28</sup>. Te uwagi świadczą o skrajnie osobistym stosunku do problemu i o stopniu rozdrażnienia, na jakie naraziła Voltaire'a publikacja dzieł Shakespeare'a. Przedmiotem agresywnego ataku stał się sam tłumacz, Pierre Letourneur<sup>29</sup>. Nie mogło być zresztą inaczej, skoro pozwolił on sobie na straszliwe, w oczach Voltaire'a, bluźnierstwo:

Na koniec więc, Panowie, ogłasza się nam tłumaczenie Shakespeare'a i poucza się nas, iż był on *bogiem stwórcy najszybszej sztuki teatru, który otrzymał z jego rąk byt i doskonałość*<sup>30</sup>.

Przedmowa i dedykacja, którą Letourneur otwiera swoje wydawnictwo, jest też nieporozumieniem, a to dlatego, iż tłumacz zignorował w niej zupełnie właściwy kontekst kulturowy i historyczny:

<sup>26</sup> *Lettre de M. De Voltaire à l'Académie Française, lue dans cette Académie, à la solennité de la Saint-Louis, le 25 Auguste 1776*, tekst cytuję na podstawie wydania: Voltaire, *Oeuvres complètes de Voltaire*, Tome XXX, Librairie Hachette, Paris 1895, s. 232-246. Wszystkie pozostałe cytaty z tego tekstu opatrzone są skrótem *Lettre* numerem strony. List ten został odczytany przez D'Alemberta publicznie na posiedzeniu Akademii 3 sierpnia 1776 roku (*Corr.*, s. 97). D'Alembert wyznaje jednak w liście do Voltaire'a, że podczas czytania pominął co mocniejsze cytowane przez Voltaire'a wyrazy.

<sup>27</sup> W kilku listach z 1776 Voltaire wprost mówi o wojnie, jaką wydał Anglikom, na przykład 13 sierpnia zaczyna list do D'Alemberta od słów: „Je sens bien, mon cher, que je n'ai pas assez travaillé ma déclaration de guerre à l'Angleterre (...), *Corr.*, s. 102. Wszystkie cytaty z listów Voltaire'a z 1776 roku podaję za wydaniem: Voltaire, *Oeuvres de Voltaire*, ed. M. Beuchot, Tome LXX, *Correspondance*, Tome XX, Paris 1834. Pozostałe cytaty opatrzone są skrótem *Corr.* i numerem strony.

<sup>28</sup> W jednym z listów zdobywa się Voltaire na niebywałe grubiaństwo – pisząc na ten temat stwierdza bowiem: „To ja pierwszy ukazałem Francuzom kilka pereł, które znalazłem w jego straszliwym gnoju” (*C'est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier*). *Corr.*, s. 91.

<sup>29</sup> O ile w *Liście do Akademii Francuskiej* Voltaire stara się jeszcze dobierać słowa, o tyle w pochodzącej z tego okresu, to znaczy z sierpnia i września 1776 roku, korespondencji nie przebiera w słowach. Letourneur nazwany został w różnych listach „nędznikiem”, „jąkałą”, „pacykarzem”, „nieroztropnym imbecylem”, „bałwanem”, „koniuszym Shakespeare'a”, por. Voltaire, *Corr.*, s. 89-125, *passim*.

<sup>30</sup> *Lettre*, s. 232.

Żaden z naszych rodaków, których sztuki są tłumaczone i wystawiane we wszystkich krajach Europy, także w Anglii, nie jest zacytowany w przedmowie liczącej sto trzydzieści stron. Imię wielkiego Corneille'a nie pojawia się tu nawet raz<sup>31</sup>.

