

Kardyni-Pelikánová, Krystyna

Treny Jana Kochanowskiego w czeskich i słowackich przekładach

In: Kardyni-Pelikánová, Krystyna. *Czesko-polskie spotkania literackie : komparatystyka - genologia - przekład*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. 147-168

ISBN 8021022795

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123062>

Access Date: 18. 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.

III O PRZEKŁADACH

Treny Jana Kochanowskiego w czeskich i słowackich przekładach

Kiedy w czterechsetlecie urodzin Kochanowskiego na zjeździe poświęconym poecie Jiří Horák wygłaszał swój referat, stwierdził w nim na wstępie, że do owego czasu nie zajmowano się recepcją dzieł Kochanowskiego w czeskiej literaturze. Fakt ten tłumaczył słabym oddziaływaniem autora *Trenów* na czeską poezję¹. Rzeczywiście: Kochanowski szkoły poetyckiej w Czechach nie utworzył, ale sprawa wnikania jego utworów w świadomość kulturalną Czechów nie kończy się na tym negatywnym stwierdzeniu.

Część dorobku poetyckiego Kochanowskiego została przyswojona Czechom już w końcu XVI w. Po raz pierwszy do Czech wprowadził je pisarz dwujęzyczny polsko-czeski Bartłomiej Paprocki², który w latach 1597–1600 wydał w Pradze trzyczęściowe dzieło pod modnie wówczas długim tytułem: *Nová kratochvíle, s kterou tři bohyně, Juno, Minerva a Venuše na svět přišly, jedna každá z nich pět set žertův, tak také utěšených příkladův v rozličných případnostech a příbězích k potěšení lidskému ukazujíc, na 3 díly rozdělená a nyní nově vydaná*. Był to zbiór poezji własnej Paprockiego oraz jego przekładów m. in. z Reja i Kochanowskiego. Z twórczości tego ostatniego zamieszczono ponad 90 fraszek i fragment *Muzy*. Przekłady, jak stwierdzili już wcześniej badacze J. Horák i J. Bečka³, są niezbyt zgrabne, świadczyć mają wprawdzie o rozumieniu tekstu polskiego, ale jednocześnie o nie najlepszym opanowaniu czeszczyzny przez tłumacza, któremu prawdopodobnie pomagali w translacji Czesi.

Nová kratochvíle, która w środowisku czeskim usiłowała oddać (a może i wywołać?) atmosferę polskiego renesansu, nie odniosła spodziewanego sukcesu literackiego, sytuacja kulturalna Czech bowiem nie była po temu. W kraju, w którym walki religijne przybrały ostrą formę, brakowało odpowiedniego podglebia pod rozwój kultury renesansowej. Autorzy czescy tych czasów nie wykazywali zbyt wielkiego zrozumienia dla piękna, radości życia, optymizmu światopoglądu renesansowego. Twórczość czeska ściśle związana z koncepcją szlachetną, lecz utopijną: utworzenia Królestwa Bożego na ziemi – koncentrowała swą uwagę na problematyce religijno-moralnej. Z tego też powodu jedynie liryka religijna tych czasów osiągnęła w Czechach siłę wyrazu, która równać się może z odpowiednimi dziełami Kochanowskiego. Nie było też rzeczą przypadku, że z całej twórczości polskiego poety niezwykle zainteresowanie wzbudził jego

arcyhymn *Czego chcesz od nas, Panie?* Na utwór ten zwrócił uwagę Jan Amos Komenský, przebywający od r. 1628 na emigracji w Lesznie. Przetłumaczył on tę pieśń Kochanowskiego i włączył ją do kancjonału braci czeskich. W tłumaczeniu Polaka z pochodzenia, Jerzego Trzanowskiego, utwór ten znalazł się też w zbiorze *Cithara sanctorum*. Przedrukowywany kilkadziesiąt razy przejęty został przez lud i jako pieśń ludowa zapisany na początku naszego stulecia przez czeskich etnografów. Jak podają badacze przedmiotu⁴ za pośrednictwem kancjonałów dostał się do Rumunii, Jugosławii, Bułgarii, a nawet Stanów Zjednoczonych i Kanady.

Przez następne dwa wieki twórczość Kochanowskiego nie znajdowała sobie drogi do czeskiego, a tym bardziej słowackiego odbiorcy. Dopiero czeskie odrodzenie narodowe przyniosło pewne ożywienie i na tym polu. Wspomina o polskim twórcy Šafařík, wymienia go w jednym z sonetów *Córy Sławy* Jan Kollár, słowa uznania poświęca mu F. L. Čelakovský, którego przyjaciel J. K. Chmelenský tłumaczy kilka krótkich utworów Kochanowskiego, między nimi trzy *Treny*. Tłumaczenie owo ukazuje się w r. 1837 w piśmie „Česká včela” i otwiera zainteresowanie tym dziełem w Czechach⁵.

W następnych dziesięcioleciach XIX w. wymienia Kochanowskiego J. P. Koubek, pisarz, który sporo lat spędził w Galicji, a następnie stał się pierwszym wykładowcą literatury polskiej w uniwersytecie praskim. W utworze *Hroby básníků slovanských* wspomina go słowy:

Vážný věštec z „Lesa Černého“
Pěvců polských starosta a kníže...⁶

W pięćdziesiątych i sześćdziesiątych latach wzmiankują o Kochanowskim autorzy szkiców i artykułów informujących o literaturze polskiej (wykładający w uniwersytecie praskim Henryk Suchecki, tłumacz i polonofil ks. Václav Štulc), zamieszczają też jego medaliony czeskie encyklopedie. Dopiero jednak r. 1878 przyniósł czeskim czytelnikom możliwość całościowego wglądu w poezję Kochanowskiego. Był to rok wydania w Brnie antologii *Slovanská poezije*, redagowanej przez F. Vymazala. Redaktor wyboru był człowiekiem niezwykle obrotnym, potrafił nawiązać kontakty z tłumaczami i dotrzeć do przekładów starszych. Kochanowskiemu poświęcił 13 stron dużego formatu, z czego dwie na medalion. Podkreślił w nim wielkość autora *Trenów* i jego znaczenie dla literatury polskiej, cykl zaś funebralny obdarzył epitetami: „naturalny, tkliwy i głęboki”. Tłumaczy Vymazalowego wyboru było kilku: obok przypomnianego tak Paprockiego – V. Šťastný, J. Nečas, Matěj Procházka. Tłumaczenia siedmiu *Trenów* dokonał Jan Soukop⁷.

Od czasu wydania antologii Vymazala datować można, jak się wydaje, istnienie w Czechach bardziej powszechnej świadomości rangi poetyckiej Kochanowskiego, jej znaczenia nie tylko dla literatury polskiej, ale w ogóle dla literatur

słowiańskich⁸. Antologia Vymazala była w swoim czasie bardzo popularna, czytywała ją z zainteresowaniem młodzież, wywarła też poważny wpływ na niektórych pisarzy czeskich⁹. Twórczość Kochanowskiego zyskała dzięki niej możliwość bardziej trwałego oddziaływania niż w przypadku ulotnego tłumaczenia, zamieszczonego w piśmie „Česká včela“.

Obok antologii Vymazala poważną rolę informacyjną odegrać mogła *Historia literatur słowiańskich* A. N. Pypina i W. Spasowicza¹⁰, przetłumaczona na język czeski przez polonofila A. Kotíka, tłumacza *Ksiąg narodu polskiego* A. Mickiewicza. Dzieje literatury polskiej opracował w niej Spasowicz. Kochanowskiemu poświęcił kilka stron. Podkreślając prekursorstwo poety w dziedzinie dramatu ocenił go jako „ducha renesansu, harmonijnego, jasnego, spokojnego, kochającego, ale nie zdolnego goreć palącym ogniem silnych namiętności“. Powtarzając tezę o „nienarodowym“ charakterze twórczości poety (zapewne za starszymi sformułowaniami galicyjskich grup literackich, np. Ziewonii), podkreślał jego zasługi dla rozwoju polskiego języka literackiego. Jedynie *Treny* wydawały się Spasowiczowi utworem oryginalnym, w którym poeta ponoć zdołał się wyrwać spod władzy literatury antycznej i sięgnąć po nutę ludową. Ludowość tę jednakże dostrzegł autor kompedium nie w trenie VI, lecz w przytoczonych w przypisie wersach 11–18 trenu VII. W cytacie tym czeski tłumacz obok trudniejszych słów polskich podał w nawiasie ich czeskie znaczenie. Byłoby to więc jakieś quasi-tłumaczenie trenu, zrozumiałe jednakże dla czeskiego odbiorcy¹¹.

Zwrócenie uwagi na *Treny* i zawarty w nich pierwiastek ludowości było w Czechach, gdzie w poetykach owa ludowość odgrywała pierwszorzędne znaczenie, faktem doniosłym. Mimo to jednakże na dalsze tłumaczenia cyklu trzeba było poczekać jeszcze dwa dziesiątki lat. Nowe przekłady *Trenów* zaczęły się ukazywać na początku XX wieku i wiązały się, jak się wydaje, z inspiracjami, jakie wniosła do czeskiego życia literackiego działalność przekładowa tzw. „lumírowców“ – grupy poetów związanych z czasopismem „Lumír“, wśród których wybijały się dwie postaci: Jaroslava Vrchlickiego i Josefa Sládka. Obaj, wysokiej rangi poeci, w dążeniu do przyswojenia Czechom jak największej ilości dzieł literatury światowej wytworzyli pewne swoiste typy translacji, naśladowane następnie przez co najmniej dwadzieścia lat.

