

*Barry Keane*¹

Polska premiera *Wesołka* Johna Millingtona Synge'a

Paradoksalnie prezentację polskiej premiery sztuki *Playboy of the Western World* Johna Millingtona Synge'a warto rozpocząć od krótkiej charakterystyki tłumacza tego dramatu oraz drogi, jaka doprowadziła go do zajęcia się przekładem tego słynnego utworu. W artykule opublikowanym w 1936 roku w miesięczniku „Teatr” (w numerze poświęconym twórczości G.B. Shawa) Florian Sobieniowski opisał swoje wspomnienia z wizyty w Londynie w 1912 roku, którą odbył właśnie po to, by spotkać się z samym Shawem. Sobieniowski miał nadzieję, że uda mu się namówić tego znanego dramaturga na przyznanie mu praw do polskich przekładów jego sztuk². Jednakże spotkanie trwało ponad trzy godziny i było nad wyraz nieprzyjemne. W jego trakcie Shaw poddał Sobieniowskiego egzaminowi z literackich kompetencji i próbował ocenić, czy tłumacz ten nadaje się do przekładania jego dramatów. Shaw musiał być pod wrażeniem wykształcenia swojego rozmówcy, który posiadał nie tylko dyplom wydziału sztuk pięknych Uniwersytetu Jagiellońskiego, ale także dodatkowe dyplomy z Wiednia i Paryża. Nie wiemy dokładnie, co myślał Shaw o swoim przyszłym tłumaczu, który nie miał jeszcze na koncie większych dokonań, wiadomo natomiast, że pod koniec rozmowy wręczył mu rękopisy niepublikowanego jeszcze *Pigmaliona* oraz *Androklesa i lwa*. Przekazał tym samym do rąk Sobieniowskiego klucze do jego przyszłej kariery. Jednak Shaw nigdy nie polubił swojego polskiego tłumacza. Jeśli mielibyśmy uwierzyć słowom Shawa na jego temat, okazałoby się, że Sobieniowski to wyjątkowo odpychający egzemplarz: „to najbardziej nieudolny, uparty i ubogi człowiek jakiego znam. Pożycza pieniądze bez pamięci i nigdy nie oddaje. To jedna z tych ofiar mody na literaturę, jakich pełno dziś w Londynie”³. Mimo wszystko ta niepochlebna ocena nie przeszkodziła dwóm pisarzom rozwinąć zgodną

¹ Prof., e-mail: keaneb@wp.pl. Uniwersytet Warszawski, Zakład Językoznawstwa Angielskiego Stosowanego, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-923 Warszawa.

² F. Sobieniowski, *Wspomnienia tłumacza*, „Teatr” 1936, nr 9–10, s. 17–18.

³ ALS, 19 February 1924. Berg Collection, NYPL. Por. F.D. Crawford. *Shaw in Translation: Part I: The Translators*, „SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies” 2000, nr 20, s. 177–196.

współpracę, która trwała przez następne dwadzieścia lat. Shaw nigdy nie wątpił w przekładowe zdolności Sobieniowskiego, mówiąc o nim: „to człowiek obdarzony niekłamany talentem oraz prawdziwym powołaniem do zajmowania się literaturą”⁴. Natomiast dzięki Sobieniowskiemu Shaw odniesie jeden ze swoich najbardziej spektakularnych sukcesów w teatrach europejskich.

