

Kardyni-Pelikánová, Krystyna

Próby przełamывania kodu autorskiego : (aluzje literackie i wyrażenia prowerbialne w "Panu Tadeuszu" i jego czeskich przekładach)

In: Kardyni-Pelikánová, Krystyna. *Czesko-polskie spotkania literackie : komparatystyka - genologia - przekład*. Wyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. 169-187

ISBN 8021022795

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123063>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Próby przełamania kodu autorskiego

(Aluzje literackie i wyrażenia prowerbialne w „*Panu Tadeuszu*“ i jego czeskich przekładach)

Punktem wyjścia dla niniejszej pracy jest Ingardenowska koncepcja dzieła literackiego. Wiadomą jest rzeczą, iż teoretycznoliterackie poglądy Ingardena – obok aplauzu – wywołały i sporo zastrzeżeń. Z powstałej dyskusji jednakże wyszło zwycięsko jego ujęcie dzieła literackiego jako utworu wielowarstwowego. Godzi się też przypomnieć spostrzeżenie H. Markiewicza, iż wiele stwierdzeń Ingardena zachowuje swą ważność a badacz literatury (nawet ten, który wychodzi z odmiennych założeń światopoglądowych) może je bądź przeformułować, bądź – jako niefachowiec – wstrzymać się od sądów w sprawach wywołujących polemikę, przyjmując jednakże wiele innych tez uczonego¹.

Dla naszych rozważań szczególną przydatność jawi nie tyle pogląd Ingardena na ontologię dzieła literackiego, ile na jego budowę i sposób istnienia². Polski uczony, jak wiadomo, w swych rozważaniach odróżniał przedmiot artystyczny – obiektywny wytwór, od przedmiotu estetycznego – powstającego w doznaniach odbiorców, czyli: przeciwstawiał dzieło literackie-tekst jego różnym konkretyzacjiom, rodzącym się zarówno w wielokrotnych lekturach jednego czytelnika, jak i w odbiorze różnych czytelników. Taki właśnie sposób istnienia dzieła Ingarden wiązał z jego wielowarstwową budową, dostrzegł bowiem, że w warstwie trzeciej (przedmiotów przedstawionych) i czwartej (wyglądów uschematyzowanych) – a więc w warstwach zawierających informację „co“ i „o czym“ dzieło mówi – istnieją liczne „miejsca niedookreślenia“. Odbiorca w momencie konkretyzacji wypełnia je i to z reguły nie jednakowo i nie zawsze. Bez wypełnienia owych miejsc niedookreślonych niemożliwe byłyby, według uczonego, doznania estetyczne, bowiem „dzieło sztuki literackiej stanowi przedmiot estetyczny w ścisłym sensie dopiero wtedy, gdy ujawnia się w konkretyzacji“³.

Oczywiście owa różnorodność konkretyzacji, na którą dzieło literackie jest skazane w odbiorze, ma swoje granice. W dziele istnieje, by użyć słów Ingardena, „stan potencji“ wypełnienia owych schematów i miejsc niedookreślonych, potencji związanej dość mocno ze strategią poczynań autorskich wobec czytelnika. Nie zmienia to jednak faktu, że realizacja owej potencji bywa w odbiorze wieloraka (np. odczytywanie obrazów, porównań, metafor, ale i funkcji różnych składników poetyki utworu, nie mówiąc już o faktach przez twórcę pominiętych

i pozostawionych domyślności czy fantazji czytelnika). Stąd wypływa Ingardenowska konstatacja, iż każdy utwór literacki nosi w sobie cechę wieloznaczności i wieloznaczeniowości czy wieloplanowości znaczeniowej, a czytelnik pragnący, sugerowane jedynie, treści uściślić, musi czytać nie tylko wersy, ale i między wierszami. Zazwyczaj proces ten odbywa się automatycznie. Istnieje wszakże, jak się wydaje, przypadek lektury szczególnej, kiedy to czytelnik musi dokonywać konkretyzacji jak najbardziej świadomie, kiedy staje wobec konieczności wyborów oraz podejmowania nieustannych decyzji. Tym szczególnym przypadkiem odbioru i konkretyzacji dzieła literackiego jest jego przekład⁴. Właśnie wówczas konkretyzacja jednostkowa zostaje jak gdyby „zamrożona“, bo odbywa się nie tylko, jak zazwyczaj przy lekturze, w psychice czytelnika, ale otrzymuje konkretną „szatę materialną“, utkaną z materii słownej tłumaczenia. Roman Ingarden podkreśla, iż dzieło literackie konkretyzujemy zawsze według własnych, osobowych zwyczajów postrzegania i w ramach własnych, dotychczasowych, różnorodnych doświadczeń. Stąd płyną właśnie wzmiankowane urozmaicenia i modyfikacje odbioru⁵.

Jeśli uwagi te przeniesiemy na teren translatoologii, z łatwością odkryjemy przyczynę, dla której tłumaczenia dzieł literackich zazwyczaj istnieją jako szereg, a niemal nigdy pojedynczo, i dla której przekłady kongenialne, nie tracące swej żywotności przez stulecia, zdarzają się niezwykle rzadko.

Czym wobec tego powinien się kierować tłumacz, by wybrnąć z kłopotu możliwych, zmiennych konkretyzacji dzieła? Różni badacze różnie ową naczelną powinność zachowania tożsamości utworu określają. Jedni – jak Z. Szmydtowa – mówią o konieczności zachowania „podstawowej grupy elementów“, bez których przekład odbiega od wierności czy wręcz kłamie oryginałowi⁶. Inni podkreślają konieczność zachowania poetyki oryginału (w którą tłumacz wnika pełniąc funkcję badacza-interpretatora). Gdyby sięgnąć do prac znakomitego strukturalisty czeskiego, Jana Mukařovského, można by sformułować na ich podstawie postulat zachowania „gestu semantycznego“ autora, owego gestu, który przenika całą strukturę utworu poczynając od jego warstwy brzmieniowej i mikrostylistyki – aż po makrostylistykę i wielkie całości semantyczne. Przywoływany już wyżej wielokrotnie Ingarden podkreśla konieczność wykrycia przez tłumacza „polifonicznej harmonii międzywarstwowej“⁷, decydującej o odbiorze estetycznym dzieła.

Na ostateczną konkretyzację utworu oddziałują także style odbioru, które różnie modyfikują poznawczo-estetyczne zbliżenie czytelnika do dzieła literackiego. Miałam kiedyś okazję śledzić ten proces przy analizie czeskich tłumaczeń jednego z wierszy Norwida⁸. To, co było dość proste w odniesieniu do jednego liryku, jest niezwykle skomplikowane przy ocenie przekładów arcyepoematu Mickiewicza. Chcąc więc dotrzeć do wyraźnej odmienności ujęć obu czeskich tłumaczeń *Pana Tadeusza* zastosowałam typologizację dokonanych przez transla-

torów zmian (amplifikacje, redukcje, inwersje, substytuty)⁹. Podejście takie ujawniło pewne stałe tendencje występujące u obojga tłumaczy: Krásnohorskiej i Sojki, ale nie dało pełnej odpowiedzi na postawione sobie wówczas pytania: jakiego *Pana Tadeusza* czyta czeski czytelnik? Wtedy też uświadomiłam sobie, że arcyepoemat Mickiewiczowski domaga się nadal wielu badań szczegółowych, dotyczących obu przekładów i że dopiero po ich przeprowadzeniu można będzie wyciągnąć wnioski ostateczne. Natychmiast nasuwa się dalsze pytanie: czy to warto? Odpowiedź na nie dał bezwiednie przed wielu laty G. W. F. Hegel pisząc:

Jako [...] pierwotna totalność dzieło epickie jest księgą świętą, biblią narodu; toteż każdy wielki i wybitny naród posiada tego rodzaju księgi absolutnie pierwsze, w których wyrażone zostaje to, co stanowi podstawową właściwość jego ducha¹⁰.

Czyż trzeba lepszego uzasadnienia dla badań Mickiewiczowej epopei, tej „księgi ksiąg” polskich, która wprawdzie nie powstała u zarania narodu, ale w niemniej doniosłym momencie przekształceń, decydujących o jego tożsamości i dalszym istnieniu?

