

Kardyni-Pelikánová, Krystyna

## "Sonety" Adama Mickiewicza w przekładach Vladimíra Holana

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky.* 2006, vol. 55, iss. X9, pp. [29]-39

ISBN 80-210-3987-6

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/102952>

Access Date: 22. 02. 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.

KRYSTYNA KARDYNI-PELIKÁNOVÁ

## „SONETY“ ADAMA MICKIEWICZA W PRZEKŁADACH VLADIMÍRA HOLANA

Aczkolwiek dokonany przez Vladimíra Holana tłumaczeniami *Sonetów* Mickiewicza na język czeski zajmowali się tak znani czescy specjaliści-literaturoznawcy, jak Oldřich Králík<sup>1</sup> czy Hana Jechová-Voisine,<sup>2</sup> to przecież – co ze zdziwieniem należy skonstatować – sprawą centralną ich prac stała się jedynie problematyka translacji, ujmowanej w kategoriach językowych, wersologicznych i estetycznych. W wymienionych pracach założono jakby istnienie idealnego modelu tłumaczenia doskonałego i śledzono, na ile poszczególni tłumacze (a było ich wielu) do owego założonego modelu się zbliżają. Holan z tych komparacji wyszedł zwycięsko jako dotąd najlepszy. Oboje badacze natomiast nie dostrzegli (czy tylko nie podnosili) rzucającego się przede wszystkim w oczy faktu, że owe tłumaczenia Holana, rozważane jako dwie odrębne, lecz powiązane z sobą, tematyczne całości cykliczne, nie są identyczne z oryginałem, zawierają bowiem pewne – celowe chyba, jak będziemy starali się pokazać – **zaniechania i naddatki**, które dość istotnie wpływają na zakodowaną w oryginale i w obcojęzycznym przekazie strategię komunikacji z odbiorcą, a poprzez nią – na zawarte w utworach Mickiewicza sensy globalne.

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

Nie wdając się w mające bogatą literaturę przedmiotu rozważania dotyczące teorii przekładu, zwróćmy tylko uwagę na skomplikowanie sytuacji komunika-

---

<sup>1</sup> Králík, O., *O metodě básnických překladů Vlad. Holana*, w: Acta Universitatis Palackianae Olomuniensis, Philologica III, 1962, s. 67–89.

<sup>2</sup> Jechová, H., *Několik poznámek k překladům Mickiewiczova sonetu Stepy Akermanské do češtiny*, Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura III, Praha 1956, s. 121–129.

cyjnej w tym duecie translatorskim: oto do informacji zawartej w tekście oryginału Holan docierał głównie za pośrednictwem Matouša. To ten ostatni rozszzyfrowywał znaczenia i sensory języka *Sonetów*, zaś Holan tak wyłuskaną z polskiego materiału poetyckiego informację „jedynie“ ujmował w kształt artystyczny. Zdawałoby się więc, że czeski poeta wziął na siebie przede wszystkim stronę estetyczną przekładu, zadanie artystycznego oddziaływania na odbiorcę. Jesliby zastosować rozróżnienie Karla Dedeciusa z jego *Notatnika tłumacza*, to dziełem Matouša był „przekład, czyli to, co wierne, choć nieartystyczne“, zaś dziełem Holana – „tłumaczenie, czyli to, co wierne i artystyczne“. Nawiasem zauważyć wypada, że przy analizie tłumaczenia *Sonetów* nie zawsze będziemy w stanie – w wyniku zaistniałej sytuacji translologicznej – zdecydować: czy zastosowane ekwiwalenty denotatywne (semantyczne, referencjalne) oraz konotatywne (asocjacyjne, pragmatyczne) pochodzą od Holana czy od Matouša, czy też są wynikiem uzgodnień między nimi. Tak dzieje się – przytoczmy to jedynie tytułem przykładu – choćby w sonecie V cyklu odeskiego, gdzie Mickiewiczowski *los oplakany*, czyli po czesku: „osud politování hodný, žalostný, špatný“ został rozumiany dosłownie jako „obłany łzami“ i oddany przez zwrot mocniejszy niż w oryginale: *oplakán pláčem sterým*. Fraza ta – w przeciwieństwie do męskiego, powściągliwego epitetu Mickiewicza – odsyła odbiorcę w stronę sentymentalizmu. W takich przypadkach trudno wszakże orzec, kto ów ruch znaczeń zawinił: autor przekładu filologicznego czy twórca tłumaczenia poetyckiego, to jest Holan?

