

Marian Szyjkowski

Mickiewicz jedzie do Pragi : z cyklu "Polskie peregrynacje do Pragi i Karlowych Warów"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 32/1/4, 441-480

1935

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.

MICKIEWICZ JEDZIE DO PRAGI

Z cyklu „Polskie peregrynacje do Pragi i Karlowych Warów“

Mickiewicz, opuszczając w połowie maja 1829 roku imperjum rosyjskie — na zawsze — miał pierwszy etap podróży ściśle określony. „Dla szczupłości funduszków puszczam się najkrótszą drogą, to jest morzem do Lubeki“ — pisał do A. E. Odyńca (w Warszawie) — „i stamtąd w końcu maja ruskiego stanę w Dreźnie; zabawię czas jakiś u wód i dalszą podróż wedle stanu zdrowia i różnych okoliczności rozrządę“. W Dreźnie miało nastąpić spotkanie z Odyńcem, i dalsza odtąd z nim podróż; do Dreznia polecał poeta kierować listy pozostałym w Petersburgu przyjaciołom. „Śpieszę się stąd jak można najrychlej do Dreznia“ — donosił z Hamburga Marji Szymanowskiej (2 czerwca) — „gdzie spodziewam się listy z Petersburga odebrać“. Dreźnie więc było pierwszym, ustalonym, etapowym punktem podróży.

Ustalił go poeta zapewne za radą Malewskiego, realizując dawny plan, (z przed laty siedmiu), wspólnej podróży zagranicę z najbliższym sobie w czasie rosyjskiego zesłania towarzyszem doli i niedoli. Jego szlakiem jechał na Hamburg, Berlin, Dreźnie, przyczem nadspodziewanie długo zatrzymał się w Berlinie, tak że dopiero z początkiem lipca dotarł do Dreznia.

I dalszy odcinek drogi szedł linją Malewskiego. Kiedyś sama nazwa „Riesengebirge“ i opis Saskiej Szwajcarii w liście Malewskiego, najsilniej uderzyły o imaginację poety — obecnie zobaczył te Góry Olbrzymie na jawie i śladem przyjaciela odbył wycieczkę po tem pięknem sasko-czeskiem pograniczu.

W Dreźnie Mickiewicz Odyńca się nie doczekał. Zastąpił go inny towarzysz podróży, lubelski ziemianin Kalikst Morozewicz, o rok młodszy od Mickiewicza. I tego Morozewicza (o ile, jak przypuszczać można, jest identyczny z „Moroziewiczem“) polecał Malewski a to jeszcze w 1823 roku, kiedy bawił w Berlinie (zob. list Czeczota do Mickiewicza z 12 maja, 1823. *Kor. Filom.* V, s. 215. („Do Morozewicza czy prosto tylko zaadresować, czy ty może słów kilka napiszesz? Że Franciszek ci go poleca, że poezje posłać każe...“).

Z Drezna i Saskiej Szwajcarii szedł dalszy trop Malewskiego ściśle do Pragi. Z meldunkowej karty w archiwum karlsbadzkim możemy ustalić ściśle daty tego odcinka czeskiej podróży Adama Mickiewicza. Jego paszport, wydany w Petersburgu na dzień przed wyjazdem, posiadał (do Karlsbadu włącznie) dwie wizy: 15 lipca wziął w austriackim poselstwie w Dreźnie wizę na wyjazd do Pragi; 20 lipca wizował paszport w policji praskiej; 21 lipca wpisał się w albumie Hanki; 24 lipca przyjechali obaj (z Morozewiczem) do Karlsbadu: — zatem opuścili Pragę 23 lub wczesnym rankiem 24 lipca.

Trudniej ustalić termin wjazdu do Pragi. Nastąpił wnet po otrzymaniu drezdeńskiej wizy dnia 15 lipca — jakkolwiek Čelakovsky, podając sensacyjną wiadomość o przyjeździe do Pragi polskiego poety (w liście do Kamaryta, 26 lipca 1829) tak o tem pisze: „W przeszłym tygodniu odwiedził nas w Pradze ktoś ze Słowian, którego już dawno pragnąłem widzieć. Podróżujący do Włoch z Petersburga — Mickiewicz; zatrzymał się trochę dłużej niż dzień w Pradze a przed jego odjazdem spędziliśmy przyjemny wieczór przy szklance wina. Myślę, że mało jeszcze czytałeś z jego pism, przyniosę ci do Kłokot bodaj nieco do spróbowania“. Jest to niezmiernie cenna wiadomość — jedyna o pozytywnej treści, jaką możemy wskazać.

Narazie chodzi nam o termin: „trochę dłużej niż dzień“ jest określeniem zbyt ogólnikowem. W każdym razie musi oznaczać kilka dni między 16 a 23 lipcem, z czego dzień lub dwa trzeba odliczyć na oglądnięcie Saskiej Szwajcarii. Tych kilku dni potrzebował poeta niewątpliwie, ażeby nawiązać osobisty stosunek z gronem czeskich budzicieli, którzy w wilgę odjazdu zebrali się w jakiejś winiarni na miłą pogawędkę.

Zatrzymanie się Mickiewicza w Pradze, wizyta u Hanki, zebranie grona czeskich „filologów“ (jak ich potem nazwie w paryskich prelekcjach) — wszystko to nie było przypadkowe. I w tym kierunku inicjatywa Malewskiego rysuje się całkiem wyraźnie, kiedy się przypomni jego pobyt w Pradze w połowie września 1822 roku, nawiązanie stosunków między wileńskimi filomatami a czeskimi „budzicielami“, wymianę książek, relacje listowe, później przedmiot śledztwa Nowosilcowa — a wreszcie wznowienie korespondencji między Malewskim a Hanką, listem Malewskiego z Moskwy dnia 19 czerwca 1826 roku.

Dla podkreślenia jednoczesności pewnych faktów zacytuujemy ustęp z listu Mickiewicza do Zana, o dziesięć dni wcześniejszego od listu Malewskiego do Hanki: „Od decembra, jak wiecie — donosi poeta — jestem w Moskwie... Mieszkam razem z Franciszkiem (Malewskim) i Jerzym (Budrewiczem); mamy swój stół dosyć dobry i nieźle wegetujemy. Książka nieczęsto w rękę; częściej szachy, prawie zawsze gawęda“. „Gawęda“ sięgała niewątpliwie czasów sielskich — i może te wspomnienia

przeżyć dawnych, jasnych i miłych, odświeżyły w myśli Malewskiego praskie jego wczasy i skłoniły do nawiązania przerwanej od lat kilku korespondencji z Hanką.

Mickiewicz przyjeżdża do Pragi, jako nowy pośrednik w nawiązaniu polsko-czeskiej nici zbliżenia: — to jest nowe ujęcie tego etapu podróży Mickiewicza, które ten lekceważony dotąd przystanek praski stawia w całkiem innym świetle.

Nie jest to naprzód przystanek przypadkowy, ale trakt już ubity i posiadający bogatą tradycję historyczno-literacką, która trwa od przeszło ćwierć wieku, to jest od kiedy zawitał do Pragi na progu stulecia biskup wileński, pisarz i członek warszawskiego Tow. Przyj. Nauk, Jan Kanty Kossakowski. On pierwszy dojrzał zawiązki czeskiego odrodzenia i warszawskiemu Towarzystwu wyłożył program polsko-czeskiej „wzajemności“, polegający na wzajemnem poznawaniu duchowych wartości (*Rzut oka na literaturę czeską*).

Z tą samą myślą zatrzymuje się w Pradze na pobyt trzytygodniowy J. U. Niemcewicz w 1813 roku, również „kolega“ Dobrovskiego, jako członek warszawskiego Tow. Przyj. Nauk. Cały ten czas spędza w kole „patryjarchy“, nawiązując z nim po wyjeździe korespondencję.

Podjęmuje Niemcewicz funkcję zapładniania myśli czeskiej, już rozpoczętą z końcem minionego stulecia przez poetów stanisławowskich, Książnina, Karpińskiego i Krasickiego (który również jechał tym traktem do Karlsbadu, ale pierwszych zaledwo prób nowoczesnej poezji jeszcze nie mógł dojrzeć) oraz „uczonych“ tłumaczy, Jacka Przybylskiego i Józefa Szymanowskiego. Niemcewicz zapładnia myśl czeską w wielu kierunkach: swoją „dumą“, swoim „śpiewem historycznym“ i swojemi pismami historyka.

Po Niemcewiczu wielokrotnym gościem czeskich budzieli staje się Jan Paweł Woronicz. Zatrzymuje się w Pradze po raz pierwszy (w drodze do Karlsbadu) w 1815 roku, w 1816 jest tu po raz drugi, w 1818 po raz trzeci. Z Dobrovskim utrzymuje żywe stosunki; przewozi książki polskie do Pragi, i czeskie do Krakowa. Po 11-letniej przerwie przejeżdża znowu w godności arcybiskupa-prymasa; i raz jeszcze w tym charakterze, w dwa lata później, mija się po drodze z Mickiewiczem i spotyka go u schyłku swego żywota w alei Puppa. I te podróże Woronicza są pełne znaczenia dla czeskiego odrodzenia — nietylko spełnieniem funkcji wymiany książek. Także dzieło Woronicza zapładnia myśl czeską: — swoją koncepcją pieśnioksięgu, *Świątynią Sybilli*, wszechsłowiańską ideą *Lecha*.

W 1816 roku spotykamy w gronie Jungmanna dwóch krakowskich profesorów, których nie możemy pominąć: Andrzeja Trzcńskiego i Feliksa Jarońskiego. Pierwszy z nich, od końca zeszłego stulecia stały „kurgast“ karlsbadzki, pośred-

niczy, jak Woronicz, w wymianie książek; drugi, filozof Feliks Jaroński, jest ważniejszy — bowiem swem dziełem pomógł Czechom do ustalenia czeskiej terminologii filozoficznej.

W 1819 roku przybywa na dwumiesięczny kurs nauki u Dobrowskiego pierwszy stypendysta wileński, Michał Bobrowski, przywożąc „patryjarsze” dyplom wileńskiej akademii, jakby tym sposobem wiążący go z odległym ogniskiem wiedzy. I Bobrowski spełnia wyznaczoną już czasem misję: pierwszy z Polaków wpisuje się do pamiętnika Hanki, jego *Rękopisy* zabiera zapewne do Wilna, w sławistycznych pracach Dobrowskiego i Kopitara czynnie współpracuje.

W trzy lata później jest u tegoż Hanki Franciszek Malewski, który nietylko idzie po myśli programu Kossakowskiego, ale i ten program wzmacnia, pracę czeską nietylko podziwia, ale i oburza się na „napastników” i dwa młode pokolenia, polskie i czeskie, radby spoić ogniwnem czynnego w pracy i dążeniach porozumienia. W roku następnym jest tu drugi z grona mickiewiczowskiego, Marjan Piasecki.

3 kwietnia 1824 roku wpisuje się do albumu Hanki wierszem, zaznaczającym „jedność kolei” dziejów Czecha i Polaka — Kazimierz Brodziński. W Pradze zatrzymał się na czas jednego tygodnia — zatem niewiele dłużej, niż Mickiewicz — a jednak skutki tej wizyty są bardzo doniosłe. Odwiedził tu Hanke, Čelakovskiego, Jungmanna. Dyskutował o *Rękopisach*, które chciał w całości przełożyć, o pieśni ludowej, na którą miał specjalne zapatrywania i o antycznej miarze wiersza, ulubionym koniku czeskich budzicieli. Čelakovskiemu zaświecił nadzieją, że otrzyma katedrę w warszawskim uniwersytecie — i spowodował przez to u niego kilkoletni okres wyętej pracy polonistycznej. Zaraził go własną teorią co do rzekomego ubóstwa polskiej pieśni ludowej — i nawzajem miał się zachwiać w swych zapatrywaniach co do istoty polskiej metryki. Zabrał ze sobą czesko-słowackie pieśni, które potem ogłosił w tłumaczeniu, czytaniem przez Mickiewicza. Z własnych utworów poetyckich zostawił Czechom *Wiesława* i jeszcze kilka innych wierszy, którymi zachwycał się zwłaszcza Čelakovsky. W ustawianym przez nas rzędzie poprzedników Mickiewicza w Pradze zajął Brodziński stanowisko bardzo wybitne.

Byli tu jeszcze inni, wszyscy goście Hanki, wszyscy na tej także duchowej drodze wzajemności: wśród innych studjująca młodzież, magister filozofii Wincenty Wrześniowski i sławista Andrzej Kucharski, ten specjalnie i przez czas dłuższy zaprzyjaźniony z „budzicielami”; był bogato reprezentowany uniwersytet warszawski — dwóch rektorów, Jakób Falkowski i Wojciech Szweykowski, profesorowie Skarbek, Bentkowski i Romuald Hube (wszyscy w latach 1826—28).

Wziąwszy do ręki pamiętnik Hanki, odczytał Mickiewicz wszystkie te nazwiska. Przeważnie znał je dobrze, osobiście,

niejedno budziło w nim szereg wspomnień i skojarzeń, dawniejszej lub całkiem świeżej daty. Bobrowski przywodził na myśl miniony niepowrotnie okres wileńsko-kowieński, z Malewskim strawił lata zesłania, na Brodzińskim się kształcił, Bentkowskiego zaatakował w pierwszym rządzie warszawskich recenzentów.

Czytał teksty wpisów. Niektóre powtarzały ogólnikowe aforyzmy: Kochanowskiego wezwanie o „służeniu pocziwej sławie“, wpisane naprzód przez Fryczyńskiego, powtórzył w innym warjancie Ignacy Działyński 1827 roku niezbyt zgrabnie („...a jako kto może Niech do dobra wspólnego więc każdy pomoże“). Pewnie nie bez wzruszenia odczytał swój własny, gromki odzew: „Zestrzelmy myśli w jedno ognisko i w jedno ognisko duchy“ (Józef Milewski, 1828).

Zauważmy jednak, że ogólniki pochodzą od piór ludzi skądinąd nieznanych — natomiast pochwały i zachęty „słowiańskie“ sygnują przeważnie imiona pracowników wybitnych, sympatyków i Hanki i czeskiego odrodzenia, najdawniejszych polskich czechofilów i słowianofilów, związanych nieraz bezpośrednim węzłem współpracy z „budzicielami“. Taki charakter posiadają wiersze Malewskiego, niewymienionego Adama Morawskiego z Poznania (1822), Brodzińskiego, Kucharskiego, Falkowskiego i innych — oraz proza Bentkowskiego i Hubego.

Z wierszy pewnie zaciekał Mickiewicza wpis Kucharskiego, już samą formą — próba heksametru, wcześniejsza datą od Mickiewiczowskiej, wynik „iloczasowych“ dyskusyj z Czechami:

Ten, co tu nas ożywiał, niech wiecznie krzepkimi czyni
Nas i naszych przyszły los niezawodnie jeden.
Niech nadzieja krzepi i do pracy zachęci uczonej
Tych, co cenią matkę, świata całego drożej

(„Matkę“ w osobliwej składni trzeba poprawić zapewne na „naukę“).

Największy „lumen“ pamiętnika Hanki, własnoręczny wpis Mickiewicza, brzmi skromnie: „Szanownemu Sławianinowi na pamiątkę jeden z jego wielbicieli“. Te konwencjonalne słowa podkreślają jednak „sławianizm“ — właśnie w tym charakterystycznym terminie od „sławy“, nie od słowa“, w terminie, który stanowi szczególnie punkt ambicji czeskich budzicieli i trud trudów zwłaszcza Jana Kollara, zarówno poety (*Córka Sławy*), jak i uczonego-filologa (*Sława Bogini*).

