

Lenka Németh Vítová

Czeski humor po polsku

Humor — rozumiany jako doznanie intelektualno-estetyczne, pozwalające na ujawnienie czegoś nowego, wyrażenie poglądu, ustosunkowanie się względem kogoś lub czegoś, a jednocześnie wywołujące uśmiech bądź śmiech¹ — za sprawą odniesień do rzeczywistości i doświadczeń ludzkich powstaje, a zatem osadzony jest, w konkretnym miejscu i czasie. Przeniesienie humoru w odmiennie wyznaczniki przestrzenno-czasowe nieuchronnie powoduje w jakimś stopniu deformację, odniesienia kulturowe dane lokalizacją jego powstania zostają bowiem zagubione albo zmienione. Tym samym ulegają zniekształceniu dwie podstawowe funkcje humoru: poznawcza i odprężająca. Wraz z konotacjami wynikającymi z przynależności do konkretnego społeczeństwa w konkretnym czasie, tj. z ukształtowanymi w danym momencie przez tradycję owego społeczeństwa sposobu postrzegania, konceptualizacji i ewaluacji rzeczywistości, zmodyfikowany zostaje charakter humoru bądź też kategoria humoru może zostać całkowicie unicestwiona.

W przekładzie interkulturowym różnice przestrzenno-czasowe występują zawsze: ze względu na odmiennność rozwoju historycznego nie ma „czasu wspólnego” ani też „przestrzeni wspólnej” dla dwu kultur, różnią się one interpretacją przeszłości i terażniejszości oraz celem i drogą dążenia do przyszłości. B. Tokarz przypomina: „[...] relacje oryginał — przekład nie są dwupoziomowe — jak proponował Popovič, lecz wielopoziomowe. Na wskazany przez Popoviča akt komunikacji składa się nie tylko autor, tekst i odbiorca, lecz istotny kontekst

¹ Więcej na temat humoru: H. Bergson: *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. S. Cichowicz. Kraków 1977.

komunikacyjny w postaci świadomości społecznej”². Ujęcie kognitywistyczne przybliżają słowa E. Tabakowskiej: „Wymóg ekwiwalencji w przekładzie będzie oznaczał warunek identyczności obrazowania, natomiast przekład będzie [...] definiowany jako jeden z alternatywnych sposobów konstruowania sceny. Nieprzekładalność wreszcie stanie się konsekwencją faktu, że w różnych językach konwencjonalizacji ulegają różne obrazy”³. Podobnie rzecz ujmuje założyciel teorii polisystemowej: „[...] przekład [...] to działanie twórcze, które zależy od relacji wewnętrznych określonego systemu kulturowego. W rezultacie takie kluczowe pojęcia, jak *adekwatność* i *ekwiwalencja* nie mogą być rozpatrywane w pełni, dopóki nie weźmiemy pod uwagę implikacji wielosystemowego modelu [...]”⁴. Zatem jak przypominają liczni badacze, konkretna świadomość właściwa jednej kulturze stanowi w różnym stopniu barierę komunikacyjną innej kultury. Przeszkody mogą ujawniać się na różnych poziomach — oprócz immanentnych dla zjawiska przekładu różnic na poziomie czysto językowym (fonetyczno-fonologicznym, morfologicznym, syntaktycznym, stylistycznym i słowotwórczym), należy uwzględniać zróżnicowanie w przyjętych modelach zachowania i komunikacji interpersonalnej (uzusach zachowania towarzyskiego) oraz brać pod uwagę odmienności złożonych zjawisk kulturowych (stereotypy i autostereotypy, interpretację wydarzeń historycznych, wzorce tożsamości etnicznej i religijnej).

Próby uchwycenia i opisanía barier komunikacyjnych w przekładzie kulturowym kuszą możliwością kontrastywnego zestawienia spójnych modeli porównywanych kultur: przeciwstawienia obecności bądź nieobecności zjawiska, przypisania całej kulturze jedyne go modelu. Ostrzega przed tym A. Kłoskowska: „Podkreślając swoistość kultur narodowych, należy jednak pamiętać o ich niepełnej jednolitości. Całkowicie jednolita, zespolona i harmonijna kultura narodowa jest tylko stereotypem”⁵. Należy o tym pamiętać zwłaszcza wtedy, gdy rozważamy konkretną kwestię przekładu interkulturowego — w tym przypadku tłumaczenie czeskiego humoru na język polski. W popularnym polskim rozumieniu Czeši kojarzeni są nieodzownie z łagodnym i prostym, bezpośrednim stylem humoru. Można przypuszczać, że większość Polaków miała okazję poznać czeską kulturę głównie za pośrednictwem filmu i literatury pięknej (w odniesieniu do kultury materialnej, również podczas krótkich wyjazdów).