Ale przede wszystkim tłumacz zaatakowany zostaje za to, za co Voltaire potępiał już „delikatnych” translatorów szesnaście lat wcześniej – wygładzenie stylu Shakespeare'a i skrętne pomijanie nieprzystojnych fragmentów. Za przykład służy tu scena z II aktu *Makbeta*, w której odzwierni na pytanie Macduffa: „Cóż to za trzy rzeczy, które picciu swój byt winne?”, odpowiada: „Czerwony nos, panie, śpiączka i uryna”<sup>32</sup>. Twórca *Kandyda* nie przepuszcza okazji do zakpienia zarówno z tłumacza, jak i Shakespeare'a:

Jeśli takie koncepty i takie wyrażenia są właśnie ową piękną naturą, którą należy podziwiać w Shakespeare, jego tłumacz nie powinien ich kryć przed naszym uwielbieniem. Jeśli nie są to tylko drobne uchybienia prawdziwego geniusza, nakaz wierności przekładu wymaga, aby dać je poznać (...) <sup>33</sup>.

Przy okazji pominięcia przez Letourneura w tłumaczeniu innej sztuki „jego boga tragedii”, *Juliusza Cezara*, dwuznacznych żartów szewca z pierwszej sceny tej sztuki, Voltaire pyta: „czyż takie przemilczenia nie są świętokradztwem wobec jego boga?”<sup>34</sup>. Przyłapując go natomiast na podobnym zabiegu w przypadku *Henryka V*, zauważa:

Jeśli sekretarz biblioteki francuskiej przetłumaczyłby tragedię *Henryka V* wiernie, jak to obiecał, byłoby to szkołą stosowności i delikatności dla naszego dworu.<sup>35</sup>

Rola samego Shakespeare'a zostaje przez Voltaire'a maksymalnie zminimalizowana<sup>36</sup>, nie znajdujemy tu już twierdzeń, jakoby to on stworzył teatr angielski, co mogliśmy przeczytać w *Listach o Anglikach*. Autor stawia tezę, iż elżbietański poeta jest w zasadzie kontynuatorem „teatru Henryka VII” i wątpliwe, czy go udoskonalił. Odgrywa więc dla wyspiarzy raczej rolę Tespisa niż Sofoklesa. W samej Anglii natomiast współcześnie nie wystawia się już sztuk tego autora bez skrótów, które polegają oczywiście na wykrajaniu z nich gminnych i nieprzystojnych fragmentów. Coraz chętniej natomiast sięga się po drugiej stronie kanału La Manche po sztuki klasyków francuskich. Ponadto dowiadujemy się po raz kolejny, iż dramaty Anglika lekceważą podstawowe zasady dobrego stylu, elegancji i przepisy poetyk, ale i tu zachodzi znacząca modyfikacja. Wcześniej Voltaire twierdził, że Shakespeare tworzył w czasach, kiedy nie znano jeszcze owych świątłych nakazów pięknej literatury, tym razem jednak wskazuje, iż sztuka rozumna i harmonijna istniała już w XVI wieku we Włoszech, ba, istniała nawet wcześniej:

Wystawiano już prawdziwe komedie za czasów Dantego, to dlatego Dante nazwał komedią swoje *Piekło, Czyściec i Raj*<sup>37</sup>.

Redukując – uprzednio silnie akcentowany – społeczny kontekst dramaturgii i teatru Shakespeare'a, Voltaire tym razem stara się go przedstawić jako ignoranta i nieuka,

<sup>31</sup> *Lettre*, s. 238.

<sup>32</sup> W. Szekspir, *Makbet*, przekład J. Paszkowskiego, Łódź 1984, s. 48.

<sup>33</sup> *Lettre*, s. 235.

<sup>34</sup> *Lettre*, s. 234.

<sup>35</sup> *Lettre*, s. 235.

<sup>36</sup> Podobnie jak w przypadku Letourneura w pochodzącej z tego okresu korespondencji Voltaire często zamiast nazwiska Shakespeare'a posługuje się wyzwiskami: mamy więc niemal w każdym liście „błazna Shakespeare'a” (gra słów: *Gille Shakespeare*), ale także „angielską kanalię” (*Lettre*, s. 101).

