

**II: W ORBICIE TRANSLATOLOGII –  
PRZELICZNIKI MOŻLIWOŚCI WOBEC  
SWOBODY LIMITOWANEJ**



## OD KOMENSKIEGO DO... KOMENSKIEGO (Trzy aspekty czeskich przekładów arcyhymnu Kochanowskiego: filologiczny, wersologiczny, kulturowy)

Recepcją poezji Jana Kochanowskiego w Czechach zajmowało się już wielu naukowców zarówno polskich, jak i czeskich czy słowackich (pamiętajmy o istnieniu państwa czechosłowackiego i dwujęzyczności obu społeczeństw zezwalającej swym członkom na swobodne poruszanie się w obu obszarach językowych). Niemal pełną bibliografię dotyczącą odbioru dzieł Kochanowskiego na tym terenie odnotował jeden z ostatnich badaczy owego problemu – Jaroslav Kolár<sup>1</sup>. W pracy tej dość ostro ocenił pozytywistyczną metodologię swych poprzedników (głównie Jiřígo Horáka), która dając rejestr czeskich przekładów z Kochanowskiego nie potrafiła ponoć odpowiedzieć na pytanie, dlaczego z twórczości polskiego poety jedynie *Hymn do Boga* został wchłonięty przez literaturę czy raczej kulturę czeską, o czym świadczy nie tylko jego wielowiekowa obecność w czeskich i słowackich kancjonałach, ale także jego „uludowienie” – przejście w obręb anonimowej twórczości religijnej. Natomiast fraszki, przetłumaczone wcześniej niż pieśń *Czego chcesz od nas, Panie* prawdopodobnie przez polsko-czeskiego pisarza Bartłomieja Paprockiego (lub kogoś z jego otoczenia), nie znalazły aż do XIX w. żadnego odzewu z czeskiej strony.

Kolár ową nurtującą badaczy tajemnicę recepcji usiłował ująć w aspekcie różnic strukturalnych obu literatur i odrębności czeskiego i polskiego systemu gatunkowego. Stwierdził też, że o ile hymn był w literaturze staroczeskiej – i długo potem – gatunkiem w Czechach i na Słowacji żywotnym, produktywnym, pozostając w zgodzie – by użyć terminu z teorii odbioru – z *horyzontem oczekiwania* recypientów, o tyle fraszka była na terenie Czech w chwili jej importu gatunkiem nowym, niezwykle, i z tego właśnie powodu nie tylko nie mogła wstąpić do czeskiego systemu gatunkowego, ale wręcz została przez literaturę czeską niezauważona, więc odrzucona.

Wnioski Kolára, mimo iż wypłynęły z analizy strukturalnej, nie odbiegły właściwie od wniosków badaczy wcześniejszych (Jiří Horák, Josef Bečka, Rudo Brtáň, Antonín Měšťan, Józef Magnuszewski), wychodzących z uwarunkowań socjologiczno-kulturowych o genezie pozytywistycznej i stwierdzających, iż polski typ kultury szlachecko-humanistycznej, jaki reprezentują fraszki, nie odpowiadał zupełnie typowi kultury mieszczańsko-religijnej, panującej wówczas w Czechach i surowo oceniającej gatunki twórczości ludycznej, pozbawionej konkretnego ukierunkowania

1 Kolár, J. : *Jan Kochanowski i literatura czeska XVI-XVII wieku a zagadnienia komparatystyki literackiej*, [w:] *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety 1530–1980*. Pod red. Teresy Michałowskiej, Warszawa 1984, s. 396–409. Uściśloną i uzupełnioną o dalsze pozycje literaturę przedmiotu podają na końcu artykułu.

dydaktycznego czy satyrycznego. Szeroko o tych sprawach pisał zresztą Magnuszewski dokonując typologicznego przeglądu polskiej i czeskiej literatury szesnastowiecznej<sup>2</sup>.

Tu uwaga marginesowa. Zagadnienie przekładu i czeskiej recepcji *Fraszek* wciąż jeszcze domaga się ponownego omówienia, szczególnie po ukazującym ich renesansowy wystrój gatunkowy, błyskotliwym studium Stefanii Skwarczyńskiej<sup>3</sup> oraz po pojawieniu się przeciwstawnych opinii dotyczących wartości artystycznych próby pierwszego przyswojenia ich Czechom (na ambiwalencję ocen wskazywał już Kolár, przypominając sąd Karla Krejčého o dokonaniu Paprockiego, wyrażony w słowach, iż jest to „potwór językowy“ oraz Antonína Měšťana uważającego, że to najlepszy z istniejących przekładów<sup>4</sup>). Należałoby też głębiej uzasadnić domysł, iż to rzeczywiście panujący system gatunkowy uniemożliwił zasymilowanie w Czechach fraszek, bardziej bowiem skłaniałabym się ku przekonaniu, że to ich świecka, nierzadko ludyczna tematyka broniła obudzeniu dla nich zainteresowania wśród Czechów w dobie walk i sporów religijnych, w czasach kształtowania się purytańskiej kultury reformacyjnej. Wydaje się, iż domysł drugi jest bliższy prawdy, skoro jeszcze Jan Amos Komenský sądził za św. Hieronimem, iż poezja świecka to *vinum Daemonum*, dzieło diabelskie, któremu należy się przeciwstawiać pieśniami pobożnymi<sup>5</sup>. Warto by było także skonfrontować przekład pierwszy z późniejszymi dokonaniem translatorskimi (Jozefa Svítla-Karníka, Ericha Sojki, Mariána Kováčika) i zastanowić się nad tym, jak nowe translacje uplasowały się w czeskim systemie gatunkowym obecnie, w dobie niemal powszechnej laicyzacji społecznej. Przy okazji trzeba by było również przypomnieć (uzupełniając poniekąd pogląd Kolára), iż przekład często obiera sobie za cel nie tylko spełnienie *horyzontu oczekiwań* odbiorcy, ale i konstrukcję *horyzontu jego inicjacji* (określenie Ryszarda Handkego), starając się, nierzadko z sukcesem, przeszczepić jakiś gatunek, kierunek czy prąd literacki na rodzimy teren tłumacza. Jerzy Świąch nawet twierdzi, i słusznie, iż znaczący przekład ma nie tylko siłę wytwarzania wspólnoty między dwiema literaturami i kulturami, ale także może stać się w literaturze przyjmującej „propozycją nowej sekwencji historycznoliterackiej“<sup>6</sup>. Czeska literatura zna takie zależności (np. tłumaczenia poezji francuskiej Karla Čapka a powstanie cze-

2 Por. Magnuszewski, J.: *Literatura polska i literatura czeska do połowy XVIII w.*, [w:] *Literatura staropolska w kontekście europejskim*, Wrocław 1977, s. 111–137.

3 Skwarczyńska, S.: *Aspekt genologiczny „Fraszek“ Jana Kochanowskiego*, „Prace Polonistyczne“, ser. XLI, 1985, s. 53–86.

4 Měšťan, A.: *Kochanowski w Czechach...* [w:] *Literatura – Komparatystyka – Folklor*, Warszawa 1968, s. 144.

5 W przedmowie do śpiewnika pisze dosłownie, iż Bóg obdarzył człowieka zdolnością tworzenia i odczuwania piękna, które ludzi pociąga niezmiernie. „Rozumie to szatan: dlatego też jak inne zmysły ludzkie złymi powabami kazi, tak i nieczystymi śpiewami nęci i myśl psuje. Ku czemu pogańscy poeci (twórcy niepomówianych, zalotnych, bałwochwalczych, brudnych pieśni) tak się mu wykorzystywać dawali, że nie bez przyczyny św. Hieronim *poēsīn vinum Daemonum* (twórczość poetycką winem diabelskim) nazwał; którym to szatańskim trunkiem i u nas wszyscy twórcy złych, bluźnierczych, świeckich pieśni i wierszy dusze poją i trują“ (tłum. moje – K-P). Por. *Předmluva* do tak zw. *Kancionálu amsterdamskiego z 1659 r.* [w:] Komenský, J. A.: *Duchovní písně*, wyd. Antonín Škarka, Praha 1952, s. 49.

6 Świąch, J.: *Przekład na warsztacie historia literatury*, [w:] *Przekład literacki. Teoria. Hi-*

skiej awangardy). Jeśli więc tłumacz nie osiąga wyznaczonego sobie celu (jak przydało się to Paprockiemu) – to widać działały tu i inne, niezależne od przyzwyczajęń genologicznych recypienta, rozbieżności w rozwoju literackim. Były one natury nie tyle gatunkowej, co ideowo-społeczno-kulturalnej (ostatecznie epigram był w owym czasie w czeskim systemie gatunkowym znany i produktywny, choć raczej w łacińskiej literaturze katolickiej, czego przykładem choćby twórczość Bohuslava Hasištejnskiego z Lobkovic, a przecież to formy epigramatyczne stały się punktem wyjścia dla fraszki).

Niestety, nie poświęcił zupełnie uwagi problemowi czeskiej recepcji fraszek i jej uwarunkowaniom ani Ludvík Štěpán, przychodząc niedawno z próbą monografii owego polskiego gatunku (patrz załącznik: *Literatura*). W dalszym ciągu więc nie wiemy, na ile przekład ogłoszony przez Paprockiego w ogóle oddawał cechy gatunkowe tego – jakże kunsztownego pod piórem polskiego poety – drobiazgu literackiego. Cytowany wyżej Magnuszewski mówi jedynie o zachowaniu w translacji dość dużej różnorodności tematycznej fraszek oraz ich najogólniejszych wyznaczników gatunkowych, takich jak koncentracja treści, oszczędność wyrazu czy niektóre koncepty formalne (*Raki*); Měšťan przytacza tytuły fraszek, wszystko są to jednak zaledwie rudymen tarne czynności heurystyczne, zaś cz. 2 *Nové kratochvíle* (w której owe fraszki zamieszczono) nadal domaga się pełniejszej analizy strukturalno-genologicznej.

Tego typu sporów o różnice w czeskim i polskim systemie genologicznym i jego konsekwencjach recepcyjnych nie dostarcza nam przyswojenie Czechom pieśni *Czego chcesz od nas, Panie* czy inaczej (używając określenia Janusza Pelca, świetnego znawcy epoki i poety) – arcyhymnu Kochanowskiego. Utwór ten posiada bowiem wyraźne cechy genologiczne hymnu, a więc pieśni pochwalnej o niezbyt skomplikowanej budowie wersologicznej, z lirycznym podmiotem zbiorowym. Jego modlitewny charakter był czytelny i po stu niemal latach od swego powstania<sup>7</sup>, kiedy to dokonano jego translacji na język czeski. I choć Wiktor Wientraub słusznie dopatrywał się w nim „manifestu renesansowego”<sup>8</sup>, zaś wcześniej Stanisław Dobrzycki wykazał daleko idącą analogię i uderzające podobieństwo topiki wiersza z twórczością autorów antycznych<sup>9</sup>, to przecież konteksty owe w niczym nie zatarły charakteru modlitewnego pieśni, jej kunsztownej budowy teocentrycznej (pochwała Stwórcy poprzez

---

*storia. Współczesność*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej i D. Knysz-Tomaszewskiej, Warszawa 1997, s. 61.

7 Odnajdujemy w nim wszystkie wyznaczniki wyodrębnione przez S. Skwarczyńską dla gatunku modlitwy: 1. Osoba mówiąca (tu podmiot zbiorowy „my”); 2. Uobecnienie Boga – adresata wypowiedzi; 3. Przekonanie o stałym i ścisłym związku pomiędzy Bogiem a człowiekiem; 4. Uwydatnienie sytuacji psychicznej osoby mówiącej w chwili wypowiedzania (tu: postawa dziękczynna); 5. Określenie przedmiotu wypowiedzenia (tu: Bóg w swych atrybutach Stworzyciela-Artysty, podziwiany w swoim doskonałym dziele). Por. Skwarczyńska, S.: *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*, [w zbiorze:] *Juliusz Słowacki w stu pięćdziesiątym roku urodzin*, Warszawa 1959, s. 230–231.

8 Weintraub, W.: *Manifest renesansowy*, [w tenże:] *Rzecz czarnoleska*, Kraków 1977.

9 Dobrzycki, S.: *Geneza pieśni Kochanowskiego „Czego chcesz od nas, Panie*, „Pamiętnik Literacki” 1902, s. 432–438.

odkrycie doskonałości Jego dzieła), jej „głębokiego ekumenizmu religijnego“<sup>10</sup>. I to te cechy właśnie pozwoliły na włączenie pieśni do kancjonałów.

W momencie, gdy Jan Amos Komenský przystępował do tłumaczenia tego utworu Kochanowskiego hymnologia europejska, w tym polska i czeska miały już za sobą bogaty rozwój, a na gatunek „pieśni duchownej“ (nabożnej, pobożnej, religijnej) w „kościelach śpiewającym“, jak określano Jednotę braci czeskich, istniało nadal permanentne zapotrzebowanie, o czym świadczą liczne wydania kancjonałów. Odpowiedziano już częściowo na pytania, dlaczego i w jakich okolicznościach znakomity czeski pedagog i biskup Jednoty przystępując do nowego opracowania kancjonału sięgnął m. in. po tę pieśń właśnie. Dla pełności szkicu jednak przypomnijmy: już w tzw. w komeniologii *Annotatach*, pochodzących z lat 1633, 1640 i 1645, Komenský przygotowując się do zestawienia i wydania nowego zbioru pieśni religijnych dla członków Jednoty, wspomina o tym, że przy wertowaniu polskich kancjonałów zwrócił uwagę na treści polskich pieśni, wtedy też wyraził zachętę do ich tłumaczenia, wymieniając przy okazji z imienia dwu autorów: Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego. Szczegółowo także wyjaśniał, dlaczego tak postępować należy: oto Polacy zapożyczyli się ongiś u literatury czeskiej, a ich własna twórczość tylko na tym zyskała. Przejmowanie więc pieśni polskich do zreformowanego kancjonału uważał za swego rodzaju spłatę długu zaciągniętego przez Polaków. Komenský pragnął również, by polskie, czeskie i niemieckie kancjonały innowiercze: luterzańskie, czesko-braterskie i kalwińskie, tchnęły wspólnym duchem religijnym, co umożliwić miały m. in. właśnie wzajemne tłumaczenia pieśni duchownych. Pogląd ten był zapewne refleksem tzw. zgody sandomierskiej zawartej w r. 1570 pomiędzy trzema kościołami reformowanymi: luterzańskim, kalwińskim i braci czeskich. Trzecim argumentem czeskiego duchownego stał się argument tematyczny. Komenský dostrzegł bowiem w czeskich kancjonałach lukę: brak odpowiednich pieśni dziękczynnych, a taki temat właśnie reprezentował m. in. hymn Kochanowskiego, który też został włączony do działu *O dobrodiních Božích* z objaśnieniem: „Pieśń wychwalająca Boga, stwórcy i opiekuna naszego, napisana według polskiej“.

Wszystkie zawarte w notatkach argumenty Komenský powtórzył we wstępie do *Kancjonału* z r. 1659, nazywanego od miejsca wydania *amsterdamskim*, w którym podzielił pieśni na trzy zasadnicze działy: *I. Podstatné* [*O sprawach zasadniczych wiary*], *II. Služebné* [*Liturgiczne, związane z obrządkiem*], *III. Případné* [*Okolicznościowe*]. Utwór Kochanowskiego włączony został między te ostatnie, do grupy o nazwie *Písň jistým časům, místům a případkům sloužící* z uściślającą wskazówką: *V čas žně neb vinobraní (Z polské)*. Za tym działem znalazły się jeszcze pieśni eschatologiczne. Datę przekładu Antonín Škarka, badacz, znawca i wydawca twórczości Komenského, oznaczył na lata 1645–1650<sup>11</sup>. Mniejsze natomiast znaczenie w podjęciu tłumaczenia miała, jak się wydaje, waga literacka nazwisk wymienionych

10 ...za *Twe hojne dary. Liryka religijna Jana Kochanowskiego*, Lublin 1984, posłowie R. Matusiewicz, s. 74.

11 Por. Komenský, J. A.: *Duchovní písň*, op. cit., s. 496–497.

przez Czecha polskich pisarzy oraz – częściowo – wartości artystyczne pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, która tłumaczona w innym czasie historycznym, uległa też pewnym przewartościowaniom, o czym za chwilę.

W tym miejscu należy poświęcić słów kilka dokładniejszemu wyjaśnieniu stosunku Komenskiego do polskiego poety. Nazwisko „Kochanowski“ pojawia się w spuściźnie literackiej czeskiego pedagoga i duchownego kilka razy: we wspomnianym wyżej szkicu do wstępu opracowywanego kancjonału (*Annotaty* z lat 1633, 1640, 1645); w samym wstępie do *Kancjonału amsterdamskiego* (1659); w liście Komenskiego do Petra Montany (list z 10 grudnia 1661 r.), gdzie ustęp dotyczący polskiego poety brzmi następująco: *Celebris Polonorum poeta Cochonovius...redidit Vergilium... verborum eadem serie perpetue: non metro...sed...sensu ubique claro...Bohemica lingua...addere metrum idonea est...elegantia*<sup>12</sup>; wreszcie w zachowanej (i znanej od dość dawna badaczom) notatce łacińskiej, noszącej datę 15 stycznia 1665 r.<sup>13</sup>, a więc pochodzącej z okresu, kiedy Komenský powziął zamiar przetłumaczenia wierszem metrycznym fragmentów *Eneidy* Wergiliusza. W notatce tej znajdujemy określenia identyczne z określeniami występującymi w liście do Montany:

*Celebris Polonorum poeta Cochonovius, ut linguam Polonam Latinae per omnia respondere, osteneret, parallele reddidit Virgilium Polonice non ad verbum duntaxat, sed et verborum eadem serie perpetue: non tamen metro (cuius Polonica ligua, accentu carens, capax non est), sed prosa sensu tamen, ubique claro. At Bohemica lingua, suaviter accentibus verba sua varians, addere metrum idonea est pari prorsus elegantia. (Słynny poeta polski Kochanowski, aby okazać, że język polski odpowiada we wszystkim łacinie, oddał Wergiliusza równoległe po polsku nie tylko co do słowa, ale i zachowując te same nieprzerwane ciągi słowne: wszakże nie wierszem metrycznym, którego polski język pozbawiony iloczasu nie jest w stanie oddać, lecz prozą, z zachowaniem wszędzie jasnego sensu. Natomiast język czeski, zmieniający zależnie od iloczasu znaczenia swych słów, jest zdolny oddać wiersz metryczny z równą niemal łacińskiej elegancją / przekład za: A. Měšťan, Kochanowski w Czechach...).*

Czeska nauka już dość dawno rozszyfrowała<sup>14</sup> ową notatkę (czego nie zauważyli Měšťan i Brtář), wyjaśniając, iż w łacińskich przywołaniach Komenskiego chodzi zapewne o brata Jana, Andrzeja Kochanowskiego, który wydał tłumaczenie *Eneidy* Wergiliusza prozą w r. 1590 (następne wyd. 1640 r). Ale czy o Andrzeju pisałby Komenský jako o „sławnym, uwielbionym, znakomitym, głośnym poecie“, a takie przecież konotacje związane są z łacińskim słowem „celebris“? Czyż więc nie bardziej prawdopodobne jest przypuszczenie, iż czeski pedagog, przebywający w czasie pisania listu i notatki poza Polską, nie mając pod ręką egzemplarza książki, przypisał

12 Cyt. za: Škarka, A. : *Poslední básně J.A.Komenského*, [w zbiorze:] *Pocta F.Trávníčkovi a F. Wollmanovi*, Brno 1948, s. 400.

13 Opublikował ją po raz pierwszy w periodyku „Časopis Českého musea“ 1842, s. 424–425 Václav Hanka (który otrzymywał *komeniana* od Jana Evangelisty Purkyniego, penetrującego archiwa w Lesznie); fakt ten przypomnieli za Škarką R. Brtář i A. Měšťan w cytowanych artykułach.

14 Škarka, A. : *Poslední básně...*, op. cit, s. 396–400.

owo tłumaczenie znanemu rzeczywiście i wielbionemu w Polsce powszechnie Janowi? W podobny zresztą sposób pomylił się, kiedy tłumacząc wierszem metrycznym dystychy Katona (druk w 1662 r.), przypisał ich polski przekład, na który się m. in. powoływał jako na wzór – „naszemu drogiemu ojcu, księdzu Janowi Turnowskiemu“. Tymczasem ani Jerzy Śliziński w swej monografii, ani *Nowy Korbut* takiej pracy Turnowskiego nie odnotowują<sup>15</sup>. Wychodził natomiast w owym czasie, i to wielokrotnie, przekład Sebastiana Klonowica *Catonis disticha moralia castigatissima Polonicis versibus elucidata. Katonowe wiersze podwójne...*, (1588, 1598, 1633, 1661). Komenský pozbawiony swych zbiorów i prac po spaleniu Leszna w 1656 r., przebywający od tegoż roku poza Polską, korzystać musiał jedynie ze swojej, zawodnej jak widać, pamięci i – jak się wydaje – nie tyle znał twórczość Kochanowskiego, co famę o słynnym poecie. Przypuszczenie takie zdaje się potwierdzać inny jeszcze fakt. Oto we wstępie do *Kancjonału amsterdamskiego* przypominając różnojęzyczne przekłady psalmów Dawida Komenský nie wspomina ani słowem o Kochanowskim, natomiast odnotowuje polski przekład Macieja Rybińskiego<sup>16</sup>, autora *Psalmów Dawidowych...na melodię psalmów francuskich urobionych*, które wyszły w r. 1605 i doczekały się wielu wydań.

Z kolei nie od rzeczy będzie przypomnieć kontekst cytowanych wyżej wypowiedzi o Kochanowskim. Dotyczy on Komenskigo – teoretyka literatury. Otóż nazwisko Kochanowskiego pojawiało się aż dwa razy (nieważne, że wówczas mylił Andrzeja z Janem) pod piórem Komenskigo wówczas, kiedy ów wartościował estetycznie dwa typy wersyfikacji. Za dawnymi poetykami odróżniał on wiersz „*rytmovní*“ czyli *versus rhythmicus* – wiersz rytmiczny (sylabiczny, rymowany) od wiersza metrycznego, opartego na iloczasiu i oznaczanego w terminologii Komenskigo jako *carmina*. Pierwszy typ uważał za mniej wyrobiony, reprezentujący wcześniejsze stadium rozwoju poezji. Piękno, dostojeństwo i oddziaływanie estetyczne łączył natomiast z wierszem metrycznym i wielokrotnie wyrażał dumę z powodu tego, że wśród nowożytnych języków europejskich jedynie czeszczyzna jest zdolna do tworzenia takich właśnie wierszy<sup>17</sup>. Nie był w tym sądzie zresztą odosobniony. Poglądy takie bowiem powstały i utrzymywały się już wśród wcześniejszych czeskich teoretyków poezji, rekrutujących się zarówno z kół reformacyjnych, jak i katolickich (Bohuslav Balbín, Felix Kadlinský)<sup>18</sup>, a nawiązali do nich później w dobie czeskiego odrodzenia narodowego tzw. „budziciele“ (František Palacký, Pavel Josef Šafařík i in). Tu nasuwa się pytanie: dlaczegoż zatem Komenský – tak wysoko ceniąc wiersz metryczny – w *Kancjonałe* poprzestał na wierszu sylabicznym?

15 Śliziński, J.: *Z działalności literackiej braci czeskich w Polsce (XVI-XVII wiek)*, Wrocław 1959; *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 3, Warszawa 1965, s. 355.

16 Por. *Vybrané spisy J. A. Komenského*, sv. VII, *Díla slovesného umělce*. Zebrał A. Škarka, Praha 1974, s. 147.

17 Sądy takie wyraził już i w znacznie wcześniejszej rozprawce *O poezi české*, [przedruk w:] *Vybrané spisy*, op. cit, s. 107–113.

18 Por. Kopecký, M.: *Komenský jako umělec slova*, Brno 1992, s. 49–50.



Odpowiedź dał Komenský sam: wiersz metryczny jako odznaczający się szczególnym patosem i dostojeństwem przeznaczal on przede wszystkim do tłumaczeń „słowa Bożego“, a więc psalmów, a także utworów moralizujących, kształcących ducha ludzkiego (Katon). Wergiliusz dostał się do tego kręgu poezji dzięki swej „mesjanistycznej“ IV eklodze o nadziei na nadejście złotego wieku, której fragment czeski pedagog rzeczywiście przetłumaczył. W *Kancjonale*, jak można sądzić, działał zaś przede wszystkim względem odbiorcę i jego przyzwyczajenia. Śpiewnik (a zwłaszcza jego dział pieśni okolicznościowych) przeznaczony był nie tylko dla „mężów uczonych“, ale dla ogółu wiernych, w tym kobiet i dzieci. A dla nich subtelności poetyki nie były aż tak ważne. Chodziło tu bowiem przede wszystkim o przekazanie myśli pobożnej, zgodnej z zaleceniami teologii, oraz o wywołanie religijnego wzruszenia. Niebłahą również rolę odegrało powiązanie tekstów ze znanymi już melodiami. Naruszanie całego tego gmachu uzależnień nie uznał widać Komenský za celowe.

Pomimo iż *Kancjonalem* zamykał swą twórczość wierszy melicznych, sylabicznych, dał – jak to stwierdzała większość dotychczasowych badaczy – przekład *Hymnu* staranny, choć inspirował go prawdopodobnie głównie temat, nie zaś – jak Paprockiego – prestiż oryginału czy chęć przyswojenia Czechom utworu głośnego poety. Nikt, jak dotąd, nie przeprowadził dokładnej analizy tej translacji, choć studia takie zapowiadali i Jiří Horák, i Rudo Brtáň.

Z działań artystycznych wprowadzonych do całego kancjonálu Komenský zadowolili się głównie poprawianiem rymów, stwierdziwszy (niesłusznie<sup>19</sup> i być może pod wpływem własnych, ograniczonych w tym zakresie umiejętności) szczególną ich ubogość w czeskim języku, a więc i w tekstach zakwalifikowanych do użytku pieśni. Zmieniał też czasem porządek słów, dbając o zharmonizowanie akcentów słownych i melicznych.

