

Pelikán, Jarmil

Analiza wybranych tłumaczeń dzieł Słowackiego

In: Pelikán, Jarmil. *Juliusz Słowacki wśród Czechów*. Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1974, pp. [55]-100

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121104>

Access Date: 03. 03. 2024

Version: 20220831

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

Dd

ANALIZA WYBRANYCH TŁUMACZEŃ DZIEŁ SŁOWACKIEGO

Oceniając przekłady poezji Słowackiego na język czeski nie możemy tracić z oczu dwu momentów nierozłącznie z translacją związanych: w ocenie należy wziąć pod uwagę zarówno charakter dzieła oryginalnego i rolę, jaką pełni ono w literaturze rodzimej, jak i charakter przekładu oraz rolę, jaką dzieło przyswojone spełniać będzie w piśmiennictwie, do którego wkracza. Należy również pamiętać o tym, że przekłady wchodzą w skład problematyki literackiej podporządkowanej z kolei szerszemu systemowi zjawisk estetycznych i ideowych. Dla badacza dokonań translatorskich wpływa stąd niezwykle ważny postulat: oceniając tłumaczenia dążyć do uchwycenia perspektywy receptora, ona nam bowiem może wiele powiedzieć o sposobie istnienia dzieła w nowych kontekstach, do których zostało wprowadzone.

Każda epoka ma swe konwencje, swe wyobrażenia o tym, jak powinna wyglądać i jakie cele ma spełniać literatura, a w tym i dobry przekład. Nie można więc przekładu traktować w oderwaniu od poglądów i zasad, które miał on realizować. Na podjęcie tłumaczenia i sposób realizacji przedsięwzięcia wpływa wiele czynników zarówno określających miejsce wybranych utworów w kontekście procesu literackiego, jak i — co jest konsekwencją powyższego — wyznaczających dobór metod i środków translatorskich.

O trwałości czynu twórczego tłumacza (albo przeciwnie — o tym, czy praca jego zostanie potraktowana jako zjawisko marginesowe lub epigońskie) w dużym stopniu decyduje to, czy — i w jaki sposób — przyczynia się on do aktualnego rozwoju literackiego i językowego, zdobywa dla poezji nowe horyzonty artystyczne, wzbogaca skarbnicę kultury narodowej.

W porównaniu z literaturami innych narodów, szczególnie z rozwiniętymi literaturami zachodnioeuropejskimi, literaturę czeską — podobnie jak literaturę polską — cechowało w ostatnich dwu wiekach mocne powiązanie z losami narodu, z jego walką o wyzwolenie narodowe i społeczne, o narodową egzystencję. W Czechach dodatkowo występuje znaczne opóźnienie w rozwoju literackim (po długim zastoju w stuleciach poprzednich), konieczność podjęcia przez piśmiennictwo służby budzielskiej w pierwszej połowie ubiegłego wieku i w konsekwencji tego gorączkowe nadrabianie opóźnienia w drugiej połowie stulecia. Tłumaczenia odgrywały w tej sytuacji bardzo ważną rolę. Powstające poglądy i zasady dobrego i celnego przekładu były przez taki stan rzeczy, naturalnie, poważnie modyfikowane.

Teorię i praktykę działalności translatorskiej oceniać można z różnych punktów widzenia. Albo bierzemy pod uwagę stosunek tłumacza do oryginału, albo do czytelnika — inaczej mówiąc, kładziemy nacisk na tłumaczenia jako czynność twórczą lub reprodukcyjną. Już tradycyjnie sprawy te bywają ujmowane jako polaryzacja między biegunami wierności czy wolności przekładu (wyrazów tych oczywiście nie podobna pojmować w sensie wartościującym; w ogóle wyrazy te mało są przydatne do uchwycenia i określenia istoty zagadnienia).

Jeśli spojrzeć pod tym kątem na rozwój czeskiej sztuki tłumaczenia, otrzymalibyśmy linię falistą, w której okres odrodzeniowy cechowałby się nikłym skrępowaniem w stosunku do oryginału (głównym celem było wówczas wzbogacenie języka ojczystego), okres romantyczny przyniósł postulat wszechstronnej wierności oryginałowi – teoretycznie biorąc – podkreślił moment reprodukowania; generacja „majowców“ podnosiła znów konieczność wyjścia od potrzeb własnej literatury i społeczeństwa, „lumirowcy“ kontynuują kierunek „majowców“, pojmując przekład jako czynność twórczą i odtwórczą zarazem; w wypowiedziach z przełomu stulecia znowu podkreśla się konieczność ścisłego podporządkowania się oryginałowi i jego niepowtarzalnemu indywidualnemu wyrazowi pod każdym względem; w dwudziestoleciu międzywojennym zaś następuje nowe rozluźnienie i szukanie zastępczych środków do wyrażania najważniejszych wartości dzieła w ramach możliwości wyrazowych własnego języka. Ujmując rzecz w terminologii filozoficznej można by zaryzykować stwierdzenie, iż wolność bywa podkreślana w systemach estetycznych stawiających to, co ogólne ponad tym, co szczegółowe, indywidualne (punktem wyjścia staje się tu obiektywizm noetyczny), a wierność – w systemach, które sprawy ogólne podporządkowują indywidualnym (wyjściem byłby subiektywizm noetyczny).¹

Idąc za Otokarem Fischerem w dziejach przyswajania dorobku literatur obcych w Czechach wyodrębniamy trzy okresy (oczywiście jest to podział jak najbardziej skrótowy):

1. okres odrodzeniowy, budzielski (mniej więcej pierwsza połowa dziewiętnastego wieku) z naczelnym hasłem rozwijania języka i budowania podstaw dalszego rozwoju piśmiennictwa (czołowa postać – Józef Jungmann)

2. okres lumirowski (z przygotowawczym podokresem „majowców“ i przy włączeniu do „lumirowców“ jednocześnie z nimi tworzących „ruchowców“, pod względem pojmowania przekładu bowiem różnią się te trzy grupy minimalnie – mniej więcej druga połowa dziewiętnastego wieku). Charakterystyczną cechą dla tego okresu jest położenie nacisku na formę, którą przede wszystkim trzeba w tłumaczeniu zachować, podkreślanie „światowości“, szerokości zainteresowań, odrabianie opóźnienia w stosunku do bogatszych literatur. Dorobek tego okresu jest imponujący; głównymi reprezentantami w interesującej nas dziedzinie translatorskiej byli Jarosław Vrchlický i Józef Waclaw Sládek; już w przekładach Jarosława Vrchlickiego – a zwłaszcza u jego licznych epigonów – mocno zaznaczyły się negatywne cechy ich metody translatorskiej: przesadne dążenie do zachowania formy oryginału, werbalizm, niwelizacja stylowa, eklektyzm, które ostro były atakowane przez przedstawicieli „czeskiej moderny“ i „realistów“; bardziej od Vrchlickiego dbający o treść, ideę utworów, J. W. Sládek,² jak również bliscy mu pod tym względem „ruchowcy“, stali się ogniwem przejściowym do nowego

3. okresu „rewizji“ (wiek dwudziesty, głównie dwudziestolecie międzywojenne), w którym wiele dzieł literatury światowej przetłumaczono na nowo z wyraźnym przeciwstawieniem się werbalizmowi i zacieranemu stylowi dzieł w przekładach szkoły Vrchlickiego. Naczelną dewizą stało się szukanie takiego wyrazu, który oddziaływałby na czytelnika w ten sam sposób,

jak oryginał. A więc substytucja, kompensacja, zastąpienie środkami możliwie adekwatnymi wszystkich podstawowych właściwości oryginału, niekiedy przechodzące aż w przesadne dodawanie kolorytu poprzez korzystanie z dialektów, poprzez archaizację lub wprowadzanie mowy potocznej. Zachodzi tu wyraźny związek z podkreślaniami przez Praską szkołę strukturalną „funkcyjności“ rozwarstwienia języka. Tłumaczenie w tej generacji przestaje być domeną poetów, obok nich wybijają się też naukowcy albo tłumacze-zawodowcy (O. Fischer, W. Mathesius, J. Zaorálek i wielu innych).

W ramach tego skrótowego zarysu spróbujemy znów tylko w kilku zdaniach naszkicować linię rozwojową tłumaczeń z literatury polskiej, która wśród wielu innych przyswajanych literatur zajmuje bardzo poczesne miejsce.

Przedstawiciele generacji odrodzenia narodowego w końcu XVIII i w pierwszej połowie XIX wieku tłumaczyli z polskiego jeszcze stosunkowo mało (najwięcej Puchmajer). Ich nastawienie słowiańskie przejawiało się raczej w sposobie tłumaczenia, w użyciu środków językowych: tłumacząc nawet z literatur zachodnich korzystali często z tłumaczeń polskich, z których niekiedy przejmowali wyrazy polskie w celu wzbogacania czeszczyzny. W myśl zasady, że im języki są sobie bliższe, tym łatwiej przychodzi tłumaczyć z jednego na drugi, nierzadko po prostu przy pomocy prostej zamiany głosek tworzono z wyrazów polskich – czeskie.

Zmiany w podejściu do zagadnienia translacji obserwujemy wraz z wystąpieniem generacji romantyków: reprezentuje ona zarówno odmienny stosunek do oryginału, którego wszystkie cechy starano się uszanować jako indywidualny wyraz psychiki autora i narodu, jak i przesunięcie punktu ciężkości z języka na treść, na wyrażone myśli. Z tłumaczy literatury polskiej na uwagę zasługują F. L. Čelakovský, W. Hanka, J. K. Chmelenský, J. P. Koubek, K. W. Zap i W. Štulc – pierwszy systematyczny tłumacz Mickiewicza. Sposób przekładania tego ostatniego tłumacza nosi jeszcze piętno okresu poprzedniego.

W połowie XIX wieku dotychczasowe poglądy na zagadnienia przekładu w pewnym sensie zmieniają trzy wybitni tłumacze: K. Havlíček Borovský, W. Nebeský i J. W. Frič. Zastosowaną przez nich metodę można by nazwać metodą realistyczną przekładu. Chodzi im bowiem o to, by poprzez wybór oraz sposób tłumaczenia wesprzeć aktualny rozwój umysłowy i artystyczny. Rzeczowość, przydatność, ideowa aktualność, dążenie do jak najpełniejszej interpretacji dzieła tłumaczonego – oto ich główne zasady. Havlíček przyswajał utwory Mickiewicza, Frič Krasińskiego i Słowackiego. Analogicznie postępował także F. L. Rieger, tłumacz Fredry i Chojeckiego.

Tendencje charakterystyczne dla wymienionych wyżej tłumaczy kontynuowali „májowcy“, którzy jeszcze szerzej starali się otwierać drzwi dla nowych prądów, przewyciężać dawniejsze słabe zaangażowanie się literatury w rozwiązywanie palących spraw życia społecznego, związać ją z ruchami narodowo-wyzwoleńczymi i społecznie postępowymi. Wybór ich pałał w pierwszym rzędzie na utwory rewolucyjnych romantyków.

Obok poezji (przyswajanej przez J. W. Friča, A. Staška, E. Vávře, W. Štulca, J. Koláři, B. Jandę) coraz częściej tłumaczy się prozą i dramatem (F. L. Volák, F. L. Vorlíček, Honorata z Wiśniowskich Zapová, K. W. Zap,

F. B. Kořínek, E. Vávra i wielu innych; najczęściej tłumaczonymi autorami są J. I. Kraszewski, J. Korzeniowski, M. Czajkowski i A. Fredro).

Metodą pracy w twórczości oryginalnej i w tłumaczeniach niewiele się programowo od „majowców“ różniła generacja następna: „ruchowcy“ i „lumirowcy“. Ewolucja społeczna i kulturalna jednak stopniowo wpływała na zmianę charakteru ich poglądów. Społeczeństwo względnie jednolite sprzed lat kilkunastu z przewodnią ideą narodową ulegało coraz większemu rozwarstwieniu, zaznaczyły się nowe sprzeczności i antynomie. Nastąpił wyraźniejszy podział ideowy, przeciwko sobie stali „ruchowcy“ i „lumirowcy“, później tzw. realiści i dekadenci.

W dziedzinie tłumaczeń okres ten odznacza się wyjątkową płodnością, a prawie wszyscy czołowi tłumacze mają w swoim dorobku przekłady wybitnych dzieł polskich autorów, przede wszystkim Mickiewicza (Vrchlický, Sládek, Krásnohorská). Nad przyswojeniem Słowackiego i Krasieńskiego pracuje J. Goll (autor cennej rozprawy o Panu Tadeuszu i pierwszy tłumacz fragmentu tego arcydzieła) i naśladowcy J. Vrchlickiego O. Mokry, F. Kvapil, J. Nečas. Kvapil, Nečas, F. Vymazal, R. Pokorný, J. Borecký i P. Maternová tłumaczyły także wielu innych polskich poetów, przy czym Kvapilowi należy się pierwszeństwo zarówno w ilości jak i jakości (choć i jego przekładom można postawić szereg zarzutów, przede wszystkim zarzut stylowej niwelacji).

Z bardziej znanych tłumaczy prozy i dramatu zaczynają publikować w tym okresie J. Bittner, A. Schwab-Polabský, J. Koněrna, J. J. Langner, F. A. Hora, P. Sobotka, F. Chalupa, L. C. Frič, F. L. Hovorka, J. Hudec, J. Soukup, V. Špaňhel, F. J. Burian, A. Černý i szereg innych. Wprowadzony powyżej podział jest tylko podziałem orientacyjnym, wielu z nich bowiem, na przykład Hudec, Soukup, Černý, tłumaczyło także poezję.

Koniec stulecia dziewiętnastego i początek dwudziestego — chociaż w teorii tak krytyczne wobec literackich poczynań poprzednich generacji — w dziedzinie tłumaczeń nie przyniosły wybitnych osiągnięć. Również jeśli chodzi o tłumaczenia z polskiego, ilość góruje nad jakością. W tłumaczeniu poezji czołowe miejsce należy się nadal Kvapilowi (1855—1925), dalej Maternovej, Černemu i Boreckiemu, który z powodzeniem usiłował przełamać panujące rygory, narzucone przez szkołę Vrchlickiego. Udało się na przykład jego tłumaczenia *Sonetów* Mickiewicza. W prozie i dramacie pojawiają się nazwiska nowych tłumaczy, z których F. Vondráček, V. Kredba i B. Vydra byli najpilniejszymi. Sytuacja taka zasadniczo trwała do drugiej wojny światowej, choć pod wpływem ogólnych tendencji w teorii przekładu następują i tutaj zmiany, dążenie do uproszczenia wyrazowego i do wolnego przekładu. Kierunek ten zaznaczył się już w bardzo starych przekładach J. Matouša i J. Svítla-Karníka, dalszej ewolucji zaś ulegał w pracach J. Závady.

Po drugiej wojnie światowej, a właściwie już podczas wojny, nastąpiła zasadnicza zmiana we wzajemnych stosunkach politycznych i kulturalnych polsko-czeskich. Wielu czołowych twórców czeskich zwróciło wówczas uwagę na dorobek literacki bratniego narodu. Zainteresowanie owo przyniosło nową falę tłumaczeń z polskiego, która swój punkt szczytowy osiągnęła we wspaniałych przekładach dzieł Mickiewicza i Słowackiego dokonanych przez F. Halasa i W. Holana. Atmosfera wszechstronnej współpracy

i przyjaźni sprzyja wzajemnemu przyswajaniu dóbr kulturalnych. W ślady Halasa i Holana idą w poezji J. Janouch, J. Závada, V. Renč, V. Dvořáková, H. Jechová, E. Sojka i przede wszystkim Jan Pilař, tłumacz czołowych poetów polskich naszego stulecia (ale też Kochanowskiego i Norwida), nad przyswojeniem polskiej prozy i dramatu pracują J. Rumler, V. Zapletalová, H. Stachová, H. Jechová, O. Neveršilová, O. Bartoš, A. Měšťan, J. Simonides, J. Langer, M. Janišová i H. Teigová, bijąca liczebnością przekładów wszystkich tłumaczy z literatury polskiej, zaś metodą przekładania dzieł różnych autorów reprezentujących odmienne style, przeciwstawiająca się ogólnym tendencjom występującym u innych tłumaczy. Tendencje owe możnaby określić następująco: ograniczyć się do autorów i utworów, które najbardziej odpowiadają osobistemu talentowi tłumacza i przyswajać dzieło w ten sposób, by w całej pełni zachować bogactwo myślowe i wyrazowe oryginału, z pieczołowitością i starannością wyszukując we własnym języku odpowiedników dla oddania wszystkich walorów przyswajanego utworu.

Wysiłek zmierzający do przybliżenia Czechom kulturalnego dorobku Polaków trwa już kilka wieków; na język czeski przetłumaczono prawie wszystkie wybitne dzieła literatury polskiej. W zakresie literatury pięknej samych tylko druków zwartych z dziedziny literatury pięknej wydano 1400 pozycji.³ Pomimo jednak zasięgu i wagi zagadnienia problematyka tłumaczeń z polskiego nie została dokładnie zbadana. Monograficzne jej omówienie jest sprawą palącą, tym bardziej, że przekładów przybywa, a potrzeba podnoszenia ich poziomu nie ulega wątpliwości.

Sprawom tym jednak poświęcono w ciągu ostatniego stulecia sporo uwagi w ramach prac dotyczących wzajemnych stosunków kulturalnych, w licznych recenzjach i artykułach dotyczących drobnych wycinków tej szerokiej problematyki. W pracach tych punktem wyjścia bywała dawniej najczęściej chęć poparcia i wzmoczenia wymiany kulturalnej, później znów dążenie do wykazania wzajemnych wpływów i pokrewieństw, kiedy indziej chodziło o porównywanie tłumaczenia z oryginałem (zwłaszcza pod względem słownictwa i metryki) celem wykazania zgodności lub niezgodności obydwu. Posiadamy też dosyć szczegółowe przeglądy bibliograficzne.

