

Leszek Libera

"Don Carlos" Schillera w tłumaczeniu Mickiewicza

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 31, 113-133

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Leszek Libera

DON CARLOS W TŁUMACZENIU MICKIEWICZA

W młodości Mickiewicz przeżył okres wielkiej fascynacji Schillerem. Poeta uczył się wtedy pilnie języka niemieckiego, zrobił w krótkim czasie duże postępy i mógł przystąpić do tłumaczeń. Najślawniejszym tłumaczeniem z Schillera stała się *Rękawiczka*, w której Szykowski widział jednak tylko „ćwiczenie stylistyczne”¹. Inaczej przedstawił sens i wartość artystyczną tej „powiastki z Szyllera” piszący te słowa².

Oprócz *Rękawiczki* tłumaczył Mickiewicz inne mniejsze utwory liryczne niemieckiego poety. Na uwagę zasługuje wiersz *Światło i ciepło* (*Licht und Wärme*) z cyklu wierszy filozoficznych (*Philosophische Gedichte*)³. Wymienić należy też *Amalię*, która weszła później w zmienionej wersji do *Dziadów* części IV wraz z tłumaczeniem wiersza pt. *Jüngling am Bache*.

Jednak największe wrażenie na młodym poecie robiły dramaty Schillera. Swój zachwyt wyrażał on w listach do przyjaciół. Do Józefa Jeżowskiego pisał: „o tragedii *Reiber* (sic!) nie umiem pisać. Żadna ani zrobiła, ani robi na mnie tyle wrażenia” (Kowno, 11/23 czerwca 1820)⁴. Podobny zachwyt wywołał dramat Schillera *Maria Stuart* – „Co za *Maria Stuart!*” (Do Józefa Jeżowskiego – Kowno, 30 września / 12 października 1820). Nic więc dziwnego, że doskonale w nastrojach i fascynacjach lekturowych zorientowani przyjaciele zachęcali poetę do przetłumaczenia któregoś z dramatów Schillera. Jeszcze w jesieni 1820 roku namawiał go Franciszek Malewski „do przekładu *Karlosa* lub innej tragedii”⁵. W świetle tych okoliczności zaskakujący jest fakt braku jakiegokolwiek wzmianki o pracy nad takim tłumaczeniem w dostępnej nam korespondencji Mickiewicza i korespondencji filomatów. Zdani więc jesteśmy tylko na domysły, kiedy i w jakich okolicznościach poeta do tego przekładu przystąpił. Zdania uczonych są na ten temat bardzo podzielone, o czym później.

Drukowany za życia poety fragment tłumaczenia *Don Carlosa* jest pod względem objętości zdecydowanie największym tekstem przekładu Mickiewicza z Schillera na język polski. Sam poeta nadał tej pracy tytuł „wyjątku” (*Wyjątek*

z tragedii *Szyllera: Don Carlos*). W rzeczy samej, jest to jedynie ułamek tego ogromnego w swych rozmiarach dramatu, obejmujący dwie pierwsze sceny aktu pierwszego. Tekst polski urywa się pod koniec sceny drugiej i liczy razem ze znaną nam z druku w wileńskim „Zniczu” wersją równie 350 wersów⁶.

Badacze twórczości Mickiewicza już dawno wyrazili swe opinie na temat wierności tego przekładu i są one zupełnie rozbieżne. Stanisław Dobrzycki, jeden z pierwszych komentatorów Mickiewiczowskiego fragmentu *Don Carlota*, doszedł do wniosku, że „przekład jest bardzo wierny”⁷. Marian Szykowski, autor obszernej monografii poświęconej recepcji Schillera w Polsce, był zupełnie odmiennego zdania traktując tłumaczenie jako „dość swobodne”⁸. Stefania Skwarczyńska, błądząc po manowcach tematyki antyfeudalnej, nazwała tłumaczenie *Don Carlota* „kierunkowym przekładem, albo (...) przeróbką”⁹. Zofia Szymdtowa wreszcie zawyrokowała dość ogólnikowo, iż tłumaczenie „trafia w nastrój oryginału”, przy czym ton tej wypowiedzi jest charakterystyczny dla w sumie chłodnego stanowiska tej badaczki wobec przekładów Mickiewicza¹⁰.

Ważniejszymi od tych rozbieżności opinii zawodowych filologów wydają się być poglądy samego Mickiewicza na temat pracy, zadań, uprawnień i przywilejów tłumacza. Omówione one zostały obszerniej we wspomnianej rozprawie poświęconej *Rękawiczce*, o różnych istotnych cechach przekładów Mickiewicza pisali też wyżej wymienieni autorzy. Tu wypadnie w skrócie przypomnieć najważniejsze postulaty sztuki translatorskiej w rozumieniu autora *Dziadów*. Formułowane one już były w okresie filomackim poety, przede wszystkim w omówieniach literackich prób przyjaciół oraz recenzjach. Odsyłając ponownie zainteresowanych do wyżej wymienionych opracowań, ograniczymy się tutaj do stwierdzenia, że Mickiewicz był przeciwnikiem zbyt swobodnego traktowania tekstu oryginalnego. Dowodem tego jest negatywne stanowisko, jakie zajął wobec francuskiego tłumaczenia *Wilhelma Meistra* z roku 1812. Lektura tego przekładu dała poecie asumpt do kostycznego stwierdzenia, iż: „Tłumacz francuski Goethego oprócz imion nic w przekładzie nie zostawił [...]” – (Do Marii Puttkamerowej – Wilno, 14/26 czerwca 1822). Nie był także Mickiewicz zwolennikiem tłumaczenia zbyt kurczowo trzymającego się oryginału. Swoje stanowisko w tej mierze określił dość precyzyjnie w korespondencyjnej dyskusji z Janem Czeczotem:

„Co do reguł tłumaczenia [...] Chcesz, żeby tłumacz zbliżał się jak mogąc, w wyrazach nawet, do wzoru; jest to fałszem. Często wyrażenie we wzorze poetyckie, tłumaczone co do słowa, staje się po polsku prozaiczne, albo: łacinnikom dziwnie nowe, w polszczyźnie będzie pospolite. Dobrze mówi Delil: Tłumacz pożycza piękności; powinien je oddać w te same ilości, choć różną zupełnie monetą”. (Do Jana Czeczota – Wilno, 25 października /6 listopada 1819).

Z tych i innych rozsiańskich w korespondencji i recenzjach uwag wynika, że sytuacja tłumacza była dla Mickiewicza sytuacją konfliktu dwóch w rzeczy samej nieprzetłumaczalnych języków. Praca tłumacza sprowadza się tym samym

do rozstrzygnięcia kwestii stylistycznych, do podejmowania decyzji w sferze obrazowania poetyckiego. Problem tłumaczenia łączył się w takiej koncepcji nierozzerwalnie z wymaganiem subtelności słuchu poetyckiego, dużej wrażliwości językowej. Mickiewicz traktował pracę tłumacza niezwykle poważnie – także i w tym punkcie słyszalne są pogłosy teorii i praktyk klasycystycznych – nie odnosi się w ogóle wrażenia, żeby ją cenił niżej od twórczości własnej. Najbardziej charakterystyczną cechą tłumaczeń Mickiewicza jest bodaj kierowanie się czujnością i odpowiedzialnością nie tylko wobec słowa tłumaczącego, ale w równym stopniu i wobec słowa tłumaczonego. Stąd ogromna skrupulatność i pedanteria w tropieniu niedociągnięć i błędów stylistycznych czy leksykalnych – nie tylko w przekładzie, ale i w oryginale. Do zadań tłumacza zaliczał poeta poprawianie oryginału, w rezultacie przekonany był też o realnej możliwości przewyższenia oryginału w przekładzie pod względem artystycznym. Na ten temat wypowiedział się wprost przytaczając przykład wplecionych do *Zofiówki* przez Trembeckiego przetłumaczonych fragmentów z Owidiusza¹¹.