Ale i w Polsce, i to wcześniej, apoteozę tego imienia „Sławian“ dał Woronicz w procesie filomatów; „ród sławiański“ z praskiego listu Malewskiego staje się przedmiotem indagacji rosyjskiej (*sic!*); pamiętnikowy wiersz Brodzińskiego mówi o „języku Sławian“.

Była to kwestja zasadnicza. Etymologia od „sławy“ otwierała dalekie, aż do „samskrytu“ sięgające perspektywy, i była

oczywiście tendencyjna, tak jak tendencyjne było „odkrycie“ *Rękopisów*.

Nie podzielał jej w Czechach Dobrovsky, w Polsce Lelewel. Niemniej jego uczeń, Mickiewicz, staje na stanowisku Hanki, Kollara, Malewskiego i Brodzińskiego, gdy znalazł się w atmosferze pracy czeskich „filologów“.

Później, jako sławista, profesor w Collège de France, wróci raczej do punktu widzenia Lelewela. Da w jego duchu przeprowadzony genealogiczny wywód Słowian (kurs I, lekcja 6). Wobec tego kwestja etymologii od „sławy“, czy od „słowa“ straci dla niego głębsze znaczenie — i nie zostanie w rezultacie rozstrzygnięta (kurs I, lekcja 10).

Tuż pod wpisem Mickiewicza znajdujemy drugi zrzędu zapis Malewskiego, późniejszy o lat 14 (1843, 4 września: „Niech Bóg nadal waszym pracom jak dotąd błogosławi“). Długa prze-groda lat została w ten sposób przełamana, jakby umyślnie (pomysł Hanki lub raczej Malewskiego). Rzuceni na dwa przeciwne, materialnie i duchowo, świata krańce współuczestnicy młodości górnej a chmurnej — znaleźli się razem obok siebie na karcie czeskiego „filologa“, jakby akcentując wspólną kolej losów aż do 1829 roku.

To jest spojenie, które sięga wstecz. Ale jest w tym albumie jeszcze inny drogowskaz, skierowany w przyszłość. Chronologicznie znajduje się wpis Mickiewicza między dwoma naj-dawniejszymi cytatami z jego poezji: odzwem *Ody do młodości* (ogłoszonej niedawno drukiem w lwowskiej *Polihymnii*) a słynną apoteozą „pieśni gminnej“ z *Konrada Wallenroda*. Przepisał ten ustęp *Pieśni Wajdeloty* warszawski student Alexander Brandt, który przyjechał do Pragi razem z Fryderykiem Chopinem z Wiednia, w miesiąc po Mickiewiczu — dnia 21 sierpnia. Dwie największe gwiazdy na polskim niebie odwiedziły skromnego bibliotekarza Muzeum Nar. w Pradze w tem samem lecie R. P. 1829. Chopin skomponował dla niego mazurkę — Brandt wpisał się do pamiętnika dnia 23 sierpnia, powołując się w nagłówku przed cytatem wiersza na osobistą znajomość Hanki z Mickiewiczem, tak niedawno zawartą. Zda-wało się nawet warszawskiemu studentowi — który jedynie o *Rękopisach* mógł coś niecoś wiedzieć — że prace Hanki „tchną duchem tej poezji znanego Ci Mickiewicza“: — chyba w rzędzie odległych podniet dwóch „rapsodów“ litewskich, *Grażyny* i *Konrada Wallenroda*.

* * *

Wyczytaliśmy wszystko, co się dało wyczytać w albumie Hanki w związku z wizytą u niego Adama Mickiewicza. Chodziło nam o lokalizację tej wizyty w historycznym już rzędzie gości z Polski, a to celem pogłębienia praskiego epizodu podróży Mickiewicza.

Staraliśmy się wykazać, że odwiedzinę czeskich budzicieli przez polskiego geniusza należy ściśle związać z istniejącą już tradycją takich wizyt, a mianowicie z ich tłem słowianofilskim; że Mickiewicz zatrzymuje się dlatego w Pradze, bowiem z tej tradycji wyrasta; że bezpośrednio oplata się ona o pracę filomatów i to na ścieśnionym, ale przez to tem plastyczniej występującym odcinku polsko-czeskim; że w szczególności Mickiewicza poprzedził i drogę mu wskazał Franciszek Malewski; i że Mickiewicz w tę praską podróż wybrał się nie bez przygotowania. To ostatnie jest jeszcze *demonstrandum* — ażeby jedna partja zagadnienia była wyczerpana: ta mianowicie, którą jakby materialnie wskazują na karcie albumu splecione dwa nazwiska: Malewskiego i Mickiewicza.

Mówiąc najprościej — trzeba nam odpowiedzieć na pytanie: co wiedział Mickiewicz o Czechach, zatrzymując się w Pradze z wyraźnym celem nawiązania z nimi osobistych stosunków?

Poznał naprzód, już w 1820 roku w urywkach, słynne czeskie *falsum Rękopisy*, o których pierwszą wiadomość i pierwsze próby przekładu podał był *Pamiętnik Warszawski*. Przywiózł je ze sobą do Wilna Michał Bobrowski, a nadto posłał przyjaciółom Malewski, jako dar Hanki. Czytane były w gronie filomatów i niewątpliwie wtedy poznane bliżej przez Mickiewicza. Wraz z *Rękopisami* posłał Malewski I tom Čelakovskiego *Słowiańskich ludowych pieśni*, które swą treścią bodaj jeszcze bardziej musiały zająć twórcę polskiego romantyzmu.

Zbieranie pieśni stanowiło jeden z głównych punktów czeskiej pracy „organicznej“ — bowiem w tej ludowej glebie odnajdowano tłać mimo pogromu iskrę narodowego (charakterystyczny w Czechach synonim: „narodowy“ = „ludowy“) ducha, skarby starej, słowiańskiej kultury, porękę trwania i lepszego jutra dla całego „narodu sławiańskiego“. Z tego ludowego podglebia wyszło czeskie odrodzenie — stąd owa wysoka, przerastająca wszelką, nawet romantyczną miarę ocena kulturalnych i artystycznych wartości folkloru.

Zbierali pieśni ludowe wszyscy czescy budziciele. Z ich pomocy i ich zbiorów skorzystał Čelakovsky, ogłaszając przez szereg lat poszczególne tomy swej antologii, mającej dać wzory pieśni ludowej wszystkich słowiańskich „plemion“. W tomie I były pieśni czeskie i pieśni słowackie, te ostatnie zebrane przez Šafaříka, pochodzące częściowo ze słowacko-polskiego pogranicza, pełne więc terminów polskich lub podhalańskich — tak że wydawca uznał nawet za właściwe dodać na końcu ich językowe objaśnienia.

Te pieśni czytał Mickiewicz w Kownie. Poświęcone były Wacławowi Hance, którego nazwisko po raz drugi obija się o uszy młodego Mickiewicza — tym razem jako zbieracza ludowych pieśni i współpracownika Čelakovskiego, za co mu

i w przedmowie dziękuje, wymieniając nadto drugiego (o wiele szerszego) przyjaciela, też pomocnika w pracy, Kamaryta, którego nazwisko wypłynie potem na pierwszej fali działania poezji Mickiewicza w Czechach.

Z przedmowy do zbioru dowiadywał się nadto Mickiewicz, że praca będzie prowadzona dalej, że ma ogarnąć pieśni wszystkich słowiańskich „plemion“, z których narazie podawał I tom próby, z wyjątkiem — polskich. Tych ostatnich bowiem jeszcze Čelakovský wówczas nie posiadał — i nie wiedział, skąd ma je zaczerpnąć.

Dwie z ogłoszonych pieśni słowackich upodobał sobie Brodziński — i podał ich tłumaczenie, wróciwszy z Pragi, w *Dzienniku Warszawskim* (1826). Mickiewicz zajmie się żywo tą publikacją — przyczem można przypuszczać, że dwa te oryginały poznał był z lektury zbioru Čelakovskiego (a to pieśni: *Skala, mila skala...* i *Sziroki garczok, bystra wodiczka...*).

Dostarczył Malewski przyjaciołom pierwszych czeskich książek — wprost z praskiego źródła — a nadto poinformował ich o ruchu młodoczeskim. Mickiewicz wiedział i z jego listów z podróży i z późniejszych opowiadań i z przebiegu procesu i z gawęd na zesłaniu, kiedy Malewski nawiązuje znowu korespondencję z Pragą — wiedział z tego wszystkiego dobrze, na własnej skórze, że tak powiem, jaki był charakter czeskiej pracy odrodzeniowej i jakie były tej pracy owoce. Że mógł tyle czasu i uwagi, zarazem tyle świetnych spostrzeżeń poświęcić po latach czeskim „filologom“ w paryskich wykładach, toć przedewszystkiem rezultat nie kilkudniowej w Pradze bytności, ale poprzedniego już przygotowania, głównie pod kierunkiem Malewskiego. Powtarza się tu zjawisko, bardzo podobne do sprawy wykładów lozańskich: nabierany w młodości kapitał filologicznej wiedzy wystarczył do prowadzenia nauki na wysokim, uniwersyteckim poziomie. Tak samo wiedza o Czechach, zebrana z okruchów wiadomości o nich przed wyjazdem zagranicę, ożywiona procesem kilkudniowej autopsji i stosunkowo już niewiele potem dopełniona lekturą, z natury rzeczy dość chaotyczną, już w trakcie przygotowywania paryskich prelekcji — stwarza pewny jednak fundament, z którego wyrastają świetne charakterystyki odrodzeniowej pracy czeskich „filologów“.

W skład budowy tej podwaliny wchodzi jeszcze kilka okolicznościowych zainteresowań „bohemicznych“ w czasie rosyjskiego zesłania, związanych zapewne i współzyciem z Malewskim, który mógł uchodzić za „znawcę“ spraw czeskich.

W latach 1823 i 1827 wyszły w Budapeszcie dwa tomiki *Pieśni słowackiego ludu na Węgrzech*, praca zbiorowa, jak w antologii Čelakovskiego, płon kilku słowackich zbieraczy, z J. P. Šafaříkem i Janem Kollarem na czele. Pracują oni zdala od praskiego ogniska (Šafařík w Nowym Sadzie, Kollar w Budapeszcie),

ale dla tej samej idei wspólnego odrodzenia (więc „czechosłowacy” — nie wyłączając nawet tego imienia), w ścisłym porozumieniu z Pragą (dokąd później przenosi się na stałe Šafařík) i takimi samymi środkami pracy „filologicznej”.

Tomik z 1823 roku zabrał ze sobą z Pragi do Warszawy Kazimierz Brodziński, który w 1824 roku nawiązał osobisty stosunek przyjaźni z czeskim gronem, od niego dowiedział się o słowackich miłośnikach ludowej pieśni, i to nie tylko o już wydanym I tomie cytowanej antologii, ale i o zawartości tomu drugiego. Ogłosił bowiem Brodziński w *Dzienniku Warszawskim* przekład: dwóch pieśni ze zbioru Čelakovskiego (jak wspomnieliśmy), pięciu z antologii budapeszteńskiej — a w końcu jeszcze jednej, która pojawiła się dopiero w II tomiku tej antologii, w rok po tłumaczeniu Brodzińskiego. Przekłady poprzedził Brodziński *Listem do Redaktora*. Niektóre ustępy tego listu oparł na przedmowie do słowackiej antologii — w innych ustępach wolno się dopatrywać skutku pobytu w Pradze, prowadzonych tam żywo dyskusyj na temat znaczenia ludowej pieśni i oczywiście własnych skłonności autora *Wiesława*.

Przyjawszy za podstawę istnienie tych osobistych, sielankowo-ludowych predykcji, wynik praskiej atmosfery możemy widzieć w ich zaostrzeniu antiromantycznym, bądź co bądź niezwykłym na linii kompromisowej, niemniej jednak postępowej działalności poprzednika Mickiewicza.

Wystąpił Brodziński w swoim *Liście* przeciw polskim balladom, wytykając im naśladownictwo Anglików i Niemców. Wskazał i zalecił czerpać z innych źródeł „narodowych” — z coraz obfitszych zbiorów ludowej pieśni. Jako wzór i przykład podał — czeskie *Rękopisy* i zbiór Wuka Karadzića. „Wszelkie właściwie romantyczne twory” — uznał za modę obcą i przemijającą. „Duch poezji dzisiejszej” — nauczał, porwany falą reakcji — „który od Byrona do Francji nawet się zakradł, ani jest obrazem naturalnego stanu społeczeństwa, ani też dążeniem ku niemu”. I do tego własnego twierdzenia przypiął cytaty z przedmowy do słowackiej antologii, której autorstwo przysądził Šafaříkowi (choć autorem tej przedmowy jest naprawdę Kollar): „Te modą sławne płody, mówi Šafařík, są to parnaskie wulkany, które nas swym blaskiem i hukiem śmią i głuszą, ale w końcu popiołem tylko zasypują. Ktoby (mówi tenże) w pieśniach słowackich szukał smoków, rycerzów i duchów, niech ich do ręki nie bierze. Ten obcy charakter niewłaściwy jest całej poezji Sławian, tymbardziej prostonarodnej” (nb. „prostonarodnej” — termin czeski). Wprawdzie „daleki jest od myśli” — zastrzegał się Brodziński — ażeby potępiać „płody genjuszów”; niemniej jednak sądzi, że „sławiańskie narodowe pieśni” (nb. również charakterystyczne, czeskie utożsamienie: narodowe=ludowe), „tak jak obyczaje, prędeż na prawdziwszą drogę poezji naprowadzić zdołają, aniżeli podania romantyczne,

niż pieśni ludów germańskich. Sławianie są dziś jedynym ludem, którego obyczaje, smak i narodowe pieśni dają pewne przypomnienie starożytnej Grecji“. Przyjdzie czas, gdy z podań ludowych „jak z greckich rhapsodów genjusz sławiański Iljadę lub Odyseę powtórzy“.

Zarówno cytowane, jak i inne ustępy *Listu* Brodzińskiego — to bardzo charakterystyczna składanka, złożona z trawestacji przedmowy do *Pieśni słowackich*, jak i własnych zapatrywań. „Własnych“ w cudzysłowie: są one bowiem i nadto wyraźnym echem rozmów praskich, przesadnych zapatrywań na wartość i znaczenie ludowej pieśni, podzielanych przez czeskich budzicieli.

Te zapatrywania przenosi Brodziński do *Listu*, wiąże z nazwiskiem Šafaříka — i używa ich jako odskoczni do własnego ataku na niemiecki i angielski romantyzm (uosobiony przez Byrona). Nie stamtąd wyjdzie „sławiańska“ epopeja, ale ze skarbów ludowości, rzekomo najbliższych greckim rapsodom. I tak podkreślona bliskość jest odgłosem wizyty praskiej: zachwyty dla *Rękopisów* i przyjęcia czeskiej teorii metrycznej. W przedmowie jednak do *Pieśni słowackich* takiego ataku nie ma.

Antyromantyczny pocisk Brodzińskiego trafił — w Adama Mickiewicza, polskiej ballady twórcę i polskiego byronizmu najbardziej twórczego przedstawiciela; a odbiwszy się od Mickiewicza w Moskwie, uderzył zajmującym rykoszetem — w Šafaříka w Nowym Sadzie. Mickiewicz przeczytał bardzo uważnie zeszyt *Dziennika Warszawskiego*, uchodzącego nb. za organ romantyków. Odczytał wiązanke pieśni słowiańskich, których charakter już był poznał z antologii Čelakovskiego. Ludowe pieśni lubił wszak od dzieciństwa i niejedno im zawdzięczał we własnej poezji.

