

KALINA BAHNEVA

SEN O EPOPEI

NA PRZYKŁADZIE BULGARSKIEGO TŁUMACZENIA
ALPUHARY I „EPILOGU” PANA TADEUSZA

TEKST MÓJ POŚWIĘCONY JEST PODJĘTEMU NA POPRZEDNIEJ KONFERENCJI¹ PROBLEMOWI, jakim jest marzenie bułgarskiej świadomości literackiej z końca wieku XIX i pierwszego dwudziestolecia XX wieku o stworzeniu epepei narodowej, która byłaby przedstawieniem najbardziej wzniosłych momentów w rozwoju ducha rodzimego, a jednocześnie możliwością zmierzenia się z najbardziej prestiżowym dla każdej literatury narodowej rodzajem literackim – epiką. Snując rozważania o trzech bułgarskich strategiach translatorskich wobec *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, starałam się udowodnić, że ten sen o epepei może niejedno mieć imię. We wspomnianej epoce może przybierać on szatę mistyfikacji, czego przykładem jest rzekomo znaleziony przez nauczyciela Ivana Gologanova, a prawdopodobnie stworzony przez niego, zbiór pieśni epickich, które utrwalają pamięć o sławnych czynach królewicza Marka oraz o dziejach bohaterskiego Orfeusza. Podobne dążenie do prezentacji samopoczucia narodowego ujawniło się w dobie bułgarskiego Odrodzenia, po uzyskaniu niepodległości (1878 r.), która nastąpiła po pięciowiekowej niewoli tureckiej. To swoiste dowartościowanie poprzez wpisanie w formę epicką legendarnych postaci przeszłości wyjawia pewną typologię, na którą składają się teksty znane i powstałe w okresie czeskiego odrodzenia: *Rękopis krółodworski* (1817) i *Rękopis zielonogórski* (1819), jak i chorwacki *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* A. Kačića Milošicia. Nawiązujące do słynnych *Pieśni Osjana*, mistyfikacje dzieł epickich w krajach słowiańskich posiadają pewną specyfikę. Wiąże się ona nie tyle z pragnieniem upoetycznienia mitycznej przeszłości, nie tyle z jej „czystym” poetyckim wyrazem, ile z określoną tendencją, która z kolei objawia chęć rozwiązania swo-

¹ Konferencja „Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru” organizowana w dn. 16–18 maja 2005 r. przez Szkołę Języka i Kultury Polskiej oraz Pracownię Badań nad Językiem Polskim i Literaturą Polską na Świecie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Materiały zostały opublikowane w: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice 2006.

istego kompleksu i udowodnienia, że „myśmy też światu coś przynieśli w darze”² – jeśli można posłużyć się znanym cytatem z ody *Paisij*, która w *Eposieie niezpominianych* wysławia czyny Paisija Chilendarskiego, jako autora *Historii sławiano-bułgarskiej* (1762 r.).

W kontekście tego ideowo-artystycznego nastawienia można również odczytać dochodzące do głosu w przekładach Iwana Wazowa, klasyka literatury bułgarskiej, przeobrażenia znanych tekstów Mickiewicza, z którymi poeta bułgarski spotyka się w rosyjskiej antologii *Поэзия словянь* (1871) N.W. Gerbela. Jest ona wspólnym miejscem, które łączy rosyjskie przekłady Nikolaja Berga *Sonetów krymskich* Mickiewicza oraz ballady *Alpuhara* i *Epilogu* (tu określony jako *Wstęp*) do *Pana Tadeusza*. Chociaż oddalona od oryginału – w przeciwieństwie do współbrzmiącej z jego poetyckim światem wspaniałej interpretacji Dory Gabe – translatorska próba Wazowa może być postrzegana jako kolejny wyraz odwołania się świadomości twórczej tego okresu do patosu epickiego. Wersja Wazowa podmienia tak ważny dla zgłębienia istoty Mickiewiczowskiego cyklu pierwiastek liryczny, co ze względu na adekwatność do oryginału jest niedopuszczalne. Lecz również ta sama bułgarska interpretacja *Sonetów krymskich*³, która w 1926 r. spotyka się z ostrą krytyką profesora B. Penewa – wspaniałego znawcy literatury polskiej i powszechnej, erudyty i założyciela rodzimej polonistyki – okazuje się kluczowa dla zrozumienia istotnej tendencji w ówczesnym życiu literackim – wspomnianego snu o eposie.

W jaki sposób, w przypadku najpierw ballady Mickiewicza, a następnie *Epilogu* (*Wstępu*) do *Pana Tadeusza*, zostaje urzeczywistnione interesujące nas nastawienie epickie? Tu znowu dochodzimy do drugiego ważnego i wspólnego miejsca, w którym spotyka się interpretacja Mickiewiczowskich *Sonetów* z przekładami wspomnianych tekstów polskiego romantyka. Są to *Wypisy bułgarskie* dla szkół średnich, które Iwan Wazow wraz Konstantynem Weliczkowem, jedną z najbardziej znanych osobowości w ojczystym życiu kulturowym we wspomnianym okresie, wydają w 1884 r. w celu upowszechniania najbardziej doniosłych przykładów literatury powszechnej. Nie mając możliwości omówienia całościowej koncepcji tej jakże ciekawie ułożonej antologii, wspomnę jedynie, że *Wypisy* te do dziś mogą służyć jako przykład wysoko profesjonalnego antologicznego ujęcia i obcowania z obcymi wzorami literackimi.

Przyjrzenie się spisowi treści wykazuje intrygującą nierównomierność w konstruowaniu genologicznego obrazu przedstawianej tu literatury powszechnej. Jeśli zastosujemy kryterium ilościowe, to można stwierdzić, że rozdział *Poemat* obejmuje 112 stron, a również, że ta rzucająca się w oczy objętość koresponduje

² I. Wazow, *Paisij*, tłum. J. Zagórski, w: *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej*, wyb. E. Konstantinowa i W. Gałązka. Kraków 1987, s. 56.

