

ČLÁNKY

KRYSTYNA KARDYNI-PELIKÁNOVÁ

**ALUZJE LITERACKIE I WYRAŻENIA PROWERBIALNE
W PANU TADEUSZU I JEGO CZESKICH PRZEKLADACH**

*Jarmilowi,
Towarzyszowi życia,
Cierpliwemu Przewodnikowi
po mojej drugiej — czeskiej — Ojczyźnie
w hołdzie jubileuszowym poświęcam*

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

Dla naszych rozważań szczególną przydatność jawi nie tyle pogląd Ingardena na ontologię dzieła literackiego, ile na jego budowę i sposób istnienia². Polski uczony, jak wiadomo, w swych rozważaniach odróżniał przedmiot artystyczny — obiektywny wytwór od przedmiotu estetycznego — powstającego w doznaniach odbiorców, czyli: przeciwstawiał dzieło literackie — tekst jego różnym konkretyzacjiom, rodzącym się zarówno w wielokrotnych lekturach jednego czytelnika

-
- 1 Markiewicz, H.: Twórczość Romana Ingardena a rozwój badań literackich. [w:] M. H.: Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Warszawa 1976, s. 323.
 - 2 Ingarden, R.: O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. Warszawa 1960. Tenże: O poznawaniu dzieła literackiego, Lwów 1937 (č. O poznávání literárního díla. Praha 1976).

nika, jak i w odbiorze różnych czytelników. Taki to sposób istnienia dzieła Ingarden wiązał z jego wielowarstwową budową, dostrzegał bowiem, że właśnie w warstwie trzeciej (przedmiotów przedstawionych) i czwartej (wyglądów uschematyzowanych) — a więc w warstwach zawierających informację „co“ i „o czym“ dzieło mówi — istnieją liczne „miejsca niedookreślenia“. Odbiorca w momencie konkretyzacji wypełnia je i to z reguły niejednakowo i nie zawsze. Bez wypełnienia w akcie konkretyzacji miejsc niedookreślonych niemożliwe byłoby doznania estetyczne, bowiem „dzieło sztuki literackiej stanowi przedmiot estetyczny w ścisłym sensie dopiero wtedy, gdy ujawnia się w konkretyzacji“³.

Oczywiście owa różnorodność konkretyzacji, na którą dzieło literackie jest skazane w odbiorze, ma swoje granice. W dziele istnieje, by użyć słów Ingardena, „stan potencji“ wypełnienia owych schematów i miejsc niedookreślonych, potencji związanej dość mocno ze strategią poczynań autorskich wobec czytelnika. Nie zmienia to jednak faktu, że realizacja owej potencji bywa w odbiorze wieloraka (np. odczytywanie obrazów, porównań, metafor, ale i funkcji różnych składników poetyki utworu, nie mówiąc już o faktach przez twórcę pominiętych i pozostawionych domyślności czy fantazji czytelnika). Stąd wypływa Ingardenowska konstatacja, iż każdy utwór literacki nosi w sobie cechę wieloznaczności i wieloznaczeniowości czy wieloplanowości znaczeniowej, a czytelnik pragnąc owe sugerowane jedynie treści uściślić musi czytać nie tylko wersy, ale i między wierszami. Zazwyczaj proces ten odbywa się automatycznie. Istnieje wszakże, jak się wydaje, przypadek lektury szczególnej, kiedy to czytelnik musi dokonywać konkretyzacji jak najbardziej świadomie, kiedy staje wobec konieczności wyborów oraz podejmowania nieustannych decyzji. Tym szczególnym przypadkiem odbioru i konkretyzacji dzieła literackiego jest jego przekład. Właśnie wówczas konkretyzacja jednostkowa⁴ zostaje jak gdyby „zamrożona“, bo odbywa się nie tylko, jak zazwyczaj przy lekturze, w psychice czytelnika, ale otrzymuje konkretną „szatę materialną“, utkaną z materii słownej tłumaczenia. Roman Ingarden podkreśla, iż dzieło literackie konkretyzujemy zawsze według własnych, osobowych zwyczajów postrzegania i w ramach własnych, dotychczasowych, różnorodnych doświadczeń. Stąd płyną właśnie wzmiankowane urozmaicenia i modyfikacje odbioru⁵.

