

## POEZJA EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ

KRYSTYNA KARDYNI-PELIKÁNOVÁ  
(Brno)

### MIĘDZY SŁOWEM ORYGINAŁU A LEKTURĄ TŁUMACZA (VLADIMÍRA HOLANA *ARS INTERPRETANDI* DZIEŁ POLSKICH ROMANTYKÓW)

Problematyka translacji, pojętej jako jedno z głównych świadectw recepcji i funkcjonowania tekstów literackich w obcej kulturze, należy obecnie do czołowych zagadnień komparatystyki, a nawet humanistyki. Przekład uznawany jest dziś za skomplikowany i wymagający wysokiego kunsztu akt twórczy, który jednak bywa uwikłany w dwa językowo-kulturowe obszary i zawsze jest wielostronnie nacechowany historycznie. Do obowiązków badacza należeć więc będzie próba wyjaśnienia owych uwikłań i ich skutków, czytelnych w dostępnym każdemu „zapisie lektury”, czyli w konkretnej translacji konkretnych dzieł literackich. Można oczywiście pytać się dalej, na ile owa eksplikacja będzie naznaczona dalszym prezentyzmem, a zapewne będzie, ale tę sprawę pozostawiam na uboczu. Interesuje mnie bowiem rekonstrukcja konkretnego modelu czytania określonych dzieł polskich przez konkretnego czeskiego tłumacza, dotarcie do przyczyn zastosowania owego modelu oraz odtworzenie rezultatu owych zabiegów: dające się wydobyć z tekstu docelowego sensy globalne polskiego dzieła w czeskiej szacie językowej.

Zarówno *Sonety* Adama Mickiewicza, jak i *Ojciec zadzumionych* Juliusza Słowackiego istnieją w czeskiej przestrzeni kulturowej od wielu lat i to w serii tłumaczeń, z których pierwsze powstawały już w latach trzydziestych XIX wieku<sup>1</sup>. Mimo to jednak w drugiej połowie XX wieku sięgnął po nie ponownie znakomity poeta czeski Vladimír Holan. Cóż go do tego skłoniło? Jakie wartości mógł w nich dostrzec, jak je odczytać i dążyć do przekazania kulturze czeskiej, że postanowił podjąć się trudnego dzieła przekładu, trudnego tym bardziej, iż posiadał raczej tylko bierną znajomość języka polskiego i dysponował przede wszystkim wiedzą o oryginale, zapośredniczoną przez Josefa Matouša, autora przekładu filologicznego, również tłumacza i związanego z końcową fazą modernizmu krytyka literackiego, szczególnie wielbiciela literatury polskiej, a zwłaszcza Słowackiego-mistyka<sup>2</sup>?

<sup>1</sup> Por. *Czeska bibliografia Adama Mickiewicza 1826–1960*, Wrocław 1965; J. Pelikán, *Juliusz Słowacki wśród Czechów. Zarys historyczno-bibliograficzny*, Brno 1973.

<sup>2</sup> Por. medalion *Josef Matouš (1881–1971)* w mojej książce *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistyka literacka*, Warszawa 2003.

Pytaniem dalszym będzie niemożliwe dziś, przy niezwyklej rozwoju translatologii i zalewie wciąż nowych koncepcji teoretycznych translacji<sup>3</sup>, pytanie o wierność i adekwatność tych tłumaczeń w stosunku do oryginałów. W tym wypadku chciałabym skupić uwagę nie tyle na poszczególnych językowych wyborach i wartościowaniu ich odpowiedniości w stosunku do tekstu oryginału (wybory te zresztą są niejasne ze względu na niedostępność wspomnianego przekładu filologicznego), ile na ogólnej interpretacji polskich utworów i wiodących ku niej gestach słownych czy kompozycyjnych, należących już zdecydowanie do samego poety-tłumacza.

Dalszym pytaniem z natury rzeczy będzie pytanie o dokonane przez tłumacza zmiany, ale i o poetykę przekładu, a w następnej kolejności o relacje zachodzące między odległą w czasie polską kulturą źródłową, z której wyłoniły się oba utwory, a współczesną czeską kulturą docelową, wpływającą zarówno na wybór samych tekstów, których translacja dotyczyła, jak i na ich przeobrażenia. Głównym bowiem zadaniem, jakie stawiałam sobie i nadal stawiam przy tego typu rozważaniach translatologicznych, nie bywa empiryczna weryfikacja określonej teorii przekładu, lecz pragnienie choć częściowego odtworzenia obrazu recepcji literatury polskiej w czeskim środowisku językowo-kulturowym. Starając się uchwycić translatorskie strategie tłumaczy, pragnę wciąż jako polonistka odpowiadać na pytania: kto? kiedy? co? jak? dlaczego? tłumaczył oraz: jakiej dokonał i dlaczego selekcji materiału i jakie rozwiązania zastosował? Celem zaś tych analiz jest wyłuskanie odpowiedzi na pytanie: co w końcu mówi polski autor do czeskiego odbiorcy w jego własnym języku? Wpisuję się więc do grona praktyków komparatystyki, interesują mnie badania szczegółowe, odślaniające „metamorfizm literacki i kulturowy”, jak to określa Bogusław Bakula<sup>4</sup>, bo z takich właśnie konkretów Czesi tworzą sobie obraz literatury polskiej i wyobrażenia o polskim charakterze narodowym, poprzez nie interpretują polskie zachowania historyczne.