Kiedy Kazimierz Wyka pisał swą dwutomową monografię *Pana Tadeusza*¹¹, usiłował przede wszystkim dotrzeć do semantyki kształtu poematu. Wydaje się, że będzie rzeczą słuszną udać się we wskazanym przezeń kierunku. I dla tłumacza bowiem sprawą priorytetową winno być znaczenie czy modyfikacja znaczeń utworu, zamknięta w jego kształcie czyli „uporządkowaniu kompozycyjnym, stylistycznym i językowym”, poprzez które właśnie przekazywana jest odbiorcy zawartość semantyczno-komunikatywna dzieła¹². Tłumaczenie jest szczególnym przypadkiem istnienia utworu w kontekście jego oddziaływania. Uwikłane też bywa w potrójny system zależności: wobec dzieła i reprezentowanej przez nie kultury, wobec historycznoliterackich powiązań rodzimych tłumacza i wobec takich powiązań z określoną epoką historycznoliteracką. Stąd wynika konieczność dokonywania przez translatora nieustannych wyborów: które z tych zależności uwypuklić, które usunąć w cień, które „opisać” w tekście, znaczenie których przenieść do przypisów itd. Podobnych operacji musieli dokonywać tłumacze w odniesieniu do niebłahych elementów kształtu *Pana Tadeusza*, jakimi są wprowadzone przez poetę do utworu aluzje literackie i przysłowia.

Na pierwszy rzut oka zestawienie aluzji i wypowiedzi prowerbialnych może budzić zdziwienie: cóż może być bardziej sobie obcego niż aluzja literacka, reprezentująca tradycję kultury elitarniej, wysokiej – i przysłowie, związane z twórczością językową ludu, z potocznym posługiwaniem się mową. Istnieje jednakże punkt widzenia, który oba te elementy kształtu arcyepoematu pozwala ze sobą łączyć. Wspólnym mianownikiem dla obu zachowań artystycznych jest fakt wtargnięcia poprzez nie do tekstu – subiektu obcego. I to wtargnięcia jakże charakterystycznego dla romantyzmu! Tym jednym gestem poeta rozpiął swój utwór pomiędzy tradycją literacką a ludowością, łącząc oba wymienione elementy kon-

strukcyjne łukiem szczególnego napięcia artystycznego i powiększając niepomier- nie pojemność semantyczną swego utworu.

Za Konradem Górskim, badającym aluzje literacką¹³, przyjmujemy jej defi- nicję, rozumienie jej jako nawiązanie do innego tekstu, wyzyskanie jej do włas- nych celów artystycznych bez niczyjej krzywdy. Górski wyodrębnia aluzję **bez- pośrednią**, występującą bądź w postaci kontynuacji fabuły cudzego utworu, bądź jako trawestacja całego utworu, sceny, epizodu czy tematu; aluzja może też przybrać kształt stylizacji cudzego tytułu lub wystąpić jako przytoczenie tytułu, mające charakteryzować postać poprzez jej lekturę. Najprostsza formą aluzji bezpośredniej jest wpleciony w tekst cytat. Inną odmianę tego chwytu arty- stycznego widzi badacz w aluzji **pośredniej**, do której zalicza reminiscencje podświadome, reminiscencje świadome bez intencji aluzji i plagiat oraz parodię. Podkreśla przy tym, że „aluzja pośrednia obliczona jest na czytelnika mocno wkomponowanego w życie literackie swej epoki”¹⁴.

Do czytelnika zorientowanego w tendencjach literackich epoki – historycz- nych i aktualnych – zwraca się również jeszcze jeden typ aluzji literackiej, któ- rej Górski nie wyodrębnił: aluzja **genologiczna**, która właśnie w *Panu Tadeu- szu* odgrywa rolę niepoślednią. I ten typ aluzji wymaga od czytelnika „dużego wykształcenia literackiego, lotności w kojarzeniu zjawisk, kultury umysłowej, inteligencji i wyobraźni”¹⁵.

Arcypoemat Mickiewicza, będący jedyną, oryginalną, nowoczesną epopeą w literaturze europejskiej, jest w tejże literaturze głęboko zakotwiczony. Jego powiązania z poezją antyczną (*Iliada*, *Odyseja*), z twórczością Tassa, Cervante- sa, Goethego, Byrona, W. Scotta bywały już od dawna poddawane oglądowi nau- kowemu od Biegeliesena począwszy przez Windakiewicza aż po Kleinera i Wykę. Stanisław Pigoń, w obawie przed przesadą ujęć wpływologicznych, ukazał w swej monografii, poświęconej temu dziełu (*Pan Tadeusz. Wzrost, wielkość i sława*, 1934), jak głęboko tkwi ten utwór również w polskiej tradycji literackiej (powieść, komedia). W pracy niniejszej do tych powiązań z wielką literaturą europejską i polską nie chcemy już powracać, postawiliśmy sobie bowiem zadanie skrom- niejsze: wychwycić w epopei takie formy aluzji literackiej i przysłów, którym dotąd poświęcono mniej uwagi czy nie poświęcono jej wcale, a które przez poetę zostały celowo postawione w pewnej do siebie opozycji i mają duże znaczenie dla kształ- towania sensów głębokich dzieła. One to właśnie są m. in. owymi miejscami nie- dookreślonymi, których rozszyfrowanie wymaga od odbiorcy dużej znajomości kultury polskiej epoki Mickiewiczowskiej i epoki sarmackiej. Ich konkretyzacja przez tłumaczy rzuca nam pewne światło na przesunięcia czy niwelizację zna- czeń w przekładach.

Mickiewicz zjawisko aluzji literackiej wykorzystał w swym arcypoemacie w sposób wieloraki i wielofunkcyjny strukturalnie i semantycznie. Tę różno- rodność i wyraźną wielofunkcyjność przywoływania cudzego utworu czy cu-

dzych słów zapowiada już inwokacja, którą otwiera odwołanie się do fraszki Jana Kochanowskiego *Na zdrowie*. Na tym odwołaniu właśnie buduje poeta porównanie ojczyzny do zdrowia, wykorzystując jednocześnie cytat (a więc aluzję bezpośrednią), który wszakże nie jest prostym przytoczeniem słów Kochanowskiego; jest to bowiem szczególnie przypadek cytatu — cytat rymowy: „zdrowie-dowie“. Na przestrzeni kilku pierwszych wersów aluzja bezpośrednia miesza się z pośrednią (peryfrazą), zakotwicząc jakby cały utwór w najlepszej polskiej tradycji literackiej. Jednocześnie wszakże słynny cytat z fraszki Kochanowskiego w polskim języku i kulturze już się od dawna zleksykalizował, stał się przysłowiem. Początek *Inwokacji* więc zawiera w sobie jakby sygnał, obliczony wyraźnie na wrażliwość i wykształcenie czytelnika, a mówiący, że oto poeta otwiera jakiś typ postępowania artystycznego, że jego „wstęp“ do dzieła jest zarówno gestem nawiązującym do inwokacji epepei starożytnych, a jednocześnie ich zaprzeczeniem, przy czym owa negacja nie ogranicza się — jak tłumaczono dotąd — jedynie do zastąpienia zwrotu do Muz — zwrotem do ojczyzny i Matki Bożej, co miało być gestem powtórzonym za Tassem. Poeta swą *Inwokację* zakotwicza bowiem jednocześnie w polskiej tradycji literackiej i w mowie potocznej (przysłowie), otwierając w ten sposób bramy przed dwojakim wtargnięciem obcego subiekta do swego poematu: subiekta literackiego (aluzje) i subiekta zbiorowego (przysłowie), przywodzącego z sobą autorytet zbiorowego doświadczenia, zbiorowej aksjologii, tak istotnej dla tego poematu. Oboje tłumacze — E. Krásnohorská i E. Sojka¹⁶ — nie byli w stanie sprostać wytworzonemu przez aluzję węzłowi semantycznemu. Spod ich piór wyszło jedynie porównanie, u Krásnohorskiej rozwodnione pleonazmem (*Vždyť pozná, jak tě cenít, zví, co u tobě blaha* — I, 11). Sojka wiadomość o aluzji przeniósł do przypisów.