Ale *Listem do Redaktora* był oburzony. „Przedmowa do tych piosenek zadziwiła mnie niepomału“ — donosił Odyńcowi (1926. 6 października) — „Nie mogę wierzyć, aby to, co tam o Byronie powiedziano, i w ogólności zdanie o poezji niemieckiej i angielskiej, były wyznaniem wiary literackiej Brodzińskiego“ (a jednak — było!) „Nie wiem, co zacz jest ów pan Šafařík“ (nie mógł go objaśnić i Malewski, bowiem poznał tylko praskich budzicieli), „nazywający Byrona wulkanem, który tylko błyska i popiołem zasypuje. Owe dymy, popioły, fantasmagorie, szataństwa, upatrywane w poezjach Byrona przez krytyków dziennikarskich, którzy mnóstwem wyrazów objaśnić chcą wyobrażenie, dla nich samych ciemne, czas aby ustąpiły gruntowniejszym uwagom. Nikt nie zaprzeczy, że w piosnkach słowiańskich oddycha prawdziwa słodycz, delikatność i wesołość Anakreonta; ale czyż Anakreonta pieśniami ograniczać należy literaturę, i jeszcze w czasach, które widziały Goetego, Schillera, Moore'a i Byrona?“.

Wszystkie te uwagi są najzupełniej trafne i słuszne — tylko adres Šafařika nie jest właściwy. Właściwy byłby — i to tylko pośrednio — adres praskiego grona, którego atmosfera odbiła się bezpośrednio i pozytywnie na artykule Brodzińskiego; a stąd, powtórnie, pośrednio i negatywnie, w reakcji Mickiewicza.

Ta reakcja jest bardzo ciekawa — z kilku względów. Stanowi mało docenione ogniwo łączne między obroną romantyzmu w balladzie *Romantyczność* a atakiem na „krytyków“ (termin, użyty w cytowanym powyżej liście do Odyńca) i „recenzentów warszawskich“. Impuls do tej reakcji leży w Czechach: — w znaczeniu dosłownem (praska wizyta Brodzińskiego), ale i głębszem, choć przenośnem.

Mickiewicz, ze stanowiska wielkiego, europejskiego twórcy, reaguje na regionalizm i zaściankowość zarówno Pragi, jak i (później) Warszawy. Z treści *Listu* Brodzińskiego może nabrać wyobrażenia (słusznego, mimo pomyłki w indywidualnym adresie), że młode Czechy są antiromantyczne i antipoetyckie; że jest to praca „filologów“, pożyteczna, ale niewystarczająca, szara i ciasna w perspektywach. To jest zasadniczy sąd Mickiewicza o czeskiej pracy budzielskiej, który jasno sformułuje się dopiero później, kiedy Mickiewicz posłuży się stosowaniem aż nazbyt obszernej miary polskiej, rewolucyjno-romantycznej, do oceny znaczenia i wartości, istoty i charakteru czeskiego odrodzenia. Lecz podstawy tej oceny tworzą się już oddawna; należy do nich i reakcja na *List* Brodzińskiego.

Nie jest to przytem reakcja jedyna w tym rodzaju. Druga, bardzo podobna, w swej istocie bliska tamtej, wiąże się z nazwiskiem tego samego Šafařika, o którym Mickiewicz nie jeszcze nie wiedział w 1826 roku.

Właśnie w tym roku (1826) ogłosił był Šafařik *Geschichte der slavischen Sprachen und Literatur nach allen Mundarten* — pierwsze kompendjum literatur słowiańskich, a w tem kompendjum pierwsze, obszerne, w obcym języku i przez cudzoziemca przeprowadzone omówienie polskiego piśmiennictwa w dziejowem jego rozwoju. (Tę partję polską ogłosił Šafařik już rok przedtem osobno po serbsku w *Serbskich Ljetopisach*).

Podręcznik Šafařika obudził w Polsce bardzo żywy odgłos i zjednał autorowi powszechne uznanie, czego wyrazem były nominacje na członka krakowskiego (1826 — na wniosek Bandtkego) i warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (1827 — na podstawie referatu Brodzińskiego i Bentkowskiego). Pochlebną opinię o dziele wypowiedział (choć nie ogłosił), romantyczny krytyk Mochnacki i krakowski „filolog“ Bandtke (w halskiej *Allgemeine Literatur-Zeitung*). Polska kolonja we Wiedniu posłała autorowi dar honorowy: egzemplarz (niecenzuralny) *Świątyni Sybilli* Woronicza.

Zabrano się i do przekładu dzieła — ale dokonano tłumaczenia tylko urywku, ogłoszonego w *Dzienniku Wileńskim* w 1827 roku (*Wiadomość statystyczna o narodach słowiańskiego plemienia w pierwszej połowie XIX w.* — jest to fragment części wstępnej). Nietylko ten urywek w polskim tłumaczeniu, ale i oryginał wziął do ręki Mickiewicz i przeczytał uważnie polski rozdział, złożony z ośmiu paragrafów (na 79 stronach), z których pierwszy zawiera ogólne uwagi historyczno-etnograficzne, drugi zajmuje się „charakterem polskiego języka“, trzeci daje ogólny przegląd literackiej kultury oraz wylicza, co ją popiera a co wstrzymuje — a pięć następnych omawia pięć epok polskiej literatury aż do 1825 roku.

Ta rzecz o polskim piśmiennictwie w dziele Šafařika jest kompilacją, opartą głównie na podręczniku Bentkowskiego i rozprawach Stanisława Potockiego, dopełnioną, zwłaszcza w ostatniej partji, która sięga poza datę *Literatury* Bentkowskiego, skrzętną pracą statystyka i bibliografa, któremu bliski kąt widzenia tem bardziej utrudniał szerszy wykres i głębszą perspektywę; ale wszak i mistrze Šafařyka, Potocki oraz Bentkowski, tej perspektywy także nie posiadali. Najjaskrawiej odbił się ten brak głębszego wglądu w istotę omawianych zjawisk na lokacie, którą dzieło wyznacza Mickiewiczowi.

Wiadomości o wschodzącej gwiazdzie (przed 1826 rokiem) zaczerpnął Šafařik z niemieckiego źródła, a mianowicie z wiedeńskich *Jahrbücher der Literatur*, redagowanych przez Kopitara. Zbierając materiał do swego dzieła, wypisał stamtąd dwie notatki, ogłoszone w październiku 1824 roku, jeszcze bez wzmianki o zesłaniu rosyjskiem. Pierwsza donosiła, że „Adam Mickiewicz lebt gegenwärtig in Litauen“ (właśnie 24 t. m. opuszczał Litwę — na zawsze); że został uznany jednogłośnie za jednego z najznakomitszych poetów młodej Polski, a to na podstawie dwóch tomów poezji, „małych co do objętości, nieskończenie bogatych w treści“. Odbija się w nich „Naivität“ (sc. w schillerowskim znaczeniu „naive Dichtung“) „und liebenswürdige Anmuth mit Kraft und Nachdruck auf die über-raschendste Weise“.

Ten ustęp Šafařik zacytował w *Geschichte* (jako swój własny sąd), a następnie podał jeszcze w skróconej formie wzmiankę o balladach („jego ballady to w każdym kierunku arcydzieła liryczno-epickiej poezji“); resztę notatki, odpisanej w całości z *Jahrbücher*, Šafařik w druku opuścił, czem ustęp o Mickiewiczu w swym podręczniku słowiańskich literatur niewątpliwie zubożył. Była tam bowiem nadto pochwała mowy poetyckiej Mickiewicza, zaznaczony „romantyczny“ charakter jego poezji, scharakteryzowana, choć krótko, *Grażyna* i *Dziady*.

Pominał w całości słowacki uczony drugi komunikat *Jahrbücher*, chociaż go sobie także wypisał, jako część składową materiału dla swego kompendjum. Ten drugi wypis musi

pochodzić od strony równie dobrze poinformowanej. Mówi o „szkole“ Mickiewicza: „Litauen ist jetzt die Schule der polnischen Poesie geworden“ — czytał i odpisywał Šafařík — „welche man die Schule des Mickiewicz nennen kann. Sie entwickelte die Talente eines Odyńiec, Chodźko und Spisznagel (*sic*). Der letztere unternimmt eine Reise nach Persien, um dieses Feenland der Poesie kennen zu lernen“. Jest to bodaj jedyna w Czechach wiadomość o Ludwiku Spitznaglu, podana w chwili tragicznej: gdy samobójcza kula przerwała młodą nić życia przyjaciela Juljusza Słowackiego przed progiem podróży „do czarodziejskiego kraju poezji“.

Mimo przyjęcia trafnych informacji o poezji Mickiewicza, Šafařík nie wiedział, jakie miejsce ma jej wyznaczyć w swym podręczniku; i powtórzywszy początek pochlebnego sądu, wsadził Mickiewicza między dwóch drugorzędnych klasyków Księstwa Warszawskiego: Franciszka Morawskiego i Ludwika Kropińskiego. Nie trzeba się temu dziwić: ani Šafařík, ani przeważna część pokolenia Jungmanna nie rozumiała i nie odczuwała „poezji“ w znaczeniu inspiracyjnym, więc „romantycznej“. Określenie Mickiewicza: „filologowie“ — było nad wyraz trafne i w tym kierunku pejoratywne. Filologia, której każdy z tego grona oddaje się coraz wyłącznie (choćby zbiorkiem poezji rozpoczynał swoją karierę), zabija w nich wszelką zdolność artystycznego wyczucia piękna poezji „naiwnej i sentymentalnej“. Nad tą gromadką unosi się duch Dobrovskiego, (któremu w kwestjach filologicznych zacięcie się sprzeciwiali); duch, który cofał się niechętnie przed każdym dziełem literackim, o ile, jak sam „patryarcha“ zaznaczył, nie może w niem znaleźć jakiejś — daty (sc. ścisłego, filologicznego faktu).

W tem miejscu znowu znaczy się rysa między stanowiskiem Mickiewicza a zawartością pracy czeskiego odrodzenia. Wynikiem tego rozdźwięku (drugiego z rzędu po różnicy zdań co do wartości pieśni ludowej) jest stanowisko, jakie Mickiewicz zajął wobec *Historji literatur* Šafaříka — ściśle mówiąc, wobec polskiego rozdziału tego dzieła, którem zainteresował się tak żywo, że postanowił stanąć w rzędzie jego recenzentów i wobec powszechnego niemal chóru uznania założyć jakby *votum separatum*. Nie chodziło mu przytem o niewłaściwe zlokalizowanie własnej twórczości w rzędzie warszawskich „krytyków i recenzentów“, ale o zagadnienia szersze.

Dochował się bruljon tej recenzji Mickiewicza, nieskończonej i bez daty, ale pochodzącej niewątpliwie z czasu pisania diatryby *O krytykach i recenzentach warszawskich*. Z nią bowiem wiąże się recenzja Mickiewicza i tonem i zwłaszcza zasadniczą postawą wobec krytykowanego dzieła. Poprzez plecy Šafaříka rozprawia się Mickiewicz z kołem warszawskich krytyków, tak jak poprzednio w liście do Odyńca rozprawiał się z przeciwnikami dzieła Byrona, pojętego niemal jako synonim

romantyzmu. Jest to więc jednolita linja rozwoju teoretycznych pojęć Mickiewicza, rozpoczęta przedmową o poezji romantycznej na czele I tomiku *Poezycji* i balladą *Romantyczność*, a prowadzona dalej w Rosji, przyczem dwukrotnie zaczyna ta linja o Šafařika.

Po raz drugi zaczyna bezpośrednio a zarazem znacznie szerzej; stanowi jakby wstęp i przygotowanie do właściwego ataku na warszawskie koło literatów; sędzę też, że powstała przed tym atakiem, może jeszcze w okresie kończenia *Konrada Wallenroda* (1827). Nie została skończona, ani ogłoszona, gdy poeta zabrał się do odprawy wprost.

Recenzja bowiem polskiego rozdziału podręcznika Šafařika jest odprawą pośrednią. Mickiewicz krytykuje zasadniczo bibliograficzny charakter dzieła — taki sam, jaki ma jego wzór, *Literatura* Bentkowskiego. Jako uczeń Lelewela domaga się stosowania metody pragmatycznej, zatem nowoczesnej, która „dokładniejsze dałaby pojęcie o historii polskiej, aniżeli cały szereg dat i nazwisk“.

Szczególnie nie zadawałają Mickiewicza uwagi o mowie polskiej, chociaż Šafařik powołuje się przy nich na polskie autorytety (Rakowieckiego i Brodzińskiego). Z teorią słowiańskiej metryki iloczasowej polemizuje Mickiewicz bardzo energicznie. Twierdzenie, jakoby język polski posiadał był kiedyś („kiedy?“) miary iloczasowe, nazywa czczym wymysłem; zdanie, że iloczas zataił się skutkiem francuskich i niemieckich wpływów, określa jako „całe mylne“. Przytoczone przez Šafařika przykłady polskie, mające dowieść, że język polski posługiwał się antyczną miarą (Opaliński, Nowaczyński, Przybylski, Staszyc) Mickiewicz obala, albo koryguje. W ich miejsce cytuje Mickiewicz przykład inny, sobie najbliższy, pisząc: „Wprowadzone już miary do pieśni, dadzą się one wprowadzić i do innych rodzajów poezji, ale nie tak powszechnie jak u Greków i Rzymian i nie na tej zasadzie“.

Opierał się poeta w swoich wywodach polemicznych na wyczuciu istoty „języka milionów“ i na historycznej znajomości rozwoju poezji ojczystej — i, naturalnie nie o tem nie wiedząc, stawał na stanowisku „patryjarchy“ Dobrowskiego, który również w swojej recenzji dzieła Šafařika (w wiedeńskich *Jahrbücher* 1827) najsilniej zwalczał mrzonkę iloczasu.

Mickiewicz czynił to jeszcze z innych powodów. Jak wiadomo, zajmowała go wtedy ta kwestja niejako osobiście — sam próbował ją rozwiązać praktycznie, jednakże „nie tym sposobem i nie na tej zasadzie“ — pisząc w heksametrze *Powieść Wajdeloty*. Powołał się przytem na Królikowskiego; obok tego wymieniono szereg innych ewentualnych podniet (Klopstock, Goethe, Donalejtis). Należałoby do nich doliczyć i podniecię czeską; głośny spór o iloczas w gronie „budzicieli“, dyskusje

na ten temat z Brodzińskim w 1824 roku, próby miary antycznej w zbiorach czeskiej poezji, które już Malewski mógł być przywieźć. Kto wie, czy nie i pod wpływem czeskich odgłosów Mickiewicz postanowił rozwiązać sprawę praktycznie, nie opuszczając jednak zasady naturalnego akcentu.

Dodajmy, że mickiewiczowski sposób rozwiązania „problemu” antycznej miary nie znalazł uznania wśród czeskich „filologów”, zwalczających ostro właśnie zasadę akcentu, której bronił Dobrovsky. Przeciw próbie Mickiewicza wystąpił Jan Prawosław Koubek, wieloletni korespondent praski z b. Galicji, potem nauczyciel polskiego języka na uniwersytecie Karola. Heksametr Mickiewicza zganił ostro w recenzji przekładów słowiańskich *Rękopisu Krółodworskiego* (*Czasopismo Czeskiego Muzeum* 1838. III. *O Krółodworskim Rękopisie ze szczególnem uwzględnieniem przekładów jugosłowiańskich*).