Okres tzw. „lumírowski“ w literaturze czeskiej przypada na lata 1870–1890. Obie wspomniane tendencje translacyjne, choć łączone wspólną nazwą, znacznie się od siebie różniły¹². Vrchlický jako główny postulat wysuwał w tłumaczeniu konieczność zachowania **struktury rytmicznej** pierwowzoru. Zawsze też naprzód kreślił sobie schemat rytmiczny, nim go zaczął wypełniać konkretnym materiałem językowym. Koncepcja owa prowadziła w efekcie do lekceważenia szczegółu, do skupiania uwagi na całości. Jednakże całością dla Vrchlickiego była nie tyle treść, co jakaś jednostka formalna: wers, strofa itd. Konieczność trzymania się schematu rytmicznego zmuszała do czynienia przedziwnych łamańców

z językiem, używania skrótów słownych, inwersji itp., nie mówiąc już o tym, że różne schematy rytmiczne mają w poszczególnych językach odmienną wartość semantyczną, z czego nie zdawano sobie jeszcze wówczas sprawy. Postępowanie takie prowadziło do znacznej niwelacji stylu tłumaczonych poetów. U Vrchlickiego, który był wybitną indywidualnością twórczą, dawało to, mimo wszystko, całkiem dobre efekty artystyczne, tak że jego przekłady są znaczącymi dokonaniami translatorskimi. Całe zło tej metody natomiast objawiło się u jego epigonów, których miał wielu.

W przeciwieństwie do Vrchlickiego Sládek za punkt wyjścia obierał **treść utworu**, za cel stawiając sobie zachowanie **ściśłości znaczeniowej**, choćby kosztem formy. Chcąc wciosać w słowo jak najwięcej ze znaczeń oryginału, sięgał często po różnorodne przedrostki, słowa ekspresyjne, leksykę ludowej proweniencji.

Szkoła lumirowska wycisnęła wyraźne znamię na twórczości przekładowej dwu następnych tłumaczy *Trenów*: Emanuela Chalupnego i Josefa Svítla piszącego pod pseudonimem Jan Karník. Chalupný¹³ swe przekłady *Trenów*, utworu, który we wstępie do wydania książkowego¹⁴ nazwał „szczytem polskiej poezji przed XIX wiekiem, jednym z najważniejszych zjawisk poezji słowiańskiej okresu starszego“, zaczął ogłaszać w piśmie „Besedy času“ w r. 1903 i 1904. Całość wydał własnym sumptem w końcu lat dwudziestych. Chociaż Chalupný przekładał w dobie, gdy nurt klasycystyczny wyraźnie się manifestował w literaturze czeskiej (Machar, Dyk, Bezruč), choć sam jako socjolog zwracał uwagę na przenikanie kultury antycznej do życia współczesnego, to jednak – co podkreślił we wstępie – w dziełach Kochanowskiego wynosił wysoko fakt, iż poeta w chwilach dużego napięcia emocjonalnego umiał się spod wpływów antycznych wyzwalać. Aż do czasów Chalupnego więc sięgała w Czechach romantyczna (i odrodzeniowa, „budzielińska“) animozja wobec poetyki renesansowej, widząca w niej jedynie naśladownictwo.

Chalupný tłumaczył się we wstępie (pisanym ćwierć wieku później niż same przekłady), że ulegał wpływom Vrchlickiego w okresie pracy nad dziełem polskiego poety, ale w wydaniu książkowym niczego już nie zmieniał. Zaznaczył również, że sylabiczny wiersz Kochanowskiego i jego „nie do przyjęcia wobec dzisiejszego gustu czytelniczego“ sposób rymowania starał się oddać bliższymi Czechom wierszami stopowymi, wiązаныmi rymem o wiele kunsztowniejszym, niż miało to miejsce u Kochanowskiego.

Drugi z tłumaczy: Josef Svítl¹⁵ – nie wyjaśnia swej postawy translatorskiej, choć i w jego przekładach dopatrzeć się można wyraźnego wpływu „lumirowców“, tyle, że tym razem będzie to wpływ nie Vrchlickiego, lecz Sládka¹⁶. Svítl-Karník zarówno we wstępie do *Trenów*¹⁷, jak i w poświęconym poecie studium, podkreśla wielkość Kochanowskiego-liryka, jego znaczenie nie tylko dla poezji polskiej, ale i słowiańskiej, zwraca uwagę na żywość i prawdę uczucia, którego

manifestacją są *Treny*. Tłumacz czeski był pisarzem katolickim i te strony literatury polskiej – obok jej patriotyzmu – uwypuklał szczególnie. W *Trenach* śledził więc „linię napięcia uczuciowego, wiodącego poetę od rozpaczy do rezygnacji i poddania się woli Bożej”¹⁸. Nim wydał *Treny* jako druk zwarty, część ich ogłosił drukiem w czasopiśmie „Vlast“, w rocznikach 1916/1917 oraz 1917/1918.

Ponieważ zarówno w przypadku Chalupnego, jak i Karníka, od pierwszych publikacji przekładów do wydań książkowych upłynęło sporo czasu, bez wątpienia w ich dokonaniach translatorskich odbiły się jakimś refleksem dyskusje dotyczące problematyki przekładowej, które rozgorzały w Czechach począwszy od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Szczególnie zawzięcie atakowano wówczas praktykę translatorską Vrchlickiego, zbyt bowiem rażąco stał się rozdział między sztucznym językiem poetyckim, jaki szkoła ta lansowała, a powszechnie używanym, także przez czeską inteligencję, językiem mówionym. Zwracano również uwagę na niwelizację stylową, jaką praktyka przekładowa Vrchlickiego i jego kontynuatorów przyniosła. Pojawiły się twierdzenia (jak np. sądy wybitnego krytyka F. X. Šaldy), iż celem przekładu nie może być zacieranie różnic kulturowych, lecz właśnie **zachowanie odrębności**¹⁹. W tłumaczeniu zamiast filologicznej wierności zaczęto się domagać ekwiwalentów, wprowadzenia wartości, które by w odbiorze zdolne były wywołać podobny efekt jak oryginał. Wówczas też pojawiło się pojęcie pokrewieństwa twórczego poety i tłumacza, które miało zapewnić maksymalne zbliżenie obcojęzycznego wariantu do oryginału. W służbę ekspresji wciągnięto rym, rytm, instrumentację głoskową. Tendencje te u modernistów doprowadzały nierzadko do przecenienia funkcji estetycznej języka przy niedocenianiu jego funkcji komunikatywnej.

Aczkolwiek w dalszym swym rozwoju czeskie teorie translatorskie odeszły od modernistycznej przesady na punkcie ekspresji, jednakże trzymały się nadal pojęcia ekwiwalentyzacji. Chodziło w tym wypadku o znalezienie takich środków językowych, które by w języku przekładu odpowiadały historycznym i indywidualnym właściwościom stylu oryginału. Z takich właśnie założeń wyszedł Otokar Fischer i jego szkoła translatorska, działająca w okresie międzywojnia.

Już w czasie pierwszej wojny światowej snuł również swe teorie przekładu Vilém Mathesius, sam czynny tłumacz. Torował on drogę hasłu, iż poezja nie może być tylko przetłumaczona, że trzeba ją „přebásnit“ (od „básnit“ – „tworzyć poezję“). Dla wiersza, według tej teorii, należy znaleźć substytuty w języku rodzimym, w przekładzie zaś ważniejsze jest wywołanie ogólnego wrażenia, równego temu, jakie daje oryginał, niż zachowanie takich samych, jak w oryginale, środków artystycznych. W owych nowoczesnych teoriach przekładu środek ciężkości przesunął się więc z samego dzieła na odbiorcę. W jego imieniu występowano z żądaniami prostoty, naturalności, celności słowa, bliskości tłumaczonego utworu czytelnikowi. Teorie te niosły z sobą pewne niebezpieczeństwa: hasło kompen-

sacji prowadzić mogło do nadmiernego uwypuklania pewnych tylko stron czy cech oryginału, stwarzało też niebezpieczeństwo fałszywej jego lokalizacji literackiej. Uświadomienie sobie tych zagrożeń kazało w okresie powojennym zwrócić większą uwagę na historyczne rysy oryginału.

Teorie Fischera i Mathesiusa lekko tylko zaznaczyły swój wpływ na tłumaczenia Chalupnego i Karníka. Znaczną natomiast rolę odegrały w koncepcji przekładowej następnych tłumaczy *Trenów*: Jana Pilařa i pierwszego tłumacza całego cyklu na język słowacki, Mariána Kováčika²⁰.

Oba te ostatnie wybory poezji Kochanowskiego, w których skład weszły i przekłady *Trenów*²¹, są poprzedzone erudycyjnymi wstępami. Obok powtórzeń wielu informacji za polskimi badaniami znalazły w nich miejsce oryginalne pomysły interpretatorskie w odniesieniu do twórczości polskiego poety. Dotyczy to przede wszystkim wstępu Karola Krejčíego, poprzedzającego czeski wybór. Krejčí wystąpił z interesującą koncepcją ludowej balladyczności *Trenów*. Motywy balladyczne dostrzegł czeski uczonej począwszy od trenu X, w którym wezwanie zmarłej do przybycia łączy się z charakterystycznym dla ballady zaklęciem-bluźnierstwem (tak praski profesor zinterpretował owo słynne wtrącenie „*jeśliś jest*“). Na to wezwanie siły nadprzyrodzone muszą, zgodnie z poetyką ballady ludowej, odpowiedzieć, aby ukarać bluźniercę. Taką odpowiedź widzi Krejčí w trenie XIX, zawierającym i zjawienie się zmarłej, i napomnienie „bluźniercy“. Cały ten motyw balladowy jest jednak, jak przystało na poetę renesansowego, wyciszony, przyćmiony dążnością do realistycznej motywacji psychologicznej.