Włączenie archyhmnu Kochanowskiego w kontekst sylabicznej, melicznej poezji religijnej, do niezbyt eksponowanego, niemal końcowego działu, umieszczenie go, w zasadzie bezimiennie, między wieloma innymi polskimi pieśniami, a bezpośrednio między pieśnią *W czas wiosny* oraz *Modlitwą za deszcz w czasie suszy* nie jest – wbrew wypowiedzianym przez Jiřígo Horáka, Josefa Bečkę czy Antonína Měšťana poglądom<sup>20</sup> – znakiem jakiegoś szczególnego wyróżnienia polskiego poety. Przyswiadcza temu, zdawałoby się, wskazanie konkretnego i ograniczonego momentu realizacji pieśni („w czas żniw i winobrania“), co na pierwszy rzut oka wydaje się być jakimś ukonkretnieniem dzieła, odebraniem mu renesansowego podglebia filozoficznego: renesansowej, lirycznej, ogólnej kontemplacji wielkości i miłości Boga poprzez kontemplację Jego wspaniałego, harmonijnie stworzonego i funkcjonującego wszechświata<sup>21</sup>. Ów zachwyt dla Boga-Artysty dzielił Kochanowski, jak to już wielokrotnie wykazywali polscy literaturoznawcy, ze znanymi mu pisarzami antycznymi

19 Krakowski badacz wiersza czeskiego, Jacek Baluch, ukazał możliwości bogatej organizacji eufonicznej czeskiego rymu w pracy *Przekład w kontekście metryki porównawczej*, [w zbiorze:] *Metryka słowiańska*, red. Zdzisława Kopczyńska i Lucylla Pszczołowska, Kraków 1971.

20 Patrz ich artykuły wymienione w załączniku *Literatura* ....

21 Por. Pelc, J.: *Jan Kochanowski*, Warszawa 1980, s. 145 i n.

(Cyceron) oraz humanistycznymi (Leone Ebreo), co sytuowało utwór w kontekście dogłębnie poznanej i zaakceptowanej przez poetę kultury renesansowej, w klimacie owej epoki.

A jednak sąd o deprecjacji hymnu poprzez wyznaczenie mu konkretnego i dość krótkiego czasu realizacji jest wrażeniem pochopnym: po zastanowieniu trzeba przyznać, że wskazówka Komenskiego nie degraduje utworu, umieszcza go tylko w innej nieco przestrzeni kulturowego *sacrum*. Dzięki niej przecież uruchomiona zostaje symbolika religijna w utworze, symbolika Boskiego chleba i wina, która już w samym tylko nagłówku sygnalizuje kierunek przesunięć semantycznych w translacji pieśni Kochanowskiego. Działanie Komenskiego było więc nie degradacją utworu, lecz zapowiedzią odmiennej jego – by użyć znanego terminu Romana Ingardena – konkretyzacji<sup>22</sup>. To tutaj właśnie nastąpiło wprowadzenie do utworu określonego „gestu semantycznego“ (termin czeskiego strukturalisty Jana Mukařovskiego), gestu organizującego następnie cały tekst i wyznaczającego tłumaczowi drogę konkretyzacji dzieła. Jednocześnie wszakże lokalizacja Komenskiego otwierała jednak i ścieżkę wiodącą ku obniżeniu patosu dziełczynienia przez coraz ściślej wyznaczanie okoliczności jego wykonywania, tak że np. w późniejszych zbiorach pieśni (*Cithara sanctorum*) hymn Kochanowskiego zaczął pojawiać się z nagłówkiem: *Může se i po jídle zpívati*, dostając się z przestrzeni filozoficznej zadumy w przestrzeń zajęć zgoła powszednich.

Powróćmy jednak do tłumaczenia Komenskiego i przyjrzyjmy się dalszym wersom i dokonany w nich przesunięciom semantycznym. Dla wygody czytelnika przytaczam tekst przekładu. Jak widać (jeśli wierzyć przedrukowi Škarki) Komenský posłużył się zapisem z podziałem na wyodrębnione dystychy; dopiero późniejsze przekłady zaczęły utwór dzielić na strofy czterowierszowe.

### V čas žně neb vinobraní (Z polské)

1. Což vždy chceš od nás, Pane, za své dary hojné?  
Čím uctíme příhodně tvé jméno důstojné?
2. Svět tě ten neobsahá, všudy plno tebe,  
slávy tvé plná země, plné samo nebe.
3. Zlata, vím, že nežádáš: neboť vše první tvé,  
z tvého což propůjčení lidé mají za své.
4. Vděčným srdcem tě tedy, Pane, vyznáváme,  
nad to když líbeznější oběti nemáme.
5. Sám´s ty Pán všeho světa, tys oblohu roztáhl,  
pak po ní hvězdy stkvělé co perličky rozsál.
6. Grunty´s založil pevné neobešlé zemi,

22 Zagadnienia konkretyzacji dzieła literackiego w kontekście jego obcej recepcji omawiam w pracy *Na marginesie teorii recepcji*, [w zbiorze:] *Nadzieje i zagrożenia. Slawistyka i komparatystyka u progu nowego tysiąclecia*, Katowice 2002; przedruk w mojej książce *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistyka literacka*, Warszawa 2003.

- jí zrostlinami nahost přikryv rozličnými.
7. V svých za tvým rozkázáním březích moře stojí,  
vyměřených se mezi přestoupiti bojí.
  8. Řeky vod nepřebraných nosí všudy hojně,  
jichž oblak a studnice dodávají spoleň.
  9. Den bílý a noc tmavá časů svých nemylí,  
v řádu svém stojí všecko, vše k svému jda cíli.
  10. S sluncem hvězdy konají běh svůj vždycky dále,  
svých měsíc nastávání šetří všudy stále.
  11. Z lásky tvé noční rosa mdlé zrostliny chladí,  
deštěm se včasným z nebe obilíčko mladí.
  12. K vůli tobě rozličné kvítky jaro rodí;  
k vůli tobě v klasovém vínku léto chodí.
  13. Podzimek ovoce nám i víno vydává;  
pak do hotového již tvrdá zima vstává.
  14. Z tvých rukou co jen živo, hledí potravy své,  
pak ty všecko sám živíš z štědrosti nesmírné.
  15. Buď na věky pochválen, nesmrtdlný Pane!  
Tvá milost, tvá láska k nám nikdy neustane.
  16. Nás chovej, pokud ráčíš, na té nízké zemi,  
pak dones, kdy chceš, v nebe pod křídly svými

(Jan Amos Komenský, *Kancyonál, To jest kniha Žalmů a Písní duchovních ...* V Amsterdamě Léta MDCLIX (=1659) V-XIX, 671–2, [przedruk w:] Komenský, J. A.: *Duchovní písně*, op. cit., s. 285–286.)

Już pierwszy dystych hymnu przynosi pewne zmiany. Kochanowski (viz. s. 149), popelniając jakby peryfrastyczny pleonazm (*niezmierzone dobrodziejstwa* są przecież wzmocnionym powtórzeniem *hojnych darów*), zapowiada poprzez modyfikowane zlekka pytania, iż tematem utworu będzie właśnie kontemplacja owych budzących zdumienie i zachwyt dowodów Boskiej miłości do człowieka i świata<sup>23</sup>. Komenský zaś już na wstępie przypomina, że to śpiewana modlitwa dziękczynna i zarazem pochwalna, która ma w sposób stosowny (*příhodně*) uczcić Imię Pańskie. Wprowadzenie do tłumaczenia tak sformułowanego pytania jest sygnałem dystansu między Stwórcą i stworzeniem, choć poprawka ta nie jest całkowitą samowolą tłumacza. Upoważniają go do takiej interpretacji zwrotka trzecia (zawierająca ważny dla przedstawiciela kościoła reformowanego argument, iż Bóg nie pragnie złota) oraz czwarta, tłumaczona niemal „słowo w słowo“, więcej: będąca właściwie „adaptacją fonetyczną“ (termin Zdzisława Niedzieli) tekstu polskiego. Jeden wyraz jest tutaj wszakże naddatkiem

23 Jakże blisko myśli renesansowego poety znalazł się ostatnio Jan Paweł II w swym *Tryptyku rzymskim* zarówno w swoim zdumieniu (*Jakże przedziwne jest Twoje milczenie / we wszystkim, czym zeusządz przemawia / stworzony świat... czy w pierwszej części Medytacji nad „Księgą rodzaju“*. (*Tryptyk rzymski*, Kraków 2003).

– słowo *líbeznejší* w odniesieniu do ofiary, oznaczające „bardziej powabna, przemiła, najprzyjemniejsza“ ofiara. Wyraz ten pojawił się może z tej przyczyny, że przymiotnik *przystojny* czyli „stosowny“ już został użyty w wersie drugim. Jednocześnie jednak czeskie słowo „líbezny“ osłabiło odczuty widać przez tłumacza wspomniany dystans i wprowadziło do pieśni szczególnie ton uczuciowy, ton serdecznej i jakby dziecięcej więzi z Bogiem (a pamiętajmy, że Komenský był autorem kilku wierszy melicznych, w którym dusza rozmawia z Bogiem jak oblubienica z oblubieńcem, przy wykorzystaniu niemal miłosnej poetyki, w czym przejawiała się już maniera barokowa, tu jeszcze jednak nie rzucająca się w oczy). Człowiek ma się więc w tłumaczeniu Komenskiego rewanżować Bogu nie tylko w sposób dostojnie stosowny (filozoficzna kontemplacja, zachwyty, podziwy), lecz i zawierający w sobie czar, spontaniczność miłości dziecięcej. Ten ton z kolei pociągnął za sobą liczne w przekładzie deminutywa, nieobce barokowi, rozsiane po całym wierszu: *perličky, obilíčko, kvítky, vínek, podzimek*. Obniżają one nieco patos hymnu Kochanowskiego, otwierając jakby perspektywę na liryzację codzienności, tak właściwą czeskiej literaturze aż po współczesność.

Wielce znaczącej zmianie uległ w translacji dystych drugi: *Kościół Cię nie ogarnie...* Janusz Pelc słusznie zauważył<sup>24</sup>, że polski poeta, sympatyzujący z reformacją, ale pozostający jednak w kościele katolickim, nie pragnący wdawania się w spory religijne, nie chciał skonkretyzować, o jaki to zbiór wiernych tu chodzi. Wybrał wieloznaczne, dziś byśmy rzekli – ekumeniczne uogólnienie, które odsyła zarówno do budynku – świątyni, Domu Bożego, jak i do każdego z istniejących wówczas i walczących się kościołów, rozumianych jako zgromadzenie wiernych. Taka wieloznaczność, podważająca jakby absolutyzowanie prawd przez poszczególne kościoły głoszonych, była nie do przyjęcia dla biskupa walczącej o przetrwanie Jednoty braci czeskich. Stąd też i zmiana, logicznie jednak rozwijająca czy dopowiadająca zawartą w utworze myśl autora. Zamiast wyliczania, gdzie wszędzie Bóg się znajduje, jakie przestrzenie i miejsca sobą wypełnia, co w sumie daje odczucie Jego stałej obecności i niezmierności, czeski teolog immanencję Boga w świecie uogólnił pisząc: *świat ten cię nie ogarnia*, zaś siłę tej immanencji podkreślił przez trzykrotne powtórzenie słów o wspólnym rdzeniu: *plno, plná, plné*. Nie zauważył tylko, że zgubił przy tym niezwykle oryginalny, wytworzony za pomocą enumeracji obraz, przedstawiający przecinające się i przenikające dwie płaszczyzny: horyzontalną (morze, ziemia) oraz wertykalną (otchłanie, niebo). Płaszczyzny owe tworzą swym przecięciem jakby swoisty emblemat wiary chrześcijańskiej – znak krzyża, i łączą tym samym przedziwnie z sobą powiązane strefy *sacrum* i *profanum*. Komenský odstępując od wyliczenia pozostawił jedynie płaszczyznę wertykalną, mocniej podkreślając stosunek zależności ziemi od nieba oraz nadrzędności tego ostatniego, co z kolei było nawiązaniem do zmienionego tekstu w wersie drugim.

Wprowadzone przez Komenskiego innowacje spowodowane były zapewne również chęcią uniknięcia wieloznacznych w oryginale „otchłani“, które mogły wprowadzić implikować wyobrażenie ziemskich przepaści, głębin morskich, ale i przedpiekła,

24 Pelc, J.: *Jan Kochanowski*, op. cit. s.146.

czyśćca (drugie znaczenie przypomina jeszcze w swym słowniku Samuel Linde<sup>25</sup>; wybrały je też niektóre z następnych czeskich tłumaczeń hymnu). A Jednota braci czeskich w czyśćciec nie wierzyła, co wiązało się z zagadnieniem „usprawiedliwienia“, o które toczono gorące spory z katolikami. Wygodniej więc było jej biskupowi w wersji czwartym przypomnieć, zgodnie z poetyką hymnu, wyznanie chwały Bożej, wypełniającej ziemię i niebo. Tak oto w tekst wkroczyła teologia niwecząc swoiste napięcie emocji w oryginale, w którym naprzód się mówi o dobrodziejstwach i wielkości Boga, a potem dopiero, jakby na skutek uświadomienia ich sobie, dochodzi do wybuchu uczuciowego „*wdzięcznego serca*“.

W dystychu trzecim tłumacz podkreślił z większą niż autor mocą, że wszystko, co człowiek uważa za swą własność, jest tylko zapożyczeniem się u Boga, udzielanym wyłącznie z Jego woli (*z tvého...propůjčení*). Piąty dystych naśladuje prostotę oryginału tylko częściowo. Zachowując antropomorfizację (*roztáhl, rozsál*, ale już bez aluzji artystycznych oryginału: *wyhaftoval*), prosty epitet *złote gwiazdy* rozbudowuje w porównaniu: *gwiazdy jaśniejące jak perelki*. W następnym dystychu translacja nie tylko wykorzystuje rym Kochanowskiego, ale pozostawia i polonizm *neobešlé* (winno być: *neobsáhlé*). I siódmy dystych jest właściwie „adaptacją fonetyczną“ oryginału z tą różnicą, że zastosowano w nim – jedyny w utworze – szyk przestawny, do wprowadzenia którego upoważniał jednak tłumacza wers 10 wzoru polskiego, w którym możliwość takiego zabiegu stylistycznego poświadczył swym autorytetem sam poeta.

W następnych trzech dystychach (8, 9, 10) znów jednak obserwujemy dość ważne zmiany. Tłumacz rozbił dwuwiersz ósmy na dwa dystychy samodzielne i każdemu wersowi oryginału dodał swój wers własny, dopowiadając, a to skąd rzeki mają *wielką hojność wód nieprzebranych*, a to rozbudowując (domyślne w oryginale) uwagi o prawach kierujących ruchami gwiazd i księżyca i podkreślając celowość istnienia wszystkiego. Dążenie Kochanowskiego do rozszyfrowania zakodowanej przez Boga w świecie informacji poprzez obserwację ogólnych, rządzących tym światem praw, co w konsekwencji daje obraz Boga podtrzymującego świat w istnieniu, obecnego we wszystkich naturalnych procesach, bardzo widać Komenskigo zafascynowało, skoro je rozwinął o dalszy dystych (dziesiąty) uszczegółowiający ogólne stwierdzenie polskiego poety. Zabieg ten rozszerzył cały hymn z 14 na 16 dwuwierszy. Być może te uzupełnienia są jakąś reminiscencją dzieła Kopernika *O obrotach sfer niebieskich*, które Komenský zakupił był w czasach swych studiów w Niemczech i z którym (jak stwierdza Antonín Škarka) przez całe życie się nie rozstawał. Rozwijając myśl wiersza nie zniekształcił jednak renesansowej wiary Kochanowskiego w to, że akt stwórczy Boga był aktem racjonalnym, bardziej może tylko uwypuklił sąd, że prawa przyrody są Boskimi regułami uporządkowania świata, zaś Bóg jest ontologiczną podstawą ludzkiej racjonalności.

Myśl tę kontynuują i dystychy o prawidłowościach nastawiania pór roku i przynoszonych przez nie darach Bożych, a więc o łaskawości, mądrości i miłosierdziu Boga-żywiciela. I tu jednak dochodzi do pewnych zmian treściowych oraz do wzmocnienia akcentów apologetycznych. Tłumaczenie powstaje w czasach emocjonalnej religijności,

25 Niestety *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego* pod red. Mariana Kucalę t. I 1994, t. II 1998 kończy się na literze „m“. Do dalszych tomów nie udało mi się dotrzeć.

co musiało na dziele pozostawić swój ślad. Tłumacz wprawdzie zachowuje personifikację oryginału, akceptuje w pełni owo *żywisz* Kochanowskiego, które oznacza nie tylko „nie pozwalasz zginąć“, ale i: „stworzyłeś ziemię piękną, przyjazną wszelkiemu stworzeniu“, zgadza się na to, iż powtarzalność zmian pór roku świadczy o nieustannym podtrzymywaniu świata w istnieniu (Boska *creatio continua*), mimo to jednak cały ten fragment hymnu trochę przekomponował wprowadzając inwersję<sup>26</sup>. Otwiera ów fragment wersem *Z lásky tvé noční rosa...*który u Kochanowskiego znajduje się po zwrotkach o porach roku, kończy zaś również powtórzonym za oryginałem motywem miłości Boga do człowieka: *Tvá milost, tvá láska k nám nikdy neustane*. Dzięki temu zabiegowi stworzył swoistą klamrę nasilonego uczucia, obejmującą dystychy 11–15, a cały fragment na skutek wprowadzonej inwersji stał się całością bardziej niż w oryginale wyodrębnioną, o mocniej wypunktowanej modlitewności. I to właśnie w nim zwiększa się frekwencja funkcjonalnie użytych, choć nie poświadczonych oryginałem, deminutiwów, podkreślających uczuciowy kontakt między Bogiem a człowiekiem. Komenský-pedagog chciał widać poprzez ów zabieg, zgodnie z zakładaną przez siebie funkcją pieśni duchownej, wywołać w odbiorcy wybuch wdzięczności i miłości do Boga.

Po tych dystychach następuje zakończenie, na którego odmiennosc w stosunku do oryginału zwróciła uwagę już Zofia Szymdtowa pisząc, iż pieśń dziękczynną Kochanowskiego „uzupełnił w swoim przekładzie Komenský, przenosząc czytelnika w ostatnim wierszu z ziemi do nieba, podczas gdy w oryginale od początku do końca mowa jest o życiu ziemskim, jego bujności i pięknie“<sup>27</sup>. Rzeczywiście: tam, gdzie Kochanowski prosi Boga o opiekę w życiu doczesnym, u kapłana-Komenskiego pojawia się dualizm, ujmowanie jednostki w kategoriach związku duszy i ciała, uwypuklenie nieśmiertelności duszy. Ten sam obraz skrzydeł Boskich, który u Kochanowskiego przywołuje z jednej strony skojarzenie z ptakiem (może pelikanem, pełniącym tak ważną rolę w symbolice chrześcijańskiej) osłaniającym skrzydłami swe pisklęta, z drugiej zaś strony jest sięgnięciem do europejskiej topiki poetyckiej kojarząc się z antycznej proveniencji piętnem boskości czy z humanistycznym symbolem sławy i nieśmiertelności<sup>28</sup>, a więc obraz Boga-Artysty, Stworzyciela unoszonego, jak każdy artysta, na skrzydłach natchnienia – u Komenskigo raczej ewokuje wyobrażenie uskrzydłonego Bożego posłańca, Anioła Śmierci, Tanatosa, o wyraźnie barokowej już proveniencji i jest jakby zapowiedzią następnej, końcowej części *Kancjonału* dotyczącej ostatecznych spraw człowieka. Tłumaczenie Komenskigo nie staje się wprawdzie przez to pieśnią wanitatywną, ale w optymistyczny humanizm Kochanowskiego, w jego próbę odczytania racjonalnego zamysłu Boga przy stworzeniu świata wpisała

26 Nie udało mi się stwierdzić, czy zmieniony układ wersów jest identyczny z tym, o którym mówi Janusz Pelc w swej monografii (s. 52) powołując się na własny artykuł *Teksty Jana Kochanowskiego w kancjonałach staropolskich XVI i XVII wieku*, „Archiwum Literackie“ t. XVI, Wrocław 1972, gdzie na s. 78–79 miał dać przedruk tak zmienionego hymnu. „Archiwum“ jest w Brnie niedostępne.

27 Szymdtowa, Z.: *Kochanowski na tle polskiego i europejskiego renesansu*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 2. Nauka o literaturze, Warszawa 1963, s. 53.

28 Por. Michałowska, T.: *Kochanowskiego „poeta perennis“*. (*W kręgu renesansowych refleksji o poezji*), [w:] *Jan Kochanowski i epoka renesansu*, Warszawa 1984, s. 64 i n.

się tęsknota głęboko wierzącego teologa, wygnańca z ziemi ojczyznej, paradoksalnie jedynie realna, mająca szanse na spełnienie tęsknota za wymarzoną i wymodloną ziemią obiecaną: Jeruzalem Niebieskim. Na pierwszej czeskiej konkretyzacji hymnu Kochanowskiego podpisała się więc i epoka, i kondycja tłumacza. Przekład, zgodnie zresztą z barokowym zwyczajem, stawał się dzięki temu częściowo parafrazą, może nawet przekładem emulacyjnym, dla którego wzór bywał pretekstem do wypowiedzenia własnych wizji i koncepcji.

Zachowana przez Komenskigo wersologiczna wierność oryginałowi (sylabizm ścisły) nie zyskała aprobaty zwłaszcza u słowackich badaczy recepcji Kochanowskiego w literaturze czeskiej i słowackiej (Ján Ďurovič, Rudo Brtáň). Szczególnie drugi z nich dość ostro osądzał nieporadność rymową Czecha, który choć teoretyzował o konieczności wprowadzania rymów pełnych, a nawet głębokich (pamiętajmy, że barok zaczynał przywiązywać do rymów niezwykle wagę i żądał nie po prostu współdźwięczności, ale kunsztu poetyckiego) – sam zasady tej nie dotrzymywał. Na usprawiedliwienie tłumacza trzeba zaznaczyć jednak, że wina po części spoczywała w tym wypadku i w różnicach systemów języka czeskiego i polskiego, i .. w samym wzorze.

Kochanowski, który, jak wykazała to w pięknym studium Maria Dłuska<sup>29</sup>, wprowadził do poezji polskiej sylabizm ścisły i rym pełny, realizując wszystkie dotychczasowe kształtujące się w niej tendencje rozwojowe, który obdarzył ją „*oślniewającym bogactwem miar i zwrotek*“, a wielokrotnie stosując tok przerzutniowy uwolnił w wierszu polskim intonację, oderwaną odtąd na stałe od rozczłonkowania na wersy, tenże Kochanowski w swym – pamiętajmy – jednym ze swych pierwszych, po polsku napisanych utworów, choć artystycznie doskonałym, dość bliski był jeszcze tradycji. Wers hymnu sylabiczny, 13–zgłoskowy, z podziałem 7+6, podkreślany jest jako wyodrębniająca się jednostka poprzez budowę składniowo-intonacyjną, a także – co było w czasie powstania utworu nowością – poprzez wprowadzenie dokładnego, półtorazgłoskowego rymu żeńskiego bez odchyłeń brzmieniowych lub akcentowych (akcent dzięki systemowi językowemu pada zawsze na drugą od końca sylabę). Wersy są dwudzielne, ale dział wewnętrzny wersu nie zawsze bywa równie mocny, jak jego zakończenie, choć dwudzielność realizuje się w miejscu średniówki. Szczególnie ważne myśli poeta podkreślił jednak mocną średniówką: *Kościół Cię nie ogarnie, Tyś pan wszystkiego świata, Bądź na wieki pochwalon, Chowaj nas, póki raczysz.*

Rymy wiążą wiersz w dystychy aa, bb itd., co prowadzi niejednokrotnie do zapisu stychicznego, mimo, że w utworze przeważa koncepcja czterowierszowych zwrotek, będących wyraźnymi całościowymi, nierzadko nawet jednym zdaniem o rymach stycznych, dwójkowych: aa, bb. Budowa dystychowa, jak wspomina w swej monografii Pelc, zachowana została we wszystkich wczesnych przekazach. Rym Kochanowskiego czasem określa się jako pospolity, gramatyczny: jest przeważnie czasownikowy, rzadziej imienny (tę opinię powtarza się i w polonistyce czeskiej). Nie gardził poeta i pleonazmem rymowym. Maria Dłuska, uzasadniając swój sąd prze-

29 Dłuska, M.: *Kto mi dał skrzydła? Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego*, [w:] *taż, Studia i rozprawy*, Kraków 1970, t. II, s. 7–60.

konująco, kładzie to zjawisko na karb funkcji, jaką rym spełniał w poetyce czarnoleskiego twórcy – funkcji przede wszystkim strukturalnej (podkreślenie zamknięcia wersu, tak ważne przy uwolnionej intonacji składniowej). Rym Kochanowskiego nie miał natomiast ambicji bycia sztuką rymotwórczą, choć poetę stać było i na rymy mniej banalne we fraszkach, a nawet na rymy oryginalne, związane z tak cenionym w późniejszej epoce konceptem (np. *Na Barbarę*). Dłuska w przywoływanej tu pracy przypomina, że polski twórca „rewolucjonizował poetykę ku swobodzie i giętkości” optując za artystyczną prostotą i przejrzystością. Tymi też tendencjami tłumaczy brak rymów wyszukanych w jego poezji.

Cóż z tak ukształtowaną poetyką uczynił Komenský?