² B. Tokarz: *Źumacz i norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości*. W: *Obyczajowość i przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 8.

³ E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 106.

⁴ I. Even-Zohar: *Papers in Historical Semiotics and Poetics*. Tel Awiw 1978, s. 27. Cyt. za: W.M. Osadnik, I. Urban: *Teoria wielosystemowa a kulturowo-obyczajowy aspekt tłumaczenia idiomów*. W: *Obyczajowość a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 181 i nast.

⁵ *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. Kłoskowska. Wrocław 1991, s. 55.

Kino czeskie, posługujące się często gatunkiem komedii lub w ogóle wątkami komediowymi, taki właśnie pogląd na temat czeskiego humoru zdecydowanie podtrzymuje (jako *pars pro toto* warto przypomnieć, że jeden z najbardziej znanych w Polsce czeskich filmów *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, mimo poruszanej w nim tematyki drugiej wojny światowej i tragicznego zakończenia, rozśmiesza widzów wieloma komediowymi scenami, a niektóre z nich — jak np. ta z pieczętkami — przypominane są o wiele częściej niż motywy poważne). Literatura czeska, równie chętnie przyjmująca żartobliwie zdystansowane nastawienie wobec opisywanych wydarzeń, stanowi drugie źródło uzasadnienia takiej właśnie polskiej oceny południowych sąsiadów (najlepszym tego przykładem jest niewątpliwie książka, która doczekała się w Polsce 21 wydań pierwszego przekładu i po jednym z następnych dwóch przekładów: „*Przygody dobrego wojaka Szwejka* to właściwie jedyna książka czeska masowo czytana w Polsce. Dobry wojak służy nam na co dzień jako symbol, środek porozumienia oczywisty dla każdego, używany także przez ludzi, którzy prozy Haška nie czytali lub mają do niej stosunek obojętny”⁶). Jako że humor w filmie obficie „korzysta” z form niewerbalnych, obrazu i dźwięku, a literatura zdana jest wyłącznie na język, ona to właśnie stanowi cenniejsze źródło wiedzy na temat losów czeskiego humoru przetłumaczonego na język polski.

Spośród wielu dzieł czeskiej literatury pięknej, które mogłyby służyć jako przykłady czeskiego humoru, najciekawsze wydają się dwa teksty i związane z nimi postaci literackie, które uzyskały w swej ojczyźnie porównywalny status szczególny: Szwejk i Cimrman⁷. Pierwszy z nich jest bohaterem światowej sławy powieści, będącej w Polsce symbolem czeskiego humoru, drugi zaś to fikcyjny autor kilkunastu sztuk teatralnych, a przede wszystkim fikcyjny wszechstronnie utalentowany geniusz, znany w Polsce (i poza granicami ojczyzny w ogóle) wyłącznie koneserom czeskiego humoru. Obaj jednak, będąc odzwierciedleniem dwóch odmiennych ujęć czeskiego humoru, są dla Czechów niekoronowanymi królami rodzimego humoru literackiego, z kart powieści lub ze scen teatrów przenikającego do codziennego życia — liczne bowiem zdania i scenki z powieści o Szwejku lub z tekstów o Cimrmanie oraz jego (fikcyjnego) autorstwa stanowią żywą część współczesnej frazeologii, popularne wzorce interpretacji sytuacji codziennych, jak również wydarzeń historycznych.

⁶ A. Kroh: *O Szwejku i o nas*. Nowy Sącz 1992, s. 5.

⁷ Por.: „Jára Cimrman, urodzony z ducha falsyfikowanych rękopisów [tj. Rękopisu Królowodworskiego i Rękopisu Zielonogórskiego], żyje własnym życiem; przed nim udało się to jedynej postaci literackiej: Józefowi Szwejкови. [...] Wyjątkowa pozycja Cimrmana i Szwejka nie jest efektem działań krytyków literackich, ale ma charakter socjalny, jest faktem socjologicznym, wynikającym z sukcesu recepcji”. M. Exner: *Komplex Cimrman. Pokus o poetiku S & S*. „Tvar” 2009, 11, s. 8 [przekł. L.N.V.].