Między innymi zajął się Koubek w tym artykule przekładem Lucjana Siemieńskiego, którym Mickiewicz posłużył się w paryskich prelekcjach. Zarzucił mu formę, to jest użycie wierszy rymowanych — i rozwiódł się szerzej nad miarą antyczną, opartą na iloczasiu. Zdaniem czeskiego krytyka wielką szkodę przyniósł polskiej poezji ten, kto porzucił iloczasowe metrum na rzecz wiersza, opartego na akcencie — i jako odstraszający (*sic*) przykład zacytował heksametr *Powieści Wajdeloty*, zbudowany z akcentowanych trochei, „shańbionych po germańsku” (przez użycie akcentu, zamiast iloczasu).

Jest to późny odgłos heksametru Mickiewicza, zapewne nieznanym polskiemu twórcy. Zacytowaliśmy go jednak dla podkreślenia różnicy zapatrywań, która posiada głębsze znaczenie dla sprecyzowania stosunku mickiewiczowskiej poezji do czeskiego odrodzenia.

Już w założeniu tego stosunku tkwi pewna, obustronna rezerwa — zanim później pogłębią ją jeszcze bardziej różnice ideowe. Mickiewicz jest odmiennym typem psychicznym. Jest romantykiem w życiu i słowie pisanem. Kieruje się „wiarą gminu” nie w znaczeniu etnografii, ale metafizyki.

Wobec tego przeciwstawia się ostro temu przekrojowi ducha, jaki stworzyła atmosfera pracy Księstwa Warszawskiego, znowu najbliższa i najsilniej związana z charakterem pracy czeskich „budzicieli”. Atakując „krytyków i recenzentów warszawskich” — tem samem przeciwstawia się Mickiewicz ich praskim przyjaciółom i współpracownikom. Krytykując Šafařika — trafia w Brodzińskiego i Bentkowskiego.

O ile jednak w sporze „domowym” zapal polemisty ponosi go zbyt daleko i nie pozwala obiektywnie ocenić pożytku pracy warszawskich pisarzy — o tyle w ocenie odrodzeniowych wysiłków czeskich nie opuszcza poety zmysł trzeźwej sprawiedliwości. Tę ocenę rozwinął w pełni na paryskiej katedrze — ale zbudował ją z najdawniejszych zetknięć z czeską myślą.

Widać to z zetknięcia z dziełem Šafařika. Zarzuca mu ciasną metodę bibliografji, nie zgadza się z teorią iloczasu. Ale w ostatecznej konkluzji nie pomniejsza wysiłku i dobrej woli czeskiego pisarza, który z wielkim szacunkiem zajął się przedstawieniem przed obcym forum duchowej pracy polskiego narodu. „W oddziale literatury polskiej“ — pisze Mickiewicz w zakończeniu swojego krytycznego szkicu — „uskutecznił autor wszystko, co tylko cudzoziemcowi, opierającemu się nie na własnych badaniach, ale na powadze pisarzy polskich, dokonać można było“. Jest to więc jakby kurtuazyjne przeniesienie postawionych zarzutów na — „powagę pisarzy polskich“, to jest warszawskich „klasyków“.

W każdym razie poznanie podręcznika Šafařika wzmacnia uwagę i ciekawość poety w kierunku bliższego zaznajomienia się z młodemi Czechami, pomnaża jego wiadomości o charakterze czeskiej pracy, o umysłowym typie „filologów“, którego przekrój nie jest Mickiewiczowi obcy, kiedy jedzie do Pragi.

Jedzie tam umyślnie: „umyślnie po to jeździłem do Pragi w 1829 roku, abym poznał tamecznych filologów i rozpatrzył się w ich dziełach“ — powie w 1840 roku (zob. Wł. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*, wyd. II. Poznań, 1931, II, s. 29). Jest to absolutna prawda, a nie *ex post* zrobiona uwaga.

Podróż Mickiewicza do Pragi przygotowuje się od 1822 roku — od pierwszych relacji Malewskiego — a dochodzi do skutku, kiedy stało się to możliwe, w 1829 roku.

Mickiewicz przyjeżdża nad Wełtawę z pewnym zapasem wiedzy i zaciekawienia, chcąc na miejscu tę wiedzę sprawdzić i zaciekawienie zaspokoić. W przyszłości miało się to pocieć bardzo przydać.

* * *

Przechodząc na drugą stronę zagadnienia praskiej podróży Mickiewicza, musimy odpowiedzieć na pytanie: co mogli wiedzieć Czesi o twórcy polskiego romantyzmu, kiedy witali go u siebie lampką wina? To pytanie pokrywa się z zasadniczą kwestją początków kultu Mickiewicza w Czechach.

Powiedzieliśmy, że zwiastunem poezji mickiewiczowskiej w Czechach był Franciszek Malewski, który tę dobrą wiadomość przywiózł do Pragi osobiście w połowie września 1822 r., a potem słowo dopełnił czynem, postarawszy się, ażeby posłano Hance oba wileńskie tomiki (1823).

Adres nie był najszcześliwszy — bowiem Wacław Hanka nie posiadał żadnych kwalifikacyj do zrozumienia i właściwej oceny nowości i bogactwa treści otrzymanych dzieł. Nie posiadamy też żadnej opinii Hanka, ani z późniejszej doby, która byłaby pozytywnym sądem o poezji Mickiewicza. Hanka przyjął poprostu do wiadomości fakt pojawienia się nowego genjusza poezji słowiańskiej i włączył otrzymane tomiki do swej „bi-

bljoteki słowiańskiej“, skąd mogli je sobie wypożyczać inni członkowie praskiego grona „filologów“. Ale i oni narazie żadnego dochowanego zdania o tej poezji nie wypowiedzieli — wszyscy bowiem przedstawiają jednolity typ umysłowy, taki sam jak Hanka, typ apoetyczny.

Niemniej — sama wiadomość o nowym poecie została zarejestrowana, a skutkiem tego inne wieści, dochodzące za pośrednictwem czasopism niemieckich (getyngskich, hallskich, wiedeńskich) zwracają uwagę. Pilnie je notuje J. P. Šafařík, wciągając te notatki w pewnej części do *Historji literatur słowiańskich*, pisanej jako podręcznik dla początkujących slawistów. W tym podręczniku Mickiewicz otrzymuje wysoką notę jako poeta — choć niewłaściwą lokatę w rzędzie warszawskich klasyków.

Odtąd, rzecz można, jest to opinia już ustalona, choć mglista i ogólnikowa. Šafařík, zbierając dalej polski materiał dla nowego opracowania *Historji literatur* (nigdy tej pracy nie skończył) — zapisuje pilnie dalsze wieści o Mickiewiczu. Z lipskiego katalogu księgarskiego czerpie niezbyt pewne notatki bibliograficzne: „Mickiewicz soll 1826 in Moskau *Sonette* herausgegeben haben“; „4 Bde oder in 4?“ — pyta, nie mając pewnej informacji, poczem dodaje z tegoż źródła: „die jetzt in Lemberg nachgedruckt werden“ — i jeszcze jeden wypis już z okresu przyjazdu Mickiewicza: „A. Mickiewicz, *Poezje*, Paryż, 1828—9, 12. 3 Bde (6 Theile)“ — to znaczy najpiękniejsza edycja poezji Mickiewicza, w dodatku paryska, więc imponująca samem miejscem wydania. Na innym miejscu zapisał Šafařík raz jeszcze wiadomość o sonetach, tym razem już pewną: „Mickiewicz, *Sonety*, Moskau, 1826. 4. es sind in allen 38“ oraz wydanie petersburskie w 4 tomach (1829).

To są notatki bibliografa literatur słowiańskich, w dodatku pracującego nie w Pradze, jednakże również praską metodą zbiorową i samokształceniową, to znaczy wraz z kołem przyjaciół, którzy pracują pod przewodem Šafaříka.

Natomiast właściwa introdukcja samej treści poezji Mickiewicza może się rozpocząć dopiero poza kołem i bibliografii i filologii czeskiej w typie Dobrovskiego — więc na przełęczy romantyzmu. Jakoż początki czeskiego romantyzmu wiążą się w istocie z początkiem kultu Mickiewicza-poety, twórcy ballad i sonetów.

Na tę nić łączną natrafiamy w działalności Čelakovskiego, przyjaciela Brodzińskiego — a mianowicie w sferze jego akcji zbierania, wydawania i przerabiania ludowych pieśni.

Pieśni ludowe zbierali i poprzednicy Čelakovskiego. Ale podstawą, celem i tendencją tej pracy była właśnie — filologia. Pieśń ludowa tworzyła punkt programu „budzenia“, opartego na racjonalistycznych przesłankach organicznej pracy odrodzeniowej. Była dopełnieniem akcji archeologicznej, historycznej

i językowej. Dostarczała żywego argumentu dla poparcia tezy o starodawnej kulturze Słowian, dochowanej w całym folklorze, którego część składową tworzy ta pieśń. Wychodziła z herderowskiego punktu widzenia — i zmierzała łącznie z innymi pracami „filologów” do unifikacji i deifikacji idei wszechsłowiańskich.

Wszystko to znajdujemy i w programie pracy Čelakovskiego. Ale i coś nadto: jest w niej i artystyczny, choć przesadny zachwyt dla tej pieśni, jest spojrzenie na nią jako na dzieło sztuki, i także tej sztuki artystyczne tworzywo, które sam Čelakovsky przerabia na „ohlasy” (odgłosy, echa). W tym punkcie twórca „ohlasów” przekracza linię „filologii” — a wchodzi już wyraźnie, w teorii i praktyce, na młodą ruń romantyzmu.

Romantyzmem jest Čelakovsky głównie przez to, że pierwszy w tym stopniu posiada poczucie niezależnego piękna poezji. To pozwala mu oderwać się od tendencji, której ulegają inni budziciele. Pociąga go nie tylko urok ludowej pieśni, ale i wiele innych zjawisk literatury „pięknej” — z polskiej np. wysoka sztuka mistrza renesansu, Jana Kochanowskiego, śpiewana sobie i muzom, zatem daleka (w liryce osobistej) od wszelkiej programowości.

Romantyzm Čelakovskiego jest jeszcze bardzo niepewny i nieśmiały, daleki od samowiedzy, że i ten nowy ruch posiada swój własny program ideowy. Ani metafizyka, ani uczuciowość tego prądu nie mają jeszcze przystępu do myśli i wrażliwości późniejszego profesora slawistyki we Wrocławiu. Ludowy zabobon nie dostarcza mu żadnego argumentu dla obrony prawdy „żywej”, uczuciowość nasycza się jeszcze dostatecznie „eklogą naiwną” Gessnera.

Cała ta cienka warstwa romantyzmu Čelakovskiego formuje się pod bardzo wyraźnym wpływem polskim, mniej więcej 1821 rokiem poczynając: rozpoczyna się ten proces od historycznej „dumy” Niemcewicza (*Duma o Żółkiewskim*) i łączy z lekturą *Bajek* tegoż Niemcewicza, to jest tego dodatku do *Bajek* w edycji z 1820 r., który przyniósł angielską balladę wraz z prototypem wątku *Lenory* (*Malwina*).

W okresie jednoczesnego czytania i *Lenory* i preromantycznej „dumy” Niemcewicza pisze Čelakovsky wiersz *Trhla dívka* (*Obłąkana dziewczyna* w lutym 1822 r.). Dziewczyna, w stanie obłąkania, nie wierzy, że jej kochanek „padł przebity na polu bitwy”. Widziała go w nocy; wrócił z wojny, a „jutro pojmie mnie za żonę”. Wydało się jej, że chodzą przez jakieś wielkie sale, potem plotła ślubny wieniec, wreszcie „jechali przez lasy”, „przez kwiateczki”, aż przyjechali na głęboką wodę: „tu z nami zatoneły konie”.

Wiersz stoi na samym progu czeskiego romantyzmu. Jest bardzo ciekawy: wprowadza wyraźnie zaznaczony w tytule mo-

tyw patologii, jakby uzasadniając racjonalistycznie treść „wizji”. Odwiedziny ducha kochanka, który padł w boju, zostały opowiedziane, nie pokazane — i to antyczną modłą snu. Są w tym kłębku motywy stare i nowe, pokrewne polskiej „dumie”, która nieciła szczególne zaciekawienie wśród czeskich budzicieli. Od tej dumy prowadzi prosta droga do kreacji ballady (ossjaniczna śmierć na pobojuwisku, odwiedziny w nocy, bieg koni).

W Polsce ta linja od „dumy” do „ballady” snuje się wyraźnie od końca XVIII wieku, od „dziewicy” w *Bardzie polskim* ks. Adama Czartoryskiego (1795) aż do *Romantyczności* Mickiewicza, w której obłąkana, zdaniem „mędrca”, dziewczyna rozmawia z duchem kochanka (już na jawie i w postaci dla niej widzialnej).

Śledzenie tych zawiązków czeskiego romantyzmu posiada dla nas pewną wartość emocjonalną — przez ich wybitną zbieżność z polskim procesem tego zjawiska: i w Czechach Niemcewicz poprzedza Mickiewicza, a to zupełnie wyraźnie w rozwoju tego pisarza, który pierwszy zwrócił uwagę na piękno mickiewiczowskiej poezji — i pierwszy aktywnie temu pięknu uległ.

Najdawniejszą wzmiankę o Mickiewiczu znajdujemy w korespondencji Čelakovskiego z 1824 roku. Čelakowsky zapytuje przyjaciela (Kamaryta), czy nie chciałby razem z nim sprowadzić ze Lwowa poezje Schillera i — Mickiewicza, „najnowsze i najlepszego polskiego poety”. Wiadomość jest widocznie z drugiej ręki (może od Hanki); w każdym razie potwierdza, że już w 1824 roku Mickiewicz posiadał famę „najlepszego” poety polskiego w praskim gronie. Po tej pierwszej wzmiance zajął się Čelakowsky lekturą Brodzińskiego, którego poznał w Pradze osobiście w tymże roku — poczem przystąpił do głębszych studjów polskiej literatury starszej, zajął się sielanką Szymonowica i zachwycił trenem Kochanowskiego.

Istotne poznanie Mickiewicza następuje w 1828 roku: w tym czasie odczytał Čelakowsky sonety — „co do fantazji i barwności jeszcze przewyższają Kollara” — pisał do przyjaciela, podając miarę wtedy bardzo wysoką, bo uwielbioną przez cały czeski ogół *Córke Sławy* Jana Kollara.

Zachęcony sonetami, sprowadził Čelakowsky, dla siebie i przyjaciół, dwa tomy wydania paryskiego, świeżo ogłoszone (1828). Wziął je do ręki wieczorem — i już się nie oderwał od tej lektury aż do rana. „Onegdaj czytałem poezje Mickiewicza paryskie wydanie” — opowiada Kamarytowi 28 stycznia 1829 roku — „a mianowicie w ten sposób, że zacząwszy wieczorem o dziesiątej, nie przestałem aż dopiero o czwartej rano — tak mnie oczarował i snu pozbawił. Zaprawdę jest to jeden z rzadkich i najpierwszych poetów słowiańskich”. Tu następuje cytat wiersza Puszkina na cześć Żukowskiego („napis” na portret, 1818), zastosoany do Mickiewicza, wielbiący czar,

słodycz i młodzieńczą siłę jego poezji — oraz jeszcze jeden okrzyk zachwytu na końcu, specjalnie dla ballad („jego ballady są czemś przerozkosznem! a dopiero cóż to za nadzieja na przyszłość“).