W zarysie ogólniejszym będzie można oprzeć się na tym wcale bogatym dorobku, pamiętając o tym, że obok zgromadzenia danych dotyczących tłumaczy, porównania tekstów, wykazania pomyłek i różnic, obok stawiania pytań o dochowanie czy niedochowanie zasad wersyfikacyjnych — do właściwego wartościowania pracy tłumacza potrzebne jest także dokładne umiejscowienie przekładu w ramach piśmiennictwa przejmującego, w kontekście panujących w tym ostatnim prądów umysłowych i artystycznych. Dopiero po osadzeniu dzieła na tle rozwoju wyobrażeń językowych i estetycznych — czyli na tle aktualnie rozwijającego się procesu literackiego — można będzie pokusić się o należyłą ocenę trudu tłumacza.

Trwające ponad sto lat wysiłki przyswajania Czechom poezji twórcy *Beniowskiego* odbijają ewolucję poglądów na sztukę tłumaczenia. Porównania kilku przekładów tego samego utworu (w wypadku Słowackiego wiele utworów tłumaczono kilkakrotnie) uwidacznia wyraziście dokonujące się w tej dziedzinie zmiany. Poziom tłumaczeń utworów Słowackiego bywał nierówny. Wśród wielu starannych przekładów tylko nieliczni tłu-

macze osiągnęli wyżyny sztuki translatorskiej i zaledwie kilka przekładów pozostało na zawsze zapisanych w dziejach tej sztuki w Czechach. Tymi właśnie zajmujemy się szczegółowo.

Pierwsze drukowane tłumaczenia Jandy, Rotha i Friča — poprzedników i bliskich współpracowników „majowców“ — ukazały się w latach sześćdziesiątych zeszłego stulecia, w latach największego zrywu ruchu narodowego. W literaturze szukano w owych czasach przede wszystkim wielkich myśli, walki o wolność osobistą i społeczną, patriotyzmu, aktywnej postawy obywatelskiej; przy tłumaczeniach sięgano do puścizny pisarzy postępowych, których twórczość swymi naczelnymi ideami współbrzmiała z duchem czasu. Do takich twórców właśnie należał Słowacki.

Stosunkowo mało jeszcze wyrobiony język czeski stawiał jednak w tym czasie tłumaczom niemały opór przy przyswajaniu tak dojrzałej, bogatej i barwnej poezji. Podobieństwo językowe (zwłaszcza w zakresie morfologii i słownika) było ułatwieniem tylko pozornym — a w rzeczywistości piętrzyło trudności. Odrodzeniowa praktyka niefrasobliwego przejmowania wyrazów została zarzucona; nie odczuwano jej już jako wzbogacenia języka, przeciwnie pożyczki takie oceniano jako rażące polonizmy (choć nie było tu jednoznaczności; niekiedy wplecione w tok przekładu wyrazy polskie uważano za umyślne i celowe wprowadzenie atmosfery i kolorytu polskiego, przy umiejętnym zastosowaniu ich oceniano je dodatnio — czynili tak zwłaszcza późniejsi zwolennicy neoromantycznych zasad przekładu, którzy w zapożyczeniach takich widzieli nie polonizmy, lecz poetyzmy). Przejmowane wyrazy z reguły nacechowane były literackością. Dawniej, kiedy celowo stwarzano koturnowy język literacki, przejmowanie ich mogło służyć temu właśnie celowi. „Májowcy“ jednak kładli nacisk na zgodność języka poezji z językiem ogólnie używanym.

Dodatkowy kłopot stwarzała różnica w systemach wersyfikacyjnych przy znacznej bliskości języków. Od czasów Dobrovskiego, Tháma i Puchmajera ustalili się w języku czeskim akcentowy system wersyfikacyjny, odznaczający się silnie akcentowaną stopowością; przeważała ona też w poezji i pieśni ludowej, która wywarła duży wpływ na rozwój systemu wersyfikacyjnego. W oparciu o poezję ludową rozwijał się w pierwszej połowie XIX wieku wiersz jambiczny⁴ (osiągający swój szczyt w twórczości Máchy), jak również i wiersz wolny (Odgłosy Čelakowskiego i Rękopisy Hanki). Bardzo precyzyjne zastosowanie znalazły różne formy wiersza u Erbena. Jamb Máchy i Erbena w dużym stopniu zdecydował o zwycięstwie tendencji jambicznych (w różnych kombinacjach, głównie z trochejem i daktylem) w wierszu drugiej połowy XIX wieku. Najczęściej pojawiał się wówczas jamb z anakruzą albo z początkowym daktylem. W celu wzbogacania, urozmaicenia oraz dla osiągnięcia większej wyrazistości wykorzystywano środki fonetyki zdaniowej, kadencji i intonacji zdaniowej.⁵ Specjalne walory dźwiękowe przysparza językowi czeskiemu oboczność długich i krótkich sylab.

Podstawowa forma polskiego systemu wersyfikacyjnego — to wiersz sylabiczny. W Czechach dominował wiersz sylabotoniczny. Sylabiczności jako konstancie wiersza polskiego odpowiadał tu więc akcent. Wierszem sylabotonicznym transponowano też polski wiersz toniczny (nap. fragmenty *Balladyny* i *Lilli Wenedy*). Polski wiersz sylabotoniczny (który od czasu

romantyków nabierał w poezji polskiej coraz większego znaczenia) oraz wiersz wolny były najbliższe formie czeskiego wiersza.

W rozwoju wiersza polskiego ważną rolę odegrał jedenastozgłoskowiec a zwłaszcza trzynastozgłoskowiec, które okazały się optymalne tak dla epiki, jak liryki czy form mieszanych. Długiej i bogatej tradycji polskiego jedenastozgłosowca i trzynastozgłosowca, które najczęściej występowały w utworach tłumaczonych, w poezji czeskiej odpowiada dominująca pozycja ósmiozgłosowca stopowego z tendencją trocheiczną.⁶ Jedenastozgłoskowiec i trzynastozgłoskowiec występowały w poezji czeskiej tylko sporadycznie (np. u A. Marka,⁷ J. Kollára, J. Vrchlickiego) i nie odegrały w niej większej roli. Czytelnik czeski nie miał wyrobionego odbioru tego systemu, nie czuł jego tradycji. Wprowadzając to rzadkie na terenie czeskim metrum, tłumacz musiał zdawać sobie sprawę z tego, że w wyobraźni czytelnika nie może wywołać takich skojarzeń, jakie przynosi czytelnikowi polskiemu czytanie wiersza napisanego w tych tradycyjnych miarach rytmicznych. Transponowanie jedenastozgłoskowca lub trzynastozgłoskowca na czeski ósmiozgłoskowiec byłoby jednak dużym odstępstwem od oryginału i przyniosłoby bardziej niekorzystne zmiany niż utrzymanie metrum oryginału. Jedenastozgłoskowiec i trzynastozgłoskowiec nie były sprzeczne z ustalonymi na czeskim gruncie rozmiarami i zasadami wersyfikacyjnymi. W praktyce więc zachowywano liczbę sylab, co nie przedstawiało specjalnej trudności. Gorzej już było z akcentem i intonacją.

Akcent w języku czeskim spoczywa zawsze na pierwszej sylabie wyrazu, akcent poboczny pada na dalsze sylaby nieparzyste. W zakończeniu wiersza znajduje się akcent często na przedostatniej, lecz nierzadko też na ostatniej sylabie. Paroksytoniczna klauzula wiersza polskiego dana jest stałym akcentem na przedostatniej zgłosce. Jeśli tłumacz stara się konsekwentnie utrzymać tę właściwość polskiego wiersza, czytelnik odczuwa to jako pewną nienaturalność, jako świadome i trochę natrętne dążenie do zachowania paroksytonicznego spadku wierszy. Zwłaszcza w wierszach o mniejszej liczbie sylab albo w utworach długich powstaje w ten sposób pewna monotonia. Tłumacz zmuszony jest stawiać w zakończeniu wierszy wyrazy o parzystej liczbie sylab (najczęściej chodzi o wyrazy dwusylabowe, rzadziej czterosylabowe, dłuższe są wyjątkiem) albo korzystać z przyimkowego połączenia wyrazów jednozgłoskowych lub trzyzgłoskowych (rzadko dłuższych), przyimek bowiem w takim położeniu przejmuje akcent pierwszej sylaby słowa. Dawniej w tym celu poeci i tłumacze (zwłaszcza „lumirówcy“) używali także wokalizacji przyimków. Stąd właśnie wywodzi się nadmierna ilość wyrazów dwusylabowych i czterosylabowych, połączeń przyimkowych z wyrazami o nieparzystej liczbie sylab ewentualnie wokalizacji przyimków w tłumaczeniach polskiego sylabowca.⁸

W wierszu polskim akcent zbiega się w klauzuli z rymem, jest przez rym podkreślany, co mu nadaje szczególną wyrazistość. W języku czeskim taki zbieg można w pełni osiągnąć tylko przy pomocy wyrazów dwusylabowych. Użycie w klauzuli dłuższych wyrazów o parzystej liczbie sylab lub kombinacja wyrazu z proklitykami czy enklitykami w pewien sposób osłabia mocne zakończenie poszczególnych wierszy oryginału.

Wszystkie te trudności w zasadzie są do przewyciężenia i od rangi tłu-

macza zależy, w jaki sposób sobie z nimi poradzi. Najlepsi tłumacze potrafili odtworzyć dzieło zgodnie z duchem języka swojej epoki – przy zachowaniu wszystkich podstawowych właściwości oryginału.

Prawie wszyscy tłumacze Słowackiego starają się konsekwentnie zachowywać konstanty oryginału: liczbę sylab, średniówkę oraz paroksytoniczną klauzulę wiersza. Jeśli zdarzają im się odstępstwa – to najczęściej w niedotrzymaniu średniówki (w poczuciu czeskim nie występuje ona jako konstanta w tym stopniu, jak u czytelnika polskiego) lub w przesunięciu akcentuacji części poprzedzającej średniówkę (odstępstwa te zresztą można wykryć u wielu poetów polskich, u Słowackiego zwłaszcza w *Beniowskim*, gdzie z pewnością były chwytem zamierzonym).⁹ Zgodnie z podstawowymi właściwościami języka czeskiego oczywiście wiersz sylabiczny transponowano zwykle na sylabotoniczny, intonację zdaniową zastępuje podział na stopy, zaś rytm amfibrachicznotrocheiczny zmienia się w daktylotrocheiczny (amfibrach jest w języku czeskim konstrukcją sztuczną). Obserwujemy także występowanie tendencji jambicznej, która miała w poezji czeskiej szerokie zastosowanie.

Oceniając tłumaczenia dzieł Słowackiego wypadnie stwierdzić, że dokonano ich na ogół ze starannością, dbałością o oddanie zarówno zasadniczych myśli, jak i formy – przede wszystkim strony wersyfikacyjnej utworów (wielką uwagę zagadnieniom formalnym poświęcono głównie w najnowszych tłumaczeniach, ale już w wieku dziewiętnastym korzystnie się pod tym względem wyróżniały przekłady J. Golla, O. Mokrego, F. Kvapila, w czasach zaś najnowszych F. Halasa, V. Holana, J. Závady, H. Jechovej i E. Sojki).

Od pierwszych przekładów począwszy prawie zawsze zachowano wzorzec rytmiczny oryginału (ewentualnie stosowano jego odpowiedniki), liczbę sylab, strofikę, formę wiersza (sonet, tercyna, sekstyna, oktawa itd.), rodzaj rymów. Jeśli zdarzają się odstępstwa, to są one z reguły przemyślane, uzasadnione, nie przynoszą zniekształceń czy wypaczeń głównych wartości oryginału (na przykład Mokryń nieraz zmienia liczbę sylab, Kvapil i Masák zastępują niekiedy wiersz prozą; za udany można uważać dokonany przez E. Sojkę przekład trzynastozgłoskowca *Mazepy* z caesurą po siódmej z głosce tzw. czeskim eleksandrynem z caesurą po szóstej sylabie i z możliwością zakończenia wersu bądź żeńskim bądź męskim spadkiem – forma ta jak najbardziej odpowiada właściwościom języka i wiersza czeskiego. Sojka ma tu swoich poprzedników, np. Vrchlický w ten sposób oddawał aleksandryn francuski. Podobnie postąpiła H. Jechová tłumacząc jedenastozgłoskowiec *Beniowskiego*: tłumaczka użyła przemienne jedenastozgłoskowca z żeńskim spadkiem oraz dziesięciozgłoskowca o rymie męskim. Również J. Levý uważa formę tę za odpowiednią przy tłumaczeniu z literatury polskiej).

Bardziej szczegółowa analiza tłumaczeń powstałych w różnych okresach czasu pozwala jednak wykryć sporo odstępstw i usterek, niefrasobliwe wrywanie fragmentów, niekonsekwentne zachowywanie wszystkich znamion wiersza, zmianę kolejności albo brak rymów (Janda, Mokryń, Masák i in.). Wiele podobnych zarzutów można postawić J. W. Fričovi (częściowo tłumaczy go może fakt, że przekłady jego nie stanowiły samodzielnych pozycji, a zadaniem ich było ilustrowanie urywkami utworów jego *Listów*

o *Słowackim*; zarówno zresztą na artykule jak i na zamieszczonych w nim fragmentach dzieł niekorzystnie zaciążył pośpiech). Zarzut nieporadności, lub niezrozumienia czy wprost jawnych błędów możemy postawić wielu mniej znanym czy przypadkowym tłumaczom, których twórca *Beniowskiego* miał w Czechach pokazać ilość. Drobiazgowo ich wyliczanie nie wniosłoby zasadniczych zmian do ogólnego obrazu. Celowe więc wydaje się tu poprzestanie na przykładach udanych oraz poświęcenie specjalnej uwagi najlepszym z nich.

Zjawiskiem powszechnym występującym w prawie wszystkich przekładach (z wyjątkiem może Halasa i Holana) jest dążenie do łagodzenia wyrazów dosadnych, wulgarnych, bardzo ekspresywnych, specjalnie w scenach nieludzkich postępów, zbrodni (zwłaszcza w *Balladynie*, *Lilli Wenedzie*, *Odpowiedzi na Psalmy*, *Grobie Agamemnona*). Przynosi to często ubożenie tak przecież bogatej skali językowej *Słowackiego*. Traci na tym nie-rzadko również charakterystyka postaci, osiągnana za pomocą środków językowych, tak świetna u poety.

Zachodzi też proces odwrotny, kiedy tłumacz stara się jakby uzupełnić słowa autora (często u Friča, Mokrego, Masáka, Černego). Uzupełnienia te z reguły psują przekład, rozwadniając go i zacierając wyraźne kontury obrazów poetyckich oryginału. Niekiedy możemy mówić o rekompensacie walorów językowych czy stylistycznych (np. Halas z umiarem używa imiesłów — formy rzadkiej we współczesnej czeszczyźnie — nawet tam, gdzie ich w oryginale nie ma, a gdzie tekst na to pozwala).

Szczególnie rażące są opuszczenia niektórych wierszy, zastępowanie kilku wierszy jednym skrótowym albo łączenie — bez zaznaczenia — urywków różnych utworów (najczęściej w dawniejszych przekładach, np. u Friča, Golla, Mokrego, Nečasa). Chociaż dzisiaj trudno stwierdzić, które opuszczenia spowodowane zostały błędami druku, a które zaliczyć wypada na karb tłumacza, wydaje się, że w niektórych przynajmniej wypadkach są to opuszczenia celowe, wynikające bądź to z niezrozumienia tekstu, bądź z odmiennego stanowiska zajmowanego wobec opisywanych wydarzeń czy odmiennej ich oceny. Podobny wynik dawała dążność do unikania scen konfliktowych, brutalnych oraz pragnienie złagodzenia ostrych sądów poety o Polakach i historii narodowej (dotyczy to głównie *Grobu Agamemnona*). Przy ocenie tego ostatniego zjawiska trzeba pamiętać o tym, że tłumacze byli na ogół gorącymi polonofilami, starającymi się poprzez tłumaczenia zaznajamiać czytelników czeskich z życiem i kulturą bratniego narodu; jednym z naczelnych celów przyswiewiaczących pracy nad tłumaczeniami była chęć propagowania bogatego dorobku literatury polskiej, chęć wzajemnego zbliżenia i żywszej współpracy.

Nie lada kłopot stwarzały tłumaczom wyjątkowo rozbudowane i często używane w języku polskim zwroty grzecznościowe i tytuły, szczególnie tradycyjnie szlacheckie. Odrębny rozwój historyczny przyniósł w Czechach inne rozwarstwienie społeczne i w związku z tym odrębną tytulaturę, w niektórych wypadkach daleko odbiegającą od form polskich. Wyraży dziewiętnastowieczne, związane z rozwojem społeczeństwa mieszczańskiego, dawały efekt zawodny. Liczne błędy i zamiany w tej materii przekonują nas o tym, że jest to zagadnienie trudne i wciąż aktualne.