Przypadek pierwszy: Szwejk

Postać Szwejka, mimo powszechnego przyswojenia, nadal nie jest jasna jeśli chodzi o interpretację, gdyż, jak wskazuje A. Kroh, „Szwejk jako znak w świadomości społecznej bywa odwrotnością Szwejka w powieści”⁸. Postać ta niewątpliwie wyrasta z europejskiej tradycji literatury absurdu, korzystając jednocześnie z rodzimych korzeni tzw. figurek literackich (znanych np. z *Opowiadań ze starej Pragi* Jana Nerudy, jednego z najśłynniejszych i najpopularniejszych czeskich pisarzy XIX w.). Powstaje w ten sposób bohater nieco przerysowany, w typie Arlekina, złoŹnicy Katarzyny, Don Kichota czy Skapca, ale swoimi słowami i czynami służący zamiarowi autora z efektem niemożliwym do osiągnięcia w inny sposób. Szwejk — postać, która nieustannie mówi — przez rzekomo niezamierzone paralelizmy demaskuje, krytykuje i ośmiesza bardziej niż gdyby posłużył się przekazem bezpośrednim albo porównaniem; Szwejk, wykonujący konsekwentnie polecenia, dosłownie je realizując, tym samym obnaża je i deprecjonuje wyraziściej niż można byłoby tego dokonać za pomocą analizy. Bohater ten nie pozwala więc na udzielenie prostej odpowiedzi na pytanie o jego głupotę lub mądrość (słowo to wydaje się odpowiedniejsze niż przypisywany z reguły tej postaci „spryt”). Aby charakter humoru był autentyczny, właśnie owa intrygująca niejednoznaczność Szwejka powinna zostać zachowana w wersji tłumaczonej. Zestawienie oryginału z polskim przekładem wykaże, czy przekład oddaje tę dwuznaczność⁹.

Oryginał — Jaroslav Hašek: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha 1951, s. 9:

Zasáhnutí dobrého vojáka Švejka do světové války

— Tak nám zabili Ferdinanda — řekla posluhovačka panu Švejkovi, který opustiv před lety vojenskou službu, když byl definitivně prohlášen vojenskou lékařskou komisí za blba, živil se prodejem psů, ošklivých nečistokrevných oblud, kterým padělal rodokmeny.

Kromě tohoto zaměstnání byl stížen rheumatismem a mazal si právě kolena opodeldokem.

⁸ A. Kroh: *O Švejkovi...*, s. 5.

⁹ Porównamy jedynie dwa przekłady powieści o Szwejkowi — pierwszy, „kanoniczny”, i ostatni, wydany niedawno. Por. nt. drugiego przekładu: K. Koczur-Lejk: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války Jaroslava Haška w polskich przekładach*. Szczecin 2006; E. Szczepańska: „Obecná čeština” w polskich tłumaczeniach (na przykładzie książki J. Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka*). W: *Konsekwencje sąsiedztwa polsko-czeskiego dla rozwoju języka i literatury*. Red. T.Z. Orłoś, J. Damborský. Wrocław 1997; H. Janaszek-Ivaničková: *Heroikomiczna epopeja Jaroslava Haška*. „Literatura na Świecie” 1985, nr 5, s. 300—307; W. Nawrocki: *Uwagi o Józefa Waczkowa przekładzie „Przygód dobrego wojaka Szwejka”*. „Literatura na Świecie” 1986, nr 4, s. 292—293.

Przekład nr 1 — *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*. Tłum. P. Hulka-Laskowski. Kraków 2009, s. 9:

Jak dobry wojak Szwejk wkroczył na widownię wojny światowej
— A to nam zabili Ferdynanda — rzekła posługaczka do pana Szwejka, który opuściwszy przed laty służbę w wojsku, gdy ostatecznie przez lekarską komisję wojskową uznany został za idiotę, utrzymywał się z handlu psami, pokracznymi, nierasowymi kundlami, których rodowody fałszował.

Prócz tego zajęcia dotknięty był reumatyzmem i właśnie nacierał sobie kolana opodeldokiem.

Przekład nr 3 — *Losy dobrego żołnierza Szwejka czasu wojny światowej*. Tłum. A. Kroh. Kraków 2010, s. 21:

Dobry żołnierz Szwejk przystępuje do wojny światowej

— No to zabili nam Ferdynanda* — rzekła gospoia panu Szwejkowi, który, gdy przed laty został definitywnie uznany za idiotę przez wojskową komisję lekarską, opuścił służbę wojskową i utrzymywał się ze sprzedaży psów, okropnych nierasowych paskudztw, fałszując ich rodowody.

Prócz tego zajęcia był dotknięty reumatyzmem i smarował sobie właśnie kolana opodeldokiem**.

* Zamach w Sarajewie na następcę tronu arcyksięcia Franciszka Ferdynanda i jego małżonkę Zofię (28 czerwca 1914 r.) stał się detonatorem pierwszej wojny światowej.