Do Kochanowskiego odwołał się poeta po raz drugi w księdze III, w. 39–40. Było to odwołanie do lipy czarnoleskiej, a więc znów do fraszek, w których książę polskich poetów swe ukochane drzewo opiewał. Ponownie więc Mickiewicz sięgnął po aluzję pośrednią, spełniającą funkcję węzła semantycznego: będąc jednocześnie aluzją genologiczną budzi ona skojarzenie z czysto polską formą epigramatyczną, w której codzienność podawana jest w zwężonej relacji syntetyzującej, zakończonej ekspresywnym, często dowcipnym spięciem, i która bywa literackim, nierzadko dramatycznym, dokumentem mikrofilozofii¹⁷. Poprzez aluzję genologiczną poeta osiągnął jeszcze jedno: otworzył czytelnikowi perspektywę na staropolską codzienność, której zazwyczaj fraszka dotyczyła, przecząc tym samym późniejszym domysłom wielu badaczy, iż opis zwykłego życia zwykłych ludzi zainspirowała w *Panu Tadeuszu* wyłącznie historyczna powieść Waltera Scotta. Oboje tłumacze tę kunsztownie zakodowaną w aluzji „instrukcję odbioru“ dzieła pominęli, powiadamiając jedynie w przypisach, iż chodzi tu o Kochanowskiego.

Trzecią aluzją do dzieła Kochanowskiego, tym razem do *Satyra*, jest obraz sponiewieranych resztek rycerskiej przeszłości, nad którą zwycięża gospodarska codzienność (VII, w.469–482). O tej aluzji przekłady milczą całkowicie.

W przypisach również znalazło się objaśnienie aluzji bezpośredniej — cytatu z *Iliady*, włożonego w usta Hrabiego (III, 113–114) czy z *Zofiówki* Trembeckiego, przywołanej przez Telimenę (III, 537–538). Zniknęła lub stała się trudniej czytelna ich funkcja charakteryzująca (cytat sygnalizował poetyckie czytanie Hrabiego, a w przypadku Telimeny — jej „utknięcie“ w opóźnionym i powierzchownym rokoku). Aluzje te, przynajmniej, są mało czytelne i dla przeciętnego dzisiejszego odbiorcy polskiego, któremu również potrzebna jest w tych miejscach „proteza“ odnośników. Nam jednakże chodzi tutaj o ukazanie bogactwa środków artystycznych, którymi Mickiewicz operuje i których tłumacz pominąć nie powinien. Tym bardziej, że w przypadku Telimeny mamy do czynienia z wyraźną grą literacką. Telimena, która wie, jak do kogo przemawiać, w rozmowie z Hrabią odwołuje się do stylu wysokiego wierszy klasycystycznych, natomiast w rozmowie z Sędzią, chcąc go odwieść od pomysłu ożenienia Tadeusza z Zosią lub Podkomorzanką, sięgnie po zleksykalizowany już w czasie pisania poematu (ale anachroniczny w czasie akcji) dwuwiersz z komedio-opery J. N. Kamińskiego *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* (1816): *Bo serce nie sługa, nie zna, co to pany, / I nie da się okuć przemocą w kajdany* (III, 490–4491). Choć oboje tłumacze oddali treść dwuwiersza dobrze, przy czym Sojka bardzo zręcznie, deszyfrując jednak mimochodem metaforę drugiego wersu (Krásnohorská: *neb srdce není sluhou, páni neuznává / a rozkazům ni vazbě pout se nepoddává*; Sojka: *Vždyť srdce není sluha, nezná co to páni, / násilím nedá se přinutit k milování*) — to jednak oboje zaprzepaścili subtelną grę między wypowiedzeniem przywołującym skojarzenia literackie, a wypowiedzeniem przysłowiowym, grę, która tyle mówi o umysłowości i charakterze cioci Tadeusza.

Mickiewicz w swej epopei parokrotnie przywołuje różne popularne pieśni narodowe poczynając od religijnej, upowszechnionej już wówczas pieśni F. Karpińskiego *Kiedy ranne wstają zorze*, poprzez pieśni żołnierskie i ludowe (zwłaszcza w koncercie Jankiela i w *Epilogu*) aż po uroczysty *Polonez Trzeciego Maja*. Szczególną jednak rolę wśród tych cytatów słowno-melicznych wyznaczył poeta *Pieśni Legionów*, znanej też pod obocznymi tytułami jako *Mazurek Dąbrowskiego* lub *Jeszcze Polska nie zginęła*. Motyw ten pojawia się w tekście 7 razy i występuje bądź jako cytat, bądź jako parafraza. Jest to więc motyw stały i towarzyszy wypadkom od księgi I (gra tę melodię zegar kurantowy w Soplicowie), by swe apogeum osiągnąć w koncercie Jankiela w księdze ostatniej. O bogactwie ról i funkcji pełnionych przez polski hymn w *Panu Tadeuszu* pisał obszernie Bogdan Zakrzewski¹⁸. Już z samej częstotliwości występowania tego motywu można wnioskować o jego wadze w strukturze i kompozycji całego poematu. *Pieśń Legionów* napisana przez Józefa Wybickiego w roku 1797 szybko rozprzestrze-

niła się nie tylko w stacjonujących we Włoszech legionach polskich, ale i we wszystkich zaborach (już w roku 1798 policja austriacka donosiła o buntowniczych Polakach śpiewających *Dąbrowskischer Marsch*¹⁹). To w niej filozof A. Cieszkowski dostrzegł „akt Wiary, Nadziei i Miłości całego narodu“, zaś nieco później Stanisław Witkiewicz dopatrywał się w niej „treści i istoty polskiego sumienia“²⁰. W podobny sposób pojmował ją i Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, bo wówczas już powszechnie była uważana za *carmen patrium*. Wraz z tą aluzją wkracza do poematu podmiot nie tyle obcy, co ponadautorski, ponadnarratorski, narodowy podmiot zbiorowy. Za każdym też wstąpieniem w tekst aluzja ta wnosi dodatni waloryzujący akcent.

I w wypadku tej aluzji tłumacze nie zdołali sprostać stojącemu przed nimi zadaniu: czasem tłumaczyli przywołania pieśni starając się jedynie przybliżyć ich sens dosłowny – i wówczas czytelnik niewtajemniczony musi przejść ponad aluzją nie dostrzegając jej. Tak się dzieje np. z cytatem: *Wojna o Polskę! bracie! będziem Polakami* (VI, 179 – podkreślenie cytatu moje – K.-P.). Krásnohorská wers ten tłumaczy: *Boj za Polsko! můj bratře! Budme Polsky dětmi!* (VI, 201), a Sojka: *Jde válka o Polsko! Zas budem Poláky!* (VI, 179). Innym razem wiadomość o występowaniu w tekście aluzji tłumacze przenosili do przypisów. Zabiegi takie uniemożliwiły oddanie narastającej siły ekspresywnej tego motywu aż po brzmienie tryumfalnego marsza w przyszłość, jaki usłyszeli zebrani w słynnym koncercie Jankiela. Estetyczna i ideowa rola powtarzającej się aluzji, jej doniosła funkcja w budowaniu „polifonicznej harmonii międzywarstwowej“ została w tym wypadku, niestety, zniweczona.

Aluzja literacka w *Panu Tadeuszu* występuje dość często w funkcji charakteryzacyjnej wobec postaci. W takich wypadkach Mickiewicz zachowuje się z reguły niesztampowo, wprowadzając liczne wariacje i urozmaicenia. Widzieliśmy już, jak kunsztownie zderza aluzję z przysłowiem. Najprostszym natomiast sposobem wykorzystania tego chwytu artystycznego (aluzji literackiej) jest w poemacie przytaczanie prawdziwych, bądź pastiszowych tytułów, wydawnictw kalendarzowych, przeważnie związanych z gospodarstwem, w rodzaju rzekomo sławnego poradnika pani ochmistrzyni Kokosznickej z domu Jendykowiczówny, której „mówiące“ nazwisko stało się okazją do utworzenia jedyne w utworze rymu „złamanego“ (III, 29–30). Tłumaczenie takich tytułów (przy pewnym poczuciu humoru) nie było rzeczą zbyt trudną, a przecież Krásnohorská zagubiła komizm oryginału. Za to Sojka doskonale sobie poradził, zachował zarówno żartobliwy rym łamany (*Krocánovi- / čová...*), jak i kalendarzowy charakter sadzącego się na uczość tytułu poradnika: *Sepsání nových fines / na dravé jestřáby, / aneb jak správně dneska / drůbež se pěstuje* (III, 34–36). Tyle, że, za sprawą jednego słówka „finesy“, przesunął obciążony barokiem polski tytuł o całą epokę, w okres oddziaływań francuskich, do których pani ochmistrzyni – zapewne zaściankowa szlachcianka – pretensji mieć nie mogła, bo to po prostu nie ta sfera społeczna.