Sukces takiej ambitnej strategii tłumacza pozostaje w stosunku wprost proporcjonalnym do talentu pisarskiego. To zagadnienie pomijał już Mickiewicz milczeniem jako warunek zbyt oczywisty i w pełnym przekonaniu o jego spełnieniu w przypadku własnej osoby. Przykładem sukcesu swej teorii tłumaczenia i zarazem tryumfem własnego talentu jest tłumaczenie *Rękawiczki* Schillera. W przekładzie tym osiągnął Mickiewicz swój cel nie tylko dorównując oryginałowi, ale go też miejscami wyraźnie przewyższając. Jest to zarazem znakomity przykład pracy poety jako tłumacza, który nie tylko przekłada tekst z jednego języka na drugi, ale i poprawia, udoskonala oryginał.

Oprócz wprowadzenia poprzez zmianę imion bohaterów nowego kontekstu ideowego (szerzej omówione w pracy poświęconej tłumaczeniu *Rękawiczki*), praca poety koncentrowała się na trzech sprawach. Pierwsza to poprawki stylistyczne. Mickiewicz szczególnie wrażliwy był na powtórzenia. Tymczasem typowym dla Schillera jest ciągle powtarzanie anaforycznego „und” i „aber”. Owo nieszczęsne „und” w balladzie *Der Handschuh* było dla Mickiewicza oczywiście zwykłym szkolnym błędem, czy też niedopuszczalnym lenistwem stylistycznym. Dziewiętnastokrotne „und” na początku wiersza (*Der Handschuh* liczy ich w sumie 67) jako polskie „i” wystąpi w *Rękawiczce* jedynie siedem razy w miejscach uzasadnionych artystyczną ekspresją, a więc dla podkreślenia gwałtownego przebiegu akcji. Uniknął też w ten sposób tłumacz niebezpieczeństwa pewnej monotonii, która cechuje balladę Schillera. Drugim problemem było skracanie i dynamizowanie zbyt rozwlekłych miejsc w narracji, w rezultacie toczy się akcja u Mickiewicza wyraźnie szybciej.

Trzecią sprawą, która zupełnie nie zadawała Mickiewicza w oryginale, było blade obrazowanie w przedstawieniu świata zwierzęcego. Ponownie wypadnie odesłać zainteresowanych do wspomnianej pracy o *Rękawiczce*, dla przy-

pomnienia i unaocznienia różnic w przedstawieniu pojawiających się w utworze drapieżników jeden tylko przykład, ale jakże wymowny. Chodzi o opis lwa. U Schillera: „Der Löwe tritt hinein mit bedächtigem Schritt” – co przetłumaczyć należy słowami: „Lew wchodzi powolnym krokiem”. U Mickiewicza: „Ogromne lwisko zwolna się toczy”. Konfrontacja tych dwóch lwów nie wymaga w zasadzie w ogóle żadnego komentarza, tak oczywista jest przewaga polskiej wersji. Tymczasem Zofia Szmydtowa próbowała mówić w tym miejscu o innej koncepcji opisu dzikich zwierząt u obu poetów, jakby nie chciała dopuścić w ogóle myśli o wyższości polskiego tłumaczeniu i to w tak ewidentnej sytuacji¹². A przecież pewne słabości języka Schillera wcale nie są tajemnicą, nie ukrywają ich też germaniści niemieccy. Właśnie opis drapieżników w balladzie *Der Handschuh* zdradza – jak konstatuje Benno von Wiese – „wyraźne słabości liryki Schillera”. Uczony pisze m.in. „Die ‘greulichen Katzen’ im *Handschuh* sind nicht gefährlich genug, um eine sinnliche Phantasie zu reizen, auch nicht etwa komisch, um sich intellektuell über sie amüsieren zu können”¹³. Nie należy zatem obawiać się wygłaszania sądów oczywistych co do wyższości w pewnej mierze polskiego poety nad niemieckim; to, co u Schillera akurat słabe, może być u Mickiewicza dobre. Powtórzmy zatem jeszcze raz: opisy zwierząt wypadają jednoznacznie na korzyść tłumacza – dodajmy jeszcze krótko – znakomitego przecież mistrza gatunku bajki zwierzęcej.

Przykład *Rękawiczki* dowodzi, że Mickiewicz także w przypadku uwielbianego przez siebie poety nie rezygnował ze swych zasad dotyczących pracy tłumacza, nie rezygnował też ze swych ambicji i aspiracji dążenia do wyższości i doskonałości artystycznej. Nietrudno się domyślić, że podobne stanowisko charakteryzuje jego pracę nad tłumaczeniem *Don Carlosa*. Zanim jednak przejdziemy do oglądu tej innej pracy nad Schillerem, wypadnie sprostować pewne nieporozumienia, jakie narosły w piśmiennictwie na przestrzeni dziesięcioleci i które pokutują po dzień dzisiejszy. Otóż przytoczone wyżej opinie badaczy co do wierności, czy nawet dowolności przekładu fragmentu *Don Carlosa* wynikają w dużej mierze z problemu tak podstawowego, jak ustalenie tekstu oryginału, z którego korzystał tłumacz. Sporo tu zaiste zamieszania spowodowanego zaniedbaniami, mylnymi informacjami, błędnymi rozpoznaniem, a także obiektywnie trudnymi do jednoznacznego wyjaśnienia okolicznościami. Stanisław Dobrzycki, bardzo już dawno temu, polemizował z Józefem Tretiakiem, który twierdził, że Mickiewicz wzbogacił tekst Schillera o własne fragmenty¹⁴. Przede wszystkim chodziło Tretiakowi o końcową kwestię Carlosa w scenie I aktu I ze słowami: „Prawda, ty o nic nie dbasz! Niechaj twoja flota / W morskich zginie przepaściach, niech twoje złota wyczerpną się z kopalni” – itd., a także o filipikę antyklerykalną w początkowych partiach sceny drugiej mówiącej o „zatrutych klechostwa napojach”¹⁵. Tretiak jako wydawca i komentator dzieł Mickiewicza popełnił tutaj – jak wskazywał to w swym artykule Dobrzycki –

poważny błąd. Cytowane przez niego jako rzekomego autorstwa Mickiewicza ustępy mają swoje odpowiedniki w oryginale, pod warunkiem, że sięgnie się do właściwego wydania dramatu Schillera. Dobrzycki stwierdził ponad wszelką wątpliwość, iż Mickiewicz korzystał z pierwszego wydania z roku 1787. Kolejne bowiem, liczne wydania *Don Carlosa* zostały skrócone (wydanie drugie z roku 1801 było już krótsze o 834 wersy) i nie zawierały już mylnie przez Trietiaka Mickiewiczowi przypisanych fragmentów. Ustalenia Dobrzyckiego nie znalazły jednak żadnego oddźwięku w monografii Szyjkowskiego. Autor ten przytacza z niezmaconym niczym spokojem powyższe sporne ustępy jako przykład „skłonności do amplifikacji” tłumacza. Inaczej postąpiła Skwarczyńska uwzględniając poprawkę Dobrzyckiego i wyciągając z niej daleko idące konsekwencje w... tropieniu antyfeudalnych treści u Mickiewicza.

Tymczasem Dobrzycki niecałkiem miał rację. Korygując słusznie dość katastrofalny błąd Trietiaka i wskazując na pierwsze wydanie *Don Carlosa* jako tekst obowiązujący badacza, nie uwzględnił jeszcze innej możliwości. Otóż analiza porównawcza pierwszego wydania *Don Carlosa* i późniejszych jego edycji oraz tłumaczenia Mickiewicza nasuwa wniosek, że tłumacz posługiwał się dwoma różnymi egzemplarzami tej tragedii Schillera i to egzemplarzami z różnych wydań. Pierwsza wskazówka znajduje się już w początkowych partiach tłumaczenia. W wydaniu pierwszym *Don Carlosa* kwestia Dominga po słowach: „Ich bin gesättigt” – kontynuowana jest bez żadnych uwag odautorskich, w wydaniu natomiast czwartym z roku 1805 widzimy w tym miejscu didaskalia: „Carlos wendet sich ab”. Otóż w wersji polskiej w tymże miejscu widnieje ta sama, wiernie przetłumaczona wskazówka: „Karol odwraca się”. Co prawda – o czym jeszcze niżej – Mickiewicz wzbogaca w stosunku do oryginału tekst poboczny dodatkowymi uwagami scenicznymi, ale przypadkowa zbieżność jest zupełnie nieprawdopodobna. Dowodów na to, że Mickiewicz miał w ręku oprócz wydania pierwszego jeszcze jedno z późniejszych – jest więcej. Schiller skrócił już w wydaniu drugim tekst tragedii dość radykalnie. Skróty te nie ominęły, jak to już wynika z samej pomyłki Trietiaka, także pierwszych scen. I oto brakujących w dalszych wydaniach miejsc, a więc wersów 298–300 i 341–343, daremnie szukać też w tłumaczeniu polskim. Wniosek z powyższych uwag może być tylko jeden: Mickiewicz zostawił w swym tłumaczeniu w niektórych miejscach dłuższe partie oparte na wydaniu pierwszym *Don Carlosa*, w innych jednakże kierował się tekstem skróconym. Prawdopodobnie było to wydanie czwarte z roku 1805, pewności w tej mierze jednak mieć nie można. Różnice między wydaniem drugim i czwartym, szczególnie w dwóch pierwszych scenach są bardzo nieznaczne, dotyczą często pisowni i mogły ulec zamazaniu w samym tłumaczeniu. Dość też jeszcze można, że użyta przez Mickiewicza forma „don” nawiązuje do formy później stosowanej przez Schillera. Tytuł bowiem wydania pierwszego brzmiał *Dom Karlos*, zgodnie