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

Oba wspomniane cykle poetyckie Mickiewicza są wielorako uwikłane w ówczesną kulturę polską, rosyjską i europejską, zaś cykl krymski dodatkowo w wielonurtową kulturę wschodnią, w której, według udowodnionych wywodów Wacława Kubackiego, w wykonaniu Mickiewicza doszły do głosu i krzyżowały się liczne orientalizmy: od hellenistyczno-hebrajskiego, poprzez poezję arabską i perską, poprzez orientalizm romantyczny Goethego i innych poetów romantycznych, po bliższy dziejom Polski orientalizm turecko-tatarski.<sup>3</sup> Oba cykle są też mocno osadzone w tradycjach gatunku, przypomnianego w dobie Mickiewicza przez wileńskie wykłady Włocha Capelliego (których poeta zapewne słuchał) i tegoż wykładowcy rozprawkę o Petrarce, zamieszczoną w „Dzienniku Wileńskim“ w 1817 roku.<sup>4</sup> Oba jednakże (a szczególnie cykl krymski) nawiązując do egzemplarzy wzorcowych sonetu, dość wyraźnie dyskutują z pewnymi, zawarty-

<sup>3</sup> Kubacki, W., *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.

<sup>4</sup> Por. Szmydtowa, Z., *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Warszawa 1955, s. 143.

mi w nich normami, zdążając ku tak charakterystycznym dla romantyzmu *poliloquiom* genologicznym, które świadomie wchodzą w spór z wzorcem gatunkowym. Normy owe wszakże nie tyle dotyczą (z pewnymi wyjątkami) naruszenia samej kanonicznej, ustabilizowanej postaci formalnej sonetu, ile przede wszystkim jego – również podlegających „kanonizacji“ – treści.

Wspomniany wzorec gatunkowy został przywołany w cyklu zwanym „miłosnym“ czy „odeskim“ przez samego Mickiewicza i to przywołany wielokrotnie, bezpośrednio, a to: 1. poprzez motto wzięte z Petrarcki, które, będąc odwołaniem do klasyka formy sonetowej, jest jednocześnie niezwykle ważną zapowiedzią przemian wewnętrznych podmiotu lirycznego Mickiewiczowskich wariantów tego gatunku, brzmi bowiem w polskim przekładzie: *Kiedy byłem po części innym człowiekiem, niż jestem*; 2. poprzez wymienienie imienia Laury zaraz w sonecie I oraz opisywaną w nim typową, petrarkowską sytuację liryczną (powtarza się ona i w sonetach dalszych, choć w tych ostatnich coraz bardziej zbliża się ku ujęciom rokokowym oraz ku tak produktywnemu w owym czasie w poezji rosyjskiej anakreontykowi); 3. szczególnym przywołaniem poety włoskiego jest obecność w cyklu przekładu dwóch sonetów Petrarcki (sonet VII zatytułowany wprost *Z Petrarcki* oraz sonet X *Błogosławieństwo*). Autor włączył je do swojego cyklu otwarcie na zasadzie cytatu,<sup>5</sup> którego funkcją semantyczną miała być jakby „instrukcja obsługi” dla odbiorcy tego typu utworu.

Jednocześnie przekład ten spełniał i inną rolę, bowiem to właśnie tu doszło do wyraźnej kumulacji ról, jakie odgrywa ich podmiot liryczny: reprezentuje on odległego, renesansowego poetę, ale staje się i *alter ego* polskiego poety romantycznego. Trawestując słowa Juliusza Kleinera<sup>6</sup> można powiedzieć, że – podobnie jak motto – dwa Petrarkowskie sonety-cytaty wskazywały miejsce utworu Mickiewicza na mapie literatury świata. Sonety te spełniały więc w odniesieniu do obu cykli zarówno funkcję informacyjną, jak i przedstawiającą funkcję metatekstową, miały także uświadamiać czytelnikowi swoistą współczesność oddzielonych wiekami stanów uczuciowych czy szerzej – faktów kulturowych: tamtych, powszechnie znanych, o ustalonej randze artystycznej sonetów autora włoskiego i tych nowych poety polskiego. Były swoistym komentarzem mówiącym o regułach składania dzieła oraz o jego przynależności do kontekstu historycznoliterackiego.