Przed wszystkim trzeba powtórzyć, że tłumacz kierował się samodzielnie wytworzoną konkretyzacją czyli wizją ogólną utworu. W szczegółach jednak często szedł śladem polskiego wzoru. Zachował przede wszystkim dystych, złożony, jak w oryginale, z dwu rymowanych trzynastosylabowych wersów ze średniówką po 7 sylabie (7+6). Jedynym odstępstwem jest wers pierwszy dystychu 15–ego, gdzie sonantyczne „r“ i „l“ w słowie *nesmrtdlný* poszerzyły wers na 7+7 sylab. I sposób rymowania był w zasadzie naśladowaniem oryginału<sup>30</sup>. Komenský pozostawił w wierszu gramatyczne pary rymowe, odstupując od nich samodzielnie zaledwie w jednym przypadku: *nemýlí-cíli*. Tu też spotkał się z największym oporem własnego języka posiadającego akcent inicjalny w przeciwieństwie do języka polskiego o akcencie paroksytonicznym. Słów dwusylabowych, w których akcent padałby na drugą sylabę od końca i wzmacniał rym, czeszczyzna ma nie znów tak dużo, tok jej jest trocheiczno-daktyliczny w przeciwieństwie do polskiego toku trocheiczno-amfibrachicznego. O rytmiczne ekwiwalenty polskiego oryginału jest więc w języku czeskim dość trudno, częste używanie rymów żeńskich czyni poezję w czeskim odczuciu monotonna, toteż tłumacz na 16 dystychów zaledwie w 7 zrymował – i to z pewnym wysiłkiem – słowa dwusylabowe, w których zgodnie ze wzorem półtorasylabiczny rym wsparty jest akcentem: *tebe-nebe, chladí-mladí*. Najczęściej jednak musiał wiązać podobieństwa brzmieniowe wyrazów wielozgłoskowych z dwu- a nawet jednozgłoskowymi lub z zestrojami akcentowymi: *vyznáváme-nemáme, zemi-rozličnými, potravu své-nesmírné*. Brak akcentu na przedostatniej sylabie rekompensował częściowo w wyrazach wielozgłoskowych za pomocą samogłoski długiej (*vyznáváme-nemáme*) usytuowanej w miejscu polskiego akcentu<sup>31</sup> lub przynajmniej akcentu pobocznego. Ale i tak widać, że w walce z rymami czasem musiał uznać swoją porażkę rymując,

30 Praca niniejsza zaledwie dotyka się rozległej problematyki wersologicznej, opracowanej zresztą w znacznym stopniu ze strony czeskiej i polskiej (por. Hrabák, J.: *Staropolský verš ve srovnání se staročeským*, Praha 1937; tenże, *Kapitolky ze srovnávací metriky česko-polské*, nadbitka Ročenky 1947 Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně; tenże, *Divergentní tendence ve vývoji českého a polského verše starší doby*, [w:] *Studia poświęcone stosunkom literackim polsko-czeskim i polsko-słowackim*, Wrocław 1969; Kudělka, M.: *Několik poznámek o překládání polského sylabického verše do češtiny*, „Slavia“ 1959, s. 579–589; Topolińska, Z.: *Dwie problemy zapadnosłowiańskiej metryki*, [w:] *Poetics, Poetyka, Poetika, II*, The Hague – Paris – Warszawa 1966.

31 Hrabák takie działania odnotowuje dopiero u czeskich pisarzy odrodzenia narodowego w wie-



choć rzadko, akcentowane słowa jednosylabowe z zestrojem akcentowym: *tvé-za své* (gdzie akcent przenosi się na przyimek), czy godząc się na współbrzmienia dość odległe typu: *roztáhl-rozsál, zemi-svými*. Na ogół unikał także – naśladowując oryginał – oksytonicznych średniówek (typu: *Podzimiek ovoce nám; pak do hotového již*) i takichż klauzul (*neboť vše své; hledí potravý své*), choć – jak widać z przytoczonych przykładów – sporadycznie je pozostawiał. Nie znając melodii trudno też wyrokować, jak te kłopoty pomagał rozwiązywać akcent muzyczny.

Komenský zauważył dążność Kochanowskiego do podkreślania mocną średniówką tych części zdania, które, zawierając myśl ważną, wymagały wypunktowania za pomocą działu intonacyjnego i składniowego, i w tłumaczeniu ten typ postępowania nawet rozhojnił: *Svět ten tě neobsáhá; Zlata, vím, že nežádáš; Sám´s ty Pán všeho světa; v řádu svém stojí všecko; Nás chovej, pokud ráčíš; pak dones, kdy chceš, v nebe*. Zachował personifikację pór roku i występujące w tych fragmentach anaforyczne powtórzenie *k vůli tobě*. Pozostawił proste epitety Kochanowskiego typu *den bílý a noc tmavá*, które przyczyniały się do stworzenia harmonijnego, bezpiecznego, iteratywnego obrazu świata. Instrumentacja dźwiękowa wiersza (np. dostrzeżone przez Wiktora Weintrauba powtórzenia grupy dźwiękowej NIE mające podkreślając nieskończoność Boga) występuje i w tłumaczeniu (grupa NE). Podobnie rzecz się ma z aliteracją, choć przemieszczoną w inne miejsca wiersza. I tak np. zauważone przez Pelca powtórzenie spółgłoski **g** w wersie *a potem do gotowego gnušna zima wstawa* zlikwidował oddając słowo *gnušna* przez epitet *tvrdá*, a więc *mrožna*, nie zaś: „leniwa“, „ociężała“, „wykorzystująca pracę innych“ pór roku, jak ma to miejsce w oryginale (być może polskie słowo skojarzyło mu się z czeskim *hnusný* = „obrzydliwy“, „ohydny“, „wstrętny“, które w odniesieniu do zimy wydało mu się niesprawiedliwe, a w poezji religijnej – niestosowne). Wydaje się, że funkcjonalnym substytutem za te braki były wykorzystane przez tłumacza aluzje dźwiękowe w postaci przedrostka *roz- roztáh, rozsál, rozličný* (dystych 5–6) czy grupy *vi- kvítky, vínku, víno* (dystych 12–13), choć wprowadzenie ich mogło też być dziełem przypadku czy natchnienia, nie zaś rozmysłu translatorskiego.

Kancjonał Komenského doczekał się kilku wydań (Rudo Brtáň doliczył się ich około dziesięciu). Ogromną ilość, bo aż 80 wydań, osiągnął natomiast śpiewnik Juraja Tranovskiego (Tranosciusa, pochodzącego z Cieszyna, zapisywanego także jako Jerzy Trzanowski, Jiří Třanovský) wydany w 1635 r. pod nazwą *Cithara sanctorum*. W wydaniu z 1696 roku sporządzonym przez Štefana Francisci pojawił się hymn Kochanowskiego, najpewniej w nowym tłumaczeniu Daniela Sinapiusa, który działał w Nowym Bojanowie koło Leszna w latach 1676–1683<sup>32</sup>. Sinapius, jak się wydaje, konfrontował tłumaczenie Komenského z oryginałem polskim, o czym świadczy odstąpienie od amplifikacji i powrót do pierwotnej ilości wersów. Powtórzył też za autorem wers drugi dając adaptację fonetyczną. W dalszym ciągu jednak mamy do czynienia

ku XIX. Jak widać Komenský w tym wypadku ich wyprzedził. Por. Hrabák, J. : *Úvod do teorie verše*, Praha 1978, s. 42.

32 Brtáň, R. : op. cit., 79 i n.

z dość samowolnym przemieszczaniem dystychów, choć innym niż u Komenskiego, np. dwuwiersz drugi został umieszczony po trzecim. Autor tłumaczenia pozostawił w tekście za Komenskim *svět* (zamiast *Kościół*), inaczej natomiast rozszyfrował słowo *otchlanie* tłumacząc je jako *peklo*, nad którym – podobnie jak nad morzem, ziemią i niebem – unosi się Bóg. Nieporozumieniem okazał się przekład wersu 2-go w dystychu 4-ym, w którym zniknęła najwspanialsza ofiara serca. W następnym dwuwierszu pojawia się – jak przypomnienie *Księgi Rodzaju* – stwarzające wszystko Słowo-Logos. Podkreślona przez Komenskiego celowość działań Bożych w tłumaczeniu Sinapiusa dość nieporadnie dostała się do dystychu 7-go i odniesiona została wyłącznie do morza, które *Vyměřeného cíle přeskočit se boi*. Zniknęła renesansowa personifikacja wiosny (*Tobě kvůli rozličné kvítí země plodí*) i pozostałych pór roku, z wyjątkiem lata, które otrzymało jednak wieniec kłosiany. Przerzucono również dystychy 13 i 14 (co odąd w dalszych wydaniach stało się regułą), ale powrócono do końcowego obrazu Kochanowskiego: *Jedině ať budeme pod křídlymi Tvými*.

Trudno zgodzić się z dość wysoką oceną tego przekładu, z jaką spotykamy się w artykule Brtáňa. W porównaniu z zachowującym jednak artyzm przekładem Komenskiego przekład Sinapiusa wydaje się o wiele bardziej nieporadny, obrazy bliższe są *Biblii* niż samodzielnie ją interpretującego Kochanowskiego, częściej zresztą obrazowość zostaje zastąpiona retorycznym uwypukleniem praw nadanych światu przez Boga. A jednak to ten przekład bywał powielany w kolejnych wydaniach choć, jak zauważa Brtáň, poszczególne słowa, zwroty ulegały w nim poprawkom wydawców. Zaznaczano też wprawdzie, że jest to pieśń polska, ale nie podawano nazwiska autora. Nic dziwnego zatem, że tekst z czasem zaczął funkcjonować jako bezimienna pieśń ludowa i jako taka został zapisany przez Martina Zemana, sekretarza gminnego z miejscowości Velká koło Strážnicy i wydany w zbiorze *Národní písně moravské* przez Františka Bartoša w 1901 r. w dziale *Písní medytacyjnych* (muzykę w zbiorze opracował sam Leoš Janáček). Wiersz zapisany został gwarą południowo-wschodniomorawską (chodzi o tzw. Slovaccko, nie zaś Slovensko-Słowację, a więc o południowo-wschodnie części Moraw) i posiada wyraźne odniesienia treściowe do tłumaczenia Sinapiusa, co łatwo sprawdzić w załączonym aneksie. Dystychy w tym zapisie zostały rozbite na czterowersowe zwrotki, których jest 16. Powstały one w ten sposób, że wersy przełamano w miejscu średniówki. Rymy uległy zubożeniu (czasem rymują się zaledwie ostatnie sylaby: *chovati-živiti*). Wspaniały czwarty dwuwiersz dziękczynny zmieniono w pokłon poddanego składany najsilniejszemu władcy: *Slušným Tě tedy srdcem, / Pane, vzývat máme, / krom Tebe mocnějšího / pod nebem nemáme* i przesunięto daleko (zwrotka 10). Dodano też zwrotki 13 i 14, nieporadne, ale o dość typowych dla prostej, wiejskiej umysłowości obrazach, nawiązujących do codziennej krzątaniny wokół gospodarstwa.

Wśród morawskich pieśni ludowych skończyła się jedna droga hymnu Kochanowskiego w Czechach. Ale trwał on dalej w ewangelickich śpiewnikach, a jak podaje Josef Bečka<sup>33</sup> poczynając od wydania w roku 1895 zaczęto wymieniać w nich i nazwisko au-

33 Bečka, J.: *Polské písemnictví ve světle českých překladů*, [w zbiorze:] *Česko-polský sborník vědeckých prací*, t. II, Praha 1955, s. 179.

tora, Jana Kochanowskiego, co zobowiązywało może nie do konfrontacji z oryginałem, ale przynajmniej z czeskimi przekładami literackimi, które tymczasem zaczęły powstawać. Do rozszyfrowania autorstwa przyczyniło się, jak można sądzić, wydanie przez morawskiego działacza kultury, Františka Vymazala, antologii poezji polskiej, która wypełniła tom drugi jego wyboru poezji słowiańskiej, wydanego w roku 1878 pt. *Slovanská poezije*. Wśród zamieszczonych w niej utworów Kochanowskiego znalazł się i przekład pieśni *Czego chcesz od nas, Panie...* w tłumaczeniu Vladimíra Šťastného.

Šťastný przekładał z polskiego oryginału nie wiedząc być może, że pieśń ma już za sobą długą wędrówkę po kancjonałach czeskich i co najmniej dwa odrębne przekłady. Wiersz został przetłumaczony sylabotonicznym 12–zgłoskowcem trocheicznym ze średniówką po 6 zgłosce, przy czym układy pięciu stóp trocheicznych mają kilka wariantów, co chroni utwór przed monotonią rytmiczną. Nie jest to jeszcze czeski aleksandryn, który zaczęto wprowadzać dziesięć lat później, brak mu więc słów jednosylabowych, akcentowanych przed stałą diarezą po szóstej zgłosce oraz rymów męskich w wygłosie. Hymn został tym razem zapisany w czterowersowych zwrotkach o rymach stycznych, żeńskich aa, bb. Są to jednak rymy już bardziej wyszukane, choć i gramatycznych pozostało jeszcze sporo. Wiersz jest lekko archaizowany, czy może raczej uniezwykły leksykalnie (*dober, podělení, dobrost, vezdy, jesti* itp.), zgodnie z rozwijaną i lansowaną w owej dobie poetyką lumirowską (twórców skupiających się wokół czasopisma „Lumír“). Brak w nim amplifikacji wprowadzonych przez Komenského czy później przez ludowych wykonawców, brak też inwersji dystychów. Šťastný jednoznacznie przetłumaczył *kościół* jako *chrám* – świątynię, a *otchłanie* jako *propasti*. Uwolnił też, zgodnie z duchem poezji Kochanowskiego, choć jeszcze nieobecny w tym właśnie utworze, intonację wewnątrz wersu. Trzymając się „blisko tekstu“ zachował też obrazowość oryginału.

Autorem następnego tłumaczenia *Hymnu* był lekarz, gorący polonofil związany z czeskimi kręgami katolickimi, Josef Svítíl, który publikował swe prace pod pseudonimem Jan Karník. O Kochanowskim informował czeskie społeczeństwo już w latach I wojny i w okresie międzywojennym w czasopismach<sup>34</sup>; w piśmie „Vlast“ roczniku 1917–1918 ukazała się też po raz pierwszy jego *Óda na Boha*, będąca tłumaczeniem pieśni Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie*. Po raz drugi Karník przedrukował ją w swoim wstępie do własnego przekładu *Trenów* i sporej garści fraszek<sup>35</sup>. Tłumaczenie jest całkowicie samodzielne, i zdecydowanie kierujące się oryginałem, jeśli idzie o następstwo poszczególnych zwrotek i wersów, choć i na nim ciąży zarówno dawna tradycja poetyki narzuconej „lumirowcom“ przez Jaroslava Vrchlickiego (np. inwersje wewnątrzwersowe, poetyzmy), jak i udziwnianie leksykalne już modernistycznej proveniencji (*kuvětu plémě, vyprahlá lada*, czy książkowe *perutě*). Karník tłumaczy trzynastozgłoskowym wierszem sylabotonicznym (7+6) o trójakcentowych, urozmaiconych układach trocheicznych, wprowadzając od czasu do czasu „mocną“

34 W czasopismach „Vlast“ 32, 1915–1916, s. 873 i nn., 953 i nn.; „Česká revue“ 5, 1923, s. 123 i nn.

35 *Jana Kochanowskiego Treny a frašky* přeložil Jan Karník, v Praze 1928. Praca wyszła jako 156 tomik serii „Sborník světové poezie“ wyd. przez Česká Akademie Nauk.

średniówkę, podkreślona jednosylabicznym słowem akcentowanym (*Čeho, věčný Pane náš, máme Tobě dáti*). Tłumaczy swobodnie, stosując amplifikacje i rekompensując je redukcjami na innych miejscach (charakterystyczny pod tym względem jest choćby pierwszy dystych). *Kościół* i *otchłanie*, które tyle kłopotu sprawiały tłumaczom w kancjonałach, tutaj zostały skonkretyzowane (*chrám, propasti*). Czasem wprowadza obrazy odmienne, np. *zlatými jež hvězdami upevnils jak hřeby*, gdzie owe podtrzymujące niebo *gwoździe* znalazły się pewnie jako rym do *nebi*. Rymy są proste, często są to powtórzone za oryginałem pełne rymy żeńskie. Tam, gdzie brakło słów dwusylabowych, rekompensował wyrazem wielosylabowym, dbając jednak, by przedostatnia sylaba znalazła się przynajmniej pod akcentem pobocznym, który w języku czeskim przypada na sylaby nieparzyste, licząc od pierwszej, akcentowanej. I zakończeniu wrócił sens pierwotny: *ale kryj nás všechen čas Svými perutěmi*.

Zmianom ulegały i następne przedruki w kolejnych kancjonałach, jak o tym świadczy tekst zamieszczony w śpiewniku ewangelickim z 1950 r. Przeróbka ta (bo trudno tu mówić jedynie o reedycji i poprawkach) wykazuje sporo troski o zbliżenie się do oryginału przede wszystkim w ilości zwrotek, ale również w treści. W trzecim dwuwierszu pozostawiono wprawdzie zmianę ofiary serca na ogólną pochwałę Boga, ale już nie z racji jego potęgi, lecz majestatu (*nad tě důstojnějšího jiného nemáme*). W dalszym dystychu zawierającym tak kłopotliwe dla czeskich religijnych tłumaczy słowa *kościół* oraz *otchłanie* pozostawiono bardziej ogólny *svět* Komenskigo wprowadzając następnie własne uszczegółowienie Bożej wszechobecności, w którym już ani piekiel ani przepaści nie ma, za to Bóg wypełnia sobą wszystkie miejsca i czasy. Z dużą swobodą przetłumaczono i następne dwuwiersze wprowadzając anaforyczny paralelizm *Tys řekl..., Tys řekl..., Tys rozkázal* unaoczniając jakby stawanie się świata. Z dokonywanych dotąd inwersji pozostało jedynie przerzucenie dystychu 13 i 14, tak, by pieśń kończyła się pochwałą Boga. Jednocześnie wszakże w dwuwierszu przedostatnim powrócono do koncepcji autorskiej: *Živ nás na této zemi, pokud ráčís chtíti, / jen pod Tvými křídly dej nám vždycky býti*. W sumie powstało ładne, nowoczesne tłumaczenie nie silące się na archaizację, niefunkcjonalną właściwie w stale śpiewanej pieśni religijnej.

Ostatni przekład hymnu, który ukazał się jeszcze przed podziałem państwa na Czechy i Słowację jest tłumaczeniem na język słowacki. Wyszło ono spod pióra współczesnego poety, Mariána Kováčika<sup>36</sup>. Jest to przekład – wbrew znanemu powiedzeniu – i wierny, i piękny i, dodajmy, nie obciążony niepotrzebną archaizacją czy pozornie poetyckimi zwrotami. Wierny myśli Kochanowskiego oraz jego obrazowaniu, zachowujący antropomorfizację Boga i personifikację pór roku; swobodny – w przekładaniu tych myśli i obrazów na język współczesny. Amplifikacja, jak w wersji pierwszym, choć wprowadzona ze względu na rym, jest całkowicie naturalna i zgodna z treścią całości. Spowodowała ona jednak redukcję powtórzenia Kochanowskiego. Jedynym ważnym odstępstwem jest dystych drugi: jak w większości czeskich tłumaczeń czy przeróbek

36 Kochanowski, J.: *Renesančná lýra*, přeložil Marián Kováčik, Bratislava 1970, študiu a poznámky napísal Pavol Winczer, s. 70–71.

doszło tu do ukonkretnienia *kościola* jako budynku oraz *otchlani* jako „przepaści“. Dominuje w tłumaczeniu, tak jak w oryginale, dziękczynienie, płynące z podziwu nad wspaniałością dzieła Stwórcy. Akcent ludowy (a można go uznać i za swoistą aluzję archaizującą) wprowadzony jest bardzo delikatnie w drugim dystychu trzeciej zwrotki: *Vystavil si šíru zem*, gdzie przymiotnik *šírá* (*szeroka, rozległa* używany w złożeniach leksykalnych *pod šírým nebem, v šírém poli, do šírého světa* – „pod gołym niebem“, „w szczerym polu“, „iść w świat szeroki“) użyty w odniesieniu do ziemi (zamiast polskiego *nieobeszła*) kojarzy się z kulturą ludową, nawet ze światem baśni.

W tym samym niemal czasie, co piękny słowacki wybór poezji Kochanowskiego, ukazał się pod identycznym tytułem znacznie skromniejszy wybór utworów polskiego poety wydany przez znanego i zasłużonego tłumacza poezji polskiej – Jana Pilařa<sup>37</sup> (część zamieszczonych tam wierszy tłumaczył Erich Sojka). Przedmowę do zbioru zatytułowaną *Lyrická balada Jana Kochanowského* napisał Karel Krejčí. W zbioru tym jednak nie zamieszczono pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*. Brak tak ważnego utworu widać nurtował Pilařa, bo do sprawy tej wrócił w eseju poświęconym Kochanowskiemu<sup>38</sup>, wyrażając w nim podziw dla zawartej w utworze „bogatej uczuciowej i obrazowej pochwały piękna świata“. Przytoczył też hymn *in extenso* w tłumaczeniu Komenskigo, stwierdziwszy, iż „*jest to pierwszy poetycki przekład z języka polskiego na czeski*“, a choć występują w nim archaizmy, brzmi po czesku niezwykle pięknie. W taki oto sposób Pilař, poeta i tłumacz poezji polskiej, nadał przekładowi Komenskigo status poetyckiego tłumaczenia kanonicznego, w porównaniu z którym pozostałe przekłady uznał za zwykłe dokumenty. Stała się więc rzecz niezwykła: bezpretensjonalny przekład Sinapiusa, będący kontynuacją dzieła Komenskigo, zamieszczany w śpiewnikach religijnych, wszedł – jako dość widać lubiana i przez wykonawców zmieniana pieśń – między anonimowe utwory ludowe; z drugiej zaś strony tenże przekład, konfrontowany, jak się wydaje, z polskim oryginałem lub przynajmniej z czeskim tłumaczeniem literackim, przeobrażając się pod wpływem troski o prostotę i zrozumiałość dla wykonujących go odbiorców, w czasach najnowszych zbliżył się treściowo najbardziej do oryginału, i w wydaniach z połowy XX w. oddany został językiem całkowicie współczesnym, górując nad dotychczasowymi przekładami z końca XIX i początku XX w., już w zamyśle translatorskim literackimi. Natomiast przekład Komenskigo, powstały w dobie wzmózonej religijności, dokonany dla jej podtrzymania, odbiegający w kilku miejscach od swojego polskiego wzoru, nabral patyny wznoszącej jego poetyckość i to on właśnie zaczyna funkcjonować w sferze czeskiej poezji wysokiej, tracąc swe pierwotne użytkowe właściwości (choć oczywiście może tu działać i magia nazwiska tłumacza).

37 Kochanowski, J.: *Renesanční loutna*, Praha 1971.

38 Pilař, J.: *Jan Kochanowski, tvůrce české poezie*, [w tenże:] *Má cesta za polskou poezií. Vzpomínky-portréty-eseje*, Praha 1981, s. 141–152.

**Literatura traktująca o czeskiej i słowackiej recepcji dzieł Jana Kochanowskiego:**

- Bar A., *Jan Kochanowski w obcych językach. Próba bibliografii*, „Silva Rerum“ 1930, z. 4–7;
- Bečka J., *Polské písemnictví ve světle českých překladů*, [w:] *Česko-polský sborník vědeckých prací*, díl II., red. M. Kudělka, Praha 1955;
- Bečka J., *Slavica v české řeči*, I. *České překlady ze slovanských jazyků do r. 1860*, Praha 1955, 40–45, s. 330–457;
- Brtáň R., *Jan Kochanowski v české a slovenské literatuře*, „Slavica Slovaca“ III, 1968, s. 379–390. [Przedruk w:] tenże, *Slovensko-slovanské literárne vzťahy a kontakty*, Bratislava 1979, s. 75–87;
- Chalupný E., wstęp do: *Jan Kochanowski Treny*, Praha 1928;
- Čuprová L., *Česko-polské kulturní vztahy v době třicetileté války a jejího doznívání*, [w:] *Češi a Poláci v minulosti*, red. J. Macůrek, Praha 1964, t. I, s. 318–329;
- Dobrzycki St., *Pieśń Kochanowskiego na obczyźnie*, „Pamiętnik Literacki“ V, 1906, s. 56–57;
- Đurovič J., *Dva preklady polskej piesne Co žádáš od nás, Pane (K pomeru Komenského Kancionálu a Tranovského Cithary)*, „Český časopis historický“ RXLIII, 1937, s. 543–546;
- Horák J., *Jan Kochanowski w literaturze czeskiej*, [w:] *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930*, Kraków 1931, s. 337–358), wersja czeska *Jan Kochanowski v české literatuře* [w:] tenże, *Z dějin literatur slovanských*, Praha 1948, s. 337–358;
- Jireček J., *Bartoloměj Paprocký z Hlahol a Paprocké Vůle a spisovatelská činnost jeho*, „Časopis českého muzea“, 1886, s. 3–34;
- Kardyni-Pelikánová K., „Treny“ *Jana Kochanowskiego w czeskich i słowackich przekładach*, [w:] „Rocznik Świętokrzyski“ IX, 1981, s. 347–368, [przedruk w:] taż, *Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka-Genologia-Przeład*, Brno 2000, s. 147–168;
- Karník J. [Svítel J.], *Jan Kochanowski a jeho dílo*, [w:] tenże, *Pod perutí Bílého orla. Črty polské*, Olomouc 1926, s. 19–82;
- Krejčí K., *Bartoloměj Paprocki z Hlahol a Paprocké Vůle*, Praha 1946;
- Krejčí K., *Dějiny polské literatury*, Praha 1953, s. 66–76;
- Krejčí K., *Lyrická balada Jana Kochanowského*, [w:] *Jan Kochanowski, Renesanční loutna*. Z polského originálu přeložil Jan Pilař a Erich Sojka, Praha 1971;
- Máchal J., *Slovanské literatury t. I*, Praha 1922;
- Měšťan A., *Kochanowski w Czechach od XVI wieku po dzień dzisiejszy*, [w:] *Literatura-Komparatystyka-Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, Warszawa 1968, s. 141–155;
- Měšťan A., *Polska i Polacy w piśmiennictwie czeskim XVI wieku*, „Pamiętnik Słowiański“ XVI, 1965, 107–128;
- Magnuszewski J., *Literatura polska i literatura czeska do połowy XVIII wieku*, [w:] *Literatura staropolska w kontekście europejskim*, Wrocław 1977, s. 111–137;
- Niedziela Z., *Jan Kochanowski w almanachu Václava Tháma* [w:] *Opuscula Polono-Slavica*, Wrocław 1979, s. 245–248;
- Pelc J., *Teksty Kochanowskiego w kancjonalach protestanckich XVI i XVII wieku*, [w:] *Odrodzenie i reformacja w Polsce VIII* (1963), s. 226–238;
- Pilař J., *Jan Kochanowski*, [w:] tenże, *Má cesta za polskou poezií. Vzpomínky, portréty, eseje*, Praha 1981.
- Štěpán L., *Polská epigramatika. Žánry fraška a epigram ve spektru malých forem*, Brno 1998;
- Ulewicz T., *Oddziaływanie europejskie Jana Kochanowskiego od renesansu do romantyzmu*, Kraków 1970, wyd. 2., rozszerzone 1976.
- Vymazal F., *Slovanská poezije. Svazek II Polská a lužicko-srbská poezije. Výbor z národního a uměleckého básnictva polského a lužicko-srbského v českých překladech*; Sestavil a literárními úvodami opatřil František Vymazal, V Brně 1878; wstęp i tłum. archyymnu s. 26–28;
- Weintraub W., *Manifest renesansowy*, [w:] tenże, *Rzecz czarnolesska*, Kraków 1977;
- Winczer P., *Renesanční básník Jan Kochanowski*, [posłowie w:] *Jan Kochanowski Renesanční lýra*, přeložil Marián Kováčik, Bratislava 1970.
- Wollman F., *Slovesnost Slovanů*, Praha 1928.