³ B. Penew, *Bylgarskite prevodi na „Krymskite soneti”*, Godisznik na Sofijskija universitet, Sofia 1926, t. XXII, 2.

z różnorodnością podanych przykładów poematów epickich. Poczynając od *Iliady* Homera, przez twórczość Dantego, Tassa, Byrona, Puszkina, Lermontowa, Hugo oraz Mickiewicza do pochodzących ze wspomnianej *Wedy Słoweny* epickich pieśni o Królewiczu Marku, jak i do pieśni o ożenku mitycznego Orfeusza – ówczesny czytelnik może zaiste doświadczyć, jak bogata tematycznie oraz artystycznie wielowymiarowa może być twórczość epicka. Za to rozdział ilustrujący osiągnięcia obcych literatur w sferze poezji balladowej wygląda bardzo skromnie. Prezentowane zaledwie na 17 stronach przykłady tego gatunku to *Topielec* Puszkina, ballady Józefa von Zedlitz oraz *Alpuhara* Mickiewicza. Co więcej, w porównaniu z odbiorem bułgarskiego tłumaczenia fragmentu *Epilogu Pana Tadeusza*, odczytanie tak samo rodzimej interpretacji *Alpuhary* okazuje się o wiele trudniejsze i bardziej skomplikowane. Ten dysonans w odczytaniu dwóch tekstów Mickiewicza trudno wytłumaczyć nieudolnością tłumacza, gdyż w obu przypadkach bułgarskim interpretatorem jest właśnie Iwan Wazow, klasyk literatury bułgarskiej, nazwany patriarchą literatury bułgarskiej, również ze względu na umiejętność tworzenia prawie we wszystkich rodzajach i gatunkach literackich. Czy jednak podobnie wszechstronne, nawet totalne objęcie ówczesnego rejestru form gatunkowych oznacza zdolność do obcowania z tak trudnym do translatorskiego ujęcia wzorcem balladowym? W spuściźnie poetyckiej Wazowa można odnaleźć zaledwie dwie ballady – *Сиромашкина* (*Nędznica*) i *Кюлата* (*Wieża*) – których wartości artystyczne ustępują osiągnięciom estetycznym twórcy w innych sferach słowa poetyckiego, przede wszystkim w sferze jego epickiego wydzwiku. Dowodem tego może być niezrównana w swoim oddziaływaniu na współczesnych, a i na dzisiejszych czytelników, *Epopeja zapomnianych* (*Епопея на забравените*), nad którą poeta pracował właśnie w latach 1881–1882, tj. w okresie przygotowywania materiałów do przywoływanych *Wypisów bułgarskich*. Wspominając o skromnych walorach literackich ballad Wazowa, chciałabym przypomnieć, że podstawowym kryterium ich oceny, jak każdego wzorca balladycznego w rodzimej literaturze, stanowi niepowtarzalny poemat Christo Botewa *Chadzi Dimitr*, który przez wizję zespolenia sił kosmicznych z mocami bezładu, przez fantazyjne przenikanie się przestrzeni Bałkanu z horyzontem niebiańskim, na pograniczu których sytuuje się oscylujący między doczesnością a wiecznością junak, przedstawia niepowtarzalną filozoficzną i estetyczną wizję życia w śmierci. Odnotowując rolę tego szczytowego przykładu rodzimej wyobraźni balladycznej, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że ten genialny, choć i odosobniony wybuch artystyczny, to niepowtarzalne jednostkowe objawienie się fikcji poetyckiej miało jakby zrekompensować tradycyjne zdystansowanie się ojczystej świadomości twórczej od tego gatunku od istotnego dla jego podjęcia uogólnienia świata z perspektywy metafizycznej i irracjonalnej. Jako „fakt literacki” ballada powróci w dobie bułgarskiego modernizmu i zaznaczy swoją obecność przede wszystkim w twórczości modernisty Penczo Sławejkowa, który w swoich należących do tego gatunku utworach

Чумави (Zadżumieni) Неразделни (Nierozłączni), Змейово либе (Smocza ukochana) nawiązuje nie tylko do mocno zakorzenionych w pieśniach ludowych pierwiastków balladotwórczych, lecz i w oparciu o syntezę między czynem etycznym a wartościami estetycznymi kontynuuje wyłaniający się z poezji Botewa motyw wiecznego życia. Obecnością wzorców balladycznych odznacza się również tzw. poezja wrześnieiowa, której twórcy związani są z tragicznymi wydarzeniami z połowy lat 20. XX wieku, podczas których doszło do walk bratobójczych. Być może ballada stanowi jeden z nielicznych gatunków, za pomocą którego można odpowiedzieć na przygotowany przez lewicę terrorystyczny zamach w sofijskim kościele *Św. Króla* (obecnie *Św. Sofii*), podczas którego zginęły tysiące niewinnych ludzi, jak i przezwyciężyć złowieszczy widok przywiązanych do dna tratów ludzi (twarzami do wody), którzy z rozkazu klas rządzących ponoszą śmierć w wodach Dunaju. Można też upoetyzować mord osób zakopywanych w masowych grobach albo stłumić ból z powodu zaginionych bez śladu setek przedstawicieli inteligencji bułgarskiej...

I tak, jeśli miałabym przedstawić w najbardziej zwięzły sposób interesujący nas ze względu na przekład Wazowa rozwój balladowej tradycji w literaturze bułgarskiej, to określiłabym ją nie jako ciągłą, lecz jako wybuchającą sporadycznie ze szczególną artystyczną siłą. Początek lat 80. XIX wieku, w których przygotowywane są *Wypisy* i kiedy poeta pracuje nad opublikowanymi w nich tłumaczeniami, lecz i również nad swoistą formą eposu, jaką jest wspomniana *Epepeja niezapomnianych*, jawnie nie sprzyja rozwojowi tego gatunku. Społeczeństwu bułgarskiemu potrzebna jest „biblia”, „księga naroduwa” (jak określa epos Hegel) oraz stwarzanie takich rodzajów literackich, które mogłyby uaktywnić charakterystyczny dla epiki mit narodowy. Warto byłoby tu napomknąć, że tak konieczne dla zaistnienia wzorca balladycznego przywiązanie do wymiarów metafizycznych i irracjonalnych nie jest najmocniejszą stroną świadomości twórczej bułgarskiego klasyka. Stanowiąc podstawę ojczystego kanonu literackiego, spuścizna literacka Wazowa mogłaby być jednocześnie rozpatrywana z perspektywy wielokrotnie wypowiedzianych przez Bojana Penewa sądów o „przyziemnym” charakterze wyobraźni poetyckiej bułgarskiego pisarza, o jego zamiłowaniu do realizmu i „trzeźwości” i tym samym oddaleniu się od fantazyjnego i niesamowitego obrazu świata. Właściwie poprzednio wspomniane określenie Iwana Wazowa jako patriarchy literatury bułgarskiej zawiera podobne rozumienie jego istoty twórczej. Będąc wyrazem głębokiego szacunku do twórczych poczynań klasyka, jednocześnie określenie to kojarzy się z pozycją ojca, która – jak dowodzi Jung – ma charakter prawa, jest stanem autorytatywnym⁴. Pozycja patriarchy, podobnie jak świat eposu, odsyła do czasów „ojców, założycieli rodów, świata »pierwszych« i »najlepszych«, którego wielkość poświadcza również »właściwa i konstytutywna dla eposu postawa autorska (czyli postawa