Tytuły dzieł pomagają również charakteryzować postać Wojskiego, który w poemacie reprezentuje szlachecką kulturę oralną, wnosząc do utworu wiele wspaniałych gawęd (aluzja geologiczna!). Ale Wojski nie tylko umie opowiadać. Jest również arcy mistrzem sztuki kulinarnej, której arkana zgłębia posługując się poradnikiem *Kucharz doskonały*. W tekście jest to księga, która w przeszłości miała wstawić wielkopańskie biesiady Tęczyńskich i Radziwiłłów, zadziwiające swym kunsztem i wystawnością cudzoziemców. Jednakże „wielka” przeszłość *Kucharza doskonałego*, tego gatunku przy-literackiego, jak by go zapewne określił J. Trzynałowski, to nie wszystko, z czym tytuł się kojarzy. Jeśli zważymy, że *Pan Tadeusz* powstawał w Paryżu, uświadomimy sobie, że pozornie prosty cytat starej polskiej księgi kucharskiej zamyka w sobie również aluzję genologiczną, przywołaną w sposób dość przekorny. Otóż na dziesięć lat przed wydaniem arcy poematu wyszło we Francji dzieło, które według Karola Krejczygo zrodziło nowy i niezmiernie szybko się w Europie rozprzestrzeniający gatunek literacki zwany **szkicem fizjologicznym** lub krótko fizjologią. Chodzi tu o wydaną w r. 1826 książkę *Physiologie du goût, ou meditation de gastronomie transcendente*, której autorem był Jean Anthelme Brillat-Savarin²¹. Przywołanie w takim kontekście historycznym staropolskiego poradnika kulinarnego wygląda jak podjęcie przez poetę Rejowskiego wezwania: „*Polacy nie gęsi...*“, skoro na kilka wieków przed Savarinem olśniewali Europę swą sztuką gotowania²².

U Mickiewicza jednakże nic nie bywa prostacko jednoznaczne. Gest dumy narodowej, jakiego można się domyślać z przywołania, wprawdzie tylko aluzyjnego, *Fizjologii smaku*, pokazują w nieco innym świetle wyraźnie zironizowane słowa (zachowane wprawdzie tylko w autografie), które miał wypowiedzieć Hrabia po krwawej opowieści Gerwazego, porównując dzieje Horeszków z tajemnicami zamków w Anglii, Szkocji czy Niemczech: *Niech wiedzą cudzoziemcy, że i nasze kraje / Zupełnie Europejskie miały obyczaje*. I w tych słowach dosłuchać się można także wyraźnej aluzji do Rejowskiego „A niechaj narodowie...“, tyle, że w jakże odmiennej tonacji, choć w obu wypadkach kpina dotyczyła przede wszystkim Zachodu. Tych skojarzeń wszakże, bez odpowiedniego przypisu, przekład wywołać nie zdoła ani w pierwszym, ni tym bardziej w drugim przypadku.

W funkcji charakterystycznej przywołany został na karty poematu ks. Józef Baka (1707–1780), autor *Uwag o śmierci niechybnej*, napisanych skocznym sześciogłoskowcem z rymem wewnętrznym. Utwór bywał często parodiowany jako oznaka upadku smaku artystycznego. Mickiewicz jednak nie chce przez przywołanie schematu i poetyki wierszy Baki nikogo napiętnować czy poniżyć. Bakę wplata do swej wypowiedzi ksiądz Robak w sytuacji, gdy nie chce być rozpoznany jako emisariusz i spiskowiec. A więc rubasznosc Baki jest maską Robaka, specjalnie demonstrowaną wobec oficerów rosyjskich.

Nie wszystko w tej dość skomplikowanej aluzji udało się ocalić, mimo, iż oba przekłady oddały siekanekę rytmiczną i obrazowość wypowiedzi dobrze, a przypisy informują, skąd cytaty pochodzą. Wprawdzie zmiana rytmu wypowiedzi wraz z komizmem zestawiania spraw ostatecznych i codzienności sygnalizuje grę Robaka i w tłumaczeniach, ale brak temu dyskursowi całego zaplecza kulturowego, z jego polisemią, jakie posiada odbiorca polski w tym przypadku.

Absolutną parodią ody pseudoklasycznej jest panegiryk sklecony przez podoficera, *który niegdyś w stolicy sławne pisał ody* (XII, 591–599), a odczytywany przez Woźnego. Z obu też tłumaczeń pastisz wyszedł obronną ręką, choć czytelnik obcy nie zauważy sarkazmu autora, raz jeszcze obierającego sobie za cel drwiny pseudoklasyków warszawskich, z którymi nie tak znów dawno walczył w słynnym wstępie, skierowanym *Do krytyków i recenzentów warszawskich* oraz w *Dziadach*.

O ile aluzja genologiczna w odniesieniu do ody jest czytelna, choć nie wszystkie swe treści przed obcym czytelnikiem odkrywa, o tyle także aluzja, związana z postacią Hrabiego okazała się dla tłumaczy zbyt trudna. Z Hrabiego Mickiewicz sobie nieustannie pokpiwa, ale nigdy z niego nie drwi boleśnie. Młody Hrabia według własnych słów *ma głowę / Romansową* (II, 130–131), lubi widoki „romansowe“ i także opowieści. Sam podobne przygody za granicą przeżywał, o czym napisano *Romans, gdzie wymieniony jestem po imieniu / Romans ma tytuł „Hrabia, czyli tajemnice zamku / Birbante-rokka“* (V, 849–852). Spór Sopliców z Horeszkami Hrabia radby zobaczyć w romansowej perspektywie. Cały ten powtarzający się motyw jest aluzją genologiczną, której tłumacze zupełnie nie dostrzegli. Wygląda na to, że oboje nie uświadomili sobie, iż polska teoria literatury odróżnia starszy „romans“ – awanturniczą opowieść głównie o dziejach miłości od późniejszej „powieści“ o znacznie bogatszych ambicjach poznawczo-artystycznych. Dziwi to szczególnie u Sojki, bowiem Krásnohorská tej świadomości genologicznej jeszcze zapewne nie miała. Obie występujące w tekście kategorie odsyłające do genologii („romansowe widoki“, „romansowa głowa“) zastąpili jednoznacznie kategorią estetyczno-historyczną: „romantika“, „romantický“ – Krásnohorská, „romantika“, „romantičnost“ – Sojka. W tłumaczeniu zniknęła i aluzja do romansu grozy, wyrażona w tytule utworu, który o przygodach Hrabiego został napisany. Zwłaszcza Krásnohorská dała przekład dość fatalny pisząc: *Polák čili Tajné zvěsti / zámku Birbante-rocca* (V, 191). Tymczasem Mickiewicz absolutnie nie podkreśla polskości Hrabiego, przeciwnie uwypukla jego kosmopolityzm (Hrabia wrócił przecież nie z podróży, lecz „wojażu“, co w owym czasie oznaczało podróż zagraniczną młodego panka w celach edukacyjnych, głowę ma pełną zachodnich, przy swej angłomanii zapewne angielskich, romansów (H. Walpole, A. Radcliffe), gdzie każdy hrabia ma swój pełen tajemnic zamek, a każdy zamek swego hrabiego). Powieść, którą się Hrabia chełpi, autor wyposażył w uschematyzowane elementy fabuły z romansu grozy rodem, ale elementy wy-

rażnie zironizowane. Taka postać aluzji genologicznej mówi o postawie oceniającej podmiotu wypowiedzi czy wręcz samego autora, który wobec pewnych gatunków (skonwencjonalizowana oda, romans grozy) zajmuje stanowisko polemiczne, parodystyczne a czytelnikowi każe podjąć decyzję zgody na takie ujęcie. Nie pozostawia jednak odbiorcy bez drogowskazu: jest nim śmiech. We fragmencie tym natomiast nie ma mowy (tak, jak się to dzieje w tłumaczeniach) o żadnym stereotypie Polaka-romantyka, z głową w chmurach. Polskość w poemacie spełnia się na zupełnie innych płaszczyznach: sarmackiej, staropolskiej i nowożytnej, prowadzonej przez wątek *Pieśni Legionów*. Na obronę Krásnohorskiej należy jednak dodać, że posługiwała się wydaniem poematu, w którym ów nieszczęsny „Polak“ występuje, nie był to więc wyłącznie jej pomysł. Przekład poprawił dopiero Krejčí w wydaniu z 1955 roku.