** Opodeldok to galaretkowata masa sporządzona z ługu sodowego, stearyny, gliceryny, spirytusu winnego, kamfory, amoniaku, z dodatkiem olejku lawendowego i różanego. Stosowany od pięciu stuleci w prawie niezmienionej formie, do dziś sprzedawany w czeskich aptekach. Wynalazcą tego specyfiku był Paracelsus (1493—1541), lekarz i filozof, jeden z wybitniejszych umysłów Renesansu. Dokonał przewrotu w naukach medycznych: wprowadził leki roślinne i mineralne, głosił, że podstawową czynnością organizmu są procesy chemiczne. Zdobył europejską sławę lekarza-cudotwórcy i wielkiego alchemika. Jego osobowość dała asumpt do narodzin legend o doktorze Fauście.

Fragmenty te pokazują zasadniczą różnicę między pierwszym przekładem a ostatnim, trzecim tłumaczeniem. Autor pierwszego przekładu już w tytule dokonuje zamiany wyrazów w oryginale neutralnych na słowa o zbliżonym znaczeniu, ale o konotacjach zapowiadających przeżycia emocjonalne, „osudy” bowiem oddaje za pomocą wyrazu „przygody”, a „woják” spolszcza jako „wojak”; natomiast ostatni przekład prostuje owo dodane nacechowanie, wybierając neutralne pojęcia „losy” i „żołnierz”. Podobnie w tytule rozdziału, pierwszy przekład, zamiast ogólnego sformułowania „zasáhnutí”, proponuje w formie zwrotu „wkroczył na widownię” konkretny obraz, wywołujący konotacje przedstawienia teatralnego lub gali, sugerując pojawienie się na scenie kluczowej osobowości, gwiazdy; przekład trzeci zaś ponownie wybiera szeroki znaczeniowo wyraz „przystępuje”. Zasadę oddania neutralności tekstu udowadnia w trzecim prze-

kładzie również uzupełnienie tekstu przypisami: zgodnie z wymogami stawianymi przekładom utworów kanonicznych, tłumacz w przypisach wyjaśnia słabo znane fakty historyczne. Dobór słownictwa w pierwszym przekładzie wydaje się powodować tylko niewielkie przesunięcia znaczeniowe, również zmiany konotacji mogłyby być ocenione jako niemające zasadniczego wpływu na interpretację tekstu. Jednak zestawienie przetłumaczonego w ten sposób fragmentu tekstu z następnym odcinkiem ujawni konsekwencje opisanych zabiegów. Nienacechowany język tytułów powieści i rozdziału powoduje, że efekt komiczny wywołany jest w trakcie czytania stopniowo — czytelnik, przeczytawszy oba tytuły, może oczekiwać opisu wydarzeń z czasów wojny światowej; w trakcie lektury pierwszego rozdziału dowiaduje się najpierw, że gosposia informuje o zabiciu Ferdynanda „pana Szwejka” (w tym miejscu czytelnik może wnioskować, że Szwejk jest osobą stosunkowo bogatą i szanowaną, skoro opłaca gosposię i jest przez nią traktowany jako ktoś godny zaufania, z kim dzieli się ona usłysznaną wieścią); dopiero później następuje zderzenie dotychczas neutralnej sytuacji z informacją o dawnej opinii lekarzy na temat zdrowia psychicznego Szwejka (co podważa wcześniejsze przypuszczenia czytelnika na temat typu bohatera) oraz z informacją o opuszczeniu z tego powodu przez Szwejka służby wojskowej (to zaś podaje w wątpliwość tytuł powieści, a szczególnie tytuł rozdziału); dalszy ciąg tekstu podtrzymuje zachwianie interpretacji wraz z informacją o utrzymywaniu się Szwejka ze sprzedaży nierasowych psów z fałszowanymi przez niego rodowodami (wątpliwość czytelnika słusznie może odnosić się zarówno do własnego pierwotnego wniosku o godności Szwejka — szanowana osoba raczej nie może trudnić się takim fachem, jak i do późniejszego faktu wyczytanego z tekstu o niskiej inteligencji Szwejka — przecież wiarygodne fałszowanie rodowodów, umożliwiające zarabianie na życie, wymaga niemałej sprawności intelektualnej); niepewność ta utrzymywana jest jeszcze dłużej, ponieważ następujący w tekście opis smarowania sobie kolan przez Szwejka nie daje odpowiedzi, całość — nieco niezrozumiała i absurdalna — musi jednak wywołać uśmiech. Hašek właśnie przez stopniowe przekazywanie poszczególnych informacji osiąga efekt nieustannych zderzeń nieprzystających faktów i przez niepozwalające na jednoznaczne określenie charakteru i poziomu inteligencji zachowanie bohatera kreuje intrygującą od pokoleń postać literacką.