<sup>37</sup> *Lettre*, s. 237.

podkreślając nie tylko jego kulawy styl, ale także rażące anachronizmy i brak historycznego prawdopodobieństwa jego sztuk. Inaczej naświetlona zostaje także kwestia rozsia-nych tu i ówdzie „piękności”, zachwyty nad nimi jest już tylko wynikiem dwuwiekowego oczarowania Anglików tradycją czytania tego poety, tradycją, z którą należy jak najszybciej zerwać. Voltaire nie przegapi też okazji, by zestawić nieporadne i „naiwne” fragmenty tragedii Shakespeare’a z modelowymi wyjątkami ze sztuk Corneille’a i Racine’a. Zabieg ten wykorzystany zostaje do ostatecznego skompromitowania angielskiego pisarza. Voltaire zderza koturnowy początek *Bajazeta* Racine’a ze sprośnym początkiem *Romea i Julii*, a początek *Pompei* Corneille’a z początkiem *Króla Leara* i kiedy w wypowiedzi lorda Glocestera pada słowo „skurwysyn”, wykrzykuje:

Oceńcie teraz, dwory Europy, akademicy wszystkich krajów, ludzie dobrze wychowani, ludzie gustu wszystkich stanów.

Uczynię więcej, ośmielę się domagać sprawiedliwości dla królowej Francji [Letourneur dedykował jej swój przekład – P. S.], dla naszych księżniczek, córek chwalebnych bohaterów, które wiedzą, jak prawdziwy bohater powinien się wysławiać<sup>38</sup>.

Prawdziwą atrakcją szykuje jednak Voltaire na koniec, kiedy to cytuje obszerny fragment *Troilus i Kresidy*, jednej z mniej znanych sztuk Anglika, w której Thersistes zwraca się do Margareloną:

Strzeż się, kłótnia mogłaby być niebezpieczna dla nas obu. Kiedy skurw...n spotyka drugiego skurw...na i walczy o k...wę, obaj wielce ryzykują. Żegnaj bękarcie. (*Quand un fils de p..... rencontre un autre fils de p....., et combat pour une p....., tous deux hasardent beaucoup. Adieu, bâtard.*)<sup>39</sup>.

Łatwo zauważyć, iż Voltaire sięga po tak niskie argumenty niemal w rozpaczy, a samą sprawę pozytywnej recepcji Shakespeare’a traktuje z bardzo emocjonalnej strony. Z tego też względu *List do Akademii Francuskiej* jest najmniej wartościowym z Wolterowskich pism poświęconych temu zagadnieniu. Utrzymanie w całym niemal tekście formy apelu, operowanie złośliwością i nad wyraz osobisty stosunek do omawianej sprawy osłabiają bardzo wymowę *Listu*. Nie sposób nie zauważyć też, iż Voltaire zarzucając angielskiemu tragikowi anachronizm, sam pozostaje głuchy na przemiany estetyczne w teatrze jego czasów. Z *Listu* wynika jednak coś zasadniczego: autor *Tankreda* wyobrażał sobie, iż siedemnastowieczny wzór tragedii będzie w dalszym ciągu produktywny w końcu wieku XVIII, a zainteresowanie Shakespeare’em stanowi dla tego wzorca realne zagrożenie. Mówiąc o Letourneurze, jego entuzjastycznej ocenie twórczości autora *Otella* i krytycznym osądzie francuskiej tradycji estetycznej, Voltaire pisze:

Jeśli ośmiela się on zniechęcać w ten sposób rodzące się talenty młodych ludzi, którzy chcieliby pracować dla teatru francuskiego, do was, Panowie, należy obowiązek wsparcia ich w tej mozolnej karierze. To do tych z was, którzy poświęciliście się głębokim studiom tej sztuki, należy wskazanie im drogi, którą powinni pójść i podwodnych skał, których powinni unikać<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> *Lettre*, s. 242.