Autor słowackiego komentarza, Pavol Winczer, nie miał na swym terenie tak bogatej tradycji translatorskiej i interpretatorskiej poezji Kochanowskiego, jaka zdążyła się już wytworzyć w Czechach. W krótkim przeglądzie recepcji twórczości poety na Słowacji wspomina, że dopiero w latach trzydziestych (a więc w okolicach jubileuszu urodzin poety) zaczęły się ukazywać tłumaczenia jego utworów w czasopiśmie słowackich. Dlatego też w studium swym usiłował uchwycić zarówno sam „typ“ poezji Kochanowskiego, jak i jej znaczenie. W polskim autorze widzi klasyka, który w twórczości zamknął obraz swych czasów, a jednocześnie przekroczył je – poruszając problemy ogólnoludzkie. Obie te strony twórczości Kochanowskiego wciąż są zdolne wzruszać czytelnika. Winczer określa Kochanowskiego jako „największego słowiańskiego i i środkowoeuropejskiego poety swych czasów“. Analizując typ liryzmu poezji autora *Fraszek* Winczer podkreśla szczególnie „ziemskość“ jego uczuć, powiązanie z rzeczywistością, a probatyczny i aktywny stosunek do świata (ten walor czeski i słowacki krytycy w okresie obowiązującej metodologii marksistowskiej dość często wynosili wysoko w poezji w ogóle, przeciwstawiając go obciążonego wówczas negatywnymi dla niektórych krytyków skojarzeniami — „spirytualizmowi“). Winczer zwrócił również uwagę na prostotę, siłę i bezpośredniość uczuciowości w tej poezji. Zgodnie z sądami badaczy polskich przypomniał o ludowej proveniencji piosenki Urszulki

„już ja tobie...“. Nowość *Trenów* dostrzegł w niezwykłym dramatyzmie i dynamizmie kompozycyjnym cyklu.

Jan Pilař, autor ostatniego, jak dotąd, czeskiego przekładu *Trenów*, choć miał kilku poprzedników, postanowił się od nich całkowicie uniezależnić. Wyznaje:

Zabierając się do przekładu „Trenów“ Jana Kochanowskiego, utworu genialnego, a zupełnie u nas nieznanego, przejrzałem starannie dwa jego dawne przekłady. Żaden z nich nie stanowił nawet dokumentu informacyjnego chociażby o charakterze utworu. Ani jeden wiersz nie reprezentuje współczesnego języka poetyckiego – sztuczny, pełen inwersji język, którego celem było filologicznie wierne oddanie metrum i rytmyki oryginału, jest dziś niezrozumiały, obcy, jałowy²².

Wypowiedź ta jest dla poprzedników Pilařa dość surowa. Ani jednak Chalupný, ani Karník nie byli w swym czasie przyjęci krytycznie. Zrówno Marian Szyjkowski, jak Jiří Horák czy Bohumil Vydra, a także kryjący się pod kryptonimem A. F.: Antonín Frinta, chwalili wysoki artyzm tłumaczenia Chalupnego i wierność tłumaczenia Karníka²³. Przekłady te, jak zwykle bywa, zestarzały się jednak, a ciężąca na nich „lumirowska“ metoda translacyjna musiała we współczesnym poecie wywołać opór. Dlatego zarówno Pilař, jak i Kováčik usiłowali w swej pracy przekładowej rozwiązywać samodzielnie piętrzące się przed nimi trudności. Stawiane przez Romana Jakobsona w kręgu Praskiego Kółka Lingwistycznego żądania, by przekład był funkcjonalnie (nie tylko w znaczeniach dosłownych) bliski formie oryginału, wymagały od tłumacza dokonania głębokiej analizy przekładanego tekstu. Wynik pracy tłumacza stawał się w znacznie większym stopniu informacją interpretującą, „poetycką glossą“ (określenie Jakobsona), niż miało to miejsce w przekładach dawniejszych, zwłaszcza tych tłumaczy, którzy, jak w przypadku Soukopa czy Karníka, starali się trzymać „blisko tekstu“ tłumacząc słowo po słowie i dając w efekcie twór mało poetyczny, choć czasem o dość dużym stopniu wierności filologicznej.

Wszyscy tłumacze *Trenów* stawali przed zagadnieniem sformułowanym przez Artura Sandauera w sposób następujący: „Cóż przekładamy? Czy dzieło, jakie widzą dzisiejsi rodacy autora, czy też to, jakie widzieli jego współcześni?“²⁴. W odniesieniu do Kochanowskiego byłoby to pytanie dość znacznej wagi, dotyczy bowiem m. in. drażliwych przez pewien czas na terenie czeskim spraw oryginalności poety. Wiadomą jest rzeczą, że poetyka renesansowa nie tylko dopuszczała, ale wręcz nakazywała nśladowanie pisarzy starożytnych, a brak reminiscencji klasycznych był niemal równoznaczny z brakiem wykształcenia. Klasycyzująca postawa Kochanowskiego przejawiała się zresztą nie tylko w formie wykorzystania pewnej sumy motywów, cytowania sentencji, wplatania imion znanych z mitologii i historii antycznej. Manifestowała się ona również w postawie filozoficznej, i to nie biernej, w dążeniu do harmonii, w owej cudownej architekto-

nice jego utworów, w zwodniczej prostocie jego dzieł, prostocie starannie wypracowanej, choć zmaganie się z twórczym słownym jest w tej twórczości niemal niewidoczne²⁵. Postawa klasycyzująca była konstytutywnym składnikiem poetyki autora *Trenów*. Ów splot stylowy zadziwiająco harmonijny, będący nie tyle naśladownictwem, co twórczym, swobodnym dialogiem ze starożytnością, łączący czas historyczny z czasem poecie współczesnym, sprawiał tłumaczom sporo kłopotu; radzili też sobie w różny sposób i z różnym szczęściem.

Pierwsze tłumaczenia *Trenów* powstawały w w. XIX, w dobie, gdy sprawa oryginalności (rozumianej zresztą nie tyle w sensie romantycznym, co etnicznym) wysuwana była przez czeską poetykę odrodzeniową na plan pierwszy. Dla tłumaczy wyrastających w kulcie Słowiańszczyzny i twórczości ludowej, jak Chmelenský czy Soukop, a nawet obaj tłumacze późniejsi: Chalupný i Karník, oryginalnymi w całym tego słowa znaczeniu były jedynie *Treny* nurtu lirycznego. Nie jest więc, jak się wydaje, przypadkiem, że Chmelenský tłumaczył tren VII, VIII, i X, Soukop zaś V, VI, VII, VIII, X, XII, XIII. We wszystkich tych utworach na plan pierwszy wybija się motyw bólu ojcowskiego, odznaczają się one wielką bezpośredniością, a przy tym ogromnym napięciem lirycznym, są, jak to określił Windakiewicz, „arcydziełem portretu dziecięcego”²⁶.

Przed problemem klasycyzmu Kochanowskiego stanęli i następni tłumacze, którzy, chcąc przyswoić Czechom całość cyklu, nie mogli sprawy tej rozwiązać odpowiednim doбором tłumaczonych wierszy. Chalupný, którego przekład niezbyt jest oddalony od czasów, gdy kultura czeska, nadrabiająca opóźnienia, chłonęła arcydzieła literatury światowej, zachowanie integralności *Trenów* uznał za sprawę oczywistą. Pierwiastki klasyczne dzieła tłumaczył z dużym pietyzmem, nie uznając nawet za stosowne ich objaśniać. Była to wszak epoka, gdy nurt antyczny stawał się modny. Późniejszy nieco Karník, a także autor współczesnego tłumaczenia słowackiego Kováčik, zachowując wszystkie reminiscencje klasyczne, zaopatrywali je w najbardziej konieczne objaśnienia. Jeszcze inną drogę, wielce ciekawą, obrał Jan Pilař, który swym tłumaczeniem chciał udowodnić, że autor *Trenów* jest pisarzem rzeczywiście bliskim dzisiejszemu czytelnikowi. Jest to oczywiście słuszne, jeśli idzie o problematykę uniwersalną dzieła, ale pierwiastki klasyczne dla nie posiadającego odpowiedniego przygotowania czytelnika współczesnego stanowią pewną przeszkodę w odbiorze. Pilař zastosował więc ostre cięcia: jego przekład stał się jednocześnie informacją, interpretującą pewne strony utworu. Mały przykład dla ilustracji, jak sobie Pilař radził z tą trudną sprawą. Tren I zaczyna Kochanowski od *enumeratio* pełniącej funkcję liryczną, podkreślającej ogrom bólu ojcowskiego. Jednocześnie wyliczenie owo jest ściśle związane z kulturą antyczną („*łzy Heraklitowe, skargi Symonidowe*“). A oto fragment ten w tłumaczeniu Pilařa:

*Slzy, jež vyplakal nejeden mudřec řecký
I verše smuteční i lamentace všecky,*

Podobnie jak z Heraklitem i Symonidesem, postąpił też w wielu miejscach z Prozerpiną, zastępując ją po prostu słowem „śmierć”. Ale konsekwentne utrzymanie takiej trawestacji było niemożliwe, zwłaszcza w tych trenach, w których przeważała refleksja. Zachował więc tłumacz i Brutusa i Cycerona, a także nie tylko wysoce funkcjonalnie użytą, lecz i zleksykalizowaną już w odniesieniu do Urszulki, apostrofę „Saphó slovanská”. Ale i tu nie omieszkał swej postawy zamaniestować. W polskiej literaturze przedmiotu wiele się mówi o hiperbolizacji przymiotów Urszulki, o pewnej przesadzie, typowej dla wierszy żałobnych i przez Kochanowskiego utrzymanej. Pilař nie krępując się wzorami klasycznymi zaznacza wyraźnie dzisiejszy dystans wobec tej hiperbolizacji, przerzucając ją na podmiot liryczny. Wers ten w jego przekładzie brzmi:

Rozkošný zpěváčku, má Saphó slovanská!

Zarówno nacechowany emocjonalnie epitet, jak i zamiana rodzaju żeńskiego na męski, wzmacniają ekspresję tego fragmentu. Subiektywizm wypowiedzi podkreśla tłumacz wprowadzeniem zaimka dzierżawczego „má”. Dla czytelnika jest od razu jasne, że słowa te wypowiada rozkochany w swym dziecku ojciec, nie poeta usiłujący obiektywizować przymioty swej świetnie się zapowiadającej córki przez porównanie jej z antyczną poetką. Zmienia się funkcja tego określenia. Konotacje, jakie wywołuje imię greckiej poetki, ustępują tu miejsca przekazaniu emocjonalnego napięcia wypowiedzi, zrozumiałego i dla tych, którzy o Safonie mają słabe pojęcie.