Do częstych niedociągnięć należą najrozmaitsze błędy rzeczowe, pocho-

dzące przeważnie z niezrozumienia trudniejszych lub mniej używanych wyrazów polskich. Pomnażają je pułapki wynikające z pokrewieństwa obu języków. Wiele bowiem wyrazów o tożsamym lub podobnym brzmieniu różni się w znaczeniu — niekiedy nieznacznie, a niekiedy zasadniczo. Tłumacze nie znający dostatecznie dobrze języka polskiego dają się zwieść podobieństwem wyrazów. Wypadki tego typu zdarzają się często u tłumaczy mniej doświadczonych, lecz można je wykryć także u tłumaczy najlepszych.¹¹ Najpospolitsze uchybienia i zamiany zdarzają się w tekstach Słowackiego przy wyrazach: królewna, trup, imię, trąd, lęk, majątek, powieść, suknia, poprawa, list, dopisek, pokój, córka, dziecko, błyskawica, czara, miesiąc, żona, ruchy, postawa, żałoba, jagody, spódnica, jeniec, niewolnik; sterać, zegnać, sprawić, poprawić, pobłogosławić, mówić za kimś, wydać się, ważyć się, konać, bawić, mieszkać, zdać się, wydawać się, zaślubić, otoczyć, marzyć, zniknąć, śnić się; konający, spokojny, uczynny, pusty, zaślubiona, czuły, obojętny, prosty, pomyślny; prawie, według, tak itd.

Niektóre z wyrazów tej grupy, występujące w obu językach w tym samym lub nieco odmiennym znaczeniu, uważano niekiedy za polonizmy. Tu jednak — podobnie jak przy ocenie przekładów z czeskiego na język polski — należy zachować daleko posuniętą ostrożność. Wiele spośród tych słów pochodzi ze wspólnego prasnówiańskiego źródła albo występuje od dawna w obu językach w codziennym użyciu. A nawet takie, których dzisiaj nie używa się na codzień, należały dawniej do pospolicie używanych. Pamiętać również należy, że w poezji celowo używa się wyrazów niecodziennych, rzadkich, nacechowanych różnymi odcieniami. Wyrazy archaiczne, należące do wspólnego słowiańskiego zasobu, stanowią wśród nich pokazną grupę. Jeśli nie dopatrujemy się w nich polonizmów albo czechizmów, kiedy użyte zostają w poezji oryginalnej, musimy również tłumaczowi pozwolić na swobodne korzystanie z nich. Często do wyboru tych właśnie wyrazów skłania tłumacza rytm albo rym. Samo więc występowanie podobnego wyrazu w oryginale nie decyduje jeszcze o tym, czy chodzi o polonizm czy czechizm. Nie wolno zapominać również o tym, że rzeczywiste polonizmy według swojej proveniencji, przyjęte do słownika Jungmanna, sto lat po Jungmannie należą do słów powszechnie używanych i w potocznym odczuciu Czecha są równie niemal odległe od polszczyzny, jak polskie „wesele“ lub „serce“ od czeszczyzny.

Istnieje jednak sporo niewątpliwych polonizmów, które w procesie translacji wcisnęły się pod pióro pisarzy przez dłuższy czas żyjących w środowisku polskim albo przesiąkniętych lekturą ulubionych polskich autorów (np. u Friča, Jandy, Staška, Mokrego, Zeyera, Černego). Występują one także w ich dziełach oryginalnych, w najrozmaitszych wypowiedziach i korespondencjach: v poránku, útvor i útvar, grunt, průba, strumen, příkrá, postaf, kamyk, los, promyk, vstup (kontekst, w jakim występują, wyraźnie wskazywał na to, że zostały użyte w swym polskim znaczeniu).

Po tych uwagach ogólnych należy przejść do analiz bardziej szczegółowych. W tym celu wybrano kilka lepszych przekładów najbardziej znanych utworów Słowackiego.

W dotychczasowych ocenach stawiano najwyżej tłumaczenie *Króla Duča* dokonane przez Adolfa Černego. Zaliczano je nawet do trzech największych osiągnięć w dziedzinie tłumaczenia z polskiego na czeski.

M. Szyjkowski na przykład napisał: „Czeski przekład „Króla Ducha“ jest nienaganny i rzeczywiście z oryginałem „równobieżny“, można go więc zaliczyć do arcydzieł literatury przekładowej w ogóle. W czeskiej literaturze jest to trzecie z rzędu dzieło tej miary, przeniesione ze skarbca polskiej poezji. „Pan Tadeusz“ Elišky Krasnohorskéj, „Dziady“ Jaroslawa Vrchlickiego i „Król Duch“ Adolfa Černého, to trzy najwyższe czyny duchowego napięcia, złożone w hołdzie polskiemu geniuszowi.

Z natury rzeczy to napięcie musiało być największe przy opracowaniu „Króla Ducha“, choć i tamte dwa były niemałe. Trud tłumaczenia był w tym ostatnim wypadku o wiele większy a przygotowanie społeczeństwa do przyjęcia dzieła o wiele bardziej nikłe.¹³

Wydaje się jednak, że do najbardziej wartościowych trzeba obok epokowego *Pana Tadeusza* Krasnohorskéj zaliczyć tłumaczenia Halasa z Mickiewicza i Słowackiego a dopiero po nich tłumaczenia *Dziadów* J. Vrchlickiego, *Konrada Wallenroda* J. W. Sládka, *Balladyny* i *Lilli Wenedy* O. Mokrego oraz tłumaczenie *Króla Ducha* A. Černého.

Przekład Černého odznacza się niespotykaną wprost troską o zachowanie wszystkich cech oryginału, skrupulatnym dążeniem do ścisłości (w wydaniu książkowym każe to tłumaczowi bardziej odpowiednie i lepiej brzmiące wyrazy wprowadzone w urywkach opublikowanych wcześniej w piśmie *Slovanský přehled* – zastępować niekiedy przez wyrazy treściwo odleglejsze, choć brzmieniem bardziej zbliżone do oryginału). Wszystko to w sumie sprawia, iż przekład Černého brzmi dzisiaj przestarzałe i jako dzieło poetyckie jest niezbyt czytelny. Odbierać go można raczej jako dowód hołdu dla wielkiego poety, a jednocześnie jako wyjątkowy czyn w dziedzinie tłumaczenia (bibliografia W. Hahna nie notuje drugiego przekładu całego arcydzieła). Powstałe parę lat później przekłady Halasa oddzieliła od niego cała epoka. Przyczyną szybkiego starzenia się tłumaczenia *Króla Ducha* (obok burzliwego rozwoju języka poezji czeskiej w ostatnich dziesięcioleciach) jest w pierwszym rzędzie metoda, praktyka translatorska zastosowana przez Černého. Chociaż dokonywał on tłumaczenia w przededniu drugiej wojny światowej, do końca swego życia trzymał się metody twórczej wypracowanej w latach jego młodości przez generację „lumírowców“, mianowicie przez Vrchlickiego, do którego licznych epigonów należał.¹⁴ U ludzi obdarzonych talentem dużej miary metoda ta zdała w swoim czasie egzamin, u epigonów wybijają się przede wszystkim jej usterki, które z czasem rażą czytelnika coraz bardziej. Przekłady Krasnohorskéj czy Sládka mniej się starzeją niż tłumaczenia Vrchlickiego, a szczególnie naśladowców jego warsztatu twórczego. Wiersze *Króla Ducha* w przekładzie Černého brzmią dla dzisiejszego czytelnika często nienaturalnie, niekiedy nawet trudno wyluskać ich sens. Obfitują w opisy obrazów poetyckich, zmiany szyku wyrazów, przerzutnie, wokalizacje przyimków, archaizmy, imiesłowy przeszłe czynne bez końcowego -l, przyimki v, ve, grzeszą przesadnym patosem, nadmiarem utartych określeń, złożonych epitetów, nieorganicznych nowotworów. Często powracają wyrazy i zwroty jak: taký, jakýs, cos, kýs, kdes, ždátí, pětí, pozřítí, mníti, wpaď, přítisk, brach, kurhany, prestol, přespanilý, divý, „vděl se do brnění“, „po krvavém tom, velkém rozbolnění“, „plášť purpurný“, „jasných vrkočů dvě prouhy“, „hvozdy siné“, „jitřní záře“ itd.

I, 1, XXIII, str. 33:

Ó, první ducha mého přivalnice,
jak strašné vstáváte mi na paměti!

I, 1, XLI, str. 38:

Zpod velkých přilbic upířích mne tvorů
bral děs. Král pravou ruku ve mně cení.

I, 1, LVI—LVII, ltr. 42—43:

Kdys v půlnoci, když hněvný dech dmul plíce,
kdy minil jsem: Přizrak jakýs tu se bělá,
tam černý tvar kýs, neurčitý sice,
zas onde hvězda v běhu pohleděla —
jsem princezny shléd přespanilé líce,
jíž z rukou růžová šla záře střela
v prach mého žaláře i v pavučiny

.....

Až k nohám spletené jdou zlaté vlasy,
div neploužice dlažby po zeleni,
kde zakončeny jak dva zlaté klasy
jsou kvítím drahým, zárných od kamení;
ty květy, mníš — dva Osudové asi
to vzhůru hledí z jasných zkadeření
andělů tváří, přichycené skrytě
k noh běli, k vlnou jdoucí Amfitritě.

I, 2, VI, str. 47:

Já přišel chmurné, divné na Germány...

II, 1, XXII, str. 51:

Já tehdy pod lví koží zlatoplavou,
Germánů prostém sedě na vozíku
jsem děl: Ať s rozpletených vlasů hlavou
županů předních dcery přijdou v šiku,
ať sama Vanda tváří se slzovou
nám obměkčena přijde do koflíků
nalévat vína... Ať ji zlatokšticí,
Germáni moji na štít vnesou sktvící;

IV, 4, XVIII, str. 175:

Vtom postat rytíře zas ponade mnou

V, 4, XVI, str. 229:

Ó přijď! — tak pěla. Holubů již hejnem
vysílám na vše větry ohně svoje!

Za nejlepší tłumaczenia dzieł Słowackiego na język czeski, najbardziej zbliżone do swych wspaniałych pierwowzorów, należy uznać w wieku dziewiętnastym przekłady *Balladyny* i *Lilli Wenedy* dokonane przez O.

Mokrego, a w wieku dwudziestym tłumaczenie tychże tragedii pióra F. Halasa. Wzajemne ich porównanie umożliwi poznanie podstawowej problematyki związanej z tłumaczeniami z polskiego. Z konieczności trzeba się ograniczyć do cytowania jak najkrótszych urywków, bez wyrazów, zwrotów i wersów sąsiednich, które pokazałyby wyraźniej związki wierszowe, rymy, zabiegi kompozycyjne. Starano się jednak tak dobierać fragmenty, by zachować wszystkie właściwości i walory tekstu przez niego reprezentowane. Oto kilka przykładów z oryginału i obu przekładów (najpierw brzmienie Mokrego, potem Halasa):

1. (Pustelnik)

Nieba! to ród węża,
Żona zbrodniami podobna do męża,
Córki do ojca, a do matek syny;
Jak w jednym gnieździe skłębione gadziny,
O bogdaj piorun! . . .

Nie przeklinaj.

(Kirkor)

Běda! plémě hadů!
Vždy mužům rovny ve zločinném spádu
dceř otci, matce syn v jediné rmuti,
jak had i v jeden uzel zavinuti.
O! bodejž Perun!

Neklň!

Ó, nebesa! To hadí plémě zrovna!
Zločiny žena muži vždy se rovná,
dcery svým otcům, synci matkám zase,
jak v jednom hnízdě změt ta proplétá se.
Hrom je! . . .

Neproklínej!

2. (Grabiec)

Waćpanna, widzę, coś szalona . . .

Zřím, paní, nemáš mysli jasně;

Není vašnostinka trochu pominitá?

3. (Goplana)

a o wschodzie słońca
Tu miłego przyprowadź.

až při zoři ranní
jej provázej tam teprv . . .

Sem pak za svitání
doveď lásku mou.

4. (Goplana)

Ukryj się w łoży zarostek.

leť v pahýl vydoupnalý.

Ukryj se tam do podrostu.

5. (Alina)

že teř nikdy chmurki
Bóg nie nadwieje, aby cię zakryła.
O! biedna matko!

Źel, Bůh že nikdy malou chmurku ani
ti nenadvane na tvou horkou skrání,
o bėdná matko!

ani mráček řerý
Bůh k zastinění nad ni nepřivane!
O, chudinečko!

6. (Wdowa)

Czy w imię Boga? . . .

Kdo v Boha jméně?

Jdeř v Bořím jměnu?

7. (Balladyna)

Matko,
Dosyc – daj panu mówić.

Jiř dosti! Ó ta řvavá naše matka!
nech mluvit pána přec . . .

Mami, nech pána mluvit.

8. (Skierka)

Źe jednym sercem dva serca pokocha.
a srdcem jedním obě k řadru stiskne.
že jedním srdcem k srdcím dvěma vzplane.

9. (Kirkor)

Wyprząc z dyszła konie,
Nuř odepřáhni koně ode voje
Ať koně vypřahují,

10. (Kirkor)

Słuchajcie, matko! na świat wyjechałem
Slyř, matičko, mne – v svět se krok můj řine
Poslyřte, matko! Do světa jsem spēchal

11. (Kirkor)

A ty, młodsza dziewo,
Co mi przyrzekasz?

Ty, cos mładsí děvou,
co slibuješ mi?

A co ty, má mładsí?
Copak mi slíbíš?

12. (Grabiec)

Skąd ty masz tabakę?

Kto ti tabák skytl?

Kdes vzal tabák?

13. (Alina)

Ach, pełno malin — a jakie różowe!
A na nich perły rosy kryształowe.

Ach, plno malin! Ó jak lepotvárné!
Jak různé, v perlách rosy křišťálové!

Tých malin, ach, jak červené a zralé
a na nich perly rosy křišťálové ...

14. (Alina)

Balladyna! ...
Co ten nóż znaczy! ...

Ó ta Balladyna!
Co nůž ten značí?

Balladyno! Boże!
Nač máš ten nůž?

15. (Alina)

Bo! ... i což będzie
Bo? ... Nie masz malin, więc suche żołądzie
Uzbierasz w dzbanek — czy wierzbowe liści? ...

Neb? co bude — to as k pláči.
Jak? Nemáš malin? Žaludy si hluché
ve džbánků naber, nebo listí suché,

Nebo ... , copak bude?
No? ... Nemáš malin, žaludy jsou všude
anebo listí nasbíráš si klidně

16. (Filon)

Ty duszę omdlałą
Krzepisz nadzieją; ty podajesz ramię
Duszy nieszczęsnej, która się już kładła
W mogiłę żalu ... Pozwól, że ułamię
Gałązkę z wierzby, pod którą upadła
Kochanka moja okropnie zabita ...
Tum ją zobaczył — tu pokochał — stracił
Wprzód nim pokochał ... Ach w przeszłości świta
Szczęście stracone; jam się nie zbogacił,
A skarb znalazłem ...

Ó ty v mdlobě
mi sílíš duši, která se již kladla
v mohyly žalú! Dovol z této klesti
utrhnout haluz, zde pod vrbou padla
má milenka, zde pod tou ratolestí —
zde spatřil jsem ji — zamiloval — ztratil —
než jsem ji pomiloval ... V minulosti
ztracené štěstí, — já se nezbohatil,
ač našel jsem poklad ...

Ty srdce, které zemdlelo,
nadějí sílíš, zvedáš duši tomu,
která do hrobu žalú už se kladla,
ulomit dovol proutek z toho stromu,
z té vrby, pod níž moje milá padla,
ach, zavražděná zlobnou ukrutností ...

zde jsem ji spatřil – vzplál – a ztratil nato
dříve než zlíbal... zašlé minulosti
šťěstí, ach, svítá...
Nenabyl jsem zlato,
ač jsem je našel.

17. (Balladyna)

Chciałam krew obmyć... z błękitnego źródła
Patrzała twarz jej blada i milcząca...

Krev smýt jsem chtěla z blankytného zdroje,
však hleděla tam na mne mlčenliva...

Krev smýt jsem chtěla..., s blankytného zdroje
její tvář zřela na mne němá, bledá...

18. (Dziewice
śpiewają)

Niech cię bronią białe kwiaty
Twego wianka...

Nech brání tě bílé kvítí
i tvůj věnec...

ať tě brání bílé kvítí
tvého věnce...

19. (Balladyna)

To wiesz ty, podły służalcze obrzydły,
Że wola moja?

ty věděti máš, chlape – že vždy platí
má vůle...

věz, že co chci, ty chlape zparchantělý,
to platí.

20. (Balladyna)

Ale ja was nudzę
Opowiadaniem tego, co mię boli.
Proszę pić! proszę! Gdzie krajczy? podstoli?
Niech daje wina... Wy czar dolewajcie,
Bądźcie weseli...

Ale nać se śifii
má ústa o tom, co mne žhavě bolí,
ó prosím! pijte, číšníci sem v stoly
jen noste víno, dolévejte stále.

Ale já vás nudím jistě
povídáním, co bolú v srdci nosím.
Kde kraječi jsou, služi? Pijte, prosím!
Sem s vínem! Číše v smíchů dolévejte...

21. (Wdowa)

Że ot

(pokazując na suknie)
nie złoto, lecz kilka łachmanów
Ze starych kości, na prozsek opada;

že (ukazujíc na sukni) práchnivý cár s hnátú
mojich spadá

(ukazujíc na sukni)
zteřelých hadrů trochu starých spadá;

22. (Balladyna)

Objasnić pochodnie.

Utřete hned svíce!

Ať pochodně planou!

23. (Kirkor)

Ja, starcze, leniwy
Dzisiaj odrobić chcę całą pańszczyznę;

Starče líný,
dnes dokonat chci robotu již celou

Já, starče zlenivělý,
robotu ještě dnes chci dodělati

24. (Wdowa)

Až tu mně jednej noci te córczysko
W obliczu ludzi zaprzało się głośno . . .

Tu jednou v noci nezdárné to děcko
zapřelo zřejmě matičku svou sivou.