Że w tym głosie zachwytu ballady zostały szczególnie wyróżnione — to jasne: odczytał je Čelakovsky po „dumie“ Niemcewicza i *Lenorze* Bürgera — natrafił w nich na pokład sielankowy i na „ohlas“ ludowy. Najwyraźniej w *Liljach* i *Świteziance* — i od tych to dwóch ballad Mickiewicza można pociągnąć linię dalej, w głąb wierszowanej twórczości Čelakovskiego. Owe refleksy zostały drukiem ogłoszone późno, jednakże ich geneza sięga niewątpliwie roku 1829, kiedy zachwyt dla poezji Mickiewicza ogarnia i Čelakovskiego i jego grono przyjaciół — bezpośrednio przed przybyciem poety do Pragi.

Najlepszy utwór Čelakovskiego, zarazem pierwsza, pełna ballada czeska, *Toman a lesní panna* (1839) oraz wiersz, którego tytuł zastępuje w sposób charakterystyczny określenie gatunkowe *Ballada* (1847) — oba te utwory dadzą się najpełniej związać z *Liljami* i *Świtezianką*, jako zachwytu dla ballad Mickiewicza konkretne odbicia. Oba wiersze są stylowo bardzo sobie bliskie: posiadają ten sam rym i rytm oraz podobne środki stylistyczne. I temat jest wspólny: niedotrzymanie miłosnej wierności.

Porzucony przez niewierną narzeczoną Toman wraca smutny o północy przez dąbrowę. Księżyc zaszedł za chmury, las szumi nad głową, sowa huczy, „konik błyska oczyma, konik strzyże uszyna“. Z gąszczy wyjeżdża na jeleniu „leśna panna“ — i zaczyna kusić Tomana. „Śpiewa“ mu „słodko“, żeby nie rozpaczał, zagląda w oczy: „gdy cię jedna opuściła, wynagrodzi stokroć inną“. Toman niedługo się opierał. Już „czuje w sercu zmianę“, już jedzie razem z „leśną panną“, już rozkosz przenika jego ciało. Prowadzi go „leśna panna“ do swego domku, który jakby gdzieś w wodnej znajdował się głębi/„do mego domku ze mną płyn' dziennego światła w mym domu/nigdy się tobie nie zachce“/ — całuje go w usta i bierze w objęcie. Toman „puszcza uzdę, z konia spada“.

Tematem *Ballady* jest podwójna zbrodnia: mężobójstwa i żonobójstwa — a to celem usunięcia przeszkód dla zawarcia nowego małżeństwa. Z namowy Jarosza „piękna Hana“ truje męża, Jarosz zaś zabija swoją żonę, poczem następuje ślub zbrodniczej pary i huczne weselisko. Po jego ukończeniu Jarosz w noc miesięczną wyjeżdża z Haną, zabierając ją do swego domu. W drodze budzą się wyrzuty sumienia a jednocześnie zjawiają widma zabitych w białych całunach, ścigając wóz, który uwozi przed nimi parę zabójców.

Balladowe jest zakończenie wiersza, dekoracja księżycowej nocy, bieg koni, uciekających przed widmami i styl wiersza: zwrotki czterowierszowe, ludowe tropy i figury i t. d.

Balladę *Toman a lesní panna* umieścił Čelakovský także na czele zbioru *Odgłosy písní českých*, przyczem podkreślił, że zbliża się ona najbardziej do ludowego ducha. Wiadomo zaś, że „ohlasy“ nie są jedynie naśladowaniem ludowości, ale że ludowość jest dla nich punktem wyjścia i surowym materiałem, który poeta artystycznie przetwarza i kombinuje z całym szeregiem pomysłów, a nawet tendencji, nie posiadających ludowej proveniencji.

Taki sam stosunek łączy mniej więcej balladę Mickiewicza z glebą ludową — i w tej „kongenjalności“ tkwi zapewne źródło niezwyklego zachwyty, jaki obudziła ballada Mickiewicza — tutaj też można wskazywać zasadniczą analogję porównawczą, niezależną nawet od t. zw. „wpływu“, choć i ten wcale nie jest wykluczony.

Lilje opracowują temat zbieżny z *Balladą* Čelakovskiego. Jako najwyższej miary artystyczne przetworzenie powszechnego w tradycji ludowej wątku kary bożej, sprowadzonej mimowoli przez samą zbrodniarkę — może być ta ballada wzorem dla każdego „ohlasy“, choćby był pomnożony szeregiem dodatków, jak w *Balladzie* Čelakovskiego.

Motyw wiarołomstwa został w balladzie Mickiewicza szeroko uwzględniony (*Lilje, Rybka*); on tworzy oś *Świtezianki*, którą w otoczeniu Čelakovskiego i pod jego okiem tłumaczy Chmelensky. Punkt wyjścia tej ballady jest wprawdzie odmienny — niemniej świtezianka, kusząca strzelca, jest i w ogólnej sytuacji i w szczegółach polską „leśną panną“. Jawi mu się nocą w lesie, kiedy „dziką powracał drogą“ — występuje w ruchu, sportretowana w osobliwej „wodnej“ aparycji, tak jak „panna“ Čelakovskiego w aparycji — leśnej. *Chłopcu* („hoch“) „śpiewa“ mniej więcej to samo — i temi samemi kusi go obietnicami. Pewna sprzeczność „leśnej panny“ — więc driady — jadącej z „chłopcem“ „podle rzeki, podle skał“ i wabiącej go jakby do wodnego domku, wyjaśniałaby się zbytniem zbliżeniem do ballady Mickiewicza.

Ale więcej, niż analogje treści, zbliżają obie ballady Čelakovskiego do *Lilji* podobieństwa stylowe, mimo różności akcentu w obu językach. Pod tym względem te trzy wiersze (*Lilje* i dwa czeskie) są niemal jednorodne. Bliska jest ich metryka, jeszcze bliższa stylistyka i retoryka: składnia, paralelizm, współrzędność zdań, figury retoryczne.

Ta jednorodność świadczy przede wszystkim o tem, jak bliska sobie jest słowiańska, ludowa gleba, z której wyrastają zarówno czeskie, jak polskie „ohlasy“: w najbardziej ludowej balladzie Mickiewicza i w jednej z najpiękniejszych ballad czeskich. Ta bliskość ludowego podkładu tłumaczy nam też wy-czerpująco, dlaczego polski krakowiak zadomowił się tak szybko i powszechnie w Czechach.

Chodziło nam przede wszystkim o zaakcentowanie tego

pokrewieństwa dwóch słowiańskich *Stimmen der Völker* w ich artystycznym przetworzeniu — przyczem naturalnie *Lilje* Mickiewicza mogły być dostarczyć najlepszego wzoru takiego przetworzenia.

* * *

Mimo późnego ogłoszenia dwóch ballad Čelakovskiego, najbliższych młodzieńczej poezji Mickiewicza, zaliczyć je musimy ze względów genetycznych do pierwszej fazy czeskiego kultu polskiego twórcy.

Ta pierwsza faza zaczyna się formować tuż przed przyjazdem Mickiewicza — a może być nazwana dlatego „fazą“, ponieważ nie jest tylko indywidualnem zamiłowaniem danego pisarza, lecz początkiem fali zbiorowej, którą właśnie ten pisarz dookoła siebie budzi i popiera.

Jak każda silniejsza indywidualność w dobie czeskiego odrodzenia, tak i Čelakovsky posiada swoje kółko, czy „szkołę“, opartą na przyjętej już zwyczajowo (w braku normalnych warunków kształcenia się we własnych, wyższych zakładach naukowych) zasadzie samouctwa i jakby koedukacji zapomocą korespondencyjnej wymiany myśli, którą prowadzi jednostka bardziej wybitna, dająca rady, wskazówki i zachęty „przyjaciółom“. To była wszakże ta bliskość metody pracy, która tak bardzo pociągnęła uwagę wileńskich filomatów.

Także „romantyzm“ Čelakovskiego, związany z największem imieniem Mickiewicza, rozlewa się i ogarnia trzech jego „korespondentów“: J. W. Kamaryta, J. K. Chmelenskigo i Fr. J. Vacka, znanego pod literackim pseudonimem Kamenickiego. Lecz ekspansja w tych trzech kierunkach wydaje w praktyce bardzo różne rezultaty, bowiem i trzech wymienieni nie są sobie współcześni; zwłaszcza ostatni, Kamenicky, z tej trójki najmłodszy (ur. 1806), obu tamtych, przedwcześnie zmarłych, przeżywa o lat 30 (um. 1869) — zarazem więc przeżywa i całą epokę romantyzmu. Jako poeci wszyscy trzech bardzo mierni, w umysłowym przekroju typ t. zw. „małego“ człowieka — niemniej dla odrodzeniowej pracy bardzo pożyteczny — zajmują naszą uwagę ze względu na to, że stają na progu czeskiego romantyzmu jako pierwsi czytelnicy, wielbicieli, tłumacze i naśladowcy Mickiewicza z impulsu — Čelakovskiego (bezpośredniego lub pośredniego). Jednakże role i udziały każdego z trzech są w tej początkowej fazie kultu polskiego romantyka różne — i te różnice właśnie trzeba nam dokładniej ustalić.

J. W. Kamaryt jest najdawniejszym i wieloletnim korespondentem Čelakovskiego. Wraz z „mistrzem“ przeżywa wszystkie jego polonistyczne zainteresowania od 1821 roku aż do swej śmierci w 1833 roku. To przeżywanie jest u Kama-

ryta bardzo żywe i gorliwe, lektura dzieł polskich, zalecanych przez Čelakovskiego, pilna i pożyteczna. Jako poeta, autor skromnego zbiorku, wydanego na wiele lat po śmierci (*Zbiór poezji*, 1867), wyrósł Kamaryt z tej gleby, którą uprawił już na przełomie dwóch stuleci A. J. Puchmajer: z jego antologii, z Anakreonta, Gessnera, Hagedorna, Lessinga, Bürgera. Lektura polska ten widnokrąg znacznie rozszerzyła. Kamaryt nabrał szczerego podziwu i dla renesansowej twórczości Kochanowskiego, i dla wtórnego odrodzenia w dziełach Krasickiego — i dla nowszych zjawisk: dla Walter Skotta, którego mu podsunął Čelakovsky za pośrednictwem polskiego przekładu *Pani jeziora* — i wreszcie, *last not least*, dla Mickiewicza-balladysty i sonecisty. Lecz w praktyce wyniki tej lektury nie mogły się uwydatnić. Skala Kamaryta-poety była na to zbyt ciasna i chronologicznie zbyt krótka — rychło też ją porzucił dla tak typowej w owej dobie pracy zbieracza „rymowanych przypowieści“ i „ludowych nabożnych pieśni“. Do „przypowieści“ przeznaczonych jako szkolna lektura dla dzieci, wciągnął Kamaryt i naukę Kochanowskiego, że „cnost nespali oheň, nezanesse voda, nad všemi sic wěcni panuje přihoda“ — zostawiając i w tej „přihodzie“ uderzający polonizm, i samem wciągnięciem polskiego aforyzmu do czytanki podejmując jakby starą linię Kollara i Jungmanna.

Mickiewicza poznał Kamaryt naprzód w przekładzie kilku sonetów Chmelenskigo i w korespondencyjnych pochwałach Čelakovskiego. W oryginale otrzymał wydanie petersburskie dopiero w 1829 roku, ale wnet zabrał mu je Vacek i nie zwrócił. Kamaryt skarży się na to i dopytuje Čelakovskiego (w 1831 roku) o nowe, paryskie wydanie. W tymże roku słyszał Kamaryt z ust syna zmarłego emigranta polskiego deklamację „z Mickiewicza, coś o walce Polaków za wolność“. Tak sformułowana dla Čelakovskiego wiadomość (w liście z 3 lipca) nie świadczy pochlebnie o Kamaryta znajomości poezji Mickiewicza w 1831 roku: „coś o walce za wolność“, to chyba *Oda do młodości*, którą Kamaryt nie umie nawet nazwać po imieniu.

W 1833 roku umiera. Jeżeli wreszcie otrzymał i przeczytał Mickiewicza w oryginale, stało się to chyba pod sam koniec życia i nie pozostawiło żadnych już śladów w pisarskiej działalności Kamaryta, którego zatem podziw dla poezji polskiego twórcy opiera się głównie na „iurare in verba magistri“ (Čelakovskiego) oraz jest wynikiem tego, że ów najstarszy przyjaciel i korespondent Čelakovskiego przebywa w atmosferze już czynnego kultu, którą szerzą Chmelensky i Kamenicky.

* * *

Młodszy od Mickiewicza o dwa lata Józef Krasoslav Chmelensky jest jego pierwszym czeskim tłumaczem. Na początku

ostatniego kwartału 1828 roku ogłasza w *Czasopisie Czeskiego Muzeum: Osiem sonetów* (Z polskiego Adama Mickiewicza. 1828, IV, s. 3). Tę pracę Chmelenskigo musiał być poznać Čelakovský już wcześniej z rękopisu, posłanego mu przez tłumacza; już bowiem w liście z 6 września zwraca na nią uwagę Kamaryta, chwalać „fantazję i barwność” polskich sonetów, które pod tym względem przewyższają wiersze Kollara.

Fantazję i barwność można było podziwiać przede wszystkim w krymskich sonetach Mickiewicza. Z tych jednak wybrał Chmelensky tylko pierwszy sonet o *Stepach akemańskich*, widocznie nie czując się na siłach do przekładu większej ich ilości, zbyt odbiegającej od wszelkich utartych szablonów i przy ówczesnym poziomie czeskiej mowy poetyckiej bardzo trudnej do oddania; wszak i w Polsce obudziły sonety krymskie prawdziwą sensację i spowodowały ostre ataki ze strony kół klawyków.

Przełożył tedy Chmelensky sześć początkowych sonetów erotycznych — bez porównania mniej artystycznie rewolucyjnych — dał po nich jedyną próbkę „krymską”, a na zakończenie cofnął się aż do dawniejszego sonetu Mickiewicza *Do Niemna*. Ten pierwszy wybór czeski z Mickiewicza objął najnowsze niemal dzieło polskiego romantyka (*Konrad Wallenrod* jeszcze bodaj do Czech nie mógł wtedy dotrzeć) — i to właśnie niesławiańską formę sonetów, tak odległą od ludowej ballady, czy też rycerskiej powieści o Grażynie — bowiem tę formę spopularyzował Kollar, który w ten sposób mimowoli otworzył Mickiewiczowi drogę do swej ojczyzny i sam się naraził na — porównanie.

Ta pierwsza czeska antologia z Mickiewicza posiada znaczenie historyczne, zasługuje przeto na bliższy rozbiór.

Sonet Mickiewicza ma jednolitą formę ulubionego w Polsce 13-sto zgłoskowego sześciostopowca (trocheje i amfibrachy) z cezurą w pośrodku. Formy tej stara się Chmelensky dochować, co mu się niezawsze udaje. Już zaraz pierwszy sonet *Do Laury (Na Lauru)* został skrócony o jedną zgłoskę, co zresztą nie byłoby największym błędem tego przekładu pod względem formy.

Najslabszy punkt leży w rytmice. Tutaj nastęrczała się naturalna trudność, wynikająca z odmienności akcentów w obu mowach, a zatem z różności przyrodzonego iloczasu — i tej trudności Chmelensky jeszcze nie umie przełamać. Starał się wprawdzie utrzymać budowę sześciu miar, ale użył miar różnych i różnych, niejednorodnych cezur — skutkiem czego sonet Mickiewicza w tem przetworzeniu zatracił jasność, regularność i jedrność swej rytmiki.