⁴ C.G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy św.*, w: tenże, *Archetypy i symbole*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 210–213.

tego, kto wypowiada słowo epickie), będąca postawą człowieka mówiącego o niedosiężnej przeszłości, pełną szacunku postawą potomka»⁵. Pomijając tu interesujące przełożenie tej życiowej, jak i twórczej pozycji na rozwój literatury bułgarskiej w latach 90. XIX wieku, kiedy dochodzi do walki między „młodymi” (pokolenie modernistów, do którego należy wspomniany Penczo Sławejkow) a „starymi” (którego to pokolenia uosobieniem jest Iwan Wazow), skoncentruję swoją uwagę na wyjawieniu interesującego mnie nastawienia epickiego, z którym koresponduje duchowa postawa Iwana Wazowa jako tłumacza Adama Mickiewicza.

Obok wspomnianej nierównomierności między rozdziałami ilustrującymi osiągnięcia literatury światowej w sferze poematu oraz gatunku balladowego, rozstrzygniętej na korzyść utworów ukazujących istotę poematyczności (Derrida) czy poematowości (J. Łukasiewicz), na którą składają się „monumentalizm, syntetyczność, liryczność, związek z szerszą, ponadindywidualną problematyką”⁶, na uwagę zasługuje również dokonany przez Wazowa wybór tego wzorca balladowego, który mógłby być jego najtrafniejszym artystycznym wyrazem w twórczości polskiego romantyka, a według koncepcji *Wypisów* – także w literaturze powszechnej. Wazow pomija znajdującą się w rosyjskiej *Antologii* Gerbela *Świteziankę* (w porównaniu z interesującymi tłumacza w tym okresie problemami narodowymi jest ona być może za „wąska” tematycznie) oraz opartą na motywach wschodnich *Ucieczkę*, nie wykazuje zainteresowania przetłumaczonymi przez Puszkina utworami: *Wojewoda* oraz *Trzech Budrysów*, a kieruje swoją uwagę ku tekstowi *Alpuhary*, która nieoznaczona jako ballada (tak jak w oryginalnie Mickiewicza), stanowi część przetłumaczonego tu poematu *Konrad Wallenrod*. Czym może być umotywowany ten tak bardzo zaakcentowany wybór przedstawienia balladowo-romansowej twórczości polskiego romantyka właśnie na podstawie tego utworu? Możliwe, że nie bez znaczenia jest wpływ tradycji rodzimej, gdyż jedna z najbardziej znanych, a i poetycko-sugestywnych ballad ludowych *Pieśń o martwym bracie* dotyczy podjętego również w utworze Mickiewicza motywu choroby, śmiertelnej zarazy, która jednoczy świat żywych i umarłych. Nie mogłabym tu nie wspomnieć, że początki bułgarskiej komparatystyki literackiej związane są z badaniem prof. Iwana Szyszmanowa – kolegi, przyjaciela Iwana Wazowa oraz autora obszernej ankiety dotyczącej twórczości bułgarskiego klasyka – właśnie nad występującymi zarówno w tej pieśni, jak i w folklorze narodów bałkańskich motywami wędrującymi. Chciałabym także zaznaczyć, że wspomniany baśniowo-balladyczny motyw przenika również do odznaczającej się wysokim aryzmem modernistycznej ballady Penczo Sławejkowa *Zadżumieni*. Obok tego wspólnego dla rozwoju literatury bułgarskiej miejsca, przybliżającego Wazowowi utwór polskiego romantyka, decydujący dla wyboru tłumacza okazuje się według mnie związek ballady, a tym samym i poematu

⁵ M. Bachtin, *Epos i powieść*, w: tenże, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 548–549.

⁶ *Słownik wiedzy o literaturze*, red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice 2005, s. 290.

Mickiewicza, z problemem walki o wolność, problemem, który określa nie tylko podstawowe filozoficzno-estetyczne dążenia ojczystej literatury przed Wyzwoleniem, lecz i dominujący patos w twórczości Iwana Wazowa. I tak pojawia się pytanie: w jaki sposób tłumacz podchodzi do balladowego pierwowzoru, z którym mierzy się poprzez rosyjski przekład Gerbela?