Innym problemem, który tłumacze musieli rozwiązać przed przystąpieniem do przekładu, były sprawy wersyfikacyjne. Przy odbiorze wiersza Kochanowskiego oprócz treści i wartości estetycznych oddziałuje również zakodowana w świadomości Polaka wiedza o nowatorstwie autora *Trenów*, o niezwykłości zjawiska jego poezji na tle jego literackich poprzedników. Przekład – przeznaczony dla odbiorcy obcego – nie jest w stanie faktu tego unaocznić. Może natomiast starać się utrzymać jedną z głównych tendencji, występujących w twórczości Kochanowskiego, który, mówiąc słowami Marii Dłuskiej „rewolucjonizował poetykę ku swobodzie i giętkości, a równocześnie pozostawał wierny najprostszym formom strof, najprostszym miarom, rymom i rytmom”⁴²⁷. Do tego typu zmian rewolucyjnych, wprowadzonych przez poetę, należało „uruchomienie intonacji w wierszu, oderwanie jej od rozczłonkowania na wersety”⁴²⁸ – jedna z niewielu typowych cech poetyki Kochanowskiego, które w wierszu czeskim można było ocalić. Wszyscy też tłumacze, poczynając od Chalupnego, stosowali przerzutnie dosyć często, starając się ich używać – śladem pierwowzoru – funkcjonalnie, dla osiągnięcia celów artystycznych. Pierwsi dwaj tłumacze *Trenów* byli pod tym względem oszczędniejsi, ich też tłumaczenia dalekie są od wierności, ciężkie, nieporadne, mimo, że np. Soukop usiłował dostosować się do metrum Kochanowskiego. Ale był to właśnie jeden z jego głównych błędów. W tym czasie wiersz czeski był już

zdecydowanie wierszem sylabotonicznym, z silną tendencją do zaznaczania stóp. Wtłoczenie więc *Trenów* w gorset sylabizmu nie wyszło im na zdrowie i razi siekanką rytmiczną.

Sylabizm pierwowzoru wszelako jest tym bardziej niezdolny dla dwudziestowiecznego czytelnika czeskiego, przyzwyczajonego do wiersza tonicznego lub sylabotonicznego. Od Chalupnego więc począwszy taki właśnie wiersz z wyraźnie zaznaczoną „stopowością“ stał się tu wierszem przekładu. Utrzymanie ilości zestrojów akcentowych siłą rzeczy prowadziło do odchyień w liczbie sylab w stosunku do oryginału. Dostojny trzynastozgłoskowiec typu 7 + 6, panujący w zdecydowanej większości *trenów*, ustępuje wersom o zmiennej liczbie sylab i toku przeważnie daktylo-trochejskim, zgodnym z duchem języka czeskiego. Nierzadko zdarza się jednak, że tłumacze wersy początkowe oddają miarą oryginału, chcąc ją jakby zasygnalizować czytelnikowi.

Podobnie jak z sylabizmem rzecz się ma i z rymami Kochanowskiego. Często w tej poezji rymy gramatyczne, choćby nawet bronić ich argumentami Rosponda, iż były one wyrazem renesansowego wykwintu, dążeniem do zgody nie tylko fonicznej, ale i semantycznej elementów powtarzających się, nie zaś nieporadnością autora²⁹ – byłyby w dzisiejszym wierszu czeskim nie do pomyślenia. Chalupny podkreślał, że „zbyt banalnych i trywialnych“ rymów Kochanowskiego nie mógł pozostawić i starał się je wzbogacić i różnicować. Podobnie starali się postępować i inni tłumacze, mając do dyspozycji bogate doświadczenia współczesnej poezji, w której rym nie związany miejscem akcentu jest często głęboki, obejmuje trzy i więcej sylab, jest, jak to słusznie określił Jacek Baluch, „narastającą ku końcowi wersu eufonią“³⁰. Nie w jednakowym stopniu każdy z omawianych tłumaczy ową sztukę pięknego rymu posiadał. Nie odznaczał się nią Soukop. Banalne (dziś) rymy powtarzał za oryginałem i sam tworzył Karník. U pozostałej trójki tłumaczy *Trenów*: Chalupnego, Pilařa i Kováčika troska o rym jest bardzo widoczna.

Nie od rzeczy będzie zapytać z kolei, jak sobie poradzili tłumacze z oboma nurtami *Trenów*: lirycznym i refleksyjnym. Dla porównań wybrano treny VI, VII, VIII, X, oraz z nurtu drugiego treny I, IX, XI, W grupie pierwszej zestawiono pięć przekładów (Soukopa, Chalupnego, Karníka, Pilařa i Kováčika); *trenów* należących do grupy drugiej Soukop, jak się rzekło, nie przekładał.

W trenie VI otwartym wersami, w których, jak zauważył S. Rospond, dochodzi do głosu „poesis docta“ – apostrofa do zmarłej, imiesłowiy, porównania służą za tło intymnej uczuciowości, wyrażanej niezmiernie bezpośrednio, za pomocą zdrobnień, epitetów emocjonalnych, za pomocą wreszcie wtrącenia pieśni ludowej o odmiennym rozczłonkowaniu wersu i elementach sylabotonizmu. Specjalnie silne napięcie uczuciowe wywołuje aluzja do pieśni weselnej śpiewanej na łożu śmierci.

Pierwszy z tłumaczy tego trenu owej gry odcieni stylistycznych nie potrafił zachować. Soukop proste zwroty Kochanowskiego: np. wers 13 (*A tyš ani umie-*

rając śpiewać przestała) oddaje przez sztucznie poetyczne: *Labutí si pějíc klidně usínala*, gdzie zarówno „łabędzia pieśń“, jak i imiesłów należą do nienaturalnego języka nie tyle może poezji „wysokiej“, ile silącej się na patetyczność. Brak umiejętności przechodzenia z jednej warstwy stylowej do innej spowodował, że afektywne formy zrdobniałe czynią w tłumaczeniu wrażenie jakby nie na miejscu. Zagubił też Soukop ową przejmującą dwuznaczność piosnki Urszulki, która w jego przekładzie stwierdza dobitnie, iż musi *od rodičů svých milých sama brát se k hrobu*. Z poetyckiej gry znaczeń, z dojmującego zestawienia wesela i śmierci nic tu nie zostało.

W przeciwieństwie do swego poprzednika Chalupný poradził sobie z tym trenem dobrze: nie przeszkadza w jego przekładzie nawet intensyfikacja uczucia spowodowana substancywizacją epitetu *mé potěšení*, zamiast *ucieszna*, czy wzmocnieniem epitetów emocjonalnych (*zlatá štěbětko milá*). Zdarzają mu się sformułowania bardzo szczęśliwe w swej prostocie: *prebrzo's umlkla*. Piosnkę tłumaczy pięciostopowym wierszem daktylo-trochejskim z regularnie rozłożonymi przyciskami, wyodrębniając ją rytmicznie od tekstu pozostałego.

Przekład następnego tłumacza: Karníka jest jakby cofnięciem się do poziomu Soukopa. Karník usiłuje utrzymać ściśle schemat rytmiczny oryginału, co jak się rzekło, Czech odbiera jako rytmiczną siekankę. Nawrót do sformułowań niezwykłych – i to w miejscach, w których Kochanowski mówi w sposób prosty, stosując poetykę rozmowy – psuje całkowicie efekt poetyczności. Wers 5 – 6 (*Nowe piosnki sobie tworząc, nie zamykając / Ustek nigdy, ale cały dzień przepiewając,*) tłumaczy: *...takže celý den / ústy, která nelenila, býval zveselen*. Niefortunne użycie figury *pars pro toto* wywołuje wrażenie nieporadnej sztuczności w w. 13 – 14: (*A tyš ani umierając śpiewać przestała, / Lecz matkę, ucałowawszy, takeš żegnała*), co w tłumaczeniu brzmi: *Však tyš ani umírajíc nepřestala pět, / celovalas matku a tak loučil se tvůj ret*. Trzymając się swej ulubionej metody „blisko oryginału“ Karník naśladował w piosence Urszulki budowę sylabotoniczną pierwowzoru (5 trochejów i 1 daktyl).

O zmianach, jakich dokonał Pilař w opowie klasycznej tego trenu już była mowa. Dalsze zmiany, obok subiektywizacji początkowych wersów, to rychle przejście od poetyki rozmowy, do bezpośredniego wyznania. Wybornie udało się utrzymać tłumaczowi wrażenie codzienności, kreślonego przez poetę obrazka rodzinnego. Pilař właśnie ową powszedniość, nie zaś niezwykłość zjawiska akcentuje. Podreślają ją formy zdrobniałe i szczęśliwie dobrane słowa czeskie (Urszulka np. nie „śpiewała“, lecz „*prozpěvovala*“ – „nuciła, podśpiewywała sobie“).

Tłumacz słowacki: Kováčik, osłabił stylistykę bezpośredniej rozmowy, mimo większej ilości apostrof (wers 1, 8–9, 12–13). Uderza w tym przekładzie ściszenie uczucia, spowodowane ograniczeniem deminutywów i epitetów afektywnych.

Tren VII, będący arcydziełem sztuki i prostoty, ma budowę stycticzną 13 (7+6)a, 7a.

W tłumaczeniach dążono do zachowania tego schematu wersologicznego. Tren otwiera wstrząsające spostrzeżenie (które w literaturze stało się już toposem), że martwe przedmioty, należące do zmarłego, są od niego trwalsze. Trzy początkowe strofy – to obraz narastającego żalu, oddanego za pomocą epitetów afektywnych, zamknięty rozpaczliwym okrzykiem: *nie masz, nie masz nadzieje!* W utworze tym pełny wyraz znalazła umiejętność Kochanowskiego posługiwania się synonimią³¹, sformułowaniami oksymoronicznymi czy, jak mówi Gaertner, „antytetycznym wiązaniem myśli”³². Ogrom uczucia podkreślają w nim formy wykrzyknikowe, „-ć” emfaticzne, sygnalizujące żywość języka, deminutywa nasycająca cały wiersz uczuciem, wreszcie fakt, że wers krótszy, wrażliwy się w pamięć, zawiera sformułowania najważniejsze. Wraca tu też zaznaczony w trenie poprzednim motyw przekreślonego przez śmierć, wymarzonego wesela córki, więcej nawet: na polaryzacji uczuć przeczuwanej radości i nieoczekiwanej rozpaczki cały ten wiersz jest oparty.