I z rymami miał Chmelensky wielki kłopot. Nietylko że są one bardzo ubogie, gramatyczne („częstochowskie”) — ale i często w dwóch ostatnich tercynach nieprawidłowe.

Tercyny w sonecie bywają zazwyczaj, jak wiadomo, przeplatane wedle wzoru: $a b a + b a b$ — i tego wzoru przestrzega Mickiewicz, z wyjątkiem jednego z tłumaczonych sonetów, mianowicie V, którego tercyny są nieprzeplatane, ale jednolite w rymie wedle wzoru: $a a a + b b b$ — co i w przekładzie zostało dochowane.

Z innych sonetów rym prawidłowy mamy tylko w dwóch: w VI *Ráno a večer* — i w krymskim, oznaczonym jako VII *Pustiny Akermanské*.

W pozostałych pięciu sonetach bywa rozmaicie. Sonet IV *Shledáni w hájku* oraz *Na řeku Nĕmen* (VIII) budują zamiast tercyn trójwiersze wedle wzoru: $a b a + a b a$; sonet II wprowadza do ostatniego trójwiersza nowy rym wedle wzoru: $a b a + c b c$; *Na Lauru* i sonet III można uważać za zgoła popsute w ostatniej tercynie. *Na Lauru*, po prawidłowej tercynie przedostatniej, rymującej: - - - - - twoje, . . . k twému. . . boje ($a b a$) następuje równie ubogi, a zarazem niemiły w asonansie rym: ..swoji. jinému, twoji ($a' b a'$) — podobnie jak w sonecie III: ..dali?... nenadále, . . . nepoznali ($a' a a'$).

W treści znajdujemy tutaj cały szereg dowolności i nie-mniej ciekawych polonizmów, co tę pierwszą próbę przekładu z Mickiewicza zbliża wyraźnie do starych przeróbek z polskiego Puchmajera i Jungmanna (*Raj utracony*).

Czytamy zaraz na początku w sonecie *Na Lauru*:

Sotwa sem tě zočil, plánuł sem milosti
W oku neznámém cit dáwno známy čítal
— — — — —
Rowné růži, poprw ranni witané skwĕlosti.

Pod względem formy mamy tutaj w trzecim wierszu pokaz popsucia wiersza (14-zgłoskowy), w treści jest polonizm „milosti” i znaczne odbiegnięcie od oryginału, który brzmi:

Ledwiem ciebie zoczył, jużem się zapłonił
W nieznanem oku dawnej znajomości pytał.

O miłości jeszcze tu niema mowy. Dopiero może się zacząć na drodze jakby „promionkowej” teorii Żana i wileńskiego „magnetyzmu” — o czym naturalnie Chmelensky nie mógł mieć pojęcia.

Pomijając drobniejsze odchylenia w drugiej zwrotce sonetu, wskażmy, że ostatni wiersz tej zwrotki został w przekładzie całkowicie zmieniony. Czytamy mianowicie, że anioł „w zegar niebios chwilę zbawienia zadzwonił”, podczas gdy po czesku „tluka w nebe zvon ji (sc. duše) zwal we vlast wĕčnosti”.

Podobnie skarga poety w czwartej zwrotce, „że uciekać i kochać bez nadziei musi” — nie pokrywa się z czeskim wariantem, „że má prchat bez nadĕje lásku swoji”.

Sonet drugi maluje fizyczną mękę zakochanego poety, który „z drugimi płacze się w rozmowie, serce bije gwałtownie, oddechem nie władnie... a na twarzy bladnie“. Czeska sytuacja wcale nie jest identyczna. Poeta „mlčí w cizém rozmlouvání“; „ach, ni krupěj slasti w srdce mé nepadne!“ — wzdycha, nie przyznając się ani do bicia serca, ani do trudności oddechu, może nazbyt realnych i w czułościowej erotyce niezwykłych.

Za to twarz jego nietylko „bledne“, ale i „wadne“, co i kwiat przypomina i dla rymu jest potrzebne. „Tak cały dzień przemęczę“ — zamyka skargę; „tak den přejde“ mówi tłumacz znacznie słabiej.

Sonet trzeci charakteryzuje prostotę kochanki, co wcale nie wyklucza jej czaru, jaki wywiera na innych: „A každý rad cię ujrzeć, rad posłyszeć zbliska / Choć w ubraniu pasterki...“. W czeskiej przeróbce czar jest bez porównania silniejszy, skoro „každé srdce tebou zčarováno“ — ale uzasadnienie tego działania zostało zupełnie wypaczone. „Nieuczona twa postać“ — nie znaczy wcale „jsi bez okras“, a buduarowy ubiór pasterki ze starej sielanki „salonowej“, to nie „w kroji sprostém“, jak mówi Chmelensky, najkompletniej nie rozumiejąc stylu tej aparycji.

Boć przecie tło tego zjawiska Laury nie przestaje być „salonowe“. Występuje w ramach zabawy towarzyskiej odeskich wczasów Mickiewicza, kiedy to „brzmiały i pieśni i głośna rozmowa“ i gdy „pytano się o twoich rówieśnic nazwiska“. Chmelensky nazywa tę zabawę poprostu „koncertem“ („Wčera byla společnost koncertem ctěna“) a pytania o nazwiska rówieśnic zamienia na bardziej podniosłe (zarazem intymniejsze) rozmowy „o twých tovaryšek cnotě“.

Trzeciej zwrotki tego sonetu Chmelensky wogóle nie rozumiał. Wypełnia ją porównanie na temat śpiewów biesiadnych w czasie uczty i tańców rozbawionego zebrania. Nagle milknie wszystko, jakby anioł przeleciał: „Ty weszlaś — každý světe milčenje zachowa“.

Porównanie nie jest najszcześniejsze, ani jasno przeprowadzone. Chodzi w niem o odmalowanie siły wrażenia, jakie sprawiło na zebraniem towarzystwie „jej“ wejście.

Chmelensky wziął rzecz na serjo, przyczem polską „ucztę“ przełożył przez „uctę“ w znaczeniu czeskim (sic! — cześć, szacunek), wpadając w jedną z wielu pułapek dźwiękowego podobieństwa w obu językach. „Wešla ucta“ — czytamy w przekładzie niby personifikację wrażenia „jej“ pojawienia się; zaczem:

zmilkli zpěvci w prwnim sále,
W druhém tancujici řady zanechali,
Co to as? ptá druh se druha neustále.

W sonecie czwartym (*Shledáni w hájku — Widzenie się w gaju*) znajdujemy kilka drobniejszych warjantów: „błędna” droga została nazwana „zlá cesta”, „niepewny księżyc promyk” odbija się w dodanym „rybniku”, pocałunek nogi wymieniono „polibek twáře”.

W sonecie piątym nie zrozumiał Chmelensky zaraz w pierwszym wierszu znaczenia „świętoszka”, obłudnego moralisty, unieśmiertelnionego w postaci molierowskiego Tartuffa („svatoušek”); zastąpił go światowcem („světak”), znowu padając złudą podobieństwa dźwięku. W drugiej zwrotce opuścił pierwszą, męską część erotycznej sytuacji:

Ja bronię się ponętom; ona i nadzieje Ona odstupuje již i od naděje
Chce odstraszyć...

przyczem i sens tak zredukowanej gry miłosnej został, jak widać, zmieniony.

Sonet szósty *Ranek i wieczór* rozpoczyna opis ranka, oparty na personifikacjach: „Słońce błyszczący na wschodzie w chmur ognistych wianku..... Fiołek kłęczy zgięty pod kroplami ranku”. Ten zasadniczy rys uosobienia został w przekładzie zatarty: „Na východě slunce ohněm wystupuje z mráčku..... Fialka se sklání w tisíceru rosy máčku”. Podobnie wieczorem: „Wraca księżyc, twarz jego pełna i rumiana” — „Nawráti se měsíc, jemu různá plnost dána”.

Na szóstym wierszu przerwał Chmelensky tłumaczenie sonetów erotycznych. Następny sonet Mickiewicza jest przekładem z Petrarki. Chmelensky zastąpił go przeróbką wstępnego sonetu krymskiego, zmieniając tytuł niezbyt szczęśliwie: „stepy” na niebardzo czeskie (raczej polskie) *Pustiny Aker-manské*, oraz dodając w uwadze wzmiankę biograficzną i objaśnienie terminu: „Cestuje p. A. Mickiewicz po Krymsku tento sonet básnil, kdežto buřan se naziwá veliká kossata zelená rostlina, která w letě růžově kwětouc celou pustinu okrássluje”.

O krymskiej podróży Mickiewicza dowiadywał się Chmelensky i towarzysze choćby z dedykacji sonetów „towarzyszom podróży krymskiej”. Objaśnienie „burzanu” wziął z takiegoż komentarza Mickiewicza, dodanego do sonetu: „Na Ukrainie i Pobereżu nazywają burzanami wielkie krzaki ziela, które w czasie lata kwiatem okryte nadają przyjemną rozmaitość płaszczyznom”. Różową barwę dodał tłumacz od siebie — „płaszczyzny” przełożył przez „pustinu” i wciągnął do tytułu wiersza.

Oslabił go zaraz na początku, zmieniając „wpłynąłem” na „wjel sem”. Z wspaniałą metaforą płynięcia zielonym oceanem stepu nie umiał sobie poradzić i w dalszym ciągu; wiersz „śród fali łąk szumiących, wśród kwiatów powodzi” — zaplątał mu się na „kol šumných luk wlna(?) w powoden kwět swodi”. Popsuł skargę i koloryt w westchnieniu „nigdzie drogi ni kur-

hanu“, wyrzucając i sam termin „kurhanu“: „ni cest, ni u pomniku stanu“. Chwilę samotnego zasłuchania „słyszę ciągnące zórawie... słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie“ — osłabił zmianą na drugą osobę: „slyš, jeřabi tahnou práwě... slyš, jak tam se moteyl kolibá na trávě“.

Pomniejszył wreszcie i zakończenie, aż nazbyt realnie przedstawiając możliwość usłyszenia głosu z Litwy — oczywiście tylko wewnętrznym słuchem ducha, poniesionego falą tęsknoty. Mówi poeta:

W takiej ciszy — tak ucho natężam ciekawie
Że słyszałbym głos z Litwy. — Jedźmy, nikt nie woła.

Tryb warunkowy nie może być tutaj zmieniony, jeżeli myśl ma być zachowana. Chmelensky jednak tłumaczy:

Také ticho! — S touhou slouhám nedočkavě
Hlas chtě z vlasti slyšet — jed', nic — marné snění.

Innych sonetów krymskich Chmelensky nie przekładał; może sam po jednej próbie zrozumiał, że to zadanie przenosi jego siły. Wrócił zatem do młodzieńczego sonetu Mickiewicza, w którym tęsknota za tem, co minęło, została wyrażona o wiele prościej.

Ale i w sonecie *Do Niemna* nie wszystko pojął, jak należy. Nie były mu jasne wiersze:

Tu obraz jej, malowny w srebrnej fali łonie,
Łzami nieraz zmąciłem, zapaleniec młody

widocznie nie rozumiejąc terminu „malowny“ (w jego ujęciu syntaktycznem) — przełożył Chmelensky:

Tu mlad w lásce její obraz k malování(?)
Slzami sem rosil w stříbrolném klinu.

Polonizmów jest w tej pierwszej, czeskiej antologii z Mickiewicza bardzo wiele. Oprócz wskazanych, zacytujemy następujące: sonet I, „nedbam“ (nie dbam); sonet II, „srdce ohniště“ (serce ogniste), „ukrutenství“ (okrucieństwu), „spokojen“ (spokojny — w znaczeniu polskim, nie czeskim = „zadowolony“); sonet III, „słowa wymyšlená“ (niewymyślne słowa); sonet IV, „lekám se“ (lękam się); sonet V, „rozpustnik“ (rozpustnik), „los oplakáný“ (los opłakany); „Na řeku Němen“ „wšecho přešlo“ (wszystko przeszło).

Jak z tego wszystkiego widać, pierwsza próba czeskiego przekładu poezji Mickiewicza wypadła bardzo słabo, bowiem tłumacz posiadał zbyt nikłe zdolności poetyckie i niewystarczającą znajomość polskiej mowy. O „barwności i fantazji“ Mickiewicza sonetów można sobie było na podstawie tego przekładu wyrobić chyba tylko bardzo blade i odległe wyobrażenie.

Zachwyt Čelakovskiego dla „przeroskosznych“ ballad Mickiewicza dojrzał u Chmelenskigo w postanowienie próby ich przekładu — co prawda dość późno: w cztery lata po tłumaczeniu sonetów.

Wybrał Chmelensky balladę o *Šwiteziance*, może dlatego, że wyraźnemi pogłosami sielanki Karpińskiego przypomina wiersz ten, najwięcej ze wszystkich ballad Mickiewicza, styl minionej doby. Tłumaczenie to posłał Chmelensky do oceny i aprobaty „mistrza“ w liście z 11 czerwca 1832 roku.

Ocena nie wypadła korzystnie. Čelakovsky zganił przekład od strony jego rytmu, który już w sonetach był daleki od doskonałości, co tem dziwniejsze, gdy się zważy, że Chmelensky układał wszak teksty do pieśni i operowe libretta, posiadac więc musiał poczucie muzyczne.

W przekładach jednak z Mickiewicza nie złożył dowodu tej muzykalności. Čelakovsky wytyka mu w *Šwiteziance* brak płynności, którą posiada wiersz oryginału; radzi, by jeszcze „pilniku poużył“, odczytując głośno balladę Mickiewicza dla uchwycenia słuchowego jej rytmu. W treści zarzuca użycie pewnych słów niewłaściwych, które należy zmienić, a jako przykład cytuje „keři“, zamiast „křovi“. Wreszcie rezerwuje sobie dalsze nadto uwagi do rozmowy ustnej.

Zarzut Čelakovskiego co do braku płynności jest aż nadzbyt uzasadniony. Oryginał ballady Mickiewicza posiada znakomitą płynność i śpiewność sielanki Karpińskiego *Laura i Filon*, ulubionej przez Mickiewicza, poddawanej mu głosem fletu i budzącej w jego sercu i wyobraźni najmiłsze wspomnienia „kraju lat dzieciństwa“. Wrażenie tej pieśni-sielanki było zawsze i silne i płodne, budząc nawet improwizacyjne zdolności Mickiewicza.

Šwitezianka nie jest improwizacją — ale jest również pieśnią, wybudowaną formalnie na wzór i podobieństwo *Laury i Filona* — zatem w czterowierszowych zwrotkach regularnych i jednolitych, o wierszu naprzemian 10-cio i 8-mio zgłoskowym, opartym na czterech stopach z cesurą w pośrodku w wierszach dłuższych i trzech stopach w wierszach ośmiozglaszkowych, w rytmie trochei i amfibrachów.

W tłumaczeniu budowa zwrotek, chociaż również czterowierszowych, jest całkiem pozbawiona metrycznej jednolitości. Wiersze bywają różne: to trzy, to cztery, to pięciostopowe. Ten brak płynności, tak słusznie wytknięty przez Čelakovskiego, wystąpi wyraźnie, gdy zestawimy przekład z oryginałem, bodaj w dwóch zwrotkach początkowych:

Vidiš mladence tam krásného?
Vedle něho děvů květoli?
V polu za měsíce jasného
Po břehu vitězkém krácejici?

Jakiż to chłopiec piękny i młody?
Jaka to obok dziewczica?
Brzegami sinej Šwitezi wody
Idą przy świetle księżycy?