Przypadek drugi: Cimrman

Postać Cimrmana wymaga krótkiego przedstawienia. Jára Cimrman to fikcyjny geniusz, niedoceniony przez resztę świata, pomijającą zresztą od zawsze Czechów i zapominającą o czeskich dokonaniach. Powołali go do życia Ladislav

Smoljak, Zdeněk Svěrák i Jiří Šebánek w audycji radiowej z 1966 r., przez następne trzy lata utrzymując w tajemnicy fakt fikcyjności „Wielkiego Czecha”. Później powstał Teatr im. Járy Cimrmana, przyjmujący niezmienną kompozycję przedstawień: pierwszą połowę zajmuje seminarium na temat jednego z wielu obszarów nowatorskiej twórczości Cimrmana, podczas którego kilku „uczonych” wygłasza referaty, koreferaty i toczy „naukową” dyskusję; w drugiej połowie odgrywana jest sztuka pochodząca z rzekomo odnalezionej literackiej spuścizny Cimrmana, związana z tematyką seminarium. Przedstawienia łączą elementy teatru absurdu, parodii i groteski¹⁰, by z jednej strony demaskować przywary narodowe i szowinistyczne interpretacje dziejów, a z drugiej pokazywać bogactwo i urok czeszczyzny dzięki licznym wspaniałym przykładom gry językowej¹¹. Teatr Járy Cimrmana korzysta z najoryginalniejszych tradycji czeskiej kultury literackiej. Awangarda polska żyła — oprócz groteski — oczarowaniem cywilizacją, dlatego też jej motywami centralnymi zostały (sformułowane przez Peipera) „miasto, masa, maszyna”; w czeskiej kulturze (po krótkim okresie cywilizmu) powstał i rozwijał się poetyzm¹², zwracający się jednoznacznie ku człowiekowi, nieprzebranym możliwościom jego intelektu i fantazji, posługując się często — chciałoby się powiedzieć *nomen omen* — motywem akrobaty (warto wspomnieć o jeszcze innym, nieodzownym dla Czechów, obliczu czeskiego humoru: grze językowej i satyrycznych odniesieniach do aktualnych wydarzeń i realiów, stosowanych przez Voskovca i Wericha w ich improwizowanych wystąpieniach, zwanych „předscény”¹³); dzięki poetyzmowi (i otwarciu kraju na świat w owym okresie) czeska kultura była w naturalny sposób przygotowana na to, by chwilę później przyjąć i rozwijać surrealizm, również kładący nacisk na fantazję (mimo różnicy metody). Dziedzictwo wykorzystania wyobraźni dało Teatrowi Járy Cimrmana przede wszystkim oryginalną kompozycję przedstawień i bogactwo gry językowej, natomiast upowszechnienie w literaturze zdystansowanego, najczęściej groteskowego i absurdalnego, podejścia do przedstawianej rzeczywistości odzwierciedliło się w sposobie konstruowania scen. Temat przewodni

¹⁰ Teoretyk sztuki Josef Kroutvor w tekście dotyczącym czeskiej groteski lat siedemdziesiątych XX w. pt. *Manifest české grotesky* stwierdza: „Dla czeskiej sztuki groteskowość codzienną inspiracją. [...] Deziluzja, dysproporcja, dewaluacja, destrukcja są podstawowymi formami czeskiej groteski”. J. Kroutvor: *Fernety. Kniha pro milovníky hořkých nápojů*. Praha 1998, s. 303 i nast. [przekł. L.N.V.].

¹¹ Więcej na ten temat w języku polskim: L. Smoljak, Z. Svěrák, J. Šebánek, K. Velebný: *Zapoznany geniusz czeski*. „Literatura na Świecie” 1973, nr 6, s. 260—326; J. Stanisławska: *Jára Cimrman — geniusz wszechczasów!*, „Scena” 2003, nr 3, s. 16; K. Kardyni-Pelikánová: *Divadlo Járy Cimrmana — přešmívná iluzja českého arcygeniusza. O českých mystifikacích literackých (3)*. „Twórczość” 2008, nr 8, s. 130—135; M. Szczygieł: *Falszywa połędwica*. „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Gazeta na Świątę” 2011, 5—6 stycznia, s. 16—18.

¹² Zob. więcej na ten temat w języku polskim: J. Baluch: *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych*. Wrocław 1969.