## Aneks

**Pieśń XXV**

Czego chcesz od nas, Panie, za Twer hojne dary?  
 Czego za dobrodziejstwa, którym nie masz miary?  
 Kościół Cię nie ogarnie, wszędy pełno Ciebie,  
 I w otchłaniach, i w morzu, na ziemi, na niebie.

Złota też, wiem, nie pragniesz, bo to wszystko Twoje,  
 Cokolwiek na tym świecie człowiek mieni swoje.  
 Wdzięcznym Cię tedy sercem, Panie, wyznawamy,  
 Bo nad nie dostojniejszej ofiary nie mamy.

Tyś pan wszystkiego świata, Tyś niebo zbudował  
 I złotymi gwiazdami ślicznieś uhaftował;  
 Tyś fundament założył nieobeszłej ziemi  
 I przykryłeś jej nagość zioły rozlicznemi.

Za Twoim rozkazaniem w brzegach morze stoi,  
 A zamierzonych granic przeskoczyć się boi;  
 Rzeki wód nieprzebranych wielką hojność mają.  
 Białe dzień a noc ciemna swoje czasy znają.

Tobie k'woli rozliczne Wiosna kwiatki rodzi,  
 Tobie k'woli w kłosianym wieńcu Lato chodzi,  
 Wino Jesień i jabłka rozmaite dawa,  
 Potym do gotowego gnuśna Zima wstawa.

Z Twej łaski nocna rosa na mdłe zioła padnie,  
 A zagożale zboża deszcz ożywia snadnie;  
 Z Twoich rąk wszelkie zwierze patrzy swej żywności,  
 A Ty każdego żywisz z Twej szczodrośliwości.

Bądź na wieki pochwalon, nieśmiertelny Panie!  
 Twoja łaska, Twa dobroć nigdy nie ustanie.  
 Chowaj nas, póki raczysz, na tej niskiej ziemi;  
 Jeno zawsze niech będziem pod skrzydłami Twemi!

(J. Kochanowski, *Dzieła polskie* t.1, Warszawa 1953, s. 343–344)

***O dobrodiních božských s chválami***

(Z polského. Může se i po jídle zpívati.)

1. Co žádáš od nás, Pane, za tve hojné dary?  
Čeho za dobrodiní, které nemá míry?
2. Stříbra, zlata nežádáš: neb to všecko tvé jest:  
cožkoli na tom světě, tebou stvořeno jest.
3. Vděčným Tě tedy srdcem, Pane, vzývat máme;  
nad Tě důstojnějšího jiného nemáme.
4. Svět Tebe neobsáhne, všudy plnost Tebe,  
nad peklem i nad mořem, zemi také nebem.
5. Ty jsi Pán všeho světa, Slovems nebe stvořil,  
sluncem, měsícem, hvězdami divněs je ozdobil.
6. Ty jsi grunty založil neobsáhlé zemi  
a přikryl nahost její kvítky rozličnými.
7. A z Tvého rozkázání v břehu moře stojí,  
vyměřeného cíle přeskočit se bojí.
8. Řeky vod nepřebíraných pořádek svůj mají,  
den bílý a noc temná též své časy znají.
9. Tobě k vůli rozličné kvítí země plodí,  
leta svou zeleností v krásném věnci chodí.
10. Podzimek víno, jablka pěkné dává,  
potom když to pomine, hned zima nastává.
11. Z Tvé lásky noční rosa na mdlé zelí padá,  
a zboží zahořelé deštěm poožívá.
12. Z Tvé ruky každé zvíře hledí mít živnosti,  
a Ty každého krmíš z Tvé dobrotivosti.
13. Chovajž nás, pokudž ráčíš, v této nízké zemi;  
jedině ať budeme pod křídly Tvými.
14. Budiž na věky chválen, nesmrtdlný Pane,  
Tvá k nám láska i štědrost nikdy nepřestane.

Przedruk powyższego tłumaczenia pochodzi z pracy Rudo Brtáňa *Jan Kochanowski v české a slovenské literatuře* [w:] tenže, *Slovensko-slovanské literárne vzťahy a kontakty*, Bratislava 1979, s. 82–83. Z załączonej przez autora anotacji wynika, że przedrukował on tekst z wydania *Cithara sanctorum ... Písň duchovní staré i nové* z r. 1949, które z kolei było przedrukiem wydania z 1745 r. Niestety badacz słowacki nie zaznaczył, w którym wydaniu znalazła się po raz pierwszy informacja o autorstwie Kochanowskiego. R. Brtáň uważa, iż jest to przekład Daniela Sinapiusa.



**Všeobecné chvály božie**

1. Co žádáš od nás, Pane, za svá dobrodiní?  
Co za své vzácné dary, kterým počtu není?
2. Stříbra, zlata nežádáš, neb jsi sám Pán všeho;  
co by sme ti dát chtěli, dát můžem jen z Tvého.
3. Vděčným Tě tedy srdcem, ó Bože, vzýváme,  
nad tě důstojnějšího jiného nemáme.
4. Svět Tebe neobsáhne, ni země, ni nebe,  
žádný čas, žádné místo: všudy plnost Tebe.
5. Tys řekl: a aj nebe svůj stan postavilo  
a předvěkou noc tisíc světél osvítilo.
6. Tys řekl: a aj země z propasti vztoupila  
a tvář svou přerозkošným kvítím ozdobila.
7. Tys rozkázal: a moře ve břehu svém stojí  
A vyměřených mezi přeskočit se bojí.
8. Řeky vod nepřebíraných pořádek svůj znají;  
Den ku práci, noc ke snu řádně se střídají.
9. Tobě kvůli v květovém jaro věnci chodí,  
léto chléb každodenní Tvou mocí nám rodí.
10. Jeseň nám přerозličné ovoce chystává,  
a zima oddechnutí přírodě poddává.
11. Z Tvé lásky zvadlé zelí rosa obživuje,  
a dešť Tvým požehnáním pole ovlažuje.
12. Z Tvé ruky každý tvor Tvůj hledí své živnosti,  
A Ty je štědře sytíš svou dobrotivostí.
13. Živ nás na této zemi, pokud ráčíš chtíti,  
Jen pod Tvými křídly dej nám vždycky býti,
14. Budiž na věky chválen, Všemohoucí Pane,  
Tvá štědrost a láska k nám nikdy nepřestane.

Powyższy przekład jest również przedrukiem z cytowanej pracy R. Brtánia *Jan Kochanowski v české a slovenské literatuře* s. 83–84. Brtáň, jak sam podaje, przedrukował pieśń ze śpiewnika z r. 1950: *Zpěvník evanjelický*, 1950, 211–212 (382). (Przy pieśni w śpiewniku zaznaczono: Z polského J. Kochanowski). Taką postać otrzymał tekst po wielokrotnych poprawkach w kolejnych kilkudziesięciu wydaniach kancjonału *Cithara sanctorum*.

[Bez tytułu]

Co žádáš od nás, Pane,  
za Tvé hojné dary,  
co chceš za dobrodiní,  
keré nemá míry?

Stríbra, zlata nemáme  
neb to všecko Tvé jest,  
cožkoliv na tom světě  
Tebú stvoreno jest.

Svět Tebe nevystihne,  
všudy plno Tebe,  
na predpekli i v moři,  
na zemi i v nebi.

Ty jsi pán všeho světa,  
slovem nebe stvoril' s,  
sluncem, měsícem, hvězdy  
pěkně' s je ozdobil.

Ty' s sám grunty založil  
neobsáhlěj zemi,  
a přikryls zemskou nahost'  
kvítečky zemskými.

An z Tvého rozkázání  
v brehu more stójí,  
a vyměřené cíle  
prekročit sa bójí.

Reky vod neprebraných  
velku hojnost' mají  
deň bílý a noc černá  
tyť své časy znají.

Z Tvé lásky noční rosa  
na mdlé kvítí spadne  
a zemdřeně obilí  
obžive hned' snadně.

Z Tvé ruky každé zvíře  
hľadí svéj živnosti,  
bere, neb Ty je živíš  
Z Tvé dobrotivosti.

Slušným Tě tedy srdcem,  
Pane, vzývat máme,  
krom Tebe mocnějšiho  
pod nebem nemáme.

Tobě kvůli též země  
krasné kvítí plodí,  
l'eto v svej zelenosti  
v krásném věnci chodí.

Podzimek víno, jabka  
chutné vel'mi dává,  
potom dyž se to sklídí,  
Zima hned' nastává.

Dobytku všel'ikému  
k zimě se strava strójí,  
ptactvo však prerozdílné  
též se zimy bójí.

Avšak svú božskou mocí  
ráčíš to chovati,  
jak v létě tak i v zimě  
predivně živiti.

Chovej i nás jak ráčíš  
Na téj nízkěj zemi,  
Jenom nech vždycky budem  
Pod kridlami Tvými.

Budiž na věky chválen,  
Nesmrtel'ný Pane,  
Tvá dobrota a miłość  
Nikdy neprestane.

*Národní písně moravské v nově nasbírané.* Ve sbírku upravil František Bartoš. Po stránce hudební pořádal Leoš Janáček. V Praze 1901, překlad na s. 1113–1114. Pieśń znajduje się w dziale *Pieśń nábožné*, w grupie 14. *Pieśń rozjímavé*.

***Co chceš od nás Pane.***

Co chceš od nás Pane za tvá podělení?  
 Za dober Tvých dary, kterým míry není?  
 Chrám Tě neobsáhne, vše je plno tebe,  
 Propasti i moře, zem i celé nebe.

Zlata také nechceš, vždyť je všechno tvoje,  
 Cokoli v tom světě člověk má za svoje,  
 Vděčným srdcem tebe Pane vyznáváme,  
 Nejlepší to jesti oběť, kterou máme.

Tys pán všehomíra, nebesa jsi rozpjal,  
 Hvězdičkami sličně zlatými je upjal.  
 Založil jsi základ země neobešlé,  
 Pokryly ji trávy tvojí vůlí vzešlé.

Za rozkazem tvojším v břehách moře stojí,  
 Vyměřených hranic přeskočit se bojí,  
 Řeky nepřebnanou hojnost vodstva mají,  
 Bílý den, noc temná svoje časy znají.

Tobě k vůli vesna pestrá kvítka rodí,  
 Tobě k vůli léto v klasném věnci chodí.  
 Víno štědrá jeseň, hojnost jablek dává,  
 K hotovému potom chladná zima vstává.

Z lásky Tvojí rosa na mdlé květy splývá,  
 Oseníčko zprahlé deštěm pookřívá,  
 O pokrm z tvých rukou každý tvor se hlásí,  
 Štědrost tvoje všechněm poskytuje spásy.

Na věky buď chválen nesmrtelný Pane,  
 Láska tvá i dobrost nikdy neustane.  
 Pokud ráčíš, přej nám na té zemi sídel,  
 Jen nás chovej vezdy ve schráně svých křídel.

[tłum. Vladimíra Šťastného]

*Przedruk z antologii: Slovanská poezije. Výbor z národního a umělého básnictva slovanského v českých překladech. Sestavil a úvody opatřil František Vymazal, II svazek. Polská a lužicko-srbská poezije. V Brně 1878, s. 28 [strony 26–39 poświęcone są Janowi Kochanowskiemu].*

[Bez tytułu]

Čeho, věčný Pane náš, máme Tobě dáti  
za Tvá dobrodiní, jichž nelze spočítati?  
Neobsáhne Tebe chrám, přítomen Jsi všude,  
v nebi, v zemi v propastech stopa Tvoje bude.

Po zlatě, vím, nepraheš, neboť vše je Tvoje,  
cokolivěk na světě člověk má jak svoje.  
Vděčným aspoň srdcem Tě, Pane, vyznáváme,  
neboť nad ně oběti větší nepoznáme.

Vládeš jako Stvořitel světa ve svém nebi,  
zlatými jež hvězdami upevnils jak hřeby.  
Základy Jsi položil neobsáhlé země,  
její nahost z vůle Tvé kryje květů plémě.

Podle Tvého rozkazu moře v březích stojí,  
hranic sobě určených překročit se bojí.  
Řeky nepřeborných vod hojnost velkou mají,  
bílý den i tmavá noc správně čas svůj znají.

Tobě k vůli rozličné kvítky Vesna rodí,  
Tobě k vůli ve věnci z klasů Léto chodí.  
Jeseň víno, jablek též hojnost donášívá,  
Když vše dozrá, teprve přijde Zima sivá.

Na květ zvadlý z lásky Tvé noční rosa padá,  
křísivý se řine déšť na vyprahlá lada.  
Z ruky Tvé též plachá zvěř obživy má dosti,  
a Ty tvora každého živiš se štědrostí.

Budiž chválen na věky, nesmrtelný Pane,  
láska Tvá i dobrota nikdy neustane.  
Dokud ráčíš, živiž nás na té nízké zemi,  
ale kryj nás všechen čas Svými perutěmi.

Przedruk z tomiku poezji: *Jana Kochanowského Trény a frašky* přeložil Jan Karník,  
v Praze 1928. Seria: Sborník světové poezie vydává Česka akademie věd a umění.  
Svazek 156

J[an] K[arník]: *Úvod*, na s. 6–7 we wstępie tłumacza przekład pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*

**Pieseň XXV.**

Čo chceš, Pane, za dary na znak našej véry?  
 Čo chceš za dobrodenie, ktoré namá miery?  
 Všade si a nikde Ťa neobsiahnu chrámy.  
 V priepastiach si, na moriach, nad nami a s nami.

Ty za zlatom neprahneš, svet Ti patrí celý  
 Aj s tým, čo by sme tu my svojím nazvať chceli.  
 Preto srdcia skladáme před najvyššou tvárou,  
 Lebo nad to u nás niet dôstojnejších darov.

Ty si stvoril oblohu, čo sa k výškam klenie,  
 A na nej si zapálil hviezdy pozlátené.  
 Vystavil si šíru zem, určil si jej dráhu  
 A zahalil do rostlín studenú a nahú.

Podľa Tvojho príkazu rieky v brehoch plynú  
 A boja sa vystúpiť z hĺbok na pevninu.  
 Moria majú svojich vôd nepreberné sily.  
 Temná noc sa s bielym dňom nikdy nepomýli.

Z Tvojej vôle rozkvitnú údolia i stráne  
 A klasmi sa ovenčí leto požehnané.  
 Jeseň dáva jablká, ovocie a hrozná,  
 A keď všetko dozrelo, človek zimu pozná.

A zem z tvojej milosti zmáča nočná rosa.  
 Zahorené obilie v daždi vzkresilo sa.  
 Tvoje ruky kfmia zver, vtáčatá z nich zobú.  
 Ty každého uživiš v každú ročnú dobu.

Naveky buď chválený, nesmrteľný Pane!  
 Tvoja milosť s dobrotou nikdy neprestane.  
 Uchovaj nás na zemi podľa Tvojho priania;  
 A nech Tvoje krídla nás neustále chránia.

Jan Kochanowski *Renesančná lýra*, preložil Marián Kováčik. Štúdiu a poznámky napísal Pavol Winczer, Bratislava 1970, preklad na s. 70–71

## „SONETY“ ADAMA MICKIEWICZA W PRZEKŁADACH VLADIMÍRA HOLANA.

Aczkolwiek dokonany przez Vladimíra Holana tłumaczeniami *Sonetów* Mickiewicza na język czeski zajmowali się tak znani czescy specjaliści-literaturoznawcy, jak Oldřich Králík<sup>39</sup> czy Hana Jechová -Voisine<sup>40</sup>, to przecież – co ze zdziwieniem należy skonstatować – sprawą centralną ich prac stała się jedynie problematyka translacji, ujmowanej w kategoriach językowych, wersologicznych i estetycznych. W wymienionych pracach założono jakby istnienie idealnego modelu tłumaczenia doskonałego i śledzono, na ile poszczególni tłumacze (a było ich wielu) do owego założonego modelu się zbliżają. Holan z tych komparacji wyszedł zwycięsko jako dotąd najlepszy. Oboje badacze natomiast nie dostrzegli (czy tylko nie podnosili) rzucającego się przede wszystkim w oczy faktu, że owe tłumaczenie Holana, rozważane jako dwie odrębne, lecz powiązane z sobą, tematyczne całości cykliczne, nie są identyczne z oryginałem, zawierają bowiem pewne – celowe chyba, jak będziemy starali się pokazać – **zaniechania i naddatki**, które dość istotnie wpływają na zakodowaną w oryginale i w obcojęzycznym przekazie strategię komunikacji z odbiorcą, a poprzez nią – na zawarte w utworach Mickiewicza sensy globalne.

Zasadnie można przypuszczać, że sprawy językowe, semantyczne a nawet stylistyczne, a w ich konsekwencji do pewnego stopnia i poetyckie Holanowej translacji *Sonetów* uzależnione były w jakiś sposób od przekładu filologicznego, dostarczonego czeskiemu poecie przez Josefa Matouša (również tłumacza i krytyka, choć nie poety), sam Holan bowiem języka polskiego biegle nie znał, ale – jak wielu Czechów – mógł zapewne czytać polskie dzieła ze zrozumieniem, a Mickiewicza, którego wysoko cenił, miał w swej bibliotece.

Nie wdając się w mające bogatą literaturę przedmiotu rozważania dotyczące teorii przekładu, zwróćmy tylko uwagę na skomplikowanie sytuacji komunikacyjnej w tym duecie translatorskim: oto do informacji zawartej w tekście oryginału Holan docierał głównie za pośrednictwem Matouša. To ten ostatni rozszyfrowywał znaczenia i sensy języka *Sonetów*, zaś Holan tak wyłuskaną z polskiego materiału poetyckiego informację „jedynie“ ujmował w kształt artystyczny. Zdawałoby się więc, że czeski poeta wziął na siebie przede wszystkim stronę estetyczną przekładu, zadanie artystycznego oddziaływania na odbiorcę. Jeśliby zastosować rozróżnienie Karla De-

39 Králík, O.: *O metodě básnických překladů Vlad. Holana*, w: Acta Universitatis Palackianae Olomuniensis, Philologica III, 1962, s. 67–89.

40 Jechová H.: *Několik poznámek k překladům Mickiewiczova sonetu Stepy Akermanské do češtiny*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura III, Praha 1956, s. 121–129.

decydując z jego *Notatnika tłumacza*, to dziełem Matouša był „przekład, czyli to, co wierne, choć nieartystyczne“, zaś dziełem Holana – „tłumaczenie, czyli to, co wierne i artystyczne“. Nawiasem zauważyć wypada, że przy analizie tłumaczenia *Sonetów* nie zawsze będziemy w stanie – w wyniku zaistniałej sytuacji translatologicznej – zdecydować: czy zastosowane ekwiwalenty denotatywne (semantyczne, referencjalne) oraz konotatywne (asocjacyjne, pragmatyczne) pochodzą od Holana czy od Matouša, czy też są wynikiem uzgodnień między nimi. Tak dzieje się – przytoczmy to jedynie tytułem przykładu – choćby w sonecie V cyklu odeskiego, gdzie Mickiewiczowski *los oplakany*, czyli po czesku: „los politování hodný, žalostný, špatný“ został rozumiany dosłownie jako „oblany łzami“ i oddany przez zwrot mocniejszy niż w oryginale: *oplakán pláčem sterým*. Fraza ta – w przeciwieństwie do męskiego, powściągliwego epitetu Mickiewicza – odsyła odbiorcę w stronę sentymentalizmu. W takich przypadkach trudno wszakże orzec, kto ów ruch znaczeń zawinił: autor przekładu filologicznego czy twórca tłumaczenia poetyckiego, to jest Holan?

Inaczej natomiast rzecz się miała ze wspomnianymi lukami czy dodatkami, występującymi w obu cyklach sonetowych. Owe opuszczenia czy naddatki z pewnością nie należą do pomyłek czy błędów, wynikających z niezrozumienia tekstu oryginalnego, są natomiast zmianami zamierzonymi, rozmyślnymi. Doszło więc w nich do ingerencji w niezmiennie, kanoniczne uporządkowanie materii werbalnej oryginału. W tym wypadku wybór postępowania zależał chyba wyłącznie od samego Holana.

Oba wspomniane cykle poetyckie Mickiewicza są wielorako uwikłane w ówczesną kulturę polską, rosyjską i europejską, zaś cykl krymski dodatkowo w wielonurtową kulturę wschodnią, w której, według udowodnionych wywodów Wacława Kubackiego, w wykonaniu Mickiewicza doszły do głosu i krzyżowały się liczne orientalizmy: od hellenistyczno-hebrajskiego, poprzez poezję arabską i perską, poprzez orientalizm romantyczny Goethego i innych poetów romantycznych, po bliższy dziejom Polski orientalizm turecko-tatarski<sup>41</sup>. Oba cykle są też mocno osadzone w tradycjach gatunku, przypomnianego w dobie Mickiewicza przez wileńskie wykłady Włocha Cappelliego (których poeta zapewne słuchał) i tegoż wykładowcy rozprawkę o Petrarce, zamieszczoną w „Dzienniku Wileńskim“ w 1817 roku<sup>42</sup>. Oba jednakże (a szczególnie cykl krymski) nawiązując do egzemplarzy wzorcowych sonetu, dość wyraźnie dyskutują z pewnymi, zawartymi w nich normami, zdążając ku tak charakterystycznym dla romantyzmu *poliloquiom* genologicznym, które świadomie wchodzą w spór z wzorcem gatunkowym. Normy owe wszakże nie tyle dotyczą (z pewnymi wyjątkami) naruszenia samej kanonicznej, ustabilizowanej postaci formalnej sonetu, ile przede wszystkim jego – również podlegających „kanonizacji“ – treści.

Wspomniany wzorzec gatunkowy został przywołany w cyklu zwanym „miłosnym“ czy „odeskim“ przez samego Mickiewicza i to przywołany wielokrotnie, bezpośrednio, a to: 1) poprzez motto wzięte z Petrarcki, które, będąc odwołaniem do klasyka formy

41 Kubacki, W.: *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.

42 Por. Szmydtowa, Z.: *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Warszawa 1955, s. 143.

sonetowej, jest jednocześnie niezwykle ważną zapowiedzią przemian wewnętrznych podmiotu lirycznego Mickiewiczowskich wariantów tego gatunku, brzmi bowiem w polskim przekładzie: *Kiedy byłem po części innym człowiekiem, niż jestem*; 2) poprzez wymienienie imienia Laury zaraz w sonecie I oraz opisywaną w nim typową, petrarkowską sytuację liryczną (powtarza się ona i w sonetach dalszych, choć w tych ostatnich coraz bardziej zbliża się ku ujęciom rokokowym oraz ku tak produktywnemu w owym czasie w poezji rosyjskiej anakreontykowi); 3) szczególnym przywołaniem poety włoskiego jest obecność w cyklu przekładu dwóch sonetów Petrarcki (sonet VII zatytułowany wprost *Z Petrarcki* oraz sonet X *Błogosławieństwo*). Autor włączył je do swojego cyklu otwarcie na zasadzie cytatu<sup>43</sup>, którego funkcją semantyczną miała być jakby „instrukcja obsługi“ dla odbiorcy tego typu utworu. Jednocześnie przekład ten spełniał i inną rolę, bowiem to właśnie tu doszło do wyraźnej kumulacji ról, jakie odgrywa ich podmiot liryczny: reprezentuje on odległego, renesansowego poetę, ale staje się i *alter ego* polskiego poety romantycznego. Trawestując słowa Juliusza Kleinera<sup>44</sup> można powiedzieć, że – podobnie jak motto – dwa Petrarkowskie sonety-cytaty wskazywały miejsce utworu Mickiewicza na mapie literatury świata. Sonety te spełniały więc w odniesieniu do obu cykli zarówno funkcję informacyjną, jak i przedstawiającą funkcję metatekstową, miały także uświadamiać czytelnikowi swoistą współczesność oddzielonych wiekami stanów uczuciowych czy szerzej – faktów kulturowych: tamtych, powszechnie znanych, o ustalonej randze artystycznej sonetów autora włoskiego i tych nowych poety polskiego. Były swoistym komentarzem mówiącym o regułach składania dzieła oraz o jego przynależności do kontekstu historycznoliterackiego. Mickiewicz jakby niedowierzając powszechnej znajomości reguł gatunkowych występujących we wzorze, wprowadził do swego dzieła owe dwa przekłady z Petrarcki. Co więcej: w geście Mickiewicza unaocznia się dzięki temu i jego własne przejście od poetyk klasycystycznych do romantyzmu. Jakby chciał powiedzieć: patrzcie, tak mógłbym pisać, gdybym chciał tylko, jak pseudoklasyści, powielać wzór, a także gdybym pisał wyłącznie dla odbiorcy wpisanego w tekst cyklu pierwszego, miłosnego, odbiorcy pogardliwie odrzuconego w ostatnim wersie ostatniego sonetu, nazwanego z francuska *Ekskuzą*.