Rozważania o aluzjach literackich w *Panu Tadeuszu* można by snuć jeszcze długo. Zwłaszcza o aluzji genologicznej i jej losach w przekładach. K. Wyka w cytowanej już pracy udowodnił przeciw, że poemat jest strukturą o instrumentalizacji wielogatunkowej, że gatunki te przenikają się i wspierają wzajemnie, stanowiąc raz tło, raz temat kształtowanego obrazu i tworząc całość nową, zupełnie oryginalną. Niestety, brak już miejsca na kontynuację tych uwag, niniejsza praca zaś ma jedynie sygnalizować problem, nie – wyczerpać go.

Aluzja literacka umieszczała *Pana Tadeusza* w polu tradycyjnych i współczesnych utworów i form literackich, polskich i europejskich, wyrażając wobec nich bądź postawę aprobującą, bądź krytyczną, i przyczyniając się znacznie do uściślenia podstawowej intencji dzieła. Zwrotom prowerbialnym wyznaczył poeta inną rolę. Panuje dość powszechne przekonanie, że romantyzm uważał przysłowia za „mądrość narodów“, stąd też wypływało zainteresowanie dla tej formy twórczości anonimowej, spontanicznej i wykorzystywanie jej w dziełach literackich. Chociaż paremiografia polska ma swoje staropolskie jeszcze tradycje, sięga Biernata z Lublina, to przecież nie bez znaczenia dla arcyepoematu Mickiewicza był fakt, iż w r. 1830 K. W. Wójcicki wydał 3 tomy *Przysłów narodowych*. Przysłowia przynosiły trafne obserwacje, ujmowały krótko pewne prawdy życiowe (często w sposób ambiwalentny), błyszczały nierzadko dowcipem, odznaczały się obrazowością i lapidarnością formy. Owa mnogość różnorodnych walorów, przypisywanych zwrotom prowerbialnym, sprawiła, że J. Bystron stworzył dla tego typu wypowiedzi definicję dość ogólną, stwierdzając, iż jest to „zespół wyrazów o najrozmaitszej formie i treści, powtarzanych tradycyjnie²³. Mickiewicz, który był admiratorem przysłów i w swoich prelekcjach paryskich (wykład o Szymonowiczu z 18 VI 181 r.) cytował je z upodobaniem, nie mógł przejść obok tej formy wypowiedzi obojętnie, skoro zapragnął stworzyć poemat o tematyce narodowej, skierowany na uchwycenie życia codziennego. I nie miało tu większego znaczenia, czy z początku zamierzał nadać mu formę sielanki, poematu romantycznego czy powieści poetyckiej. Obraz życia codziennego implikował

zwykłego bohatera, który wypowiadać się musiał idiolektem, zawierającym zespół cech właściwych dla mowy danej społeczności i danego osobnika, związanych z jego poziomem umysłowym, kulturą, wykształceniem, tradycjami środowiskowymi itp., itp. Cóż mogło lepiej nasycić tymi wszystkimi treściami idiolekt drobnej szlachty, niż przysłowia?

Problematykę występowania a częściowo i funkcji wyrażen prowerbialnych w *Panu Tadeuszu* omówił w obszernej pracy Stanisław Świrko²⁴. Już same dane statystyczne zamieszczone w tym studium są godne uwagi: przysłowia w niektórych księgach poematu stanowią 5–7% wersów! W pozostałych księgach ilość wynosi około 3%. Świrko w aneksie wszystkie te przysłowia i zwroty przysłowio-we opublikował, usiłował do nich również wprowadzić klasyfikację, której zasady były trojaki: socjologiczna (do jakiej warstwy społecznej przysłowia się odnoszą), tematyczna (według kluczowego słowa występującego w przysłowiu), funkcjonalna (rola przysłowia w charakterystyce postaci).

Przyznając pracy Świrki ogromną wartość materiałową, spróbujmy na przysłowia w *Panu Tadeuszu* spojrzeć z perspektywy badań J. Mukařovského²⁵, zwracającego przede wszystkim uwagę na ich rolę i funkcjonowanie w **tekście ogarniającym**, w którym bywają nośnikami treści aksjologicznych, są bowiem odwołaniem się do podmiotu zbiorowego, do uznawanych przez ten podmiot norm. Wprowadzając autorytet zbiorowy nadają wypowiedzi indywidualnej wagę powołania się na sankcje kolektywne. Przysłowia służą cieniowaniu stanowiska wobec odgrywających się zdarzeń czy wypowiedzianych poglądów, pomagają też narracji zmieniać stosunek do rzeczywistości i wartościować ją. Jednocześnie – jako cytaty subiektu zbiorowego – dialogizują kontekst, pozwalając wypowiadającej je osobie zajmować – pozornie czy rzeczywiście – stanowisko obiektywne. Swym nadosobowym autorytetem mogą też wciągać emocjonalnie czytelnika. Mickiewicz i w użyciu przysłów okazał się mistrzem nielada.

Przysłowia w funkcji charakteryzacyjnej występują w arcypoemacie w odniesieniu do osób pojedynczych i do całej zbiorowości szlacheckiej. To one uplastyczniają postaci i grupę społeczną, one też wyodrębniają sarmacką kulturę staropolską z ogólnego nurtu narodowego. Zwróćmy uwagę na przykład na dwojaki sposób wykorzystania przysłów w odniesieniu do postaci Sędziego. Jakże inne są przysłowia, które wypowiada Sędzia podczas pierwszej, wydanej dla gości w Soplicowie wieceży, od tych, które charakteryzują tę postać (ale i inne, np. Podkomorzego, Telimenę) w scenach, gdy jest zdenerwowana i poddaje się pewnemu automatyzmowi językowemu. W scenie uczy wypowiedzenia prowerbialne służą oddaniu prawdy obyczajowej. Sędzia, zgodnie z polskim zwyczajem, poczuwa się do obowiązku bawienia swych gości rozmową, podaje więc temat: grzeszność. A ponieważ wśród gości są i młodzi, uwagi swoje okrasza dydaktycznymi sentencjami, tworzonymi na wzór klasycznych aforyzmów, w rodzaju: *Grzeszność nie jest nauką łatwą ani małą* (I, 361). Sędzia reprezentuje tutaj staropolską

kulturę bycia, więcej: ład, który utrzymuje domy i narody a nawet kosmos w stanie równowagi. Powiada przecież o nim narrator, powtarzając jego własne słowa: *Tym ładem, mawiał, domy i narody słyną, / z jego upadkiem domy i narody giną* (I, 222–223). Temat i ton rozmowy podejmuje Podkomorzy. I on swe myśli zamyka maksymami o charakterze Polaków (I, 479–480) czy też uogólnionymi spostrzeżeniami historiozoficznymi, będącymi np. polską parafrazą przysłowia łacińskiego *Juppiter, quos perdere vult, dementat* (I, 426–427). W ten tok opowieści, pointowany przysłowiami-sentencjami, wpada i narrator (czterowiersz o młodości (I, 414–417), podejmuje go w ostatniej księdze Wojski (XII, 114–115).

Obraz staropolskiego ładu i porządku, opartego na harmonii prawa ludzkiego, Boskiego i Kosmosu, został w tłumaczeniach uchwycony poprawnie, choć zwroty gnomiczne u Krásnohorskiej bywają często jedynie kalkami słownymi i rymowymi oryginału. W przeciwieństwie do niej Sojka tworzy sentencje z większą swadą, ale przy tym zdarza mu się otwierać pola skojarzeniowe dość nieoczekiwane, dalekie dla tego staropolskiego środowiska, jak np. wprowadzenie zwrotu pochodzenia germańskiego do przytoczonego wyżej gnomicznego wypowiedzenia Sędziego: „*V tom řádu“ říkával „i dům i národ uzkvétá, / když řád padne, je po obajím veta“*,” (I, 223–224).

Przysłowiami przemawia także „dobry Moskal“, kapitan Rykow, zaznaczając często, że są to przysłowia rosyjskie. I to właśnie w tym przypadku przysłowia bardziej niż w funkcji charakteryzacyjnej występują w roli „mądrości ludowej“, wielokrotnie sprawdzonej i potwierdzonej wielokrotnie wspólnym doświadczeniem (wrażenie iteratywności potęguje nagromadzenie przysłów synonimicznych). Jest to typowa mądrość kolektywna, rodzaj norm życia, często moralnie kontrowersyjnych. W systemie carskiego samodzięrzawia, ograniczającego ludzką inicjatywę do drobnych szwindli i łapówek, normy te całą filozofię życia sprowadzają do umiejętności przetrwania. Rykow te prawdy o rosyjskiej zbiorowości odsłania bezwiednie, ale dla czytelnika w sposób dostatecznie jasny.