Nie ma pewności, czy Shaw kiedykolwiek otrzymał choćby jednego funta za pierwsze wystawienia swoich dramatów w Polsce, jednak w momencie spotkania z Sobieniowskim zdążył on już rozwinąć bardzo lukratywną współpracę ze swoim niemieckim tłumaczem, Siegfriedem Trebitschem, chociaż pewna grupa niemieckich i austriackich krytyków była bardzo sceptyczna co do jakości wykonanych przekładów. Doszło do tego, iż jeden z recenzentów rozwścieczony niskim poziomem pracy tłumacza, pojawił się w domu Shawa w Londynie i wręczył mu listę błędów, które sam odnalazł w niemieckiej wersji jego sztuk. Jednak w przypadku Sobieniowskiego nie istniało podobne zagrożenie. Co ciekawe, Sobieniowski nie rozpoczynał swojej kariery przekładowej od pracy nad dziełami Shawa. Kierując się po części względami finansowymi, a także opinią zaprzyjaźnionych angielskich i irlandzkich literatów skupionych wokół wydawanego w Oxfordzie pisma „Rhythm”, jako pierwsze przekładowe zadanie wybrał dramat Irlandczyka Johna Millingtona Synge’a *Playboy of the Western World* (*Kresowy Rycerz – Wesołek*). Warto dodać, iż jego autor sam uznawał swoje dzieło za nieprzekładalne. W trakcie pracy nad tłumaczeniem Synge’a Sobieniowski skojarzył jego styl z twórczością Stanisława Wyspiańskiego, a w szczególności z *Weselem*. Sporządził więc sześć roboczych wersji przekładu i wysłał najlepszą z nich Arnoldowi Szyfmanowi, związanemu z Teatrem Polskim w Warszawie. Ten z kolei natychmiast zdecydował, iż dramat powinien być niezwłocznie wystawiony⁵.

Bezspornie między *Playboyem* a *Weselem* istnieje wiele podobieństw. Oba utwory przedstawiają sytuacje nieprawdopodobne, w których zmyślenie i iluzja stanowią ilustrację dla niedostatków rzeczywistości. Co więcej, w obu przypadkach mamy do czynienia z powiązaniem tematyki narodowej z życiem chłopstwa, czy to w wydaniu arkadyjskim, czy to jako zacyzn nowego społeczeństwa pobudzonego do życia za pośrednictwem języka i pamięci – albo też świadomością, do której każda ze sztuk przynajmniej raz czyni aluzję, że chłopstwo stanowi faktycznie mięso armatnie wysyłane na śmierć w trakcie wielu nieudanych powstań. *Wesele* Wyspiańskiego, wystawione po raz pierwszy w 1901 roku, przedstawia inercję i marazm narodu, który zbyt długo cierpiał pod pręgierzem obcego najeźdźcy. *Playboya* chwalono i ganiono w równych proporcjach i zarzucano mu, iż szkaluje dobre imię narodu. Nie inaczej działo się w przypadku

⁴ Shaw w liście do T.J. Wise, „TLS” [„Times Literary Supplement”] 29.09.1933. Ashley Library, bl, b4019, f., s. 115.

⁵ F. Sobieniowski, *Wspomnienia tłumacza*, „Miesięcznik” 1936, nr 9–10, s. 18.

Weselu Wyspiańskiego, a tezy zaprezentowane w tym dramacie wywołały gorące debaty. Sztuce zarzucano w szczególności to, że nie pojawia się w niej żadna postać heroiczna, wokół której mogłaby scalić się nadzieja na odzyskanie niepodległości. W roku 1908 – rok po przedwczesnej śmierci Wyspiańskiego (to jeszcze jeden element, który nasuwa skojarzenia z twórczością J.M. Synge'a) – mieszkający w Warszawie pisarz i felietonista Bolesław Prus krytykował niedawno zmarłego dramatopisarza za to, że nie dał polskim marzeniom o niepodległości jakiegось oparcia. Prus traktował to jako formę zdrady romantycznych aspiracji do wolności, a ponadto jako obrazę całego narodu⁶. Dokładnie w tym samym tonie utrzymana była polemika z *Playboyem* Synge'a przed, w trakcie i po premierze w teatrze Abbey w styczniu 1907 roku. Nawet sympatyzujący z pisarzem krytycy, jak na przykład Stephen Gwynn, przyznając, że dramat Irlandczyka nie ma nic wspólnego z dokumentalnym przedstawieniem realnych zdarzeń, mieli uzasadnione obawy, iż sztuka ta przyczyni się do formowania anty-irlandzkich stereotypów⁷.

