

Roman Jakobson

Z zagadnień struktury czeskiego poematu romantycznego : ("Máj" Karla Hynka Máchy)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 51/4, 389-409

1960

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

ROMAN JAKOBSON

Z ZAGADNIEN STRUKTURY CZESKIEGO POEMATU ROMANTYCZNEGO

(„MÁJ“ KARLA HYNKA MÁCHY)

W 150 rocznicę urodzin poety

Karel Hynek Mácha (1810—1836) jest jednym z najwybitniejszych i najosobliwszych poetów lat trzydziestych w literaturze światowej. Jego poemat *Máj*, wydany w kwietniu 1836 — zaledwie pół roku przed śmiercią autora — jest pierwszym i właściwie jedynym prawdziwym czeskim poematem romantycznym. Mimo licznych stosunków Máchy z czeskim preromantyzmem i barokiem, jak również podzwieków współczesnej poezji niemieckiej i bajronicznych inspiracji w poemacie — najściślejsze i najgłębsze związki łączą niewątpliwie *Máj* i inne, bliskie chronologicznie utwory Máchy z poezją romantyków polskich.

W najwcześniejszych i najbardziej interesujących wspomnieniach o Másze (1843) utalentowany pisarz Karel Sabina (1813—1877) mówi o swym przyjacielu:

Na polskiej poezji znał się lepiej niż ktokolwiek z naszych ziomków. Znajdujemy w jego notesie wypisy z Malczewskiego, Garczyńskiego, Korsaka, Seweryna Goszczyńskiego, Zaleskiego i wielu innych, jak też prawie wszystkich co znakomitszych poetów polskich, a szczególnie ich wodza — Adama Mickiewicza.

Pamiętnikarz podkreśla również:

Mácha uczył się gorliwie polskiego i zapoznawszy się z polską literaturą, tak się w niej rozkochał, że czytał utwory współczesnych poetów polskich z wielkim zachwytem, coraz bliżej z nimi obcując¹.

Badacze „polskiego romantyzmu w czeskim życiu duchowym“, Jan Menšík² i Marian Szykowski, oświecili doskonałą orientację Máchy w polskiej poezji jego czasów i wskazali w jego twórczości cały szereg

¹ K. Sabina, *Úvod povahopisný*. W: *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*. Pod red. K. Janského. Praha 1958, s. 42 i 24.

² J. Menšík, *Seweryn Goszczyński a Karel Hynek Mácha*. *Časopis Českého Musea*, 1925. — *Malczewského „Maria“ a Máchův „Máj“*. W: *Sborník prací věnovaný prof. dru Janu Máchalovi*. Praha 1925. — *Juliusz Słowacki a K. H. Mácha*. *Listy Filologické*, 1926. — *Mickiewicz a Mácha*. *Časopis pro Moderní Filologii*, 1927. — *Stefan Garczyński a K. H. Mácha*. W: *Sborník k 100. výročí Máchovy smrti*. Praha 1937.

zapożyczeń z wzorów polskich. Słuszna jest teza Szyjkowskiego, że „Mácha był najpojętniejszym i najzdolniejszym uczniem polskich romantyków poza Polską”³. *Máj* — to z krwi i kości potomek polskiego romantyzmu i tylko na tle poezji polskiej może być całkowicie zrozumiały ten wyjątkowy poemat czeski. Jest to szczególnie przykład dziedzictwa literackiego „od wuja do synowca” — według celnego sformułowania Wiktora Szklowskiego.

Tymczasem jednak poetyka *Mája* i polskich poematów romantycznych nie doczekała się dotychczas badań porównawczych. Tego rodzaju badania wskazałyby jasno, że obok uderzających współzależności występuje tu głęboka oryginalność poety. Właśnie rysy wyróżniające nie pozwoliły tym polskim komentatorom, którzy traktowali Máchę jako „brzydkie kaczątko”, przykładając do niego kanoniczne miarki polskiego romantyzmu, „zaliczyć go do talentów wielkich rozmiarów”⁴. Te swoiste cechy rodziły w nich naiwne przekonanie, jakoby to było dzieło „w istocie swej niedoskonałe, gdyby się je porównywało z dojrzałością innych romantyzmów”⁵.

Wybitny językoznawca rosyjski L. V. Szerba trafnie określił filologię jako „naukę powolnego czytania”. Chciałbym podzielić się z polskim odbiorcą właśnie wynikami powolnego czytania tego czeskiego poematu, który jest charakterystyczny zarówno przez swoje związki z polskimi wzorami, jak i przez oderwanie się od nich.