Mickiewicz jakby niedowierzając powszechnej znajomości reguł gatunkowych występujących we wzorze, wprowadził do swego dzieła owe dwa przekłady z Petrarcki. Co więcej: w geście Mickiewicza unaocznia się dzięki temu i jego własne przejście od poetyk klasycystycznych do romantyzmu. Jakby chciał powiedzieć: patrzcie, tak mógłbym pisać, gdybym chciał tylko, jak pseudoklasycy, powielać wzór, a także gdybym pisał wyłącznie dla odbiorcy wpisanego w tekst

<sup>5</sup> Cieślukowska, T., *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995. Zwłaszcza rozdział Cytat w narracji.

<sup>6</sup> Kleiner, J., *Mickiewicz. Dzieje Gustawa*, t. I, Lublin 1948, s. 493.

cyklu pierwszego, miłosnego, odbiorcy pogardliwie odrzuconego w ostatnim wersie ostatniego sonetu, nazwanego z francuska *Ekskuzą*.

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

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

Ale wydanie sonetów „odeskich“ wraz z sonetami krymskimi było nie tylko igraszką z takimiż kompetencjami literackimi odbiorców – znawców literackich konwencji. Było ono równocześnie manifestacją postawy innej: przeciwstawnej zawartemu w cyklu miłosnym uniwersalizmowi – zasady wielości i bogactwa różnych tradycji i kultur. I już w tym geście ujawniał się romantyzm polskiego poety, krytycznego wobec poetyk klasycystycznych, nakazujących powielanie niedościgłych wzorów. Jeszcze bardziej zresztą uwydatniła się owa postawa w przemianach podmiotu lirycznego sonetów, co udowodnił w swych pracach Ireneusz Opacki.<sup>7</sup> Mickiewicz odkrył więc w Rosji niezwykle możliwości skostniałej formy sonetu i potrafił je wspaniale wykorzystać. Potrafił też formę tę przekraczać dla celów ekspresji, potrafił w nią wpisać swój własny idiolekt.

Wydaje się, że wydanie w jednym tomie cyklu miłosnego i krymskiego spełniało jeszcze jedną funkcję: przejście od opisu uczuć miłości ku sonetom o tematyce orientalnej, ku opisom wzniosłości wschodniej przyrody, ku problematyce historiozoficznej wskazywało na szczególną pozycję utworu, by użyć znacznie późniejszych słów Norwida z wiersza *Memento*, pozycję „*między Azji tchnieniem*“

<sup>7</sup> Opacki, I.: *Człowiek w sonetach przełomu*, w tenże: *Poezje romantycznych przełomów*; tenże: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, w: Opacki, I., Opacka, A.: *Ruch konwencji*, Wrocław 1975; tenże: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999.

a *Zachodem*“. Jednocześnie jednak wpisana w utwór strategia odbiorcza przypominała o zakotwiczeniu kultury polskiej w kulturze Zachodu. Była to przecież doba, w której Zachód (ale i wykształcona klasa odbiorców rosyjskich) w sposób niezwykle fascynował się Orientem! *Iter ad Orientem* – to typowa podróż wielu romantyków, to stamtąd miało przyjść światło mądrości – *lux ex Oriente*. Polscy romantycy jednakże, jak słusznie przypomniał Erazm Kuźma,<sup>8</sup> nie głosili bezwarunkowej pochwały Orientu, pamiętając o polskich doświadczeniach usytuowania swej ojczyzny w centrum przeciągów między Wschodem i Zachodem. Już samo więc Mickiewiczowskie zestawienie obu cykli było dla ówczesnego czytelnika uruchomieniem umysłu, nie tylko emocji, otwierało bowiem utwór na rozważania historiozoficzne, które dojdą do głosu w cyklu krymskim.