Až jednou dcerka v noci v divné zlobě
mě zapřela před lidmi znenadání

25. (Roza Weneda)

I stokrocie się rozwiną

i stokräfte se rozevinou

a zaroste kopretinou

26. (Harfiarz)

Wlałaś nam ogień do łez . . .

Tvým ohněm slza naše jihne.

Vlilas oheň v naše slzy . . .

27. (Święty Gwalbert)

Patrzcie, to królowna,
To neofitka moja.

Aj, královna moje
má neofitku . . .

Hle, královna moje,
neofitka,

28. (Gwinona)

Straciłeś kraje już podbite prawie;

jsi pozbył krajów ładnie podrobionych

ztratil zas kraje právě podrobené.

29. (Gwinona)

Kto cię pokręci, choć dłoń sobie sparzy,
Kontent, bo ty się kręcisz za to długo.

kdo krouží tebou, ač dlaň sobě spálí,
je spokojen přec, neb se dlouho kroutíš.

kdo roztočí tě, i když dlaň si spálí,
spokojen je, vždyť kroužíš zato dlouho.

30. (Lilla Weneda)

O! panie, mów za mną.

Pane, ó přimluv se za mne!

Ó pane, mluv za mne!

31. (Derwid wchodzí z vyľupionými oczyma i podnosi ręce nad Lillą Wenedą)
Derwid (přichází s vyloupanými očima a vztahuje ruce na Lillu Wenedu)
(Vchází Derwid s vyloupanými očima a vznáší ruce nad Lillu Wenedu)

32. (Gwinona)

miłą mu czy gorżką?
zda milou, sladkou jemu jsem neb hořkou,
sladkou nebo božskou,

33. (Śláz)

Zaczarowany Salmon, lepszy Salmon,
Niż tamten Salmon nie zaczarowany:
Jestem Salmona dusza w innym ciele.

však okouzlený Salmon, lepší Salmon
než onen, který nebyl očarován.
Duch Salmonův jsem, v jiném jenom těle.

začarovaný Salmon, lepší Salmon
než tamten Salmon nezačarovaný –
Jsem v jiném těle Salmonova duše.

34. (Derwid)

Patrzcie, rycerze,
Oto gadzina ta – była kobietą!

Rytíři, hle!
ta žena byla hadem!

Rytíři, hleďte,
tento had byl ženou!

35. (Lech)

Każę go jak psa powiesić i śćwiczyć.
pověsit ho kážu jako psinu.

já jako psa ho pověsit dám, zmrskat.

36. (Śláz)

Wyda się kłamstwo – po radę do głowy . . .

Zdá se to klamem. Hlavo, poraď mi teď!

Je to jen zdání? – teď, hlavičko, poraď.

37. (Lilla Weneda)

Nie pozwól, królu, żonie łamac wiary.

Své ženě, králi, nepovol – stůj v slovu!

Nedovol, králi, ženě zrušit slovo!

38. (Lilla Weneda)

za niewolnicę
Królewnę, harfę wypuścisz z niewoli:

za mne, nevolnici,
ty vydáš harfu, královnu zde jatou,

za mne, zajatkyni,
královskou dceru, vydáš otci harfu!

39. (Roza Weneda)

Do krwi, zlaté slónce! do krwi, slónce!
Ty ostatnie slónce, we krwi gašnij!
Tu na walkę, wrony! kruki! orly!
Tu na walkę, psy wyjące smutnie!
Tu na walkę, chmury z piorunami!
Tu, szumiące wichry! — slónce, gašnij!
Kruki! orly! wichry i pioruny,
Dajcie hasło! chmury, dajcie hasło!

Do krve, slunce zlaté! do krve, ty slunce!
Ó, poslední ty slunce, v krvi hasni!
Do boje vrány, krkavci a orli!
Do boje psi, již vyjete tak smutné!
Do boje mraky s hromem, blýskavici!
Sem burné wichry! Slunce zlaté shasni!
Krkavci, orli, perunové, wichry,
ven s heslem! Chmury, dejte k boji heslo!

Do krve, slunce, do krve, mé slunce!
Ty poslední mé slunce, v krvi hasni!
Sem, do boje, krkavci a orli!
Sem, do boje, psi vyjící smutné!
Sem, do boje, mračna, blesky, hromy!
Sem, šumné wichry! Slunce zlaté, hasni!
Krkavci, orli, wichry, hromy, blesky,
znamení dejte! Mračna, povel dejte!

40. (Roza Weneda)

Oto wodze są. — Cóz, piorunowi?
Wiele ludu?

Aj, vůdci to jsou. Což pak, perunovi
je mnoho ludu? . . .

Hle, vůdcové! Nuže, hromobijci,
kolik ludu máte?

41. (Chór dwunastu harfiarzy)

O! ileż trzeba ofiar! ile jęku!
Nim zemsty straszna noc jak piorun błyśnie!
Oto zwycięstwa moc w gołabki ręku,
Tu wodza rąk dwie bratnich łańcuch ciśnie;
Tu król, co jękiem harf zwyciężyć mniema
I głośniej grać — niż mrący ludzie jęczą;
Tu wróżka z krwią na rzesach stoi niema,
I słucha, jak na mieczach miecze brzęczą;
I widzi strasznych czynów ludzkich końce,
Przeczuwa Boży sąd. — A gdy noc głucha,
To z wiary mrącym ludziom robi slónce;
Woła pioruny, patrzy, jak biją — i słucha.

Ó! co tu třeba obětí a lkání,
než pomsty strašná noc jak perun blyskne!
tot vítězství moc v holubičí dlani;
tu řetěz vůdcův ruce bratří tiskne,
tu král harf pláčem vítězit chce v boji
a hlasněj' hrát než mroucích nařfkání;
tu věštká s krví v řasách něma stojí
a strašných činů lidských konce vidí,
soud boží tuší . . . Tvoří v noční hluši
z té víry slunko pro ty mroucí lidi,
hrom svolává a hledí, kterak buší.

Ó, kolik třeba obětí a lkání,
blesk noci, pomsty, strašné než se spatří!
hle, vítězství moc v holubičí dlani,
zde vůdcův řetěz svírá ruce bratří,
zde král, minící vyhrát hraním v boji,
chce nárek mroucích přeznit hlasitěji,
zde s krví v řasách stojí nemá vědma
a poslouchá, jak meče o meč znějí,
ty konce strašných lidských činů vidí,
soud boží tuší. V noci tvoří směle
to slunce z víry pro ty mroucí lidi,
svolává blesky, zří je a naslouchá bděle.

Urywki te uwidaczniają niektóre interesujące nas fakty.

Halas miał możliwość porównywania swego tłumaczenia z poprzednim dobrym przekładem Mokrego. To mu na pewno ułatwiło pracę. Widać też wyraźnie w niektórych miejscach, że z tłumaczenia Mokrego korzystał (fragmenty nr 17, 18, 23, 27, 36).

Większość błędów i usterek występujących u Mokrego Halas usunął. Niemalą w tym zasługę miał niewątpliwie Józef Matouš, świetny znawca i tłumacz Słowackiego, który dla Halasa przygotował przekład filologiczny. Zdarzają się jednak wypadki, kiedy w obu tekstach występuje ten sam czy podobny błąd, nieścisłość lub niepotrzebnie wtrącony wyraz (jak na przykład w pierwszym urywku przysłówek „vždy“ [zawsze] nie występujący w oryginale). Obaj tłumacze nieścisłe oddali wyraz „suknie“ (nr 21); zamiast tłumaczyć „šaty“ lub „oblečení“ zostawili za oryginałem „sukně“, co po polsku znaczy „spódnica“. Podobnie w Pustelnikowym pobożnym życzeniu „Czemu się ten rycerz / dwudziestą laty pierwej nie urodził?“ obaj tłumacze liczebnik zamienili na lat dwieście (s. 97 i 124). Przy tym, co ciekawe, Halas archaizując użytą przez Mokrego formę współczesną, nie usunął jednak błędu rzeczowego, chociaż w analogicznym wypadku (s. 23) poprawił podobny błąd Mokrego.

Przykra pomyłka zaszła na skutek przeoczenia przecinka (nr 23), kiedy Kirkor mówi o sobie „ja, starcze, leniwy“ — a w obu tłumaczeniach tym nieprzychylnym określeniem obarczono Pustelnika. Trudno by tłumaczyć to pomyłką druku, raczej Halas nieuważnie powtórzył błąd Mokrego.

Prawdopodobnie niezrozumienie bardzo ekspresywnej formy „te córčysko“ było powodem niewłaściwego oddania jej w druku w obu tłumaczeniach (nr 24). Zwłaszcza u Halasa (Mokry może zdawał sobie sprawę z właściwego znaczenia obu wyrazów), który w wielu podobnych wypadkach swoją intuicją poetycką wyczuwał to, czego przy słabej znajomości polskiego nie potrafił wynioskować z samego wyrazu, zastanawia użycie słowa „dcerka“. Wyraz ten etymologicznie — choć dzisiaj nie znaczeniowo — odpowiada polskiej formie „córka“ i najczęściej też występuje w tłumaczeniach, chociaż właściwym odpowiednikiem prawie zawsze byłaby forma „dcera“. Istnieje zresztą pod tym względem pewna różnica między obu tłumaczami. Jeśli Mokry prawie zawsze używa na miejscu „córki“ — „dcerka“ (przeważnie trzeba to traktować jako nieuzasadnione zdrobnienie), to Halas wyraźnie dyferencjuje, według kontekstu wstawia bądź „dcera“ bądź „dcerka“ (np. s. 80, 107, 111). Poza wskazanym złym użyciem wyrazu „dcerka“ (jako odpowiednika „te córčysko“), słowo to występuje

niefortunnie również w ustach Gwinony w stosunku do Lilli Wenedy (s. 100). Tak samo podobieństwo słów — a także bliskość znaczeniowa — spowodowały w obu wypadkach tłumaczenie wyrazu „zaślubiona“ (nie jestem jeszcze zaślubiona) jako „zaslíbená“ zamiast „vdaná“.

W liście dedykacyjnym do *Lilli Wenedy* poeta mówi o nachylonych górskich szczytach, gotowych spaść i zmienić w pył małe domki. U obu tłumaczy czasownik „rozproszyc“ otrzymał postać zwrotną; w ten sposób góry grożą zagładą — rozprysnięciem się — same sobie. Zagubiono więc nie tylko obraz, w którym jakaś wielka siła, masyw górski, zwisa złowieszczo nad małym miasteczkiem, ale i sens przez mechaniczne dopisanie „kilku małych domków“.

Obaj tłumacze niekiedy „królowę“ zastępują „královná“ (tzn. królową nr 27). Halas potknął się w tym wypadku mniej razy, kilkakrotnie tłumacząc obaj właściwie „princezna“. Pułapką dla obu stał się przysłówek „prawie“ (nr 28). Podobne do czeskich słów brzmienie przysłówka podszeptało Mokremu jako odpowiednik „řádně“ (tzn. porządnie, we właściwy sposób, odpowiednio) i Halasowi „právě“ (tzn. właśnie). Mylne zrozumienie spowodowało wzięcie za punkt wyjścia jednego z możliwych znaczeń czasownika „wyda(wa)ć się“ i przesunięcie jego aspektu (wydawać się zamiast wydać się — nr 36); w ten sposób obawa przed wydaniem się kłamstwa została zastąpiona pozorem i swoją dobitną wymowę stracił następny zwrot „po radę do głowy“.

Cele rytmiczne skłoniły obu tłumaczy do użycia w niektórych miejscach niepotrzebnych wyrazów. Okrzyk Balladyny „O! umieram!“ rozszerzył Mokry o tak często przez niego i jego współczesnych nadużywany wykrzyknik „O běda!“, Halas wprowadził nawet zupełnie nowy moment, choć nie kłóący się z przedstawioną sytuacją: „Ó, prchni“ (uciekaj).

Na odwrót znów u obu tłumaczy zabrakło w wypowiedzi Wawela odpowiednika słów „na rzecz z mego czasu“. Wyłuszczenie odpowiedniego sensu tego fragmentu, niełatwe dla czytelnika polskiego, tym trudniejsze było dla kogoś, kto nie był Polakiem.

Analogicznych miejsc, sprawiających tłumaczowi specjalne kłopoty, było więcej. Na przykład obraz Słowackiego „perły rosy kryształowe“ (nr 13), całkowicie zrozumiały i nierzadko w poezji używany, zawierał jednak niebezpieczeństwo przekształcenia metafory przez przesunięcie przymiotnika „kryształowe“ z pereł do rosy. Właśnie w ten sposób postąpił Mokry, Halas natomiast trzymając się dosłownie oryginału, obraz zachował ściśle; wyraz „křišťálové“ w jego połączeniu słów może się odnosić tak samo do rosy jak do pereł. Interpunkcja u obu tłumaczy jest w tym miejscu niedokładna, nie zniekształca jednak znaczenia tekstu.

Śpiew swatów, urzekający swoją prostotą i melodyjnością, przysporzył obu tłumaczom trosk, by przy zachowaniu sensu oryginału nie zamienić jego rytmu. W zasadzie nie popełnili oni błędu, oryginałowi jednak nie dorównali. Szczególnie wiersz Halasa brzmi w tym wypadku nienaturalnie, nie „po halasowsku“; a przecież partie oparte na folklorze, pełne ludowej soczystości i ekspresywności, potrafi Halas prawie zawsze oddać bez zarzutu.

W wypowiedzi Balladyny, którą prześladuje woń i kolor malin oraz cień

zabitej Aliny, zatarcie sensu powstałe w przekładzie Mokrego częściowo powtórzył i Halas:

Słyszałam echa grobowych rozwalin,
Ujrzę, czy więcej prócz słów co wyrzuca
Wzruszone groby. — Malin! dajcie malin!

Ozvěny slyšet z hrobních rozevalin,
vyčkejme, jaká vyřknou ještě slova
vzrušené hroby kromě „Dejte malin“.

Zas zaslechla jsem echo z hrobních rozkopalin.
Počkám, co jiného poví
vzrušené hroby než — Dej, dejte malin!

Niezrozumienie sensu wyrazu „dościgał“ spowodowało zmianę znaczenia słów zrezygnowanego Kirkora, do której Mokry dołączył jeszcze metaforyczne określenie dziecka jako owocu sadu:

Niechby mi dościgał
Sad owocowy, niechbym małe chłopię,
Dzieciątko moje, na rękach kołysał,
O to się modłę . . .

Ó kéž bych mohl v klidu
plod sadu svého — malé vlastní robě —
na rukou svojich něžně kolíbati

Kéž pak daří se mi
ovoce v sadu, kéž bych malé robě,
děťátko svoje na rukou moh' chovat

Na niewielkie odstępstwo pozwolili sobie tłumacze przy wyrazie „po-woje“. We wstępie dedykacyjnym do *Lilli Wenedy* (s. 6, 8) przetłumaczyli go jako „pawučinny“ (pajęczyny), w *Balladynie* (s. 27, 30) zastąpił go Mokry słowem „úponky“ (pnącza), Halas „ostružiní“ (krzak jeżynowy); dwukrotnie Mokry przełożył „woźni“ jako „přisedící“ (asesor) (s. 170), Halas raz jako „sluhové“ (s. 216). W epilogu do *Balladyny* oddali termin „sztuka“ przez „knížka“ i „práce“.

Za sugestią Mokrego poszedł Halas w monologu Ślaza, wygłoszonego na błoniach w drugiej scenie czwartego aktu *Lilli Wenedy*. Tłumacze użyli wyrazów odpowiadających późniejszym czasem „prasowym“, obfitującym w dzienniki i czasopisma:

Zemsty nowiniarz, blekotnik nowiniarz
msty zpravodaj a žvástal novinářský
hlasatel pomsty, škrabák užvaněný

Zapewne stało się tak dlatego, że w języku czeskim „novinář“ – to dziennikarz. Inna sprawa to, iż wyśmiewanie gazetiarstwa¹⁵ całkowicie koresponduje z ogólnymi zamiarami poety, w którego utworach anachroniczne mieszanie epok stwarza możliwości powstania wielu niespodziewanych aluzji (we wstępie do *Balladyny* poeta wprost pisze: „niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy“).

W scenie końcowej *Lilli Wenedy* mówi Polelum:

Chmury! czarne chmury,
Co uciekacie znad trupiego pola,
Ostatnie miecąc pioruny –

co zostało nieściśle oddane przez obu tłumaczy:

Chmury! černé chmury,
proč utíkáte nad mrtvolím polem,
blesk poslední sem vrhající ...

Mračna, černá mračna,
která nad polem mrtvých ubíháte,
ó, mračna – zbylé metajícíblesky.

Nieodłącznym tłem *Lilli Wenedy* jest zachodzące słońce, zaś w części finałowej nadchodząca burza, którą sygnalizują liczne błyskawice. Jedna z metafor poety oparta jest na porównaniu dźwięków towarzyszących wyładowaniom atmosferycznym do warczenia i szczekania psa; słowo ma tu wywołać odpowiedni obraz, ale również efekt akustyczny. Świetne zarysowanie nastroju jest jakby uwerturą i akompaniamentem ostrych ciosów – słów padających z ust Gwinony i Rozy Wenedy. Ich błyskawiczne riposty podobne są wyładowaniom atmosferycznym. Obraz chmur porównanych do warczącego psa lub werbli Słowacki połączył z efektami onomatopiecznymi: (Gwinona) „Dziś w nocy będzie burza – chmury warczą“. Analogicznie wyraził się na innym miejscu: „już piorun niespokojny szczeka“.