¹³ B.T. Jankowska: *Przygoda teatralna Voskovca i Wericha (1927—1938)*. Wrocław 1977.

teatru cimrmanowskiego stanowią zarówno czeskość: obraz tożsamości, autostereotypu i kompleksów narodowych, jak i satyra w odniesieniu do spychanych na margines, kamuflowanych zachowań narodowych. Pragną one uświadamiać widzów, „podstawiać” im lustro. Powszechnie znane — a jednocześnie powszechnie mityzowane na potrzeby podtrzymania dobrego samopoczucia — fakty historii narodowej stanowią więc nieuniknione tło semantyczne i interpretacyjne sztuk (np. zrozumienie sztuki *Blaník* wymaga elementarnej wiedzy na temat najważniejszych czeskich bitew). Wykorzystanie najwartościowszych artystycznie tradycji literatury czeskiej, połączone z odkrywaniem bogactwa językowego, ostro kontrastuje z piętnowaniem przywar narodowych. Satyra przeważnie ukryta jest w tekście implicytnie i może być zdekodowana dzięki znajomości wyznaczników czeskiej tożsamości (kluczowych wydarzeń historycznych, sympatii i antypatii w stosunku do innych narodów, kompleksów narodowych i in.). Transformacja humoru w procesie przekładu cimrmanowskich tekstów zawierać więc musi implicytnie wpisaną w tekst satyrę na czeskość.

Porównanie oryginału i przekładu ukaże, czy tak się stało w polskim tłumaczeniu. Do analizy warto wybrać tekst, który w swej ojczyźnie zyskał popularność i został w całości przetłumaczony na język polski, tj. miał potencjalną okazję zyskać również polskich zwolenników. Warunki te spełnia sztuka *Zdobycie bieguna północnego*, której premiera miała miejsce w 1985 r., polski przekład zaś został opublikowany w „Krasnogrudzie” w 1996 r.:

Oryginał — L. Smoljak, Z. Svěrák: *Dobytí severního pólu Čechem Karlem Němcem 5. dubna 1909*. Praha 1993.

UČITEL: Tak šťastnou cestu a děkujeme za všechno!

LÉKÁRNÍK: Na shledanou, blahorodí! Cože? Ano, na severní točnu. Tak. Pěšky. U nás lyže. Tak. Cože? Ano, náčelník ten.

UČITEL: Sabáky? Nemáme. My místo psů máme tohohle. On silák. On jako (*ukazuje na prstech*) deset sabák.

NÁČELNÍK: Z Prahy. Österreich, Austria. Ale my také Slované. Češi.

LÉKÁRNÍK: Jídlo máme. Tri husy, špek, chleba, všechno. Prodat? Nemůžeme. Nám treba. My musíme daleko. [...]

Przekład — J. Cimrman: *Zdobycie bieguna północnego przez Czecha Karola Niemca 5 kwietnia 1909*. Tłum. V. Petrilak. „Krasnogruda” 1996, nr 5, s. 98—110.

NAUCZYCIEL: Szczęśliwej drogi i dziękujemy za wszystko!

APTEKARZ: Do widzenia, błagorodzie! Co takiego? Tak, na biegun północny. Da. Piechotę. U nas narty. Da. Co takiego? Tak, naczelnik, to ten.

NAUCZYCIEL: Sabaki? Nie mamy. My zamiast psów mamy tu tego. To siłacz. On kak (*pokazuje na palcach*) dziesięć sabak.

NACZELNIK: Z Pragi. Österreich, Awstria. Ale my też Słowianie. Czesi.

APTEKARZ: Wikt mamy. Tri gęsi, słoninę, chleb. Wszystko. Sprzedać? Nie możemy. Nam nado. My musimy hen daleko. [...]

Żartobliwa satyra na trudny stosunek Czechów do dominującego w wielu okresach dziejów narodowych sąsiada, Niemców, zawarta została już w tytule — nazwiska zdobywcy bieguna północnego, a więc jednej z najwybitniejszych osobowości ówczesnego świata, mimo wyraźnie podanej narodowości czeskiej, nie można jednoznacznie zaliczyć w poczet nazwisk wybitnych Czechów, ponieważ nie pozostawia ono wątpliwości co do niemieckiego pochodzenia zdobywcy. Satyra, już bardziej zjadliwa, skierowana w stronę innej trudnej relacji Czechów — z narodem rosyjskim, kontynuowana będzie w pierwszych zwrotkach sztuki: w drugiej występuje „blahorodí”¹⁴, tj. pełen szacunku zwrot do kogoś znaczącego, oraz próba mówienia po rosyjsku, russyfikowane zwroty „u nás lyže” i „náčelník ten”; podobnie w następnych zwrotkach, np. „Sabáky?”, „On silák”, „Ale my také Slované”, „Tri [...], Nám treba”. Wszystko zostało przetłumaczone poprawnie, jednak kontekst historyczny tekstu może być dla odbiorcy przekładu słabo znany. Mianowicie, Czesi na początku XX w., kiedy to ma się toczyć akcja sztuki, sprzeciwiali się dominacji kultury niemieckojęzycznej intensywnym rusofilstwem (stąd znajomość podstaw języka rosyjskiego i *savoir-vivre'u*), jednak doświadczenia po puczu komunistycznym w 1948 r., a przede wszystkim interwencja wojsk Układu Warszawskiego w 1968 r. i następująca po niej surowa ideologizacja, trwająca w niezmiennym natężeniu do późnych lat osiemdziesiątych, zmieniły wcześniejsze — często bezkrytyczne — rusofilstwo wręcz w rusofobię, która znalazła tu odzwierciedlenie. Sygnałem upadku materialnego i duchowego, który ma nadejść, jest zwrotka: „Jídlo máme. Tri husy, špek, chleba, všecho. Prodat? Nemůžeme. Nám treba”, kiedy to obywatel Rosji, o godnej poszanowania pozycji społecznej, na którą wskazuje pełne szacunku zwracanie się podróżników do niego per „blahorodí”, chce odkupić od Czechów podstawowe produkty spożywcze. Do tego stopnia zakamuflowana krytyka wymuszona była panującą wówczas cenzurą, stanowi jednak zarazem typowy dla autorów Teatru Járy Cimrmana — jak dowodzi przykład tytułu sztuki — sposób wprowadzenia elementów humorystycznych.