W poemacie Máchy znajdujemy natarczywe, świadome powtarzanie dźwięków i grup dźwiękowych, słów i zestawów słownych, rymów, figur rytmicznych i intonacyjnych, całych wersów i szeregów wierszowych. U schyłku w. XIX krytykom dalekim od metaforycznej poetyki romantyka Máchy jego skłonność do powtórzeń wydawała się nie chwytem artystycznym, lecz słabością czy też wadą stylu.

Najczęściej — bo aż sześć razy, z niewielkimi, lecz charakterystycznymi wariacjami — powtarza się w *Máju* wiersz o miłosnym wołaniu synogarlicy. W czterowierszu zaczynającym pierwszy rozdział *Mája* wers o synogarlicy występuje bezpośrednio po wprowadzeniu tytułowego tematu:

Byl pozdní večeř — prvńí máj,
Večerní máj — byl lásky čas.
Hrdliččín zval ku lásce hlas,
Kde borový zaváněl háj⁶. [w. 1—4]

³ M. Szykowski, *Karol Hynek Mácha — twórca czeskiego romantyzmu*. 1948, s. 39.

⁴ M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek*. T. 2. Kraków 1897, s. 41.

⁵ Szykowski, *op. cit.*, s. 42.

⁶ Zob. fototypiczne *facsimile* rękopisu autorskiego *Mája*, wydane pod red. V. Flajšhansa (Praha 1916). Por. też wydanie krytyczne utworów Máchy pod red. K. Janského (*Dílo Karla Hynka Máchy*. T. 1—3. Praha 1950).

Tym czterowierszem otwiera się początkowa kantylena, w której na tle wieczornego krajobrazu majowego głosy ptaków, ciche szelest traw, gra światłocienia i mowa zapachów, muśnięć i przytuleń — wszystko zgodnie i razem woła o pożądaniu miłosnym całego świata, ruchomego i nieruchomego — ziemi, wód, nieba:

Tam bříza k boru, k bříze bor
Se kloní. Vlna za vlnou
Potokem spěchá. Vře plnou —
V čas lásky — láskou každý tvor. [w. 33—36]

Wprowadzający czterowiersz *Mája*, którego kulminację stanowią znamienne dźwięki synogarlicy, od razu uderza swoją znaczącą instrumentacją. Zostało tu szeroko wykorzystane podstawowe akustyczne przeciwstawienie samogłosek na zasadzie akustycznej ścisłości (*compactness*) i rozproszoności (*diffuseness*), czemu w terminologii artykulacyjnej odpowiada różnica między samogłoskami szerokimi i wąskimi. Biegun ścisłości — fonem /a/ — dziewięć razy pojawia się w parzystych sylabach tych wierszy, tzn. w sylabach pod iktem, i to tylko w 4, 6 i 8 sylabie, czyli wyłącznie w sylabach pod iktem mocnym. Z dwunastu sylab pozostających pod mocnym iktem — dziewięć zawiera /a/, w tej liczbie sześć — /á/ długie, gdzie maksymalna ścisłość łączy się z prozodyjnym nacechowaniem:

wiersz	2. 4. 6. 8. zgłoska
1	á
2	á á a
3	a á a
4	á á

Nastawienie na ścisłość samogłosek wywołuje skojarzenie z obszernością i pełnością⁷, i owe synestetyczne przeżycia zmuszają wrażliwego czytelnika do odczucia więzi z motywem kosmicznej „pełnej miłości“ (*plné lásky*), który znalazł swoje wielostronne odbicie w majowym, wieczornym krajobrazie, oświetlonym pełnią księżyca (20 Ouplné lúny krásná tvář).