Jak wobec Mickiewiczowskiej strategii komunikacyjnej zachował się Holan?

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

Tłumacz opuścił sonety Petrarke prawdopodobnie dlatego, że tłumaczenie z tłumaczenia mogło mu się wydawać sprawą niestosowną i niepotrzebną, Czesi posiadają bowiem doskonały przekład sonetów Petrarke, którego dokonał znany poeta Jaroslav Vrchlický. Dziwi natomiast rzecz inna: oto ani sam tłumacz, ani Karel Krejčí, kierujący – według notki wydawniczej – ogólną redakcją *Spisů* czyli *Dziel* Mickiewicza, ani Jaroslav Závada, autor przypisów w tym wydaniu, nie zwrócili na tę lukę uwagi czytelnika i nie skwitowali stosownym odsyłaczem,<sup>9</sup> który by przybliżył czeskiemu odbiorcy zawartą w postępowaniu Mickiewicza ówczesną sytuację komunikacyjną. Cóż bowiem owo opuszczenie spowodowało? Wyjmovalo w znacznym stopniu *Sonety* z ich czasowego i kulturowego kontekstu, pozbawiało naoczności w demonstracji wirtuozerii w cyklu pierwszym, trochę nonszalanckiej może, a wynikającej z zestawienia dwu faktów literackich: sonetu, w jego postaci wzorcowej oraz wariacyjnego sonetu Mickiewiczowskie-

<sup>8</sup> Kuźma, E., *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, szczególnie rozdział IV Romantyczny i postromantyczny mit Orientu w Polsce.

<sup>9</sup> Przedmowę i przypisy do tomu pierwszego *Spisů* opracował jeden z tłumaczy – Jaroslav Závada (Adam Mickiewicz, *Balady i romance, Sonety, Sonety krymské, Básně (1820–1855), Gražina*, Knihovna klasiků, Praha 1953. Do porównań z oryginałem użyłam tego wydania, aczkolwiek *Sonety* w przekładzie Holana wychodziły jeszcze w r. 1957 jako druk bibliofilski oraz w dokonanym przez O. Králíka wyborze przekładów Holana *Cestou*, Praha 1962. W tym ostatnim wydaniu pozostawiono jedynie przypisy autora w tłumaczeniu Bořivoja Křemenáka.

go, nie obawiającego się emulacji z wzorcem. Taka postawa autora obliczona była nie tylko na „oślnienie“ nowego środowiska, w jakim się z przymusu znalazł i w którym się obracał, na zainteresowanie, przyjaźnie go odbierającego, czytelnika obcego; to, czego dokonywał z treściami *Sonetów*, było skierowane również do przeciwnych romantyzmowi środowisk polskich.<sup>10</sup> Były to przecież czasy polemik Mickiewicza z warszawskimi, klasycyzującymi krytykami, bardziej związanymi z kulturą południa Europy (Francji) niż z romantyzującą Północą!

Pominięcie sonetów Petrarcki uprościło cały ów, wpisany w cykl „miłosny“, subtelny, lecz łatwy do odczytania, dialog kulturowy Mickiewicza, zmieniło strategię komunikacyjną autora. Wpłynęło również na zmianę linii rozwojowej cyklu odeskiego, który stanowi przecież dzieje serca, przechodzącego przez różne stadia: od miłości „anielskiej“ poprzez coraz śmielsze erotyki, a więc miłość zmysłową, aż po zniechęcenie, uznanie próżni, bezduszości salonowego środowiska, któremu poeta rzuca ostatni, urwany w połowie wers *Ekskuzy*, wskazujący swoją „złamaną“ formą na niezwykle siłą odrzucenia. Ta fraza nominalna: *taki wieszcz, jaki słuchacz* wyposażona została w funkcje aforystyczne i jako taka weszła w potoczny obieg, stając się z czasem powszechnie używanym przysłowiem.