zresztą z tradycją przekazów literackich¹⁶. Dopiero od drugiego wydania począwszy, reagując na krytyczną uwagę Wielanda, zmienił Schiller portugalską formę „dom” na hiszpańską „don”.

Zmiany, jakich dokonywał Mickiewicz w stosunku do oryginału, mają, jak powiedziano wyżej, charakter udoskonaleń. Posuwał się – powodowany jak zwykle ogromną czujnością wobec tekstu tłumaczonego – nawet do poprawek merytorycznych. Schiller, mimo przeprowadzonych dość skrupulatnych studiów nad epoką Filipa II, omylił się co do ilości córek, jakie urodziła mu jego żona, Elżbieta de Valois, i napisał w dramacie: „Sie gab ihm eine Tochter”. Polski tłumacz nie dowierzał tu autorowi, sprawdził i poprawił na: „Teraz mu drugą córkę daje matka druga”¹⁷. Ale jest to oczywiście sprawa marginalna, chociaż bardzo znamienita. Zmiany tekstu Mickiewicza szły przede wszystkim w kierunku udoskonalenia jego dramaturgicznej formy. Trzeba przy tym pamiętać, że już krytyka współczesna Schillerowi zarzucała mu nadmierną rozwlekłość, a także zawiłość i niejasność samego tekstu¹⁸. Niedostatki te, dość szkolnego zresztą charakteru, nie mogły ująć uwadze Mickiewicza. Starając się mimo wszystko wiernie oddać treść oryginału, pracował tłumacz usilnie nad likwidowaniem niepotrzebnych dłużyń, w które obfituje również skrócona wersja *Don Carlota*. Komprymuje on ostrożnie dość ociążałą ekspozycję dramatu, nie opuszczając nic z treści, szuka bardziej zwartych odpowiedników w języku polskim, skraca w końcu pierwsze czterdzieści wersów do trzydziestu czterech¹⁹. Jaki jest ostateczny wymiar tych zabiegów zmierzających do większej zwartości tekstu i przyspieszenia akcji dramatu – trudno dokładnie orzec. Zwykle nawet obliczenia są już utrudnione ze względu na fakt, że tłumacz korzystał z dwóch różnych wydań tragedii. Tekst polski liczy 350 wersów, które treściowo odpowiadają 391 wersom wydania pierwszego i 352 wersom wydania skróconego z roku 1805. W każdym jednak wypadku cechuje wersję polską większa zwięzłość tekstu, bo jeśli nawet odpowiada ona swymi rozmiarami ostatecznej wersji Schillera, to pamiętać trzeba, że uzupełniona jest ona przetłumaczonymi fragmentami z wydania pierwszego (tymi, które Tretiak uważał za „dodatki” Mickiewicza).

Skróty dokonywane ręką Mickiewicza wiążą się ściśle z inną istotną cechą wersji polskiej – z dynamizacją i intensyfikacją języka w warstwie obrazowania poetyckiego. Kontynuuje tu poeta swoją strategię tłumacza znaną nam już z *Rękawiczki*, przydając koloru i życia fragmentom wymagającym w jego odczuciu językowym i artystycznym odpowiednich zmian. Przykładem niech będzie scena, w której Carlos przypomina swój gorzki los dziecka w cieniu bezwzględnego i okrutnego ojca, króla Filipa II. Opis kary cielesnej wymierzonej przez ojca wygląda u Schillera następująco (wydanie pierwsze i ostatnie różnią się w tym miejscu jedynie pisownią):

Im Angesicht des ganzen Hofgesindes,
 Das mitleidsvoll im Kreise stand, ward sie
 Auf Sklavenart an deinem Karl vollzogen.
 (ww. 250–253)²⁰

Mickiewicz rozbudowuje te trzy, ledwie że do zwykłej informacji sprowadzone, słabo poetycko nacechowane wersy i roztacza przed widzem imaginatywny obraz grozy, poniżenia i cierpienia:

Natychmiast spełniają,
 I natychmiast Karola przed służalców zgrają
 Jak niewolnika ciągną na karę siepacze.
 [...]
 Dwór ze zgrozą poglądał, a ciało księżęcia
 Wobec wszystkich szarpały nielitośne cięcia,
 (ww. 244–246, 248–249)

Podobnych różnic w języku poetyckim tłumaczenia i oryginału jest wiele i korespondują one z doktryną literacką Mickiewicza sformułowaną nader dosadnie w recenzji pt. *Uwagi nad „Dumaniem zamku Giedymina”*: „trzeba pamiętać, że pierwszą poety powinnością jest rzecz zmysłowie malować (...)”²¹. Ta zmysłowa żywiołowość języka Mickiewicza, której się przecież nie wyrzekął tłumacząc utwory obcych autorów, idzie w parze z ciągle zadziwiająco czytelnika trafnością obrazu osiąganą często poprzez dużą oszczędność środków. W tłumaczeniu *Don Carlosa* uwidacznia się to przede wszystkim w scenach o wyjątkowym natężeniu dramatycznym, jak np. odtworzona we wspomnieniu Dominga scena turnieju rycerskiego. I tak opis sytuacji królowej przyglądającej się pojedynkom rycerzy kosztował Schillera trzy wersy. Brzmia one następująco:

Die Königin mit ihren Damen saß
 Auf des Palastes mittlerer Tribüne
 Und sah dem Kampfe zu.
 (ww. 56–58)

Zwróćmy uwagę, że jest to sekwencja statyczna, wyrażona pełnym zdaniem zakończonym kropką, a więc zamknięta sama w sobie. Mickiewicz potrzebował na oddanie tej sytuacji niewielu słów i jednego zaledwie wiersza:

Elżbieta pośród panien patrzyła z krużganku,
 (ww. 50)

Po słowach tych następuje przecinek, a więc tylko krótka pauza, krótki ledwie oddech przed mającymi nastąpić wydarzeniami. W rzeczy samej, dalszy rozwój dramatycznej sytuacji jest popisem kunsztu poetyckiego tłumacza, powiedzmy to bez ogródek, dystansującego tekst Schillera pod względem dynamiki opisu, obrazowości i prawdy psychologicznej. Warto przytoczyć te dwa fragmenty dla unaocznienia różnic:

Auf einmal rief's:
 „Der König blutet!” – Man rennt durcheinander,
 Ein dumpfes Murmeln dringt bis zu dem Ohr
 Der Königin. „Der Prinz?” – ruft sie und will –
 Und will sich von dem obersten Geländer
 Herunterwerfen. –

(ww. 59–63)

A wtem: „Król ranny!” – nieme powstają rozruchy,
 W końcu aż do królowej szmer dochodzi głuchy.
 „Co? księżę, ach, księżę!” – i zbladła,
 I zaledwie z krążanku na plac nie wypadła.