Dla współczesnego Mickiewiczowi odbioru *Sonetów* wytworzyła się więc następująca sytuacja komunikacyjna: oto poeta polski nadbudowuje swój utwór na cudzym przekazie literackim, bierze z niego ustaloną formę, nawet początkowy zespół motywów. Ale nie chodzi tu przecież jedynie o popis intertekstualności, w ówczesnych kręgach kulturalnych polskich, rosyjskich, europejskich niejako obligatoryjnej, zaczerpniętej z lektury obowiązkowej i mówiącej najwyżej o świetnym wyposażeniu intelektualnym absolwenta uniwersytetu Wileńskiego. Wydaje się bowiem, że Mickiewicz chciał poprzez takie postępowanie zmanifestować nie tylko własne odczytanie, erudycję literacką czy zdolności translatorskie.

43 Cieślukowska, T.: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995. Zwłaszcza rozdział *Cytat w narracji*.

44 Kleiner, J.: *Mickiewicz. Dzieje Gustawa*, t. I, Lublin 1948, s. 493.



Przywołanie imienia Petrarcki było przede wszystkim wskazaniem na podobieństwo relacji osobowych, wydobywające z sonetu jego funkcję ekspresywną, przypomnieniem o wspólnocie ludzkiego doświadczenia, o uniwersalizmie kulturowym, było odrzuceniem czy raczej tylko chwilowym „zawieszeniem“ polskiego etnocentryzmu i – jak pisze w przywołanej książce Kubacki – zdecydowanym odejściem od „widnokręgu prowincjonalnego“ ballad. Czy był w tym wpływ środowiska rosyjskiego, w którym się obracał (może i własnej sytuacji politycznej skazańca), i które powstanie owego poematu cyklicznego w jakiś sposób wywołało? Zapewne. Powiedział przecież wieloznacznie, choć wyraźnie: „Taki wieszcz, jaki słuchacz“. A napotkany w Rosji słuchacz przyjmował go jako „słowiańskiego Byrona“, poetę o bardzo wysokim statusie artystycznym, poetę wyposażonego w rozległą wiedzę i kompetencje literackie.

Ale wydanie sonetów „odeskich“ wraz z sonetami krymskimi było nie tylko igraszką z takimiż kompetencjami literackimi odbiorców – znawców literackich konwencji. Było ono równocześnie manifestacją postawy innej: przeciwstawnej zawartemu w cyklu miłosnym uniwersalizmowi – zasady wielości i bogactwa różnych tradycji i kultur. I już w tym geście ujawniał się romantyzm polskiego poety, krytycznego wobec poetyk klasycystycznych, nakazujących powielanie niedościgłych wzorów. Jeszcze bardziej zresztą uwydatniła się owa postawa w przemianach podmiotu lirycznego sonetów (co udowodnił w swych pracach Ireneusz Opacki<sup>45</sup>). Mickiewicz odkrył więc w Rosji niezwykle możliwości skostniałej formy sonetu i potrafił je wspaniale wykorzystać. Potrafił też ją przekraczać dla celów ekspresji, potrafił w nią wpisać swój własny idiolekt.

Wydaje się, że wydanie w jednym tomie cyklu miłosnego i krymskiego spełniało jeszcze jedną funkcję: przejście od opisu uczuć miłości ku sonetom o tematyce orientalnej, ku opisom wzniosłości wschodniej przyrody, ku problematyce historiozoficznej wskazywało na szczególną pozycję utworu, by użyć znacznie późniejszych słów Norwida z wiersza *Memento*, pozycję „między Azji tchnieniem a Zachodem“. Jednocześnie jednak wpisana w utwór strategia odbiorcza przypominała o zakotwiczeniu kultury polskiej w kulturze Zachodu. Była to przecież doba, w której Zachód (ale i wykształcona klasa odbiorców rosyjskich) w sposób niezwykle fascynował się Orientem! *Iter ad Orientem* – to typowa podróż wielu romantyków, to stamtąd miało przyjść światło mądrości – *lux ex Oriente*. Polscy romantycy jednakże, jak słusznie przypominał Erazm Kuźma<sup>46</sup>, nie głosili bezwarunkowej pochwały Orientu, pamiętając o polskich doświadczenia usytuowania swej ojczyzny w centrum przeciągów między Wschodem i Zachodem. Już samo więc Mickiewiczowskie zestawienie obu cykli było dla ówczesnego czytelnika uruchomieniem umysłu, nie tylko emocji, otwierało bowiem utwór na rozważania historiozoficzne, które dojdą do głosu w cyklu krymskim.

45 Opacki, I.: *Człowiek w sonetach przełomu*, w tenże: *Poezje romantycznych przełomów*; tenże, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, w: I. Opacki, A. Opacka, *Ruch konwencji*, Wrocław 1975; tenże, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999.

46 Kuźma, E.: *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, szczególnie rozdział IV *Romantyczny i postromantyczny mit Orientu w Polsce*.

Jak wobec Mickiewiczowskiej strategii komunikacyjnej zachował się Holan?

Przed wszystkim Holan w swoim tłumaczeniu opuścił oba spolszczone przez Mickiewicza sonety Petrarcki. Co więcej, w wydaniu z 1953 roku, po usunięciu owych dwóch sonetów, zastosował nową numerację ciągłą, tak że numer VII otrzymał sonet *Do Niemna*, zaś numer X – po opuszczeniu *Blogosławieństwa* – dostał sonet *Do...*, w numeracji Mickiewicza oznaczony jako XII. Do numeracji oryginału powrócił jednak Oldřich Králík, autor wyboru z przekładów Holana, zebranych w tomie *Cestou* z 1962 roku. Dzięki temu obecnie czytelnik czeski może się przynajmniej zorientować, że między sonetem VI i VIII oraz IX i XI dwóch sonetów zabrakło.

Tłumacz opuścił sonety Petrarcki prawdopodobnie dlatego, że tłumaczenie z tłumaczenia mogło mu się wydawać sprawą niestosowną i niepotrzebną, Czesi posiadają bowiem doskonały przekład sonetów Petrarcki, którego dokonał znany poeta, Jaroslav Vrchlický. Dziwi natomiast rzecz inna: oto ani sam tłumacz, ani Karel Krejčí, kierujący – według notki wydawniczej – ogólną redakcją *Spisů* czyli *Dzieł* Mickiewicza, ani Jaroslav Závada, autor przypisów w tym wydaniu, nie zwrócili na tę lukę uwagi czytelnika i nie skwitowali stosownym odsyłaczem<sup>47</sup>, który by przybliżył czeskiemu odbiorcy zawartą w postępowaniu Mickiewicza ówczesną sytuację komunikacyjną. Cóż bowiem owo opuszczenie spowodowało? Wyjmowało w znacznym stopniu *Sonety* z ich czasowego i kulturowego kontekstu, pozbawiało naoczności w demonstracji wirtuozerii w cyklu pierwszym, trochę nonszalanckiej może, a wynikającej z zestawienia dwu faktów literackich: sonetu, w jego postaci wzorcowej oraz wariacyjnego sonetu Mickiewiczowskiego, nie obawiającego się emulacji z wzorcem. Taka postawa autora obliczona była nie tylko na „olśnienie“ nowego środowiska, w jakim się z przymusu znalazł i w którym się obracał, na zainteresowanie, przyjaźnie go odbierającego, czytelnika obcego; to, czego dokonywał z treściami *Sonetów*, było skierowane również do przeciwnych romantyzmowi środowisk polskich<sup>48</sup>. Były to przecież czasy polemik Mickiewicza z warszawskimi, klasycyzującymi krytykami, bardziej związanymi z kulturą południa Europy (Francji) niż z romantyzującą Północą!

Pominięcie sonetów Petrarcki uprościło cały ów, wpisany w cykl „miłosny“, subtelny, lecz łatwy do odczytania, dialog kulturowy Mickiewicza, zmieniło strategię komunikacyjną autora. Wpłynęło również na zmianę linii rozwojowej cyklu odeskiego, który stanowi przecież dzieje serca, przechodzącego przez różne stadia: od miłości „anielskiej“ poprzez coraz śmielsze erotyki, a więc miłość zmysłową, aż po zniechęcenie, uznanie próżni, bezdusności salonowego środowiska, któremu poeta rzuca ostatni, urwany w połowie wers *Ekskuzy*, wskazujący swoją „złamaną“ formą

47 Przedmowę i przypisy do tomu pierwszego *Spisů* opracował jeden z tłumaczy – Jaroslav Závada (Adam Mickiewicz, *Balady i romance, Sonety, Sonety krymské, Básně (1820–1855), Gražina*, Knihovna klasíků, Praha 1953. Do porównań z oryginałem użyłam tego wydania, aczkolwiek *Sonety* w przekładzie Holana wychodziły jeszcze w r. 1957 jako druk bibliofilski oraz w dokonanych przez O. Králíka wyborze przekładów Holana *Cestou*, Praha 1962. W tym ostatnim wydaniu pozostawiono jedynie przypisy autora w tłumaczeniu Bořivoja Křemenáka.

48 W wykładach lozańskich Mickiewicz nazwał zwolenników orientalizmu zniemiennie „posiłkowym hufcem antyklasycystycznej opozycji“!

na ogromną siłę odrzucenia. Ta fraza nominalna *taki wieszcz, jaki słuchacz* wyposażona została w funkcje aforystyczne o niezwyklej mocy „rażenia“ i jako taka weszła w potoczny obieg, stając się z czasem powszechnie używanym przysłowiem.

Pominięcie przez Holana sonetów Petrarcki osłabiło szczególnie część pierwszą zbioru poetyckiego, a w niej – ową miłość „niebiańską“, którą włoski poeta przywoływał niezmiernie dobitnie. Jednocześnie zaś uwypukliło jeszcze bardziej niż oryginał krytycyzm sonetu ostatniego z pogardliwym: „taki wieszcz, jaki słuchacz“ i w sumie uczyniło z ujednoczonych i jakby „osądzonych“ tym gestem wszystkich sonetów „odeskich“ ostrzejsze przeciwstawienie wobec sonetów krymskich, przeciwstawienie, w którym pojawił się nie tylko inny podmiot liryczny, inna tematyka, ale w którym powielony kanon genologiczny, „zacytowany“ jakby uprzednio przez autora, zderzono ze zdecydowaną już innowacją.

W postępowaniu Holana zastanawia jedna sprawa: badacze jego dzieła zauważyli – chyba słusznie – że motywem centralnym w twórczości czeskiego poety jest motyw komunikacji międzyludzkiej, dialogu z ludźmi zmarłymi lub oddalonymi w czasie i przestrzeni. Jest to najczęściej dialog pozorny, unaoczniający ludzką samotność, dialog nie prowadzący do porozumienia, lecz do *soliloquiów*, w których rozmawiające ze sobą osoby nigdy nie są w stanie dojść do jakiejś wspólnoty przeświadczeń, bowiem zatowarzyszona, składająca się z nieprzystawalnych ułamków wiedza każdej z nich okazuje się całkowicie nieprzekazywalna. Dopatrywano się też w tej postawie poety (rzutujszej zresztą i na nieprzystawalność używanych przez niego w wierszach elementów obrazowych) – jego skłonności do mistycyzmu, do „metafizycznego rozchwiania“<sup>49</sup>. Wydawałoby się, że postawa taka powinna sprzyjać ujawnianiu dialogu w utworze Mickiewicza. Tak się jednak nie stało.

Ale i drugą część zbioru Mickiewicza – *Sonetu krymskie* nie pozostawił Holan w ich postaci oryginalnej. Odczytał je wprawdzie – słusznie – jako cykl, całość poetycką i to całość o wyraźnym zamknięciu, którym jest sonet *Ajudah* – utwór, będący wyrazem potęgi duchowej poety, Horacjuszowego – jak mówi Kleiner – poczucia nieśmiertelności<sup>50</sup>. W sonecie tym poeta oznajmiał przecież swoje zwycięstwo nad wszelkimi burzami żywota, namiętnościami, raniącymi głęboko, ale jednocześnie będącymi pożywką dla twórcy. Była w tym nie tylko młodzieńcza buta, ale i duma polskiego wygnańca nie poddającego się nieszczęściu, które na niego spadło. Tak odczytać funkcję zakończenia cyklu mógł wszakże jedynie członek społeczności, której wiedza pokrywała się z wiedzą Mickiewiczowską. Dla członka społeczności językowo-kulturowej osadzonej w innym czasie i miejscu owo zakończenie mogło uchodzić za zbyt banalne czy zbyt pochopne. I tak się stało chyba w przypadku Holana. *Ajudah* uwypuklający zwycięstwo poety, wydał się widać tłumaczowi – patrzącemu na dzieło Mickiewicza z oddali stukilkudziesięciu lat, z perspektywy tragizmu dalszych losów Mickiewicza, tragicznego losu własnego i tragizmu ludzkiej egzystencji w ogóle – zakończeniem zbyt optymistycznym.

49 Por. Dierna, G.: *Předstíraný dialog*„ „Literární noviny“ nr 27 z 4 czerwca 2005 r., s. 8.

50 Kleiner, op. cit., s. 548.

Dlatego, być może, tłumacz pozwolił sobie na rzecz niebywałą: na dość śmiałą ingerencję w dzieło. Zamknął bowiem całość dodanym sonetem *Jastrzęb*, sonetem przez Mickiewicza niedokończonym, który nigdy nie wszedł do cyklu krymskiego. Sonet ten, według domysłu Kleinera, miał pierwotnie łączyć oba cykle wierszy motywem podróży i kochanki, poeta jednak zrezygnował z niego, chcąc sonety miłosne i krymskie bardziej z sobą skontrastować.

*Jastrzęb* rozpoczyna się strofą, w której pojawia się właściwy dla ówczesnych, ale i dalszych losów poety symbol tułaczego ptaka: *Biedny jastrzęb, wśród niebios porwała go chmura, / w obcy zaniósł żywioł i dalekie strony; / Morską przesiąkły rosą, wichrami znudzony, / Śród ludzi na tym maszcie roztoczył swe pióra*. Umęczony walką z żywiołami ptak-poeta, szukający schronienia czy zrozumienia wśród obcych mu ludzi, przypomina im – jak mówi Kleiner – odwieczne, etyczne prawo żeglarzy nakazujące gościnność dla przybysza... Czyż słowa te nie stały się jakby apostrofą, skierowaną w zakończeniu utworu nie tylko do rosyjskiego, ale i do czeskiego odbiorcy, apostrofą przekazującą współczesnemu czytelnikowi egzystencjalną autorefleksję profetyczną polskiego poety, a zarazem jakby proszącą o życzliwe, współczesne przyjęcie prezentowanego dzieła? Czyż nie stały się również uogólnieniem, uświadamiającym czytelnikowi tekstu sytuację poety – każdego poety – rozpiętego między biegunami losu i wolnością, walczącego z przeznaczeniem, któremu musi ulec?

Wspomniani już badacz, Juliusz Kleiner, wydobyl z *Sonetów krymskich* Mickiewicza przenikające owe wiersze cztery tony duchowe: tęsknotę za ojczyzną, „hydę pamiętek“ dotyczącą osobistych przeżyć wielkiej miłości do Maryli, ale i tęsknoty za ojczyzną, energetyczne upojenie podróżą i ruchem oraz beznadziejny, romantyczny pesymizm samotniczy. Wydaje się, że zamknięcie cyklu krymskiego *Jastrzębiem* ogromnie wzmocniło właśnie ten ostatni ton duchowy, zaprzepaściło natomiast czytelną w obu cyklach Mickiewicza, w ich układzie, architektonice – harmonię klasyczną, harmonię duszy i świata zewnętrznego, harmonię, która góruje w dziele ponad rozdźwiękami, a osiągnięta zostaje dzięki wielkości sztuki, jak to wyraża *Ajudah*.

Zwieńczony *Jastrzębiem* cykl Mickiewicza zdaje się natomiast wyraźnie wchodzić w jakiś dialog czy współbrzmienie z własnym, współczesnym dziełem poetyckim Holana, z jego wierszami, próbującymi zgłębić problematykę egzystencjalną, a może nawet szerzej: problematykę metafizyczną, jeśli przytakniemy zdaniu Leszka Kołakowskiego, że ta ostatnia da się w zasadzie sprowadzić do rozważań nad bytem, czasem, złem, śmiercią i miłością, a także nad własną tożsamością w zmiennych i nieuchronnych kolejach losu, jak dzieje się to choćby w wierszu *Epocha*:

Nikdy jsme nebyli zcela. My se jen podobali,  
ale podobali se úplně.  
Nyní, když začínáme býti úhrnem,  
zkoušíme sebe jenom jako část podoby,  
kterou v budoucnu opustíme docela.  
Čímpak se asi staneme?...<sup>51</sup>

51 Z zachowanego autografu Holana wiersz opublikowały „Literární noviny“ nr 27 z 4 czerwca 2005 r., s. 8. A oto próba mojego tłumaczenia filologicznego: Nigdy nie istnieliśmy całkowicie.

W rozszerzonym o *Jastrzębia* przekładzie *Sonetów krymskich* dokonany przez Holana wyraźnie więc dosłuchać się można obok „głosu autora“ – „głosu tłumacza“. Powstała zatem sytuacja następująca: przekład odszedł od inwariantu wspólnego z tekstem oryginału i zaczął grać swoją „polifonicznością“, zaś poeta-tłumacz podjął dialog z poetą-twórcą oryginału. Zmieniła się też wyraźnie strategia tłumacza wobec odbiorcy-czytelnika. A stało się tak nie tyle z powodu zderzenia, jak to bywa zazwyczaj, odmienności dwu kultur etnicznych, których elementy nie pokrywają się z sobą (w tłumaczeniu dochodzić musi wówczas do często opisywanych w literaturze przedmiotu zmian, dokonywanych poprzez wprowadzenie adaptacji czy opisów uogólniających, pozwalających choć w przybliżeniu zrozumieć występujące w oryginale zjawisko). W tym wypadku mamy jednak do czynienia z czymś innym. Doszło tutaj, jak się wydaje, do zderzenia dwu umysłowości: dawniejszej, Mickiewiczowej, osadzonej w epoce początków romantyzmu wojującego z klasycyzmem, umysłowości jeszcze nie wiedzącej „co jest jej dane, a co odjęte na zawsze“ (Herbert), jeszcze pełnej wiary w zwycięstwo poezji nad tragizmem własnych przeznaczeń, tragizmem który w pełni polski poeta przekaże dopiero w fascynujących lirykach lozańskich, oraz umysłowości współczesnej, dla której tamte walki literackie są przeszłością zbyt odległą, nieczytelną i dla współczesnego czytelnika czeskiego irrelevantną, umysłowości o innym bagażu doświadczeń życiowych, bardziej przepelnionej goryczą niż młodzieńcza umysłowość autora oryginału. Bagaż kognitywny (poznawczy) Holana pokrywał się z takimż bagażem człowieka XX wieku, dla którego potocznym doświadczeniem w Europie Środkowej stały się nie tylko dwie okrutne wojny światowe, ale i „niehumanitarny czas“ obu totalitaryzmów<sup>52</sup>. Bagaż ten zapewne podsunął Holanowi pomysł, by przekazując czytelnikowi współczesnemu informacje wydobyte z tekstu oryginału jednocześnie nieco je ograniczyć (opuszczenie sonetów Petrarke i związanego z nimi uwypuklenia polemiki z klasycyzmem czy gest włączenia wierszy do tradycji kulturowych Europy, ważnych dla historyków literatury, może i dla czytelnika niefachowego, ale pochodzącego z kraju rodzinnego poety), a zarazem rozszerzyć utwór o nową (choć zaczerpniętą z ówczesnej twórczości Mickiewicza) ikonę zmęczonego, tułaczego ptaka, o pesymizm dodanego *Jastrzębia*, rzucający zupełnie inne światło na cały cykl. Jeśli tak jest, to Holanem wyraźnie kierowała nie tyle pełna pychy dowolność, co raczej troska o recepcję pisarza-klasyka wśród żyjących współcześnie z tłumaczem jego ziomków.

Są to jednakże tylko moje domysły. Co w rzeczywistości spowodowało owe zmiany, trudno powiedzieć ze stuprocentową pewnością w sytuacji, kiedy wszystkich

---

Tylko się upodobnialiśmy, / ale upodobnialiśmy w pełni. / Teraz, gdy zaczynamy być sumą, / doświadczamy siebie jedynie jako fragmentu postaci, / którą w przyszłości całkiem opuścimy. / Czym też się staniemy? ...

52 W czasie wojny V. Holan pisał: „...moja rozpacz nad światem i nad tym, co się na nim dzieje, potrzebuje tyle przestrzeni, że wymusza i wytwarza sobie świat inny... Świat, z którego można by może przyjść jakoś ludziom z pomocą, gdyby śmierć jednostki była w stanie ukazać, jak bardzo są zespoleni..., ale zespoleni jedynie w swym cierpieniu bez wielkości, bez godności“. (Holan, V.: *Lemuria*, Praha 1940, s.131, tłum. moje). Nie były to słowa aktualne jedynie w czasie wojny.

trzech uczestników tłumaczenia i wydania *Sonetów* – Holana, Matouša i Krejčego – nie ma już wśród żywych... Jakies argumenty zapewne padły, a my – nie znając ich – możemy jedynie opisać pozostały po tych wyborach efekt, domyślając się jego przyczyn i starając się objaśnić skutki.

Czy owa przyjęta przez Holana strategia translatorska da się zaobserwować i w analizie poszczególnych utworów? Zdaje się, że ślad pełnej pesymizmu koncepcji twórcy, skazanego na przeciwności i samotność, odnajdziemy już w sonecie wprowadzającym, w *Stepach Akermańskich*. Jeśli mój domysł jest słuszny – Holan zamyka *Sonety krymskie* w szczególnej, nieobecnej w oryginale, klamrze, o wyraźnie ciemnej tonacji. W ostatnim wersie sonetu pierwszego Mickiewiczowskie, pełne wprawdzie rozczarowania, ale nie zatrzasujące furty dla nadziei na przyszłość słowa: *Jedźmy, nikt nie woła!* – tłumacz zastąpił bardziej pesymistycznym zwrotem: *Jedźme dál, vždyť nikdo nezavolá!* Formę dokonaną, wzmocnioną przysłówkiem „przecież“, wprowadzono tu nie dla podkreślenia efektu estetycznego, podnoszącego artyzm utworu o stopień wyżej, jak pisze w przywoływanym już artykule Oldřich Králík<sup>53</sup>; słowa te stanowią własne dopowiedzenie Holana, dopowiedzenie dokonane jakby z perspektywy znajomości dalszego losu polskiego poety, ale i znajomości kondycji ludzkiej, skazującej człowieka na mękę samotności.

Dostrzeżone w sonecie I *Sonetów krymskich* „wzmocnienie emocjonalne“ nie jest zresztą właściwe jedynie *Stepom Akermańskim*, ale staje się pewną cechą stylu tłumacza, pojawia się już w sonetach „miłosnych“ przybierając różne formy. Czasem jest to tylko pleonazm (np. *a na twarzy bladnę* zmienia się w tłumaczeniu w *a bledý v tváři vadnu*), ale otrzymuje i postać bardziej wyrafinowaną. Zmieniając strukturę utworu wpływa na jego treść. Tak dzieje się w sonecie III cyklu miłosnego, w którym Mickiewicz wprowadził przekład francuskiego frazeologizmu *C'est l'ange qui passe – anioł przelatywał*<sup>54</sup>. Zwrotu tego używa się w określonej sytuacji: kiedy w towarzystwie zapadnie kłopotliwa cisza. Frazeologizm ten zna i język czeski, użył go np. Bohumil Hrabal w utworze *Postřižiny* (a pozostawił w adaptacji filmowej tego dzieła Jiří Menzel). Funkcją tego frazeologizmu u Mickiewicza, jak wykazała Stefania Skwarczyńska, była nie tylko stylizacja bohaterki – przedmiotu poetyckiego opisu – na średniowiecznego i renesansowego „ziemskiego anioła“ (*la donna angelicata*), ale także wywołanie skojarzenia z humanistycznym (petrarkowskim) gatunkiem apoteozy literackiej, która ukształtowała się na podłożu średniowiecznej kultury miłosnej. Ostatni wers sonetu *Uczcili wszyscy goście – nie wszyscy poznali* stwierdza, że w tej złożonej sytuacji semiologicznej rozpoznawania przybysza uczestniczy wiele

53 Králík stąd wyprowadza nawet wniosek o pewnej wyższości przekładu nad oryginałem dzięki wzmocnieniu dramatyzmu wiersza: „Nie da się napisać bardziej palących wierszy, niż uczynił to polski poeta sprzed stu dwudziestu pięciu laty, ale godne podziwu dokonanie Holana spoczywa w tym, że jego przekład wchłonął w siebie całkowicie oryginał i jeszcze posunął go nieco dalej. Oto poetycki dodatek tłumacza: być maksymalnie wiernym i, co więcej, wzmóc pole magnetyczne tłumaczonego wiersza“, Králík, *op. cit.* s. 70, przekład mój.

54 Funkcji owego zwrotu poświęciła artykuł Stefania Skwarczyńska: *Z badań na funkcję obcej frazeologii w utworach literackich* w: *taż, Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970.

osób. W tłumaczeniu – nikt, oprócz narratora-poety (*Host všemi uctěn byl – všichni ho nepoznali*). Zupełnie jakby Holan poprzez wzmocnienie wyrazu chciał zasugerować myśl, że skojarzenia kulturowe, czytelne dla ludzi epoki Mickiewicza, dla współczesnego czytelnika czeskiego są martwe...