Akcja dramatu Synge'a toczy się na początku dwudziestego wieku u wybrzeży hrabstwa Mayo, w pubie należącym do Michaela Jamesa Flaherty. Utwór opowiada historię Christy Mahona, który uciekł z gospodarstwa swojego ojca, Starego Mahona. Jest on przekonany, że w sprzeczce, która się między nimi wywiązała, śmiertelnie ranił swojego ojca. Mieszkańcy wioski, do której przybywa Christy, z wielkim entuzjazmem wypytują go o szczegóły tego zdarzenia. Christy natomiast składa relację ze śmiertelnego pobicia w stylu przypominającym epos heroiczny oraz ze swadą rasowego barda. Żaden z przysłuchujących się opowieści wieśniaków nie czuje wyrzutów sumienia związanych z faktem, że opowieść w rzeczywistości dotyczy morderstwa popełnionego z zimną krwią. Christy staje się bohaterem całej wioski również dlatego, że jego język ma ujmujący poetycki urok oraz dlatego, że osiąga dobre rezultaty w lokalnych rozgrywkach sportowych. W wyniku tego wpada w oko barmanki o imieniu Pageen Mike, która godzi się wyjść za niego za mąż. Wszystko zdaje się rozwijać jak najlepiej i wszędzie panuje wesoła atmosfera. Jednakże ojciec Christy'ego, poważnie ranny w głowę, ale żywy, pojawia się w wiosce, szukając syna. Kiedy tylko wieśniacy dowiadują się, że Christy nie jest heroicznym pogromcą ojca, zwracają się przeciw niemu. Ten, w desperackiej próbie ratowania swojej reputacji, atakuje ojca ponownie i jak się zdaje, tym razem skutecznie. Wieśniacy, widząc bezwzględność tej napaści, głośno krytykują Christy'ego, związują go liną i torturują. Znosi się na to, że zostanie on powieszony na pobliskim drzewie, gdy nagle Stary Mahon niespodziewanie wraca do życia i ratuje syna. Obaj opuszczają wioskę niesieni

⁶ B. Prus, *Kronika tygodniowa. Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 23, s. 456.

⁷ Zob. R. Foster, *W.B. Yeats. A Life. I: The Apprentice Mage 1865–1914*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 354–358.

nowoodkrytą synowsko-ojcowską przyjaźnią i obiecując sobie, że już nigdy ich noga nie postanie w tych stronach. Zamierzają również od tego czasu opowiadać „historie o niegodziwcach z Mayo i ich głupocie”⁸. Pageen Mike, chociaż sama nakrzyczała na Christy’ego, a nawet osmalila go rozżarzonym węglem, ostatecznie pozostaje osamotniona i nieszczęśliwa z powodu wyjazdu swojego amanta, czemu daje wyraz, lamentując: „Co za nieszczęście. Straciłam go na zawsze”⁹.

Poszukując sposobu na oddanie w języku polskim specyficznej dykcji pisarskiej Synge’a, Sobieniowski postanowił dokonać niewielkiej akulturacji i posłużyć się gwarą góralską. Oprócz tego wykorzystał również w swoim przekładzie chłopską gwarę z *Wesela*. Przygotowując się do pracy przekładowej, inspirował się z pewnością także lekturą opowieści zgromadzonych przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera w tomie *Na skalnym Podhalu*, które wydane zostały w pięciotomowej edycji w latach 1903–1910. Opowieści te napisane były w gwarze podhalańskiej i opatrzone solidnymi przypisami. Sobieniowski mógł również zaglądać do polskich legend i podań zgromadzonych przez Jana Kasprówicza w *Bajkach, klechdach i baśniach* (1902). Jednakże w samym tłumaczeniu nie ma oczywiście bezpośredniej wzmianki o Tatrach, za wyjątkiem terminu na określenie lokalnych stróżów prawa, który przekłada on na gwarowe „hajduki”. Co więcej, tłumacz zdecydował się na wycięcie z tekstu Synge’a wszelkich wzmianek o Munster i jego okolicach, zamiast tego posługując się po prostu określeniem: „góry, doliny”.