Soukop przełożył tren VII dwunastozgłoskowcem (6 + 6), spojonym rymem żeńskim z ósmiozgłoskowcem bezśredniówkowym. Uderza w tym tłumaczeniu nieumiejętność operowania obocznościami językowymi. Nie poradził też sobie tłumacz z oksymoronicznym określeniem śmierci jako snu, z całym szeregiem epitetów waloryzujących, coraz silniejszych aż po „nieprzespany”. W tłumaczeniu Soukopa wers ten brzmi: *Nepřespí ona snu tělíčka křehkého*. Osłabiono w tłumaczeniu panującą w utworze, jak to określał Mickiewicz, stylistykę listu.

Chalupný oddał tren VII wierszem tonicznym. Wersy czteroprzyciskowe (daktyl, trochej, trochej, daktyl) rymują się z krótszym wierszem jambicznym, którego tok wznoszący jest złagodzony przez wprowadzenie słów wielosylabowych na końcu wersu tak, że na zgłoskę końcową pada akcent poboczny, osłabiony jeszcze czasem długością samogłoski wygłosowej. Tłumacz zachowuje epitety waloryzujące, choć siła narastającego uczucia rozpaczki jest w nich znacznie osłabiona; mniej ekspresywny jest też okrzyk w. 6 : *zbyl život bez naděje!* Chalupný utrzymał zarówno oksymoroniczne określenie śmierci, jak i stylistykę listu. On też wprowadził w wersie ostatnim słowo „truhla” (które za nim powtarzają pozostali tłumacze), świetnie swą grą znaczeń – „skrzyni” i „trumny” – przystającą do rozwijanego przez poetę motywu wesela-pogrzebu.

Jan Karník pozostał wierny schematowi rytmicznemu pierwowzoru. Odbiło się to na rymach (w pozycji rymowej znalazły się słowa nieciekawe, nieważne, np. *„k nepřespání – ani*). Chociaż starał się w ślad za oryginałem stopniować siłę epitetów waloryzujących (*nešťastné – přežalostné – plačící*), to jednak zamknął tego szeregu: *truchlíme bez naděje!* jest zbyt czynnym dopowiedzeniem tego, co okrzyk Kochanowskiego skrótowo, lecz z jaką siłą dzięki powtórzeniu, sugeruje.

Tren VII w tłumaczeniu Pilařa jest wierszem tonicznym. Tłumacz zwiększa ilość deminutywów, posługuje się językiem potocznym (*nemělas*), zwrotami z ballad czy pieśni ludowych (*běda!*), nie udaje mu się natomiast utrzymać stop-

niowania napięcia emocjonalnego (np. okrzyk *zůstanem bez naděje* jest poetycko słabszy niż powtórzenie Kochanowskiego). Oksymoroniczne określenie śmierci tłumacz zmienia w obraz: *železný sen ji sevřel jak obruč navždycky [...]*. W końcowej partii tekstu zaprzepaścił tłumacz aluzję do wesela, pisząc:

*Nemělas, dceruško má, v takovou ložnici
Zvat k sobě matku truchlící.*

Inaczej Kováčik. Motyw wesela-pogrzebu rozszerzył już na pierwszy wers eksklamacji *prenešťastná výbava*. To, co u Kochanowskiego jest tylko grą znaczeń między niespełnionym marzeniem i okrutną rzeczywistością, tutaj konkretyzuje się nagle. Urszulka wystylizowana została niemal na osobę dorosłą, umierającą w przededniu wesela. Stylizacji tej służy także unikanie zdrobnień.

W trenie VIII, bardzo prostym, będącym wyrazem serdecznych, żywych uczuć, zwraca uwagę umiejętność poety w operowaniu emocjonalnie zróżnicowanym słownictwem. Prosta poetyka rozmowy z Urszulką łączy się jednocześnie z klasyczną architektoniką całości (budowa zdań, jak zauważono, odznacza się wyraźną harmonią: 2+2+6+2+2). Tę architektonikę dostrzegł i oddał jedynie Chalupný. Pozostali tłumacze zmieniali ją i rozbijali (w tłumaczeniu Kováčika wygląda to już następująco: 2+1+1+4+2+2+1+1).

Jan Soukop uległ tu wyraźnie swej skłonności do hiperbolizacji i zwykłego gadulstwa. Świadczy o tym już pierwszy wers: *Domeček náš hlučný v poušť jsi proměnila*. Proste, acz eufemiczne określenie śmierci Urszulki przez słowo „zniknienie“, bogate treściowo, sugerujące jednocześnie i nagłość odejścia i krótkość trwania życia dziecka, przemienia się pod piórem tłumacza w obraz nieadekwatny, szokujący przez wprowadzenie słowiańskiego upostaciowania śmierci (ale zarazem lokalizujący w czasie powstanie tłumaczenia): *Morana co tebe svým závojem skryla*. Zdanie to, ciężkie przez literacką inwersję, kłóci się z charakterem emocjonalnym ludowych zdrobnień, użytych nieco dalej: *z každinkého koutku*. Deminutywum to użyte jest zresztą niefunkcjonalnie, w przeciwieństwie do Kochanowskiego, rozróżniającego „kąty“, na które patrzy zrozpaczony ojciec, od „kącików“, do których zaglądało rozbawione dziecko.

Właściwości stylu Kochanowskiego udało się zachować Chalupnemu. Mamy więc w tłumaczeniu zarówno emocjonalne zróżnicowanie *kouty* – *koutky*, jak i powtórzenia, zwłaszcza owo najważniejsze: *zábavky není, není zasmáti se komu*. Wrażenie stylistyki rozmowy psują jednak zbyt częste imiesłowy, odsyłające w odbiorze czeskim do stylu literackiego. Bliższy stylistyce rozmowy okazał się w trenie VIII Karník, który wprowadził do przekładu wiele zwrotów potocznych: *jak po vymření, čirá poušť je v domě* lub *není čemu zasmát se, pryč co těšilo mě*, kojarzące się ze słowami ludowej piosenki: *ach není tu není, co by mě těšilo...* Jeszcze bardziej do poetyki języka codziennego zbliżył się Jan Pilař wprowadzający nawet elementy baśniowe (*když jsi nám, Voršilko, zmizela zčista jasna*

[...]). I on zachowuje zwrot potoczny *jak po vymření*. Urszulka pod jego piórem *kdejaký kouteček v domě prosmejčila*, który to zwrot („prosmejčit“) świetnie obrazuje dziecięcą żywość, ciekawość i ruchliwość. Zgodna z duchem poetyki Kochanowskiego jest też antropomorfizacja żalu w wersie przedostatnim: *Z každého koutu žal se dívá na člověka*.

Przekład Kováčika i w tym trenie unika deminutiwów, tłumacz dąży czasem do upoetycznienia prostych sformułowań Kochanowskiego przez użycie metafory: *Teraz všade ticho je, dom zastrety mrakom*. Kochanowski utrzymał cały tren w formie rozmowy z Urszulką, Kováček wprowadził pewną innowację: „ty“ skierowane do Urszulki przechodzi w końcu utworu w „ty“ tożsame z podmiotem lirycznym. Tłumacz słowacki, który w swej własnej twórczości zmagał się z wpływami Apollinaire’a, i w *Trenach* nie obronił się przed tą poetyką, odgrywającą tak wielką rolę w kształtowaniu nowoczesnego wiersza czeskiego i słowackiego. Świadczy o tym powyższy przykład typowo apollinairowskiego rozszczepienia podmiotu lirycznego na „ja“ i „ty“, rozszczepienia spowodowanego tutaj, być może, fałszywym odczytaniem emfaticznego zwrotu Kochanowskiego „nie masz“, który jednak nie oznacza drugiej osoby, bo powstał ze zwrotu „nie maže“ emfaticznie wzmocnionej partykułą.

Do szczytowych osiągnięć nurtu lirycznego cyklu zalicza się tren X – odznaczający się, jak to już zauważył Waclaw Borowy³³, najwyższym arcyzmem techniki interrogacyjnej, którą wraz z techniką apostroficzną poeta mistrzowsko operował. Jest to utwór niezwykle doniosły również w planie filozoficznym cyklu, stanowi bowiem „dramatyczne wezwanie Urszulki, z pytaniem dotyczącym nieśmiertelności duszy“³⁴. Kompozycyjnym odpowiednikiem pytań będących, jak na to zwrócił uwagę Janusz Pelc, wariacjami jednego „gdzie jesteś“ i usiłujących ustalić miejsce pobytu dziecka, zależne od różnych wierzeń – jest wers ostatni: wezwanie Urszulki do przybycia w postaci, jaką dane wierzenia przysądzają formie życia pozaziemskiego: snu, cienia (według pojęć starożytnych), mary (według wierzeń ludowych).

Technikę interrogacyjną wszystkie tłumaczenia usiłują zachować. Przekład Soukopa przeciążony jest amplifikacjami, pseudo poetyckimi dopowiedzeniami: *na zlatá si sedáš s anděličky křesla, Z Lethe píti dává*). Chwilami bije do oczu nieporadność tłumacza: *člověkalis, děvú s rouchem odložila*. Co gorsza, tłumacz pomija kluczowe pytanie „jeśliś jest“. Pozostawia tylko rozbudowane wezwanie z dodanym, zbytecznym obrazem:

*Kdekoliv jsi, dítě, lituj mého bolu;
Nelze-li ti sedět u našeho stolu...*

Nie zachował również rozróżnienia pierwowzoru: sen – cień – mara. Wers ten brzmi:

...zjev se tvému otci,

W przeciwieństwie do Soukopa, Chalupný nie ma odchyłeń od treści. Zachował wers z pytaniem eschatologicznym: *at' s kde chceš, jsi-li, slituj se mou nad bolestí*. Treść ostatniego wezwania wzmacnił jeszcze tokiem jambicznym: *a přijď jak sen, jak stín, neb jako přelud pouhý*. Słowo „přelud“ bliższe jest „zjawy“, „marzenia“, „halucynacji“ niż ludowej „mary“. Przystaje natomiast do całości stylu utrzymywanego przez tłumacza w tym trenie, stylu sztucznie wysokiego, pełnego inwersji („*mou nad bolestí*“) i imiesłowów.