W tłumaczeniach przenośnia utraciła swoje wyraźne kontury, zwłaszcza u Mokrego, który groźne, ostre warczenie zastąpił jęklwym skomleniem: „již mraky kňučí z daleka“ (s. 98). Halas użył wyrazu, którym określa się tak wycie psa, jak i żywiołu przyrody, i stworzył przenośnię opartą na potocznej metaforze wycia wiatru, dając w ten sposób rekompensatę: „mračna skučí“ (s. 121). Jednak nawet u niego nie została zachowana dodatkowa wartość dźwiękonaśladowcza polegająca na wykorzystaniu dwu następujących po sobie -r-, chociaż dosłowne tłumaczenie by ją zachowało: „mračna vrčí“ – nawet ze zgłoskotwórczym -r-, które by jeszcze podkreśliło tę cechę ogyginału (i jednocześnie zachowało oba -č-, o których zestawienie Halasowi na pewno też chodziło). Widocznie Halas cofnął się przed użyciem obrazu zbyt konkretnego, związanego wyraźnie z zachowaniem się psa. Wskazuje na to też drugi urywek, w którym podobnie „szczekanie“ piorunu przetłumaczono: „nepokojně blesk už sebou trhá“ (s. 128).

Innego rodzaju kłopot sprawia dokładne oddanie znaczenia „kępy“.

Analogiczny wyraz istnieje w języku czeskim, znaczenie jego jednak jest nieco inne. Dlatego tłumacze – w zasadzie rozumiejąc znaczenie słowa – mieli trudność z wynalezieniem najwłaściwszego odpowiednika. Słowa Świętego Gwalberta „A ja tu / siąde na kępie“ Mokry tłumaczył „Já tu sedím / na blatné výspě (niesłusznie zamieniając „siąde“ na „siedze“), Halas kępe nawet ominął: „Já zůstanu tady“. I dalej o Ślazi, który pokazuje głowę „spoza kępy“ tłumaczy Mokry „z pozadí výspy“, Halas „z močálové houštiny“ (s. 126, 127; 157, 158).

W podobnym kłopotcie znaleźli się tłumacze przy wyrazie „gap“. Tym razem prawdopodobnie nie wyczuwali właściwego odcienia znaczeniowego, ponieważ mogli łatwo znaleźć bliższe określenie (zevloun, čumil) zamiast „opičák“ (małpizson) i „hňup“ (dureń, kiep, bałwan) (s. 127, 158).

Język Ślaza – tak samo jak w *Balladynie* język Grabca – przysparzał dodatkowych trudności swoją obrotnością, specyfiką zwrotów, nieodmówieniami i aluzjami. Toteż w wypowiedziach obu tych postaci występuje najwięcej nieścisłości.

Do wyjątkowych należą pomyłki występujące tylko u Halasa. Słowa Lilli Wenedy zwrócone do Świętego Gwalberta „mów za mną“ lepiej zrozumiał Mokry oddając je przez „přimluv se za mne“, u Halasa bowiem czytamy: „mluv za mne!“ Nie chodziło przecież o to, by Święty Gwalbert mówił zamiast Lilli, lecz w jej interesie (nr 30).

Nieuzasadnione jest u Halasa zagubienie przeciwstawienia w rozważaniach Gwinony nad stosunkiem Lecha do niej: „miła mu czy gorzka?“. Halas przełożył: „sladkou nebo božskou?“ (s. 59; użycie wyrazu „słodka“ – przeciwstawnego do „gorzka“ wskazuje na to, że chodzi może o błąd drukarski).

Wyraz „giermek“ tłumaczy Halas „sluha“, mniej dokładnie niż Mokry: „panoś“ (*Balladyna*, s. 155, 197). Podobnie „sen nieprzespany“, oddany u Mokrego jest przez „sen neprocitný“ (s. 174) zaś u Halasa przez „sen nedostižný“ (nie osiągalny, s. 221). Widocznie zrozumiał Halas połączenie „sen nieprzespany“ jako antytezę, sen, którego nie było. W podobnej intencji stworzył ekspresywne połączenie słów „nikým milována“, poza poezją niemożliwe, bo sprzeczne z poprawnością językową, wymagającą w tym wypadku dwóch zaprzeczeń.

Zmianę znaczenia z powodu przeoczenia (czy może należy ją zaliczyć do błędów drukarskich?) spowodował Halas w wypowiedzi umierającego Kostryna, uważającego siebie za tragicznego pioniera – „ja pierwszy otwieram / grobowiec ciemny dla ludzi tysiąca, / co będą żyli pod nią“ (tj. *Balladyna*) – „první otevírá / já pro tisíce hroby tmavé předem, / všem, co žít budou po ní“ (s. 214). U Mokrego sens został zachowany, tylko wyrażony nieprecyzyjnie, w sposób zagmatwany na skutek szyku przestawnego: „První otevírá / hrob temný sám já – další pro tisíce, / jež budou pod ní“ (s. 168).

Niewłaściwe było zastosowanie przez Halasa czasu przyszłego w zdaniu Gwinony zwracającej się do Lilli Wenedy: „pożarty / i rozszarpany między gadzinami / twój stary ojciec“ (s. 87), nieścisłe zwrócenie się Gwinony do Derwida: „Starcze! / syn mój najstarszy Lechon, syn mój drogi“ – „Můj starče, starší Lechon milovaný“ (s. 119). Halas chyba nie chciał powtarzać dosłownego przekładu tego fragmentu za Mokrym (s. 96) i popadł

w sprzeczność z zawartością treściową. Raz Halas dopuścił się całkowitego odwrócenia sytuacji: w oryginale Lech dostaje koronę od króla północnego Scyty, u Halasa na odwrót.

Jako drobne uchybienia można kwalifikować następujące odstępstwa od oryginału: zwrócenie się Lilli Wenedy z pożegnaniem wyłącznie do Gwinyony („Ó, královno!“ s. 121) zamiast do wszystkich tam obecnych („O! królowie!“); dodanie czasownika „prosić“ (s. 130) do słów Ślaza: „Ja tu dobrowolnie / przychodzę, proszę wierzyć – dobrowolnie“; tłumaczenie „wzdychając“ (s. 131) zamiast „słuchając“; powiększenie „skrzyni“ na „skříň“ (tj. szafę, s. 146, 152), „stokrótki“ na „kopretiny“ (margarety, s. 22); zamianę Jeruzalem na Betlejem (s. 29, bo z Betlejem wiążą się komety biblijne), „serce bursztynowe“ na „serce křišťálové“ (s. 45). Podobnie zasadniczego sensu nie zmienił przeinaczając „z rozpalonej stali“ na „rozpalené médi“ (s. 35), „czyżyka“ na „střížlika“ (s. 56), „stu trupem położ“ na „zabiju jich stovky“ (s. 106), „kawałek żelaza“ na „kus chladné skály“ (s. 109), „nudzi“ na „hnusi“ (s. 109, chyba słusznie w tym kontekście), w *Baladynie* „jeńca“ na „vězeň“ (więzień, s. 108).

Podobne zamiany wyrazów przeważnie były spowodowane potrzebami rytmicznymi albo też użyte w przekładzie słowa bardziej odpowiadały kontekstowi, są bowiem w języku czeskim zwyklejsze, dosadniejsze, używane w porównaniach lub podobnie.

W używaniu znaków interpunkcyjnych idzie Halas dość wiernie śladem oryginału.¹⁶ Odmienne ich użycie występuje rzadko i bywa na ogół uzasadnione. Zniekształcenie tekstu nastąpiło w wypowiedzi lekarza o przyczynie śmierci Kostryna: „Skonał otruty“. Halas przełożył: „jedem paní zašel“. Bez użycia przecinków trzeba rozumieć w ten sposób, że trucizna należała do pani (Balladyny), czego oryginał nie mówi (choć tak w rzeczywistości było). Mokry przełożył: „skonął na otravu“.

W przemowie Derwida do Gwinyony, pełnej nienawiści i pogardy, Halas opuścił wers: „I piekło całe zakląć przeciw tobie“ (s. 40); Ślaz nie chcący odsłonić hełmu przed Lechem twierdzi, że hełm też zaczarowany: „Jakem się zamknął w nim, tak dotąd siedzę“. Fragmentu tego Halas nie ma (s. 71). Lech zarzuca Gwinyonie: „Jam ci ulegał, bojący się wrzasku“ (s. 109). Ten urywek i na s. 157 „na kępie“ tłumacz opuścił.

Liczniesze niż u Mokrego są błędy drukarskie: „za ni“ (zamiast za ní), „zmoží“ (zamiast zmnoží), „sedomské“ (zamiast sodomské), „Afron“ (zamiast Arfon), „neusalmonoval“ (zamiast neusalmonoval – brak sylaby w wersji wskazuje na to, że błąd powstał w druku), „duchové“ (zamiast duhové) itd. Raz zapomniano wydrukować „Lech“, raz wydrukowano „Sygon“ zamiast „Lilla“, dwa razy „Derwid“ zamiast „Gwinyona“. Na pewno wiele z tych braków zostałyby usuniętych, gdyby Halas doczekał się druku i sam robił korektę.

W interpunkcji był Halas o wiele uważniejszy od Mokrego.

Halas nie unika, jak to robili chyba wszyscy jego poprzednicy, wyrazów bardzo ekspresywnych, nawet wulgarnych. Pełną garścią czerpał z porównań i zwrotów przysłowiowych, ludowych, aż nabrzmiałych obrazowością np. „frňák“ (s. 94, w oryg. nos), „pandéro“ (s. 98, w oryg. žoładek), „vyrvete mu oči“ (s. 40, w oryg. wydřeč mu oczy). Dlatego spodziewaliśmy się, że na s. 60 i 110 będzie tłumaczył „kobietu!“ jako „ženská!“. Użyte

przez niego wyrazy „żeno“, „má ženo“ nie oddają bowiem całkowicie treści wyrazu, użytego w tym kontekście przez Słowackiego.

W tłumaczeniu Mokrego błędów i najrozmaitszych nieścisłości występuje o wiele więcej (z przytoczonych fragmentów np. nr 4, 6, 8, 17, 25, 26, 35).

Liczne są u Mokrego dowolności w interpunkcji. Nieliczenie się z kropkami i wstawienie przecinka spowodowało na przykład zasadniczą zmianę znaczenia w następującym urywku:

Chciałam krew obmyć... z błękitnego zdroja
Patrzała twarz jej blada i milcząca...

Krev smýt jsem chtěla z blankytného zdroje,
však hleděla tam na mne mlčenliva...

Substantivum „stokrocie“ tłumaczy Mokry liczebnikiem „stokráte“ (stokrotnie). Przedślubne zwierzenia Kirkora skierowane do Balladyny „A za godzinę drżącą, uwieńczoną, / wezmę z rąk matki“ niepotrzebnie dramatyzowano, jakby chodziło o pewnego rodzaju porwanie: „A za hodinu chvící, ověncenou tě uzmu matce (s. 74; Halas: „dá mi tě matka“, s. 91).

Odwrotny sens daje przekład Mokrego w *Lilli Wenedzie* „ta žena byla hadem!“ (w oryg. „Oto gadzina ta – była kobieta“, s. 67) i „nechaj pláče“ (s. 110; Halas: „ať nepláče tak!“ s. 137; w oryginalne „niechaj nie płacze“). „Ku twemu ogniovi“ tłumaczy „ku tvému synu“ (s. 113; Halas: „k hvězdě tvého ohně“, s. 140), „być musi“ – „je“ (jest, s. 128; Halas: „musí být“, s. 160), „wcale“ – „w celku“ (ogólnie, s. 86; Halas: „vůbec“, s. 107).

Z drobniejszych nieścisłości przytoczyć można na przykład pozostawienie w brzmieniu polskim części nazwiska „Chroust z Jemiołu“ (s. 123; lepiej postąpił Halas tłumacząc „Chroust z Jmeli“, s. 156). Analogicznie w *Lilli Wenedzie* w wołaczu zostawił polski znak diakrytyczny: „Sygońe!“ (s. 68). Niewłaściwie pojął tłumacz rozkaz Balladyny „Objasnić pochodnie“, który tłumaczył: „Utręte hned svíce!“ (s. 133). „Goniec“ u Mokrego występuje jako „honec“ (s. 155) lub „běhoun“ (s. 159), u Halasa jako „posel“ i „běžec“ (s. 197, 201). Raz zmienił Mokry „ludomor“ na „hladomor“ (s. 158, na s. 170 ma „lidomor“; u Halasa „lidomerek“, s. 200, 212).

Przesunięcie znaczenia nastąpiło też przy zamianie życzenia spokoju i powrotu do domu, wyrażonego przez zniechęconego walkami Kirkora – na zdania pytające:

Jeśli Bóg da... ach! kiedyż ja przyłbicę złożę!
Kiedyż wrócę do żony?

Ach dá-li Bůh? Zda přilbu složím?
Zda k ženě vrátím se? (s. 155)

Jestli Bůh dá... Ach, kdy jen přilby odložíme!
Kdy se vrátím k ženě? (s. 197)

Zaciekawienie poruszonego ludu („lud niespokojny“) Mokry nieściśle przekłada „lid zmámen“ (obałamucony, s. 165; dodatkowo jeszcze – język czeski w tym połączeniu wymaga czasownika, łącznika; Halas przełożył: „lid je znepokojen“, s. 209).

Swojego częstego retorycznego okrzyku „Běda“ użył Mokry jako odpowiednika polskiego „okropność“ (s. 167; Halas lepiej: „Hrůza“, s. 212). „Treny“, które Wawel komponował nad Popielem, tłumaczy Mokry „dumky“ dodając zbędne „raděj skládal k zpěvu“ (s. 182; Halas „elegia“, s. 224).

Niedokładnie i niezręcznie przełożył Mokry groźbę Lecha pod adresem Ślaza udającego Salmona: „Kažę go jak psa powiesić i šćwiczýć“, opuszczając jeszcze ostatni, chyba niezrozumiały dla siebie wyraz: „pověsit ho kážu jako psinu“ (s. 70; Halas: „jako psa ho pověsit dám, zmrskat“, s. 88; słowo „psina“ zamieścił Mokry już w *Balladynie* (s. 23), również niezbyt szczęśliwie). „Czaple pióro“ zmieniło się u Mokrego w „čapí péro“ (s. 101; Halas: „volavčí péro“, s. 124), wezwanie Lilli, żeby ktoś poszedł za nią („niech kto pójdzie za mną“) w „se mnou“ (ze mną, s. 109; Halas: „za mnou“, s. 135).

Rażące są u Mokrego częste wtręty, dodane niepotrzebnie wyrazy, które albo przynosiły nowe momenty, nie mające pokrycia w oryginale, albo swoją gadatliwością rozwadniały tekst oryginału. Na przykład kiedy pustelnik przypomina sobie utratę korony, jego pełne rozpachy zawołanie: „O! moja przeszłość!“ rozciąga Mokry: „O, minulost má, bez úsměvu, jasu“ (s. 23). Kiedy po omdleniu w następstwie pieśni Chochlika Balladyna się budzi, decyduje, że „lepiej zrobię usiadłszy za krošno / niż przy pucharach“; Mokry od siebie dodaje „než ke stolu, snad volnější teď hlavu bych měla“ (s. 135). Halas przełożył ściśle: „než k číši“ (s. 171).

Na słowa Rozy Wenedy zapowiadające Ślazowi, że skradnie harfę, księżyz sługa odpowiada: „Dobrze“. Mokry rozszerzeniem odpowiedzi zmienił nieco sens, jakby Ślaz oceniał słowa Rozy: „Aj, dobře pravíš.“ (s. 40; Halas: „Dobře“, s. 49). Odpowiedź Ślaza jest w bezpośrednim związku z ostatnim słowem Rozy: „Pamiętaj!“ Wyraz ten obaj tłumacze opuścili.

Niekiedy wydaje się, jakby Mokremu zabrakło wyczucia językowego. Ironiczną aluzję Grabca o pochodzeniu Balladyny tłumaczy Mokry następująco:

Proszę!!!
Najświętsza Panno! co ty narobiłaś
Książąt na ziemi! Miałaś aśčka grosze?

Pro světici!
Tys narodila asi plné koše
na světě knížat! Mělas, paní, groše?

Oho!!!
Přesvatá Panno! Cos ty narobila
na světě knížat!
Mělas grošů mnoho?

Wdowa przedstawiająca swoją tragiczną sytuację mówi: „kilka łachmanów ze starych kości na proszek opada“ — u Mokrego: „práchnivý cár s hnátů mojih spadá“ (s. 126). Derwid u Słowackiego „podnosi ręce nad Lillą Wenedą“, a u Mokrego „vztahuje ruce na Lillu Wenedu“ (s. 35). „Vztáhnout na někoho ruku“ znaczy kogoś skrzywdzić. Ślaz udaje „zaczarowanego Salmona“, lepszego niż Salmon „nie zaczarowany“. Mokry zmienia na „okouzlený Salmon“, lepszy od tego, który „nebyl očarován“ (s. 58;

Halas słusznie poprawił na „začarovany Salmon“ i „nezačarovany“ (s. 71). Słowa Šlaza: „Mój pan już na mnie został anatomem“ dostały u Mokrego trochę inny sens: „můj pán již na mně anatomem býval“ (s. 61; Halas znów poprawił na „stal se anatomem“, s. 74). Tak samo niezręcznie postąpił Mokry przy słowach ofiarnej Lilli, starającej się uwolnić albo przynajmniej zobaczyć ojca: „O! będę nudzić, až zezwolisz“ — „Ó, budu nudit, až svolíš, tě nudit“ (s. 84; Halas: „Ó, budu nudit, nudit tě, až svolíš“ s. 105). Kiedy Gwinona namawia Lecha do natychmiastowego ataku, ów tłumaczy się niedogodnością chwili: „a ja / z rycerzy garstką mam wstąpić w mrowisko?“ — „já chuďas mám vstoupit / s tou rytířů svých špetkou v mravenisko?“ (s. 88; Halas: „a s rytířů hrstkou / já vstoupit mám do toho mraveniště?“ s. 110; dodany przez Mokrego wyraz „chuďas“ (biedak, nędzary) razi nieostosownością, tak samo jak w tym kontekście „špetka“ — szczypta).