(ww. 51–54)

Atmosfera zaskoczenia i przestrochu wywołana wypadkiem podkreślona jest w wersji polskiej krótkimi, urywanymi zdaniem, nie szczędzi tłumacz i podwaja w stosunku do oryginału ilość wykrzykników i pytańników dla podkreślenia konfuzji królowej, wprowadza wreszcie trafny dla oddania jej lęku o zdrowie księcia element poblednięcia. Schiller operuje długimi, zaokrąglonymi zdaniem, czyniącymi ten dramatyczny obraz wzburzenia na trybunie i szoku królowej zbyt statycznym. Nie przekonuje też u Schillera to, jakoby królowa, przerażona i pełna obaw o los księcia, chciała się rzucić z najwyższego stopnia trybuny. Uwzględniając charakterystykę tej postaci w dramacie jako osoby dumnej, opowanej i umiejącej doskonale ukrywać swe prawdziwe uczucia – jest to odruch psychologicznie słabo umotywowany, niekonsekwentny i fałszywy. O wiele lepiej wyobrazić sobie można poblednięcie na wskutek silnego wzruszenia, a także stan bliski omdlenia dumnej kobiety, której oczywiście daleko do historycznego gestu rzucania się na plac z trybuny²².

Don Carlos, dramat oparty na materiale historycznym, przedstawia dramatyczne losy rodziny królewskiej z centralną postacią młodego infanta kochającego się bez nadziei w swej macosze, zresztą jego byłej narzeczonej, „sprzątniętej” mu sprzed nosa przez własnego, po raz drugi żeniącego się ojca. W tym dramacie rodzinnym, nazywanym przez samego Schillera „*Familien-gemälde*”, zamierzał autor nakreślić psychologiczny portret nieszczęśliwego królewicza, otoczonego szpiegami i zdrajcami nasłanymi przez podejrzliwego ojca. Niewątpliwie musiała ta niezwykła, tragiczna postać fascynować i Mickiewicza²³. O „zmianach w przedstawieniu stanów emocjonalnych Don Carlosa i królowej” pisała już Zofia Szmydtowa. Jak słusznie zauważyła uczona, Karola w wersji polskiej cechuje większa determinacja, większe zdecydowanie, zapowiadające już na początku dalsze kroki bohatera²⁴. Jest to u Schillera znowu słaby punkt. Nie bez powodu utyskiwał Emil Staiger, oceniając pierwsze sceny *Don Carlosa*: „der Held ist unentschlossen, und Schiller, bei der Arbeit, ist es auch”²⁵.

Wypada też zwrócić uwagę nie tylko, jak czyni to Staiger, na niezdecydowanie bohatera i zarazem kreującego go autora, ale również na uderzającą wstrzemięźliwość Schillera w charakteryzowaniu stanu psychicznego infanta. Poeta niemiecki nie wychodzi tu w zasadzie poza konwencjonalny zwrot „krankes Herz”, powtarza go dwukrotnie bez śladu próby przełamania tej papierowej konwencji. Jak łatwo się domyślić, nie mogło takie ubóstwo słowa zadowolić Mickiewicza. Sięga on naturalnie do środków bardziej poetyckich, zróżnicowanych pod względem języka i figur literackich. Oprócz zwrotów „ból”, „zbołałe serce” ucieka się tłumacz m.in. do metonimii, mówiąc o „pijanego obłąkaniach serca”. W tym kontekście interesujące są inne interwencje Mickiewicza zmierzające do uwypuklenia motywacji psychologicznej czynów i słów protagonistów. Mamy tu na myśli didaskalia.

I w tej mierze nie zadawały tłumacza skąpe i czysto schematyczne, konwencjonalne uwagi sceniczne tekstu oryginalnego. Taki charakter didaskaliów jest przyczyną wytkniętej przez krytykę statyczności pierwszych scen dramatu, a także przynajmniej jedną z przyczyn psychologicznej niewyrazistości scenicznej akcji. Innymi słowy, powstaje sytuacja, w której protagoniści po prostu stoją obok siebie i wygłaszają dość długie tyrady nie nawiązując z sobą kontaktu. Tu konieczna jest dygresja. Niezależnie od przygotowanej do druku książkowej wersji *Don Carlosa*, sporządził Schiller odrębne rękopisy przeznaczone bezpośrednio dla teatrów²⁶. Pod względem uwag scenicznych, zresztą nie tylko, różnią się te wersje rękopiśmienne od drukowanych radykalnie.

Mickiewicz nie wiedział chyba o tym, że drukowana wersja *Don Carlosa* już w intencjach samego Schillera przeznaczona była – chociaż brzmi to może dziwnie – tylko do czytania, za co zresztą naraził się krytyce wydziwiającej nad dramatem będącym raczej powieścią²⁷. W każdym razie polski poeta pracował nad tekstem mając na uwadze jego charakter sceniczny. Stąd też dłuższe, czy zbyt długie kwestie przecinane będą dodatkowymi uwagami w tekście pobocznym. Niekiedy zastępuje też Mickiewicz didaskalia oryginalne własnymi uwagami, lepiej odpowiadającymi sytuacji. I tak np. w pierwszym fragmencie sceny pierwszej zaczynającym się długą kwestią Dominga, osobistego spowiednika króla Filipa II i naślanego na Don Carlosa szpiega, wprowadza tłumacz uwagę sceniczną, nakazującą zbliżyć się intrygantowi do infanta w momencie, kiedy usiłuje on, udając serdeczność i zatroskanie, zdobyć zaufanie swej ofiary. Uwagą – „podchodzi do Karola” – zastępuje Mickiewicz wskazówkę Schillera przyczyniającą się jedynie do jeszcze większego ustatycznienia sceny – „Carlos sieht zur Erde und schweigt”. Inne uwagi podobnego typu – np. „przechadza się” – są w wielu wypadkach wtrętami tłumacza nie mającymi odpowiedników w tekście oryginalnym. Wprowadzają one ruch na scenie, pozwalają protagonistom nawiązać kontakt ze sobą, uwypuklają też ich intencje, czynią ich działania i zachowania bardziej naturalnymi i prawdopodobnymi. Scena w tłumaczeniu

kolwiek źródła czy hipotezy – wiadomo przecież, że Mickiewicz w tych latach z wyjątkiem kilku „wileńskich” miesięcy przebywał w Kownie. Tak więc informacja w *Kronice...* nie posiada właściwie żadnej wartości.

O ustalenie daty powstania tłumaczenia fragmentu *Don Carlosa* pokusił się Stanisław Dobrzycki i byłby to według niego „prawdopodobnie” rok 1821. Badacz ten stwierdził bowiem silne wpływy języka klasycystycznego, charakterystycznego dla młodego Mickiewicza, a więc autora wiersza *Do Joachima Lelewela*. Argumentacja zupełnie nie przekonująca. *Pan Tadeusz* jest także dziełem równie klasycystycznym co romantycznym, w roku 1821 był już Mickiewicz autorem ballad łącznie z gotową w styczniu *Romantycznością*, poza tym w *Don Carlosie* zaznaczył się u samego Schillera wyraźny zwrot w stronę klasycyzmu, co nie uszło uwadze Dobrzyckiego, a i najpewniej spostrzegawczego tłumacza. Zupełnie inna jest koncepcja Mariana Szyjkowskiego, twierdzącego, że fragment *Don Carlosa* „gotowy” był z końcem czerwca 1824, a to ze względu na przynaglenia Franciszka Malewskiego, domagającego się w listach z 13 i 20 czerwca zwrotu od Mickiewicza egzemplarza tragedii. Szykowski zwrócił też uwagę na reminiscencje z *Don Carlosa* w wierszu *Do – w sztambuch* o incipicie: *Ku różnym stronom...*³⁵. Juliusz Kleiner wprowadził do dyskusji jeszcze jeden element, jakim jest wskazanie na list Jana Czczota z dnia 30 września 1822 roku. Znajduje się w nim krótka uwaga: „Posyłam ci, Adamie... *Don Carlosa*”³⁶. Kleiner wysunął więc przypuszczenie, że tekst tłumaczenia powstał na przełomie lat 1822/1823, nie wykluczał jednak i okresu późniejszego, powołując się, podobnie jak Szykowski, na wiersz *sztambuchowy* z lipca 1824. Nowsze opracowania nie wnoszą w tej mierze nic nowego, zarówno Szmydtowa jak Skwarczyńska nie zajęły żadnego stanowiska, powtarzając jedynie poglądy swych poprzedników bez opowiedzenia się za jednym z nich.