Trzeba zaznaczyć przede wszystkim, że rosyjski tłumacz, a za nim Wazow zmieniają scenerię tragicznej akcji. Przestrzeń, w której rozgrywać się będą dramatyczne wydarzenia, to nieznane nam z ballady Mickiewicza „wieże Alpuhary”, a jak określa rosyjski tekst „вершины родных Альпухар”. Odejście Wazowa od prawdy poetyckiej, która przedstawia Alpuharę jako twierdzę mauretańską na rzecz zgodności z prawdą geograficzną, a i historyczną, ma swoje uzasadnienie. Jak wiemy *Alpuhara*, *Las Alpujarras*, to górzysta kraina w południowej Hiszpanii (Andaluzji), która była ośrodkiem najdłuższego oporu Maurów przeciw wojskom hiszpańskiej rekonkwisty i gdzie po upadku emiratu Granady (1492 r.) ludność muzułmańska schroniła się przed prześladowaniem Hiszpanów, tocząc z nimi walki partyzanckie. Akceptacja bułgarskiego interpretatora wersji rosyjskiego tłumacza odsyła do *decorum* najbardziej dramatycznych dziejów rodzimej historii, które tradycyjnie rozgrywają się w przestrzeni gór, związana jest również z walkami narodowowyzwoleńczymi toczącymi się na terenie Starej Płaniny, z historią rozwijającego się tu podczas pięciowiekowego jarzma tureckiego hajductwa, z nieodległą historią Powstania Kwietniowego (1876 r.), którego uczestnicy znajdują swoją bohaterską śmierć w zaciekłych bitwach z Turkami na szczytach ojczystego Bałkanu, z wydarzeniami tzw. Wojny Wyzwoleńczej (*Wojna rosyjsko-turecka*, 1877–1878 r.) i z wygraną bitwą pod Szipką – legendarnym szczytem staropłanińskim. Oczywiście nie zamierzam tu opowiadać historii Bułgarii, ani nawet przedstawiać historycznego obrazu interesujących nas ostatnich dekad XIX wieku, chciałabym jedynie zaznaczyć, że każda, nawet najbardziej zwięzła opowieść historyczna tego kraju, niewątpliwie dotyczyłaby również różnorodnych realiów Bałkanów. Podobnie wygląda też historia literatury bułgarskiej, która – w oparciu o wzorce folklorystyczne – tradycyjnie mitologizuje górskie obszary Starej Płaniny, wywyższając je do symbolu swobodnego ducha, bohaterskiego czynu oraz zbawiennej od niewolniczego istnienia śmierci, która prowadzi do życia wiecznego. Nieprzypadkowo wspominam o nieustannej prawie obecności tego legendarnego miejsca w historycznych i literackich syntezach bytu narodowego, gdyż właśnie nie tylko Bałkany, ale przede wszystkim szczyty bałkańskie oraz związane z nimi wydarzenia, jak też nierozłącznie wpisane w nich postacie „pierwszych”, „najlepszych”, stanowią niezbędną część wizji „absolutnej przeszłości” narodu, tradycji narodowej, świata „początków” i „szczytów” historii narodu, na których opiera się ideowa oraz estetyczna konstrukcja eposu⁷. Właśnie tę konstruktywną rolę Bałkanu wyłaniają i ludowe pieśni epickie, i poematy autorów z doby odrodzenia (G.S.

⁷ M. Bachtin, *Epos i powieść*, w: tenże, *Problemy literatury i estetyki...*, s. 548–549.

Rakowski, N. Gerow), i genialna epicka ballada Botewa *Hadzi Dimitr*, i *Epopėja zapomnianych* Wazowa, która poprzez poemat *Obrońcy Szipki* uwiecznia bohaterstwo bułgarskich powstańców walczących na szczycie *Szipka* z ordami nacierających Turków:

Sjulejman bezumnij soči w r y h a pak
i wika: „Tyrčete! Tamo sa raite!”
.....
Zaštoto tam nejde na w r y h planinata,
što nebeto sinjo krepj s ramenata,
Izdiga se niakoj diw, č u t o v e n w r y h .
.....
Wyryht otgowori s drug wikura. [podkr. K.B.]

Zamieniając za Gerbelem realia poematu Mickiewicza, Wazow przywołuje jednocześnie pojęcie, które w rodzimej tradycji literackiej nie tylko udowodniło swoją poetycką moc, lecz zawiera także załączek przyszłych przeobrażeń w bułgarskim tłumaczeniu. Odnoszą się one do redukcji realiów związanych ze światem muzułmańskiej wiary – do przeobrażenia, które podkreśliłoby czyn bohater-ski Almanzora, jak i opór obozu mauretańskiego, lecz zatuszowałoby symbole islamskiej religii. Takich transformacji nie odnajdujemy w rosyjskim przekładzie, który pod tym względem jest wierny polskiemu oryginałowi. Tak na przykład wers z rosyjskiej wersji *Alpuhary*:

Блеснули кресты над большим минаретом,

który odpowiada Mickiewiczowskiemu opisaniu:

Już z minaretów błysnęły krzyże...

u Wazowa brzmi jako:

I krystyt Hristowij w grada se pokaza

W ten sposób poeta bułgarski nie tylko świadomie narusza wyjawioną przez Mickiewicza, a i pozostawioną w rosyjskim przekładzie, opozycję między symbolami dwóch religii (krzyż – meczet), lecz przez dodane tu określenie „Chrystusowy” – niezależnie od tego, że odnosi się do wrogiego „pozytywnego bohatera” obozowi Hiszpanów – dodatkowo eksponuje znak przynależności do chrześcijaństwa. Ta linia eliminacji wschodnich realiów w interesujący sposób ożywa w scenie dramatycznego uścisku między Almanzorem a wodzem Hiszpanów, która w polskim tekście zostaje rozegrana nie tylko na podstawie mocno rozbudowanej poetyki „pocałunku śmierci”, lecz i przez zaakcentowanie ważnego

detalu – obwijającego się wokół nóg Hiszpana i ścielącego się za nim niczym śmiertelna zaraza zawoju Almanzora:

A wtem osłabnął, padł na kolana,
Ale rękami drżącemi
Wiążąc swój zawój do nóg Hiszpana,
Ciągnął się za nim po ziemi.

Gerbel uważnie śledzi kolejne etapy rozwoju śmiertelnego zbliżenia się dwóch przeciwników i w swoim przekładzie pozostaje wierny poszczególnym aspektom tragicznego pojednania:

Затем ослабел, на колени склонился:
Но все еще, слабой рукой
Держась за одежду, за ним он влачился,
Обматывал ноги чалмой.

Jednak dla bułgarskiego wieszczka podobne zespolenie postawy bohaterskiej z przynależnością do wrogiego wierze chrześcijańskiej islamu jest nie do zaakceptowania. Dla Wazowa jest niedopuszczalne, żeby indywidualność, która zdobywa się na tak wysoki czyn etyczny, była określona przez znaki świata muzułmańskiego, gdyż autor ten poświęcił swą twórczość walkom wyzwoleniczym bułgarskiego narodu przeciw niewoli tureckiej. Nie do przyjęcia jest również dlatego, iż w swojej powieści *Pod jarzmem* rozmyśla nad historią *Powstania Kwietniowego* (1876), a tym samym zgłębia filozofię buntu bułgarskiego oraz uświęca czyny narodowych bohaterów w swojej niezapomnianej *Epepei zapomnianych*. Oto dlaczego zacytowana powyżej strofa w przekładzie rodzimego klasyka brzmi następująco:

I bleden, otślabnal, toj w mig koleniči,
I stiska polite mu jošt,
S čelo si ponizko i rabski dopira
krakata na gordija vožd.