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

Czym wobec tego powinien się kierować tłumacz, by wybrnąć z kłopotu możliwych, zmiennych konkretyzacji dzieła? Różni badacze różnie ową naczelną powinność zachowania tożsamości utworu określają. Jedni — jak Z. Szmyd-

3 Ingarden, R.: O dziele literackim. j. w., s. 457.

4 Sprawą konkretyzacji przekładowej zajmował się A. Popovič w pracy *Literárna konvencia a prekladateľská konkretizácia*. [w:] Popovič, A.: *Preklad a výraz*, Bratislava 1968.

5 Ingarden, R.: *O poznávaní literárneho diela*, j. w., s. 50.

towa — mówią o konieczności zachowania „podstawowej grupy elementów“, bez których przekład odbiega od wierności czy wręcz kłamie oryginałowi⁶. Inni podkreślają konieczność zachowania poetyki oryginału (w którą tłumacz wnika pełniąc funkcję badacza—interpretatora). Gdyby sięgnąć do prac znakomitego strukturalisty czeskiego, Jana Mukařovskýego, można by sformułować na ich podstawie postulat zachowania „gestu semantycznego“ autora, owego gestu, który przenika całą strukturę utworu poczynając od jego warstwy brzmieniowej i mikrostylistyki — aż po makrostylistykę i wielkie całości semantyczne. Przywoływany już wyżej wielokrotnie Ingarden podkreśla konieczność wykrycia przez tłumacza „polifonicznej harmonii międzywarstwowej“⁷, decydującej o odbiorze estetycznym dzieła.

Na ostateczną konkretyzację dzieła oddziałują także style odbioru, które różnie modyfikują poznawczo—estetyczne zbliżenie czytelnika do dzieła literackiego. Miałam kiedyś okazję śledzić ten proces przy analizie czeskich tłumaczeń jednego z wierszy Norwida⁸. To, co było dość proste w odniesieniu do jednego liryku, jest niezwykle skomplikowane przy ocenie przekładów arcyepoematu Mickiewicza. Chcąc więc dotrzeć do wyraźnej odmienności ujęć obu czeskich tłumaczeń *Pana Tadeusza* zastosowałam typologizację dokonanych przez translatorów zmian (amplifikacje, redukcje, inwersje, substytuty)⁹. Podejście takie ujawniło pewne stałe tendencje występujące u obojga tłumaczy: Krásnohorskiej i Sojki, ale nie dało pełnej odpowiedzi na postawione sobie wówczas pytanie: Jakiego *Pana Tadeusza* czyta czeski czytelnik? Wtedy też uświadomiłam sobie, że arcyepoemat Mickiewiczowski domaga się nadal wielu badań szczegółowych, dotyczących obu przekładów i że dopiero po ich przeprowadzeniu można będzie wyciągnąć wnioski ostateczne. Natychmiast nasuwa się dalsze pytanie: czy to warto? Odpowiedź na nie dał bezwiednie przed wielu laty G. W. F. Hegel pisząc: „Jako [...] pierwotna totalność dzieło epickie jest księgą świętą, biblią narodu; toteż każdy wielki i wybitny naród posiada tego rodzaju księgi absolutnie pierwsze, w których wyrażone zostaje to, co stanowi podstawową właściwość jego ducha“¹⁰. Czyż trzeba lepszego uzasadnienia dla badań Mickiewiczowej epopei, tej „księgi ksiąg“ polskich, która wprawdzie nie powstała u zarañania narodu, ale w niemniej doniosłym momencie przekształceń, decydujących o jego tożsamości i dalszym istnieniu?

6 Szmydtowa, Z.: Czynniki rodzime i obce w przekładzie literackim. [w zbiorze:] O sztuce tłumaczenia. Praca zbiorowa pod red. M. Rusinka, Wrocław 1955, s. 119.

7 Ingarden, R.: O tłumaczeniach. [w:] O sztuce tłumaczenia. j. w., s. 138.

8 Kardyni—Pelikánová, K.: Czeszy tłumacze Norwida, „Prace Polonistyczne“ XXIX, 1973, s. 1—38.

9 Taż: O czeskich przekładach „Pana Tadeusza“. [w:] Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów“ Adama Mickiewicza, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993.