Przekłady Holana mają wartość szczególną nie tylko z uwagi na pozycję tego wybitnego poety w kulturze czeskiej, a nawet światowej, ale także z powodu stosowanego przezeń często – i nie tylko w odniesieniu do poezji polskiej – sposobu tłumaczenia: posługiwanie się niewłasnym przekładem filologicznym<sup>5</sup>, w tym wypadku translacją Josefa Matouša. Niestety, jak wspomniałam, na ślad owych „dosłownych” przekładów Matouša nie udało mi się trafić. W każdym razie trzeba liczyć się z tym, że Holan otrzymywał już pewną interpretację zapośredniczoną, niesioną przez ów przekład filologiczny. Zadaniem autora *Nocy z Hamletem* było z kolei to, co Czesi określają jako *přebásnění* – nadanie utworowi ponownie, choć w innym języku, kształtu poetyckiego. Ale Holan nie porzekał wyłącznie

<sup>3</sup> Omawiają je autorzy licznych prac i zamieszczonych tam bibliografii, por. translatologiczne serie wydawane przez Uniwersytet Śląski czy PWN, z pojedynczych zaś publikacji wykorzystywane w niniejszym artykule refleksje następujących autorów: P. Bukowski, M. Heydel, *Przekład – język – literatura*, wstęp, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków 2009; T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków 2010; M. Skwara, „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Kraków 2010; O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010.

<sup>4</sup> B. Bakula, *Kilka uwag na temat komparatystyki integralnej w: Historia i komparatystyka. Szkice o kulturze i literaturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Poznań 2000.

<sup>5</sup> O. Králík, *O metodě básnických překladů Vladimíra Holana*, „Acta Universitatis Palackianae Olomuniensis”, Philologica III 1962, s. 67–89.

na tym zadaniu. Jak skądinąd wiadomo (O. Králík), poeta czeski konfrontował tekst Matouša z oryginałem. Kazał też sobie odczytywać głośno teksty obce dla uchwycenia ukształtowania warstwy eufonicznej oryginału i jej wpływu na semantykę utworu. W wyniku tych zabiegów dochodzić musiało do „nałożenia” dalszej, tym razem już Holanowskiej, warstwy interpretacyjnej, do której czytelnik ma dostęp bezpośredni. Zawsze jednak – a przynajmniej do chwili odnalezienia owego tłumaczenia filologicznego – pozostaje bez odpowiedzi pytanie: czy sensy, jakie wyczytać możemy z translacji Holana, były jakoś zasugerowane tekstem Matouša, czy też były wyłącznie wynikiem jego własnych przemyśleń, nawyków poetyckich i wyborów? Aby choć w przybliżeniu odpowiedzieć na owo pytanie, warto zatrzymać się chwilę przy okolicznościach towarzyszących powstaniu owych przekładów.

Z pewnością jakiś wpływ na tłumaczenia Holana wywarły czeskie dyskusje o sposobach translacji<sup>6</sup>. Od czasów czeskiego odrodzenia narodowego na początku XIX stulecia przekłady miały dla czeskiej literatury bardzo duże znaczenie. Na przełomie XIX i XX wieku szczególnie ważne były inspiracje, jakie wniosła do czeskiego życia literackiego działalność przekładowa grupy poetów związanych z czasopismem „Lumír”, wśród których wybijały się dwie postaci: Jaroslav Vrchlický i Josef Václav Sládek. Obaj wysokiej rangi poeci w dążeniu do przyswojenia Czechom jak największej liczby dzieł literatury światowej wytworzyli swoiste modele 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 różniły. Vrchlický jako główny postulat wysuwał w tłumaczeniu konieczność zachowania struktury rytmicznej pierwowzoru. Zawsze też naprzód kreślił sobie jego 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 językowych, używania skrótów słownych, wokalizacji przedrostków, inwersji itp.; trzeba też pamiętać, że różne schematy rytmiczne mają w poszczególnych językach odmienną wartość semantyczną (z czego nie zdawano sobie jeszcze wówczas sprawy).

W przeciwieństwie do Vrchlickiego Sládek za punkt wyjścia obierał treść utworu, stawiając sobie za cel zachowanie ścisłości znaczeniowej choćby kosztem formy (o prezytystycznej wieloznaczności słów czy zależności interpretacji od kontekstów jeszcze wówczas nie myślano).

W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku rozgorzała w Czechach nowa dyskusja na temat przekładu. Atakowano w niej Vrchlickiego za sztuczność języka poetyckiego, pojawiły się twierdzenia (np. F. X. Šalda), iż celem przekładu artystycznego nie może być zacieranie różnic kulturowych, lecz przeciwnie – ich zachowanie. Zamiast wierności filologicznej zaczęto domagać się ekwiwalentów wartości, które by w odbiorze zdolne były wywołać efekt podobny temu, jaki wywołuje oryginał. Pojawiło się też pojęcie „powinowactwa twórczego” pomiędzy poetą-autorem a tłumaczem. Miało ono zapewnić maksymalne zbliżenie obcojęzykowego wariantu do oryginału.

<sup>6</sup> Por. J. L e v ý, *České teorie překlada*, Praha 1957, s. 173–186.

W dalszym swym rozwoju czeskie teorie translatologiczne zaczęły odchodzić od modernistycznej przesady na punkcie ekspresji, jednakże nadal trzymały się dość usilnie pojęcia ekwiwalentyzacji. Domagano się więc wynalezienia w języku przekładu takich środków, które odpowiadałyby historycznym i indywidualnym właściwościom stylu oryginału. Z takich właśnie założeń wychodził Otokar Fischer i jego szkoła translatorska działająca w okresie międzywojnia.