Już z tych – niepełnych przecież – analiz wyciągnąć można dość istotny wniosek: Holan nie zajmował w tłumaczeniu postawy historyka literatury, więc zakodowany w utworze dialog historycznoliteracki (walka klasyków z romantykami, polaryzacja między uniwersalizmem a różnorodnością kultur, między Zachodem i Orientem, charakter interakcyjny utworu, wyrażający się poprzez zwrot do czytelnika zarówno rodzimego, polskiego, jak i chyba rosyjskiego<sup>55</sup>) mógł mu się wydawać zbyt daleki od zainteresowań współczesnego czeskiego odbiorcy. Dlatego zapewne odważył się ingerować w tekst klasyka, dokonując w obu cyklach dość wyraźnych zmian, unieważniając w nich jakby historię powikłanej genologii i genealogii dzieła, odrzucając modernistycznym gestem jego genetyzm, „archeologię” tekstu oryginału, pomijając właściwie zakodowaną w dziele problematykę jego rodowodu i wprowadzając na to miejsce własny kreacjonizm, który wypunktowuje w sonetach przede wszystkim ich pesymizm. Nad mechanizmem tłumaczenia w tym wypadku zwyciężył mechanizm pośredniczenia i przenoszenia pewnych (tylko pewnych) wartości do nowego kręgu ich odbiorców. Resztę – owo Szekspirowskie, pełne znaczeń milczenie – pozostawił objaśniaczom, czyli komparatystom i historykom literatury. Wyszedł widać z założenia, że rekonstrukcja translatorska obcojęzycznego przekazu, cele hermeneutyczne przekładu nie obejmują aspektu „archeologicznego”, że nie cała filologiczna ekspertyza oryginału musi znaleźć swoje odbicie w przekładzie. Stąd odmienność jego strategii komunikacyjnej w porównaniu z tekstem Mickiewicza. Odbiorca przekładu czeskiego nie zna i domyślać się nie może konwencji, w jakich powstawał oryginał, nie może też dokonywać operacji metaliterackich, zestawiając np. ze sobą dwa kody sonetów Petrarki i Mickiewicza. Holan odrzucił funkcje „perswazyjne” obecne w oryginale i zakodował ze szczególną siłą funkcje estetyczne tłumaczenia. Innego bowiem niż oryginał odbiorcę wirtualnego wpisał w swój przekład sonetów uznając, że nie wszystkie zamagazynowane w nich doświadczenia historycznoliterackie trzeba wprowadzać do świadomości współczesnych czeskich czytelników.

Holan swój przekład potraktował nie jako prosty *message*, tekst zastępczy dla odbiorców nieznających języka polskiego, lecz jako autentyczną, choć przesuniętą w czasie, niezwykle piękną komunikację poetycką. I choć tłumaczenie jego nie stało się „kongenialnym”, Mickiewicz został w nim pokazany jako ten, który – mówiąc słowami Adama Ważyka – „pobudził lot wyobraźni i nowe formy niedyskursywnego myślenia”<sup>56</sup>.

55 Już w 1827 r., a więc rok po wyjściu zbioru, Piotr Wiaziemski dokonał całkowitego przekładu *Sonetów krymskich* prozą i opublikował je w piśmie „Москобский Телеграф” z tegoż roku, poprzedzając tłumaczenie entuzjastycznym wstępem. Por. Sergiusz Sowiełow, *Mickiewicz w Rosji*, w zbiorze: *Adam Mickiewicz w stulecie śmierci*. UNESCO, Warszawa 1956.

56 Cyt. za cenną, inspirującą pracą J. Świącha *Model komunikacji przekładowej*, „Teksty” 1975, nr 6, s. 14, która przy opracowywaniu tematu była mi bardzo pomocną.

Zainteresowanie *Panem Tadeuszem* w Czechach początkami swymi sięga lat czterdziestych XIX wieku. Przekłady fragmentów poematu zaczęły się ukazywać w latach pięćdziesiątych. W tymże też czasie niektóre opisy (*Burza, Las, Ogród*) weszły do czytanek przeznaczonych dla uczniów gimnazjów. Szczegółowo sprawy recepcji twórczości Mickiewicza omówił Stefan Vrtel-Wierzyński w studium zamieszczonym jako wstęp do *Czeskiej bibliografii Adama Mickiewicza*, wydanej przez Ossolineum w 1965 r., nie ma więc potrzeby w niniejszych uwagach do niej wracać<sup>57</sup>. Przekład całego poematu wydała Eliška Krásnohorská w 1882 roku. Pracowała nad nim lat dziesięć, publikując od czasu do czasu fragmenty tłumaczonego dzieła. Pracę jej nad przekładem śledzono w czeskich kręgach literackich bardzo uważnie, dokonanie bowiem takiego wyczynu translatorskiego było wciąż uważane nie tylko za przybliżenie kulturze czeskiej arcydzieła bliskiego językowo narodu, ale i za doniosłe świadectwo rozwoju języka czeskiego, co dla nadal wówczas bilingwialnych Czechów, zmuszanych na codzień do nieustannej konfrontacji języka czeskiego i niemieckiego, miało swoją patriotyczną wymowę.

Przekład od początku spotkał się z przychylnym przyjęciem i to z obydwu stron: polskiej i czeskiej. O takim przyjęciu decydowała nie tylko kurtuazja wobec czeskiej literatki, podejmującej się dzieła niezwykle trudnego<sup>58</sup>. Dają temu świadectwo i późniejsze analizy trudu translatorskiego Krásnohorskiej, których dokonały Anna Kellnerová i Hana Jechová<sup>59</sup>, zaś praski polonista Otakar Bartoš pisze o tej translacji jeszcze w 1964 roku jako o przekładzie genialnym. Do wyjątków należy negatywna ocena poetyczności przekładu, która wyszła spod pióra znakomitego historyka literatury Arné Nováka w 1934 roku<sup>60</sup>.

57 O czeskim odbiorze twórczości Mickiewicza pisałam w artykule „*Księgi narodu*“ w *czeskim ruchu radykalno-demokratycznym w dobie powstania styczniowego*, „Prace Polonistyczne“ XXIII, 1967 oraz w książkach: *Kontakty literackie polsko-czeskie w dobie powstania styczniowego*, Wrocław 1975 *passim*; *Czesko polskie-spotkania literackie*, Brno 2000, szczególnie rozdział: *Próby przełamania kodu autorskiego (Aluzje literackie i wyrażenia prowerbiałne w czeskich przekładach „Pana Tadeusza“*, a także w zbiorze studiów *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistyka literacka*, IBL, Warszawa 2003, zwłaszcza rozdział *Czeskie lektury dzieł Adama Mickiewicza*.

58 Sporo danych bibliograficznych przynosi monografia Drahomíry Vlašínovej *Eliška Krásnohorská*, Praha 1987.

59 Kellnerová A.: *Mickiewiczův Pan Tadeáš a Eliška Krásnohorská*, In: *Pocta Fr. Trávníčkovi a F. Wollmanovi*, Brno 1948, s. 203–218; Jechová, H.: *Překlady z Mickiewiczze a Eliška Krásnohorská*, „Slavia“ 1956, z. 1, s. 37–56.

60 Novák, A.: *Pan Tadeáš a české básnictví*, „Lumír“ 1934, s. 275.



Tłumaczenie Krásnohorskiej wydawano cztery razy jeszcze za życia pisarki, włączył je też Karel Krejčí jako tekst kanoniczny (choć z lekko modernizującymi przekład poprawkami) do redagowanego przez siebie wielotomowego wydania *Dzieł Mickiewicza* w 1955 r. (*Spisy* t. 3).

O ile translacja Krásnohorskiej doczekała się wielu omówień, o tyle drugi przekład *Pana Tadeusza*, który wyszedł spod pióra niezwykle utalentowanego tłumacza, Ericha Sojki, w 1969 roku, nie doczekał się zbyt wielu pogłosów krytycznych. Następujące po dacie wydania dwudziestolecie tzw. „Husakowskiej normalizacji“ nie sprzyjało zbytnio, jak wiadomo, ani nauce, ani literaturze. Być może wyjaśnia to choć częściowo fakt, że przekład ten mimo swych wybitnych wartości artystycznych<sup>61</sup> nie wywołał żywszego pogłosu wśród recenzentów.

Zajęcie się w chwili obecnej czeskimi tłumaczeniami *Pana Tadeusza* mogłoby się wydawać sprawą niezbyt pilną (choć recepcja jakiegokolwiek arcydzieła w obcym środowisku zawsze wydaje się być sprawą zajmującą i ważną dla obu zaangażowanych w ten proces kultur), gdyby obecny wzrost wymagań metodologicznych nie stawał przed nami nowych pytań z zakresu trzech dziedzin badawczych: komparatystyki literackiej, translatoologii oraz komunikacji międzykulturowej. Zwłaszcza ta ostatnia dziedzina zasługiwałaby na bardziej szczegółowe badania, bowiem sama Krásnohorská zdawała się na nią właśnie zwracać baczną uwagę (oczywiście nie artykułując tego w taki właśnie sposób), kiedy opowiadała o trudnościach, jakie tłumaczenie Mickiewiczowego arcydzieła jej sprawiało:

Sądzę, że praca ta zabrała mi dziesięć lat, z wielkimi jednak przerwami, od roku 1872 do roku 1882. Zdumiewało mnie, że Polacy nie posiadali żadnego komentarza do swojej narodowej epopei. Korespondowałam z pisarzami i artystami z Polski, lecz wszyscy razem niewiele wiedzieli o wszystkich tych niezwykłościach ortograficznych i prawnych czy nazewnictwie z tak różnych dziedzin, jak: myśliwstwo, szermierka, ludowa botanika, astronomia, mitologia itd. I w książkach, np. przyrodniczych, znalazłam tylko zamęt nad zamętami. Książki pomogły mi jedynie w sprawach historycznych, a potem, kiedy mi książkę Václav Štulc pożyczył na wiele miesięcy słownik Lindego, znalazłam w nim rozwiązanie wszystkich heraldycznych zagadek. Muszę jednakże wyznać, że do zrozumienia przeze mnie polskiego arcydzieła o wiele bardziej przyczynili się nasi, czescy ludzie niż Polacy. U nas jednak czeskie arcydzieło o podobnym znaczeniu nie mogłoby zostać aż tak zaniedbane!<sup>62</sup>

Tłumaczka zapewne nie знаła trudnych losów polskiego odbioru arcyepoematu. W zaborze rosyjskim i austriackim utwór był przecież początkowo zakazany. Dopiero w kilka lat po wojnie krymskiej i rozluźnieniu cenzury ukazało się jego wydanie w Warszawie w r. 1858, w Ossolineum poemat wyszedł w 1859 r., zaś tanie popularne wydanie Macierzy Polskiej – we Lwowie aż w 1888 roku! Opracowania szczegółowe są zawsze późniejsze od wydań dzieł. Również czasopism o charakterze programo-

61 Np. czeski polonista prof. Jiří Damborský wielokrotnie w rozmowie ze mną wyrażał swój dla niego zachwyt.

62 Krásnohorská, E.: *Literární konfese*, wydanie pośmiertne, Praga 1947, s. 37–38, tłum. moje.

wo literackim – jak przypominna Henryk Markiewicz<sup>63</sup> – wychodziło wówczas (czyli w dobie pracy Krásnohorskiej nad tłumaczeniem) niewiele. Przeważały w nich formy krytyki literackiej („portrety“, „rozbiory“, „zarysy“ biograficzno-literackie), nie prace ściśle naukowe. A dla czytelnika czeskiego i one były z pewnością trudno dostępne. Ważnym czynnikiem hamującym polską recepcję dzieł romantycznych była również antyromantyczna ofenzywa pozytywistów. Pierwszą – i długo osamotnioną – monografią dzieła literackiego stał się dopiero Henryk Biegeleisen „*Pan Tadeusz*“ *Mickiewicza*; praca ukazała się w r. 1884, zaś dwa tomy monografii Piotra Chmielowskiego *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki* w roku 1886, a więc już po wydaniu czeskiego tłumaczenia dzieła. Zresztą i tego typu, cenne przecież, opracowania naukowe nie rozwiązałyby kłopotów tłumaczki, które wynikały nie tyle z niemożliwości dotarcia do sensów ogólnych poematu, co ze zderzenia dwu kultur, dosyć odrębnych, mimo sąsiedztwa terytorialnego.

O wpływie *Pana Tadeusza* na poszczególne utwory literatury czeskiej końca XIX wieku pisano już wielokrotnie (od Františka Kvapila, przez Jana Máchala, Juliusa Heidenreicha-Dolanskiego, Arnego Nováka, Jiřego Horáka aż po Mariana Szyjkowskiego). Uwagi te zebrał i wzbogacił Karel Krejčí w artykule z 1968 roku *Pan Tadeusz w literaturze czeskiej*<sup>64</sup>. Krejčí dopatrywał się istnienia dwu linii owego wpływu. Dla Svatopluka Čecha (ale i dla innych twórców) stał się poemat wzorem epiki narodowej, pomagając – jak pisze badacz – „literaturze czeskiej uzupełnić lukę, która powstała wskutek fragmentarycznego rozwoju poezji epickiej“. Równocześnie epeopea Mickiewicza dostarczyła czeskim twórcom powieści historycznej końca XIX wieku inspiracji tematycznych, przy czym Václav Beneš Třebízský w swoich *Błędnych duszach* z 1880 roku nawiązał do wątku heroiczno-romantycznego poematu (centralne postaci powieści i ich działania przypominają księdza Robaka i Gerwazego), natomiast Alois Jirásek w noweli *Maryla* z 1885 roku wzorował się na nurcie idylliczno-realistycznym *Pana Tadeusza*.

Nowsze tendencje komparatystyczne każą nam analizować głębiej procesy literackie w obu literaturach: „nadające“ oraz recypujące pewne sygnały, nie ograniczając się jedynie do spraw wpływów i analogii, czyli do spraw genetycznych. Otóż bliższy wgląd w sytuację czeskiej prozy (powieści) w drugiej połowie XIX wieku pozwala nam stwierdzić, że znaczenie *Pana Tadeusza* było o wiele donioślejsze dla jej rozwoju i nie kończyło się na zwykłym naśladowaniu prowadzenia pewnych wątków fabularnych.

W badaniach czesko-polskich związków literackich wielokrotnie już stwierdzano, że literatura polska stawała się w ciągu wieku dziewiętnastego nierzadko brakującym w Czechach kontekstem literackim dla literatury własnej tego kraju. W czeskich kręgach kulturalnych znano ją i śledzono z uwagą i nieraz pełniła ona rolę punktu odnie-

63 Markiewicz, H.: *Pozytywizm*, Warszawa 1978, rozdział XI *Krytyka i historia literatury i sztuki*.

64 Zamieszczony w zbiorze *Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, Warszawa 1968, s. 324–333, przedruk w: K. Krejčí, *Wybrane studia slawistyczne. Kultura. Literatura Folklor*, Warszawa 1972.

sienia dla wytwarzanego w Czechach systemu gatunkowego, czy dla poszczególnych rozwiązań formalnych i treściowych. Taką „szkołą gatunku“ była na przykład dla Karla Hynka Máchy polska powieść poetycka, której dość dokładne poznanie (a z zapisków poety wiemy, że czytał tych powieści co najmniej trzynaście) pozwoliło mu wytworzyć absolutnie oryginalny wariant podobnego poematu liryczno-epicznego, jakim jest *Máj*<sup>65</sup>. Zjawisko to, choć nie w takim nasileniu, trwa właściwie w niektórych przypadkach po dzień dzisiejszy, skoro nie kto inny, jak Václav Havel, wspomina o inspirującej roli polskiego dramatu absurdu w jego własnej twórczości. Z tym, że w chwili współczesnej owo oddziaływanie odbywa się w obu kierunkach. O ile w romantyzmie bowiem kultura polska odegrać mogła wobec literackiej kultury czeskiej rolę „kultury mocnej“, użyczającej swych wartości kulturze „słabszej“, o tyle dziś już obie są sobie równe: każda z nich ma jakąś „niszę“, którą potrafiła wypełnić ze szczególnym sukcesem. Taką niszą kultury czeskiej, przyjmowaną przez kulturę polską z dużym entuzjazmem, jest np. specyficzny splot liryzmu i codzienności, wiążący się zresztą z przyjętą przez niektórych współczesnych czeskich powieściopisarzy, np. Bohumila Hrabala czy Milana Kunderę, fenomenologiczną koncepcją „Lebenswelt“ – obrazowaniem świata, w którym żyjemy, czy z Husserlowskim zwrotem ku (polisemantycznym, imaginacyjnym) obrazom rzeczy, sytuacji egzystencjalnych przed ich konceptualizacją.

Wracając do czeskiej prozy drugiej połowy XIX wieku, stwierdzić należy, iż borykała się ona wówczas przede wszystkim z trudnościami rozwiązań formalnych. Rozwijała się równolegle do wierszowanego eposu „lumírowskiego“ i „ruchowskiego“ (nazwa wyprowadzona od dwóch czasopism – „Lumíra“ i „Ruchu“ – lansujących odrębne koncepcje dalszego rozwoju czeskiej literatury narodowej). Do lat osiemdziesiątych XIX wieku proza czeska (pomijając dość wczesne próby Josefa Lindy i jego naśladowców stworzenia eposu prozą) obsługiwała właściwie raczej niskie piętra obiegu literackiego czy – jak mówi Anna Martuszewska<sup>66</sup> – obieg popularny, przedstawiając na przestarzałych schematach rodem z romansu, z domieszką sentymentalnego psychologizmu lub historyzmu. Szczególnie silny wpływ wywarł na czeskie formy prozaiczne jej odbiorca, przyzwyczajony do kształtu artystycznego literatury popularnej (tzw. *knihy lidového čtení* o wyraźnie patronackim charakterze), w której w myśl XIX-wiecznej estetyki, nie tylko zresztą czeskiej<sup>67</sup>, preferowano łatwizny formalne, powielanie starych wzorów, stereotypowość ujęć sytuacji i postaci o jednoznacznych atrybutach aksjologicznych, uporządkowanie binarne świata (dwudzielność zwaloryzowana aksjologicznie: raj-pieczę, natura-kultura, ziemia ojczysta-obca, wyższe-niższe sfery społeczne), a także prostotę środków wyrazu, manieryzm stylistyczny,

65 Piszę o tym w studium *Máj K. H. Máchy wobec polskiej powieści poetyckiej. (O rodowodzie genologicznym czeskiego poematu)* w: *Studia o literaturze i folklorze Słowian..* Dedykowane Józefowi Magnuszewskiemu, Warszawa 1991, przedruk w: K. Kardyni-Pelikánová, *Czesko-polskie spotkania literackie*, Brno 2000.

66 Por. Martuszewska, A.: *Literatura obiegów popularnych, oraz Topika obiegów popularnych*, oba hasła w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1995, s. 557–587, 1104–1110.

67 Por. Kosowska, Ewa: „*Literatura popularna*“ – *igraszki semiologiczne*, w zbiorze: *Poszukiwania teoretycznoliterackie*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Wrocław 1989.

dość prymitywne, aglutynacyjne rozwijanie zasadniczego wątku, a zwłaszcza natrętny dydaktyzm, perswazyjność i komunikatywność. Taka proza wymagała zaledwie rzemieślniczej poprawności pisarskiej. Powołał ją zaś do istnienia zarówno specyficzny rozwój czeskiej literatury „budzielskiej“, odrodzeniowej, jak i wytwarzająca się od połowy stulecia nowa sytuacja komunikacyjna, powstanie (czy wybitne rozszerzenie w związku z rozwojem prasy) grupy odbiorców, dla których próg trudności percepcyjnych nie mógł być zbyt wysoki. Na straży tego postulatu stali wydawcy i redaktorzy pism, mający na uwadze aspekt dydaktyczny (patriotyczny, religijny, filantropijny), etyczny (ilustracja wzorów moralno-obyczajowych) i komercyjny, i wychodzący, jak się wydaje, z bliskiego ówczesnej czeskiej literaturze, ludowego czy plebejskiego pojęcia „literackości“, w której nie zwraca się większej uwagi na oryginalność wątków, niecodziennosc kompozycji, świeżość środków wyrazu, preferuje natomiast „rozumiałość“ metaforyki zleksykalizowanej i innych zabiegów stylistycznych czy kompozycyjnych. Wśród obiegowych gatunków literackich: przygodowych, parahistorycznych, sensacyjnych powstał jednak i podgatunek powieściowy o większych ambicjach literackich – *idylla wiejska* (Božena Němcová, Karolina Světlá) i to właśnie owa forma (wraz z tęsknotą za wysokiej rangi epiką narodową) torowała, jak się wydaje, drogę recepcji *Pana Tadeusza*.

Czeska powieść owych czasów nie przeszła, tak jak polska, przez szkołę gawędy i szkicu fizjologicznego, w których dominowały czas i przestrzeń. Dopiero w latach osiemdziesiątych XIX wieku w krótkich opowiadaniach Jana Nerudy uczyła się proza czeska opisu charakteru postaci i przestrzeni, objawiała artyzm mowy potocznej w narracji bezpośredniej. Narrator Nerudowskich opowieści (jak wykazały np. badania Jaroslavy Janáčkové<sup>68</sup>) nie jest twórcą fikcji, lecz znawcą środowiska. W opowieściach tych, dążących do uchwycenia prawdy opisu i psychologii „momentalnej“, przeważa montaż nad kompozycją, ludowa forma aglutynacji nad tworzeniem fabuł powiązanych kauzalnie. Ich celem było nauczenie czytelnika obserwacji świata. Podobna sytuacja panowała i w twórczości innych pisarzy (Karel Sabina pisze powieść „kalejdoskopową“, Vítězslav Hálek – „minipowieści pokoleniowe“, Josef Holeček – kronikarską opowieść *Naši*, noszącą charakterystyczny tytuł pierwotny *Jak u nas żyją i umierają*).

Próbą wyjścia poza owo swobodne łączenie motywów były – obok prób stworzenia czeskiej formy prozaicznej *romanetta*<sup>69</sup> – powieści Karoliny Světlej (*nota bene* inspiratorki tłumaczenia *Pana Tadeusza*), dążącej do stworzenia bohatera poddanego przeobrażeniom psychicznym, poszukującej rozwiązań, w których – jak wyznawała w liście do Krásnohorskéj – żądany przez wydawców dydaktyzm i tendencyjność można by było połączyć ze sztuką „wysoką“ tak, by, jak pisze, jej „świadomość artystyczna nie musiała przy tym krwawić“<sup>70</sup>. Zarówno u Světlej, jak i u innych prozaików czeskich tej doby dochodzić więc zaczynało do interferencji dwóch syste-

68 Janáčková, J.: *Český román sklonku 19. století*, Praha 1967; taż: *Stoletou alejí*, Praha 1985; taż: *Román mezi modernami. Studie z historické poetiky*, Praha 1988.

69 Por. studium w niniejszym zbiorze: *Między mimetyzmem a szyfrem tajemnicy (Czeskiego romanetta strategie narracyjne)*.

70 List z 13 czerwca 1868 roku, w: K. Světlá, *Z literárního soukromí II*, Praha 1959.

mów kultury: wysokiej i popularnej. Owo przenikanie stało się – aż po współczesność – ważną cechą niektórych czeskich utworów prozaicznych, z czasem zaczęło też dawać wysmienite efekty artystyczne (Jaroslav Hašek, szczególnie zaś Bohumil Hrabal), wprowadzając swych twórców na forum literatury euroatlantyckiej. Světlá jednakże jako jedna z pierwszych tak świadomie zauważyła i sformułowała ową konieczność łączenia dwóch systemów kulturowych w prozie.

Powieść czeska, o której czeski estetyk Otakar Hostinský sądził jeszcze w 1900 roku, że dopiero szykuje się do przejęcia prowadzenia na polu epiki, uczyła się także na zbiegu wieków XIX i XX – jak zauważył Felix Vodička – od powieści poetyckiej typu byrońskiego, od poematu dygresyjnego, gatunków, które przynosiły złożone relacje między autorskim subiektem a fabułą, autorem (narratorem autorskim) a bohaterem, relacje zezwalające na przekraczanie ram fikcji i nawiązywanie bezpośredniego kontaktu z ówczesną rzeczywistością. Powieść poetycka aż po przełom wieku XIX i XX kompensowała w czeskiej literaturze niedostatki prozy.

W taką sytuację wkroczył *Pan Tadeusz*, który świetność poetycką łączył z wieloma nowymi technikami pisarskimi, z jakimi proza czeska jeszcze nie potrafiła sobie poradzić. Nie na próżno Kazimierz Wyka w swej monografii o *Panu Tadeuszu* nazwał poemat najlepszą w dobie jego wydania powieścią polską. Geniusz Mickiewicza potrafił i bliskie Czechom sensory głębokie (takie jak uniwersalizm polskich walk wyzwoleńczych, ojczyzna – trybunałem życia moralnego jednostki, patriotyzm – więzią moralną narodu, przeobrażenia jednostek i zbiorowości „ku gorze”) podać w zręcznej strukturze fabularnej, czerpiącej wiele z polskiej tradycji literackiej, zwłaszcza z powieści Niemcewiczowskiej<sup>71</sup>, w strukturze odznaczającej się nie tylko ciekawą akcją, ale i świetną psychologią postaci, prawdą życia, pojęć, uczuć, zachowań. Dzięki zastosowaniu „romantycznego toku narracyjnego“ (odkrycie i określenie Wyki) uczył nie tylko tworzenia dystansu wobec fikcji, jak poemat dygresyjny, ale przede wszystkim swobody opowiadania, emocjonalnej modulacji stosunku do rzeczywistości przedstawionej, bez ekspozowania egotyzmu romantycznego twórcy. Uczył zarówno prawdy obserwacji szczegółów, jak i tworzenia uogólnień, uchwycenia zjawisk typowych. Uczył wreszcie łagodnego, żartobliwego dystansu wobec konwencji literackich. Przynosił dialogi komediowe, świetne dla charakterystyki postaci, i monolog wewnętrzny z mową pozornie zależną, a także dramatyczny monolog przeobrażonego wewnętrznie bohatera. Ukazał, jak łączyć poezję z prawdą, iluzję z deziluzją, nie niwecząc delikatnego między nimi napięcia, jak humorem rozładowywać patos, a umiejętnie dawkową wzniosłością nadawać codzienności wymiar historyczny. Norwidowskie „zmarzmurzenie historii“ odbywa się tu – paradoksalnie -obok żartobliwej degradacji osób, rzeczy, zjawisk.