10 Hegel, G. W. F.: Wykłady o estetyce, Warszawa 1963, t. 3, s. 379.



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

Na pierwszy rzut oka zestawienie aluzji i wypowiedzeń prowerbialnych może budzić zdziwienie: coż może być bardziej sobie obcego niż aluzja literacka, reprezentująca tradycję kultury elitarniej, wysokiej — i przysłowie, związane z twórczością językową ludu, z potocznym posługiwaniem się mową. Istnieje jednakże punkt widzenia, który oba te elementy kształtu arcypoematu pozwala ze sobą łączyć. Wspólnym mianownikiem dla obu zachowań artystycznych jest fakt wtargnięcia poprzez nie do tekstu — subiektu obcego. I to wtargnięcia jakże charakterystycznego dla romantyzmu! Tym jednym gestem poeta rozpiął swój utwór pomiędzy tradycją literacką a ludowością, łącząc oba wymienione elementy konstrukcyjne łukiem szczególnego napięcia artystycznego i powiększając niepomiaralnie pojemność semantyczną swego utworu.

Za Konradem Górskim, badającym aluzje literacką¹³, przyjmujemy jej definicję, rozumienie jej jako nawiązanie do innego tekstu, wyzyskanie jej do własnych celów artystycznych bez niczyjej krzywdy. Górski wyodrębnia aluzję *b e z p o ś r e d n i ą*, występującą bądź w postaci kontynuacji fabuły cudzego utworu, bądź jako trawestacja całego utworu, sceny, epizodu czy tematu; aluzja może też przybrać kształt stylizacji cudzego tytułu lub wystąpić jako przytoczenie tytułu, mające charakteryzować postać poprzez jej lekturę. Najprostszą formą aluzji bezpośredniej jest wpleciony w tekst cytat. Inną odmianę tego chwytu artystycznego widzi badacz w aluzji *p o ś r e d n i e j*, do której zalicza reminiscencje podświadome, reminiscencje świadome bez intencji aluzji i plagiat oraz

11 Wyka, K.: *Pan Tadeusz*, t.1 *Studia o poemacie*, t. 2 *Studia o tekście*, Warszawa 1963.

12 Tamże, t. 1, s. 14.

13 Górski, K.: *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*. [w:] K. G.: *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964.

parodię. Podkreśla przy tym, że „aluzja pośrednia obliczona jest na czytelnika mocno wkomponowanego w życie literackie swej epoki”¹⁴.

Do czytelnika zorientowanego w tendencjach literackich epoki — historycznych i aktualnych — zwraca się również jeszcze jeden typ aluzji literackiej, której Górski nie wyodrębnił: aluzja g e n o l o g i c z n a, która właśnie w *Panu Tadeuszu* odgrywa rolę niepoślednią. I ten typ aluzji wymaga od czytelnika „dużego wykształcenia literackiego, lotności w kojarzeniu zjawisk, kultury umysłowej, inteligencji i wyobraźni”¹⁵.

Mickiewicz zjawisko aluzji literackiej wykorzystał w swym arcypoemacie w sposób wieloraki i wielofunkcyjny strukturalnie i semantycznie. Tę różnorodność i wyraźną wielofunkcyjność przywoływania cudzego utworu czy cudzych słów zapowiada już inwokacja, którą otwiera odwołanie się do fraszki Jana Kochanowskiego *Na zdrowie*. Na tym odwołaniu właśnie buduje poeta porównanie ojczyzny do zdrowia wykorzystując jednocześnie cytat (a więc aluzję bezpośrednią), który wszakże nie jest prostym przytoczeniem słów Kochanowskiego; jest to bowiem szczególnie przypadek cytatu — cytat rymowy: „zdrowiedowie”. Na przestrzeni kilku pierwszych wersów aluzja bezpośrednia miesza się z pośrednią (peryfraza) zakotwicząc jakby cały utwór w najlepszej polskiej tradycji literackiej. Oboje tłumacze — E. Krásnohorská i E. Sojka¹⁶ nie byli w stanie sprostać wytworzonemu przez aluzję węzłowi semantycznemu. Spod ich piór wyszło jedynie porównanie, u Krásnohorskéj rozwodnione pleonazmem (Vždyť pozná, jak tě cení, zví, co v tobě blaha — I, 11). Sojka wiadomość o aluzji przeniósł do przypisów. Do Kochanowskiego odwołał się poeta jeszcze raz w księdze III, w. 39–40. Było to odwołanie do lipy czarnoleskiej, a więc znów do fraszek, w których ksiązę polskich poetów swe ukochane drzewo opiewał. Ponownie więc Mickiewicz sięgnął po aluzję pośrednią, spełniającą funkcję węzła semantycznego: będąc jednocześnie aluzją genologiczną budzi ona skojarzenie z czysto polską formą epigramatyczną, w której codzienność podawana jest w zwięzłej relacji syntetyzującej, zakończonej ekspresywnym, często dowcipnym spięciem i która bywa literackim, nierzadko dramatycznym dokumentem mikrofilozofii¹⁷. Poprzez aluzję genologiczną poeta osiągnął jeszcze jedno: otworzył czytelnikowi perspektywę na staropolską codzienność, której zazwyczaj fraszka dotyczyła, przecząc tym samym późniejszym domysłem wielu badaczy, iż opis zwykłego życia zwykłych ludzi zainspirowała w *Panu Tadeuszu* wyłącznie historyczna powieść Waltera Scotta. Oboje tłumacze