Już w czasie pierwszej wojny światowej snuł również swe teorie przekładu Vilém Mathesius, czynny tłumacz. Torował on drogę hasłu, iż poezji nie da się po prostu przetłumaczyć, lecz należy ją *přebásnit*, tzn. dla wiersza należy znaleźć substytuty poetyckie w języku rodzimym, w przekładzie zaś ważniejsze jest wywołanie wrażenia ogólnego, bliskiego tekstowi źródłowemu, niż zachowanie takich samych jak w oryginale środków artystycznych. Uwagę koncentrować należy nie na dziele, lecz na odbiorcy. To w jego imieniu występowano z żądaniem prostoty i naturalności słowa poetyckiego.

W tłumaczeniach Holana ślady czeskiej dyskusji translatorskiej są dość wyraźne, choć najbliższe jego praktyce translatorskiej były poglądy Mathesiusa.

Ważnym, choć prozaicznym, kontekstem zewnętrznym, skłaniającym poetę do zajęcia się przekładami, były sprawy zapewnienia sobie i rodzinie jako takich warunków egzystencji. W dobie, kiedy Holan podjął się tłumaczenia polskich dzieł, sam był przez reżim komunistyczny dyskryminowany<sup>7</sup>, odsuwany na margines, miał trudności z publikacją własnych utworów. Natomiast przekłady dzieł uznawanych za „postępowych” (w obowiązujących kategoriach marksistowskich) klasyków Polski – państwa wchodzącego wraz z Czechosłowacją w skład „obozu socjalistycznego” – były dobrze widziane przez ówczesnych kierowników polityki kulturalnej. Jednakże Holan, jak świadczy o tym O. Králík, znawca jego działalności translatorskiej<sup>8</sup> i wydawca wielkiego wyboru jego przekładów, „...nigdy nie tłumaczył przypadkowo, rzeczy, które byłyby mu obojętne. Zawsze na jakimś skrzyżowaniu dróg jego życia i twórczości musiało dojść do intymnego spotkania z tłumaczonym autorem”<sup>9</sup> [tłum. moje]. O jakie więc skrzyżowanie chodziło w tym wypadku?

Dość dużo może nam wyjaśnić bliższe określenie gatunkowe i tematyczne zarówno tekstu oryginałów, jak i przekładów, oraz osadzenie ich w kulturze czasów ich powstania. Oba tłumaczone teksty, choć bardzo odmienne, należą do gatunku modnej w romantyzmie „podróży literackiej” czy „poematu podróżniczego” (Mickiewicz), bądź są jego odpryskiem (Słowacki), oba też sytuowane były przez twórców w równie modnym wówczas orientalizmie. Czy tak odległe w czasie mody mogły jednak inspirować Holana? Otóż: mogły. W obydwu bowiem nastąpiło przesunięcie czy rozszerzenie perspektywy poznawczej z opisu nowych terenów, odmiennych obyczajów, kultur, konwencji języków, odmiennej ekspresji – w stronę *vita interpretativa*, a to już jest sfera, w której czeski poeta czuł się jak u siebie w domu. Doba, gdy Holan tłumaczył polskich romantyków, była przecież czasem

<sup>7</sup> Por. V. Justl, *Holaniana*, Praha 2010, s. 46.

<sup>8</sup> O. Králík, *O metodě...*, *op. cit.*

<sup>9</sup> Idem, *Nad překlady Vladimira Holana*, posłowie, [w:] V. Holan, *Cestou (Výbor z překladů)*, Praha 1962, s. 572; niezwykle interesująco o spotkaniu czy wręcz o filozoficznym, etycznym i estetycznym powinowactwie twórczości polskiego późnego romantyka-nowatora Norwida oraz Holana pisze Pavol Winczer, zob. P. Winczer, *Vladimír Holan a Cyprian Kamil Norwid* [w:] *Vladimír Holan a jeho soupoutníci*, Praha 2006, zwłaszcza s. 78–79.

powstania jego własnych powieści poetyckich czy poematów epicko-lirycznych z filozoficznym podtekstem (*Přiběhy*), czasem nawrotu poety, jak pisze jego biograf i edytor jego dzieł zebranych Vladimír Justl<sup>10</sup>, do poezji romantycznej (K. H. Mácha), czasem „rehabilitacji poezji epickiej”, w której fabuła jest pretekstem dla rozwiązywania czy tylko sygnalizowania problemów filozoficznych bycia-w-świecie, spraw kondycji ludzkiej. Zawarta w oryginałach problematyka bliska była poezji Holanowej, która po ukazaniu się jego pierwszego, poetystycznego tomiku dość szybko dołączyła do „ciemnego” nurtu czeskiej twórczości międzywojennej (linia Hora – Halas – Hrubín – Zahradníček).