On ji splitá kviti u věnec
Ona malinami odměnuje
Ai tot' bude její milenec
Onat' jistě mu milenkou sluje.

Ona mu z kosza daje maliny,
A on jej kwiatki do wianka;
Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny,
Pewnie to jego kochanka.

Zarzut użycia niewłaściwych terminów poparł Čelakovsky przykładem, wziętym z ósmej zwrotki: „Má chaloupka neni daleko / Stoji v prostřed zeleného keře“. Przez „keře“ przetłumaczył Chmelensky „leszczyne“. Čelakovsky wołałby „křovi“ — ale wówczas byłby kłopot z rymem („Hojnost ovoce má, hojnost zveře“).

A poza tem nie jest to przykład najbardziej jaskrawy. Już w cytowanej pierwszej zwrotce znajdziemy o wiele bardziej fatalny „lapsus“. Bez znajomości oryginału nikt nie domyślałby się, co to znaczy ów „vitězski břeh“, po którym kroczy piękna para.

Tak to sobie rozwiązał tłumacz nazwę jeziora Świteż, złudzony pokrewieństwem dźwięku (dó „vitěz“ = zwycięzca). Jest ten błąd tem dziwniejszy, że w 17 zwrotce użył jednak Chmelensky właściwej nazwy Świtezi („nad zrcadlem Svítěze“; tak samo w zwrotce 36).

Ten najdawniejszy przekład *Świtezianki* — zarazem najstarszy czeski przekład ballady Mickiewicza — jest we formie i w treści bardzo niedołężny. Wszystkie jego braki, odstępstwa od oryginału, dowolność zmian, wychodząca poza dopuszczalne granice — wszystko to widać najlepiej, kiedy się zestawia tę pierwsiastkową pracę z następną, nie o wiele starszą, ogłoszoną bezimiennie w czasopiśmie *Hronka*, wydawanem przez Karola Kuzmanego w Banskiej Bystricy.

„Podtatranská zabavnice“ otwierała chętnie swe łamy dla polskich tworców. W 1837 roku ogłosiła trzy wiersze Adama Rościszewskiego w polskim ich brzmieniu (z czeskim tytułem i komentarzem redaktora). Ale już rok przedtem wydaje Kuzmany jakby mickiewiczowski zeszyt — bowiem na jego czele kładzie polski odzew z *Romantyczności*: „Miej serce i patrzaj w serce!“ — w tekście zaś ogłasza przekład dwóch ballad: *Świtezianki* i *Powrotu taty*.

Przekład *Świtezianki* (najdawniejszy, drukiem ogłoszony) jest w treści i formie poprawny. O całe niebo przenosi pracę Chmelenskiego. Zacytujmy znowu bodaj dwie początkowe strofy dla porównania ich i z pierwszą wersją i z oryginałem:

Co to za pěkný mládenec chodi?
A u boku mu děvice,
Po břehu siné Switeze vody,
Chodi při světle měsíce.

Ta mu z košíka dáwa maliny
A on ji kwitky do wěnka:
Jistě to milým jest tě diwčiny,
A to jest jeho milenka.

Dążenie do ścisłej wierności przekładu w tej drugiej wersji spowodowało może aż nazbyt wielkie podobieństwo frazeologii i poszczególnych zwrotów. „Zkudže přišla, kdo darmo znat

práhne, Kam ušla, nikt ji nezbadá“ — przekłada *Hronka*, zatrzymując z oryginału i „pragnie“ i „nikt jej nie zbada“ (u Chmelenskigo zato całkiem dowolnie:

Darmo pátrat v jakých krajinách
Ona zhlédla poprv světlo denní).

Strzelec „přikleknul“, „leč či dochowa věrnosti?“. „Dochowey střelče“ — przestrzega Świtezianka, już niewiadomo, po czesku, czy po polsku: „a běda jeho zlé duši“.

Słynny obraz burzenia się fal jeziora, oparty na wzorze Goethego (*Der Fischer*), u Chmelenskigo jest całkiem zartarty — w drugiej wersji wierny, choć znowu za cenę zbyt-niego zbliżenia do oryginału:

„Rozděli se ve dvě hladina“ — raczej referuje, niż opisuje Chmelensky — „Zjev ten řče i smysly jeho váže

Aita! přespanilá divčina
Nad zrcadlem Svitěze se káže“.

W *Hronce*:

Bouři se, vzdýmá, pukají pěny,
O neslychane zjeweni!
Ponad Switěze sriberné wlny
Diwka se chwěje w slněni.

Burzy się, wzdyma, pękają tonie
O niesłychane zjawiska!
Ponad srebrzyste Świtezi błonie
Dziewicza piękność wytryska.

O dochowaniu stylu ballady w składni i figurach — niema mowy u Chmelenskigo; zato mamy te właściwości w pełni w drugiej wersji. Więc ulubiona prostota w rozpoczynaniu zdań i ustępów: „a střelec patři.. a slepě běži.. a běda jeho zlé duši.“ „Běži i patři, patři“ (dosłownie z polskiego) „Woda se bouři i vzdýmá, Bouři se, vzdýma a wře až do dna“ (dosłownie z polskiego); „snuje se pára“ (tak jak po polsku) i i.

Chmelensky unika takich polonizmów, jednakże za cenę wierności, obrazowości, stylu i właściwości metrycznych — czyli zupełnego wykoszlawienia oryginału. Powie np. „voda mocně zbourěná se zduje“, czyli wpadnie w opowiadanie prozą. Może być, że sam to niekiedy wyczuwał. Tedy zaraz w następnej strofie już i na polonizm się zgadza: „Bouři se i vzdýma hladina“.

* * *

Żadnych wyraźnych odbić ballady, czy sonetu Mickiewicza w skromnej twórczości oryginalnej Chmelenskigo nie dostrzegamy. Te, które wskazano (zresztą bardzo nieśmiało) w erotykach Chmelenskigo i w oryentalnej jego balladzie *Fatima* — są aż nazbyt hipotetyczne.

Najbardziej bodaj „romantyczną“ wydaje się nam ballada *Wénec a prsten*, ogłoszona w 1827 r. (*Czasopis Czeskiego Muzeum*, II, s. 48). Jest to temat lenorowy w pełnej okrasie „romantyki grozy“ z polskiem imieniem bohatera, który nazywa się Leszek. Za tego Leszka ojciec nie chce wydać córki — ta znowuż nie chce z nim uciec, dopóki jej nie przyniesie wieńca i pierścienia z trupa zmarłej matki. To polecenie Leszek wypełnia — i o północy zjawia się po nią (zapewne sam już jako upiór), ażeby ją porwać. Oboje zostają znalezieni w objęciu — martwi.

Wiersz *Wénec a prsten* został ogłoszony na rok przed tłumaczeniem sonetów Mickiewicza — i z poezją Mickiewicza nie ma nic wspólnego, bowiem i najogólniejsze podobieństwo „lenorowe“ motywu w *Ucieczce* (drukowanej dopiero w 1832 r.) nie może być tutaj brane w rachubę. Wyrosła ta ballada z owej atmosfery, którą stworzyli Young, Gray i Bürger — już przerabiani przez Jungmanna — a w *Księdzu bez głowy* jego przyjaciela, Antoniego Marka, doprowadzeni do jaskrawego ekstremu. Taki ekstremizm zna dobrze polski preromantyzm — na wiele lat przed Mickiewiczem. Wobec tego chyba samo to imię „Leszka“ kieruje myśl w stronę Polski — a zarazem w stronę dramatycznego poematu Chmelenskiego (dramatická báseň) *Láska Čechova*, w której występuje „Čech vůdce Slavů“ a „Lech, jeho bratr“. Lecz skojarzenie to czysto nominalistyczne.

W 1833 r. ogłosił Chmelensky w temże czasopiśmie dwa obszerniejsze wiersze, które nazwał terminem Mickiewicza „romance“: *Swatba na Worlisku* i *Panna Zwikowska*. W istocie są to — zwłaszcza drugi z nich — raczej śpiewy historyczne, zatem należą do tej grupy wierszy, do których uprawy zachęcał specjalnie „batuszka“ Jungmann, zapalony lekturą „śpiewów“ Niemcewicza. W *Pannie Zwikowskiej* rycerz odjeżdża na wyprawę krzyżową; pozostała „panna“ umiera z tęsknoty. Pojawiają się przytem i znamienne terminy, przyniesione międzynarodowym prądem romantyzmu, takie jak „fantazia“ i „reznacja“.

Na rok przed śmiercią uwił Chmelensky antologię *Kytka* („swil dr. Joz. Chmelenský“). Dał jej motto z Brodzińskiego:

Niech nagrodzą nasze straty
Śpiewy Słowianek nadobne,
I uwieńczą w polne kwiaty
Głazy ojczyzny nagrobne.

Czterowiersz jest wyjęty z wiersza, który „Czelakowskiemu“ napisał był Brodziński, bawiąc w Pradze przed 14 laty. Przypomina okres żywej wymiany myśli między autorem *Wiestawa* a kółkiem czeskich budzicieli — a zwłaszcza ów związek przyjaźni, jaki zawarł z czeskim miłośnikiem ludowej pieśni, Čelakovskim.

I właśnie nazwiskiem Čelakovskiego spaja pracę Chmelenskigo z jej polską podstawą; pod okiem Čelakovskiego ta podstawa urosła — a Chmelensky raz jeszcze przed śmiercią jakby wspomnieniem Brodzińskiego do niej powraca.

W skromnych ramach pracy Chmelenskigo nie był ten polski element głębszy, ani trwalszy. Niemniej nabrał znaczenia historycznego, pobudzając Chmelenskigo do najdawniejszych prób tłumaczenia poezji Mickiewicza.

* * *

Tym śladem Chmelenskigo idzie najmłodszy z owej trójki, stojącej w cieniu silnej osobowości Čelakovskiego: Franciszek Jaroslav Vacek, znany pod imieniem Kamenického. On to, jak wiemy, zabrał Kamarytowi w 1829 r. petersburskie wydanie poezyj Mickiewicza — i już mu go nie zwrócił.

W nowej poezji rozczytał się bardzo pilnie — i dwa owoce tej lektury ogłosił pod postacią przekładów: *Návrat otce*. Ballada. (Podle Adama Mickiewicze, *Jindy a Nyni* 1833, s. 137) i *Romantyczność*, którą przezwiał *Widění*. (Dle Adama Mickiewicze, *Květy* 1834, nr. 4). Dodajmy, że tak, jak po wersji Chmelenskigo *Świtezianki* pojawia się niebawem inna wersja tejże ballady — tak też i *Powrót ojca* znajduje wnet drugiego tłumacza (bezimiennego) w tym samym roczniku *Hronki* (1836), co *Świtezianka* — z tą nadto ważną różnicą, że Chmelensky swego tłumaczenia nie ogłosił, podczas gdy *Powrót ojca* posiada dwie drukowane wersje w niewielkim odstępie trzech lat. Świadczyłoby to, że ta ballada „dla dzieci“ podobała się zrazu Czechom nawęcej — nam zaś dzięki temu nasuwa się znowu możliwość porównawczej oceny obu tłumaczeń.

Tłumaczenie w *Hronce* jest o wiele bliższe oryginałowi, niż przeróbka Kamenického — tak w treści, jak i we formie; ale i tym razem zbliżenie treści dzieje się przeważnie mechanicznie, to jest przez zatrzymanie i toku składni i polskich terminów wedle starej recepty pierwszych budzicieli (Puchmajera i Hanki).

Jak daleko sięgają te upodobnienia, to wskazuje zaraz pierwsza zwrotka w przekładzie *Hronki*:

Podře mé ditky, podře všěcky razem
Pod sloup, na hůrku, za křičky
Pod cudotworným kleknite obrazem
I odkřikeyte patryčky.

To niemal odbitka oryginału, zachowująca taki sam szyk zdań i żywcem wzięte polonizmy (razem, hůrka). Jedyna zmiana, werbalna i rzeczowa, to owe „křičky“, wymyślane dla rymu z „patryčky“ — bowiem tak osobliwym zakonno-łacińskim terminem przełożył tłumacz polski „paciórek“, nie znajdując innego sposobu dla oddania modlitwy dziecka — i już te „patryčki“,

wygodne w rymowaniu, bo zamieniane, gdy trzeba, na „patryki“, zachował stale i w dalszym ciągu (zwrotka 5, 16 i 19).

Różny kąt rozległości tych dwóch tłumaczeń od oryginału wykaże najlepiej zestawienie zwrotek piątej i szóstej, jako typowe dla całości:

Kam.: Pak se s wroucnosti modlit začínaji:
 Wěrim w Boha, Otce nás i Zdrawas;
 Přitom na otce w duchu wspominaji,
 „Za wás modlime se otče, za wás!“

I litanii k Matce nejsvětější
 Starši bratr říká se slzami,
 Ostatni za nim z duši nejwroucnější:
 „Smiluj nad otcem se i nad námi!“

Hronka: Potom Otčenáš, Zdrawás, Wěrim w Boha,
 I Desatero, kruženky
 Tak odřeknuta patryček uloha,
 I wezmou knížku z kešenky.

I litanju k neysvětši matce
 Starši brat spiwá, a s bratem
 Přeswatá matko, prospěwui sladce,
 Smiluj se, smiluj nad Tatem.

Potem: Ojce nasz i Zdrowáš i Wierzę,
 Dziesięcioro i koronki,
 A kiedy całe zmówili pacierze,
 Wyjmą książeczkę z kieszonki:

I litanją do Najświętszej Matki,
 Starszy brat śpiewa, a z bratem:
 Najświętsza Matko, przyspiewują dziatki,
 Zmiłuj się, zmiłuj nad tatem!

W tem zestawieniu widzimy dokładnie, w jakim stopniu odbitką jest przekład *Hronki*, a raczej parafrazą, niż tłumaczeniem, praca Kamenickiego. Jedyne dodatki *Hronki* „sladce“, uczyniony dla rymu („matce“), równoważą na rzecz odbitki nawet tak groteskowy polonizm, jak „kešenka“ („kieszonka“) i już coś więcej niż polonizm, bo wprost polska forma „brat“ (zamiast „bratr“), znowu przez koncesję dla rymu z „tatem“ („bratem“).

Zato u Kamenickiego znajdujemy całe nowe wiersze — pomysły, których nie zna oryginał: por. dwa ostatnie wiersze w piątej zwrotce i parafrazę równie dwóch ostatnich wierszy zwrotki szóstej.

Podobne zmiany napotkamy i w dalszym toku ballady. Szczególną trudność nastroczał tutaj opis zbójów w 11 zwrotce. „Kręcone wąsiska“ zachował nawet Kamenicky („kroucena fousiska“, w *Hronce* „dlouhe wousiska“) — ale z „szatą plu-gawą“ nie mógł sobie dać rady żaden z tłumaczy; w tym wypadku Kamenicky był wierniejszy, tłumacząc „šat poka-lený“ — zato jego następca wymienił sens na „prsa krwawé“.

U pierwszego „ogromna buława“ jest tożsama z „palicou“, ale wzmocniona dla efektu dodatkiem „k rozdrzeni“ — u drugiego są to „kyjáky hrčawé“.

Że napadnięty ojciec dziatek jest panem, który posiada sługi, truchlejące na widok zbójców — ten rys Kamenicky pomija, jakby w duchu demokratyzacji. Wobec tego przerabia trzeci wiersz 12 zwrotki na:

I bledne otec, nohy pod nim trnou
Truchleją sługi, struchlał pan wybladły

Zajmujące są zmiany w zakończeniu. Wódz zbójcekiej bandy puszcza wolno kupca, wzruszony modlitwą dzieci, a także pewną osobistą analogią: i on ma żonę i u jego żony jest synek taki maleńki.