<sup>39</sup> *Lettre*, s. 246; w oryginale angielskim: „Take heed, the quarrel’s most ominous to us: if the son of a whore fight for a whore, he tempts judgment. Farewell, bastard”, cyt. za stroną internetową: allshakespeare.com.

<sup>40</sup> *Lettre*, s. 236.

Znów więc, podobnie jak w *Apelu do wszystkich narodów*, Shakespeare przedstawiony jest jako realne zagrożenie dla dziedzictwa i przyszłości francuskiego wzorca kulturowego – nazwany zostaje nawet przez Voltaire’a ponownie „podwodną skałą” (*écueil*) – autor *Listu* prezentuje się natomiast jako najwyższy stróż niewzruszonych zasad literackiego klasycyzmu<sup>41</sup>.

Jako całość Wolteriańska „walka z Shakespeare’em” jest cennym dokumentem świadomości estetycznej i teoretycznoliterackiej osiemnastowiecznego klasycyzmu. Zaryzykować można jednak stwierdzenie, iż zachodzi tu nawet zjawisko swoistej degeneracji owych poglądów pod wpływem narastającej stopniowo niechęci Voltaire’a do początkowo lekceważonego problemu. Mówiąc o degeneracji, mam tu na myśli niewspółmierne akcentowanie przez francuskiego filozofa kwestii estetycznych i kompozycyjnych, które często – zamiast traktowania ich jako jednego ze składników doskonałego dzieła – stają się w wyobraźni Voltaire’a synonimem doskonałości literackiej. Nigdzie nie jest to bardziej widoczne niż w Wolteriańskiej analizie *Hamleta*, który zdyskwalifikowany zostaje właśnie z powodu estetyczno-kompozycyjnych uchybień. Twórcy *Apelu do wszystkich narodów* „udaje się” zresztą dokonać rzeczy niezwyklej – charakteryzując tę słynną sztukę w ogóle nie wdaje się w rozważania interpretacyjne, nie interesuje go problem kreacji świata przedstawionego, Szekspirowskiej ironii, czy właśnie stosunku do tradycji. Skoro królewicz duński nie chce się zachować jak heros, skoro tu i ówdzie pojawiają się niestosowne sformułowania, cała sztuka nie ma, zdaniem Voltaire’a, sensu.

Z drugiej strony trudno lekceważyć Wolteriańską krytykę pisarstwa Shakespeare’a, choćby dlatego, iż jest ona bezcennym dokumentem świadomości literackiej jednego z najwybitniejszych przedstawicieli europejskiego Oświecenia<sup>42</sup>. Trudno też nie zauważyć ogromu pracy filologicznej włożonej przez wielkiego Francuza w jego antyszekspirowskie polemiki, zdumiewającej erudycji i mistrzostwa różnorodnej argumentacji. Trzeba też podkreślić wkład Voltaire’a w oświeceniową refleksję nad nowoczesną translatoryką, a także historią kultury Europy poprzez umieszczenie „problemu Shakespeare’a” w bardzo szerokim spektrum literackiej tradycji od starożytności aż po wiek XVIII. Wszystko to czyni Wolteriańskie pisma poświęcone angielskiemu tragikowi jednym z najważniejszych dokumentów kulturowej świadomości Oświecenia, zaś kontakt z nimi fascynującym przeżyciem intelektualnym.

<sup>41</sup> W jednym z listów z tego okresu możemy przeczytać dramatyczne zdanie: „J’ai vu finir le règne de la raison et du goût”, *Corr.*, s. 95.

<sup>42</sup> O recepcji Shakespeare’a zob. także: G. Halkiewicz-Sojak, *Romantyczna wędrówka cytatu z Szekspirowskiego „Hamleta”*, w: tejsze, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998, s. 12-53; J. Trznadel, *Polski Hamlet*, Paryż 1988; *Romantyczna Antiquitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji calderonowskiej i szekspirowskiej*, red. E. Wesołowska, Poznań 2007.