W scenach, w których występuje szlachta dobrzyńska, funkcja przysłowia komplikuje się. Mają one przede wszystkim oddać koloryt lokalny, są jedną z najważniejszych oznak jej idiolektu, ale pośrednio i mentalności, kultury politycznej i kultury w ogóle. Zawierają truizmy, *loci communes*, bywają odwołaniem do kolektywnego autorytetu, służą wartościowaniu zjawisk, oddają też automatyzm myślenia i mowy. Są zaczerpnięte z różnych kręgów życia tej zbiorowości (jak zauważył Świrko dotyczą sądownictwa, myśliwstwa, wojskowości, prac gospodarskich itp.). O ile przysłowia-sentencje przekłady oddawały wiarne, o tyle przysłowia obrazowe, metaforyczne, które jakiś konkretny przypadek czynią reprezentantem serii podobnych sytuacji i tym samym sugerują istnienie jakichś prawidłowości w świecie działań ludzkich lub, zamienione w klisze, służą tylko oddaniu stereotypów myślenia szlachty — a więc w tych funkcjach

przysłowia nie znalazły w tłumaczeniach swych pełnych odpowiedników semantycznych. Postępowanie translatorów bywa dwojakie: bądź interpretuje się sens, bądź pozostawia tylko obraz wypowiedzenia, ale w obu przypadkach zaciemnia się lub ginie aksjologiczna i filozoficzna funkcja przysłowia. Staje się ono wypowiedzią jednostkową, traci siłę uogólnienia, odwołującego się do autorytetu ponadindywidualnego.

Szczególną rolą obdarzył poeta wypowiedzenia prowerbialne dotyczące spraw wolności i równości szlacheckiej. Mickiewicz uczynił z nich kontrapunkt dla powracającej w arcyepoemacie aluzji do *Pieśni Legionów*. O ile jednak motyw *Mazurka Dąbrowskiego* otwierał radosną czy choćby pełną nadziei perspektywę na przyszłość, zapowiadając niepodległość zdobytą wspólnym czynem, o tyle wspomniane przysłowia pojawiają się w tonacji ciemnej.

Mickiewicz musiał być dość wyczulony na odzwierciedlenie w paremiologii problematyki szlacheckiego czy w ogóle egalitaryzmu, skoro w przywoływanym już tutaj wykładzie paryskim o Szymonowiczu cytował wśród kilku formuł sentencjonalnych z *Sielanek*, mających w jego mniemaniu świadczyć o realizmie utworu, aż dwa tego typu wypowiedzenia gnomiczne. Nie omieszkał przy tym przypomnieć, że nabrały już one statusu przysłów, i że jego polscy słuchacze na sali „umieją je na pamięć”. Są to następujące sentencje: *Równemu z równym zawsze na świecie przystało* oraz *Żart pański stoi za gniew i w gniew się obraca, / Ty go słówkiem a on cię korbaczem namaca*. W obu tych przytoczeniach daje o sobie znać ambiwalencja równości (w domyśle chyba szlacheckiej). Przywołanie owo mogło być refleksem własnego postępowania twórczego poety, który w prelekcjach nigdy nie odwoływał się bezpośrednio do swoich dzieł, ale umiał jednocześnie sygnalizować sobie właściwą i przez siebie aprobowaną poetykę.

Przysłowia, jak słusznie zauważa przywoływany już na tych kartach Mukařovský, mają charakter uogólniający, wartościujący i normatywny. Dla wypowiadającej je w *Panu Tadeuszu* szlachty są podkreśleniem oczywistości prawd powszechnych i powszechnie przez nią akceptowanych, waloryzowanych dodatnio. Stąd odwołanie się do przysłowia ma w podtekście odwołanie się do autorytetu zbiorowości. Ale takie tylko posłużenie się przysłowiem czy szerzej: wypowiedzeniem prowerbialnym byłoby zbyt proste dla artysty tej miary, jak Mickiewicz. Autor poematu posługując się przysłowiem często retuszuje je poetycko i – co szczególnie ważne – dostosowuje je do kontekstu. Poecie bowiem nie wystarcza realizm zwykłego odślonięcia poprzez idiolekt mentalności określonej grupy społecznej. On idzie dalej, pragnie w grze przysłowia z kontekstem uchwycić te strony owej mentalności, które doprowadziły Polskę do upadku i mogą nadal zagrażać jej odrodzeniu. Cel swój osiąga wówczas, gdy poprzez wyrażenia prowerbialne odślania wyraźną skostniałość myślenia szlachty. Przysłowie, które niegdyś mogło być uogólnieniem, wyrażać żywotną prawdę zbiorową, zmienia się

w takich miejscach w bezmyślnie powtarzany stereotyp, ale stereotyp, jak pokazuje akcja, wciąż jeszcze groźny.

Obciążone tak wielowarstwową semantyką teksty nie mogły być łatwe do przetłumaczenia. Już same zwroty honoratywne, występujące w poemacie, zwroty, które tyle mówią o środowisku szlacheckim, o niuansach i różnicach, jakie tam występowały, o upartym trzymaniu się złudy równości przez szlachtę niższą, zaściankową, i równie upartym, choć pozbawionym po rozbiorach podstaw, utrzymywaniu jej w tym przeświadczeniu za pomocą hiperbolizowanych tytułów ze strony osób wyżej w hierarchii społecznej postawionych – są właściwie nieprzekładalne. Tytułem przykładu: *Wielmożni szlachta, Bracia Dobrodzieje!* (I, 764) – to grzecznościowy, nacechowany środowiskowo zwrot Podkomorzego, zwrot w chwili wypowiedzenia go już właściwie zleksykalizowany, ale jakże głęboko zakotwiczony w Rzeczypospolitej Szlacheckiej, jaką polisemią społeczno-polityczną i historyczną obciążony. Cóż z takim zwrotem może zrobić czeski tłumacz? Krásnohorská usiłowała oddać jego nacechowanie emocjonalne pisząc: *Velmožná šlechta, milí páni bratři!* Było to postępowanie zgodne z jej metodą stosowania „poetyki interpretacji“ w miejscach niezrozumiałych dla czeskiego odbiorcy. Jednakże słowo „bratr“, tożsamy z polskim odpowiednikiem w znaczeniu zasadniczym, w znaczeniach dalszych wywołuje odmienne nieco konotacje. Użyte dla określenia zbiorowości kojarzy się przede wszystkim ze zbiorowością religijną (*čeští bratři*), w dobie bliższej współczesności bywało używane w niektórych organizacjach sportowych i politycznych, w dobie odrodzenia narodowego – jako określenie członków narodu czy plemienia (*slovanští bratři*) a także prześmiewnie: „bratři z mokré čtvrti“ czyli pijacy.

Zapewne ta różnorodność konotacji prowadziła drugiego tłumacza do odrzucenia czy choćby unikania tego zwrotu honoratywnego. Sojka pisze więc: *Vážení šlechtici! Zemané!* Użyte tu słowo „zeman“ historycznie oznaczało rzeczywiście członka niższej szlachty, ale dziś kojarzy się raczej z „bogatym gospodarzem“, „wiejskim bogaczem“. W przypadku *Pana Tadeusza* wybranie atrybutu bogactwa dla przedmiotu, który ma podkreślać równość szlachecką, nie jest rozwiązaniem najszcześniejszym, tym bardziej, że ci, których uszczęśliwiano tytułami „panowie bracia“ bardzo często należeli do tzw. „gołoty“. A wiadomo przecież jak duża jest częstotliwość występowania tego słowa w eposie!

Podobna trudność wiąże się ze słowem „urząd“, który w języku czeskim wywołuje wprawdzie podobnie jak w polskim konotacje: a) instytucji, b) funkcji, c) służby, bardziej jednak wybija się w nim aspekt biurokratyczny niż honoratywny. Z tego też powodu wyrażenie przysłowiowe *Chart bez ogona jest jak szlachcic bez urzędu* (I, 740) oddane dosłownie i niemal identycznie przez obojga tłumaczy (Krásnohorská: *chrt bez ohonu jest jak šlechtic bez úřadu*; Sojka: *chrt bez ocasu jest jak šlechtic bez úřadu*) nie odsyła, bo i nie może, jak w oryginale, do historii polskiej, w której wielokrotnymi uchwałami sejmowymi zaka-

zywano pod groźbą hańby używania cudzoziemskich tytułów i w której piastowanie „urzędu” dla szlachcica było swoistą rekompensatą, wyróżniającą jednostkę z tłumu, rekompensatą tym cenniejszą, że przyznawaną za zasługi dla kraju (przynajmniej w założeniu) czy wyborem szlachty, co znów było dowodem ogólnego szacunku. Przekład czeski nie tylko tego wszystkiego nie przypomina, ale nawet nie precyzuje, za jakim to urzędem tęsknił polski szlachcic: instytucją czy funkcją?