Wyliminowanie nieważnego – mogłoby się wydawać – elementu ubioru Almanzora – jego zawoju, nie oznacza tu po prostu odrzucenia kolejnego detalu określającego postać głównego bohatera. W całości poetyckiej przekładowej wersji Wazowa nieobecność tego, aczkolwiek „zewnątrznego”, lecz związanego z makabrycznym przekazem zarazy, elementu oznacza zredukowanie dramatycznego napięcia, „skrócenie” ekspresyjnej i zarazem jawnie „przeciąganej” (jak zawój) linii nadchodzącej zagłady, oznacza ograniczenie tak przejmująco artystycznie ukazaniego przez Mickiewicza tragicznego przenikania się życia i śmierci, zwycięstwa i upadku.

Mówiąc o zawężeniu efektu powolnie nadciągającej (ścielącej się) śmierci, jak i o poskromieniu zmysłowych (miejscami wręcz naturalistycznych) wyrazów

stanów granicznych ludzkiego ducha i ciała, mam na myśli fakt, że Wazow pozbywa się prawie wszystkich oznaczeń (wyrażonych za pomocą przysłówków zarówno w polskim tekście, jak i w rosyjskim przekładzie, pełniącego dla poety rolę oryginału), które ewentualnie mogłyby podkreślić znaczenie mistycznego związku między życiem a śmiercią, a także wskazać na psychologicznie złożoną istotę czynu bohaterskiego. Ów czyn u Mickiewicza nie nosi znamion jednoznacznego heroizmu oraz poświęcenia się dla dobra sprawy, co można zauważyć przy opisie stanu psychicznego i dramatycznych gestów Almanzora. Zamiast usilnej, a w porównaniu z polskim oryginałem nawet wzmocnionej frekwencji w tekście Gerbela wspomnianych przysłówków, które określają stopień i czas (typu: *затем, едва, потом, еще, уже, как-быдмо*) i których obecność odsyła do tak ważnego dla świata balladowego dramatycznego istnienia „(po)między” (filozofia tego pojęcia jest uwolniona od prostej dysjunkcji „tak” i „nie”), w tekście Wazowa spotykamy się ze stanowczym, czarno-białym rysunkiem rzeczywistości, z jednoznacznie wykreślonym oraz mocno hiperbolizowanym heroizmem. Oczywiście, heroizmem Almanzora, który w bułgarskim tłumaczeniu przybiera postać „głównego wojewody” (określenie, którym tradycyjnie mianuje się bułgarskich przywódców powstańców) i którego charakterystyka w większej części okazuje się ukształtowana z najbardziej znanych, wręcz kultowych dla rodzimej świadomości kulturowej poetyckich opisów bułgarskiego bojownika przeciw niewoli tureckiej. Cytaty te pochodzą przede wszystkim ze znanych poematów epickich Christo Botewa, które – tak, jak wspomniana ballada epicka *Chadzi Dimitr* – roztaczają wizję śmierci zestetyzowanej, upoetycznionej, przepełnionej panteistycznym przeniknięciem się istoty ludzkiej z żywiołem natury oraz kosmicznym oddźwiękiem czynu bohaterskiego, dokonanego przez wyjątkową indywidualność, której duch rozpięty jest między wymiarami doczesności a bezkresem wieczności. Lecz ta sama poezja Botewa kreśli inny obraz śmierci – wyobcowany z iluzji romantycznej, akcentujący drastyczne, niemalże naturalistyczne objawy umierania, utrzymany w ostrej biało-czarnej kolorystyce, której poetyka koresponduje z wyraźną w jego twórczości tendencją do maksymalizowania i absolutyzowania świata. Właśnie tę drugą filozoficzno-estetyczną linię uogólnienia śmierci (poniekąd zaktualizowaną w *Epopiei niezapomnianych*) uaktywnia Wazow w swoim przekładzie, w którym scena ilustrująca przedśmiertne męki Almanzora („zsiniałe ręce”, „szalone rwanie ciała”, „mięsa”) zostaje „przełamana” przez znany z epiki Botewa obraz gnijącego ciała buntownika, przez wizję jego łamanych na kole w więzieniu kości⁸ (*Hajducy*), jak i przez tak samo wykreowaną przez tego poetę wizję rozrzuconych po wysokich skałach, „po skałach i gniazdach orłowych”⁹ białych szczątek ciała wojującego o wolność ojczyzny (*Pożeganie w r. 1868*).

⁸ Ch. Botew, *Hajducy*, w: tegoż, *Wybór pism*, oprac. H. Batowski, Wrocław 1960, s. 23.

⁹ Ch. Botew, *Pożeganie w r. 1868*, w: tegoż, *Wybór pism...*, s. 9.