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

W postępowaniu Holana zastanawia jedna sprawa: badacze jego dzieła zauważyli – chyba słusznie – że motywem centralnym w twórczości czeskiego poety jest motyw komunikacji międzyludzkiej, dialog z ludźmi zmarłymi lub oddalonymi w czasie i przestrzeni. Jest to najczęściej dialog pozorny, unaoczniający ludzką samotność, dialog nie prowadzący do porozumienia, lecz do *soliloquiów*, w których rozmawiające ze sobą osoby nigdy nie są w stanie dojść do jakiegś wspólnoty przeświadczeń, bowiem zatimizowana, składająca się z nieprzystawalnych ułamków wiedza każdej z nich okazuje się całkowicie nieprzekazywalna. Dopatrywano się też w tej postawie poety (rzutujszej zresztą i na nieprzystawalność używanych przez niego w wierszach elementów obrazowych) – jego skłonności do mistycyzmu, do „metafizycznego rozchwiania“.<sup>11</sup> Wydawałoby się, że postawa taka powinna sprzyjać ujawnianiu dialogu w utworze Mickiewicza. Tak się jednak nie stało.

<sup>10</sup> W wykładach lozańskich Mickiewicz nazwał zwolenników orientalizmu znamienne „posiłkowym hufcem antyklasycystycznej opozycji“!

<sup>11</sup> Por. Dierna, G., *Předstíraný dialog*, „Literární noviny“ nr 27 z 4 czerwca 2005 r., s. 8.

Ale i drugą część zbioru Mickiewicza – *Sonety krymskie* nie pozostawił Holan w ich postaci oryginalnej. Odczytał je wprawdzie – słusznie – jako cykl, całość poetycką i to całość o wyraźnym zamknięciu, którym jest sonet *Ajudah* – utwór, będący wyrazem potęgi duchowej poety, Horacjuszowego – jak mówi Kleiner – poczucia nieśmiertelności.<sup>12</sup> W sonecie tym poeta oznajmiał przecież swoje zwycięstwo nad wszelkimi burzami żywota, namiętnościami, raniącymi głęboko, ale jednocześnie będącymi pożywką dla twórcy. Była w tym nie tylko młodzieńcza buta, ale i duma polskiego wygnańca nie poddającego się nie-szczęściu, które na niego spadło. Tak odczytać funkcję zakończenia cyklu mógł wszakże jedynie członek społeczności, której wiedza pokrywała się z wiedzą mickiewiczowską. Dla członka społeczności językowo-kulturowej osadzonej w innym czasie i miejscu owo zakończenie mogło uchodzić za zbyt banalne czy zbyt pochopne. I tak się stało chyba w przypadku Holana. *Ajudah* uwypuklający zwycięstwo poety, wydał się widać tłumaczowi – patrzącemu na dzieło Mickiewicza z oddali stukilkudziesięciu lat, z perspektywy tragizmu dalszych losów Mickiewicza, tragicznego losu własnego i tragizmu ludzkiej egzystencji w ogóle – zakończeniem zbyt optymistycznym.

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

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

Wspomniany już badacz, Juliusz Kleiner, wydobyl z *Sonetów krymskich* Mickiewicza przenikające owe wiersze cztery tony duchowe: tęsknotę za ojczyzną, „hydrę pamiętek“ dotyczącą osobistych przeżyć wielkiej miłości do Maryli, energetyczne upojenie podróżą i ruchem oraz beznadziejny, romantyczny pesymizm samotniczy. Wydaje się, że zamknięcie cyklu krymskiego *Jastrzębiem* ogromnie

<sup>12</sup> Kleiner, op. cit. s. 548.



wzmocniło właśnie ten ostatni ton duchowy, zaprzepaściło natomiast czytelną w obu cyklach Mickiewicza, w ich układzie, architektonice – harmonię klasyczną, harmonię duszy i świata zewnętrznego, harmonię, która góruje w dziele ponad rozdźwiękami, a osiągnięta zostaje dzięki wielkości sztuki, jak to wyraża *Ajudah*.