14 Tamże, s. 32.

15 Górski, K.: Słowacki jako poeta aluzji literackiej. [w:] j. w. s. 182.

16 W przytoczeniach słowa Mickiewicza cytuję z wydania Mickiewicz, A.: *Pan Tadeusz*, Dzieła t. IV, Warszawa 1955. Cyfra rzymska oznacza księgę, cyfra arabska — wiersz. Tłumaczenie Krásnohorskéj pochodzi z wydania Mickiewicz, A.: *Pan Tadeáš čili poslední zájezd na Litvě*. Praha 1917. Cyfra rzymska oznacza księgę, arabska stronę, ponieważ to wydanie nie zaznacza kolejności wersów. Cytaty z tłumaczenia Sojki pochodzą z wydania: Mickiewicz, A.: *Pan Tadeáš čili Poslední nájezd na Litvě. Šlechtický příběh z r. 1812 ve dvanácti zpěvech*, Praha 1969.

17 Por. Trzynadlowski, J.: *W kręgu fraszki*. [w:] J. T.: *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.

cze tę kunsztownie zakodowaną w aluzji „instrukcję odbioru“ dzieła pominęli, powiadając jedynie w przypisach, iż chodzi tu o Kochanowskiego. W przypisach również znalazło się objaśnienie aluzji bezpośredniej — cytatu z *Iliady*, włożonego w usta Hrabiego (III, 113–114) czy z *Zofiówki* Trembeckiego, przywołanej przez Telimenę (III, 537–538). Zniknęła lub stała się trudniej czytelna funkcja charakteryzująca tych aluzji (cytat sygnalizował poetyckie odczytanie Hrabiego, a w przypadku Telimeny — jej utknięcie w opóźnionym i powierzchownym rokoku).

Mickiewicz w swej epopei parokrotnie przywołuje różne popularne pieśni narodowe poczynając od religijnej, upowszechnionej już wówczas pieśni F. Karpińskiego *Kiedy ranne wstają zorze*, poprzez pieśni żołnierskie i ludowe (zwłaszcza w koncercie Jankiela i w *Epilogu*) aż po uroczysty *Polonez Trzeciego Maja*. Szczególną jednak rolę wśród tych cytatów słowno-melicznych wyznaczył poeta *Pieśni Legionów*, znanej też pod obocznymi tytułami jako *Mazurek Dąbrowskiego* lub *Jeszcze Polska nie zginęła*. Motyw ten pojawia się w tekście siedem razy i występuje bądź jako cytat, bądź jako parafraza. Jest to więc motyw stały i towarzyszy wypadkom od księgi I (gra tę melodię zegar kurantowy w Soplicowie), by swe apogeum osiągnąć w koncercie Jankiela w księdze ostatniej. O bogactwie ról i funkcji pełnionych przez polski hymn w *Panu Tadeuszu* pisał obszernie Bogdan Zakrzewski¹⁸. Już z samej częstotliwości występowania tego motywu można wnioskować o jego wadze w strukturze i kompozycji całego poematu. *Pieśń Legionów* napisana przez Józefa Wybickiego w roku 1797 szybko rozprzestrzeniła się nie tylko w stacjonujących we Włoszech legionach polskich, ale we wszystkich zaborach (już w roku 1798 policja austriacka donosiła o buntowniczych Polakach śpiewających „Dąbrowskischer Marsch“¹⁹). To w niej filozof A. Cieszkowski dostrzegł „akt Wiary, Nadziei i Miłości całego narodu“, zaś nieco później Stanisław Witkiewicz dopatrywał się w niej „treści i istoty polskiego sumienia“²⁰. W podobny sposób pojmował ją i Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, bo wówczas już powszechnie była uważana za *carmen patrium*. Wraz z tą aluzją wkracza do poematu podmiot nie tyle obcy, co ponadautorski, ponadnarratorski, narodowy podmiot zbiorowy. Za każdym też wstąpieniem w tekst aluzja ta wnosi dodatni waloryzujący akcent.