Kiedy Szyfman otrzymał od Sobieniowskiego tekst przekładu *Playboya* od kilku już miesięcy sprawował funkcję dyrektora Teatru Polskiego w Warszawie, który w krótkim czasie miał się stać miejscem odnowy polskiej sztuki teatru. Zapewniwszy sobie finansowe wsparcie przedsiębiorców, darczyńców i niewielkiej grupy współdziałowców, Szyfman liczył na to, że teatr będzie mógł funkcjonować bez dotacji z urzędu miasta. Marzył o tym, by prowadzić teatr na wzór berlińskiego Deutsches Theater Reinharda¹⁰. W 1912 rozpoczęto budowę nowej siedziby teatru, a prace budowlane musiały odbywać się równolegle z próbami. Kiedy budowa dobiegała końca, Szyfman zaprosił do współpracy najlepszych aktorów, scenografów i reżyserów z Krakowa i Łodzi. Łączyli oni spore nadzieje z tym nowym projektem teatralnym. W opinii Leona Schillera nowo otwarty teatr postawił sobie w pierwszym sezonie dwa cele: wystawiać najbardziej współczesne spektakle zgodnie z najświeższymi trendami w aktorstwie, scenografii i reżyserii oraz położyć fundamenty pod rozwój nowego stylu w teatrze narodowym, którego zadaniem byłby powrót klasycznego repertuaru¹¹. Szyfman podkreślał

⁸ J.M. Synge, *The Playboy of the Western World*, Mercier Press, Cork 1990, s. 67.

⁹ Tamże, s. 68.

¹⁰ J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915. Teatr Miejski*, vol. V., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 82–83.

¹¹ L. Schiller, *Teatr Ogromny*, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 27.

wyjątkowość i niepowtarzalność każdego spektaklu, które brały się z uważnej lektury dramatów, właściwej interpretacji postaci oraz ze ścisłej współpracy ze scenografem¹². Scenografię i kostiumy przygotowywane z okazji premier w nowym teatrze komentowano szeroko jako wyjątkowo udane¹³.

Playboy, którego tytuł Sobieniowski oddał jako *Kresowy Rycerz – Wesołek* miał swoją polską premierę w listopadzie 1913 roku. Zanim podniosła się kurtyna, widzowie mogli odnieść mylne wrażenie, że za moment oglądać będą tragedię, a nie komedię (z pewnością nie spodziewali się tragi-komedii). Przyczyniło się do tego wystąpienie przed spektaklem Adolfa Nowaczyńskiego, który jak mało kto w ówczesnej polskiej krytyce teatralnej zainteresowany był literaturą irlandzką oraz kulturą i polityką tego kraju. Uznawał on irlandzkie odrodzenie kulturowe z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku za najlepszy model dla polskich starań o odnowę tożsamości narodowej. Opowiadając o Irlandii, Nowaczyński miał w zwyczaju posługiwać się hiperbolą i stereotypem. Kilka lat wcześniej w artykule opublikowanym na łamach czasopisma „Świat” pomniejszał cierpienia Polski w porównaniu z tymi, których doświadczyła Irlandia. Pisał: „Wyobraźmy sobie naród, liczebnie trzy razy przeszło mniejszy od naszego, a naszych wad, śmieszności, grzechów i brzydactw spotęgowanie do sześcianu; przypomnijmy sobie, że Irlandowie od siedmiu wieków cierpią prześladowania i tortury, wobec których nasz wiek XIX zmniejsza się do rozmiarów obłoku, który szybko horyzont przemierzy i zniknie”¹⁴. Kiedy więc w dzień premiery *Playboya* wygłaszał krótki wstęp dla zebranej na sali widowni, posłużył się podobnymi ogólnymi porównaniami obu krajów. Wspomniał więc, że irlandzcy chłopci u Synge'a to postaci reprezentujące na poły romantyczną w swych korzeniach niemoc, którą opisywał również Wyspiański: „[...] jego [Synge'a] chłop nie umie sobie poradzić z siatką rybacką, kompasem, busołą, z mechanicznym siewnikiem”¹⁵.