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

*Nikdy jsme nebyli zcela. My se jen podobali,  
ale podobali se úplně.  
Nyní, když začínáme býti úhrnem,  
zkoušíme sebe jenom jako část podoby,  
kterou v budoucnu opustíme docela.  
Čímpak se asi staneme?*<sup>13</sup>

W rozszerzonym o *Jastrzębia* przekładzie *Sonetów krymskich* dokonany przez Holana wyraźnie więc dosłuchać się można obok „głosu autora“ – „głosu tłumacza“. Powstała zatem sytuacja następująca: przekład odszedł od inwariantu wspólnego z tekstem oryginału i zaczął grać swoją „polifonicznością“, zaś poeta-tłumacz podjął dialog z poetą-twórcą oryginału. Zmieniła się też wyraźnie strategia tłumacza wobec odbiorcy-czytelnika. A stało się tak nie z powodu zderzenia, jak to bywa zazwyczaj, odmienności dwu kultur etnicznych, których elementy nie pokrywają się z sobą (w tłumaczeniu dochodzić musi wówczas do często opisywanych w literaturze przedmiotu zmian, dokonywanych poprzez wprowadzenie adaptacji czy opisów uogólniających, pozwalających choć w przybliżeniu zrozumieć występujące w oryginale zjawisko). W tym wypadku mamy jednak do czynienia z czymś innym.

Doszło tutaj, jak się wydaje, do zderzenia dwu umysłowości: dawniejszej, Mickiewiczowej, osadzonej w epoce początków romantyzmu wojującego z klasycyzmem, umysłowości jeszcze nie wiedzącej „co jest jej dane, a co odjęte na zawsze“ (Herbert), jeszcze pełnej wiary w zwycięstwo poezji nad tragizmem własnych przeznaczeń, tragizmem który w pełni polski poeta przekaże dopiero w fascynujących lirykach lozańskich, oraz umysłowości współczesnej, dla której

<sup>13</sup> Z zachowanego autografu Holana wiersz opublikowały „Literární noviny“ nr 27 z 4 czerwca 2005 r., s. 8. A oto próba mojego tłumaczenia filologicznego: Nigdy nie istnieliśmy całkowicie. Tylko się upodobnialiśmy./ ale upodobnialiśmy w pełni./ Teraz, gdy zaczynamy być sumą./ doświadczamy siebie jedynie jako fragmentu postaci./ którą w przyszłości całkiem opuścimy./ Czym też się staniami?...

tamte walki literackie są przeszłością zbyt odległą, nieczytelną i dla współczesnego czytelnika czeskiego irrelevantną, umysłowości o innym bagażu doświadczeń życiowych, bardziej przepelnionej goryczą niż młodzieńcza umysłowość autora oryginału. Bagaż kognitywny (poznawczy) Holana pokrywał się z takimż bagażem człowieka XX wieku, dla którego potocznym doświadczeniem w Europie Środkowej stały się nie tylko dwie okrutne wojny światowe, ale i „niehumanitarny czas“ obu totalitaryzmów.

Bagaż ten zapewne podsunął Holanowi pomysł, by przekazując czytelnikowi współczesnemu informacje wydobyte z tekstu oryginału jednocześnie nieco je ograniczyć (opuszczenie sonetów Petrarcki i związanego z nimi uwypuklenia polemiki z klasycyzmem czy gest włączenia wierszy do tradycji kulturowych Europy, ważnych dla historyków literatury, może i dla czytelnika niefachowego, ale pochodzącego z kraju rodzinnego poety), a zarazem rozszerzyć utwór o nową (choć zaczerpniętą z ówczesnej twórczości Mickiewicza) ikonę zmęczonego, tułaczego ptaka, o pesymizm dodanego *Jastrzębia*, rzucający zupełnie inne światło na cały cykl. Jeśli tak jest, to Holanem wyraźnie kierowała nie tyle pełna pychy dowolność, co raczej troska o recepcję pisarza-klasyka wśród żyjących współcześnie z tłumaczem jego ziomeków.

Są to jednakże tylko moje domysły. Co w rzeczywistości spowodowało owe zmiany, trudno powiedzieć ze stuprocentową pewnością w sytuacji, kiedy wszystkich trzech uczestników tłumaczenia i wydania *Sonetów* – Holana, Matouša i Krejčego – nie ma już wśród żywych... Jakież argumenty zapewne padły, a my – nie znając ich – możemy jedynie opisać pozostały po tych wyborach efekt, domyślając się jego przyczyn i starając się objaśnić skutki.