Dwa krótkie przykłady tłumaczenia czeskiego humoru na język polski wskazują na najważniejsze bariery kulturowe tego procesu — z jednej strony problemy związane z przekładem poszczególnych sformułowań na poziomie języka (słów, zwrotów, konstrukcji), z drugiej zaś — różnego rodzaju odmienności w sferze doświadczeń historycznych i ich interpretacji, współczesnych sposobów zachowania, interakcji z innymi społeczeństwami itp. Pierwsze z barier

¹⁴ Czeskie „blahorodí” to dawny tytuł grzecznościowy, odpowiadający polskiemu „dobrodziej”. Pomijamy kwestię przetłumaczenia tego wyrazu, ponieważ nie jest ona przedmiotem naszego zainteresowania.

kulturowych, **bariery językowe**, obejmują problemy przekładu na poziomie językowym, jednak ich istota tkwi w sferze konotacji, gdyż nawet niewielkie przesunięcia znaczeniowe powodują zmiany konotacji, które mają zasadniczy wpływ na interpretację tekstu. Przykład pierwszego polskiego przekładu powieści o Szwejku pokazał konsekwencje pozornie nieistotnej zamiany wyrazów neutralnych na nacechowane — zamiast oryginalnego zderzenia dwóch nieprzystających zjawisk (opisu niczym z powieści historycznej przy wplataniu weń poszczególnych zabawnych informacji), tekst w przekładzie został ujednolicony przez nacechowanie, co zmieniło charakter humoru. Druga odmiana barier kulturowych, nazwijmy je **barierami tradycji**, wynika z odmiennie kształtowanej przez poszczególne społeczeństwa wiedzy historycznej i oceny dziejów, w tym kultury narodowej, tj. wzorców interpretacji, zachowań i wrażliwości artystycznej, których nie można *przełożyć* poza granice danej kultury, tylko je *przetłumaczyć*¹⁵. Pierwszy przekład książki o Szwejku można uznać właśnie za próbę *przetłumaczenia*, wykorzystującego do oddania atmosfery powieści Haška popularny w XX w. w Polsce humor rodem z kabaretu; prawdopodobnie to założenie kierowało wspominanymi decyzjami tłumacza na poziomie językowym. Ostatni przekład szwejkowskiego tekstu dąży do *przekładu* ściśle odnoszącego się do oryginału, mimo utraty i zmiany niektórych wartości, wpisanych w drodze *tłumaczenia* w utarty już pierwszy przekład; wynika z tego brak akceptacji nowej wersji przez czytelników, mimo przyznawanej mu wyższości pod względem warsztatu translatorskiego¹⁶. Polskie przekłady tekstów o Cimrmanie stanowią dowód na to, że dla tekstów powiązanych przeważnie ze zjawiskami słabo znanymi w kulturze docelowej nawet *tłumaczenie* może być niewystarczającym sposobem pośredniczenia w kontakcie z oryginałem: wyjaśnienie złożonej warstwy kontekstualnej pozwala na zrozumienie, ale nie oddaje bezpośrednio warstwy humorystycznej, tłamsząc w ten sposób proces intelektualnej analizy komizmu i doznanie zaskoczenia; stąd brak powodzenia w Polsce jednej z najpopularniejszych obecnie w Czechach konwencji czeskiego humoru.