„Łzy rozpaczy“ tłumaczy Mokry „zoufalé slzy“ (s. 89; Halas: „slzy zoufalství“, s. 111). Hardy i nie dający się złamać Derwid odpowiada okrutnej Gwinonie: „Na moje ciało ty liczysz zgrzybiałe?“ — Mokry w zakończeniu tłumaczy „tělo utlelé“ (ciało zbutwiałe, s. 92; Halas: „vetché tělo“, s. 114). „Do wnoszących harfę“ Mokry przełożył „k nosičům harfy“ (s. 92; Halas: „k těm, kteří přinášejí harfu“, s. 115; przy wyjaśnieniach i wskazówkach, gdzie nie zależy na rytmie czy rymie, Halas stara się o maksymalną ścisłość; wprowadza nawet nowe zdanie, które przy tłumaczeniu polskich imiesłowów jest niekiedy konieczne). W zdaniu Świętego Gwalberta „gdzie są miliony / synów i matek...“ liczebnik zbędnie uzupełnia Mokry przymiotnikiem: „... plný milion...“ (s. 127; Halas: „miliony“, s. 158).

Nadmiar epitetów jest jednym z cech pisarstwa Mokrego (i innych „lumirowców“). Tłumacz lubi je gromadzić, korzysta z nich często w celach rytmicznych i rymowych, lekką ręką je zamienia („něžné doubraviny“ — subtelne zamiast smutne; „drahocenné ryby“ — drogocenne zamiast ulubione; „ptáčci hraví — woryginale „ptaszki marne“; „bledý kvítku“ — woryg. „biedny kwiatku“ itd.). Lubi krótkie formy przymiotników (šilen ipod.), przymiotniki złożone (libodechá, lepotvárné), wytarte zestawienia (blesk boží — piorun, truchlovrbá siná lub truchlovrbá lkající, žhavý tok slzi), nadmiar przyimka w (v stoly, v truchlovrbu, v mohylu žalů), instrumentalis (ty, cos mladší děvou — *Balladyna* s. 46; mrtvolou tam leží — *Lilla Weneda* s. 128).

Możemy powiedzieć, że nadmiar epitetów odpowiada opisowości u Mokrego — w odróżnieniu od Halasa, którego język jest dynamiczny, pełny dramatycznego ruchu, co z kolei znajduje wyraz w znacznej liczbie czasowników i przysłówków określających bliżej charakter czynności podmiotu. Na przykład w urywku:

więc suche žoľadzie
Uzbierasz w dzbanek — czy wierzbowe liście?

žaludy jsou všude
ve džbánku naber, nebo listí suché

(s. 62)

žaludy jsou všude
anebo listí nasbíráš si klidně

(s. 78)

U Mokrego napotykamy co krok na podniosły patos, retoryczność, wykrzykniki, niepotrzebne wtręty, opisowość (nr 5, 7, 10, 12, 14, 15 itd.). Oto jeden przykład:

(Lech)

Gwinono, syn nasz w niewoli.

(Gwinona)

W niewoli?

Mój syn w niewoli? Mój Lechon w niewoli?

Gwinono – věz – náš syn jest ve zajetí.

Co díš? on zajat! – syn můj ve porobě,
můj Lechon drahý v nevoli že, pravíš?

(s. 84)

Gwinono, náš syn je zajat.

Co? Zajat?

Můj syn zajat? Můj Lechon že je zajat?

(s. 105)

Przy częstym „rozgadaniu“ znajdujemy u Mokrego jednak sporo opuszczeń. W *Balladynie*: wskazówka „schyla kolano“ (s. 15), „jako różyczka z liści wychylona“ (s. 19), „okropnie zabita“ (s. 66). W *Lilli Wenedzie*: w spisie osób brak Lelum i Poleum, „abym go zrobił nieboszczykiem“ (s. 42), „więc ergo, / Pan Ślaz niech rusza do dziczy – rzecz prosta!“ (s. 85), w runicznej inwokacji Rozy Wenedy Mokry ściągnął dwuwiersz do jednego wersu, przez co utracił gradację i wyrazistość tej podniosłej strofy (s. 98), opuścił wskazówkę „wychodzą“ (s. 110), „precz, gadzino“ (s. 123).

Jako błędy drukarskie trzeba chyba tłumaczyć „do Jeruzaléma“ na miejscu „od Jeruzalem“, „v pustevnickou cely“ („cely“ zamiast „celu“).¹⁶

Bardzo rażące dla dzisiejszego czytelnika są liczne wokalizacje przyimków (se andělem, ze kalicha, nalez' ve doubravě, ve povoze, odepřáhni koně ode voje) i na wzór łaciny od czasów Kollára używana inwersja, będąca wyrazem „wysokiego“ stylu, a właśnie u „lumirowców“ nabierająca największego nasilenia i stająca się plagą (noční bez čepice; jáť rudé krví rybníků zřel splavy – Halas: viděl jsem vody krví zruměněny, oryginał: Zaczerwienione krwią widziałem stawy; zda víš, moje stará, / že strach mám věru tvoje o dívčiny, oryginał: Czy wiesz, moja stara, / żem niespokojny o twoje dziewczęta; niepotrzebnie wtrącił też tłumacz wyrazy „zda“ i „věru“; dosłowne tłumaczenia na czeski „moje stará“ jest niewłaściwe).

Słownik Mokrego zawiera duży procent wyrazów wyszukanych, sztucznie utworzonych, archaicznych, nieraz wprost dziwacznych np. dceř, laštovka, rmut, jatec, tróny (w celu rymowania z: Ony), hledy (w znaczeniu „oči“), klnout, reč!, zřítí, provoditi (w znaczeniu „vésti“), kleti („láti“), uzmounti, jsouť, toť, jáť, taký, čárny („czarujący“), rmutný, žvavě, různá zora,

chmura chará, toté Kirkor jesti itp.). Zdarzają się polonizmy (kamýk, co slyšet?, trupy, hrobovec, pustý itp.).

Zastosowanie przez Mokrego w wypowiedziach wdowy gwary (Ktož taj ten vybadatě?, s. 73; oryg.: „Któż to zgadnie“) było niekonsekwentne i w pomieszeniu z podniosłym stylem lumirowskim razi. W ogóle Mokry nie zachowuje konsekwentnie językowej charakterystyki postaci (widać to najwyraźniej przy wykończonych, w oryginale zharmonizowanych psychicznie i językowo postaciach *Balladyny*, *Aliny*, *Lilli Wenedy*, *Rozy Wenedy*, *Gwinony*; w tłumaczeniu wychodzą niekiedy blado a słowa ich zabrzmia nieraz obojętnie). Zdarza się również rozbrojenie wyrazów o dużym ładunku emocjonalnym (np. nr 19, 24).

Pomimo stuletniego odstępu czasowego dzielącego powstanie arcydzieł Słowackiego od tłumaczenia Halasa trzeba stwierdzić, że przekład ten jest bliższy oryginałowi przede wszystkim w metodzie twórczej. Tak jak Słowacki, wychodząc z języka powszechnie używanego, poprzez mistrzowskie wykorzystanie najrozmaitszych środków tkwiących w samym języku tego czasu stwarzał niezrównane klejnoty sztuki poetyckiej — podobnie i Halas sięgając do skarbnicy języka swojej epoki wydobywa jego bogactwa i jako prawdziwy artysta komponuje dzieła nieprzemijającej wartości; dotyczy to również przekładów z polskiego, którym poeta poświęcił wiele twórczych sił.

„Lumirowcy“ natomiast (a specjalnie epigoni Vrchlickiego, do których Mokry należał) dążyli do kultywowania odrębnego języka poetyckiego poprzez częste używanie wyrazów wyszukanych, stylizowanych, „poetyckich“ Mokry w ramach poetyki lumirowskiej wytwarza (albo często tylko powtarza) pewne cechy nie występujące w mowie codziennej, uważając je za typowe dla poezji, stanowiące o jej odrębnej wartości; właśnie powielanie tych niecodziennych, specjalnych form prowadziło do sztuczności i stanowi o tym, że dzisiaj odczuwamy je jako konstrukcje dziwaczne, tworzące barierę między utworem a czytelnikiem. Język taki zatracił ścisłą więź z mową powszechnie używaną, do manieri doprowadzone używanie niektórych środków językowych i stylistycznych wytwarzało utarte chwytły, klisze, które odstręczały czytelników i stawały się powodem szybkiego starzenia się takich dzieł. Nie wina w tym oczywiście tylko Mokrego. Zarzuty postawione tu przykładowo Mokremu nie dotyczą tylko jego, lecz w większym czy mniejszym stopniu prawie wszystkich tłumaczy Słowackiego od Mokrego aż po Cernego. Wśród nich, jak już zaznaczono, tłumaczenia Mokrego należą do najlepszych.

W ostatnich przekładach Mokrego — a także w *Balladynie* i *Lilli Wenedzie* — odzwierciedlają się też w znacznym stopniu neoromantyczne poglądy na przekład; maksymalna wierność pod każdym względem, celowe „koloryzowanie“, „poetyzowanie“, zachowywanie niektórych słów oryginału, mocno nacechowanych polskością. Że nie chodziło o niezrozumienie lub niezręczne tłumaczenie — o tym świadczą dawniejsze, adekwatne przekłady tych samych wyrazów.

Odstępstw rytmicznych czy rymowych w stosunku do oryginału jest bardzo mało. Mokry np. chór harfiarzy w pierwszym akcie *Lilli Wenedy* przetłumaczył wierszem białym, Halas niekiedy w celu ścisłego dotrzymania sensu oryginału nie daje rymu lub na odwrót w miejscach wyjątko-

wych spieć dramatycznych stawia rym dla wzmocnienia. W nierymowanej *Lilli Wenedzie* Słowacki umieścił rymowany chór dwunastu harfiarzy; Hałas opuścił w nim jeden rym – możliwe jednak, że to pomyłka druku, w wierszu tym bowiem przed klauzulą znajduje się wyraz nadający się do rymu.

Pomimo wielu wytkniętych tu usterek i nieścisłości trzeba podkreślić dążenie obu tłumaczy do maksymalnej wierności oraz ograniczenie własnej fantazji wszędzie tam, gdzie prowadziłyby to do rozminięcia się z zawartością oryginału. To bezwzględne uszanowanie oryginału i podporządkowanie się mu należy ocenić przede wszystkim u Hałasa, którego inwencja poetycka, pomysłowość językowa i „opętanie metaforą“ były ogólnie znane, wprost przysłowiowe.¹⁷

W tłumaczeniu polskiej poezji romantycznej śladami Hałasa idą przede wszystkim Hana Jechová i Erich Sojka. Jeden z najlepszych powojennych tłumaczy z języka polskiego, Erich Sojka, podjął się – zapoczątkowanego już przez Hałasa – trudu nowego przyswojenia Czechom *Pana Tadeusza*. Spośród dzieł Słowackiego przetłumaczył *Mazepę* i *Marię Stuart* dla teatru w Cieszynie, gdzie obie te sztuki zostały wystawione.

W tłumaczeniu *Mazepy* Sojka regularny trzynastozgłoskowiec oryginału oddał za pomocą czeskiego aleksandryna, mającego już swoją bogatą tradycję w czeskiej literaturze przekładowej. Forma ta pozwoliła mu utrzymać podstawowe konstanty oryginału oraz naturalny daktylo-trocheiczny tok wiersza czeskiego; zezwalała nawet na urozmaicenia wiersza, zwłaszcza w rymach. Na miejsce polskiego żeńskiego spadku wiersza mamy więc zakończenie żeńskie oraz męskie, przy czym trzynastozgłoskowiec przeplata się z dwunastozgłoskowcem o rymie męskim przy dosyć konsekwentnym zachowaniu średniówki z przeważnie męskim spadkiem przed cezurą. Wiersz ten zachowuje poetyckie walory oryginału, brzmi naturalnie, płynnie; recenzenci teatralni ocenili również jego walory sceniczne.

Sojka starał się troskliwie o zachowanie również innych wartości językowych, stylistycznych, obrazowych i brzmieniowych, dążył do indywidualizacji języka, do uchwycenia środkami językowymi charakteru i stanów psychicznych, atmosfery czasu itp.

Przy tłumaczeniu *Mazepy* – jak zresztą i wielu innych dzieł literatury polskiej – sporo kłopotów sprawiła tłumaczom niezmiernie bogata tytułatura historyczna i zwroty grzecznościowe (asindźka, asindziej, waść, waszmości, jaśnie wielmożna, mości dobrodziejko, waćpan, acan, aścka, jegomość, mospani, kasztelanicy itd.). Sojka zwrotów tych albo nie tłumaczył w ogóle albo korzystał z wyrazów pan, pani, włóżna pani, drahá, vašnosti i pod. Widać więc, że doszedł do wniosku, iż z braku odpowiedników czeskich tej specyfiki oryginału nie da się przekazać całkowicie, wybrał więc nieznaną stylizację, którą potem konsekwentnie starał się utrzymać. Trudno nie przystać na takie wyjście, wydaje się jednak, że używanie zaimka ty przez wszystkie postacie nie stanowi ekwiwalentu dla polskich wyrazów tytułarnych i grzecznościowych i przynajmniej niekiedy – zwłaszcza w odniesieniu do króla – winno być zastąpione formami bardziej odpowiadającymi siedemnastowiecznemu sposobowi zwracania się do urodzonych (np. jeho výsost, veličenstvo dovolí . . . , vaše výsosti, ctihodnosti, račte . . .).

Z drobnych nieporozumień i nieścisłości trzeba wymienić trzykrotne od-

danie wyrazów „przeklęta noc“ jako „hloupá noc“, „znak“ jako „znak“ (lepiej „znamení“), „szkapa“ jako „vraník“, „województwo“ jako „vojvodina“ (zamiast „vévodkyně“) i urywków „Nie płoń się, starej wolno mówić“ jako „Mluv hezky pomalu a neruměň se celá“, „Ja go znam; taki dzieckiem był i pójdzie w trumnę“ jako „Já ho znám, takový – mladík, a skončí v hrobě“.

Tłumaczeniem pomniejszych utworów Słowackiego, zwłaszcza wierszy lirycznych, intensywnie zajmowali się w latach powojennych Hana Jechová i Jaroslav Závada. Z dwu przygotowanych wyborów wierszy Słowackiego opublikowano antologię Hany Jechovej (*S vámi jsem život žil*, 1955). Antologia ta wraz z tłumaczeniem Beniowskiego pióra teje tłumaczki to ostatnie pozycje książkowe wśród przekładów poezji Słowackiego na język czeski. Antologia została przyjęta przychylnie przez Otakara Bartoša, który w swojej recenzji docenił trud tłumaczki. Zastrzeżenia recenzenta budził głównie wybór: (H. Jechová) „powinna informować czytelników o swoich poprzednikach i jakoś wyjaśnić zasady swojego wyboru, który, z wyjątkiem kilku drobniejszych wierszy lirycznych, nie wychodzi poza krąg wierszy przetłumaczonych przez Otokara Mokrego i nie uzupełnia profilu poety.“¹⁸ Zdaniem recenzenta wyjaśnienia wymaga też podjęcie ponownego – już czwartego z kolei w całości drukowanego – tłumaczenia *Ojca zadżumionych* w dwa lata po wydaniu przekładu tego poematu pióra W. Holana, któremu Jechová nie dorównała.

Bardziej krytycznie – może zanadto – ustosunkował się do tłumaczeń Jechowej Oldřich Králík, który postawił im szereg zarzutów zamykających się w surowej konkluzji: „Tłumaczenia Jechovej nie oddają dokładnie sensu wierszy Słowackiego, na odwrót nieraz go mocno zniekształcają... Tłumaczka poprzez niezliczone drobne i poważniejsze deformacje wyrazowe całkowicie rozminięła się z ogólnym sensem, którego zmieniać nie wolno... Katastrofalny rozkład idei Słowackiego... chaotyczna mieszanina dźwięcznych słówek... słowa, słowa, słowa, ale poezja znikła... Przekład Jechowej to chaotyczne rumowisko... Podstawowym brakiem jej metody translatorskiej jest zewnętrzne nawiązywanie do oryginału, subiektywna nastrojowość i dekoracyjny formalizm... Nie tłumaczy się ogólnej treści oraz idei dzieła, lecz nieustannie ad hoc tłumaczy się poszczególne wiersze lub tylko zwroty słowne. W wyniku tego nie otrzymuje się dzieła poetyckiego, którym bezwzględnie musi być również przekład, lecz mile brzmiącą mieszanek migotliwych słówek i rymów.“

Hana Jechová skupiła swoją uwagę głównie na liryce osobistej oraz formalnie najdoskonalszych wierszach, żeby pokazać bogatą skalę, różnorodność i mistrzostwo pióra poety. (Zbiór zawiera również *Trzy poemata*). Fakt ten na pewno dodatnio świadczy o jej wyborze. Jednocześnie – co było konsekwencją powyższego – w wyborze swym w znacznej mierze pominęła utwory dotyczące spraw ogólniejszych, społecznych i narodowych (na co w swej recenzji zwrócił uwagę O. Bartoš). A właśnie w tej grupie znalazłyby się wiersze, które byłyby novum na terenie czeskim.