Można by mnożyć przykłady fragmentów, które, przedstawiając ciekawe translatorskie podejście Wazowa do rosyjskiego przekładu, a poprzez niego i do polskiego oryginału, jednocześnie aktualizują kluczowe poetyckie ujęcia rodzimego kanonu literackiego. Do takich na pewno należy wprowadzony i nieistniejący w rosyjskiej wersji, a tak samo i w polskim oryginale motyw obłąkania, szaleństwa, na którego podstawie tłumacz bułgarski również upoetyzuje Almanzora. Dla orientujących się w dziejach literatury bułgarskiej to pojęcie kojarzy się przede wszystkim z poezją Botewa, dla którego (nie bez wpływu tradycji romantycznej) w świecie zła i obłudy właśnie ignorowani przez społeczeństwo szaleńcy nadają sens ludzkiemu istnieniu (*Walka*). Szaleństwo jest kluczowym słowem w twórczości Iwana Wazowa (od poematu *Szaleńcy* przez powieść *Pod jarzmem* do *Epepei niezapomnianych*). Stan ten (w swoim dosłownym, medycznym znaczeniu, lecz i przenośnym ujęciu) jest rozumiany jako wyraz zerwania z normą obyczajową, z władzą rozumu, z przeciwstawieniem się duchowemu zniewoleniu oraz możliwością dokonania wielkich czynów i wzniosłych gestów. To ostatnie przywołuje pamięć o *hybris* – o pysze, o dumie, o samozaparciu, którymi byli opętani mityczni herosi podczas swoich buntowniczych działań, sprzeciwiając się władzy bogów. Nieprzypadkowo M. Foucault w swojej *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* bada fenomen obłąkania z perspektywy różnych aspektów działania władzy. Nieprzypadkowo właśnie wspomniane powyżej utwory Wazowa skoncentrowane są na rozważaniach nad tak cywilizacyjnie, jak i kulturowo doniosłymi, monumentalno-epickimi tematami jak władza i bunt przeciw niej. Jeśli miałabym przytoczyć przykłady z *Pod jarzmem*, które ilustrują motyw zbuntowanych (szalonych) jednostek i wspólnot, stawiających opór władzy rozumu, to powinnam przedstawić prawie każdy rozdział. Powinnam zacytować chociażby ostatnie zdanie tej powieści, które konkluduje, że po bestialskim stłumieniu powstania jedyną osobą, która waży się na protest, jest miejscowy wariat Munczo... Jego zaś powieszenie na rzeźni po znów ustanowionej władzy rozumu przypomina rozważania Foucaulta na temat występujących w XVII wieku technikach odosobnienia nieprzystosowanych społecznie jednostek, które zagrażały porządkowi całości. Jeśli miałabym wskazać na postaci z *Epepei niezapomnianych*, które przez swoje nietrudycyjne zachowanie personifikują idee buntu, to musiałabym wskazać i na Rakowskiego, charakteryzowanego jako ktoś „nierozumny” i „szalona głowa”, i na Paisija Chielenadrskiego, prekursora bułgarskiego odrodzenia oraz autora pierwszej historii Bułgarii, i na Todora Kableszkowa, którego poczynania podczas przygotowywania Powstania Kwietniowego odkrywają przed narodem inną perspektywę (inny wymiar) władzy – władzę szalonych umysłów i głów...

Historia bułgarskiego szaleństwa jest historią form epickich, dyskursem, który wiąże się z antyturecką walką o niepodległość oraz z najbardziej wyjątkowymi bohaterami tej walki. Oto dlaczego dokonane przez Wazowa dookreślenie Mic-

kiewiczowskiego bohatera jako szalonego, „dopowiadanie” tekstu rosyjskiego, a w ten sposób i polskiego pierwowzoru jest oczywiście swobodnym wymysłem niezgodnym z pierwotną intencją Mickiewicza, jak i z późniejszym ujęciem Gerbela. Jest to pomysł znaczący, dialogizujący z pewnym dominującym w rodzimej tradycji literackiej, a również w twórczości bułgarskiego tłumacza, nastawieniem filozoficznym i estetycznym. Wazow odchodzi od poetyki balladowej, kreśli bohatera bardziej monumentalnego, uniwersalnego, oddalonego od realiów egzotycznych. Redukuje wymiary świata wschodniego, które kojarzą się z życiem „pod jarzmem”. W pewnym sensie pozbawia swój tekst obecnych w polskiej balladzie znaków kodeksu rycerskiego, lecz tym samym osiąga inny cel – przybliża jeden z najbardziej znanych wzorców polskiej poezji romantycznej w ten sposób, że staje się on częścią znanych rodzimemu czytelnikowi przykładów postępowania bohaterskiego oraz potwierdzeniem rodzimych modeli literackich (w tym i własnych) uogólnienia pozycji heroicznej.

Wspominając o aktualizacji pewnych sytuacyjnych i obrazowych ujęć, charakterystycznych dla spuścizny poetyckiej Wazowa i przede wszystkim dla epickiego świata *Epopei niezapomnianych*, nie mogłabym nie zwrócić uwagi na odwoływanie się tłumacza do typowych dla tego cyklu wyznaczników sytuacji po katastrofie, którą trzeba przezwyciężyć przez podjęcie heroicznego wyboru. Właśnie taką sytuację prezentuje pierwsza strofa Mickiewiczowskiej ballady, której translatorskie ujęcie zostaje „przełamane” przez specyficzne dla oddzielnych utworów z *Epopei* uogólnienie upadku, tragicznego finału walki. To podejście (kontynuowane również w trzeciej strofie) oczywiście zaznacza odrębność rzeczywistości innej, obcej (choćby przez dwukrotnie powtórzone imię Grenady), ale i jakby wpisuje przestrzeń cudzego miasta w paradygmat wyśpiewanych w *Epopei* bułgarskich miast, które po tragicznej klęsce zadanej im przez tureckiego nieprzyjaciela, potrafią wciąż jeszcze zachować ducha oporu.

Nietrudno byłoby skrytykować wysiłki translatorskie Wazowa. I zapewne takie podejście do jego przekładu/ów również ma swoją rację. Dlaczego jednak nie chciałabym postąpić w ten sposób? Na pewno nie ze względu na przywiązanie do rodzimych prób translatorskich i w tym sensie do chwalenia tego, co jest mi bliskie, rodzime, ojczyście. Mówiąc o ewentualnych wartościach bułgarskiej interpretacji, mam na myśli to, że – będąc niedokładną wersją rosyjskiego przekładu, a tym bardziej tekstu wyjściowego – przekład Wazowa spełnia ważną rolę w rozwoju ówczesnego piśmiennictwa bułgarskiego. Zredukowana, nawet unicestwiona tu balladowość zostaje zastąpiona przez nastawienie epickie, które wiąże się z tak pożądaną w tym okresie epopeją, mogącą utwierdzić mit narodowy, a równocześnie uwierzytelnić wykreowaną w twórczości naszego klasyka jego filozoficzną i estetyczną wersję. Odczytując przekład Iwana Wazowa (a to odnosi się również do przekładanych przez niego *Sonetów krymskich*, jak i fragmentu *Epilogu do Pana*

Tadeusza) zgodnie z zasadami intertekstualności, nie mogą pozbyć się wrażenia powstania tekstu trzeciego. Tekstu, który jest maksymalnie zbliżony do utworu Mickiewicza, a także do poematów z *Epopoi* Wazowa, lecz jednocześnie jest od nich oddalony. Tekstu nowego, który przez obecność tak wielu „interpretantów” (Riffaterre)¹⁰, nawet nie tyle na podstawie cytatów, ile przez odniesienia do ducha epiki Wazowa, jak i utworów epickich jego poprzedników, wychodzi poza takie określenia jak przekład nieudolny, czy „zbułgarszczony” lub powstały za pomocą zapożyczeń z twórczości własnej albo obcej. W tym sensie D. Diuriszyn mówi o tym, że pojęcie koncepcja translatorska jest szersze niż odpowiednie, dokładne tłumaczenie¹¹. W przypadku Wazowa to pierwsze pojęcie nie oznacza jedynie „bułgarszczenia” obcego wzoru poetyckiego, a próbę wpisania go do rodzimej tradycji literackiej w imię uaktywnienia określonej misji ówczesnej literatury, w imię podkreślenia konkretnej tendencji, która według wieszczki stanowi podstawę konsolidacji duchowej wspólnoty narodowej.