W podobny sposób mógł aktualizować się w tej dobie w twórczości (szczególnie przekładowej) poety nurt orientalizmu, w którym zanurzone są oba tłumaczone utwory polskie, choć orientalizm polski i czeski zdecydowanie się od siebie różniły. O wiele wcześniejszy, aczkolwiek ulegający modom zachodnim, romantyzm polski był zdecydowanie europocentryczny<sup>11</sup>. Orient tatarsko-turecki, z którym Polacy zmagali się przez stulecia, raczej nie był w nim przedstawiany jako „światło mądrości”. W *Sonetach krymskich* stał się symbolem przemijalności wszelkich potęg, w tym i ówczesnej, dławiącej Polskę, rosyjskiej, był więc figurą końca tej ostatniej. Jeszcze inaczej sprawa ta wygląda u Słowackiego, gdzie *Ojciec zadżumionych* jest „odpryskiem” jego typowo zachodnioeuropejskiej (choć z motywem Polaka-tułacza) podróży na wschód (sam zresztą pisze o tym we wstępie do poematu). Ale odpryskiem bardzo specyficznym. Zasłyszana historia człowieka, który w niekończącej się kwarantannie straci stopniowo całą rodzinę, ma prócz tła wschodniego inną jeszcze cechę: treść jego to typowa, opracowana poetycko „forma prosta” (określenie A. Jollesa) – *memorable*, wydarzenie prawdziwe, lecz wyjątkowe, zdumiewające, plasujące się w polu wywołującej grozę frenezji romantycznej. Można je również kojarzyć z gatunkiem prasowym *fait divers*<sup>12</sup>, rodzajem doniesienia czy notatki o wydarzeniach sensacyjnych, o faktach autentycznych, ale zwielokrotnionych i przez swoją liczbę niezwykłych. Tego typu wydarzenia chętnie wykorzystywała również pieśń jarmarczna, skąd przedostały się do twórczości czołowego romantyka czeskiego – K. H. Máchy (zauważył to K. Krejčí, który wręcz mówi o „ludowej frenezji” poematu *Máj*<sup>13</sup>). O Holanowym zbliżeniu w tej dobie do twórczości Máchy i dziejów jego bohatera Viléma, „najbardziej konsekwentnego a jednocześnie najbardziej tragicznego wędrowca refleksji”, jak go określił inny bohemista<sup>14</sup>, była już mowa. Jednocześnie w międzywojniu *memorable* w postaci specyficznej odmiany gatunku, nazwanej później *hospodská historka*, rozpoczęło swoją karierę pod piórem Haška.

Trochę inaczej wygląda sprawa czeskiego orientalizmu. Dla raczej wątego czeskiego romantyzmu *lux* miała płynąć nie *ex Oriente*, lecz z ludowości (z niej czescy „odrodzeniowcy” wyrastali) i ze Słowiańszczyzny (która miała dać czeskim dążeniom odrodze-

<sup>10</sup> V. J u s t l, *op. cit.*, s. 46; por. też: V. K ř i v á n e k, *Vladimír Holan básník*, Praha 2010.

<sup>11</sup> Por. E. K u ź m a, *Mit Orientu i kultury zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980.

<sup>12</sup> R. B a r t h e s, *Strukture du fait divers*, esej z 1964 r.; o współczesnych tego typu narracjach por. D. S i m o n i d e s, *Współczesne opowieści popularne*, [w:] *Studia o literaturze i folklorze Słowian. Dedykowane Józefowi Magnuszewskiemu*, Warszawa 1991.

<sup>13</sup> K. K r e j č í, *Symbol kata a odsouzenec v díle K. H. Máchy*, [w:] idem, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975.

<sup>14</sup> Słowa Z. H r b a t y, *Romantismus a Čechy: témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*, Jinočany 1999, s. 21 [tłum. moje].

niowym poczucie siły). Po idee podróżowano do Rosji (choć te podróże kończyły się często rozczarowaniem, jak np. u K. Havlíčka). Jeszcze w 1914 roku pisał Vojtěch Frič w liście otwartym do redakcji pisma „Zrcadlo světa”: „Nasza znajomość świata jest tak niewielka, że powinnością każdego, kto przekroczył granicę, jest wbijanie jej nam, Czechom, do głowy”<sup>15</sup>. Wiek XIX był jednak wiekiem rozszerzenia poznania w Czechach, pod jego koniec rozwijały się nawet tęsknoty kolonialne (ekspedycje afrykańskie Holuba i ich motywacje, a także pełne pewności słowa T. G. Masaryka, piszącego o działaniach czeskich legionów w rewolucyjnej Rosji w liście do amerykańskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych z 1918 roku: „jestem, by tak rzec, panem Sybiru i połowy Rosji”<sup>16</sup>). Wschód, egzotyka wtargnęły i do literatury. Pozostały też w niej i poprzez okres międzywojnia (poetystyczne tęsknoty za egzotykiem). Tak więc tłumaczone przez Holana polskie „poematy podróżnicze” nie były i po latach czymś szczególnie obcym dla czeskiego środowiska, a niesione przez nie przesłania, zawarte w ich Holanowskiej, poetyckiej interpretacji, wkomponowały się w całokształt przesłań jego własnego dzieła poetyckiego, w czasy „późnych wnuków” odległego romantyzmu.

Tłumaczeniu *Sonetów* przez Holana poświęciłam przed kilku laty oddzielny szkic<sup>17</sup>, pozwolę sobie tutaj przypomnieć niektóre z zamieszczonych tam uwag.

Dotychczasowi badacze czeskich przekładów *Sonetów*, choć zauważyli np. dialog, w jaki wszedł z nimi S. Machar<sup>18</sup>, nie dostrzegli rzucającego się przede wszystkim w oczy faktu, że tłumaczenie Holana nie jest identyczne z oryginałem, zawiera 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 wydobywanie zawartych w utworach Mickiewicza sensów globalnych. Owe opuszczenia czy naddatki z pewnością nie należą do pomyłek czy błędów wynikających z niezrozumienia tekstu oryginalnego, przeciwnie, są zmianami zamierzonymi. Holan jako tłumacz dokonał więc w tekście dość brutalnej ingerencji w niezmiennie, kanoniczne, autorskie uporządkowanie materii werbalnej oryginału.