Najbardziej zajadłe recenzje przedstawienia wyszły spod pióra Stanisława Pieńkowskiego¹⁶, samozwańczego krytyka samego Shawa, jak i wszelkiej eksperymentalnej literatury. W pierwszej z dwóch długich recenzji zamieścił on entuzjastyczne streszczenie fabuły, po którym nastąpiła emocjonalna tyrada krytykująca Józefa Węgrzyna, aktora grającego rolę Christy Mahona. Pieńkowski uznał, że tragedia głównej postaci (jak też tragizm sztuki jako takiej) polegała na tym, że dane mu było jedynie spróbować innego życia po to, by zaraz doświadczyć klęski. Odczytawszy dramat Synge'a wyłącznie z perspektywy poetyckiej wizji Wyspiańskiego w *Weselu*, u którego romantyczna postawa wyraża-

¹² E. Csato, *The Polish Theatre*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 42–43.

¹³ K.E., *Inauguracyjne przedstawienie. Premiera „Irydiona”*, „Kurier Poranny” 30.01.1913.

¹⁴ A. Nowaczyński, *Odrodzenie Erynu*, [w:] *Co czasy niosą*, Warszawa – Lwów 1909, s. 69–70.

¹⁵ Tenże, *Przed premierą irlandzką*, Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie.

¹⁶ S. Pieńkowski, *Z powodu dramatu Synge'a*, „Gazeta Warszawska” 18–19.11.1913.

jąca się w dyskusjach i planach snutych na przyszłość zanegowana została przez przyziemne okoliczności życia w zniewolonym kraju, Pieńkowski nie dostrzegł w sztuce Irlandczyka ani odrobiny komizmu. Recenzent krytykował Węgrzyna za interpretację postaci Mahona jedynie w konwencji komediowej („jako głupek i degenerat”)¹⁷, w której nie było jego zdaniem śladu wyrzutów sumienia spowodowanych zbrodnią, jakiej się dopuścił. Inscenizacja powinna była natomiast uwypuklić fakt, iż syn odpowiedzialny jest za niesłychaną zbrodnię ojcobójstwa, za którą obowiązany był cierpieć wyrzuty sumienia na wzór Orestesa ściganego przez furie. Pieńkowski tak mocno zapalił się do swoich pomysłów interpretacyjnych, że zażądał od Teatru Polskiego, by zorganizowano specjalną debatę, której celem byłoby właściwe przedstawienie postaci Christy Mahona. Nie trzeba dodawać, iż jego postulaty nie spotkały się ze zrozumieniem.

Jeśli w opinii Pieńkowskiego sztuka Synge’a miała być tragedią z wszelkimi tego konsekwencjami, to zdaniem Jana Lorentowicza spektakl był zbyt smutny i utrzymany w minorowym nastroju¹⁸. Winą za to obarczył on Sobieniowskiego, który – jego zdaniem – zbyt często korzystał z zapożyczeń z utworu Wyspiańskiego, co doprowadziło do tego, że aktorzy grali w manierze Wyspiańskiego. Jest to całkowicie zrozumiałe, zważywszy, że większość obsady aktorskiej na Wyspiańskim uczyła się rzemiosła albo wręcz dzięki Wyspiańskiemu zyskała sławę. Również inni krytycy byli zdania, że Sobieniowski przesadził w upodabnianiu stylu swojego przekładu do charakterystycznej dykcji autora *Wesela*. Krytyczne wzmianki na temat tego literackiego długu znajdują się w tak wielu recenzjach, iż wypada przypuszczać, że kwestia ta była szeroko komentowana po premierze. Kazimierz Wroczyński zauważył w „Tygodniu Teatralnym”, że przekład zyskałby, gdyby znalazły się w nim jedynie śladowe odniesienia do polskiej rzeczywistości i zapożyczenia z polskiej frazeologii i języka potocznego: „Utwór Synge’a ma jak widzimy tyle elementów nam nie obcych, że wystarczyło go jedynie spolszczyć. Tłumacz zaś przez zbytek snadź gorliwości sztukę zwyspiańszczył”¹⁹. Inni krytycy wyrażali równie negatywne opinie, jak na przykład Józef Sosnowski: „Ale gwara tatrzańska w Irlandii – to za wielka i rażąca lokalizacja. Co to za «gazda»– chłop Irlandzki wśród gór bardzo niewysokich i nie posiadających podobnych do górskiej ludności Tatr mieszkańców?”²⁰.