Stoimy zatem wobec sytuacji niejasnej, mglistej i pełnej sprzeczności. Nie trzeba bowiem specjalnie rozwodzić się nad tym, jaką wagę ma ustalenie lektury i tłumaczenia *Don Carlosa* w roku 1821, a więc w czasie pracy nad balladami i *Dziadami*, czy w roku 1824 – w okresie represji Nowosilcowa i procesu filomatów. Tej sprawie należy się niezawodnie więcej uwagi. Nie można się, co prawda, spodziewać ostatecznej rewizji i jednoznacznych rozstrzygnięć w sytuacji ubóstwa informacji i przekazów, ale możliwe jest przecież uporządkowanie znanych nam faktów i wyciągnięcie z nich logicznych i pretendujących do miana prawdopodobieństwa wniosków.

Lektura korespondencji filomatów i listów samego Mickiewicza potwierdza przedstawioną w toku niniejszych rozważań tezę, iż poeta tłumacząc *Don Carlosa* korzystał z dwóch różnych egzemplarzy oryginału niemieckiego. Jednego egzemplarza dostarczył z Wilna odciętemu w Kownie od wartościowych księgozbiorów i dobrze zaopatrzonych księgarni przyjacielowi Jan Czczot. Wiemy dokładnie, że stało się to – dodajmy – dopiero! – pod koniec września 1822

roku. Innym dostarczycielem *Don Carlosa* był Franciszek Malewski – tu jednak natrafiamy na kłopoty z ustaleniem daty wypożyczenia Mickiewiczowi tej książki, której zwrotu domagał się Malewski w czerwcu 1824. Czyżby pożyczył ją poecie jeszcze w roku 1820, kiedy to – jak pamiętamy – namawiał Mickiewicza do „przekładu *Karlosa* lub innej tragedii”? Tę ewentualność należy chyba wykluczyć. Żyjący ze skromnej pensji nauczyciela szkoły powiatowej w Kownie Mickiewicz rzadko mógł sobie pozwolić na zakup książek na własność. Nie pozostawało mu więc nic innego, jak ciągle prosić przyjaciół o pożyczanie książek w Wilnie i wysyłanie ich do Kowna. Korzystał zatem poeta w ten sposób ze zbiorów biblioteki uniwersyteckiej oraz wypożyczalni Moritza, zobowiązany był jednakże do terminowych zwrotów. Próbował się, co prawda, uciekać do różnych sposobów przedłużania okresu wypożyczania, spodziewając się możliwości korzystania z książek nawet cały rok, ale przytrzymać *Don Carlosa* przez cztery lata na pewno nie mógł³⁷. Książkę, o którą upomniał się Malewski, otrzymał więc zapewne znacznie później, jeszcze po przesyłce Czczota.

A jednak Malewski, namawiając Mickiewicza do tłumaczenia *Don Carlosa*, zakładał najoczywściej, że poeta znał go już wtedy. Przyjaciele Mickiewicza doskonale byli zorientowani w aktualnej jego lekturze, gdyż byli jej dostarczycielami, a i my domyślić się możemy wczesnej już lektury *Don Carlosa* z listu poety do Jeżowskiego: „Przeczytałem ostatni tom najmilszego Szyllera: Co za *Maria Stuart!* Ale i wszystkie przedziwne”. – (Do Józefa Jeżowskiego – Kowno, 30 września / 12 października 1820). Zwrot „ostatni tom” wskazuje na to, że Mickiewicz czytał zbiorowe wydanie dramatów Schillera, wymienienie na końcu *Marii Stuart* każe domyślać się głośniejszej edycji w oficynie Cotty w Tübingen „Theater von Schiller”. Pierwszy tom ukazał się w roku 1805 jeszcze za życia Schillera i zawierał m.in. tekst *Don Carlosa* w ostatecznej skróconej wersji. Po zakończeniu tej lektury zapewne i te książki odesłał poeta do Wilna, chyba na ręce Jeżowskiego, który w tym czasie najczęściej pośredniczył w zamówieniach książkowych kowieńskiego nauczyciela i któremu też ten ostatni wysyłał w liściach swe tłumaczenia z Schillera (m.in. *Rękawiczkę* i *Światło i ciepło* w maju i czerwcu 1820 roku). Wszystko więc wskazuje na to, że Mickiewicz na przestrzeni lat 1820–1824 stykał się z tekstem *Don Carlosa* co najmniej trzy razy. I jeśli niewielkie mogą być wątpliwości co do tego, że po raz pierwszy czytał go w roku 1820, to tym większą zagadką jest czas pracy nad tłumaczeniem. Miejsce tu zatem na przedstawienie hipotezy usiłującej tę zagadkę wyjaśnić.

Pierwszy wniosek to ten, że należy oddzielić czas pierwszej lektury i samego przekładu. Po zapoznaniu się z *Don Carlosem* nie zabrał się poeta do jego tłumaczenia, pozostając nieczuły na namowy Malewskiego. Mickiewicz w pierwszych latach swego kowieńskiego „wzgnania” dość skrupulatnie informował swych przyjaciół, a już szczególnie Jeżowskiego, prezydenta Towarzystwa

Filomatów, o swych pracach literackich z tłumaczeniami włącznie i trudno sobie wyobrazić, że przy głośnym wciąż powtarzanym podziwie dla Schillera nie napomknąby o pracy nad wielkim dramatem. Zapał informacyjny Mickiewicza szedł tak dalece, że sygnalizował nawet zamiary tłumaczeń – jak w przypadku wiersza *Resignation* – nigdy przecież nie urzeczywistnione.

Innym natomiast problemem, mało dotąd w badaniach uwzględnionym, jest znaczenie lektury (nie tłumaczenia!) *Don Carllosa* dla formowania się koncepcji *Dziadów* części IV. Istnienie takiej inspiracji zaznaczyła jedynie krótko, choć trafnie Zofia Szmydtowa pisząc m.in.: „Poeta znalazł [...] w osobie postaci tytułowej to samo rozdwojenie, ten sam konflikt wewnętrzny, który przedstawił w *Dziadów* części IV”³⁸. Daremnie szukać rozwinięcia tej myśli w obszernych wywodach Stefanii Skwarczyńskiej. Dowodnie wykazała ona trudne do przecenienia znaczenie lektury Schillera dla rozwoju koncepcji *Żeglarza*, *Dziadów* kowieńsko-wileńskich i innych utworów Mickiewicza. Koncentrując swą uwagę przede wszystkim na *Zbójcach*, znaczenie *Don Carllosa* w procesie kształtowania się *Dziadów* części IV badaczka ta zupełnie przeoczyła. W literaturze przedmiotu wiele jest oczywiście mowy o w końcu ewidentnych związkach tej części *Dziadów* z Schillerem, o umieszczonych w tekście tłumaczeniach *Amalii* czy wiersza *Jüngling am Bache*, mało jednak o głębszych powiązaniach i inspiracjach. Dialog Gustawa z Księdzem ma przecież wyraźne swoje *pendent* w pierwszej scenie *Don Carllosa*, paralelne są też wątki powrotu do dzieciństwa i śmierci matki, a przede wszystkim tragicznej miłości i osamotnienia. Co jednak o wiele ważniejsze, *Dziady* część IV odznaczają się tą samą co *Don Carlos* koncepcją tragizmu, którą krótko ująć można w formułę tragedii namiętności, która to u Schillera wyrastała z trzech podstawowych dla sztuki dramatycznej pojęć: wzruszenia (*Rührung*), cierpienia (*Leid*) i współczucia (*Mitleid*)³⁹. Zagadnienie to wymagałoby znacznie szerszych komentarzy, w tym miejscu wypadało nam je tylko zasygnalizować. Dotyczy też ono – podkreślamy to jeszcze raz – jedynie lektury *Don Carllosa*.