Jan Karník, podobnie jak Chalupný, nie uchronił się w tym trenie przed inwersjami, niezwykle ksiązkowym słownictwem (np. „robě“). Wers zawierający pytanie eschatologiczne jest u niego zaciemniony, dwuznaczny. Można go odczytać nie tylko jako wątpliwość, lecz także jako silne przekonanie, któremu forma zaprzeczenia dodaje jedynie ekspresji: *Buď kde buď, však jsi-li přec...* I ten tłumacz, jak wcześniej Soukop, nie zachował pełnego powiązania ostatniego wersu z treścią pytań w trenie zawartych. Zniknęła w tłumaczeniu „mara“, został jedynie „stín“ i „přelud“.

Ostatni z tłumaczy, Jan Pilař, wprowadza więcej niż w oryginale epitetów wartościujących (*Charon zlý; jak smutno, smutno je mi czy klamné zjevení* w wersji ostatnim). Wprowadza je zresztą nie tylko dla pogłębienia ekspresji wiersza (jak często bywa u tego tłumacza). Tutaj pełnią one funkcję interpretacyjno-informującą: „Zły Charon“ nawet dla odbiorcy nie znającego imienia mitologicznego przewoźnika ma określoną barwę emocjonalną, zaś „klamné zjevení“ sugeruje skrywającą się za tym wartościującym przymiotnikiem postawę racjonalistyczną tłumacza (inna rzecz, że tutaj przypisaną poecie). Pod piórem Pilařa też, co było do przewidzenia, wątpliwości eschatologiczne Kochanowskiego musiały zabrzmieć jasno i dobitnie: *Kdekoli přebýváš, jestli jsi, spas mou lítost*.

Nie tak konsekwentnie, jak Pilař, używał amplifikacji Kováčik. Np. w ostatnim wersie znajdziemy taki naddatek umieszczony tu wyłącznie z uwagi na rym, zupełnie natomiast niezgodny z obrazem Urszulki wpisanym w *Treny* (chodzi o epitet „tmavý“ – „ciemny“ w dwuwierszu):

*... nech sa mi zjavi
tvůj tieň v spánku albo aspoň prizrak tmavý.*

I Kováčik jednak zaznaczył wyraźnie pytanie „jeśli jest“ – „ak si len“. Opuścił natomiast, odgrywające ważną rolę w wywoływaniu wrażenia rozlewności lirycznej pierwowzoru, powtórzenia spójników, które z kolei świetnie oddał Pilař, zachowując nawet, jak Kochanowski, oboczne formy: *buď [...] či [...] či*.

Aby nie przeciążać niniejszego tekstu nadmiarem analiz, zwróćmy jeszcze uwagę na kilka tylko spraw kluczowych dla nurtu refleksyjnego *Trenów*. Zapowiedź owej dwunurtowości przyniosły dwa ostatnie wersy trenu I, w których

nakreślona jest podwójna linia rozwojowa cyklu: jawne oplakiwanie zmarłej i zmaganie się wewnętrzne, próba opanowania intelektem tragicznej sytuacji. W tym też trenie po raz pierwszy poeta usiłował określić kondycję ludzką (*Błąd wiek człowieczy*). Warianty tego sformułowania powrócą w *Trenach* jeszcze kilka razy. Popatrzmy teraz, jak z owymi ważnymi stwierdzeniami poradzili sobie poszczególni tłumacze.

Chalupný przekłada je niemal dosłownie: *lidský věk je klam*, co oznacza – jak u Kochanowskiego – „błąd, omyłkę“, a oprócz tego jeszcze „kłamstwo, złudzenie“. Ten naddatek semantyczny pozostaje jednak w kręgu pojęć o życiu samego poety, który nieraz operował metaforą czy toposem życia-gry, życia-snu. Karník ową konstatację dotyczącą kondycji ludzkiej całkowicie pominął. W przeciwieństwie do niego Pilař jeszcze ją zaakcentował:

*Nadarmo tápeme, toužíce měkce žíti,
Všude však těsno je: Klam — to je lidské bytí!*

Inaczej dwuwiersz ten przetransponował Kováčik:

*Všetko márnost! Po makšom darmo hmatkáme –
Aj tak všetko tlačí nás. Svet vždy oklame.*

Kováčik rzecz całą przesunął na inną płaszczyznę. Filozoficzne uogólnienie Kochanowskiego, dotyczące kondycji ludzkiej, tutaj nagle zawężono do stosunku: podmiot mówiący a świat zewnętrzny, jednostka i reprezentowani przez rzeczownik „świat“ inni ludzie.

Do trenów, w których kryzys światopoglądowy poety osiąga swój punkt kulminacyjny, należą treny IX i XI. Zatrzymajmy się przy nich przez chwilę. Tren IX jest pierwszym wyrazem buntu przeciw filozofii, która miała immunizować człowieka na wszelkie nadmierne reakcje uczuciowe w chwilach określanych jako „wypadki losowe“, która wszakże nie wytrzymała próby nieszczęścia, równającego w odczuciach mędrca i prostaczka. Końcowe, dramatyczne stwierdzenie jej bezużyteczności jest – jak to często bywa w *Trenach* – zwrotnym podkreśleniem ironii myśli początkowej, którą tutaj zawiera wers pierwszy. Ironii pogłębionej jeszcze dystansem intelektualnym wtrącenia w wersie drugim. Wers pierwszy ma więc dla wymowy całości wagę szczególną. Pierwszy tłumacz całego cyklu, Chalupný, nie dostrzegł tego. W jego tłumaczeniu ironia jest przyćmiona: *Jak draho rád bych koupil, tebe, moudrosti. Zamiast ironicznego dystansu podmiotu: Kupić by cię, Mądrości, za wszystkie pieniądze!* w czeskim przekładzie wybija się raczej pragnienie zdobycia mądrości, co w konfrontacji z doświadczeniami przedstawionymi w wersach końcowych jest poważnym rysem na budowlu wiersza.

Pojemniejszym niż w tłumaczeniu określeniem jest też wers 7: *Ty vsyztiky rzeczy lidskie masz za fraszku sobie*. Chalupný ograniczył się w nim jedynie do ludzkich zabiegów (najczęściej kojarzących się ze zdobywaniem majątku, może

sławy czy mocy): *Ty za marnost máš lidské shony, lidské boje*. W tłumaczeniu Chalupnego więc zmniejszył się dystans między małością wszelkiej „rzeczy ludzkiej“ a wielkością mądrości, wielkością podkreśloną jeszcze epitetami waloryzującymi, którymi poeta umiał tak świetnie operować (np. wers 10: *bezpečná, nieodmienna, niepożyta stoisz*). Zmniejszenie dystansu nastąpiło i dlatego, że Chalupny pozostawił tylko dwa epitety, rozdzielając je jeszcze orzeczeniem: *bezpečná vždy stojíš neproměnná*. Zrównanie więc zbliżającego się ku tej mądrości podmiotu z innymi ludźmi, prostaczkami, jakie dokonało się na skutek nieszczęścia, nie ma w tłumaczeniu takiej siły dramatycznej, jak w pierwowzorze.

Jan Karník w przekładzie trenu IX starał się znów być „blisko tekstu“. Dało to w efekcie tłumaczenie bez większego polotu, ale dość wierne treściowo, zachowujące nawet rymy Kochanowskiego (czego ambitni tłumacze na ogół unikają). W jednym wszakże miejscu mamy do czynienia z charakterystycznym dla tego tłumacza odstępstwem. O ile dla Kochanowskiego mądrość stoicka to umiejętność wyrobienia w sobie czegoś w rodzaju „splendit isolation“, o tyle Karník odczytał ją jako świadomość daremności ludzkich poczynań, a nawet daremności życia doczesnego w ogóle: *Všecky lidské osudy jsou ti daremnosti*.

W całej pełni zachował ironię Kochanowskiego Jan Pilař, choć błąd w druku w wersji 2 zaciemnił myśl poety. I Pilař jednakże w określeniu mądrości: *pozemským trampotám ty nepřikládáš váhy* – zawęził treść mieszczącą się w wersji tym w pierwowzorze, dodając natomiast element nieobecnego w oryginale mistycyzmu, który Czesi często przypisują polskiemu charakterowi narodowemu. Wypunktował też mocno ów egalitaryzm w cierpieniu, o jakim mówi wers ostatni. Myśl w nim zawartą tłumacz podkreślił jeszcze pleonazmem i ostrym tokiem jambicznym wersu, z silnie zaakcentowanym przed cezurą i przedziałem składniowym słowem „dav“: *jsem včleněn mezi dav, jak ze zástupu jeden*.