Nic więc dziwnego, że poemat cieszył się wielkim powodzeniem wśród odbiorców czeskich, mimo pozornie odległego wzorca kulturowego, jaki w nim zakodowano, i że go kilkakrotnie jeszcze za życia tłumaczki wydawano.

71 Przedstawił to dowodnie Stanisław Pigoń w monografii *„Pan Tadeusz. Wzrost, wielkość, sława*, Warszawa 1934, szczególnie rozdział 2.

Podobnej funkcji nie może już pełnić przekład Sojki. Mimo wysokiego stopnia artyzmu, jest on jedynie świadectwem dążenia do wypełnienia tych luk estetycznych, których Krásnohorská wypełnić nie była w stanie, bądź też nawet ich nie dostrzegła przy ówczesnej „normie lektury“ poematu. Jest zmierzeniem się z arcydziełem, które każda epoka będzie zapewne chciała czytać oddane „we własnym“ języku artystycznym, by objawiać w nim i aktualizować coraz to nowe i sobie bliskie pokłady wartości ideowych i estetycznych. Te ostatnie objawiają zwłaszcza współczesne ujęcia komparatystyczne, ukazujące analogie interliterackie (ale i ich brak, wiążący się z tym, co strukturaliści nazywają „uniezwykleniem“, a co w przypadku arcydzieła przecież również może, a nawet musi wystąpić), odkrywające zjawiska – jak w znacznej mierze uczynił to Kazimierz Wyka w odniesieniu do *Pana Tadeusza* – w ich narodowej i ponadnarodowej konfiguracji, lokalizujące je w dogłębnie przebadanej kulturze okresu. Takie rozszerzenie perspektywy obszaru odniesienia utworu prowadzi do uściślenia twierdzeń, ukazania specyficzności czy historyczności zjawisk, ustalenia pozycji i funkcjonalności każdego elementu dzieła, nie tylko jego słownikowego znaczenia, z czym tak się borykała Krásnohorská, a co dla Sojki występującego w roli tłumacza-interpretatora poematu było już oczywistością<sup>72</sup>. Przystępował on bowiem do przekładu w chwili, kiedy „totalna sytuacja“ dzieła: świat – autor – utwór – odbiorca posiadała już całą bibliotekę prac ją wyjaśniających.

Drugi krąg pytań związanych z tłumaczeniami *Pana Tadeusza* otwiera przed nami współczesna translatoologia. Do nie tak dawna jeszcze analizy poetyki przekładu artystycznego uwzględniały głównie proste relacje między oryginałem i przekładem i pytały przede wszystkim o stopień „wierności“ czy „niewierności“ poszczególnych słów i zwrotów tłumaczenia wobec pierwowzoru, a na tej podstawie wydawały sądy o translacji udanej lub nieudanej. Była to więc metoda „empiryczno-porównawcza“, niedająca pełnego wglądu w dzieło przekładowe, bo oparta na intuicji, badająca wyizolowane zjawiska (wyrazy). W konfrontacjach dwu tekstów bowiem: tekstu oryginału i tekstu przekładu chodziło głównie o stwierdzenie istnienia lub braku ekwiwalencji semantycznej (denotatywnej) przekładu wobec oryginału.

Z czasem uświadomiono sobie również konieczność osiągnięcia ekwiwalencji pragmatycznej (konotatywnej), której domagał się na przykład w międzywojniu w Czechach – oczywiście używając innej terminologii – znany tłumacz i krytyk literacki, Otokar Fischer, kiedy żądał od przekładu, by zdolny był wywoływać to samo czy zbliżone wrażenie estetyczne, jakie wywołuje oryginał (dziś dodajemy jeszcze – w poszczególnych okresach swego długiego trwania). Dalszym etapem była, jak się wydaje, lingwistyczna teoria przekładu inspirowana teorią informacji (Karl Bühler, Roman Jakobson), oparta na schemacie komunikacyjnym, dokonująca porównania struktur języka oryginału i języka przekładu i poszukująca ekwiwalentów między

72 Niektóre z tych problemów starałam się wydobyć w pracy *Próby przelamania kodu autor-skiego. Aluzje literackie i wyrażenia prowerbialne w czeskich przekładach „Pana Tadeusza“*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity X 1, 1998, s. 1–16; przedruk w mojej książce *Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka – genealogia – przekład*, Brno 2000.

nimi. Zaczęto postulować raczej konieczność badań sieci relacji między elementami dzieła w jego mikro- i makrostrukturze, zastanawiać się nad ich znaczeniem i wagą dla semantyki oryginału, dążyć do ich opisu i klasyfikacji. Wreszcie od połowy XX wieku w refleksji nad przekładem na plan pierwszy zaczęła się wysuwać specyfika kulturowa przed kwestie językowe, stylistyczne, wersyfikacyjne. Punktem wyjścia dla niej stała się hermeneutyka antropologiczna, której podstawą jest idea zrozumienia Innego. Uświadomiono sobie bowiem, że w język oryginału wpisana jest specyficzna, określona wizja świata, że obraz kultury jest immanentnym składnikiem struktury dzieła literackiego, może nawet jednym z najważniejszych jego składników semantycznych, a tłumaczenie staje się spotkaniem międzykulturowym, winno więc przenosić do nowego kręgu odbiorców jak najwięcej elementów nasycenia dzieła oryginalnego informacjami dotyczącymi postaw, zachowań, przekonań, świadomości, motywów postępowania, w których zawarty jest obraz kultury oryginału.

Przekład uznaje się więc obecnie za wydarzenie międzykulturowe (*cross cultural event*), a jego założeniem centralnym staje się komunikacja międzykulturowa. Sęk w tym, że wszelkim procesom komunikacyjnym towarzyszy z reguły semantyczna entropia, a pola konotacyjne nie pokrywają się w różnych kodach językowych. Kiedyś w recenzji z przekładu *Chrztu św. Włodzimierza* Karela Havlíčka-Borovskiego polski poeta, Marian Grześczak, pisał: „Havlíček, a dla tłumacza pętliczek“. Otóż takim „pętliczkiem“ dla przekładacza jest każdy tekst oryginału. Nadawca oryginału (autor) i odbiorca finalny przekładu, pochodzący z innego obszaru językowego, innych tradycji literackich i kulturalnych, różnią się intencjami, kompetencjami, kodami, ich kontakt jest więc dość iluzoryczny. Specyfikę kulturową, heterogeniczność kultur – na skutek odmiennej w obu tekstach: oryginału i przekładu – „wspólnoty kultury tradycji“<sup>73</sup> zaczyna się więc uważać za jedno ze źródeł nieprzekładalności. Najjaśniej sprawy związane z teorią przekładu artystycznego wyłuszczył Edward Balcerzan, który wymienia i charakteryzuje trzy koncepcje teoretyczne tłumaczenia: lingwistyczną, literacką i antropologiczną, przypominając, że koncepcje owe krążą wokół „idei przekładu jako rekonstrukcji strukturalnej“<sup>74</sup>.

A jednak, mimo zdania sobie sprawy z wszystkich tych trudności, tłumaczy nie zabraknie, choć dziś przekładom towarzyszy (lub towarzyszyć powinna) świadomość trudności, piętrzących się przed tłumaczem, którego głównym celem jest dotarcie do wszystkich sensów oryginału. Także tych, które dotyczą wersologii. W poezji bowiem, obok dawniejszych pytań o zastosowanie odpowiedniego dla osiągnięcia celów estetycznych metrum oryginału i przekładu, pojawiły się pytania o semantykę poszczególnych typów wiersza, o przekładalność rymu itd. Wspomniany, świetny znawca problematyki translacji, Edward Balcerzan, wręcz – i słusznie – powiada:

73 Por. Kosowska, E.: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Katowice 2003.

74 Por. Balcerzan, E.: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 24–25.

„w hierarchii powinności sztuki przekładowej najistotniejsze są jej cele hermeneutyczne“<sup>75</sup>.

Wraz z zainteresowaniem się teorią komunikacji zwrócono uwagę na role, jakie pełnić musi tłumacz, będący jednocześnie czytelnikiem, interpretatorem i badaczem wobec oryginału oraz przewodnikiem, informatorem i dostarczycielem mód literackich wobec czytelnika własnego. Uświadomiono też sobie, że historycznie zmienny sposób tłumaczenia uzależniony jest w znacznym stopniu od sposobu interpretacji, obowiązującej, czy tylko modnej, w danej epoce literackiej (uznawanego aktualnie paradygmatu historiograficznego), a jednocześnie związany bywa z lansowanymi wówczas dyrektywami twórczymi.

Przekład jest swoistym, utrwalonym materialnie świadectwem historycznie zmiennej recepcji. Recepcji jednostkowej, a więc skłonnej do modyfikowania, a jednocześnie zależnej od kontekstów swej doby i kompetencji przekładacza. Jest świadectwem indywidualnej konkretyzacji dzieła, poddanej zarazem w większym lub mniejszym stopniu panującym stylom odbioru.

Teoria komunikacji wprowadziła do translatoologii problematykę odbiorcy. Okazało się, że od dawna zauważana sprzeczność między „wiernością“ a pięknem przekładu (który żartobliwie porównywano do kobiety: jak piękna – to niewierna, jak wierna to daleka od piękna) nie jest jedynym, tkwiącym w nim przeciwieństwem. Niezwykle ważną antynomią tłumaczeń jest przeciwstawienie „rozumiałości“ i „nowatorstwa“. Ustalony ciąg czynności translatorskich: zrozumienie – interpretacja – programowanie przekładu – artykulacja w innym języku musi brać pod uwagę czytelnika, jego zakładane kompetencje odbiorcze, jego „horyzont oczekiwań“ (a więc zrozumiałe dla niego i możliwe do przyjęcia konwencje stylistyczne). Jednocześnie wszakże tłumacz ambitny uczestniczy w kształtowaniu kultury literackiej swojej epoki, swego kraju. Obok więc składania bardziej lub mniej świadomej daniny modom i przyzwyczajeniom czytelnicznym własnych czasów, pragnie wprowadzać nowe, objawione w oryginale jakości i wartości literackie, pragnie zakodować w przekładzie „horyzont inicjacji artystycznej“, skierowanej ku własnemu czytelnikowi, ku własnej kulturze. Rolą przekładu jest właśnie – jak to określił czeski translatoolog Jiří Levý – „łagodzenie napięć między kulturami i epokami“. Wraz z tą problematyką pojawia się problematyka „podmiotu wypowiedawczego“ (określenie Balcerzana) i pytanie: kiedy reprezentuje on jeszcze autora, kiedy zaś tłumacza i czy taka zamiana ma swoje – i jakie – uzasadnienie? Podobne pytania stawia Anna Legeżyńska<sup>76</sup>, która na wzór znanej kategorii „obrazu autora“ w tekście literackim wprowadziła kategorię „obra-

75 Balcerzan, E.: „Trudna rzecz jest jeden język drugim językiem dostatecznie wyróżnić“, „Teksty“ 1975, nr 6, s. 5.

76 Legeżyńska, A.: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Babla*, Warszawa 1986; też: *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, w zbiorze: *Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej i D. Knysz-Tomaszewskiej, Warszawa 1997; też: *Przekład: pewniki, spory i pytania w translatoologii*, w zbiorze: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2002.



zu tłumacza“ i rozważania swoje koncentrowała wokół intertekstualności przekładu oraz wyznaczania semantyki tekstu przez konteksty, przypominając o ruchomym i sytuacyjnym znaczeniu słowa, co niezmiernie komplikuje sprawę ekwiwalencji w przekładzie.

Przed tłumaczem, pragnącym spełnić wszystkie te funkcje czy żądania, jakie wypływają z odkryć badawczych nad przekładem, pojawiły się więc liczne zadania, których wykonanie wymaga od niego podjęcia określonych strategii artystycznych. Najstarszy spór sztuki przekładowej, jak pisze w cytowanej książce Edward Balcerzan, dotyczył stopnia zależności przekładu od oryginału: adaptacji pierwowzoru do własnej kultury (a oznaczała ona „niepamięć obcości“) albo ekwiwalentyzacji pierwowzoru, traktującej obcość jako pożyteczną nowość w systemie twórczości rodzimej<sup>77</sup>.

Przekład jako twór słowny odsłonił więc ostatecznie swoją wieloaspektowość, zaś rozwinięta dziś szeroko teoria przekładu<sup>78</sup> ofiarowuje w zasadzie badaczom narzędzia opisu i wyjaśniania jego poetyki. Już dość dawno ustalono, że przy dekodowaniu oryginału i rekodowaniu przekładu dochodzi do czterech typów innowacji i transformacji, jakim ulega dzieło w przekładzie: redukcji, amplifikacji, inwersji i subtytuacji. Przy poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, co czyta czeski odbiorca tłumaczeń *Pana Tadeusza*, czyli w jaki sposób istnieje literackie arcydzieło polskie w języku czeskim trzeba by więc brać pod uwagę wszystkie wyżej wspomniane relacje między przekładem a oryginałem oraz przekładem a czytelnikiem. Materiału starczyłoby zaiste na opasłą księgę. Mając do dyspozycji zaledwie kilka stron siłą rzeczy pominąć musimy materiał dowodowy ograniczając się do wniosków z niego płynących.

Od dość dawna już zauważono, że Krásnohorská, choć sama reprezentowała narodowe tendencje ideowe grupy skupionej wokół czasopisma „Ruch“, we własnej technice przekładowej ulegała sugestiom translatorskim „kosmopolitycznej“ grupy twórców, gromadzącej się wokół czasopisma „Lumír“ (zapewne ze względu na wysoki artyzm i doświadczenie translatorskie przewodzącego tej grupie Jaroslava Vrchlickiego). Do naczelných założeń ich poetyki należało tłumaczenie miarą oryginału. Tak też postąpiła tłumaczka *Pana Tadeusza*. Bardziej konsekwentny niż nawet u Mickiewicza trzynastozgłoskowiec Krásnohorská (7+6) w czeskim odbiorze sprawia wrażenie wielkiej monotonii. Efekt ten powiększa jeszcze niezwykle konsekwentna paroksytoneza średniówkowa i klauzulowa oraz znaczne ograniczenie Mickiewiczowskiej przerzutni (tę ostatnią zachowuje jednak tłumaczka w wersach z mocnymi działami składniowo-intonacyjnymi poza średniówką), a także używanie słów dwusylabowych na końcu wersów dla utrzymania przejętych z polszczyzny i w niej popularnych rymów żeńskich. W porównaniu z tym tłumaczeniem przekład Sojki, trzynastozgłoskowiec typu 6+7 brzmi bardziej naturalnie po czesku. Dzięki czę-

77 Balcerzan, E.: *Trudna rzecz jest...*, s. 158.

78 Mějmy nadzieję, že jej bujnosť nie ma nic společného z „grafománią uniwersytecká“, której celem jest ponoć „uvrhnout literaturu v zapomnění, nahradit ji, zcela ji pohřbit pod stále silnější vrstvou článků, přednášek a teorií...“ (Ricard, François: *Publish or perish.. Univerzitní grafomanie*, přel. Marek Sečkař, „Host“ 2006, nr 6, s. 73.

stym zakończeniom oksytonicznym członów przedśredniówkowych (ale i w klauzuli tłumacz stworzył sobie możliwość większego wyboru słów (jedno- trzy- i więcejsyłabowych). Wrażenie normalnego toku mowy wzmacnia jeszcze dzięki wprowadzeniu – na wzór oryginału – dużej liczby wersów z mocnymi działami składniowo-intonacyjnymi poza miejscem średniówki. Funkcją tych przerzutni jest, podobnie jak w oryginale, podkreślenie dramatyzmu wypowiedzi lub ujęcia humorystycznego. W międzyczasie zmieniła się również sytuacja trzynastozgłoskowca w czeskiej poezji. O ile w czasach Krásnohorskíej był w Czechach wierszem rzadkim, występującym w liryce ekskluzywnej lub awangardowej (Mácha, potem Březina, Orten), o tyle współcześnie przeszedł już szereg przeobrażeń, utracił swój pierwotny charakter jambiczny na rzecz wariantów daktylicznych. Tak przeobrażony właśnie został wykorzystany przez Sojkę, który zachowując ślady semantycznej specyfiki aleksandrynu – zgodnie z ogólną tendencją rozwojową w czeskiej wersologii – zatarł wybijającą się w nim pierwotnie cechę ekskluzywności stylistycznej na rzecz melodyjnej płynności.

W obu przekładach redukcjom uległy aluzje literackie (na przykład w *Inwokacji* aluzja do fraszki *Na zdrowie* Kochanowskiego). Ale już odwołanie się do Baki dla charakterystyki udanej rubasznosci i prymitywizmu Robaka oddane zostało w sposób podobny jak w oryginale poprzez zastosowanie komicznych rymów wewnętrznych i celowej nieudolności rymów gramatycznych w klauzuli. Oczywiście jest to Baka, jak u Mickiewicza, w odbiorze oświeceniowym, nie współczesnym (dziś nie wyśmiewa się baroku dawnego poety, lecz przeciwnie – jego specyfikę artystyczną ocenia wysoko). Inaczej natomiast przedstawia się sprawa aluzji gatunkowej, widocznej choćby w *Inwokacji*. Mickiewiczowski incipit epicki „widzę i opisuję“ jest i nawiązaniem do poematu opisowego i odschematyzowaniem owego zwrotu (w klasycystycznym poemacie opisowym brzmiał on zazwyczaj „opiewam“). Krásnohorská pisząc „zřím, opěvám“ wróciła, zapewne bezwiednie, do odmienionej przez poetę konwencji. W przekładzie Sojki owa aluzja geneologiczna zniknęła zupełnie. Jego „dnes v duchu vidím“, pozbawione zwrotu epickiego, eksponuje postawę czysto liryczną. Czech więc nie może z żadnego z przekładów odczytać wpisanych w poemat Mickiewicza kontekstów historycznoliterackich, choć Bogiem a prawdą, i polski nieprzygotowany odpowiednio i nieposiadający określonych kompetencji odbiorca również ich nie odczyta.

Redukcji poddano w obu przekładach makaronizmy, ale tam, gdzie pełnią one funkcje charakterystyczne czy humorystyczne oboje tłumacze pozostawili je. Nie usiłowali też rozwiązywać ani adaptować wyrażen prawniczych, pozostawiając bądź określenia polskie, lekko tylko brzmieniowo bohemizowane, bądź wprowadzając słowa o znaczeniu bardziej ogólnym. W podobny sposób potraktowana została sarmacka rzeczywistość, przy czym Krásnohorská, wykazująca tendencje trzymania się „blisko tekstu“, wprowadzała częściej niezrozumiałe dla czytelnika czeskiego nazwy przedmiotów, Sojka zaś wybierał wyrazy bardziej ogólne, ale zrozumiałe i mieszczące się jakoś w polu znaczeniowym oryginału. Nierzadko przy tym wydobywał – trudno ustalić czy nieświadomie, czy celowo – pewne stereotypowe wyobrażenia o Polakach. Ot, choćby w takim tłumaczeniu zestawu słów: „plan gotycko-sarmacki“.

Mickiewicz zawarł w nim przede wszystkim kpinę (więc i dystans) narratora wobec Hrabiego, jego wykształcenia kosmopolitycznego, jego fantazji przenoszącej fabułę frenetycznych powieści zachodnich na teren swojski, posiadający określone, ale zupełnie inne tradycje. Nic z tego nie pozostało w zwrocie Sojki „plán hodný Poláka“. Mickiewiczowski komizm i dystans wobec Hrabiego i Gerwazego, dystans, na którego dnie jest oświeceniowa, gorzka prawda o polskim warcholstwie szlachty i alienacji arystokracji – zostały uogólnione na cały naród, którego reprezentantem może być jedynie „wariat z mokrą głową“. Sojkę więc zawiodła wyraźnie interpretacja.

Manierą Krásnohorskéj była częsta amplifikacja poprzez wprowadzanie pleonazmu. Czyniła tak zazwyczaj ze względów rytmicznych, ulegając przy tym ówczesnej, czeskiej modzie literackiej (na przykład w *Inwokacji*: „vždyť pozná, jak tě cenit, zví, co v tobě blaha“). Wyraźnie też odbija się w tym postępowaniu stan wiedzy, a raczej niewiedzy o wierszu Mickiewicza, który przecież dążył do prostoty i skrótu.

Redukcją, której nie sposób wybaczyć tłumacze, jest ograniczenie animizacji przyrody, będącej w poemacie, jak słusznie stwierdził Przyboś, podstawą baśniowości utworu, a także przyczyniającej się – to znowu spostrzeżenie K. Wyki – do wyrażenia związku człowieka z przyrodą, będącego według Mickiewicza istotą epickiego, słowiańskiego widzenia świata i zastępującego „machinę“ epepei antycznej. Drugim błędem, zdarzającym się jednak również i Sojce, jest zamazywanie w tłumaczeniu „ambiwalencji poezji i prawdy“, romantyzmu i realizmu, które – opisane poprzez Wykę – są właściwie „gestem semantycznym“ (określenie Mukařowskiego), zakodowanym w całym poemacie: od struktur drobnych (dwuwiersz o Napoleonie), przez opisy, w których kontrastują z sobą na zasadzie obrazowego oksymoronu człony poetyckie i realistyczne („warkocza wstęgi“ i „bydła ryki“), aż po konstrukcję całego poematu, konfrontującego optymizm i baśniowość księgi XII z nastrojem *Epilogu* (przez Krásnohorská potraktowanego jako prolog i umieszczonego na początku poematu). Krásnohorská zdecydowanie, Sojka niekiedy – czytali poemat przez pryzmat realizmu.

Inwersję stosują oboje tłumacze jedynie w skali jednego – dwóch wersów. Czasem (częściej u Krásnohorskéj) dotyczy ona ważnej semantycznie przerzutni.

Substytuty obciążają przede wszystkim Krásnohorská, która bywa przy tym sztucznie poetyczna, czasem zbyt rozgadana (pleonazmy), wykorzystuje zwroty książkowe, podnosząc patos wypowiedzi i niwelując mistrzowską grę nastrojów, zamkniętą w Mickiewiczowskiej genialnej prostocie wyrazu. Tego, że zmienia to również „obraz autora“, zamazuje kryptodygresyjną jego postawę narracyjną, nie trzeba dowodzić.

Dla Krásnohorskéj najważniejsze były sensy ogólne dzieła. Starła się do nich dotrzeć jednak nie poprzez – chyba wówczas jeszcze niemożliwą – analizę dogłębną arcypoematu i jego fragmentów, lecz trzymając się „blisko tekstu“, tłumacząc poszczególne słowa, dążąc do możliwie ścisłej ich denotacji. Nie spostrzegła, że to właśnie często ją od dzieła oddalało. Inaczej postępował Sojka, który giętkim, współczesnym językiem, wykształconym na bogactwie czeskiej poezji międzywojennej i powojennej, umiał oddać melodię, piękno i myśl Mickiewiczowskiej poezji, choć

pola znaczeniowe wybieranych przezeń słów i konotacje przez owe słowa wywołane nierzadko nie pokrywały się z oryginałem. Ale może w tym właśnie wyraziła się współczesność tego tłumaczenia?

## POEZJA DLA DZIECI JULIANA TUWIMA W TŁUMACZENIU JANA PILAŘA

Jan Pilař, potępiany dziś w Czechach za swą postawę polityczną w czasie tzw. „Praskiej Wiosny“ 1968 r., w Polsce znany przede wszystkim jako tłumacz i gorący propagator poezji polskiej. Z kulturą polską zetknął się po raz pierwszy w niezwykłych, tragicznych okolicznościach, kiedy to 17 listopada 1939 r. został (wraz z innymi studentami praskiej uczelni, w której studiował romanistykę) zesłany przez niemieckiego okupanta do obozu koncentracyjnego Sachsenhausen, gdzie, jak wiadomo, więziono również wówczas krakowskich profesorów, podstępnie wywiezionych z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wspólny z polskimi więźniami pobyt w obozie – jak sam wyznawał – wzbudził w młodym człowieku pragnienie nawiązania w przyszłości ścisłej współpracy kulturalnej z Polakami dla zbliżenia obu boleśnie przez historię doświadczonych narodów.

Pragnienie owo Pilař zaczął realizować wkrótce po zakończeniu wojny publikując już w r. 1947 antologię polskich wierszy z czasów wojny p.t. *Pochodnie*, które sam przetłumaczył. Zbiorek ów otwiera wielotomową biblioteczkę utworzoną przez wydania Pilařowych tłumaczeń polskich poetów. Niektóre z tych tomów (jak np. wiersze Norwida) wydane zostały w świetnej szacie graficznej, a wychodziły często w wielotysięcznych nakładach szercząc w Czechach – by powiedzieć nieco patetycznie – sławę polskiego imienia i polskiej sztuki słowa.