Powróćmy do samej hipotezy dotyczącej czasu powstania tłumaczenia. Z cytowanego listu poety do Jeżowskiego z dnia 12 października 1820 można by wyciągnąć pochopny wniosek, że Mickiewicz zakończył lekturę Schillera. Tak też zawyrokował w swej monografii Marian Szyjkowski, za nim poszli i inni, z takiego założenia wyszła też w swych rozważaniach Stefania Skwarczyńska. Konstatacja ta jest w rzeczy samej nieścisła i przede wszystkim myląca. Prawdą jest, że u Mickiewicza po czasach wielkiej fascynacji Schillerem i literaturą niemiecką nastąpił okres intensywnej lektury poetów angielskich, ale i wtedy nawet nie tracił on z pola widzenia swego ulubieńca. Mówi o tym list opisujący perypetie niewprawnego w języku angielskim poety w okresie jego – jak sam to nazwał – „brytomanii”. Opis ten zamknął Mickiewicz słowami:

„[...] teraz Bajron idzie daleko łatwiej i już bardzo znacznie postąpiłem. *Dżaura* zapewne wytłumaczę. Wszakże ten może największy poeta nie wypędzi z kieszeni Szyllera; odkrycie w nowej edycyjcje kilku nie czytanych poezji długo nie dało mi wrócić do angielszczyzny”⁴⁰ – (Do Franciszka Malewskiego, Wilno, 23 stycznia / 4 lutego 1822).

Dodajmy od razu, że i na tym nie kończy się czytanie niemieckiego poety, odnotować musimy bowiem inne jeszcze i istotne w biografii literackiej Mickiewicza nawroty.

Przesyłka Czeczota we wrześniu 1822 roku nie wyłynęła oczywiście z jego własnej inicjatywy, zareagował on po prostu na życzenie Mickiewicza o przysłanie mu egzemplarza *Don Carlosa*. Czy w tym czasie, jak to suponował Kleiner, przystąpił poeta do przekładu? Wydaje się to bardzo nieprawdopodobne. Jesień roku 1822 i zima roku następnego to okres wytężonej i dość gorączkowej pracy nad wydaniem drugiego tomu poezji, a pamiętać przy tym trzeba, że poeta naglony był terminem wynikającym z wcześniejszych zobowiązań wobec wydawcy i czytelników (subskrypcja na trzy tomy poezji Adama Mickiewicza). W czasie, kiedy otrzymał od Czeczota *Don Carlosa*, pisał *Grażynę* i jeśli wierzyć wyznaniom skłonnego do narzekań i skarg na zdrowie poety, to szło mu to pisanie niesporo: „(...) powieści skończyć nie mogę, wiersze wyciągam jak druty żelazne i nie wiem, czy za tydzień skończyć potrafię, jak się spodziewałem”. (Do Jana Czeczota – Kowno, ok. 25 września / 7 października 1822). Rzeczywiście, płonna była ta nadzieja, dopiero w połowie grudnia mógł z ulgą donieść Czeczotowi o skończeniu *Grażyny*.

Po uporaniu się z „powieścią litewską” nie miał jednak Mickiewicz chwili wytchnienia, w skład tomu miały bowiem jeszcze wejść *Dziady*. Poeta usprawiedliwiał się Czeczotowi, który pilnował całego przedsięwzięcia wydawniczego na miejscu w Wilnie i opieszalego autora nieraz popędział: „Wszakże i *Dziady* byłyby dotąd, ale mię powieść dusiła (...)”. – (Do Jana Czeczota – Kowno, 4/16 grudnia 1822). W dalszych listach z zimy 1823 roku informował Czeczota o zamierzonych poprawkach do *Dziadów* części IV, powstał też w tym czasie wiersz *Upiór* otwierający *Dziady*. Praca jednak nad przeróbkami części czwartej nie przynosiła zamierzonych efektów, w końcu zdenerwowany i zniechęcony poeta doniósł przyjacielowi: „*Dziadów* część większą doszłem, nic nie umiałem poprawić. Gdyby nie oplotkane obowiazanie się do druków, poszłyby one pod czerwone sukno”. (Do Jana Czeczota – Kowno, 25 stycznia / 6 lutego 1823). Jednak jeszcze w marcu i kwietniu, a więc w czasie korekty wносił, niezadowolony ze swego znacznie przecież już wcześniej powstałego utworu, poprawki, zmienił też m.in. tekst tłumaczenia *Amalii* Schillera (tekst nowego tłumaczenia i uwagi redakcyjne w liście Czeczota z dnia 23 marca / 4 kwietnia 1823).

Udokumentowane listami perypetie i prace związane z drukiem drugiego tomu poezji pokazują jasno, że w tym czasie nie mógł Mickiewicz zajmować się tłumaczeniem *Do Carlosa*. Być może miał taki zamiar wcześniej, we wrześniu

1822 roku, kiedy to zamówił tę książkę u Czeczota. Była też już o tym mowa, jak bardzo w materii *Dziadów* tkwi poezja Schillera. Poeta, przemyśliwując nad zmianami, mógł mieć nawet zamiar uzupełnieniem ich jakimś fragmentem tłumaczenia z *Don Carlosa*, a może chodziło mu jedynie o ulubioną lekturę, która przynosiła wytchnienie i nowe inspiracje. Mówiliśmy już o tym, że taka była metoda pracy Mickiewicza. Przytoczone wcześniej słowa samego poety zilustrować można jeszcze jednym z listów Jeżowskiego z dnia 10/20 stycznia 1821 roku. Poeta pisał wtedy: „Rozkołysana imaginacja odrecytowaniem Szylera rozrywa mię nieco. Napisałem kilkanaście wierszy *Romantyczność*”. Naglące terminy nie pozwoliły Mickiewiczowi na zajmowanie się ponowną lekturą *Don Carlosa*. To samo powiedzieć można o okresie następnym. W maju 1823 roku razem ze świeżo wydrukowanym tomikiem poezji otrzymał poeta wiadomość o pierwszych aresztowaniach w związku z zaczęętą przez Nowosilcowa kampanią antypolską. Właśnie z tą nową, a dość nieoczekiwaną sytuacją powiązać wypadnie hipotezę dotyczącą czasu i okoliczności powstania interesującego nas tłumaczenia Mickiewicza.

Wiemy o tym, że Mickiewicz był zobowiązany subskrypcją jeszcze do trzeciego tomu swych poezji. Myśl o tym zajmowała go po zakończeniu druku tomu drugiego, ale nie wydała owoców. We wrześniowym liście do Czeczota pisał: „Należałoby skończyć tomik. W Kownie tego nie dokażę, w Wilnie nie wiem. Przy tylu niepomyślnościach muza całkiem mnie opuściła (...)”. – (Do Jana Czeczota – Kowno, 27 sierpnia / 8 września 1823). Co miało składać się na ten zagadkowy trzeci tomik? Kleiner sądził, że miała to być na nowo opracowana i wykończona *Dziadów* część I i wiersze drobne. Sam poeta przedstawia tę sprawę w kilka lat później, a więc już w Rosji, nieco inaczej. W liście do Odyńca znajdujemy następujące zdanie: „Potem, jak skończę *Wallenroda*, wezmę się do porządkowania elegij, tłumaczeń etc., mających składać tomik trzeci [...]”. – (Do Antoniego Edwarda Odyńca – Moskwa, 1827 styc. 6/18). Co do nowych „niepomyślności” – to miał poeta na myśli między innymi wydarzenia związane z aresztowaniami w Wilnie. Jakoż i sam Mickiewicz zostanie wnet uwięziony (w październiku) i zwolniony dopiero w drugiej połowie kwietnia 1824 roku za poręczeniem Joachima Lelewela.

Niedługo potem, po lekturze dzieł Schellinga i Kanta, napisał Mickiewicz wiersz, na który zwrócił już uwagę Marian Szyjkowski a za nim Juliusz Kleiner. Chodzi o krótki erotyk pt. *Do – w sztabuch* (przepisał go poeta w liście do Franciszka Malewskiego z dnia 14/26 lipca 1824). Druga zwrotka tego w sumie błałego wierszyka nawiązuje jednak wyraźnie do obrazu dwóch gwiazd z *Don Carlosa*. U Schillera było to metaforyczne ujęcie wrogiego stosunku ojca i syna, u Mickiewicza owe oddalone od siebie gwiazdy są peryfrastycznym obrazem losu kochanków. Co bardzo istotne, skomentował poeta ten wiersz w liście do Malewskiego bezpośrednim cytatem z *Don Carlosa* w języku niemieckim przy-

pominając zwrot „feindliches Gestirn”. Jest to niewątpliwie ślad świeżej lektury *Don Carlosa* i najpewniej pracy nad jego tłumaczeniem. Uwypuklenie psychologicznego aspektu tekstu Schillera, tragiczny konflikt miłosny wiąże się w tym tłumaczeniu z własną, ale też wcześniej przez Schillera inspirowaną koncepcją bohatera romantycznego. Wyraźnym pogłosem *Dziadów* części IV jest obrona przez Mickiewicza forma. Schillerowski wiersz biały zastąpiony został rymowanym trzynastozgłoskowcem – charakterystycznym przecież dla tyrad i skarg Gustawa.