I w wypadku tej aluzji tłumacze nie zdołali sprostać stojącemu przed nimi zadaniu: czasem tłumaczyli przywołania pieśni starając się jedynie przybliżyć ich sens dosłowny — i wówczas czytelnik niewtajemniczony musi przejść ponad aluzją nie dostrzegając jej. Tak się dzieje np. z cytatem: „Wojna o Polskę! bracie! *będziem Polakami* (VI, 179 — podkreślenie cytatu moje — K.-P.). Krásnohorská wers ten tłumaczy: „Boj za Polsko! mój bratře! Bud'me Polsky dětmi!“ (VI, 201), a Sojka: „Jde válka o Polsko! Zas budem Poláky!“ (VI, 179). Innym

18 Zakrzewski, B.: „Pan Tadeusz“ czyli „Jeszcze Polska nie zginęła“, „Pamiętnik Literacki“ 1984, z. 3.

19 Chrzanowski, I.: Nasz hymn narodowy „Pieśń Legionów“. [w:] I. Ch.: Optymizm i pesymizm polski, Warszawa 1971, s. 252.

20 J. w., s. 273, 262.

razem wiadomość o występowaniu w tekście aluzji tłumacze przenosili do przypisów. Zabiegi takie uniemożliwiły oddanie narastającej siły tego motywu aż po brzmienie tryumfalnego marsza w przyszłość, jaki usłyszeli zebrani w słynnym koncercie Jankiela. Estetyczna i ideowa rola powtarzającej się aluzji, jej doniosła funkcja w budowaniu „polifonicznej harmonii międzywarstwowej“ została w tym wypadku zniweczona.

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

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

21 Krejčíl, K.: *Fyzjologická črta v české literatuře*. [w:] *Slovanské studie*, Spisy Univerzity J. E. Purkyně – Filozofická fakulta, 218, Brno 1979.

gląda jak podjęcie przez poetę Rejowskiego wezwania: „Polacy nie gęsi...“, skoro na kilka wieków przed Savarinem olśniewali Europę swą sztuką gotowania²².

Tych skojarzeń wszakże, bez odpowiedniego przypisu, przekład wywołać nie zdoła.

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

Tej dość skomplikowanej aluzji niezbyt udało się ocalić, mimo, iż oba przekłady oddały siekanę rytmiczną i obrazowość wypowiedzi dobrze, a przypisy informują, skąd cytaty pochodzą.

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

O ile aluzja genologiczna w odniesieniu do ody jest czytelna, choć nie wszystkie swe treści przed obcym czytelnikiem odkrywa, o tyle także aluzja, związana z postacią Hrabiego okazała się dla tłumaczy zbyt trudna. Z Hrabiego Mickiewicz sobie nieustannie pokpiwa, ale nigdy z niego nie drwi boleśnie. Młody Hrabia według własnych słów „ma głowę / Romansową“ (II, 130–131), lubi widoki „romansowe“ i także opowieści. Sam podobne przygody za granicą przeżywał, o czym napisano „Romans, gdzie wymieniony jestem po imieniu / Romans ma tytuł *Hrabia, czyli tajemnice zamku / Birbante-rokka*“ (V, 849–852). Spór Sopliców z Horeszkami Hrabia rad by zobaczyć w romansowej perspektywie. Cały ten powtarzający się motyw jest aluzją genologiczną, której tłumacze zupełnie nie dostrzegli. Wygląda na to, że oboje nie uświadomili sobie, iż polska teoria literatury odróżnia starszy „romans“ — awanturniczą opowieść głównie o dziejach miłości — od późniejszej „powieści“ o znacznie bogatszych ambicjach poznawczo-artystycznych. Obie występujące w tekście kategorie odsyłające do genologii („romansowe widoki“, „romansowa głowa“) zastąpili kategorią estetyczno-historyczną: „romantika“, „romantický“ — Krás-