Z drugiej strony, ten sam wstępny czterowiersz mistrzowsko wykorzystuje podstawowe przeciwstawienie akustyczne spółgłosek na zasadzie jasnego (*acute*) i ciemnego (*grave*) *timbre*'u. W czeskim systemie fonologicznym rozróżnia się na tej zasadzie, prócz rozproszonych, również i ściśle spółgłoski: przeciwstawia się nie tylko jasne zębowe — ciemnym wargowym, ale także jasne palatalne — ciemnym welarnym. Spośród osiemnastu jednostek słownych przytoczonego czterowiersza

⁷ Por. R. Jakobson, C. G. M. Fant, M. Halle, *Preliminaries to Speech Analysis*. Cambridge (Mass.) 1955.

czternaście zaczyna się od spółgłosek ciemnych — dziewięciu wargowych (/p/, /b/, /v/, /m/) i pięciu welarnych (/k/, /g/ i /h/), dźwięczny odpowiednik welarnego /x/, gdy tymczasem tylko trzy jednostki słowne zaczynają się od spółgłosek jasnych: dwie od /z/ — ale w obu tych wypadkach przed iktem mamy ciemne /v/ (zval, zaváněl) — jedna zaś od /č/, ale właśnie /č/ w czeskim systemie spółgłoskowym nie ma ciemnego odpowiednika. Wreszcie jedna jednostka słowna — *lásky* — w drugim wersie zaczyna się od fonemu płynnego, nie podlegającego zróżnicowaniu na zasadzie jasnego i ciemnego *timbre*'u. To przeciwstawienie występuje najwyraźniej i najprzejrzyściej ze wszystkich zjawisk symbolizmu dźwiękowego, i stała ciemna aliteracja pierwszego czterowiersza po prostu rozwija temat początkowy — *byl pozdní večer* — który stopniowo wpływa znów w dalszym toku wstępnej kantyleny (29 *soumraku klín*; 32 *stíní šero hor* itd.), przy czym fenomenalna, intersensoryczna wspólnota obrazów wzrokowych i słuchowych wchodzi bezpośrednio w poetycką opowieść:

9 Jezero hladké v křovích stinných Zvučelo temně...

Wers trzeci i czwarty — wypowiedzenie nadrzędne i podrzędne, dwie części składowe jednego wypowiedzenia złożonego — pozostają w ścisłym ze sobą związku i nieprzypadkowo w rękopisie Máchy nie ma między nimi znaku przestankowego:

Hrdliččin zval ku lásce hlas
Kde borový zaváněl háj.

Gruchanie synogarlicy i zapach lasu poeta percypuje jednakowo — jako zew miłości; zupełnie tak samo w następnych wersach, siódmym i ósmym: „słowik śpiewał swą miłość do róży, a jej miłość zdradzało westchnienie woniejące“. Forma *zval* swym układem dźwiękowym roztopia się całkowicie w korespondującym z nią czasowniku *zaváněl* /z. vá.. 1/ — „zapachniał“; ten dźwiękoobrazowy (zgodnie z trafnym terminem O. M. Brika) związek nasuwał się jeszcze wyraźniej w pierwotnym szkicu początkowych wierszy poematu, gdzie w tym czasowniku opuszczony jest znak wzdłużenia:

Zdál borový zavaněl háj. —
Zval k lásky hrám hrdličky hlas *.

Bardzo ciekawy jest retusz obu wersów w ostatecznej redakcji *Mája*. Porządek ich jest zmieniony, tak że zew synogarlicy zaczyna się wiązać bezpośrednio z motywem miłosnej majowej pory (*byl lásky čas* — ku lásce hlas) i deklinacja poetycka (*polyptoton*) podstawowego rzeczow-

* *Dílo Karla Hynka Máchy*, t. 3, s. 345.

nika *láska* we wstępnej kantylenie jest reprezentowana przez wszystkie bez wyjątku przypadki zależne: *lásky* — *ku lásce* — *o lásce* — *lásku* — *láskou*. Początkowo obie frazy były rozdzielone: *háj. — Zval*, gdy tymczasem w ostatecznej redakcji paralelizm gramatyczny podkreśla jednorodność wewnętrzną i związek tych dwu motywów: *hrdliččin zval... hlas — borový zaváněl háj*. Odpadł przysłówek *Zdál*, który rymował efektownie z czasownikiem *Zval*, ale równocześnie przez zbieg zębowych /zd/ wpadał w dysonans z instrumentacją ciemnych spółgłosek. Zestaw słów *k láskey hrám*, przeniesiony na koniec pierwszego rozdziału, znalazł sobie tam, jak zobaczymy niżej, współbrzmiący kontekst, podczas gdy początek poematu otrzymał wyrazistszą paronomazję sąsiednich słów: *ku lásce hlas*.