Jednak po bardzo już osobistych i dotkliwych doświadczeniach z despotyzmem carskim czytał Mickiewicz *Don Carlosa* przede wszystkim jako utwór polityczny i protest przeciwko tyranii. W takim ujęciu interpretacyjnym demagogiczne w pewnym stopniu uwagi Stefanii Skwarczyńskiej nabierają kształtów realnych. Otóż po katastrofie, jakiej doznała koncepcja patriotycznej działalności typu filomackiego, szukać należało innych rozwiązań. W więzieniu i po wyjściu z niego musiał Mickiewicz coś na ten temat myśleć, rozważał też najpewniej inne sposoby walki z niewolą i tyranią. Lektura ponowna *Don Carlosa* podsuwała w tej mierze konkretne propozycje, które odcisnęły swe piętno na pomysłach poety, a przynajmniej z nimi korespondowały. W dramaturgicznej wizji Schillera byłby to spisek, walka podstępna i zdrada. Tym samym jesteśmy u źródeł koncepcji *Konrada Wallenroda*.

Nosicielem idei „wallenrodycznej” w dramacie niemieckim jest Marquis von Posa (Rodrygo). Snuje on plany wyzwolenia okupowanych przez Hiszpanię Niderlandów, wykonawcą tych tajemnych planów ma być jego przyjaciel Don Carlos – infant hiszpański. Miał on przejąć dowództwo nad oddziałami swego ojca, króla Filipa II stacjonującymi w Holandii i mającymi za zadanie tłumienie ruchów narodowowyzwoleńczych na okupowanym terenie. Don Carlos miałby w ten sposób podstępnie doprowadzić do klęski armii hiszpańskiej i wyzwolenia prześladowanego narodu.⁴¹ W tragedii Schillera spisek ten zostanie oczywiście udaremniiony. Niemniej istotna jest sama jego koncepcja oparta na tajemnym związku dwóch ludzi, w którym jeden odgrywa rolę inicjatora i pomysłodawcy a także budziela sumienia, drugi zaś przejmuje dogodną z racji swej pozycji rolę wykonawcy i mściciela. Analogia par Rodrygo – Carlos i Halban – Konrad nietrudna jest tutaj do zauważenia. Dorzucić jeszcze można, że Rodrygo jest rycerzem maltańskim, a więc i w tym względzie odnotowujemy pewne reminiscencje w krzyżackiej wizji Mickiewicza.⁴² Jak zatem widać, pierwszy pomysł *Konrada Wallenroda* niekoniecznie rodzić się musiał dopiero w Rosji, samo tłumaczenie *Don Carlosa*, gdyby doszło w całości do skutku, byłoby również odpowiedzią Mickiewicza na akt carskiego despotyzmu i inkwizytorskich metod śledczych Nowosiłcowa. Niewykluczone, że to właśnie zsyłka do Rosji w październiku 1824 roku spowodowała przerwanie pracy nad tłumaczeniem.⁴³

W Rosji, w samym sercu despotyzmu, kontynuował Mickiewicz swe rozmyślenia o metodach walki z zaborcą. Myśl o *Konradzie Wallenrodzie* dojrzewała długo. W niespełna półtora roku po opuszczeniu Litwy wspomniął poeta w liście do Odyńca o „napiętej powieści” (list pisany w marcu 1826 w Moskwie). W trzy miesiące później skarżył się Zanowi – „(...) nie mogę skończyć powieści litewskiej (...)” (Moskwa, 9/21 czerwca 1826). Swą nową powieść poetycką skończył poeta dopiero za rok, a w międzyczasie czytał ważne dla kształtowania się idei utworu dzieła. Pamięta się tu zawsze o Machiavellim, mniej natomiast o drugim autorze wymienionym przecież jednym tchem obok twórcy *Księcia*. „Co do mojej lektury – czytam *Fiesca* Schillera i *Historią Machiawela*” (Do Jana Czeczota i Tomasza Zana, Moskwa 5/17 stycznia 1827). Czytał zatem Mickiewicz w Rosji *Sprzysiężenia Fiesca* (przypomina się tu uwaga o nawrotach lektury Schillera), dramat o spisku przeciwko tyranii. W tle genezy *Konrada Wallenroda* widoczna jest zatem ukierunkowana lektura, towarzyszy ona stale powstawaniu niezwyklej kreacji Mickiewicza, której inicjacja zbiec się mogła z pracą nad tłumaczeniem *Don Carlosa*.

Jak dalece Schiller patronował *Konradowi Wallenrodowi* pokazuje dowodnie przedmowa do powieści. Autor wchodzi tu niejako w rolę ucznia, sugeruje przy tym czytelnikowi, tj. cenzurze, zupełną apolityczność swego utworu. Mowa jest tu o zajmowaniu się „tylko przedmiotem historycznym (...) nie przywołując na pomoc interesu, namiętności lub mody czytelników. Takich właśnie przedmiotów kazał szukać Szyller”⁴⁴. Świadectwem takich właśnie „nauk” Schillera ma być zacytowany po niemiecku fragment z wiersza *Die Götter Griechenlands*:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehen.

W tych przewrotnych słowach przedmowy, będącymi niczym innym jak „łudzeniem despoty”, nieprzypadkowo powrócił Mickiewicz do Schillera: nazwisko autora *Wilhelma Tella*, *Don Carlosa* i *Sprzysiężenia Fiesca* jest równie tu dwuznaczne jak cały jej sens.

Przypisy

¹ M. Szykowski, *Schiller w Polsce*, Kraków 1915, s. 153.

² Zob. L. Libera, *Mickiewicz als Übersetzer des Schillerschen „Handschuhs”*, „Zeitschrift für slavische Philologie”, Heidelberg 1987, Band XLVII – Heft 2. Niniejszy szkic nawiązuje do niektórych tez tej publikacji.

³ Negatywną opinię o tym wierszu wyraziła Alina Wiszniewska w szkicu *Mickiewicz – tłumacz poezji europejskiej (niemieckiej)* w: *Adam Mickiewicz. Pamiętnik konferencji w Nowogródku. 22–25 czerwca 1992 rok*, Sankt Petersburg 1993, s. 122.

⁴ Cytaty z listów Mickiewicza wg: A. Mickiewicza, *Dzieła*, t. XIV i XV, Warszawa 1953–1954.

⁵ *Archiwum Filomatów*, cz. I, *Korespondencja 1815–1825*, wydał J. Czubek, Kraków 1913, s. 370.

⁶ Mickiewiczowski tekst *Don Carlosa* drukowany był po raz pierwszy w wileńskim „Zniczu” w latach 1834 i 1835 (tekst niekompletny – ocenzone). Przedruk pierwszej jedynie sceny przyniosło ostatnie za życia poety i autoryzowane przez niego wydanie zbiorowe *Pism* w Paryżu w 1844 roku (w tomie IV, s. 82–89). Kilka lat wcześniej nie zgodził się Mickiewicz na umieszczenie *Don Carlosa* w przygotowanej przez E. Januszkiewicza ośmiotomowej edycji dzieł poety w 1836 roku. Mickiewicz pisał do wydawcy, i jest to jedyna znana nam wypowiedź na temat *Don Carlosa*, odrzucając propozycję druku fragmentu dramatu: „Sceny z *Don Karlosa* w żaden sposób nie mogę i nie warto drukować, bo tchnie duchem luterskim i uszłaby w całej tragedii, a odrębnie ma minę satyry” – Dumont, pocz. września 1836).

⁷ S. Dobrzycki, *Kilka uwag o tłumaczeniu Schillera „Don Carlosa”* przez Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1904, s. 100.

⁸ M. Szykowski, *Schiller w Polsce* op. cit. s. 160.

⁹ S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957, s. 354.

¹⁰ Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodniemieckich*, Warszawa 1955.

¹¹ A. Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”* – *Dzieła*, t. V, s. 210.

¹² Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz...*, s. 52.