Większość utworów zamieszczonych w zbiorze Jechovej tłumaczono już, niektóre nawet kilka razy. Tłumaczka mogła więc – podobnie jak Halas w pracy nad *Balladyną* i *Lillą Wenedą* – dokonywać porównań z przekładami dawniejszymi (głównie O. Mokrego, F. Kvapila, J. Nečasa, E. Masáka

Strętwiałość! – za cóż ten zimny
kamień

Na serca nasze się wali?
Ześmy się niegdyś w kraju omamień
Na jednej drodze spotkali?
Ze cię tak długo dźwiękami lutni
Budziłem i do snu kładłem,
A ty smutniejsza niż ludzie smutni
Za innym biegłaś widziadłem.
(...)
Dziś gdy mi włosy burza roztarga,
Ogniami czoło mam sine,
A jakąś dumą drży moja warga,
Ze w twych płomieniach nie ginę...
Lecz gdy do szczęścia świat mię
zawoła,
Nie biegnąc za szczęśnych śladem,
Przeklinam ciebie bladeścią czoła,
Serca przeklinam cię jadem.

W ósmej oktawie wyraz „przekląłem“ przetłumaczono „jsem zaklel“ (zaczarowałem), „anioł przeszłości“ – „andělé příští“ (aniołowie następni), „nic mię nie żegna“ – „nic nežehná mi“ (nic mi nie błogosławi), w ostatnich dwu wersach strofy nastąpiło odwrócenie kolejności zdań, co spowodowało, iż logiczny wątek myślowy zamącił się, a gradacja zniknęła:

Więc niech mię prędko chmury
czarnemi
Porywa wicher nicości,
Bo już przekląłem wszystko na ziemi,
Wszystko – w aniele przyszłości.
Tam, gdzie tłum ludzi huczy, ucieka
I falą powraca ciemną,
Nic mię nie żegna, nic mię nie czeka,
Nic za mną! i nic przede mną!

Zpuchřelost! – Proč jen kameny
chladné

na naše srdce se valí?
Že kdysi v říši přeludů zrádné
na jedné cestě jsme stáli?
Že harfa moje se nachýlila
k tobě a do snů ti pěla?
Než lidé smutní smutnější, milá,
za jiným jsi odcházela.
(...)
Dnes, když mi vlasy rve bouře pustá,
čelo mám v plamenech siné,
hrdostí divnou chví si mi ústa,
že ten oheň nespálí mě...
Však ke štěstí až svět zavolá mě,
šťastným já nepodám ruce,
Prokleji tebe bledostí skráně,
prokleji tě jedem srdce.

Ať vichr zmaru smrštěmi všemi
černými o mne se tříští.
Vždyť už jsem zaklel vše na té zemi,
všechno na anděly příští.
Tam, kde dav lidí, křičící, štvaný,
zpět jde vlnou temnou, klamnou,
nic nečeká mě, nic nežehná mi,
nic přede mnou – a nic za mnou.

W tym samym wierszu obrazowo powiedziane „moje oczy topią się“ od-dano przez „hasnou oči mé“ (gasną moje oczy), co nie tylko gubi metaforę Słowackiego, ale i zmienia sens.

Stokrótki rozpoczyna poeta: „Milo po listku rwać niepełną stokroć / i roz-kochanych słów różaniec cedzić.“ Słowackiego „niepełna“ (bo wrywano z niej listki) stokroć zmieniona została na stokroć płoną. Zginęła też metafora: cedzić słów różaniec: „Rád bílé lístky kopretiny plané / jsem trhal, říkal roztoužená slova (s. 135; lubiłem zrywać białe listki płonej margaretki, mówić rozżęsknione słowa). Dalej przekład rozwiązał nieszrównany urok niewinnych oczekowań i marzeń młodych kochających się ludzi (co podkreśla sama nazwa wiersza) przeniesieniem nastroju „różowych sprzecz-ek“ na płaszczyznę „sporów“:

(...)
Kochasz!... i pani kochasz mnie
szalenie...
Gdy nas różowa poróżniła sprzeczka,
A gdyby ciągle zabraniały świadki,
(...)

(...)
Miluješ mě – a nesmírně, má paní...
Když ke sporům se u nás schylovalo
a v smíření nám lidé zabránili,
(...)

Inny ton, nieodpowiedni dla nastroju wiersza, podkreśla jeszcze zwrot „má paní“ mający inne znaczenie niż forma „pani“ będąca w tym urywku wiersza zwróceniem się do drugiej osoby i odpowiadająca czeskiemu „vy“ lub „ty“ – oraz dokonana forma czasownika: zabránili. Słowacki mówi tylko, że obecność ludzi uniemożliwiała pogodzenie się, tłumaczenie Jechovej może sugerować obcą interwencję. Dwa razy pojawiły się w wierszu formy czasownika „odpowiadać“ (odpověděl, odpovídal – odpowiedział, odpowiadał), podczas gdy w oryginale jest „mówić, powiedział“. W ostatnim wersie wypadło ważne tam słowo „jeszcze“. Tylko słownikowym błędem, który nie zmienia sensu wiersza, jest tłumaczenie „stokrotek“ jako „kopretiny“ (margarety, s. 135).

W nastrój niczym niezmałconego spokoju pogodnego poranka w pierwszej połowie wiersza „Jak dawniej – oto stoję na ruinach...“ świetnie wpadają słowa: „Bóg serca nie trwoży / nawet w ptaszętach...“, które w tłumaczeniu zabrzmiały dziwną zgrozą: „Bůh nehrozí ani / ptákům...“ (s. 163).

Obraz czysto malarski tłumaczka niepotrzebnie „psychologizuje“ i wprowadza dość wytartą metaforę w wierszu „W sztambuchu Marii Wodzińskiej“: „Stoją białe szalety związane cyprysem“ – „sní bílé domečky v cypřišů zadumání“ (s. 131); „błaha imię“ zastąpił „verš jen malý“ (tylko mały wiersz, s. 146); „Kaskadę czasu, co ten liść pochłonie!“ – „vrucí proud času, který list ten spálí“ (tamże); „uśmiech spokojny“ – „úsměv dokonalý“ (s. 152); „woził“ – „vodil“ (s. 153); „w gości“ – „v dálné kraje cizí“ (s. 156).

Nierzadko obrazy i metafory wielkiego romantyka bywają w tłumaczeniu nie zrozumiane albo źle oddane. Powracającym do ojczyzny pielgrzymom (W sztambuchu Marii Wodzińskiej) „bławatkami gwiazdziste kłaniały się żyta“. Poeta ściśle wyraża swoje obrazy odpowiadające krajobrazowi polskiemu. W tłumaczeniu kłaniają się bławatki, które są gwiazdziste: „hvězdnaté květy chrp se klaněly jim z žita“ (s. 131).

W wierszu „Sumnienie“ daremnie ucieka niewierny kochanek przed swym własnym sumieniem: „Próżno się zatokami węzowymi kręcę, / wszędy mnie księżycowa kolumna dopadła“. W tłumaczeniu: „Marně jsem spěchal vodou klikatou a zrádnou. / Vždyť všude přede mnou měsíčná záře zela.“ (s. 143; Próżno śpieszyłem wodą krętą i zdradliwą. / Przecież wszędzie przede mną ziała poświata księżycowa).

Konkretny obraz wydobywających się kropli soku drzewa porównanych do łez w wierszu W imienniku pani B. R.: „Lecz cyprys płakał, gdy m rozciął korę“ w tłumaczeniu zniknął, pojawia się natomiast jakaś trwożliwość drzewa, które lka, gdy nastąpić ma cięcie jego kory: „Však cypřiš lkal, kdy kůru měl jsem titi“ (s. 146; Lecz cyprys lkał, gdy korę miałem ciąć).

W prześlicznym wierszu *Do matki* poeta tłumaczy swój długi pobyt za granicą, zdala od niej i prosi o przebaczenie tego, „że się tak zaprzepaścił i zaczeluścił“. W przekładzie nie oddano faktu, że poeta świadomie się oderwał i skazał na samotność, tłumaczenie Jechovej podkreśla raczej niemożność powrotu: „že navždy překročil tu propast, která zebe“ (że na zawsze przekroczył tę przepaść, która ziębi, s. 162).

W wierszu *Jak dawniej – oto stoję na ruinach...* zubożono obraz:

z „kilku łabędzich chmur“ w tłumaczeniu zostało tylko „několik mráčků“ ogołoconych z porównania do łabędzi.

Język tłumaczeń Jechovej jest stosunkowo ubogi, co szczególnie razi w zestawieniu ze Słowackim, którego utwory odznaczały się wspaniałym kunsztem językowym. W przekładach nieodparcie powracają (głównie w rymach) ciągle te same wyrazy. Braki w zasobach rzeczowników nadrabia tłumaczka nadmiarem przymiotników, które w rymach i wszędzie tam, gdzie trzeba było utrzymać wzorzec rytmiczny, występują często bez uzasadnienia, nasuwając dodatkowe myśli i skojarzenia. Przy tym sam wachlarz przymiotników nie jest zbyt szeroki, stereotypowo powracają we wszystkich rodzajach te, które dawniej uważano za „poetyckie“ lub te, które łatwo można rymować (planý, pustý, temný, siný, stepový, chladný, zrádný, chmurný, bílý itp.; szczególnie ten ostatni wiele razy nie posiada oparcia w oryginale). Podobnie ma się rzecz z przysłówkami i spójnikami (hned, kdysi, zase, dnes, dále, znovu, jen, ani); z czasowników rzucają się w oczy zřítí-zřel, lkáti-lkal, vklál, skvěl, kvíleti, mámi, zela; z rzadkich rzeczowników szczególną frekwencją się cieszą (zwłaszcza w rymach) pláň, jas, žena, tělo, spása, vzlyky, sten, sled, i rzeczowniki odczasownikowe: zadumání, pomatení, umření itd. Gdyby policzyć tylko w rymach mało znaczące wyrazy: zase, ani, pláň, lkání i bílý, -á, -é – dojdziemy do setek.

W przekładach Jechovej można zauważyć szczególną tendencję: tłumaczka per fas et nefas zmienia formy występujące w oryginale (chyba z obawy przed posądzeniem o dosłowne tłumaczenia i polonizmy). Dążeniem tym prawdopodobnie trzeba tłumaczyć częste zmiany aspektu czasowników – przez co naturalnie wiele razy doszło do zmiany znaczenia lub zatarcia sensu. Np. zamiast „byli“ – „bývali“ (s. 131, dwukrotnie), „kracza“ – „krákávaly“ (s. 131), „wybrał“ – „vybíral“ (s. 134), „zabraniały“ – „zabránili“ (s. 135), „przeklinam“ – „prokleji“ (s. 139, dwukrotnie), „siedziałem“ – „sedával jsem“ (s. 151), „przyleciałaś“ – „přicházela jsi“ (s. 151), „widzieli“ – „vidali“ (s. 151), „zastaje“ – „spatří“ (s. 151), „powiedziano“ – „říkali“ (s. 152), „uśmiechała“ – „usmála“ (s. 170) itp.

Wspomniane wyrazy występują najczęściej w rymach, które – jak się wydaje – sprawiały tłumaczcze największy kłopot. Są one uboższe niż w oryginale – tu zresztą dzisiejsza licentia poetica pozwala na rymy i asonanse, które w czasach Słowackiego były nie do przyjęcia; tłumaczka mogła ich używać całkiem świadomie; niektóre więc mankamenty można by w ten sposób usprawiedliwić. Zrozumiałe są również przy tłumaczeniu z polskiego liczne rymy typu paži-záři, moře-Bože. Więcej razi ciągle powracanie do dawno już w poezji czeskiej wytartych par rymowych: bílý-víly, bílý-kvílí, plání-bání, lkání-ani, duše-hluše, Bože-lože, hrobě-sobě (tobě), hluchá-ducha, tryská-blýská, znovu-ke hřbitovu, ani-umírání (zadumání, zavzlykání) i podobnie.

Bardzo często występuje na jednej stroniczki małego formatu ten sam wyraz w rymie kilkakrotnie, zdarzają się w jednym wierszu albo na jednej stronie powtórzone te same pary rymowe – bez oparcia w oryginale. Od razu pierwsza strona przynosi w rymach wyrazy: zase, kletá, zase, jase, tryská, blýská (s. 21). Podobnie s. 51: ani, umírání, plání, ani, rozehvění, není, jase; s. 59: hluše, duše, rozehvění, není, stenu, pláň; s. 60: lkání, ani, tělo, smělo, ani, lkání; s. 66: zase, jase, za ní, bílý, za ní; s. 67: ani,

rozkvétání, zase, kráse, jase; s. 88: kdysi, siná, poděšeny, není, kdysi; s. 89: siné, kráse, zase, spáse; s. 90: bílý, víly, plání, ani, umření, pomatení, plání, ani, mámi itd. W kilku następujących fragmentach zobaczymy, jak te zautomatyzowane pary rymowe bywają niekiedy jakby doklejane, nie mają organicznego związku z pozostałym tekstem, nie wynikają ze struktury i sensu wiersza, czasem nawet zrywają jego wewnętrzne związki.

s. 67 (*W Szwajcarii*):

(. . . .)

Hleďte, za srdce nechytí tak ani
ruměnc květu v jarním rozkvětání,
ani tak chodce nedojímá zase
sněhová Panna alpských hor v své kráse,
narůžovělá ve slunečním jase,
jak ten ruměnc bez studu a hřichu,
jenž z úsměvu jí tvář ozářil v tichu.

s. 89–90 (*Wacław*)

(. . . .)

a z jeho oček blankyt v celé kráse
očima pije, vzdychá, věří zase
modlitbě děcka — poslední své spáse.
Děcku, nad nímž se anděl smrti vznášel,
Eoliona jméno otec našel.
Myslí, že květ ten útlý, křehký, bílý
z kolébky zlaté unesou mu víly
a odletí s ním do nebeských plání;
proto mu lidské jméno nedal ani.

(. . . . 8 wierszy)

Usmívá se — jak do nebeských plání,
pláče — a myslíš: jinak nelze ani,
musí jak vrba plakat nad vodami,
když vzpomínka či dávný žal ji mámi.

s. 125–126 (*Wacław*)

(. . . .)

když všechno tichne ve večerním čase,
když labuť sní a růže rozelká se.
Však o tom děcku s bílou tváří ducha
se vypravuje pověst temná, hluchá.

(. . . . 5 wierszy)

Harfové první povzdechy a steny
labutě všechny z parku přivolaly
a další tóny, jež tak smutě lkaly
jak národ, který neumírá tiše,
pak vznesly šum do labutí té říše.
Když zpěvákova píseň zvedala se,
labutě všechny rázem vzlétly zase,
v nařikajícím šiku pluly vzhůru,
s harfou a pěvcem k hvězdám do lazuru.

Mizely zvolna v dálky rozevláté
 jak bílé růže, girlandami spjaté,
 šly poslouchat do nadoblačných plání
 to děcko i tu harfu v zadumání.
 Nevím, mám věřit? — Divy však jsou všady.
 Labutě všechny prchly ze zahrady,
 už nebrázdí pláň v safírovém trpytu,
 za Eolionem šly do blankytu.
 A Bůh nám bere věštce od té chvíle,
 kdy ztratili jsme posluchače bílé.

W *Hymnie Bogarodzico, Dziewico!* wyszukiwanie odpowiedniego rymu skłoniło tłumaczkę nawet do nieoczekiwanego stwierdzenia, że drzewo wolności rośnie — z plew:

(....)
 Wolności bije dzwon,
 Wolności rośnie krzew.
 (....)

(....)
 volnosti zvon bije dnes,
 volnosti strom roste z plew.
 (....)

Pod względem rymów odbiega więc tłumaczenie od oryginału znacznie. Jeśli Słowackiemu rym „sam się naginał“, dobierany był z niezwykłą pomyslowością, brzmiał naturalnie, był istotną ozdobą jego wierszy, w których pełnił swoją funkcję artystyczną — to Jechová pod tym względem ma nieraz kłopoty.

W tłumaczeniach Jechovej są i ustępy udane, zachowujące sens i formalne piękno oryginału. Za taki można uważać prawie cały wiersz *Wspomnienie o pani de St. Marcel z rodu Chauveaux*, urywek *Kordiana* drukowany w czasopiśmie „Slovanský přehled“ w 1959 roku lub np. następującą strofę z *Dumy o Waclawie Rzewuskim*:

A kiedy opuszczał kraj miły rodzony
 Znów księżyc się wznosił na stepach
 czerwony,
 „Leć prędzej, po błoni, odpoczniesz,
 mój koniu,
 Gdy w ziemi staniemy tureckiej.

A když pak milý kraj svých předků
 opouštěl,
 zas měsíc červený nad širou stepí čněl,
 „Pláň leť jako šíp, můj koni, bude líp,
 v Turecku na oddech pomysleť.

Wyraz „kraj“ w tym miejscu nie jest polonizmem, tak częsta u tłumaczki „pláň“ ma tutaj oparcie w oryginale, zamiana klauzuli żeńskiej na męską, którą starała się tłumaczka utrzymać konsekwentnie w całej *Dumie*, odpowiada charakterowi języka czeskiego, zachowane zostały obrazy, rymy i rytm, udane jest dodatkowe porównanie biegu konia do lotu strzały w pięknym rymie wewnętrznym. Można co prawda postawić tłumaczkę zarzut, iż nie utrzymała rytmu naśladującego stuk kopyt. W tym wypadku jednak absolutna zgoda rytmiczna jest prawie nieosiągalna.