Nie wszyscy docenili wysiłek tłumacza zmierzający do spolszczenia irlandzkiego dramatu. Wiktor Popławski zauważył, iż prezentowana sztuka była tak odległa stylistycznie od tego, co można znaleźć w polskiej literaturze, a także od polskiego systemu wartości, że niepodobna zgoła jej oceniać²¹. Krytyk ten do-

¹⁷ Tamże.

¹⁸ J. Lorentowicz, *Kresowy Rycerz-Wesolek*, „Nowa Gazeta” 18.11.1913.

¹⁹ K. Wroczyński, *Kresowy Rycerz*, „Tydzień Teatralny” 1913, nr 43.

²⁰ J. Sosnowski, *Kresowy Rycerz – Wesolek*, „Goniec” 14.11.1913.

²¹ W. Popławski, *Kresowy Rycerz – Wesolek*, „Gazeta Poranna Dwa Grosze” 21.11.1913.

wiedział się jednak paru rzeczy ze sztuki Synge'a, które pozwoliły mu utwierdzić się w stereotypowym myśleniu na temat Irlandii: „Irlandia to nie kraj upadły. Jest tylko zepsuty i pozbawiony honoru”. A po takiej konstatacji, krytyk dodawał jeszcze: „Współczuć p. Synge'owi możemy, nie potrafimy jednak go zrozumieć”²².

Widzów, którzy opuszczali warszawski teatr po premierze *Wesolka* wypełniały – zdaniem Lorentowicza – „uczucia zupełnie zmacone”. Można mniemać, iż takimi pozostały przez następne osiem przedstawień tej sztuki. Przedstawienie zostało dobrze ocenione przez Jana Lechonia, jednego z najważniejszych polskich poetów dwudziestolecia, w literackim piśmie „Pro Arte et Studio”²³. On z kolei określił sztukę Synge'a jako „tragedię narodową”, co w zasadzie potwierdza ocenę Lorentowicza, który utrzymywał, że spektakl ten odczytywano w Warszawie na wiele najrozmaitszych sposobów. Faktycznie, gdyby przyjrzeć się wszystkim recenzjom napisanym na jego temat, okazałoby się, że wystawienie sztuki w Warszawie przyczyniło się do potwierdzania wielu stereotypów na temat Irlandii, czemu przysłużyła się z pewnością strategia przekładowa tłumacza. Jednakże metoda akulturacji obcego dramatu za pomocą tłumaczenia samego tekstu wywołała sporą dyskusję, dzięki której twórczość Wyspiańskiego zaistniała w szerszym kontekście literackim i politycznym. Co ciekawe, z jednej strony recenzenci wyrażali przekonanie, że Sobieniowski zbyt natarczywie poszukiwał podobieństw między dwoma utworami, z drugiej strony uznanie dla samej sztuki brało się bezpośrednio z wykazywania różnic względem Wyspiańskiego, którego twórczość znano dużo lepiej niż Synge'a.

Pomijając krytykę i dyskusje wywołane stylem przekładowym Sobieniowskiego, należy podkreślić, że praca nad *Wesolkiem* zwróciła uwagę szerszej publiczności na osobę tłumacza. Wykonanie tak trudnego przekładu było nie lada jakim osiągnięciem. Co ważniejsze, Sobieniowski udowodnił swoją wartość w oczach Arnolda Szyfmana, który musiał być zadowolony z popularności, jaką cieszył się wystawiony spektakl i z krytycznej uwagi, którą mu poświęcono. Za jakiś czas ta dwójka znów podejmie współpracę, tym razem przy realizacji *Pigmalion* G.B. Shawa, która okaże się jeszcze większym sukcesem.