22 Wydaje się, że słynne opisy bigosu, kawy no i przede wszystkim uczy wydanej w Sopli-cowie na cześć polskich generałów są również genologiczną aluzją literacką w stosunku do szkicu fizjologicznego, o którym i za granicą i w prasie krajowej zaczynało być głośno. Wpływ tego gatunku zaznaczył się wyraźnie w kształtowaniu w epopei postaci ostatnich egzemplarzy staropolskich typów społecznych i obyczajowych. Zwrócił na to uwagę K. Wyka w cytowanej pracy.

nohorská, „romantika“, „romantičnost“ — Sojka. W tłumaczeniu zniknęła i aluzja do romansu grozy wyrażona w tytule utworu, który o przygodach Hrabiego został napisany. Zwłaszcza Krásnohorská dała przekład dość fatalny pisząc: „*Polák čili Tajné zvěsti / zámku Birbante-rocca*“ (V, 191). Tymczasem Mickiewicz absolutnie nie podkreśla polskości Hrabiego, przeciwnie uwypukla jego kosmopolityzm (Hrabia wrócił przecież nie z podróży, lecz „wojażu“, głowę ma pełną zachodnich romansów (H. Walpole, A. Radcliffe), gdzie każdy hrabia ma swój pełen tajemnic zamek, a każdy zamek swego hrabiego). Powieść, którą się Hrabia chełpi, autor wyposażył w uschematyzowane elementy fabuły z romansu grozy rodem, ale elementy wyraźnie zironizowane. Taką postać aluzji genologicznej mówi o postawie oceniającej podmiotu wypowiedzi czy wręcz samego autora, który wobec pewnych gatunków (skonwencjonalizowana oda, romans grozy) zajmuje stanowisko polemiczne, parodystyczne a czytelnikowi każe podjąć decyzję zgody na takie ujęcie. Nie pozostawia jednak odbiorcy bez drogowskazu: jest nim śmiech. We fragmencie tym natomiast nie ma mowy (tak, jak się to dzieje w tłumaczeniach) o żadnym stereotypie Polaka-romantyka, z głową w chmurach. Polskość w poemacie spełnia się na zupełnie innych płaszczyznach: sarmackiej, staropolskiej i nowożytnej, prowadzonej przez wątek *Pieśni Legionów*.

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

Aluzja literacka umieszczała *Pana Tadeusza* w polu tradycyjnych i współczesnych utworów i form literackich, polskich i europejskich, wyrażając wobec nich bądź postawę aprobującą, bądź krytyczną, i przyczyniając się znacznie do uściślenia podstawowej intencji dzieła. Zwrotom prowerbialnym wyznaczył poeta inną rolę. Panuje dość powszechne przekonanie, że romantyzm uważał przysłowia za „mądrość narodów“, stąd też wypływało zainteresowanie dla tej formy twórczości anonimowej, spontanicznej i wykorzystywanie jej w dziełach literackich. Chociaż paremiografia polska ma swoje staropolskie jeszcze tradycje, sięga Biernata z Lublina, to przecież nie bez znaczenia dla arcyepoematu Mickiewicza był fakt, iż w r. 1830 K. W. Wójcicki wydał trzy tomy *Przysłów narodowych*. Przysłowia przynosiły trafne obserwacje, ujmowały krótko pewne prawdy życiowe (często w sposób ambiwalentny), błyszczały nierzadko dowcipem, odznaczały się obrazowością i lapidarnością formy. Owa mnogość różnorodnych walorów, przypisywanych zwrotom prowerbialnym, sprawiła, że J. Bystron stworzył dla tego typu wypowiedzi definicję dość ogólną, stwierdzając, iż jest to „zespół wyrazów o najrozmaitszej formie i treści, powtarza-

nych tradycyjnie²³. Mickiewicz nie mógł przejść obok przysłów obojętnie, skoro zapragnął stworzyć poemat o tematyce narodowej, skierowany na uchwycenie życia codziennego. I nie miało tu większego znaczenia, czy z początku zamierzał nadać mu formę sielanki, poematu romantycznego czy powieści poetyckiej. Obraz życia codziennego implikował zwykłego bohatera, który wypowiadać się musiał idiolektem, zawierającym zespół cech właściwych dla mowy danej społeczności i danego osobnika, związanych z jego poziomem umysłowym, kulturą, wykształceniem, tradycjami środowiskowymi itp. itp. Cóż mogło lepiej nasycić tymi wszystkimi treściami idiolekt drobnej szlachty niż przysłowia?