Porównując przekłady Jechovej z pracami jej poprzedników (głównie O. Mokrego, E. Masáka i F. Kvapila) można najogólniej stwierdzić, że najwięcej błędów w tłumaczeniach drobnych wierszy da się wykryć u chronologicznie pierwszego spośród wymienionych tłumaczy — Mokrego, pod względem wersyfikacyjnym najbardziej się do oryginału zbliżyli Kvapil i Jechová, chociaż i u nich zdarzają się odstępstwa. Jechová regularnie zgłoskowce oddaje niekiedy za pomocą wierszy różnorodmiarowych (np.

trzynastozgłoskowiec *Rozłączenia* wierszami dwunasto, trzynasto i czter-nastozgłoskowymi, nie utrzymała sestyń w wierszu *Do E.* (być może ta ostatnia usterka powstała w druku), nie zachowała średniówki (np. wiersze *Rozłączenie*, *Testament mój*) itp. Usunęła ona niektóre błędy swych poprzedników (np. Mokry w wierszu *Rozłączenie* tłumaczy „kir“ jako „flor“; Kvapil w *Dumie o Waclawie Rzewuskim* „bój rozpaczny“ jako „boj úžasný“ (cudny, świetny), „gdy w ziemi staniemy tureckiej“ jako „staneme v turecké straně“). Masák bywa mało oryginalny, często powtarza za Mokrym, tłumaczenia jego są rozgadane, brak im kondensacji myślowej i formalnej.

Zarówno Mokry jak Jechová starali się tercyny wiersza *Rzym* zachować wiernie, utrzymując metrum, średniówkę (Jechová naśladowała nawet odstępstwo od średniówki w oryginale) oraz nastrój smutku nad minioną sławą dawnego Rzymu. W szczegółach jednak dopuścili się oboje nieścisłości. Już w pierwszej strofie potknął się Mokry tłumacząc: „Tak śpiewał pasterz trzód siedząc na koniu“ — „tak zpíval pastýř s koně svému stádu“ (s. 133). Stada na pewno nie interesował upadek wiecznego miasta. Jechová przetłumaczyła właściwie: „Tak zpíval pastýř stád, na koni sedě“ (s. 144). W trzeciej tercynie Mokry niezręcznie zamienia „labędzie stado“ na „labutí četú“ (pluton, oddział), zaś Jechová następująco oddaje trzecią, czwartą i piątą strofę:

 Za mnou byl mořský břeh a nad vodami
 šik lodí stál jak labutí mrak šedý,
 které sen hrobů zachvátíl a mámí.

 Pláč zaplavil mě, ráno naposledy
 když vítr jimi zachvěl, hnal je zase
 jak závoj duší v blankyt tichý, bledý.

 Strach zaplavil mě, když pak táli v jase
 ti andělé vln — v pláni pusté, bílé
 jsem zůstal sám — s Římem, jenž rozpadá se.

Tłumaczac ściśle „nad falami“ — „nad vlnami“ uzyskalaby Jechová lepszy rym; nie wiadomo dlaczego zjawil się asnykowski „sen hrobů“. W czwartej i piątej tercynie w celu uzyskania rymu zamieszczono wyrazy nie mające pokrycia w oryginale: naposledy, zase, v jase, bílé.

Ostatni strofa brzmi u Mokrego:

 Mne nikdy také neschvátilo lkání
 jak tehdá, když bůh-slunce — v poušti siré
 „viděl jsi Řím“ se ptalo v usmívání?

W związku z zestawieniem obu przekładów nasuwa się pewien wniosek. Wyrazy lkání, v usmívání (w poprzednim trójwierszu: v pláni) i dalej: zrádný, zachvácení, rozechvění, lkání, kdys, stále-nenadále, zase-kráse-jase, hrobě-sobě, tryská-blyská, pláni-plápolání i podobnie — to bardzo lubiane wyrazy i rymy poezji dziewiętnastowiecznej. Dzisiejsi poeci ich unikają. Jechová używała ich być może w poszukiwaniu kolorytu czasowego.

Kunstowna *Duma o Waclawie Rzewuskim* pociągnęła przed Jechová już Kvpila (i F. Troppa, którego tłumaczenie stoi na niższym poziomie). Chociaż dla utrzymania wzorca rytmicznego i muzykalności utworu nieraz oboje tłumacze musieli wypychać poszczególne wiersze wyrazami zbędnymi — to całość jest udana, przypominająca przepiękny oryginał. Amfibrachicznej tetrapodii oryginału nie udało się w całości utrzymać w języku czeskim, gdzie amfibrach brzmi nienaturalnie. Zachowano jednak prawie zawsze regularny podział na odcinki po trzech sylabach z przewagą daktyłów i z częstymi początkowymi amfibrachami w pierwszych wierszach każdej strofy, a ostatni skrócony wers — w oryginale trzy amfibrachy — Kvpil stara się zachować w tonie amfibrachicznym (ewent. daktyl z anakruzą), u Jechovej góruje zdecydowanie tok daktylowy. Kvpil raz skrócił ostatni wers strofy o sylabę.

Nie zawiodły tłumaczy rymy, chociaż nie są one tak bogate jak u Słowackiego. Jechová opuściła kilkakrotnie rym wewnętrzny; należy zwrócić uwagę na wysoki procent czasowników występujący u tej tłumaczki w rymach (przeważnie gramatycznych): W czterech wypadkach na trzydzieści sześć strof wiersza wszystkie cztery rymy tworzą czasowniki (trzy razy nawet — jeśli włączymy i rym wewnętrzny — cała piątka słów rymowanych to czasowniki), a w czternastu wypadkach trzy czasowniki przypadają na cztery słowa rymowane.

Język Kvpila obciążony został poniekąd wyrazami odczuwanymi w jego czasach jako „poetyckie“, zdarzają się polonizmy lub rusycyzmy. Język Jechovej jest bardziej współczesny, choć nie wolny od powtarzania słów należących do ulubionych przez tłumaczkę (kdys, kdes, pak, pláň, sled, vklál, lká, nezastih, kles, zhléd, ved, moh, ztich, táh itp.).

Nie udało się tłumaczom trzecia strofa od końca. Kvpil zostawił polski wyraz „trud“, Jechová zamieniła go na „žal“, co jest psychologicznie nie uzasadnione. Rzewuski był fizycznie zmęczony, dlatego zasnął głęboko, żal by mu raczej nie pozwolił zasnąć. Niewłaściwie przełożono też „sztylet dziewczyny“ jako „dívčí zbraň“ (broń dziewczęca), jakby zwykłą bronią wszystkich dziewczyn był właśnie sztylet. Ściślejszy był w tym wypadku Kvpil tłumacząc „dýka dívky“.

Wiele razy tłumaczono w Czechach *Testament mój*, którego pierwsze słowa wybrała H. Jechová za tytuł całego zbiorku (*S vámi jsem život žil*). Zwróćmy przynajmniej uwagę na tłumaczenia Mokrego, Kvpila, Masáka i Jechovej. Za wyjątkiem Mokrego wszyscy utrzymali trzynastozgłoskowiec, lecz nie zachowali konsekwentnie średniówki (najwięcej odstępstw u Jechovej). Mokry zastosował jedenastozgłoskowiec, pierwszą połowę wiersza — przed średniówką — skrócił do pięciu sylab. Rytmem i rymem góruje nad wszystkimi Kvpil. Jechová w parzystych wersach przeplata żeński spadek męskim, w rymach zaś powtarza swoje ulubione pary: dále-stále, nes-kles, hned-zpět, milovat-nikdo lkát, s vámi-vidinami, mámi-s vidinami, temné-ze mne, ze mne-řetajemně itd.

Z błędów rzeczowych: Mokry źle zrozumiał słowa poety:

Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica
Ani dla mojej lutni, ani dla imienia;

Můj dědic touhy nepocítí hnutí
po lyře mé, mém jediném to jmění

(mój spadkobierca pragnienia nie poczuje mojej lutni, mego jedyne­go majątku). Zawiodło go podobieństwo wyrazu „jmění“ (majątek, dobro) do polskiego „imienia“. Kvapil lepiej zrozumiał sens, powtórzył jednak za Mokrym wyraz „touhy“ (tęsknoty).

Nikoho nezůstaviv tu, jdu bez dědice
i touhy své i jména.

(Nikogo nie zostawiwszy tu, idę bez
spadkobiercy tęsknoty swej i imienia.)

Mokry nie rozumiał też słowa „sterać“ mieszając je ze „sterować“: „Žem dla otczyny sterał moje lata mlóde“ tłumaczy „že pro vlast v mládí v korábu jsem plynul“ (że dla ojczyzny w młodości w korabie płynąłem). Błąd Mokrego powtórzył Masák: „že pro vlast v mladých letech s korábem jsem plynul“.

Mokry, Kvapil i Masák nie zrozumieli wiersza o pokutującym duchu: „Jeśli Bóg [mię] uwolni od męki — nie przyjdę...“ (w dawniejszych wydaniach wiersz ten różnie drukowano — może stąd powstał ów błąd).

Z pewnością w druku powstała w przekładzie Kvapila zamiana „č“ na „ř“, zamiast „čiši“ wydrukowano „řiši“ (*Modré ostrovy*, s. 44).

Ani jeden z tłumaczy nie zachował pełnej zawartości pogardy w inwektywie „zjadacze chleba“. Mokry skonstruował dziwaczny twór „chlebojedci“ — następni osłabili wymowę zwrotu. Kvapil: „co chléb jíte“, Masák: „již chléb jen jíte“, najbliżej Jechová: „které chléb živi jen“. Nie o to przede wszystkim chodziło, że jedli tylko chleb, lecz o to, że poprzestawali na przyziemnym życiu bez ideałów — no i o przepyszne zamknięcie tej myśli w świeżym, mocnym zestawieniu: zjadacze chleba.

Jechová podobnie jak np. Kvapil używa często słów krótkich, które umożliwiają realizację różnych form metrycznych. W tłumaczeniach jej podobnie jak np. u Troppa występuje duża liczba rymów czasownikowych i przymiotnikowych.

Hana Jechová podjęła się również tłumaczenia najsłynniejszych utworów Słowackiego — *Kordiana* i *Beniowskiego*. O tłumaczeniu *Kordiana* pisała na łamach Teatru z 1958 roku, pięć pieśni *Beniowskiego* wyszło w 1967 roku. Jeśli pierwszy tomik (*S vámi jsem život žil*) demonstrował Słowackiego jako liryka mistrzowsko opisującego najrozmaitsze stany uczuciowe, wielkiego artystę o szerokiej skali środków wyrazowych i niespożytej fantazji (a więc uwydatnił te strony jego poezji, które czytelnik czeski znał z tłumaczeń poprzednich), *Beniowskim* tłumaczka umożliwiała czytelnikom czeskim poznać też inne strony bogatej osobowości twórczej poety, na które baczna uwagę zwrócił Karel Krejčí w swoim studium o romantyku polskim (*Juliusz Słowacki, polský básník revolucionář*, 1949) i w posłowniu do czeskiego wydania *Beniowskiego* (Dobrodružná poéma Julia Słowackého). Dzięki temu tomikowi Jechová ukazała zaangażowanie poety w aktualnych walkach, jego powiązanie ze zbiorowością, z bieżącymi wydarze-

niami, z podstawową problematyką ruchu narodowo-wyzwoleńczego. *Beniowski* Jechovej jest więc pozycją przyczyniającą się do pełniejszego poznania polskiego poety.

Oceniając wynik podjętego trudu, w sposobie pracy tłumaczki wypadnie stwierdzić znaczne analogie z tomem poprzednim, chociaż w *Beniowskim* niewątpliwie korzystnie odbiło się zdobyte doświadczenie translatorskie. Jechová główny nacisk położyła znowu na stronę formalną, starała się maksymalnie utrzymać wzorzec rytmiczny oryginału, obrazy poetyckie, najrozmaitsze tropy, bogactwo aluzji, ton ironii, drwiny i dumy. Zwłaszcza widoczny jest i godny podkreślenia wysiłek tłumaczki w oddaniu zjawisk z dziejów kultury i literatury narodowej oraz światowej, zaplecza kulturowego. Idąc drogą wyznaczoną przez Sojkę, który trzynastozgłoskowiec *Mazepy* tłumaczył bądź trzynastozgłoskowcem z zakończeniem żeńskim lub dwunastozgłoskowcem ze spadkiem męskim, Jechová dla oddania jedenastozgłoskowca oryginału obrała jedenastozgłoskowiec ze spadkiem paroksytonicznym przeplatany dziesięciozgłoskowcem o spadku oksytonicznym. Średniówkę zachowała ona niemal konsekwentnie (trzykrotne niedotrzymanie jej w dwu oktawach na stronie dziewiątej jest wyjątkiem), do inwersji sięgała bardzo rzadko, częste przerzutnie mają swoje uzasadnienie w oryginale, na asonanse zaś pozwala dziesięjsza licentia poetica. Tłumaczenie oktawy stawia przed tłumaczem duże wymagania, zwłaszcza jeśli idzie o rymy (sam autor *Beniowskiego* wyraził się

Bo muzy wiedzą, jakie do lez prawo
Ma wieszcz, piszący poemat oktawą.)

Jechová ze zmagani z rymem wychodzi na ogół obronną ręką, chociaż — co trzeba odnotować — właśnie w rymach, a więc w miejscu eksponowanym, występuje nasilenie wyrazów takich jak: čase, kráse, jase, zase, zakvílí vzlyk a steny, posténával, vzdychá, zavzdechnutí, zavzlyknutí, zadumání, zadumané, cify žalné, srdce prosáknuté žaly, hoře plné vzlyků, tesklivá, touha tesknící, roztesknění, rozněžnělá, sten žije, stáda snivá itp.

Ogólnie trzeba stwierdzić, że w słownictwie da się zaobserwować pewne przesunięcie. Tłumaczka wybierała często wyrazy obojętne, mniej jednoznaczne, przez co tekst traci niekiedy swoją wyrazistość myślową i formularyjną precyzję. Wśród ulubionych przez tłumaczkę najrozmaitszych tropów i figur poetyckich obserwujemy często takie, które charakterystyczne były dla nowszych prądów, zwłaszcza modernistów, rzadziej natomiast używane były przez Słowackiego i romantyków w ogóle (chodzi np. o oksymorony, animizację, personifikacje itd.: bělost tmavá, tma se ztišila, kosti zavzlykají, tón puklé struny zhasl, rudě lesklá bouře hluše sténá, úprk bílý, zabil zrak, s vámi jsem život žil, vůně mnohohlasé i pod.).

Jechová unika wyrazów identycznych, wyszukuje słowa całkiem odrębne lub analogiczne nawet wtedy, kiedy pozostawienie wyrazu identycznego byłoby najwłaściwsze, nie wywoływałoby pomyłek czy przesunięć znaczeniowych (np. „wódka gdańska“ została przetłumaczona „slivovice“, „Litwin to był starej daty“ — „čišel z něho věk zlatý“, „Škoda, že z takiej dysekcji wynika / Jakaš škodliwa materialnosť, sucha“ tłumaczka oddała „Škoda, že tahle pitva srdci dáva / materialistickou okoralost). Wyrazy

Jeśli porównamy urywek dotyczący emigracyjnego pisma „Młoda Polska“ przetłumaczony przez Franciszka Kvapila (*Modré ostrovy*, s. 40) z wersją Jechovej, musimy stwierdzić, że poza wyrazem „mním“, który już dzisiaj mocno trąci myszką, tekst Kvapila ściślej zachowuje sens oryginału:

Mówią, że Młodą Polskę pisze – baba,
Ale ja widząc, jak kása i szczeka,
Sądzę, że jezuita – a ma drába,
Który tłumaczy na język człowieka
Hymny, przestrogi, pacierze i lekcje
W diabelskim napisane dyjalekcie;

Praví, že „Mladou Polsku“ piše baba,
já však vida, jak kousá a jak štěká,
mním, že to jesuita – a má drába,
jenž překládá na řeč vzatou u člověka
výstrahy, hymny, lekce, otčenáše,
napsané v dialektě satanáše.

Autorem mladé Polsky prý je baba.
Já však, když vidím, jak jen števe
a štěká,
na jezuitu soudím. – Snad má drába,
jenž do lidského stylu přiblížká
ta kázání a výstrahy a hrůzy,
napsané v řeči pekelnické luzy.

(s. 76)

Z drugiej strony można by przytoczyć wiele przykładów świadczących o tym, jak sobie tłumaczka poradziła z niełatwym przecież zadaniem. Oto przynajmniej dwie oktawy:

Ktoś to powiedział, że gdyby się słowa
Mogły stać nagle indywiduami,
Gdyby Ojczyzną był język i mowa,
Posąg by mój stał, stworzony
głoskami,
Z napisem: „Patri patriae“. – Jest to
nowa
Krytyka. – Stój! – ten posąg błyska
skrami,
Spogląda z góry na wszystkie języki,
Lśni jak mozaika, śpiewa jak słowiki;

Pověděl kdosi, že kdyby se slova
v individua mohla proměnit
a vlastní byla mluva básníkova,
můj pomník z hlásek museli by líti
s nápisem: Patri Patriae. – Hle, nová
kritika. Stůj! Ten pomník jiskrou
svítí,
na všechny mluvy z výšiny se dívá,
mozaikou skví se, jako slavík zpívá.

(s. 44)

O! tam poezja gotowa – Romeo!
Pożycz mi twoich słów
rozplomienionych.
Zresztą już Urzę mam z Kassyojeą,
Mam księżyc i mam dwoje serc
pękniomych,
I Filomełę, co tak jak J. B. O.,
Ow londyńczyków słowik zapalonych,
Śpiewa dla chcących spać
arystokratów,
Tak że go wszyscy dają do stu katów.

Tam poezie září – Romeo,
půjč mi svá vroucí slova. Medvědici
už mám a mám i s Kasiopéou
lunu, mám i dvě srdce pukající
a filomelu, jež jak J. B. O.,
jako ten slavík londýnský, chce spíci
arystokraty písni pošimrat,
až všichni kolem křičí: „Vem ho kat!“

(s. 58)