Przełożył Michał Lachman

Bibliografia

ALS, 19 February 1924. Berg Collection, NYPL.
Crawford F.D., *Shaw in Translation: Part I: The Translators*, „SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies” 2000, nr 20.

²² Tamże.

²³ J. Lechoń, *Pod maską*, „Pro Arte et Studio” 1914, nr 3.

- Csato E., *The Polish Theatre*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Foster R., *W.B. Yeats. A Life. I: The Apprentice Mage 1865–1914*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- K.E., *Inauguracyjne przedstawienie. Premiera „Irydiona”*, „Kurier Poranny” 30.01.1913.
- Lechoń J., *Pod maską*, „Pro Arte et Studio” 1914, nr 3.
- Lorentowicz J., *Kresowy Rycerz-Wesołek*, „Nowa Gazeta” 18.11.1913.
- Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915. Teatr Miejski*, vol. V., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Nowaczyński A., *Odrodzenie Erynu*, [w:] *Co czasy niosą*, Warszawa – Lwów 1909.
- Nowaczyński A., *Przed premierą irlandzką*, Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie.
- Pieńkowski S., *Z powodu dramatu Synge’a*, „Gazeta Warszawska” 18–19.11.1913.
- Popławski W., *Kresowy Rycerz – Wesołek*, „Gazeta Poranna Dwa Grosze” 21.11.1913.
- Prus B., *Kronika tygodniowa. Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 23.
- Schiller L., *Teatr Ogromny*, Czytelnik, Warszawa 1961.
- Shaw G.B., list do T. J. Wise’a, „TLS” [„Times Literary Supplement”] 29.09.1933. Ashley Library, bl, b4019, f.
- Sobieniowski F., *Wspomnienia tłumacza*, „Miesięcznik” 1936, nr 9–10.
- Sosnowski J., *Kresowy Rycerz – Wesołek*, „Goniec” 14.11.1913.
- Wroczyński K., *Kresowy Rycerz*, „Tydzień Teatralny” 1913, nr 43.

Barry Keane

**The Polish Premiere of John Millington Synge’s
*The Playboy of the Western World***

(Summary)

The article traces the history of the Polish premiere and an early reception of J.M. Synge’s *The Playboy of the Western World*. The author draws attention to similarities between Irish and Polish political and historical situations in which the plays premiered, respectively, in 1907 and in 1913. Firstly, Keane concentrates on analyzing the translator’s strategy in rendering the difficult Hyberno-English dialect present in Synge’s play. The translator, Florian Sobieniowski, chose to render the specific diction of the play using the poetic language of the Young Poland movement. He also modelled his translation on the language and partly the imagery of Stanislaw Wyspianski’s acclaimed

play *The Wedding (Wesele, 1901)*. Keane discusses some of the translator's choices and provides the summary of the critical response to what he terms the acculturation policy of the translator. Analyzing fragments of most characteristic reviews of the Polish premiere of Synge's play, Keane discusses the presence of cultural stereotyping and the reactions to acculturation in the Polish theatre and culture.

KEY WORDS: J.M. Synge; Irish drama; Florian Sobieniowski; Young Poland; Polish theatre

Biogram

Barry Keane uzyskał tytuł doktora na uniwersytecie Trinity College w Dublinie, a następnie ukończył studia postdoktoranckie na Dublin City University (SALIS). Obecnie pracuje na stanowisku adiunkta w Zakładzie Językoznawstwa Angielskiego Stosowanego na Uniwersytecie Warszawskim. Jest autorem książek poświęconych Janowi Kochanowskiemu (1999), poetom Skamandra (2004) oraz twórczości polskiej poetki epoki baroku Anny Stanisławskiej (2013). Opublikował również wiele artykułów na temat przedstawień irlandzkiego dramatu na polskich scenach.