Ta krótka analiza uświadamia, że czeski humor po polsku ma — wbrew powszechnej opinii — różne oblicza i złożoną historię. Brak niektórych form

¹⁵ Por.: „Język polski używa obocznie słów »tłumaczenie« i »przekład« [...] etymologia tych dwóch słów wskazuje na różnicę pomiędzy nimi. Analogiczna opozycja istnieje zresztą w łacinie. »Tłumacz« byłoby odpowiednikiem »interpretor« (co w swoim pierwszoplanowym sensie oznacza »wyjaśniam«, a także »rozumiem« i »rozstrzygam«), »przekładam« jest kalką słowa »transfero« (w formie imiesłowowej »translatum«, stąd translacja i translator)”. S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1992, s. 15.

¹⁶ Por. np.: M. Szczygieł: *Nieprzygody niewojaka Szwejka*. „Gazeta Wyborcza” 2009, 23 sierpnia. Dostępny w Internecie: http://wyborcza.pl/1,99493,6947954,Nieprzygody_niewojaka_Szwejka.html [Data dostępu: 20.12.2010]; K. Masłoń: *Kram z chramem, czyli wojak stał się żołnierzem*. „Rzeczpospolita” 2009, 17 sierpnia. Dostępny w Internecie: www.rp.pl/artukul/350364.html [Data dostępu: 20.12.2010].

czeskiego humoru i modyfikacja tych przejętych do polskiej kultury sprawiają, że model czeskiego humoru po polsku różni się od oryginalnego. Przyczyny tej sytuacji należy upatrywać przede wszystkim na poziomie nazwanym tu tradycją: mechanizmy konceptualizacji otaczającego świata, ukształtowane w inny sposób w toku historii, poskutkowały odmiennie hierarchizowaną wrażliwością na bodźce mające wywoływać (u)śmiech lub też brakiem wrażliwości na niektóre bodźce w jednej z kultur. Poszukiwanie odpowiedniego miejsca dla przekładu w rodzimym polisystemie literatury i kultury — w postaci nawiązania do istniejących form bądź zaszczepienia nowych, o potencjale integralnego włączenia — poddane jest więc próbie rodzimej konceptualizacji: wspólne albo podobne elementy pozwalają na przejęcie i włączenie, odmienne zostają zmodyfikowane lub pominięte. A właśnie złożony mechanizm konceptualizacji, ukształtowany przez konkretne doświadczenia historyczne i z upływem czasu stale ulegający nowym przewartościowaniom, neguje pozorną łatwość przekładu między dwoma bliskimi, pokrewnymi językami, jak język polski i czeski. Brak świadomości różnic konceptualizacyjnych w przypadku języków bliskich stanowi pułapkę dla słabo doświadczonych tłumaczy, a świadomość wyróżnia/cehuje wytrawnego tłumacza.

Lenka Németh Vítová

Český humor polsky

Resumé

V Polsku je velmi populární tzv. český humor. Otázka, jak je překládán, je zodpovídána na základě rozboru krátkých úryvků z Haškova románu o Švejkovi a hry Divadla Járy Cimrmana — dvou rozdílných typů humoru, se kterým se sami Češi ztotožňují natolik, že některé obraty přecházejí do každodenního jazyka. Analýza románu o Švejkovi ukázala zásadní rozdíl mezi první a poslední, už třetí verzí překladu — první překlad zaměňuje mnoho neutrálních obrátů originálu na stylisticky zabarvené s konotacemi citového prožitku, třetí překlad přesně odráží příznakovost originálu; ale právě odstupňované zabarvení vyvolává prostřednictvím postupné konfrontace nesourodých prvků komický efekt. Analýza hry Divadla Járy Cimrmana dokázala, že humor týkající se převážně české identity může být *tlumočený*, ale ne *přeložený*. Oba příklady vedou k formulování dvou základních kulturních bariér v překladu: **jazyková bariéra a bariéra tradice**.

Klíčová slova: český smysl pro humor, česká literatura, Švejk, Cimrman, překlad.

Lenka Németh Vítová

Czech humour in Polish

Summary

So-called Czech humour is very popular in Poland. This contribution analyzes short sections of Hašek's novel about Švejk and a play by the Jára Cimrman Theatre in order to explore how humour is translated. The chosen texts represent two different types of humour that Czechs identify with to such an extent that some expressions actually seep into everyday language. The analysis of the novel about Švejk suggests significant differences between the first and final (in fact third) translation into Polish. While the first translation replaces a number of originally neutral expressions with stylistically marked ones to denote emotional experiences, the third one reflects the original's stylistic marks. Yet, it is the gradual use of these marks that brings about a comic effect through the gradual confrontation of disparate elements. The analysis of the play by the Jára Cimrman Theatre shows that humour that mainly involves Czech identity can be *interpreted* but not *translated*. Both examples suggest two basic cultural barriers in translation: the **language barrier** and the **barrier of tradition**.

Key words: Czech sense of humour, Czech literature, Švejk, Cimrman, translation.