Czy owa przyjęta przez Holana strategia translatorska da się zaobserwować i w analizie poszczególnych utworów? Zdaje się, że ślad pełnej pesymizmu koncepcji twórcy, skazanego na przeciwności i samotność, odnajdziemy już w sonecie wprowadzającym, w *Stepach Akermanskich*. Jeśli mój domysł jest słuszny – Holan zamyka *Sonety krymskie* w szczególnej, nieobecnej w oryginale, klamrze, o wyraźnie ciemnej tonacji. W ostatnim wersie sonetu pierwszego Mickiewiczowskie, pełne wprawdzie rozczarowania, ale nie zatrzasujące furtki dla nadziei na przyszłość słowa: *Jedźmy, nikt nie woła!* – tłumacz zastąpił bardziej pesymistycznym zwrotem: *Jed'me dál, vždyt' nikdo nezavola!* Formę dokonaną, wzmocnioną przysłówkiem „przecież“, wprowadzono tu nie dla podkreślenia efektu estetycznego, podnoszącego artyzm utworu o stopień wyżej, jak pisze w przywoływanym już artykule Oldřich Králík;<sup>14</sup> słowa te stanowią własne dopowiedzenie Holana, dopowiedzenie dokonane jakby z perspektywy znajomo-

<sup>14</sup> Králík stąd wyprowadza nawet wniosek o pewnej wyższości przekładu nad oryginałem dzięki wzmocnieniu dramatyzmu wiersza: „Nie da się napisać bardziej palących wierszy, niż uczynił to polski poeta sprzed stu dwudziestu pięciu laty, ale godne podziwu dokonanie Holana spoczywa w tym, że jego przekład wchłonął w siebie całkowicie oryginał i jeszcze posunął go nieco dalej. Oto poetycki dodatek tłumacza: być maksymalnie wiernym i, co więcej, wzmóc pole magnetyczne tłumaczonego wiersza.“ – Králík, op. cit., s. 70, przekład mój.

ści dalszego losu polskiego poety, ale i znajomości kondycji ludzkiej, skazującej człowieka na mękę samotności.

Dostrzeżone w sonecie I *Sonetów krymskich* „wzmocnienie emocjonalne“ nie jest zresztą właściwe jedynie *Stepom Akermańskim*, ale staje się pewną cechą stylu tłumacza, pojawia się już w sonetach „miłosnych“ przybierając różne formy. Czasem jest to tylko pleonazm (np. *a na twarzy bladnę* zmienia się w tłumaczeniu w *a bledý v tváři vadnu*), ale otrzymuje i postać bardziej wyrafinowaną. Zmieniając strukturę utworu wpływa na jego treść. Tak dzieje się w sonecie III cyklu miłosnego, w którym Mickiewicz wprowadził przekład francuskiego frazeologizmu *C'est l'ange qui passe – anioł przelatywał*.<sup>15</sup> Zwrotu tego używa się w określonej sytuacji: kiedy w towarzystwie zapadnie kłopotliwa cisza. Frazeologizm ten zna i język czeski, użył go np. Bohumil Hrabal w utworze *Postřižiny* (a pozostawił w adaptacji filmowej tego dzieła Jiří Menzel). Funkcją tego frazeologizmu u Mickiewicza – jak wykazała Stefania Skwarczyńska – była nie tylko stylizacja bohaterki poetyckiego opisu – na średniowiecznego i renesansowego „ziemskiego anioła“ (*la donna angelicata*), ale także wywołanie skojarzenia z humanistycznym (petrarkowskim) gatunkiem apoteozy literackiej, która ukształtowała się na podłożu średniowiecznej kultury miłosnej. Ostatni wers sonetu *Uczcili wszyscy gościa – nie wszyscy poznali* stwierdza, że w tej złożonej sytuacji semiologicznej rozpoznawania przybysza uczestniczy wiele osób. W tłumaczeniu – nikt, oprócz narratora-poety (*Host všemi uctěn byl – všichni ho nepoznali*). Zupełnie jakby Holan poprzez wzmocnienie wyrazu chciał zasugerować myśl, że skojarzenia kulturowe, czytelne dla ludzi epoki Mickiewicza, dla współczesnego czytelnika czeskiego są martwe...