O równości szlacheckiej mówi *proverbium*, które właściwie jest motorem całej akcji, jak w *Vorgeschichte*, tak i późniejszej: *Ach, bracia! wszak to dawniej szlachcic na zagrodzie / „Tak, tak! – krzyknęli wszyscy – równy wojewodzie!”* (IV, 335–33). Powszechna znajomość przysłowia wśród zebranych wiele mówi o zbiorowym przeświadczeniu, iż zawarta w nim myśl jest słuszna i prawdziwa. Mickiewicz ową powszechność jeszcze podkreślił rozbijając to wyrażenie i wmontowując je w dialog. Pierwszy wers mówi szlachcic Skołuba, drugi jest chóralnym przytaknięciem a zarazem powołaniem się na sąd i autorytet zbiorowości. Tłumacze owo dialogiczne rozbicie zachowali. Krásnohorská: *Ach, bratři! Všaktě jindy šlechtic na svém lánu — / Ba! křikli kol, byl roven vojvodovi pánu;* Sojka: *Ba, kdysi šlechtic na svém – každý vám to poví — / a všichni zvolali: Byl roven vojvodovi!* W czeskich dialogach jednakże znowu znika ogólnie znane przysłowie, w którym odbiły się dzieje Rzeczypospolitej Szlacheckiej, zwłaszcza fakt potwierdzania i rozszerzania przywilejów przez kolejnych władców Polski. Sojka starał się ocalić przynajmniej część treści, niesionych przez polskie przysłowie dodając zwrot: „každý vám to poví”, co podkreśla powszechność wypowiedzianego sądu. Czytelnik czeski jednak do końca nie wie, dlaczego właściwie zebrani w taki, a nie inny sposób kończą myśl Skołuby i cały ten dialog może położyć na karb żywości toczonej w karczmie dyskusji, kiedy to trunek sprzyja wymowności. Wraz ze zniknięciem stałego związku frazeologicznego, jaki występuje w przysłowiu, zniknęła także ambiwalencja tego dialogu, sugerująca i spontaniczność wypowiedzi, i jej stereotypowość, automatyzm stosowania określonych zbitek słownych, służących za argument.

Temat równości szlacheckiej powraca w poemacie w spowiedzi Jacka, który swe nieudane i tragiczne konkury do Ewy Horeszkówny pragnie uzasadnić w bardzo dobitny sposób, odwołując się z jednej strony do przywilejów szlacheckich, z drugiej do precedensu historycznego. Powiada więc: *W kraju, gdzie, jako wiecie, szlachcic urodzony / jest zarówno z panami kandydat korony!* (X, 517–518). Jak widać, w tym fragmencie przysłowie o szlachcicu równym wojewodzie otrzymało pewien „retusz poetycki”, poeta dostosował je do kontekstu, rozbudował a zarazem wzmocnił argumentację. Ta postać wyrażenia prowerbialnego sprawiła tłumaczom na pierwszy rzut oka mniej trudności. Krásnohorská oddała ten dwuwiersz poprzez dość wyszukaną, „datującą” (czyli mówiącą o dobie swego powstania) metonimię, zmieniając jednocześnie – na skutek poetyckiej sztucz-

ności – zawarowane w przywilejach prawo historyczne w metaforę: *V tom kraji, kde jak vite, rovně jako páni / smí každý šlechtic vznésti po koruně skrání.* Sojka, zgodnie z własnymi założeniami przekładu, który miał przybliżyć utwór dzisiejszemu czytelnikowi, sięgnął po bardziej potoczny sposób wypowiedzi: *V zemi, kde – jak sám vlš – magnát či nemagnát / jen když jsi šlechticem, můžeš se králem stát.* Jednocześnie wszakże owo „uzwyklenie“ słownictwa i frazeologii sprawiło, że (zwłaszcza w kadencji wersu drugiego) więcej jest niż w oryginale demagogicznej pewności siebie, na którą umierający Jacek już by się nie mógł zdobyć. Jest to po prostu inny sociolekt; tak formułować myśl mógłby Gerwazy, nie całkowicie przecież odmieniony ksiądz Robak-Jacek.

Julian Krzyżanowski w haśle „przysłowie“, zamieszczonym w *Słowniku folkloru polskiego* (1965), zwraca uwagę na to, że jedną z cech *proverbium* jest jego ambiwalencja. Obok przysłów stwierdzających jakiś fakt, zawierających zachętę czy zalecenie pozytywne występują przysłowia krytyczne, będące ostrzeżeniem przed tymże faktem czy przed ujemną konsekwencją podjęcia zalecanych czynności. Przysłowia w ten sposób mówią, że wykrywanie praw rządzących rzeczywistością nie jest sprawą prostą, bowiem może być i tak, i tak. Mickiewicz ową ambiwalencję przysłów nie tylko zauważył, ale i artystycznie wykorzystał w dwojaki sposób: bezpośredni – cytując je, i pośredni – każąc im odegrać ważną rolę w budowie fabuły. Mamy tu na myśli przysłowia, które ostrzegają przed bezkrytyczną wiarą w tak okrzyczaną i wypunktowywaną (zwłaszcza w zaścianku) równość szlachecką. Odpowiednikiem zwrotu prowerbialnego „szlachcic na zagrodzie...“ jest wbudowane w dwuwiersz inne przysłowie o sensie całkowicie odwrotnym: *Daremnie konkurujesz; dygnitarские проги / за высокие на Jacka подчасыца ноги* (X, 508–509). Jest to aktualizacja tekstowa przysłowia „za wysokie progi na moje nogi“.

Oboje tłumacze zachowali bardzo wyrazistą i czytelną tutaj obrazowość powiedzenia, choć, oczywiście, zaginęła przy tym niesiona przez przysłowie sankcja podmiotu zbiorowego, dodająca tej formie powagi, pozostał zaś jedynie przypadek indywidualny, przypadek konkretnego bohatera utworu – Jacka. Przysłowie w ten sposób zmieniło się w metaforę, zwłaszcza u Krásnohorskiej: *tam darmo na námluvy míříte své kroky! / Práh hodnostářský jesti pro vás převysoký!* U Sojki ten fragment brzmi: *a tu se ucházíš marně, práh potentacký / je příliš vysoký pro podčíšníky Jacky.* Sojka dokonał tutaj interesującego zabiegu, chcąc oddać bardziej wszechstronnie semantykę tego fragmentu. Nie mając do dyspozycji czeskiego odpowiednika przysłowiowego uczynił z indywidualnej sytuacji Jacka przypadek jeden z wielu wprowadzając liczbę mnogą. Dzięki temu udało mu się wytworzyć – tak jak ma to miejsce w przysłowiu – pewien schemat treściowy, choć brzmiący nieco komicznie.

Wątek przysłów o równości-nierówności szlacheckiej w arcydziele Mickiewicza zamykają dwa wypowiedzenia prowerbialne, którymi posłużył się Maciek nad

Maćkami, człowiek doświadczony, uosobienie „mądrego starca“. Z perspektywy swoich doświadczeń życiowych ocenia sytuację głębiej niż ogół wplątanych w wypadki bieżące postaci. Pierwsze z tych przysłów dotyczy szlachty, która dała się porwać demagogii Gerwazego i podjęła się dokonania zajazdu na Soplicowo. Kłótność szlachty, płytkość jej sarmackiego (w złym tego słowa znaczeniu, takim, jakie nadało mu Oświecenie) myślenia (w którym skostniałe stereotypy bierze się za prawdę), skłonność do anarchii i prywaty – wszystko to ocenił i zamknął Maciej Dobrzyński złowieszczym przysłowiem: *„A głupi wy! głupi! / na kim się mleło, na was skrupi (VII, 503–504)“*. Znaczenie tego wyrażenia Pigoń wyjaśnia: „jeżeli nawet komu uda się, to wam na pewno nie; postępek swój dobrze opłacić“²⁶. Krásnohorská zdołała, co należy podziwiać, nie tylko dotrzeć do sensów głębokich tego obrazowego powiedzenia, ale i oddać je za pomocą czeskiego przysłowia, również zawierającego ową złowieszczą przepowiednię²⁷: *„A vy blázni hloupi! / Vřak dostanete půjčku za oplátku, troupi!“* Ekspresywne Mickiewiczowskie powtórzenie zaś zastąpiła spiętrzeniem synonimów: „blázni“, „hloupi“, „troupi“, co dało podobny efekt.