Aliterujące /h/ w początkowym słowie trzeciego wersu i w końcowym słowie tego samego i następnego wersu za każdym razem pojawia się w towarzystwie płynnej — *Hrdliččin... hlas — zaváněl háj* — a we wczesnej wersji także — *hrám*. Grę zestawów zwrotnych /hla/ — /lhá/ kontynuuje wers szósty: *Květoucí strom lhal lásky žel*, gdzie temat miłości („*tichá, vážná atd. láska v přírodě*“, według zapewnień autora — jednego z tych zapewnień dla cenzury, o których sam Mácha na początku r. 1836 w liście do przyjaciela E. Hindla mówił: „*sapienti sat*“) przełamuje się przez pryzmat ironii romantycznej. A w następnym czterowierszu symbolika erotyczna wiosennego krajobrazu przelotną aluzją po raz pierwszy wnosi ukrytą tajemniczą nutę tragizmu:

Jezero hladké v křovích stinných
Zvučelo temně tajný bol,
Břech je objímal kol a kol; [w. 9—11]

Podstawową rolę tego obrazu subtelnie uchwycił poeta Svatopluk Čech: „*Však čarovný tvůj »Máj« nás jímá, stále svěží, Svým modrým jezerem*“ (*Na Valdštýně*).

Z jeziorem i jego skalistym brzegiem wiąże się ściśle połączona ze wstępną kantyleną opowieść o bohaterce „romantycznego poematu“ Jarmile. *Jezera dálné lúno* — to znany motyw żeński w symbolice Máchy. „Miałem dziś sen — odnotowuje poeta w listopadzie 1835 — że byłem w jakichś ruinach, które się waliły za mną i przede mną, a pod nimi w jeziorze kąpały się duchy o kształtach kobiet“. Tęsknota miłosna Jarmily zlewa się z utajonym bólem jeziora:

A u tajemné vod stonání
Mísí se dívky pláč a lkání. [w. 64—65]

Wilem (Vilém), kochanek Jarmily, skazany jest na śmierć za zabójstwo własnego ojca, a jej uwodziciela. Powiadomiona o mającej nastąpić karni i przekłeta przez towarzysza Wilema, Jarmila — według mglistej

aluzji poety — znika w toni jeziora, i w dalszym toku poematu temat jeziora jak gdyby powleka obraz topielicy:

Tiché jsou vlny, temný vod klín,
Vše lazurným se pláštěm krylo;
Nad vodou se bílých skví šatů stín,
A krajina kolem šepce: „Jarmilo!“
V hlubinách vody: „Jarmilo! Jarmilo!!“ [w. 135—139]

Zamykający czterowiersz pierwszego rozdziału powtarza, z lekkimi zmianami, pierwsze trzy wersy poematu, ale pojawia się po nich nowa, nie rymowana, czwarta linijka, a więc i pierwszy wers pozostaje poza rymem:

Je pozdní večer, první máj —
Večerní máj — je lásky čas.
Zve k lásky hrám hrdliččin hlas:
„Jarmilo! Jarmilo!! Jarmilo!!!“ [w. 140—143]

Epickie formy czasu przeszłego zostały tu zamienione na liryczny czas teraźniejszy. Początkowe „Zve“ trzeciej linijki czterowiersza wtóruje pierwszej zgłosce poprzedniego wersu (Večerní), wiążąc jeszcze ściślej motywy: pora miłosna i miłosny zew. Jedynie w epilogu pierwszego rozdziału, gdzie synogarlica zwraca się z wezwaniem tylko do Jarmily, głos jej wzywa nie „do miłości“, lecz do „miłosnych zabaw“. Odpowiednio do „pięknej dziewczyny“, temat miłości występuje w aspekcie infantylno-zabawowym, a sam zestaw dźwięków /hrám/ jak gdyby podpowiada przywoływane imię: Jarmilo (.rám — .arm...). Dwukrotne je i trzykrotne Jarmilo stwarza aliterację pięciu początkowych /j/. W ogóle wszystkie cztery niezgłoskotwórcze sonorne fonemy /j. r. m. l/, zawarte w imieniu Jarmily, są w sposób widoczny podane w poprzedniej części czterowiersza, co więcej — została nawet ustalona ich kolejność: /j/ czterokrotnie figuruje w dwu pierwszych wersach, lecz nie ma go w trzecim; tymczasem /l/ ani razu nie spotyka się w wersie pierwszym, raz jeden — w wersie drugim i trzykrotnie w trzecim, a pięć /r/ i trzy /m/ rozdzielone są między wszystkie trzy wersy, przy czym /m/ zjawia się stale po /r/:

/ j e p o z d ě ě v e - ě e r | p r v ě ě m á j
v e - ě e r - ě ě m á j j e l á s k i ě a s
z v e | k l á s - k i | h R Á M ' h r d l i - ě ě n | h l a s
j a r m í - l o J A R M i - l o j a r - m i - l o /

Pełna podźwięków i odbłasków suita wieczorna pierwszego rozdziału zostaje zastąpiona opowieścią o męce skazanego na śmierć bohatera w północnym mroku głuchej ciemnicy. W tej atmosferze niemego mil-

czenia nie ma miejsca dla głosu synogarlicy. Ale ów bór za jeziorem, gdzie w majowy wieczór rozbrzmiewał jej zew ku miłosnym zabawom, znów marzy się Wilemowi:

Tam — zdá se mu — si v temném boru
Posledně dnes co dítko hraje. [w. 198—199]

W malignie rozmyślań skazańca (220 *Myšlenka myšlenkou umírá*) widać dziejące się przemienianie w złowróżbny motyw rywalizacji syna z ojcem i ojcobójstwa: 221 „Sok — otec můj! vrah — jeho syn,“ On svůdce dívky mojí! — „Neznámý mně. —“

Wiersz o synogarlicy, nieobecny w rozdziale drugim, wypływa znów w rozdziale trzecim, a potem powtórnie — w jego refrenie. Temat ptasiego nawoływania miłosnego w przybrzeżnym zagajniku, podchwyczonego przez pławiący się w miłości makrokosmos, wypełnia prolog pierwszego rozdziału, przeszywając go hasłem *láska*, powtórzonym dziesięć razy we wstępnej kantylenie (1-3-5-6-7-14-16-25-36-36); ze słowem tym wyraziście kontrastuje jego anagram — rzeczownik *skála*, występujący czterokrotnie w dalszym tekście tego samego rozdziału, w elegijnych wierszach o samotnej dziewczycy na skale (39 se skály, 100 po skále, 131 při skále). To samo słowo z wariacją przyimków zostało dramatycznie wykorzystane w pewnym fragmencie jambicznym Máchy: „Tak letí stříštěn o skálu. Od skál, do skál, ku skále“⁹. Opowiadając o drodze Wilema na miejsce kaźni trzeci rozdział *Maja* zestawia kolejne dwa pejzaże, znane z rozdziału pierwszego: przybrzeżny zagajnik i skalę na brzegu, z dalekim punktem tej samej jeziorowej krainy — wzgórzem przeznaczonym na miejsce stracenia. Wiersze o zagajniku i wzgórzu zbudowane są paralelnie:

Na břehu jezera borový šumí háj, [w. 509]
Na břehu jezera malý pahorek stojí, [w. 542]

Obraz „porannego maja“ parafrazuje jamby pierwszego rozdziału o „wieczornym maju“:

Tam v modré dálce skály lom
Květoucí břeh jezera tíží,
Na skále rozlehlý je strom —
Starý to dub — tam — onen čas,
Kde k lásce zval hrdliččin hlas,
Nikdy se nepřiblíží. —
Najblíže pahorek se zdvíhá,
Na něm se kůl a kolo míhá. [w. 584—591]

Charakterystyczna faktura inicjalnych spółgłosek w wierszu o synogarlicy została jeszcze zgęszczona przez powtarzające się welarne na początku słów: *kde k lásce*. To samo ciemne i ścisłe /k/ dominuje w okala-

⁹ Tamże, s. 307.

jących wersach. Słowo *skála*, występujące w złowieszczym i ciężkim otoczeniu semantycznym (skály lom Květoucí břeh jezera tíží) i po raz pierwszy zestawione z anagramem *láska* w granicach jednego zdania, równocześnie sąsiaduje z obrazem wzgórze i szafotu, i to sąsiedztwo kontrastuje ze szczególnie namacalną, fizyczną bliskością szafotu i bezpowrotnym zniknięciem skały i dziewicy na skale w niedostępnej dali. Tragiczny temat opustoszałej skały i wzgórze zwiastującego krwawą rozprawę jest przygotowany przez ostrą paronomazję, w jaskrawym zestawieniu z powtarzającymi się frazami kontekstu:

V jezeru zeleném bílý je ptáků sbor,
A lehkých člunků běh i rychlé veslování [w. 506—507]
Tam zase po horách mladistvé stromky sklání. —
Léč výjev jedliný tu krásu jitra zkalí. [w. 516—517]