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 Waława 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>19</sup>. Oba cykle są też mocno osadzone w tradycjach gatunku, oba jednakże (a szczególnie cykl krymski) nawiązując do egzemplarzy wzorcowych sonetu, dość wyraźnie dyskutują z pewnymi, zawartymi w nich normami, zdążając ku tak charakterystycznym dla romantyzmu *poliloquiom* genologicznym, które świadomie wchodzą w spór z wzorcem gatunkowym.

<sup>15</sup> Cyt. za: Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století, Praha 2008, s. 39.

<sup>16</sup> P. K o s a t í k, *Sen o koloniích w: tenže, České snění*, Torst 2010, s. 196.

<sup>17</sup> Por. „*Sonet*” *Adama Mickiewicza w przekładach Vladimíra Holana*, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity”, X 9, 2006; przedruk w mojej książce: *Pokłosie komparatysty*, Brno 2007, s. 156–165.

<sup>18</sup> Piszę o tym w pracy „*Poznałem Krym Twój...*” *J. S. Machar wobec „Sonetów krymskich”*, „Prace Polonistyczne” XXXVIII, 1982; przedruk w mojej książce *Spotkania literackie*, Brno 2000.

<sup>19</sup> W. K u b a c k i, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.

Normy owe wszakże nie tyle dotyczą (z pewnymi wyjątkami) naruszenia samej kanonicznej, ustabilizowanej postaci formalnej sonetu, ile przede wszystkim jego – również podlegających kanonizacji – treści.

Wspomniany wzorzec gatunkowy Petrarcki dwukrotnie został przywołany w cyklu zwanym „miłosnym” czy „odeskim” przez samego Mickiewicza (sonet VII zatytułowany wprost *Z Petrarcki* oraz sonet X *Błogosławieństwo*). Autor włączył je do swojego cyklu na zasadzie cytatu<sup>20</sup>, którego funkcją semantyczną miała być jakby „instrukcja obsługi” dla odbiorcy tego typu utworu: 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. Co więcej: w geście Mickiewicza unaocznia się dzięki temu i jego własne przejście od poetyk klasycystycznych do romantyzmu. 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, a nawet początkowy zespół motywów. Ale nie chodzi tu przecież jedynie o popis intertekstualności, w ówczesnych kręgach kulturalnych polskich, rosyjskich, europejskich niejako obligatoryjnej, zaczerpniętej z lektury obowiązkowej i mówiącej najwyżej o świetnym wyposażeniu intelektualnym absolwenta Uniwersytetu Wileńskiego. Wydaje się bowiem, że Mickiewicz chciał poprzez takie postępowanie zmanifestować nie tylko własne odczytanie, erudycję literacką, zdolności translatorskie; było to jednocześnie chwilowe „zawieszenie” polskiego etnocentryzmu i – jak pisze w przywołanej książce Kubacki – zdecydowane odejście od „widnokągu prowincjonalnego” ballad.

Wydanie w jednym tomie cyklu miłosnego i krymskiego spełniało jeszcze jedną funkcję: przejście od opisu uczuć miłości ku sonetom o tematyce orientalnej, ku opisom wzniosłości wschodniej przyrody, ku problematyce historiozoficznej wskazywało na szczególną pozycję utworu – by użyć znacznie późniejszych słów Norwida z wiersza *Memento* – pozycję „między Azji tchnieniem a Zachodem”. Jednocześnie jednak wpisana w utwór strategia odbiorcza przypominała o zakotwiczeniu kultury polskiej w kulturze Zachodu.

Jak wobec Mickiewiczowskiej strategii komunikacyjnej zachował się Holan?

Przed wszystkim Holan w swoim tłumaczeniu opuścił oba spolszczone przez Mickiewicza sonety Petrarcki. Co więcej, w wydaniu z 1953 roku, po usunięciu owych dwóch sonetów, zastosował nową numerację ciągłą, tak że numer VII otrzymał sonet *Do Niemna*, zaś numer X – po opuszczeniu *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.

Cóż owo opuszczenie spowodowało? Otóż: wyjmowało ono *Sonety* z ich czasowego i kulturowego kontekstu, pozbawiało naocznosci w demonstracji wirtuozerii w cyklu pierwszym, trochę nonszalanckiej może, a wynikającej z zestawienia dwu faktów literackich: sonetu, w jego postaci wzorcowej oraz wariacyjnego sonetu Mickiewiczowskiego, nie obowiązującego się emulacji z szacownym wzorcem. Taka postawa autora obliczona była nie

<sup>20</sup> T. Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995. Zwłaszcza rozdział *Cytat w narracji*.

tylko na olśnienie nowego środowiska, w jakim się z przymusu znalazł i w którym się obracał, na zainteresowanie czytelnika obcego; to, czego dokonywał z treściami *Sonetów*, było skierowane również do przeciwnych romantyzmowi środowisk polskich<sup>21</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, bezduszności salonowego środowiska, któremu poeta rzuca ostatni, urwany w połowie wers *Ekskuzu*, wskazujący swoją „złamaną” formą na ogromną siłę odrzucenia: *taki wieszcz, jaki słuchacz*. Ta fraza nominalna wyposażona została w funkcje aforystyczne o niezwyklej mocy „rażenia” i jako taka weszła w potoczny obieg, stając się z czasem powszechnie używanym przysłowiem.

Pominięcie przez Holana sonetów Petrarcki osłabiło szczególnie część pierwszą zbioru poetyckiego, a w niej – ową miłość „niebiańską”, którą włoski poeta przywoływał niezmiernie dobitnie. Jednocześnie zaś uwypukliło jeszcze bardziej niż oryginał krytycyzm sonetu ostatniego z pogardliwym: „taki wieszcz, jaki słuchacz” i w sumie uczyniło z ujednoliconych 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.