Do pracy translatorskiej czeski poeta przystępował z dużą odpowiedzialnością. W jednym z udzielonych wywiadów oświadczył: „Zawsze chciałem należeć do tych tłumaczy, którzy systematycznie realizują wielką koncepcję translatorską“. Sam też taką koncepcję usiłował wytworzyć. Chociaż więc pierwsze tłumaczenia (a i niektóre późniejsze, a zwłaszcza ich dobór) były wywołane czynnikami pozaliterackimi, następne przekłady miały już inspiracje przede wszystkim literackie. Z początku podniecią translacji była bliskość ideowa i zbieżność poetyki własnej i tłumaczonego autora. Wkrótce jednak Pilař zrozumiał, że to nie wystarcza. Uświadomił bowiem sobie, że chcąc rzeczywiście przybliżyć jakiegoś polskiego poetę czeskiemu czytelnikowi, musi przybliżyć mu jednocześnie podglebie kulturalne, tradycję literacką, z jakiej ów twórca wyrastał. I tu właśnie tkwi klucz do zrozumienia poczynań, każących tłumaczowi objąć twórczą uwagę tak ogromny ciąg czasowy, tu należy szukać odpowiedzi na pytanie, dlaczego obok przekładania poetów najbliższych sobie: Gałczyńskiego, Broniewskiego czy Iwaskiewicza, sięgał w głąb procesu rozwojowego literatury polskiej – do Leśmiana, Staffa, Norwida, Słowackiego czy klasycznie renesansowego Kochanowskiego. Wszyscy oni bowiem kształtowali polski proces historycznoliteracki. Jeden poeta więc, jak wyznaje, wskazywał mu drogę do innego, wcześniejszego,

lecz wyraźnie obecnego w poetyce aktualnie tłumaczonego twórcy. W taki oto sposób powstała swoista Pilařowska „linia genealogiczna“ (to jego określenie) poezji polskiej, w której siłą rzeczy hierarchia wartości nie zawsze była identyczna z tą, jaką zwykliśmy przyjmować w Polsce (wpomnijmy choćby jego wstrzeźliwość, by nie rzec niechęć, wobec Mickiewicza, którego nieustannie oskarżał o mistycyzm, czy innymi niż artystyczne, bo politycznymi względami dyktowana nieobecność w tej „genealogii“ poetów emigracyjnych).

Cenne i pomysłowe w tej koncepcji translatologicznej było jednak to, że Pilař usiłował wytworzyć sytuację odbiorczą zbliżoną do tej, którą ma czytelnik polski. Jest to zamierzenie godne podziwu, niezmiernie trudne, wymagające niesłychanej konsekwencji działania, co nie zawsze potrafił zachować czeski poeta, podlegający przecież naciskom swej doby, która – jak każdy inny okres historyczny – wytwarzała własne, zmienne normy lektury. Z pomocą przychodził tłumaczowi jego bezprzeczyntalent, jego własna kultura słowa, jego słuch literacki oraz elastyczność wyobraźni i niemała wynalazczość językowa. Nie zapominajmy też o pracowitości. Poeta wyznawał: „Nad każdym wierszem siedziałem godzinami, każdy utwór ma dziesiątki wersji, po wielu latach ci najwięksi doczekali się definitywnych tekstów, o ile o definitywności przekładów można w ogóle mówić“. Właśnie. Wiadomo przecież, że przekłady zazwyczaj istnieją w diachronicznie powstającej serii i rzadko kiedy się zdarza, by powstał przekład „kanoniczny“, którego nikt lub mało kto i mało kiedy odważy się naruszyć nową translacją (np. przekład *Jerozolimy wyzwolonej*, który wyszedł spod pióra Piotra Kochanowskiego).

Dążąc do wytworzenia na terenie czeskim „linii genealogicznej poezji polskiej“ Jan Pilař zaznajamiał odbiorcę czeskiego z polską poezją i w sposób bardziej tradycyjny: układając antologie. Ale i w tych dokonanych przez siebie wyborach usiłował nie tylko zaprezentować czeskiemu odbiorcy poszczególnych reprezentantów polskiego Parnasu, lecz także ukazać spore odcinki procesu literackiego. Aspekt temporalny gra bowiem w antologiach Pilařa bardzo ważną rolę i to zarówno w odniesieniu do poszczególnych twórców (dobieranie wierszy pod kątem ukazania indywidualnego rozwoju każdego autora), jak i w odniesieniu do poezji w ogóle, traktowanej jako refleks procesów historyczno-kulturowych.

W tym, przez lata kontynuowanym, trudzie translatorskim nie mogło zabraknąć poezji dla dzieci. Nie przypadkiem wybrał z niej Pilař dwóch autorów: Juliana Tuwima i Jana Brzechwę. Obaj poeci mieszczą się świetnie w koncepcji przekładowej Pilařa, dążącego przecież nie tylko do ukazania, jak poeci polscy czerpali z tradycji, ale także do uchwycenia ich nowatorstwa, ich sposobu wzbogacania owej tradycji.

W polskich opracowaniach dotyczących literatury dla dzieci pisze się często o „szkole poetyckiej“ wypracowanej przez Tuwima i Brzechwę. Przypomnijmy jej główne rysy.

W okres międzywojenny literatura polska dla dzieci wkroczyła obciążona dydaktyzmem. Narrator i podmiot liryczny występowali w niej w rolach mentorów, którzy za pomocą pouczających historyjek, apostrofowania młodego odbiorcy usiłowali wszczepić mu określone zasady etyczne, dotyczące postępowania w życiu. Wszystko

to działa się według starej tradycji S. Jaszowskiego, którą ilustruje na chybił-trafił wybrany wierszyk:

*Andziu, nie rusz tego kwiatka,  
Róża kole – rzekła matka.  
Andzia mamy nie słuchała,  
Uklęła się i płakała.*

Obok moralizowania czy uczenia „mądrości życiowej“ występował w poezji dla dzieci o wiele donioślejszy pod zaborami, w warunkach rusyfikacji i germanizacji, dydaktyzm patriotyczny, którego kwintesencją było powszechnie znane *Wyznanie wiary dziecięcia polskiego* z tomiku wierszy *Katechizm polskiego dziecka* autorstwa Władysława Bełzy, uczący, kolejne generacje polskich dzieci, jak winny się zachować wobec faktu ujarznienia Ojczyzny. Wiersz zaczynał się stwierdzeniem tożsamości:

*Kto ty jesteś?  
Polak mały.  
Jaki znak twój?  
Orzeł Biały.*

A kończył specyficznie polskim wyznaniem wiary:

*Ktoś ty dla niej? [Ojczyzny]  
Wdzięczne dziecię.  
Coś jej winien?  
Oddać życie.  
Czy ją kochasz?  
Kocham szczerze.  
A w co wierzysz?  
W Polskę wierzę!*

Po odzyskaniu niepodległości, kiedy to, zdawało się, że już brak warunków dla poezji tyrtejskiej, kiedy Jan Lechoń wzdychał: *a wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę*<sup>79</sup>, i w twórczości dla dzieci zaczęły się pojawiać akcenty żartobliwej kpiny wobec dydaktyzmu patriotycznego. Dostrzec je można choćby w komicznej parafrazie *Katechizmu*, jaką napisała Maria Jasnorzewska-Pawlikowska: *Kto ty jesteś? Mała Polka / Jaki znak twój? Parasolka*. Inny z polskich twórców, Kornel Makuszyński, wprowadził do swej cieszącej się ogromną popularnością powieści *Panna z mokrą głową* postać starej ciotki-poetki, tworzącej wiersze w rodzaju: *...a ty nasze*

79 Przemiany w psychice młodego pokolenia polskiego po odzyskaniu niepodległości świetnie uchwycił W. Gombrowicz: „...moje pokolenie przyzwyczało się do wolności szybko i odzyskanie niepodległości stało się wkrótce tematem czysto oficjalnym rozmaitych uroczystych dyskursów. Jak określić patriotyzm mojego pokolenia? Że nie był to już romantyzm, o tym powszechnie wiadomo, ale trzeba dodać, że i sentymentu w sobie nie zawierał, ani też honoru, tego „honoru“ mniej modnego, coraz bardziej zalatującego komizmem. Pojawiła się wśród nas, na punkcie ojczyzny, wielka wstydlivość i chyba to nas tak odróżniało od tamtej młodzieży czasów Żeromskiego, która lubiła szumieć sztandarami i pióropuszami“. W. Gombrowicz: *Autobiografia pośmiertna*. Wybór, układ, opracowanie Włodzimierz Bolecki, Kraków 2002, s.62.

*ptaszę lasze, pędź na bój, pędź na bój!* mogące wywołać już tylko „śmiech pusty“, bez „litości i trwogi“.

Okres międzywojenny to również okres wzbogacania dawnych tradycji inspiracjami folklorystycznymi zarówno na płaszczyźnie motywiki (kraina geograficzna, miejscowe legendy i podania), jak i w dziedzinie poetyki (wtargnięcie różnych gatunków folklorystycznych, wykorzystywanie meliczności wiersza ludowego). Początkami ta linia twórczości dla dzieci sięgała dzieł W. Pola, T. Lenartowicza i M. Konopnickiej. W porównaniu z tymi twórcami zaczęto jednak unikać patetyzmu obecnego jeszcze wyraziście w choćby w *Pieśni o ziemi naszej* W. Pola (*A czy znasz ty, bracie młody / twojej ziemi bujne płody, / te kurhany i mogiły / i te dzieje, co się śmiły?*).

W okresie międzywojennym zaczęto też sobie uświadamiać specyfikę psychiki dziecięcej, zaczęto poszukiwać porozumienia z małym czytelnikiem, przystosowywać swoje utwory do dziecięcego sposobu odbioru świata, dziecięcej wrażliwości i wyobraźni. Wiodło to w konsekwencji do zniesienia dystansu występującego między narratorem a odbiorcą: obaj stawali się współuczestnikami w poznawaniu otaczającego ich świata, w odkrywaniu różnorodności i bogactwa życia.

W końcu lat trzydziestych można w skali ogólnoswiatowej zaobserwować u autorów książek dla dzieci dążenie do eksperymentu, do tworzenia dzieł odpowiadających psychice dziecięcej. Nawiązywano przy tym do doświadczeń angielskich tzw. *nursery rhymes*, do absurdu obecnego w wyliczankach z folkloru dziecięcego (*entliczki-pętliczki, czerwone stoliczki...*, lub z mojego już dzieciństwa: *chodzi bocian po drabinie / trzyma dziecko w pacharzynie...*). Tak postępowali np. pisarze rosyjscy K. J. Czulkowski i S. J. Marszak, w Polsce zaś tę linię poezji dla dzieci reprezentują przede wszystkim Tuwim i Brzechwa. W r. 1938 Tuwim opublikował swoje słynne wiersze: *Lokomotywę, Ślonia Trąbalskiego, Zosię-Samosię, Pana Tralalińskiego* i inne, zaś Brzechwa wydał tomik *Tańcowała igła z nitką*, o rok później *Kaczkę-Dziwaczkę*.

Odmienność twórczości dla dzieci obu tych poetów nie była wywołana jedynie inspiracją zewnętrzną. Przeciwnie, z perspektywy czasu widać doskonale jej ścisły związek z rozwojem poezji polskiej w międzywojniu, poezji usiłującej uchwycić rytm swych czasów, wyrazić nowoczesność cywilizacyjną (dotyczy to zwłaszcza kierunków awangardowych). Twórcy koncentrują uwagę na języku, jego możliwościach wyrazowych, usiłują odkryć utajoną „korespondencję słów“, dążą do wykorzystania w procesie twórczym fantazji, wolnej gry asocjacji, spontaniczności skojarzonej z ironią uskrzydłonego metaforą słowa. Skłon do zabawy słowem wzbogaca niepomiarne i polską satyrę owych czasów. Wystarczy przypomnieć tytułem przykładu twórczość Janusza Minkiewicza, choćby z jego wydanego tuż przed drugą wojną światową tomiku *Nic świętego*, gdzie obok satyry politycznej, znajdujemy i wyłącznie ludyczne wiersze, takie jak świeżo do Polski importowane, jakże zabawne limeryki: (*Raz pewien zbrodniarz w mieście Kutno / Poczul, że łeb mu wkrótce utną, / Stawiał drań opór, / skwasił go topór, / brr..., nieprzyjemnie wam i smutno*) czy niemal poemaciki oparte na purnonsensie i kalamburach: *Pewien Tatar / miał katar / a Katarzyna / żona Tatarzyna / miała z nim małego syna. // Bał się kat zakatarzony / Katarzyny, kata żony...itd.*



Powyższe, pojawiające się w poezji polskiej tendencje, skontaminowane z odkryciami z psychologii pomogły Tuwimowi i Brzechwie stworzyć nowy typ poezji dla dzieci.

Obaj twórcy doskonale zdawali sobie sprawę z tego, że wprawdzie dziecko wie mniej od dorosłego człowieka, ale jest bardziej od niego wrażliwe, o wiele lepiej też umie dostrzec bogactwo zjawisk, barw, dźwięków. Dzieje się to dzięki dziecięcej swobodzie skojarzeń, nieograniczonej ustalonymi, skostniałymi schematami i stereotypami. Wiodło to obu poetów ku wykorzystaniu folkloru dziecięcego (ale i ludowego – znamy przecież bajkę o Jasiu, co się workiem podpierał...), do upodobania w komicznych nonsensach, do wykorzystania żartów językowych, do widzenia wreszcie świata naopak. Takie właśnie podejście do twórczości dla dzieci zaprezentował Tuwim w swych *Cudach i dziwach*. Opowiadacz jest w nich daleki od mentorstwa, staje się towarzyszem dziecka w zabawie, w jego dążeniu ku poznaniu świata, w jego radościach i zdumieniu nad grą słów. Za pomocą wesołej, wciągającej w zabawę poezji twórca ukazuje małemu czytelnikowi świat, ucząc go w sposób o wiele przystępniejszy, przyjemniejszy i skuteczniejszy niż czyniono to ongiś za pomocą groźnie podniesionego palca i surowych napomnień typu: „bądź grzeczny, albo...”

Te właśnie cechy poezji Tuwima dla dzieci zwróciły na siebie uwagę Pilařa, który w swych esejach o polskiej literaturze zwierza się, iż wyczuł w Tuwimowej twórczości dla dzieci obecność tego, „co mogło czeską, przeliryzowaną poezję dziecięcą inspirować, popychać w stronę większej konkretności, humoru językowego, zabawnej epiki i realnej fantastyki”. Podjął się więc translacji.

Z kolei przyjdzie odpowiedzieć na pytanie, jak Pilař poradził sobie z tym niełatwym przecież, ba, najeżonym trudnościami zadaniem.

Jednym z najznakomitszych wierszy Tuwima dla dzieci jest bez wątpienia jego *Lokomotywa*<sup>80</sup>. Tematycznie należy ona do tej grupy utworów, których celem było przybliżenie dzieciom nowoczesnej cywilizacji. Ale przybliżenie krańcowo różne od dziewiętnastowiecznej, pozytywistycznej opisowości. Tuwim obrazowaną rzeczywistość nie tylko przeżywa wraz z dzieckiem, bawi się nią, nie tylko ją poznaje, ale ją wprost swą twórczą zabawą konstruuje. Do tego celu wykorzystuje eufonię i rytm jako podstawową zasadę strukturalną wiersza. To dzięki wprowadzeniu tych watorów właśnie na oczach dziecka powstaje ruchomy, udźwięczniony obraz pociągu. Aluzją dźwiękową do gwizdu pary już w pierwszym wersie jest aliteracja: wielokrotne powtórzenie spółgłosek syczących (szczelinowych), bogato obecnych i w dalszych wersach tekstu:

*Stoi na stacji lokomotywa,  
Wielka, ogromna i pot z niej sływa  
Tłusta oliwa.  
Stoi i dyszy, sapie i zipie,  
A jeszcze palacz węgiel w nią sypie.*

80 Nie tak dawno ponownie przetłumaczył *Lokomotywę* na język czeski znany bohemiasta krakowski, Jacek Baluch.

Pilař wprawdzie spółgłoski owe (jakże dynamizujące obraz gotowej do odjazdu lokomotywy) w pierwszym wersie opuścił: *Lokomotiva v nádraží čeká*, ale w następnych wersach zrekompensował to dosyć częstym i dowcipnym nawrotem do nich, nie pozostając w sumie nic dłużny oryginałowi.

Bardzo interesującą formą pouczenia jest uszeregowanie pytań i odpowiedzi w rytmie stukotu kół pociągu:

*A skądže to, jakže to, czemu tak gna?  
A co to to, co to to, kto to tak pcha?  
Že pędži, že wali, že bucha buch-buch?  
To para gorąca wprawiła to w ruch...*

U Pilařa czytamy:

*A co ji to, co ji to, co ji to honí?  
A co se to, kdo se to opírá do ní?  
Že pádí, že letí, že stále má dech?  
To ohřátá pára ji uvádí v běh...*

Podobnie więc jak w oryginale i za pomocą identycznych, lecz nie skalkowanych środków narrator nie wychodzi tu ze swej roli kolegi, który bawi się wraz z dzieckiem, wraz z nim postrzega zjawiska i usiłuje je zrozumieć.

Do wierszy niemal rewolucyjnie zmieniających dawniejszą polską lirykę przyrody dla dzieci należy *Ptasie radio* Tuwima. I tutaj podstawowym pierwiastkiem konstrukcyjnym jest żartobliwie wykorzystana eufonia, onomatopeja, które Pilař usiłuje zachować. Obok humorystycznej imitacji ptasich głosów niezmiernie ważną rolę odgrywają w wierszu igraszki słowne, tak przez dzieci lubiane i wiodące ku antopomorfizacji, a poprzez nią – ku skrytej głęboko dydaktyce. Autor połączył owe igraszki z nieoczekiwanym, zaskakującym wykorzystaniem potocznych zwrotów. Wyszukiwanie dla nich ekwiwalentów językowych w tłumaczeniu jest sprawą niezmiernie trudną. Na przykład: zaraz w drugiej zwrotce ptaki chcą włączyć do tematyki swych obrad sprawę *co świtem piszczy w trawie?* Jest to komiczna, bo urealniona, udosłowniona odmiana potocznego zwrotu „wiedzieć, co piszczy w trawie“ czyli – orientować się w danej sytuacji. Pierwiastek komizmu wzmacnia jeszcze ukonkretnienie temporalne: „świtem“, a więc w porze, gdy ptaki rozpoczynają swój koncert poranny, zakreślający dźwiękiem obszar ich władania. O takiej porze piszczenie w trawie może być wyjątkowo nieprzyjemne, ba, zgoła niepokojące, może nawet uznane za robotę dywersyjną?! Widzimy, jak daleko ciąg skojarzeń można tu wieść.

Ta, tak bogata w znaczenia, interferencja, nakładanie się na siebie absurdu, metafory i konkretności – w tłumaczeniu Pilařa nie została jednak zachowana. Jego: *proč / vrtá v budkách červotoč?* Jest i treściowo i poetycko odstępstwem, mimo, iż tłumacz usiłował ocalić przynajmniej aluzję do dywersyjnego zachowania się korników, w tym wypadku jednak aluzję zbyt udosłownioną.

Nie udało się też Pilařowi oddać w tym utworze Tuwima antropomorfizującej kukułkę kłótności, a nawet więcej: jej skomplikowanej psychiki, dwulicowości, chwaleń

się własną wielkodusznością przy rzeczywistym skąpstwie i egoizmie. W oryginale kukulka rozeźliła się na koguta biorąc jego „kukuryku“ za zrost językowy i zarzucając mu bezczelną kradzież „swojej“ połowy. Umożliwiło to poecie rozegrać dowcipnie całą wypowiedź kukulki, do której zręcznie włożył szereg zwrotów potocznych, a nawet aluzję do tradycyjnej, historycznie udokumentowanej polskiej niezgody (przysłowiowe „nie pozwalam!“ z polskich sejmików i sejmów, rządzących się zasadą *liberum veto*). Tę ostatnią aluzję oczywiście odczyta jedynie odbiorca dorosły, dziecko wszakże jest w tym fragmencie przygotowywane do wejścia w złożoność obrazu życia:

*Jak usłyszysz to kukulka,  
Wrzaśnie: A to co za spółka?  
Kuku-ryku? Kuku-ryku?  
Nie pozwalam, rozbójniku!  
Bierz, co chcesz, bo ja nie skąpię,  
Ale kuku nie ustąpię.  
Ryku – choć do jutra skrzecz!  
Ale kuku – moja rzecz!*

W czeskim tłumaczeniu ten jakże bogaty znaczeniowo, psychologicznie i obyczajowo fragment został zredukowany do protestu kukulki przeciw nadmiernej wrzaskliwości koguta (zawiniła w tym wypadku odmienna w języku czeskim i polskim onomatopeja naśladująca pianie koguta), a także – o czym świadczy przedostatni wers – do wydobycia kukulczanej zachęty, by wykorzystywać okazję, kiedy się nadarzy, co jest wyraźną amplifikacją, wykraczającą poza treści Tuwimowskie. Wszystko to uproszcilo i – niestety – uwypukliło skryty w oryginale dydaktyzm wiersza:

*...kohout hlasem velikým  
zahřměl: kikirikí, kirikí!  
Kukačka se do nich dala  
A hned přísně zakukala:  
Tolik hluku! Kuku! Kuku!  
Nedovolím ti to kluku!  
Ber, co chceš a nebuď hloupý!  
Kuku ti však neustoupím.*

Kiedy indziej jednak Pilař poradził sobie z przekładem dowcipu językowego dobrze. I to nie tylko wówczas, gdy – jak w *Panu Tralalińskim* – mógł przejąć z oryginału zasadę konstrukcyjną doczepiania przedrostka „trala“ do różnych słów w celu wytwarzania komicznych neologizmów (*žena-Tralalena, synek-Tralalinek*). W *Lokomotywie* np. autor wylicza zawartość poszczególnych wagonów. Już sama enumeracja działa groteskowo. Ale Tuwim podkreśla ów komizm jeszcze innymi środkami językowymi, np. w zwrotce:

*A w trzecim siedzą same grubasy,  
Siedzą i jedzą tłuste kielbasy.*

Tutaj rym wewnętrzny „siedzą-jedzą“ potęguje komizm obrazu: w sposób wesoły przypomina o wzajemnym warunkowaniu się obżarstwa, otyłości i nieruchawości

pasażerów. Pilař ów rym wewnętrzny opuścił, ale podobny efekt hiperbolizacji osiągnął przez powtórzenie słów pokrewnych: „tloušťici-tlusté“, łącząc w jednym polu asocjacyjnym czynność (jedzenie) i jej wynik (opasłość):

*Ve čtvrtém zase tloušťici sedí,  
Sedí a tlusté klobásy jedí.*

Prócz tego, jak widać, estetyczny efekt rymu wewnętrznego tłumacz zastąpił palinodią, środkiem znanym z epiki ludowej, polegającym na powtarzaniu tych samych słów na końcu jednego wersu i na początku drugiego i wzmacniającym znaczenie.

Już na podstawie tych kilku zaledwie przykładów można powiedzieć, że z trzech głównych pierwiastków konstrukcyjnych, na których opiera się twórczość Tuwima dla dzieci (wykorzystanie efonii, zachowanie formy potocznej opowieści, przy której dochodzi do wytwarzania, przeżywania i objaśniania świata wraz z dziecięcym odbiorcą oraz wykorzystanie dowcipu językowego, gry z ustalonymi zwrotami słownymi) Pilař uchwycił i oddał stosunkowo wiernie w języku czeskim dwa pierwsze. Przy translacji pierwiastka trzeciego, stwarzającego tłumaczom w ogóle największe trudności, nie uniknął potknięć. Mimo to jednak skonstatować wypadnie, iż jego przekłady spełniały, podobnie jak oryginały, podstawową funkcję nowoczesnej poezji dla dzieci: nie tylko roztaczały przed oczyma młodocianych odbiorców bogactwo i różnorodność zjawisk, nie tylko bawiły, ale i przygotowywały do samodzielnego obcowania z nowoczesnym dziełem literackim w wieku dojrzałym. Nic dziwnego zatem, że czeski wybitny poeta František Hrubín zwierzał się, iż to właśnie Pilařowe przekłady z Tuwima otworzyły mu oczy na prawdziwie nowoczesną poezję dla dzieci. To one spowodowały w jakiejś mierze, że następnie pod piórem Hrubína powstawały takie oto klejnociki słowne:

*Schovejme se za prstíčky,  
Koukejme se, kuk!  
Kdopak je to za prstíčky  
Holka nebo kluk?*

### **Literatura:**

- Bartoš, Otakar: *O stylu Pilařových překladů z moderní polské lyriky*, „Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury UK“ 1968, r. 10;  
 Cieślukowski, Jerzy: *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975;  
 Cieślukowski, Jerzy: *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1967;  
 Głowiński, Michał: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962;  
 Grześcizak, Marian: *Artystyczne dzieło przekładowe*, „Kultura“ 1970, r. 8, nr 40;  
 Hasła: *Julian Tuwim* oraz *Literatura dziecięca* in: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1985;  
 Kardyni-Pelikánová, Krystyna: *J.P. překladatel z polštiny*, „Tvorba“ 2 1977, nr 37;  
 Kardyni-Pelikánová, Krystyna: *Jan Pilař*, biogram in: *Słownik badaczy literatury polskiej*, pod red. J. Starnawskiego, t.IV, Łódź 2001;

- Kardyni-Pelikánová, Krystyna: „*Treny*“ Kochanowskiego w czeskich i słowackich przekładach, „Rocznik Świętokrzyski“ 1981, t. 9, przedruk in: taż: *Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka.Genologia. Przekład*, Brno 2000;
- Kardyni-Pelikánová, Krystyna: *Czescy tłumacze Norwida*, „Prace Polonistyczne“ 1973, seria 29, s. 3–38 przedruk w książce: taż: *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistyka literacka*, Warszawa 2003;
- Nawrocki, Witold: *Poezja polska w czeskich oczach* in: J.P.: *Eseje o poezji polskiej* (wstęp), Warszawa 1981;
- Orłowska, Jadwiga: *Przyjaciel poetów*, „Zwrot“ 1978, r.25, nr 12;
- Pilař, Jan: *Eseje o poezji polskiej*, Warszawa 1987;
- Pilař, Jan: *Má cesta za polskou poezií*, Praha 1981;
- Poezja i dziecko. Materiały sesji literacko-naukowej*, Poznań 1973;
- Winczer, Pavol: *Slovenská poezie pre deti a Julian Tuwim. Vývinové zariadenie detskej poezie M. Válka a Ľ. Feldeka* [w tenże:] *Súvislosti v čase a prostore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Polsko)*, Bratislava 2000.