Problematykę występowania a częściowo i funkcji wyrażeń prowerbialnych w *Panu Tadeuszu* omówił w obszernej pracy Stanisław Świrko²⁴. Już same dane statystyczne zamieszczone w pracy są godne uwagi: przysłowia w niektórych księgach poematu stanowią 5–7 % wersów! W pozostałych księgach ilość ich wynosi około 3 %. Świrko w aneksie wszystkie te przysłowia i zwroty przysłowiowe opublikował, usiłował do nich również wprowadzić klasyfikację, której zasady były trojaki: 1. socjologiczna (do jakiej warstwy społecznej przysłowia się odnoszą), 2. tematyczna (według kluczowego słowa występującego w przysłowiu), 3. funkcjonalna (rola przysłowia w charakterystyce postaci). Przyznając pracy Świrki ogromną wartość materiałową, spróbujmy na przysłowia w *Panu Tadeuszu* spojrzeć z perspektywy badań J. Mukałowśky'ego²⁵, zwracającego przede wszystkim uwagę na ich rolę i funkcjonowanie w tekście ogarniającym, w którym bywają nośnikami treści aksjologicznych; są też odwołaniem się do podmiotu zbiorowego, do uznawanych przez ten podmiot norm. Wprowadzając autorytet zbiorowy nadają wypowiedzi indywidualnej wagę powołania się na sankcje kolektywne. Przysłowia służą cieniowaniu stanowiska wobec odgrywających się zdarzeń czy wypowiedzianych poglądów, pomagają też narracji zmieniać stosunek do rzeczywistości i wartościować ją. Jednocześnie — jako cytat subiektu zbiorowego — dialogizują kontekst; swym nadosobowym autorytetem mogą też wciągać emocjonalnie czytelnika.

Mickiewicz i w użyciu przysłów okazał się mistrzem nie lada.

Przysłowia w funkcji charakterystycznej występują w arcyepoemacie w odniesieniu do osób pojedynczych i do całej zbiorowości szlacheckiej. To one uplastyczniają postaci i grupę społeczną, one też wyodrębniają sarmacką kulturę staropolską z ogólnego nurtu narodowego. Zwróćmy uwagę na dwojaki sposób wykorzystania przysłów w odniesieniu do postaci Sędzięgo. Jakże inne są przysłowia, które wypowiada Sędzia podczas pierwszej, wydanej dla gości w Soplicowie wieczerzy, od tych, które charakteryzują tę postać (ale i inne, np. Podko-

23 Bystron, J. St.: *Przysłowia polskie*, Kraków 1933, s. 2.

24 Świrko, S.: *Przysłowia, wyrażenia i zwroty przysłowiowe w Panu Tadeuszu*. [w:] *Ludowość u Mickiewicza*. Praca zbiorowa pod red. J. Krzyżanowskiego i R. Wojciechowskiego, Warszawa 1958.

25 Mukałowśky, J.: *Přísloví jako součást kontextu*. [w:] *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971 (pol. *Przysłowie jako część kontekstu*, „Literatura Ludowa“ 1973, nr 4–5).

morze, Telimeny) w scenach, gdy jest zdenerwowana i poddaje się pewnemu automatyzmowi językowemu. W scenie uczy wypowiedzenia prowerbialne służą oddaniu prawdy obyczajowej. Sędzia, zgodnie z polskim zwyczajem, poczuwa się do obowiązku bawienia swych gości rozmową, podaje więc temat: grzeczność. A ponieważ wśród gości są i młodzi, uwagi swoje okrasza dydaktycznymi sentencjami, tworzonymi na wzór klasycznych aforyzmów, w rodzaju: „Grzeczność nie jest nauką łatwą ani małą“ (I, 361). Sędzia reprezentuje tutaj staropolską kulturę bycia, więcej: ład, który utrzymuje domy i narody a nawet kosmos w stanie równowagi. Powiada przecież: „Tym ładem, mawiał, domy i narody słyń, // z jego upadkiem domy i narody giną“ (I, 222–223). Temat i ton rozmowy podejmuje Podkomorzy. I on swe myśli zamyka maksymami o charakterze Polaków (I, 479–480) czy też uogólnionymi spostrzeżeniami historiozoficznymi (I, 426–427). W ten puentowany przysłowiami tok opowieści wpada i narrator (czterowiersz o młodziu I, 414–417), podejmuje go w ostatniej księdze Wojski (XII, 114–115). Obraz staropolskiego ładu i porządku opartego na harmonii prawa ludzkiego, Boskiego i Kosmosu został w tłumaczeniach uchwycony poprawnie, choć zwroty gnomiczne u Krásnohorskiej bywają często jedynie kalkami słownymi i rymowymi oryginału. W przeciwieństwie do niej Sojka tworzy sentencje z większą swadą, ale przy tym zdarza mu się otwierać pola skojarzeniowe dość nieoczekiwane, dalekie dla tego staropolskiego środowiska (np. wprowadzenie zwrotu pochodzenia germańskiego do przytoczonego wyżej gnomicznego wypowiedzenia Sędziego: „V tom řádu“ řkával „i dům i národ vzkvétá, // když řád padne, je po obojím veta“, I, 223–224).