Już z tych – niepełnych przeciw – analiz wyciągnąć można dość istotny wniosek: Holan nie zajmował w tłumaczeniu postawy historyka literatury, więc zakodowany w utworze dialog historycznoliteracki (walka klasyków z romantykami, polaryzacja między uniwersalizmem a różnorodnością kultur, między Zachodem i Orientem, charakter interakcyjny utworu, wyrażający się poprzez zwrot do czytelnika zarówno rodzimego, polskiego, jak i chyba rosyjskiego<sup>16</sup>) mógł mu się wydawać zbyt daleki od zainteresowań współczesnego czeskiego odbiorcy. Dlatego zapewne odważył się ingerować w tekst klasyka, dokonując w obu cyklach dość wyraźnych zmian, unieważniając w nich jakby historię powikłanej genologii i genealogii dzieła, odrzucając modernistycznym gestem jego genetyzm, „archeologię“ tekstu oryginału, pomijając właściwie zakodowaną w dziele problematykę jego rodowodu i wprowadzając na to miejsce własny kreacjonizm, który wypunktowuje w sonetach przede wszystkim ich pesymizm.

<sup>15</sup> Funkcji owego zwrotu poświęciła artykuł Stefania Skwarczyńska, *Z badań nad funkcją obcej frazeologii w utworach literackich w: taż, Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970.

<sup>16</sup> Już w 1827 r., a więc rok po wyjściu zbiorku, Piotr Wiaziemski dokonał całkowitego przekładu *Sonetów krymskich* prozą i opublikował je w piśmie „Московский Телеграф“ z tegoż roku, poprzedzając tłumaczenie entuzjastycznym wstępem. Por. Sergiusz Sowietow, *Mickiewicz w Rosji*, w zbiorze: *Adam Mickiewicz w stulecie śmierci*. UNESCO, Warszawa 1956.

Nad mechanizmem tłumaczenia w tym wypadku zwyciężył mechanizm pośredniczenia i przenoszenia pewnych (tylko pewnych) wartości do nowego kręgu ich odbiorców. Resztę – owo Szekspirowskie, pełne znaczeń milczenie – pozostawił objaśniaczom, czyli komparatystom i historykom literatury. Wyszedł wiadać z założenia, że rekonstrukcja translatorska obcojęzycznego przekazu, cele hermeneutyczne przekładu nie obejmują aspektu „archeologicznego“, że nie cała filologiczna ekspertyza oryginału musi znaleźć swoje odbicie w przekładzie. Stąd odmienność jego strategii komunikacyjnej w porównaniu z tekstem Mickiewicza. Odbiorca przekładu czeskiego nie zna i domyślać się nie może konwencji, w jakich powstawał oryginał, nie może też dokonywać operacji metaliterackich, zestawiając np. ze sobą dwa kody sonetów: Petrarki i Mickiewicza. Holan odrzucił funkcje „perswazyjne” obecne w oryginale i zakodował ze szczególną siłą funkcje estetyczne tłumaczenia. Innego bowiem, niż oryginał, odbiorcę wirtualnego wpisał w swój przekład sonetów uznając, że nie wszystkie zamagazynowane w nich doświadczenia historycznoliterackie trzeba wprowadzać do świadomości współczesnych czeskich czytelników.

Holan swój przekład potraktował nie jako prosty *message*, tekst zastępczy dla odbiorców nieznających języka polskiego, lecz jako autentyczną, choć przesuniętą w czasie, niezwykle piękną komunikację poetycką. I choć tłumaczenie jego nie stało się „kongenialnym“, Mickiewicz został w nim pokazany jako ten, który – mówiąc słowami Adama Ważyka – „pobudził lot wyobraźni i nowe formy niedyskursywnego myślenia“.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Cyt. za ceną, inspirującą pracą J. Święcha *Model komunikacji przekładowej*, „Teksty“ 1975, nr 6, s. 14, która przy opracowywaniu tematu była mi bardzo pomocną.