W jeszcze większym stopniu wnioski te odnoszą się do przetłumaczonego fragmentu z *Epilogu* do *Pana Tadeusza*. Podobnie jak w sytuacji związanej z wyborem najbardziej odpowiadającemu poecie wzorca balladowego, tak i tu bułgarski tłumacz ma możliwość dokonania wyboru, gdyż w antologii Gerbela oprócz wspomnianego *Epilogu*, nazwanego tu *Wstępem* (*Вступление*) reprezentowane są jeszcze pierwsze cztery księgi poematu Mickiewicza. Poeta bułgarski zatrzymuje się jednak na końcowej części *Pana Tadeusza*. Przyczyną tego wyboru może być prawdopodobnie fakt, iż zawiera ona motywy, nieobce nie tylko Wazowowi, lecz i całemu pokoleniu bułgarskich wygnańców, którzy podczas niewoli tureckiej łączyli swoje życie z rzeczywistością krajów sąsiednich (Rumunia, Serbia) lub ze światem krajów słowiańskich, przede wszystkim z dużymi ośrodkami oświaty w Rosji. W ten sposób obok motywacji natury artystycznej, związanej z głębokim szacunkiem bułgarskiego twórcy do spuścizny poetyckiej polskiego wieszka, dochodzi do głosu jeszcze jeden argument. Odnosi się on do pozaliterackich wymiarów Wazowowskiego zainteresowania finałem słynnego poematu, kojarzy przede wszystkim z pamięcią o wspólnym losie emigranta, o którym bułgarski pisarz opowiada w swojej opowieści *Niemili-niekochani*. Jest to opowieść o bułgarskich wygnańcach w wolnej Rumunii, lecz jest to utwór, który również przywołuje pamięć o Christo Botewie, który właśnie w Bukareszcie wydawał swoją gazetę *Будилник* (*Budzik*), ilustrowaną przez utalentowanego Polaka Henryka Dębickiego (przedtem, w okresie 1869–1870 jego rysunki zdobiły pismo Botewa *Beben*) oraz pisał swoje słynne poetyckie utwory poświęcone bolesnemu życiu tułacza. Nie mam zamiaru zatrzymywać się na wyjątkowo ciekawych związkach między bułgarskimi przedstawicielami ruchu odrodzeniowego z przedstawicielami ów-

¹⁰ M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5, Kraków 2000, s. 18.

¹¹ D. Diuriszyn, *Teoria sravnitelno izuczenia literatury*, Moskwa 1979, s. 160–161.

czesnej polskiej emigracji – są one dawno i wszechstronnie zbadane. Pozwalam sobie przywołać ten wątek jedynie ze względu na wskazanie ewentualnej motywacji Wazowa w wyborze właśnie tej części poematu Mickiewicza, która, stanowiąc wyznacznik ciężkiego życia emigracyjnego oraz nostalgicznego marzenia o oddalonej ojczyźnie, koresponduje nie tylko z kluczowymi motywami w rodzimej literaturze w dziewiętnastym stuleciu, lecz i z wygnańczą egzystencją bułgarskiej inteligencji na obczyźnie.

Podjęty tu temat wyboru wiąże się również z wypowiedzianym przez J. Levy'ego ostrzeżeniem przed często jednostronnym skupianiem się badaczy przekładu na relacją przekład – oryginał i tym samym zaniechaniem rozpatrywania problemu zaistnienia przekładu jako fenomenu rodzimej literatury. „Nierozłączną część historycznoliterackich badań translatorskich [...] stanowi dociekanie, jaki był rezonans przekładu w kulturze ojczystej, jakie jest jego miejsce w paradygmacie utworów (oryginalnych oraz translatorskich), które odegrały największą rolę w procesie literackim albo inaczej mówiąc, jakie zadanie spełnił w kulturze ojczystej oraz w jaki sposób to zadanie umotywoowało wybór utworu i metody translatorskiej.”¹² Ze świadomością, że właśnie przekład I. Wazowa stanowił doniosłe zjawisko w bułgarskiej literaturze z końca wieku XIX, mogę powiedzieć, że zainteresowanie przekładem *Pana Tadeusza* wykazuje również Efrek Karanow, który w 1891 r. wydaje pełny przekład poematu Mickiewicza. W swojej wersji translatorskiej nie potrafi się wyzbyć dialektyzmów, zwrotów ludowych, turcyzmów. Ich obecność, jak i nieporównywalnie biedniejszy, stylistycznie neutralny, niepoetycki język, aczkolwiek w porównaniu z wersją Wazowa czasami bardziej adekwatny wobec pierwowzoru, sprawia, że odbieramy jego przekład jako zasługujący na uznanie gest kulturowy, który jednak nie potrafi pobudzić wyobraźni poetyckiej czytelnika i tym samym nie sprzyja powstawaniu skojarzeń z tradycyjnym czy aktualnym kontekstem literackim – rodzimym i obcym. Natomiast interpretacja Wazowa przywraca rozumienie tzw. *słowa dialogicznego* (M. Bachtin), aktualizuje jego możliwość odniesienia się do znaczeń przeszłych i na podstawie tej „byłej” wiedzy – konstruowania nowych znaczeń, które korespondują z całą gamą współczesnych relacji (języków) społeczno-kulturowych. Zmagania translatorskie tłumacza bułgarskiego zasługują na uwagę, gdyż ma on za zadanie dorównać tekstowi rosyjskiemu, którego autorem jest znany poeta i tłumacz Nikołaj Wasiliewicz Berg. „Wyposażony” w poetyckie osiągnięcia rosyjskiego romantyzmu, Berg świetnie radzi sobie nie tylko z oddaniem dominującego w tekście Mickiewicza motywu utraconej ojczyzny, lecz i z jego lirycznym ujęciem, tak że tę wersję ostatniej części poematu można uważać za jedną z najbardziej artystycznie trafnych interpretacji *Epilogu*. Wazow zostaje jednak wierny nie tylko swojemu poetyckiemu nastawieniu do tak boleśnie nurtującego go te-