Ale i drugiej części 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* – będący wyrazem potęgi duchowej poety, Horacjuszowego (jak mówi Kleiner<sup>22</sup>) poczucia nieśmiertelności. 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, niepoddającego się nieszczęściu, które na niego spadło. Dla członka społeczności językowo-kulturowej osadzonej w innym czasie i miejscu owo zakończenie mogło uchodzić za zbyt banalne czy zbyt pochopnie „szczęśliwe”. I tak się stało chyba w przypadku Holana. *Ajudah* (uwypuklający zwycięstwo poety) wydał się widać tłumaczowi – patrzącemu na dzieło Mickiewicza z oddali stu kilkudziesięciu lat, z perspektywy tragizmu dalszych losów Mickiewicza i zbiorowości polskiej, ale i 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. *Jastrzęb* rozpoczyna się strofą, w której pojawia się właściwy dla ówczesnych, ale i dalszych losów poety sym-

<sup>21</sup> W wykładach lozańskich Mickiewicz nazwał zwolenników orientalizmu zmiennicie „posiłkowym hufcem antyklasycystycznej opozycji”!

<sup>22</sup> J. Kleiner, *Mickiewicz. Dzieje Gustawa*, t. I, Lublin 1948, s. 548.



bol tułaczego ptaka: *Biedny jastrząb, wśród niebios porwała go chmura, / w obcy zaniósł żywiół 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 do czeskiego odbiorcy, apostrofą przekazującą współczesnemu czytelnikowi egzystencjalną autorefleksję profetyczną polskiego poety, zarazem autorefleksję 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?

Wydaje się, że zamknięcie cyklu krymskiego *Jastrzębiem* ogromnie wzmocniło beznadziejny, romantyczny pesymizm samotniczy, zaprzepaściło natomiast czytelną w obu cyklach Mickiewicza, w ich układzie, architektonice – harmonię klasyczną, harmonię duszy i świata zewnętrznego, harmonię, która góruje w dziele Mickiewicza ponad rozdźwiękami, a osiągnięta zostaje dzięki wielkości sztuki, jak to wyraża *Ajudah*.

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. Lecz nie stało się tak z powodu zderzenia, jak to bywa zazwyczaj, odmienności dwu kultur etnicznych, których elementy nie pokrywają się ze sobą, a w tłumaczeniu dochodzić musi wówczas do często opisywanych w literaturze przedmiotu zmian, dokonywanych poprzez wprowadzenie adaptacji czy słów 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 przekaze dopiero w fascynujących lirykach lozańskich – oraz umysłowości współczesnej, dla której tamte walki literackie są przeszłością zbyt odległą, nieczytelną i dla współczesnego czytelnika czeskiego irrelevantną, umysłowości o innym bagażu doświadczeń życiowych, bardziej przepełnionej goryczą niż młodzieńcza umysłowość autora oryginału. Bagaż kognitywny Holana pokrywał się z bagażem człowieka XX wieku, dla którego potocznym doświadczeniem w Europie Środkowej stały się nie tylko dwie okrutne wojny światowe, ale i „niehumanitarny czas” obu totalitaryzmów<sup>23</sup>. Bagaż ten zapewne podsunął Holanowi pomysł, by przekazując czytelnikowi współczesnemu informacje wydobyte z tekstu oryginału, jednocześnie nieco je ograniczyć (opuszczenie sonetów Petrarce

<sup>23</sup> W czasie wojny V. Holan pisał: „...moja rozpacz nad światem i nad tym, co się na nim dzieje, potrzebuje tyle przestrzeni, że wymusza i wytwarza sobie świat inny... Świat, z którego można by może przyjść jakoś ludziom z pomocą, gdyby śmierć jednostki była w stanie ukazać, jak bardzo są zespoleni... ale zespoleni jedynie w swym cierpieniu bez wielkości, bez godności”. (V. Holan, *Lemuria*, Praha 1940, s. 131, przeł. KKP). Nie były to słowa aktualne dla poety jedynie w czasie wojny.

i związanego z nimi uwypuklenia polemiki z klasycyzmem czy gest włączenia wierszy do tradycji kulturowych Europy, ważnych dla historyków literatury, może i dla czytelnika niefachowego, ale pochodzącego z kraju rodzinnego poety), a zarazem rozszerzyć utwór o nową (choć zaczerpniętą z ówczesnej twórczości Mickiewicza) ikonę zmęczonego, tułaczego ptaka, o pesymizm dodanego *Jastrzębia*, rzucający zupełnie inne światło na cały cykl. Jeśli tak jest, to Holanem wyraźnie kierowała nie tyle pełna pychy dowolność, co raczej troska o recepcję pisarza-klasyka wśród żyjących współcześnie z tłumaczem jego ziomków.

Czy owa przyjęta przez Holana strategia translatorska da się zaobserwować i w analizie poszczególnych utworów? Zdaje się, że ślad pełnej pesymizmu koncepcji twórcy skazanego na przeciwności i samotność, odnajdziemy już w sonecie wprowadzającym, w *Stepach Akermańskich*. Jeśli mój domysł jest słuszny – Holan zamyka *Sonety krymskie* w szczególnej, nieobecnej w oryginale, klamrze o wyraźnie ciemnej tonacji. W ostatnim wersie sonetu pierwszego Mickiewiczowskie, pełne wprawdzie rozczarowania, ale niezatraskujące furtki dla nadziei na przyszłość, słowa: *Jedźmy, nikt nie woła!* – tłumacz zastąpił bardziej pesymistycznym zwrotem: *Jed'me dál, vždýt' nikdo nezavolá!* Formę dokonaną, wzmocnioną przysłówkiem „przecież” (*vždýt'*), wprowadzono tu nie dla podkreślenia efektu estetycznego, podnoszącego artyzm utworu o stopień wyżej, jak pisze w przywoływanym już artykule Oldřich Králík<sup>24</sup>; słowa te stanowią własne dopowiedzenie Holana, dopowiedzenie dokonane jakby z perspektywy znajomości dalszego losu polskiego poety, ale i znajomości kondycji ludzkiej, skazującej człowieka na mękę samotności.