Kováčik w swym tłumaczeniu wrócił do koncepcji Chalupnego. Ironię wobec mądrości, bezużytecznej w chwilach nieszczęścia, znacznie osłabił, podkreślił natomiast podziw wobec niej podmiotu mówiącego, jego pragnienie zdobycia mądrości właśnie dlatego, iż w jej obecności *všetky trápenia smiešne budú asi*. Wzmocnił również za pomocą amplifikacji, w sprzeczności z pierwowzorem, poczucie własnego upadku podmiotu (nie zaś zrównanie z innymi):

*Teraz náhle z posledných schodikov som spadol
Medzi zástup ostatních, do hlbiny, nadol.*

Tren XI jest, jak to określił Janusz Pelc, „dramatycznym okrzykiem przeciwko wierze w skuteczność ideałów stoickich i religijnych“, przeniknięty sceptycyzmem, pełen wątpliwości w wartości etyczne, religijne, filozoficzne, zamknięty jest refleksją nad sensem takiego zwątpienia. Poeta nagromadził tu motywy występujące już wcześniej: życia-snu, życia-gry, wreszcie szalonej dumy ludzkiej, która za mądrość podaje właściwie swą niewiedzę. Pytania, eksklamacje, prze-

rzutnie nadają trzynastozgłoskowcowi tok namiętnej dyskusji. Narzuca go wnet na początku bezczasownikowa, sarkastyczna, zwięzła oksymoronicznie eksklamacja: *fraszka cnota!* Takiej siły ekspresji nie ma ona w tłumaczeniu Chalupnego, będąc po prostu oznajmieniem: *Ctnost marností je*. Inne też jest pole semantyczne (w porównaniu z bogatą znaczeniowo „fraszka“) powtórnego aż trzy razy słowa „marnost“. Ma ono wyraźne konotacje biblijne, ale dzięki migotliwości znaczeniowej tego wyrazu Chalupny, być może, usiłował ekwiwalentyzować to, co stracił przez składnię. Już ono bowiem sugeruje to, co u Kochanowskiego przynoszą wersy następne, poddające w wątpliwość istnienie Opatrzności, uzależniające losy ludzkie od widzimisię siły złośliwej i obojętnej na dobre i złe strony ludzkich poczynań. Bez zwrotu: *kám podíváš se marnost*, bez niesionej przez to słowo „marnost“ konotacji biblijnej cały fragment dotyczący wpływu „nieznanego wroga“ na życie człowieka odbiegłby treściowo od oryginału, Chalupny bowiem owego „nieznajomego wroga“ oddaje przez „tajného škúdcę“, a więc zwrot, który nie gra tyłoma znaczeniami, jakie dla współczesnych miało słowo „wróg“³⁵. Ogólnie pierwowzór w porównaniu z tym tłumaczeniem jest bardziej dramatyczny, słychać w nim owo wspomniane przez Weintrauba zmaganie się z myślą nie do przyjęcia, gdy tymczasem Chalupny zaczyna od razu pesymistycznym stwierdzeniem, a dalszy ciąg jest tylko tego stwierdzenia uzasadnieniem. Dlatego też występująca na końcu utworu Kochanowskiego palinodia, będąca logicznym zamknięciem zmagania, w tłumaczeniu nie jest już tak funkcjonalna, mimo, iż przełożona została bardzo ściśle.

Bliższy zakresowi znaczeniowemu słowa „fraszka“ był natomiast Jan Karník, oddając je poprzez „tretka“ – „głupstwo, drobiazg bezwartościowy“. Jednakże i on nie poprzestał na oksymoronicznym zwrocie Kochanowskiego, lecz podkreślił go zdaniem interpretującym: *uše je tretka, na co zříš, nic tu nemá ceny*. To celowe rozszerzenie desygnatów słowa „tretka“ wprowadza od początku podobny pesymizm, jak w tłumaczeniu Chalupnego. Karník i w dalszym toku trenu XI dokonuje charakterystycznych przesunięć. Najpierw więc „nieznajomy wróg“ został dopowiedziany, przetłumaczony jako „zloboh“, synonimiczny ze „złym duchem, diabłem“. Największe jednak zmiany zaszły w ostatnim dwuwierszu:

*Co mi činiš, žalosti? Zač můj život stojí,
Když mám ztratit s nadějí celou víru svoji!*

A więc bunt przeciw całkowitemu zwątpieniu przeniósł tłumacz z płaszczyzny filozoficznej na płaszczyznę fideistyczną; to obawa utraty wiary wzywa do opamiętania. Tren XI zrozumiał zatem Karník jako bunt przeciw Opatrzności i bluźniercze przyznanie, iż światem rządzi szatan. Takie bluźnierstwo, zgodnie z postawą ideową tłumacza, musiało wywołać zmiany treściowe w palinodii Kochanowskiego.

Jan Pilař tłumacząc eksklamację Kochanowskiego pozostawił słowo „fraszka“, tyle, że w czeskiej pisowni: *Ctnost – to je fraška jen!* Słowo to jednakże jest homonimem słowa polskiego, oznacza bowiem farsę, tragickomię, udawanie, śmieszne wydarzenie, a nawet kpinę³⁶. Na pierwszy rzut oka może się to wydawać bliskie poetyce Kochanowskiego, który posługiwał się przecież dość często toposem życia-gry. Tu jednakże słowo to zmienia w sposób dość zasadniczy sens sarkastycznego sformułowania autora *Trenów* i zawiesza w próżni dwa następujące po nim pytania retoryczne, logicznie ze stwierdzenia Kochanowskiego wypływające.

Wieloznaczny, zwłaszcza dla współczesnego Kochanowskiemu czytelnika, wers 5, owo aluzyjne zrównanie w działaniu wrogich sił z Duchem św., Pilař oddał przez dość konwencjonalne odwołanie się do fatum: *Nad lidským osudem visi neznámá kletba*. W dalszych wersach zamiast ironii Kochanowskiego, dostrzegającego nonsensowność ludzkich poczynań, Pilař wbrew oryginałowi wydobywa znaczenie ludzkiego aktywizmu. Po stwierdzeniu więc, że losem rządzi fatum, podkreśla, iż mimo to, a nawet wbrew temu („navzdory tomu“), ludzie usiłują zgłębić „největší tajemství“. Tłumacz osłabił również wątpliwość w skuteczność ludzkich poczynań:

*[...]vábí nás lehké snění,
z něhož se v skutečnost sotva kdy něco změní.*

A więc „sotva kdy“ – „mało kiedy“, co wszakże nie jest równoznaczne ze zdecydowanym „nigdy“ Kochanowskiego. Wobec takiej interpretacji oryginału końcowy bunt przeciw zwątpieniu nie może mieć tej siły dramatycznej, jaką ma u polskiego poety.

Kováčik powrócił do sformułowania Chalupnego: *ctnost je márnost*. W werse 5 wprowadził charakterystyczne słowo „úděl“: (*věčně úděl neznámý kříží naše plány*). Oprócz znaczenia „los“ posiada ono konotacje związane ze słownictwem filozofii egzystencjalnej: „lidský úděl“ – „kondycja ludzka“. Absurdalność tej kondycji tłumaczenie podkreśla aż po wiersze końcowe, stwierdzające, że nigdy nie poznamy sensu swych płonących i szalonych snów. W tłumaczeniu Kováčika więc zwątpienie poety nie jest ani bluźnierstwem, jak u Karníka, ani próbą ocalenia aktywności ludzkiej wbrew przeciwnościom, jak u Pilařa, ale pesymizmem egzystencjalnym.

Już na podstawie tych – fragmentarycznych siłą rzeczy – analiz można wysnuć pewne wnioski dotyczące przekładów *Trenów* na język czeski i słowacki. Różnice, jakie pomiędzy poszczególnymi dokonaniem translatorskimi występują, są przede wszystkim różnicami **poetyk** obowiązujących w okresie powstawania przekładu. Niemniej ważną sprawą w procesie translacji była postawa ideowa tłumacza, decydująca dla lokalizacji literackiej i filozoficznej poety przez

tłumacza, lokalizacji podsuwającej tłumaczom pewne „skrzywienia“ interpretacyjne. O ostatecznym kształcie przekładu decydowała także wiedza tłumacza i skala jego talentu poetyckiego. O tym, że Chmelenský i Soukop tłumaczyli jedynie treny nurtu lirycznego, zadecydowały, jak się wydaje, obowiązujące w danym okresie poglądy na sprawę oryginalności literatury, nieznamość praw poetyki renesansowej. Ale za to, że Soukop nie potrafił zachować genialnego stopu wytworności i prostoty wypowiedzi poetyckiej Kochanowskiego, że obie warstwy: poezja „wysoka“ i język potoczny brzmią w tłumaczeniu jak dysonans, że tłumacz gubi ciepło liryki polskiego poety, przesłaniając je dyszącymi fałszywą poetycznością obrazami, że poetycką grę iluzji przemienia na przegadany konkret – za to wszystko winić należy przede wszystkim jego niezbyt wielkie umiejętności poetyckie.

Bliższy pięknościom tekstu Kochanowskiego był Chalupný, jednakże przekład ten, zdobywający się chwilami na sformułowania niezwykle i pomysłowe, zestarzał się na skutek obciążenia „lumirowską“ manierą przekładową, nazbyt już odbiegającą od języka, którym posługiwał się odbiorca tekstu.

Karník, na którego tłumaczenie można rozszerzyć zarzuty stawiane Chalupnemu, popełnił jeszcze inne błędy. Zbyt często usiłował trzymać się „blisko tekstu“, oddając oryginał poprzez słowa i rymy niemal identyczne, co przy tak bliskich sobie językach jak czeski i polski nie jest rozwiązaniem szczęśliwym, przeciwnie, bywa uznawane za rzecz raczej wstydliwą, bo świadcząca o nieporadności tłumacza i niewiele mającą wspólnego z poezją. Przy całej tej pozornej wierności pierwowzorowi, właśnie u Karníka obserwować możemy daleko idące przekształcenia w płaszczyźnie treści, spowodowane chyba postawą ideową tłumacza. Ona to prawdopodobnie wywołała zamazanie wątpliwości eschatologicznych w trenie X, podyktowała istotne zmiany w interpretacji refleksji Kochanowskiego nad własnym zwątpieniem w trenie XI, wreszcie zmieniała trudny, humanistyczny optymizm trenu XIX w religijnie motywowaną postawę rezygnacji.