¹³ B. von Wiese, *Schiller* Stuttgart 1978, s. 578.

¹⁴ S. Dobrzycki, *Kilka uwag...*, s. 97 i dalsze.

¹⁵ A. Mickiewicz, *Wyjątek z tragedii Szyllera: Don Carlos* – w: *Dzieła*, t. III, Wyd. Narodowe. – Są to fragmenty usunięte z pierwodruku w „Zniczu” – ww. 111 – 115 i 157–164 w cytowanym tu wydaniu. Wszystkie inne cytaty z tego tłumaczenia Mickiewicza odnoszą się do tegoż źródła z podaniem w nawiasie numeru wiersza).

¹⁶ Zob. C. V. Abbé de Saint Réal, *Historie de Dom Carlos, Fils de Philippe II*, Amsterdam 1961. – Wiadomo, że z tego źródła korzystał m.in. Schiller

¹⁷ Tę omyłkę Schillera komentują też niemieckojęzyczne opracowania tekstu tragedii.

¹⁸ Zob. M. E. Biener, *Die kritische Reaktion auf Schillers Dramen zu Lebzeiten des Autors*, Köln 1974.

¹⁹ Podobnie postępował Mickiewicz przekładając *Rękawiczkę*. I tu polska wersja jest bardziej zwarta, skróty są znaczne: z ośmiu strof oryginału zrobił tłumacz siedem, z 76 wersów Schillera mamy w *Rękawiczkę* jedynie 59.

²⁰ Cytaty z *Don Carlosa* Schillera pochodzą z edycji: F. Schiller, *Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1989 – z podaniem w nawiasie numeru wiersza.

²¹ *Dzieła*, Wyd. Narodowe, t. V, s. 119.

²² Użyte przez tłumacza słowo „krużganek” doskonale wprowadza w atmosferę dworu i rycerskiego turnieju. Użył go też Mickiewicz w *Rękawiczkę* w przedstawieniu podobnej sytuacji. U Schillera mamy przydługi i ciężki zwrot „środkowa trybuna pałacu” (w balladzie *Der Hansschuh* „balkon” i „altana”). Trzeba jednak przypomnieć, że słowo „krużganek” mimo niemieckiego pochodzenia od wyrazu „Kreuzgang” ma w języku polskim nieco inne zastosowanie i może służyć jako określenie okólnego balkonu pałacowego także na piętrze, kiedy wyraz niemiecki odnosi się do podobnego elementu architektonicznego tylko na poziomie parteru (np. w architekturze ogrodów klasztornych).

²³ Tradycja literacka poprzez stulecia utrwaliła pozytywny i tragiczny portret Don Carlosa. W świetle źródeł historycznych przedstawia się ta postać nieco inaczej. Już w dzieciństwie zdradzał ten syn Filipa II oznaki nie zrównowazenia psychicznego, będącego prawdopodobnie wynikiem uszkodzenia organicznego w czasie ciężkiego, przytłaczonego zyciem matki, porodu. Późniejsze zachowanie infanta składa się na obraz człowieka chorego psychicznie i niebezpiecznego dla otoczenia. Wczesną śmierć księcia wiązać też należy z tą chorobą, a nie – jak tego chce legenda – z nieludzkim postępowaniem ojca.

²⁴ Zob. Z. Szymdtowa, *Mickiewicz jako tłumacz...*, s. 78.

²⁵ E. Staiger, *Friedrich Schiller*, Zürich 1967, s. 270.

²⁶ Są to tzw. *Hamburger Bühnenfassung* i *Rigaer Bühnenfassung* – teksty tak dalece różniące się od wydań książkowych, że przedrukowane zostały w wydaniach krytycznych dzieł Schillera jako utwory samodzielne.

²⁷ Zob. E. Staiger, *Friedrich Schiller...*, s. 269.

²⁸ E. Staiger *Friedrich Schiller...*, s. 270.

²⁹ E. Staiger *Friedrich Schiller...*, s. 277–280.

³⁰ Zob. P. Böckmann, *Schillers „Don Karlos”. Die politische Idee unter dem Vorzeichen des Inzestmotivs* – w: *Friedrich Schiller Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*. Hrsg. W. Wittkowski, Tübingen 1982, s. 34.

³¹ O literaturze tego sporu interpretacyjnego informuje czytelnika – E. Fischer-Lichte, *Friedrich Schiller „Don Carlos”. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*, Frankfurt am Main 1987, s. 55–73.

³² S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowskie...*, s. 354.

³³ W innych listach do Odyńca dzielił się poeta ciekawymi uwagami na temat sztuki dramaturgii, którą zresztą oceniał jaką najtrudniejszą z zatrudnień literackich. Interesujące jest też to, że ganiąc błędy w dramacie Odyńca *Izora*, zwrócił uwagę na niedociągnięcia bardzo podobne, z jakimi miał do czynienia tłumacząc *Don Carlosa* niemieckiego mistrza – były to: „powolny dialog, nieznacznie rozwijane charaktery”. Pomijając całą niestosowność porównania niemieckiego geniusza z polskim wierszokletą, słowa te są świadectwem zmysłu dramaturgicznego Mickiewicza i jego uczulenia na określone zagadnienia warsztatu dramaturgii. – Zob. listy do Odyńca z 28 kwietnia / 10 maja 1828 i 20 maja / 1 czerwca 1828.

³⁴ *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*. Oprac. M. Dernałowicz, K. Kosteniak i Z. Makowiecka, Warszawa 1957, s. 316.

³⁵ Wiersz *Do – w sztambuch* datuje jednak Szyjkowski błędnie jako utwór powstały w roku 1821 – stąd całe jego dowodzenia w sprawie czasu powstania tłumaczenia *Don Carlosa* stają się nielogiczne. Może ta mylna data jest zwykłym błędem drukarskim.

³⁶ Zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1. *Dzieje Gustawa*, wyd. 2. Lublin 1948, s. 336 (przypis).

³⁷ Praktykę pożyczania książek przez Mickiewicza ilustruje list do Józefa Jeżowskiego pisany z Kowna 12/24 listopada 1819 roku: „O książkach, których proszę, czy pamiętasz? Napisz mi, zmiłuj się, ich rejestrzyk; czym nie opuścił czego, sam nie wiem, a pisać drugi raz nie chcę. Zdaje się, że Wossa i Walcha mógłby kto z was po oddaniu znowu pożyczyć i mnie przesłać. Jestem pewny, że przez rok cały nikt się ich nie spyta”.

³⁸ Z. Szymdtowa, *Mickiewicz jako tłumacz...*, s. 72.

³⁹ Zob. szerzej o nowożytnej koncepcji tragedii w literaturze niemieckiej – w: E. Staiger, *Friedrich Schiller...*, s. 288 i dalej.

⁴⁰ Być może chodzi tu o tom poezji, o który zabiegał Mickiewicz jeszcze w listopadzie 1820 roku w liście do Jeżowskiego: „Opytuj tomiku Szyllera”.

⁴¹ Tym „wallenrodycznym” aspektem *Don Carlosa* zajmuje się w swej pracy P. Böckmann: „So liegt in der Konsequenz des dramatischen Vorgangs, daß Posa (...) seine Absicht entwickelt,

durch eine Verschwörung beides zu verbinden, die Befreiung der Niederlande und die Mitwirkung des Prinzen an ihr". – P. Böckmann, *Schillers „Don Karlos“*, op. cit., s. 43.

⁴² Analogia obydwu utworów obejmuje naturalnie również problematykę etyczną. Cel i środki doń wiodące znajdują się w obydwu utworach na bardzo różnych piętach ocen moralnych. O moralnej dwuznaczności w *Don Carlosie* pisze też P. Böckmann: „Um im Sinne von »Menschenglück« (3587) und »Menschenwürde« (3694) die Befreiung vom spanischen Loch zu erwirken, ist List, Gewalt und geheimes Planen nötig". – P. Böckmann, *Schillers „Don Karlos“...*, s. 43.

⁴³ Autograf rękopisu znajduje się w zbiorach Ossolineum, obejmuje on jednak tylko pierwsze 222 wersy tłumaczenia. Jest to spuścizna przekazana ze zbiorów Franciszka Malewskiego.

⁴⁴ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, cyt. za Wydaniem Narodowym, t. III, s. 70.