¹² J. Levy, *Iskusstwo pierewoda*, Moskwa 1974, s. 231.

matu, ale i wierny ojczystej tradycji literackiej, w której najbardziej doniosłe poetyckie syntezy podjętego przez Mickiewicza problemu są związane nie tyle z jego lirycznym przedstawieniem, ile z próbą jego epickiego uogólnienia. W duchu tego założenia możemy odczytać szereg wprowadzonych przez Wazowa zmian. W miejsca, w których Berg sięga po bardziej dramatyczne niż obecne w pierwowzorze poetyckie rozwiązania, poeta bułgarski, jakby nie potrafiąc pozostać obojętnym wobec przeżyć ja lirycznego, wprowadza jeszcze mocniejsze, nawet drastyczne poetyckie określenia. To, co dla Berga oznacza „вечная суета”, „парижские мостовые”, „меньшие братья”, w interpretacji Wazowa zostaje przekształcone w „вечния гърмеж” („wieczny huk”) „смрадния Париж” („cuchnący Paryż”), „бедните ми братя” („biedni moi bracia”). Tam, gdzie tłumacz rosyjski w dążeniu do bardziej sugestywnego a jednocześnie skoncentrowanego wyrazu psychicznego osaczenia wygnańców „poszerza” tekst Mickiewicza, wprowadzając złowieszczy obraz czyhającej na zęgarze wrony, dla Wazowa kojarzy się to z możliwością przywołania jeszcze bardziej według niego wymownego symbolu zła – żerującego na padlinie kruka. W ten sposób kolejne przekłady (najpierw rosyjski, a następnie bułgarski) akcentują coraz mocniej brzmienie zarysowanej przez polskiego romantyka dramatycznej sytuacji oddalonych od „swojej krainy”:

Gdy im prędkiego zgonu życzą straże,
Wrogi ich wabią z dala jak grabarze!

и утешаются, что скоро всех схоронят,
что всем ще долго жить; как вране на часах.

Kat garwani za leš, smyrta oždat tam. [podkr. – K.B.]

Jeśli dla Berga podobna transformacja jest uzasadniona rodzimą tradycją folklorystyczną i literacką wskazującą (tak jak w *Słowie o pulku Igora*), iż wywołany tu obraz wrony kojarzy się z nadejściem wieści złych, wydarzeń groźnych, to obraz, który przytacza Wazow, jest również figurą znaczącą dla *Epopiei zapomnianych*, a przede wszystkim dla słynnej sceny narodowego tragizmu z poematu Christo Botewa *Powieszenie Lewskiego*. Latające trupy „jak demony czarne nad czarnym gniazdem orlim” z Wazowowskich *Obrońców Szpiki*, groźnie, złowieszczo kraczący kruk ze wspomnianego utworu Botewa, który obwieszcza narodową żałobę po heroicznym zgonie Wasilia Lewskiego, najbardziej „czystego”, nieskazitelnego bułgarskiego przedstawiciela, „apostoła” walki o niepodległość – to tylko niektóre przykłady ilustrujące najważniejsze momenty poetyckiej historii przywołanego przez Wazowa. Dla bułgarskiego wieszczca, który, pracując nad *Epopcją*, znajduje się pod wpływem heroicznych czynów narodowych bohaterów i który w *Niemitych-niekochanych* potrafił w tak przejmujący sposób wyrazić tragedię wygnańców, wydaje się niewyobrażalne przedstawienie losu emigranta

inne niż we wzniosłej tonacji epickiej. Stąd zatrzymanie się Wazowa na początkowej, nie tak lirycznej części *Epilogu*, stąd w jego przykładzie tak wiele retoryki, w tym i pytań retorycznych, tak wiele patosu i absolutyzacji. Widać, że dla Wazowa właśnie takie poetyckie podejście jest najbardziej godnym, najbardziej dostojnym wyrazem dramatycznych przeżyć ja lirycznego, jak i najstosowniejszym sposobem przybliżenia bułgarskiemu czytelnikowi Mickiewiczowskich wyznań oraz samej postaci polskiego wieszca. Podobnie jak w Wazowowskiej wersji *Alpuhary* zanika tu głębia psychologiczna, wyeliminowane są tak artystycznie ciekawe i stylistycznie złożone przejścia między przeciwstawnymi stanami ducha, między wyobcowaniem ze świata i marzeniem zjednoczenia się ze światem ojczyznom. W zamian za to w sposób szczególnie zostaje wyeksponowany ten fragment tekstu, w którym poprzez obraz świeżo złożonej w grobie Matki Polski Mickiewicz – chociaż także sceptycznie – rozmyśla o istocie, o odnalezieniu oraz o możliwościach „serdecznego” słowa, które rozczuli „rozpacz marmorową”:

Które z serc wicko podejmie kamienne,
Rozwiąże oczy tyłą łez brzemiennie
I sprawia, że łza przystygła wypłynie,
Nim się te usta znajdą, wiek przeminie.

Wazow odnajduje to serdeczne słowo. Są to finałowe słowa jego epickiego poematu *Obrońcy Szipki*, końcowego utworu *Epopei niezapomnianych*, a tym samym są to epilogowe słowa całego cyklu epickiego, w których autor składa hołd heroizmowi bułgarskich bohaterów narodowych:

I dnes jošt Balkanyt, štom buria zahwašta,
spomnija toz den buren, šumi i preprašta
slawata mu diwna, kato niakoj ek
ot urwa na urwa i ot wek na wek!

Właśnie część tych słów przenika do wyżej zacytowanego fragmentu *Epilogu*, który dla Iwana Wazowa stanowi finał tłumaczonego utworu Adama Mickiewicza:

Na twoite sylzi bezsmisleno proleni,
na twoite tegla naprazno prežiwieni,
na twojta slawa, što kat niakoj wečen ek
neumirajušta leti ot wek na wek, [podkr. – K.B.]
O, Polšo hubawa, dryznal li bih da spomna?
Našyl li bih słowa za taja skryb ogromna?