Ten ostatni rys starają się obaj tłumacze jakby wzmocnić: *Hronka* umiarkowanie, dodając, że żona zbójcy jest „młada“ — Kamenicky znacznie silniej, zamieniając jednego synka aż na pięcioro drobnych dziatek: „Jest i patero tak malých děti“.

Formalnie, jak już mogliśmy byli zauważyć, jest tłumaczenie w *Hronce* wierne: buduje także same czterowierszowe zwrotki, złożone z wierszy dłuższych, 11-tozgłoskowych i krótszych, 8-miozgłoskowych, ściśle wedle oryginału. Kamenicky wiersze krótsze przedłuża do 10 zgłosek, a przez to niewątpliwie osłabia płynność ballady.

Tytuł ballady *Romantyczność* zmienił Kamenicky na *Widěni*. Jest to zmiana bardzo zasadnicza. Tematem wiersza Mickiewicza jest wprawdzie „widěni“ dziewczyny, którą mędrzec uważa za obłąkaną wbrew przekonaniu tłumu i — poety. Ale to „widěni“ zmarłego ducha kochanka nie tworzy idei wiersza — bowiem jest tej idei jakby jednym przykładem, przykładem mianowicie metafizycznej, „żywej“ prawdy, prawdy romantyków, wierzących w „duchów obcowanie“ wbrew „oświeconym“ racjonalistom. Przez promulgację tej prawdy wiersz staje się sztandarowym; przez polemikę z „mędrce“ — staje się boją propagandą nowego kierunku, nazwanego już w pełnej świadomości istoty tego kierunku „romantycznością“. W tem oświeceniu programowości wiersza Mickiewicza motyw „widěni“ ma znaczenie tylko paradygmatyczne; upiór wychodzi poza ciasne ramy preromantyzmu; dziewczyna przestaje być „trchla divka“ — bowiem u jej boku staje współczująca i współwierząca „romantyczność“.

Ale tego wszystkiego Kamenicky jeszcze nie rozumiał — jak nie rozumiał wnętrza nowej idei Jungmann, choć sam termin wprowadził już do *Slovesnosti* (1820) i powtórzył w *Słowniku* — definiując go bardzo prymitywnie w ramach określeń opisowo-estetycznych, wyprowadzanych od „romansu“. I zapewne dla tych to głębszych przyczyn — zgoła niejasną dla niego

nazwę „romantyczność“, w treści ballady wcale niewspomnianą, zastąpił Kamenicky tytułem fabularnym „widění“.

Jest to całkiem widoczne i z analizy samego przekładu. Jest on poprawny w całej swej treści fabularnej, opisującej widzenie „dzieweczki“. W tych balladowych zwrotkach na temat, już znany nowoczeskiej poezji — warjanty są drobne i nieistotne: „obličej její bledý“, zamiast „to jak martwa opoka“; „odnesli tě na márách“, zamiast „już po twoim pogrzebie“; „kde jsi? to nebe wi!“, zamiast „gdzie znikasz, gdzie mój Jasieńku“; „Liduša“, zamiast „Karusia“.

Natomiast szczególne trudności nastroczały zwrotki ostatnie, polemika ze „starcem“ i z niej dopiero wydedukowany ideowy tytuł wiersza. Wiemy, że sam Mickiewicz to propagandowe zakończenie zmieniał i poprawiał, zanim nadał mu formę ostateczną.

Różnice w przekładzie wykaże najlepiej zestawienie zwrotki 13 i 15 (ostatniej).

Duchové nejsou než pouhé báje,
 Wytořené powěrou a bázni;
 Sprostý lid rozumu laje,
 A to děwče blázni,
 Duchy karczemnej tworem gawiedzi,
 W głupstwa wywarzone kuźni;
 Dziewczyzna duby smalone bredzi,
 A gmin rozumowi bluźni.

W tem oświadczeniu „mędrca“, którego i Kamenicky nazywa z polska „starec“, zmiany są widoczne, ale jeszcze głębiej nie sięgają. Oświadczenie czeskie jest w terminach i łagodniejsze, ale skutkiem tego i mniej plastyczne. Niema w niem ataku na „karczemną gawiedź“, ani na „kuźnię głupstwa“, w której „warzy się“ duchy (jakby w kotle czarownicy Makbeta). Jest dydaktyczne potępienie przesądów, zwalczanych „oświeceniem“; jest dalej stwierdzenie stanu obłąkania u dziewczyny („blázni“) bez złośliwych, a tak trudnych do przetłumaczenia „dub smalonych“.

Odpowiedź ze stanowiska „romantyczności“, zasadnicza i programowa, jest zawarta w czterech ostatnich wierszach:

Mrtvé znáš prawdy, o nichž lide nic newi,
 W prášku widíš, w každé hvězd jiskerce svět;
 Neznáš prawd živých, kteréž wira jewi!
 Měj srdce a w srdce hled.
 Martwe znasz prawdy, nieznanie dla ludu,
 Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskerce;
 Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu,
 Miej serce i patrzaj w serce.

Dla polskiego romantyzmu wiersze te posiadają wartość, jak wiadomo, kierowniczego hasła — a zamykająca je odezwa do serca stanowi bodaj najbardziej popularny w Polsce aforyzm;

tem więcej tedy zaciekawia najstarsze, czeskie brzmienie owej romantycznej afirmacji.

Trzeba przyznać, że Kamenicky stara się trzymać oryginału jak najściślej. Powtarza słowa i frazesy, zaledwo przekładnią szyku się posługując, głównie dla rymu, który zamienia na męski (jednozgłoskowy).

Niemniej jednak wprowadza dwie poważne zmiany rzeczowe: „lud“ (lid) zmienia na „lide“, omija cud i wyklucza możliwość jego „obaczenia“, dając w to miejsce ogólnikową parafrazę „kterež wira jewi“.

A pamiętajmy ciągle, że te wiersze Mickiewicza posiadają niebywałą kondensację, że każde ich słowo jest wynikiem szczególnie wytężonej myśli, że ideowo zamyka się w nich esencja dogmatyczna „prawdy żywej“. Wobec tego każda zmiana nabiera tu szczególnej doniosłości.

Nie chodzi tutaj wcale o ludzi *en masse*, którzy nic nie wiedzą o wynikach wiedzy ścisłej — jak to przedstawia Komensky; ale o lud, o „gmin“, pojęty znacznie szerzej i głębiej, aniżeli u czeskich etnografów, zbieraczy pieśni, podań i obyczajów ludowych, głównie dla odkrycia w nich szczegółów prasłowiańskiej kultury. Dla Mickiewicza i jego „romantyczności“ stanowi lud żywy zbiornik wiar metafizycznych, które i on, *homo sapiens*, w pełni podziela. A posiadając wspólną z nim wiarę, może „obaczyć cud“ na jawie i w rzeczywistości. To jest jego „prawda żywa“, prawda II części *Dziadów* (obrzędowej), właśnie jako taka zwalczana przez kler katolicki; podczas gdy „prawda“ księdza Kamenickiego, to jest ta, „kterou wira jewi“, zamyka się więc w dopuszczalnej dedukcji możliwości „cudu“, ale w płaszczyźnie całkiem innej metafizyki, aniżeli przykład obłąkanej Karusi i jej miłosna z upiorem pieszczota.

I dopiero w takim to przemyśleniu warjantów czeskiego przekładu spostrzegamy głęboki odskok od oryginału i pełne uzasadnienie wymiany nazw z „romantyczności“ na „widěni“. Ideowa strona polskiej ballady jeszcze nie znajduje drogi do rozumienia i odczucia u czeskiego tłumacza, który na wiersz Mickiewicza patrzy raz jeszcze mniej więcej tak, jakby na nową redakcję — „trehlé divky“.

* * *

Równocześnie z przekładem *Powrotu taty*, w tym samym roczniku czasopisma *Jindy a Nyňi*, ogłosił Kamenicky dwa wiersze oryginalne: *Hrob* (staročeská powěst) i *Zoufalkyně* (1833, nr. 10, s. 72 i nr. 11, s. 85) — oba napisane, jak widać z daty, w okresie zajęcia się poezją Mickiewicza, oba przeniknięte duchem „romantyczności“, przyczem *Zoufalkyně* jest bliska tematem balladzie polskiego twórcy.

Staroczeska powieść opowiada o tajemniczym, schowanym w lasach grobie, który budzi strach i grozę: „s hruzou matky dětem powidaji w každé chyši o lesnim tom Hrobě“. Tam rozegrał się ongiś spór dwóch rodów o granicę — i tam zginął starzec, zanim zdążył złożyć krzywą co do owych granic przysięgę — poczem słońce zaszło i wyszedł „měsic bledý“. I odtąd straszy u tego grobu.

Wiersz jest balladowy w motywie straszenia, w dekoracjach, sięgających jeszcze do efektów księżycowych Ossjana, w refrenie powtórzenia na końcu drugiej zwrotki. Jednakże trudno tutaj mówić o wyraźnym oddziaływaniu ballady Mickiewicza, pomimo że i u polskiego poety znajdzie się motyw straszenia (w *To lubię*).

Zato *Zoufalkyně* (*Zrozpaczona*) może być już niewątpliwie postawiona w znaku Mickiewicza, a to głównie dzięki wybitnemu pokrewieństwu zasadniczego motywu obłąkanej z powodu miłosnej troski dziewczyny. Dekoracja jest *pur sang* młodoromantyczna, skalisto-księżycowa, napełniona szumem potoku, pojękiem wiatru i sowy; — na stopniu znacznie bardziej dojrzałego romantyzmu pierwszych tomików Mickiewicza została taka dekoracja już znacznie złagodzona. U Kamenického „na pahorku u potoka strmi skála přewysoka... pode břizou děwa sedi, z očí horké slzy cedi... witr umoči děvy lkáni, různé wlasý ji rozháni... z rozerwaných mraků bledý na ni měsic smutno hledi... noc se blíží, seýček skuči, potok děsno temnem huči; sowy w sosni pohukují, a wětrowé mocné dují...“

Wśród takiego to ła, zestawionego bodaj ze wszystkich, najbardziej „efektownych“ szczegółów romantycznego sztafażu — rozpacza „zdiwočila děwa“, bliska i „dumie“ Niemcewicza i Mickiewicza Karusi. Ale bodaj bliższa „dumie“, niż balladzie: rozpacza po śmierci kochanka, który padł w boju, rozpacza bez żadnej głębszej *arrière pensée*, niezdolna nawet swą tęsknotą wywołać z grobu jego ducha. Mimo płaczu, opowiada niemal spokojnie:

Ja zde sama w hoři sedim,
Se skaliny w proudy hledim.

Jan mi zhynul w krutém boji,
Srdce mé umřít se bojí.
Milenec we hrobě hnije,
A milenka ještě žije.

Ale niedługo:

Wšak než dennice se skvěla,
Zoufalkyně w proudu pñela;
Jasně slunce již vychází
Wice děvy nenachází.

Następuje powtórzenie zwrotki pierwszej („Na pahorku u potoka...“) — i zakończenie, a w niem jeszcze raz motyw

grozy, która otacza miejsce samobójstwa, gdzie jakoby słyhać jęk ducha dziewczyny:

Ještě čni tam břiza věká,
Kdo tam patří, ten se leká;
Witr listem smutno suči,
An duch diwčiny tam skuči.

Wiersz jest bardzo pouczający i w dekoracjach i w treści i we formie metrycznej. Ossjaniczny motyw rozpaczy kochanki po kochanku, który padł w boju, jej stan obłąkania, samobójcza śmierć w „potoku“, straszący duch — to w grubym zarysie cała linja polska od dumy do ballady, od Niemcewicza do Mickiewicza. Do ballady Mickiewicza przeszedł motyw rozpaczającej, obłąkanej dziewczyny (*Romantyczność*), samobójczy skok do wody (*Rybka*), strachy przy „zielonym grobie“ samobójcy (*To lubię*).

Forma wiersza Kamenickiego jest stroficzna, zbudowana z 12 zwrotek 4-ro wierszowych i 6-cio wierszowych (trzy środkowe), w krótkich 8-mio zgłoskowych wierszach, rymujących parzysto, z refrenem powtórzeniem zwrotki początkowej, w rytmie trocheicznym. Tą budową stroficzną przypomina ballada czeska najbardziej *Rybkę* Mickiewicza, w rytmice jest identyczna z *Panią Twardowską*, a jeszcze bardziej z *Tukajem*.

W tymże roku (1833) ogłosił Kamenický „Pisně v národním českém duchu“ — zbiór wierszy ludowo-sielankowych, wyraźny pogłos czeskiego *Ohlasu* Čelakovskiego, jemu też poświęcony (Toběť Muzy české děkuji, žeš je z cizich wyswobodil kruhů).

Wspominamy o tym zbiorze dlatego, że znajdujemy w nim odmienną redakcję ballady *Zoufalkyně*, która tym razem nazywa się *Zoufala*. Wiersz został zmieniony i w treści i we formie — a te zmiany są bardzo znamienne. Idą w kierunku zatarcia wszelkich jaskrawości romantycznych na rzecz tonów ludowo-elegijnych, z czeską lokalizacją tła — wszystko razem z tendencją, zaznaczoną w ofiarowaniu Čelakovskiemu, t. j. z myślą wyswobodzenia czeskiej muzy „z cizich kruhů“. *Zrozpaczona* siedzi, jak dawniej, „na stráni u lesa“, ponad nią „čni skála vysoká, na ni doubec malý“; ale ten górsko-leśny krajobraz zostaje umiejscowiony ponad Sazawą („a pod ni se wali Sazawa hluboka“). Dziewczyna (nieobłąkana) rwie czarne włosy i płacze po kochanku, który ją opuścił dla innej — zatem nie śmierć, ale zawód miłosny jest powodem rozpaczy „opuszczonej“.

A i sama rozpacz wypowiada się inaczej, mianowicie tonem ludowym:

„Kdybych já věděla,
Co můj milý děla,
Všechno bych nechala,
K němu bych spěchala,
Abych ho widěla.

Kdybych ja wěděla,
Kde otawu seče.....

Darmo opuštěná
Ja po milém toužim!
On se mne vzdaluje
A jinou miluje
Nedbá, že se soužim.

Darmo srdce boli,
Po lásce jest weta;
Než bez lásky žiti,
Lépe jest umřiti...
Pryč! pryč z toho swěta!

Poczem rzuca się do wody, jedynie tym aktem przypominając tamtą towarzyszkę niedoli.

Mamy tu pouczający przykład cofnięcia się z rubieży romantycznej literatury. Kamenicky opracowuje temat na nowo — i tworzy z niego istotnie „piseň w národním českém duchu“, to jest słowiańsko-ludową elegję. Nie przerabia, jak Mickiewicz, „pieśni gminnej“ na balladę o *Liljach*, czy *Rybce* — ale cofa się na pole zbieraczy ludowych pieśni elegijno-sielankowych i staje na stanowisku *Ohlasu* Čelakovskiego, odrzucając wszystkie wątki, które dla niego były „cudze“, bowiem już przez „romantyczność“ zostały do „literatury“ wciągnięte, choćby nawet z ludowej gleby.

A chociaż przeżył Kamenicky wszystkie fazy romantyzmu, z którym spotkał się za pośrednictwem Mickiewicza na progu życia — już nigdy do niego nie powrócił.

Praga

Marjan Szykowski