Jednaki pejzaż okala i męczeńską drogę na wzgórze, i ciężar samotnej skały:

V jezeru bílých ptáků sbor
A malých člunků rychlý běh, [w. 575—576]
Tam v modré dálce skály lom
Květoucí břeh jezera tíží,
Na skále rozlehlý je strom —
Starý to dub [...] [w. 584—587]

Tę grę słów — /skláňí/—/zkalí/—/skáli/ — percypuje się żywo na tle okalających ją wariacji na dźwiękowy, a raczej — dźwiękooobrazowy temat K-L: 542 Na něm se dlouhý *kůl*, na *kůlu kolo* zdvíhá. Bliž strmí *kolmý vrch*, 591 Na něm se *kůl* a *kolo* míhá. Nazwy narzędzi tortur *kůl* a *kolo* (pal i koło) wtórują kalamburycznie miłosnemu *kol* a *kol* (wokoło) wstępnej kantyleny. W oparciu o tę samą grę welarnych i płynnych spółgłosek zbudowana jest opowieść o kaźni: 629 *Pohledl vůkolim*, 632 *Poklekl k zemi*, 633 *Kat rychlý stoupne krok, v kolo tne meč*

Upadla hlava — skok i — ještě jeden skok —
I tělo ostatní ku zemi ted' se skloní.
Ach v zemi krásnou, zemi milovanou,
V kolébku svou i hrob svůj, matku svou, [w. 635—638]
V matku svou, w matku svou, krev syna teče po ní. [w. 641]

Splatają się motywy człowieczego końca i początku, prawdziwy rozlew krwi łączy się ze snem o incestualnym zmieszaniu krwi, odważna paronomazja zestawia łamanie kołem z kolebką, a kata z matką. Poetycka deklinacja rzeczownika *kolo* kontrastuje z paradygmatem rzeczownika *láska* ze wstępnej kantyleny.

Po oudu lámán oud, až celé vězně tělo
U kolo vpleteno nad kůlem v kole pnělo
I hlava nad kolem svůj obdržela stán;
Tak skončil života dny strašný lesů pán; [w. 642—645]

Znamienny paralelizm wiąże ten wers z wersem zamykającym tyradę — 652 *Utichl jezera širý — večerní břeh*. Ostatni sen świętego kochanka Jarmily jest zestawiony z ciszą wieczornego brzegu, ogarniającego jezioro swymi chwytnymi objęciami. Księżyc srebrzył odrąbaną głowę i przybrzeżne wzgórze z szafotem. —

I tichý pahorek, jenž v břehu vody stál
Města jsou vzdálená co bílý v modru mrak,
Přes ně v kraj daleký nesl se mrtvý zrak,
V kraj, kde co dítě on — O, krásný — krásný věk!
Daleko zanesl věk onen časů vztek, [w. 655—659]

Tajemne wyznanie: *v kraj, kde co dítě on* — ucina wiele mówiąca figura przemilczenia, zbliżona do anakolutu z ostatnich słów skazańca: 620 „A až běh váš onu skálu uhlídá, Kde v břehu jezera — tam dívku uplakanou —“ i z urwanym nocnym monologiem Wilema w ciemnicy: 235 „Časně i věčně? — věčně — čas —“ Hrůzou umírá vězně hlas Obražený od temných stěn.

Po przerwanyh śnie skazańca następuje cały szereg zagadkowych symboli, zamkniętych predykatywnym rozwiązaniem: 670 To jestif zemřelých krásný dětinský čas. Wieczór 2 maja natychmiast daje odzew powtórnyh miłosnyh zewem synogarlicy, tym razem zwróconym do świętego już skazańca:

Je pozdní večer — druhý máj —
Večerní máj — je lásky čas,
Hrdliččin zve ku lásce hlas:
„Viléme! Viléme!! Viléme!!!“ [w. 671—674]

Wszystkie trzy sylaby vokativu *Viléme* mają oparcie w poprzedzających wersach: 671 *ve* 672 *ve*, 673 *ve*, 674 *vi* — *vi* — *vi*; 672 *lá*, 673 *li* — *lá* — *la*, 674 *lé* — *lé* — *lé*, 671 *má*, 672 *má*, 674 *me* — *me* — *me*. Zestawieniu dźwiękowemu *li* -- *ve* pod dwoma pierwszymi iktami wersu 673 odpowiada zestawienie *lé* — *vi* z metatezą samogłosek w paralelnych zgłoskach następnego wersu.