Holan, pomijając właściwie zakodowaną w dziele problematykę jego historycznego i genologicznego rodowodu, wprowadził własny kracjonizm, który wypunktowuje w sonetach przede wszystkim ich pesymizm. Nad mechanizmem tłumaczenia w tym wypadku zwyciężył mechanizm pośredniczenia i przenoszenia pewnych (tylko pewnych) wartości do nowego kręgu ich odbiorców. Holan potraktował swój przekład nie jako prosty *message*, tekst zastępczy dla odbiorców nieznających języka polskiego, lecz jako autentyczną, choć przesuniętą w czasie, niezwykle piękną komunikację poetycką, jako *přebásnění* właśnie.

Odkrywaniem tajemnic natury ludzkiej, egzystencjalnego ciężaru życia, niepoddających się woli ludzkiej przeznaczeń człowieka stał się dla czeskiego poety również *Ojciec zadżumionych*. O decyzji podjęcia się przekładu jego autor wspomina: „Czasem człowiek długo się zastanawia, nim rozpocznie jakąś pracę. Tak było ze Słowackim [...] Bałem się tego. Znacnie treść, wiecie, jak bardzo przerażająca to historia, tyle ofiar, tyle rozpaczy...”<sup>25</sup> [tłum. moje].

Szczególną rolę w podjęciu się translacji tego utworu przez Holana mógł odegrać moment biograficzny. Dość często mówi się, że psychobiografia pisarza i jego biografia literacka niewiele mają wspólnego, ale u autora *Triumfu smrti* dochodzi do wyraźnego zacierania granic między tymi liniami. Państwo Holanowie mieli jedyną córeczkę, Katarzynę, która urodziła się w 1949 roku z ciężkim upośledzeniem umysłowym (zespół Downa).

<sup>24</sup> Králík stąd wyprowadza nawet wniosek o pewnej wyższości przekładu nad oryginałem dzięki wzmocnieniu dramatyizmu 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” (O. Králík, *op. cit.*, s. 70, przeł. KKP).

<sup>25</sup> V. Křivánek, *op. cit.*, cz. *Kalendarium*, zapis pod datą 1953 [przeł. KKP].

Jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku ludziom obarczonym ową aberracją chromosomową dawano najwyżej 25 lat życia. Mimo nieszczęścia pisarz bardzo córkę kochał, a po jej zgonie przestał pisać. Małżeństwo Holanów żyło więc w cieniu nieuleczalnej choroby i śmierci. Zresztą pisarz sam skojarzył z sobą oba te nurty: twórczości i życia, dedykując swej żonie tom przekładów *Tři setkání* (1972), w skład którego weszły utwory Wordswortha, Słowackiego (*Ojciec zadżumionych*) i Vildraca, a więc utwory których treścią jest miłość, cierpienie i śmierć – tematy tak bardzo zasadnicze w twórczości własnej poety.

Zakodowany w poemacie Słowackiego potencjał interpretacyjny jest znacznie węższy niż w cyklach sonetów Mickiewicza. I odczytanie Holanowskie jego treści było mniej zaawansowane niż w przypadku treści sonetów Mickiewicza. Rozprawiwszy się z Mickiewiczowskim optymizmem, wiarą, że twórczość poetycka jest, czy może być, sposobem pokonania udręki wewnętrznej (zmiana zakończenia cyklu sonetów z *Ajudahu* na *Jastrzębia*) – Holan zaakceptował pesymizm poematu Słowackiego, głęboko do niego przemawiający prawdą o kondycji ludzkiej, o niemożliwości wpływania przez człowieka na los. Utwór polskiego poety stał się dla niego wymownym przykładem owego „cierpienia bez wielkości, bez godności”, które uznał za cechę główną losu ludzkiego w ogóle w *Lemurii*. Jedynymi zmianami, jakie dają się zaobserwować są, drobne raczej, amplifikacje, których funkcją jest wzmoczenie wrażenia, np.: Słowacki: *karmić się trawą przymorskich ajerów* – Holan: *přímořskou trávu spásat v denním žáru*; S.: *mogila...promienistemu słońcu się odśmiecha* – H.: *třpytnému slunci vysmívá se z echa*; S.: *cóż ja im odpowiem?* – H.: *co odpovím jim, hoře s žalem míse?*; S.: *zabite zarazą* – H.: *zhubené morem, kterým všechno hyne*; S.: *A tamtédy droga* – H.: *tam pak cesta strohá*. Niektóre z podobnych dodatków powstały, jak to w przekładzie, pewnie ze względów rytmicznych czy dla zachowania rymu, ale Holan nigdy nie stosował w takim przypadku słów pustych, zawsze natomiast usiłował wzmocnić nimi wymowę całości, wymowę pesymistyczną. Holan konsekwentnie obiektywizował znaczenia konkretnych wydarzeń czy wypowiedzi w poemacie, jak choćby w wersie: S.: *dziecko...nieruchomością śmierci przeraźliwe* – H.: *nehybnost smrti strašného má cosi*; S. konkretnie o wejściu na cmentarz: *Gdzie się nam trupia otwierała brama* – H.: *kde se nám otvírala brána vratká*, gdzie ostatnie słowo *vratká* – „chwiejna” wywołuje skojarzenia z chwiejnością granicy między życiem a śmiercią w ogóle. Gestem tym czeski poeta objawiał, ujawniał i podkreślał zawarte w romantycznym, opartym na konkretnym wydarzeniu *memorable* – egzystencjalne prawdy trwałe, owo odwieczne ludzkie pytanie: skąd i dlaczego zło i niezaspokojone nieszczęścia człowieka?