Oba najnowsze przekłady – czeski Pilařa i słowacki Kováčika – są manifestacją przeświadczenia o współczesności dzieła Kochanowskiego. Pilařa chęć realizacji tego przeświadczenia doprowadziła do swoistego „wyciszania“ nurtu klasycznego tej poezji, do uczynienia z przekładu glosy poetyckiej, mającej ułatwić odbiór dzieła dzisiejszemu czytelnikowi – bez momentów retardacyjnych, jakie przynosi obciążanie tekstu aparatem objaśniającym. Kováčik podobną postawę translatorską wobec dzieła Kochanowskiego realizował w sposób odmienny, wprowadzając do przekładu elementy poetyki nowoczesnego wiersza słowackiego (np. apollinariowskie rozszczepienie podmiotu lirycznego w trenie VIII, aluzje do filozofii egzystencjalnej itd.). Oba najnowsze przekłady osiągnęły dość wysokiej poziom artystyczny, oba wykorzystaly też, otaczane w kulturach obu południowych sąsiadów Polski estymą, elementy poetyki ludowej (obrazowanie, słownictwo). Pod tym względem najnowsze tłumaczenia są jakimś odpowiednikiem

żywości potocznej polszczyzny, którą *Treny* pulsują. Z mniejszym natomiast szczęściem udało się tłumaczom przetransponować zwartą architekturę poetycką *Trenów*, przez co ucierpiało napięcie dramatyczne poszczególnych utworów cyklu.

Przypisy

- 1 Horák, J.: *Jan Kochanowski w literaturze czeskiej*, w tomie zbiorowym: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego*, Kraków 1931; w języku czeskim rzecz wyszła in: Horák, J.: *Z dějin literatur slovanských*, Praha 1948.
- 2 Postaci tej poświęcił monografię K. Krejčí: *Bartoloměj Paprocki z Hlahol a Paprocké Vůle*, Praha 1946; fragmenty tej pracy w tłumaczeniu polskim zawierają: Krejčí, K.: *Wybrane studia slawistyczne*, Warszawa 1972.
- 3 J. Horák, jw.; Bečka, J.: *Polské písemnictví ve světle českých překladů*, [w zbiorze:] *Česko-polský sborník vědeckých prací*, t. II, Praha 1955.
- 4 J. Horák, jw.; Brtáň, R.: *Jan Kochanowski v české a slovenské literatúre*, „Slavica Slovacca“ t. III, 1968, przedruk in: Brtáň, R.: *Slovensko-slovanské literárne vzťahy a kontakty*, Bratislava 1979; Měšťan, A.: *Kochanowski w Czechach od XVI wieku po dzień dzisiejszy* [w księdze zbiorowej:] *Literatura – komparatystyka – folklor*, Warszawa 1968; o wpływie zaś Kochanowskiego na zagranicę w ogóle zob. Ulewicz, T.: *Oddziaływanie europejskie Jana Kochanowskiego, od renesansu do romantyzmu*, wyd. II, Wrocław 1976 (Nauka dla Wszystkich, nr 265).
- 5 „Česká včela“ 1837, č.30, s. 233.
- 6 Cyt. za J. Horák: *Z dějin literatur slovanských*, jw., s. 376.
- 7 Jan Soukop żył w latach 1826–1892. Był księdzem katolickim, pozostawał pod wpływem ks. F. Sušila, zbieracza piśni narodowych na Morawach. Sam uprawiał poezję, prozę i publicystykę. Tłumaczył z polskiego, francuskiego i niemieckiego. Pierwszy zaś tłumacz kilku trenów, Josef Krasoslav Chmelenský (1800–1839), z wykształcenia prawnik, uprawiał poezję, krytykę muzyczną i literacką. Jako poeta wzorował się na romantykach (m. in. Mickiewicz). O Soukopie jako tłumaczu por. też: Soldan, L.: *J.N. Soukop – překladatel polských básníků* [in:] *Polonica*. Sborník příspěvků z V. celostátní konference československých polonistů (22.-24. května 1990), Brno 1990.
- 8 *Slovanská poezije, výbor z národného a umělého básnictva slovanského v českých prekladech*. Sestavil a literárnimi úvody opatřil F. Vymazal, V Brně 1878, s. 28.
- 9 Znaczenie antologii dla kształtowania się np. warsztatu pisarskiego Petra Bezruča uchwycił J. Dolanský: *Petr Bezruč a polská literatura*, „Slavia“, 1974, č.3.
- 10 *Historie literatur slovanských*. Sepsali N. N. Pypin a V. D. Spasowicz. Podle druhého zcela přepracovaného a doplněného vydání z ruštiny přeložil A. Kotík, V Praze 1882.
- 11 Tamże, t. II, s. 36–37.
- 12 Levý, J.: *České teorie překladu*, Praha 1957, s. 173–186.
- 13 Emanuel Chalupný (1879–1958) z wykształcenia był prawnikiem i socjologiem. Literaturę ujmował z punktu widzenia socjologii, był autorem kilku monografii o czeskich pisarzach. *Interesował się również stosunkiem współczesności do świata antycznego (zbiór artykułów Antika a moderní svět)*.
- 14 Kochanowski, J.: *Treny*. Z polštiny přeložil E. Chalupný, Praha 1928.
- 15 J. Svitil (pseud. Jan Karník), z wykształcenia doktor medycyny, był gorącym polonofilem. Problematyce polskiej poświęcił zbiór szkiców *Pod peruti bílého orla*, Olomouc 1926, wśród nich znajduje się studium: *Jan Kochanowski a jeho dílo* (s.16–69). I w oryginalnej twórczości Karníka odkryto wiele motywów polskich (por. Jiří Krystýnek: *Z dějin polsko-českých literárních vztahů*, Brno 1966). Karník wydał antologię: *Z českého Parnasu*, Praha 1930 oraz *Poesie svobodné Polsky*, Praha 1937.

- 16 Bartoš, O.: *K problematice historického vývoje překládání z polštiny do češtiny*, „Slavia Occidentalis“ 1964, s. 12.
- 17 *Jana Kochanowského Treny a frašky*. Přeložil J. Karník, Praha 1928.
- 18 J. Karník: *Jan Kochanowski a jeho dílo*, jw., s. 60–61.
- 19 J. Levý, jw., s. 186, 237.
- 20 Jan Pilař (1917–1996), poeta, dužo tłumaczył z języka polskiego. Wydał tomy wierszy Broniewskiego, Tuwima, Gałczyńskiego, Leśmiana Iwaszkiewicza, Baczyńskiego, Harasymowicza. Z klasyków — Słowackiego i Norwida. Opublikował również trzy antologie z których ostatnia — *Setkání nad Vislou* — jest interesujícím przekrojem poezji polskiej od S. Wyspiańskiego po E. Lipską. Marián Kováčik, z wykształcenia fizyk, wydał kilka zbiorów poezji (debiut w r. 1963).
- 21 Kochanowski, J.: *Renesančná lyra*, Bratislava 1970. (Wstęp i przypisy P. Winczer); Kochanowski, J.: *Renesanční loutna*, Praha 1971, z polštiny přeložil J. Pilař a E. Sojka. Wstęp pt. *Lyrická balada Jana Kochanowského pióra K. Krejčího*.
- 22 Pilař, J.: *Trzy aspekty przekładu* [w zbiorze:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, Wrocław, Ossolineum 1975, s. 263.
- 23 Szyjkowski, M.: *Dwa przekłady „Trenów” Jana Kochanowskiego*, „Slavia“ 1928/29; Horák, J.: *Jan Kochanowski v české literatuře*, s. 380; A. F.: *J. Kochanowski, Treny*, „Slovanský přehled“ 1928, s. 376; A. F.: *Jana Kochanowského „Treny“ a „Frašky“*, „Slovanský přehled“ 1929, s. 147; Vydra, B.: *Jan Kochanowski a Czeši*, „Ruch Literacki“ 1930. W ocenie przekładów przychyła się Vydra całkowicie do zdania Szyjkowskiego uważając, iż „pod względem formalnej wierności najbardziej zbliżył się do oryginału Karník, natomiast Chalupný świadomie i celowo swój przekład modernizuje“.
- 24 Sandauer, A.: *Troski tłumacza* [w zbiorze:] *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1955, s. 254.
- 25 Weintraub, W.: *Rzecz czarnoleska*, Kraków 1977, s. 304.
- 26 Windakiewicz, S.: *Jan Kochanowski*, Warszawa 1947, s. 135.
- 27 Dłuska, M.: „*Kto mi dał skrzydła...*“ *Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego*, [in:] *Studia i rozprawy*, t. II, Kraków 1970, s. 51.
- 28 Tamże, s. 7.
- 29 Rospond, S.: *Język i artyzm językowy Jana Kochanowskiego*, Wrocław 1961, s. 177–181.
- 30 Baluch, J.: *Przekład w kontekście metryki porównawczej*, [w zbiorze:] *Metryka słowiańska*, Wrocław 1971, s. 239.
- 31 Weintraub, W.: *Styl Jana Kochanowskiego*, [in:] *Rzecz czarnoleska*, jw.
- 32 Gaertner, H.: *O języku „Trenów“*, [przedruk w:] Pelc, J.: „*Treny*“ *Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1969.
- 33 Borowy, W.: *Kamienne rękawiczki; Nescio, quid blandum*, [in:] *Studia i rozprawy I*, Wrocław 1952.
- 34 Pelc, J.: *Jan Kochanowski: Tren X*, [in:] *Liryka polska. Interpretacje*, Kraków 1971; tenże: *Renesansowa koncepcja człowieka w „Trenach” Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki“ 1968, z. 3; tenże: *Model liryki czarnoleskiej*, [in:] *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, Warszawa 1965; tenże, „*Treny*“ *Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1969.
- 35 Por. Weintraub, W.: „*Fraszka*“ *w tragicznej tonacji*, [in:] *Rzecz czarnoleska* jw., s. 311.
- 36 Polską nazwę gatunkową „*fraszka*“ (pisaną fraška) niektórzy czescy tłumacze i historycy literatury pozostawiali w brzmieniu oryginalnym. Do czeskiego słownika teorii literatury „*fraszka*“ w znaczeniu polskiego, odrębnego gatunku literackiego wprowadziłam w r. 1984 (por. *Slovník literární teorie*. Red. Štěpán Vlašín, Praha 1984, s. 120); dziś ta nazwa genologiczna nie tylko funkcjonuje w czeskiej świadomości gatunkowej, ale doczekała się pierwszej monografii (por. Štěpán, L.: *Polská epigramatika. Žánry fraška a epigram ve spektru malých literárních forem*, Brno 1999).