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

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

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

Rzeczą interesującą byłoby bardziej szczegółowe prześledzenie wypowiedzeń prowerbialnych związanych z problematyką wolności i równości szlacheckiej. Mickiewicz uczynił z nich jakiś odpowiednik powracającej w arcypoemacie aluzji do *Pieśni Legionów*. Przysłowia owe są motorem akcji od *Vorgeschichte* po zajazd Soplicowa. O ile *Pieśń Legionów* otwierała radosną perspektywę na przyszłość, o tyle przysłowie „Szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie“ i jego pochodne czy przeciwstawne mu (bo i takie do tego tematu należą) pojawia się w tonacji ciemnej, towarzyszy obrazowi kłótniwości i samowoli szlachty. Zamyka zaś ten wątek nie tryumfalny marsz w przyszłość, lecz złowieszcze przysłowie Maćka nad Maćkami: „A głupi wy! na kim się mleło, na was skrupi!“ (VII, 504).

Powyższy, bardzo z konieczności skrótowy, przegląd konkretyzacji miejsc niedookreślenia, dotyczący jedynie dwu składników poematu: aluzji literackiej i wyrażeń prowerbialnych, ukazał, że w przekładach *Pana Tadeusza* wiele treści utworu nie zostało w pełni oddanych. Czyżby więc poeta, który sam w trakcie pisania arcypoematu tłumaczył jednocześnie *Giaura* Byrona, miał rację mówiąc w prelekcjach paryskich: „...forma poetycka, osiągnąwszy pewien stopień doskonałości, nie da się już przełożyć na inny język.“²⁶ Odpowiedź na to pytanie pozostawmy przyszłym, odważnym tłumaczom Mickiewiczowego dzieła. Bo, że za lat ileś tacy się znajdą — o tym jestem przekonana. Semantyczno-estetyczne tajemnice arcypoematu czekają nadal na swych odkrywców.

LITERÁRNÍ ALUZE A PROVERBIA V PANU TADEÁŠI ADAMA MICKIEWICZE A V JEHO ČESKÝCH PŘEKLADECH

Východiskem pro tuto studii byla koncepce stavby a existence literárního díla v pracích Romana Ingardena, zvláště otázky konkretizace a aktualizace „míst nedourčenosti“ a „schematizovaných aspektů“ v překladu, které od čtenáře (překladatele) vyžadují, aby přijal úlohu spoluvůdce a interpreta. V poetice *Pana Tadeáše* plní zajímavé sémantické role literární aluze a přísloví. Tyto složky přinášejí do textu cizí subjekt a zároveň vytvářejí silné dialektické napětí mezi umělými literárními formami a folklorními útvary (příslovími). To autorka považuje za typický romantické básnickovo gesto. Aluze i přísloví vystupují v textu v mnoha typologických obměnách a funkcích a umocňují polysémantičnost Mickiewiczovy epopeje. Tuto mnohovýznamovost se překladatelům nepodařilo vždy a plně postihnout a převést do češtiny. Nebylo to také vždy možné, neboť obě analyzované složky jsou velmi těsně skloubeny se způsobem jazykového projevu a kulturou polského národa; překladatelům nezbylo, než část v nich obsažené informace popsat nebo přenést do poznámek, což rozbíjí polyfonickou esteticko-významovou harmonii díla.