Z poematem Słowackiego i jego czeskimi tłumaczeniami związana jest pewna, dość istotna polemika literaturoznawcza, o której warto słów kilka w formie aneksu powiedzieć. Dwa lata po opublikowaniu tłumaczenia Holana ogłosiła swój przekład wyboru z liryki i epiki Słowackiego polonistka, Hana Jechová<sup>26</sup>. Wśród przetłumaczonych tam utworów znalazł się i *Ojciec zadżumionych*. Tomik recenzował przywoływany tu już wielokrotnie O. Králík<sup>27</sup>. Ołomuniecki uczony wyszedł z dwu głównych założeń: 1) że każdy oryginał ma swój stały sens, zaś przekład winien być jego ścisłym przekazem; 2) że przekład staje się częścią literatury docelowej i jest o tyle w niej znaczący, o ile sam jest dziełem poetyckim. Przekład Jechovej w przeciwieństwie do przekładu Holana takiej roli w oczach kryty-

<sup>26</sup> H. Jechová, *S vámi jsem život žil*, Praha 1955.

<sup>27</sup> O. Králík, *Nad novým překladem ze Slowackého*, „Slovo a slovesnost” 17/1956, s. 152–160.

ka nie spełnia, jest „chaotyczną mieszanką dźwięcznych słów”, „rozrzedzonym, rzewnym sentymentalizmem” odbiegającym od logiki, ścisłego następstwa myśli u Słowackiego. Natomiast tekst Holana jest rzeczowy, monumentalny. Králík zwrócił również uwagę na rymy, ukazując, iż w dziele czeskiego poety w rymach wytwarza się dodatkowe napięcie semantyczne, podczas gdy Jechová posługuje się rymami automatycznymi. Konkluzja była dość druzgocąca: swobodę i wierność ocalił jedynie Holan, więcej nawet: „Holan jest bardziej obiektywny niż sam oryginał”, jest zdumiewająco wierny oryginałowi i jego sensom a jednocześnie odważny w wynajdywaniu nowych zwrotów słownych, nowych wzorców rymowych.

Odpowiedź przyszła zaraz w następnym numerze „Slova a slovesnosti”<sup>28</sup>. Jechová, późniejsza autorka monografii o Słowackim i tłumaczka Ingardena<sup>29</sup> zaatakowała Králíka, twierdząc, iż reprezentuje on przestarzałe poglądy na sztukę translacji. Powtórzyła za Ingardenem i Vodičką (choć ich nie cytowała), iż dzieło ma wprawdzie wartości obiektywne, ale jego odbiór jest subiektywny i zmienny w różnych dobach. Zarzuciła ołomunieckiemu krytykowi stronniczość, wynikającą z odmiennej konkretyzacji poematu Słowackiego: jej własnej i Králíka. Wreszcie zarzuciła Holanowi, że dał subiektywne opracowanie tematu, a nie tłumaczenie poematu romantycznego.

Wystąpienie to zostało skwitowane artykułem Králíka<sup>30</sup>, który aluzyjnie wytknął badaczce i tłumaczce w jednej osobie odwoływanie się do stwierdzeń fenomenologów bez podawania ich nazwisk, a następnie stwierdził, że tylko poeta może w sposób mistrzowski tłumaczyć dzieła innych poetów i to z różnych epok. Tłumacz według niego nie przekłada dzieła określonych czasów, lecz dzieła poetyckie, a i czytelnik nie pragnie poznawać dokumentów romantyzmu np. francuskiego, lecz utwór poetycki, który ma mu coś powiedzieć o jego tu-i-teraz. Takimi przekładami są przekłady Holana, który sprawił, że utwór Słowackiego stał się dzisiejszą czeską poezją.

I to była największa pochwała a zarazem prawda o Holanowej *ars interpretandi*.

KRYSTYNA KARDYNI-PELIKÁNOVÁ

**Between the Word of the Original Text and the Translator's Reading  
(Vladimír Holan's *Ars Interpretandi* of the Works of Polish Romantic Writers)**

Summary

The text deals with the translational problem which treats translation as one of the main testimonies of the reception of literary texts in a foreign culture. The author is interested in: reconstruction of a specific model of reading Polish literary works by the selected Czech translator, finding the reasons why this specific model is applied as well as reconstruction of the results of all such efforts. The subject of the analysis is the translational work of the Czech poet and eminent translator – Vladimír Holan.

<sup>28</sup> H. Jechová, *Několik poznámek o překládání romantické poezie*, „Slovo a slovesnost” 18/1957, s. 42–50.

<sup>29</sup> Eadem, *Básnický obraz v dílech Julia Słowackého*, Praha 1966; R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, przeł. H. Jechová, Praha 1967.

<sup>30</sup> O. Králík, *K překladačské teorii a praxi*, „Slovo a slovesnost” 19/1957 s. 106–111.