Raz jeszcze w krąg tematyczny równości — nierówności szlacheckiej wprowadza nas tenże Maciek w najbardziej rozświetlonej radością i nadzieją, bańniowej (zakończenie poematu!) księdze XII, odwołując się do znanego przysłowia: *Łaska pańska, Hetmanie, na pstrym koniu jeździ (XII, 379)“*. Przysłowie, które wyrosło z doświadczeń z ową rzekomą równością, Maciek użył w sposób aluzyjny, by zobrazować stosunek między Napoleonem i pokładającymi w nim swe wolnościowe nadzieje Polakami. Oboje tłumacze starali się zachować w przekładach przynajmniej obrazowość wypowiedzenia, przy czym przekład Krásnohorskiej jest bliższy obrazowości polskiego przysłowia: *„A na strakaté brůně panská milost cválá.“* Przekład Sojki brzmi: *„A lásky pánovy je po práh, generále!“*

Dzięki wypowiedzeniu swej myśli za pomocą przysłowia Maciek nie tylko pozostał nadal w swoim własnym idiolekkie, który go charakteryzuje pod wieloma względami społecznymi i osobistymi, ale też – poprzez zawarty w *proverbi-um – vox populi*, który zgodnie z łacińskim przysłowiem oznacza także *vox Dei* – pogłębił gorycz i sceptycyzm swego sądu. Nie mają tego społecznego zaplecza aksjologicznego wypowiedzi Maćka u obojga tłumaczy, przez co mogą być rozumiane jako obrazowe zrządzenie starca, nieufnego wobec nowych czasów. Powiew historycznej grozy, którą odczuwamy w oryginale, tutaj nie znalazł swego odpowiednika.

Powyższy, bardzo z konieczności skrótowy, przegląd konkretyzacji miejsc niedookreślenia, dotyczący jedynie dwu składników poematu: aluzji literackiej i wyrażen prowerbialnych, ukazał, że w przekładach *Pana Tadeusza* wiele treści utworu nie zostało w pełni oddanych. Czyżby więc poeta, który sam w trakcie pisania arcyepoematu tłumaczył jednocześnie *Giaura* Byrona, miał rację mówiąc w prelekcjach paryskich: „...forma poetycka, osiągnąwszy pewien stopień dosko-

nałości, nie da się już przełożyć na inny język.“^{28?} Odpowiedź na to pytanie pozostawmy przyszłym, odważnym tłumaczom Mickiewiczowego dzieła. Bo, że za lat ileś tacy się znajdą – o tym jestem przekonana. Semantyczno-estetyczne tajemnice arcypoeMATU czekają przecież nadal na swych odkrywców, także wśród tłumaczy.

Przypisy:

- 1 Markiewicz, H.: *Twórczość Romana Ingardena a rozwój badań literackich*. [w:] M. H.: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976, s. 323.
- 2 Ingarden, R.: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1960. Tenże: *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937 (č. *O poznávání literárního díla*. Praha 1976).
- 3 Ingarden, R.: *O dziele literackim*. j. w., s. 457
- 4 Sprawą konkretyzacji przekładowej zajmował się A. Popovič w pracy *Literárna konvencia a prekladateľská konkretizácia* [w:] Popovič, A.: *Preklad a výraz*, Bratislava 1968.
- 5 Ingarden, R.: *O poznávání literárního díla*, j. w. s. 50
- 6 Szmydtowa, Z.: *Czynniki rodzime i obce w przekładzie literackim* [w zbiorze:] *O sztuce tłumaczenia*. Praca zbiorowa pod red. M. Rusinka, Wrocław 1955, s. 119.
- 7 Ingarden, R.: *O tłumaczeniach* [w:] *O sztuce tłumaczenia*. j. w., s. 138
- 8 Kardyni-Pelikánová, K.: *Czescy tłumacze Norwida*, „Prace Polonistyczne“ XXIX, 1973, s. 1–38.
- 9 Taž: *O českých překladach „Pana Tadeusza“* [in:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów“ Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993.
- 10 Hegel, G. W. F.: *Wykłady o estetyce*, Warszawa 1963, t. 3, s. 379.
- 11 Wyka, K.: *Pan Tadeusz, t.1 Studia o poemacie, t. 2 Studia o tekście*, Warszawa 1963.
- 12 Tamże, t. 1, s. 14.
- 13 Górski, K.: *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia* [w:] K. G.: *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964. Odmienne na sprawy aluzji literackiej patrzy, poddając ją oglądowi z perspektywy intertekstualnej, Ziva Ben-Porat (por. Ben-Porat, Z.: *Poetyka aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki“ 1988, z. 1) oraz Tibor Žilka w pracy *Text a podtext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*, Nitra 1995. Ta metodologia nie została w niniejszym szkicu wykorzystana.
- 14 Tamże, s. 32.
- 15 Górski, K.: *Słowacki jako poeta aluzji literackiej* [w:] j. w. s. 18.
- 16 W przytoczeniach słowa Mickiewicza cytuję z wydania Mickiewicz, A.: *Pan Tadeusz, Dzieła* t. IV, Warszawa 1955. Cyfra rzymska oznacza księgę, cyfra arabska — wiersz. Tłumaczenie Krásnohorskiej pochodzi z wydania Mickiewicz, A.: *Pan Tadeáš čili poslední zájezd na Litvě*. Praha 1917. Cyfra rzymska oznacza księgę, arabska stronę, ponieważ to wydanie nie zaznacza kolejności wersów. Cytaty z tłumaczenia Sojki pochodzą z wydania: Mickiewicz, A.: *Pan Tadeáš čili Poslední nájezd na Litvě. Šlechtický příběh z r. 1812 ve dvanácti zpěvech*, Praha 1969.
- 17 Por. Trzynadłowski, J.: *W kręgu fraszki* [w:] J. T.: *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.
- 18 Zakrzewski, B.: „Pan Tadeusz“ czyli „Jeszcze Polska nie zginęła“, „Pamiętnik Literacki“ 1984, z. 3.
- 19 Chrzanowski, I.: *Nasz hymn narodowy „Pieśń Legionów“* [w:] I. Ch.: *Optymizm i pesymizm polski*, Warszawa 1971, s. 252.
- 20 J. w. s. 273, 262.
- 21 Krejčí, K.: *Fyzilogická črta v české literatuře* [w:] *Slovanské studie*, Spisy Univerzity J. E. Purkyně — Filozofická fakulta, 218, Brno 1979.

- 22 Wydaje się, że słynne opisy bigosu, kawy no i przede wszystkim ucztę wydanej w Sopli-cowie na cześć polskich generałów są również genologiczną aluzją literacką w stosunku do szkicu fizjologicznego, o którym i za granicą, i w prasie krajowej zaczynało być głośno. Wpływ tego gatunku zaznaczył się wyraźnie w kształtowaniu w epopei postaci ostatnich egzemplarzy staropolskich typów społecznych i obyczajowych. Zwrócił na to uwagę K. Wyka w cytowanej pracy.
- 23 Bystron, J. St.: *Przysłowia polskie*, Kraków 1933, s. 2.
- 24 Świrko, S.: *Przysłowia, wyrażenia i zwroty przysłowiowe w „Panu Tadeuszu“* [w:] *Ludowość u Mickiewicza*. Praca zbiorowa pod red. J. Krzyżanowskiego i R. Wojciechowskiego, War-szawa 1958.
- 25 Mukařovský, J.: *Přísloví jako součást kontextu* [in:] *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971 (pol. *Przysłowie jako część kontekstu*, „Literatura Ludowa“ 1973, nr 4–5).
- 26 Mickiewicz, A.: *Pan Tadeusz*, wydanie dziewiąte. Opracował Stanisław Pigoń, Ossolineum 1982, Biblioteka Narodowa Seria I, nr 83, s. 371
- 27 Przysłowie „půjčka za oplátku“ tłumaczą autorzy czesko-polskiego słownika frazeologicz-nego jako „odpłacić pięknym za nadobne“. Por. *Słownik frazeologiczny czesko-polski*. Opracowali Mieczysław Basaj i Danuta Rytel, Katowice 1981, s. 171.
- 28 Mickiewicz, A.: *Dzieła*, j. w. t. IX, s. 142