/ h r d L I ě i n | z V E
v i - L Ě m e V I l é m e ... /

Zgodnie z czwartym, zamykającym rozdziałem, w siódmym roku po śmierci Wilema, w noc sylwestrową, pośród martwego snu i ciszy nagle w pobliżu jeziora, koło wzgórza z szafotem słyhać koński bieg: 733 *Mého to koně krok*. Po raz pierwszy do opowieści zostaje wprowadzone autorskie „ja“: 736 *Poprvé Viléma bledou jsem lebku zřel*.

Poetę nieodparcie ciągnie ku fatalnemu wzgórz, gdzie przy końcu trzeciego tygodnia (trzy siódemki!) od rozłaki z Jarmilą padł jej kochanek, i wreszcie w majowy wieczór — równo w siedem lat od śmierci Jar-

miły w jeziorze — ⁷⁵³ S západem slunce jsem tam na pahorku seděl, Nade mnou kolo — kúl — kostlivec — lebka bledá. Tym razem nie trup, ale sam poeta kieruje żałobny wzrok tam, ⁷⁵⁶ kde po horách mlha plynula šedá. Powtarza się pierwsze jedenaście wierszy wstępnej kantyleny. Odwołanie się do powtórzenia — przysłówek *opět* zamiast przymiotnika *pozdní* — nie osłabia labialnego *timbre'u* pierwszego wersu: ⁷⁵³ Byl opět večer — první máj —. Wiersz 759 — o zewie synogarlicy — powtarza dokładnie trzeci wers poematu. Siwa mgła, przesłaniająca oczom poety znajomy krajobraz — ⁷⁵⁶ mlha šedá — prawie homonimicznie przybliży miłosną fantasmagorię kwitnącego drzewa: ⁷⁶² Květoucí strom lhal lásky žel. (Z wariacją w miejscu przedziału międzywyrazowego związany jest różnoraki rozkład energii sylabowej.)

Metafora jeziora, z jego ciemnymi dźwiękami tajemnego bólu w objęciach brzegu, nagle tłumaczy się po nowemu:

Břeh je objímal kol a kol
co sestru brat ve hrách dětinných. [w. 767—768]

Jak to już w swoim czasie zauważył wybitny czeski poeta Vítězslav Nezval, który poświęcił wnikliwą rozprawę problemowi konkretnej irracjonalności w życiu i utworach Máchy ¹⁰, „incestualny pociąg, przeniknięty incestualnym strachem“, nieustannie znajduje w twórczości Máchy nowy i różnorodny symboliczny wyraz. Aluzja do dziecinnych zabaw i objęć brata i siostry w erotycznej majowej kantylenie końcowego rozdziału kojarzy się bezpośrednio z wezwaniem synogarlicy do miłosnych zabaw w majowych obrazach rozdziału początkowego, a także z nocnymi marzeniami skazańca o jego dziecinnych zabawach w ciemnym borze.

W ostatnim, kapryśnie paronomastycznym nawrocie do zabawnego tematu jeziora, zamkniętego w objęciach *kol a kol*, obraz tajemniczego światła, migającego w dalekim łonie jeziora, splata się z wieczorną grą świetlików pląsających w tanecznych kołach (*kola*) wokół koła tortur (*kol kola*).

Niejednokrotnie podkreślane przez badaczy utożsamianie się poety z bohaterem i całą symboliką poematu zostało zrealizowane w czwartym rozdziale. Dzieje się tak przy pomocy podchwycenia i wariacji tych motywów, które w pierwszym *Intermezzo*, poprzedzającym trzeci rozdział, malują sabat duchów w noc kaźni Wilema, radzących nad udziałem w jego pogrzebie. Głos jednego z duchów oznajmia początek przygotowań: ⁴⁴² „Teď pravý čas! — připravte stán — „Neb zítra strašný lesů pán „Mezi nás bude uveden“. Odpowiednio do tego w ostatnim rozdziale poeta pod-

¹⁰ W zbiorze: *Ani labut' ani Lúna*. Praha 1936.

chodzi do wzgórká, 736 na němž byl tichý stán Dávno již obdržel prestrašný lesů pán.

Duchy uprzedzają ostatniego z pogrzebanych, że nadszedł koniec jego czuwania nad śpiącymi zmarłymi. Mácha dołączył tu specjalną notatkę o wierzeniu ludowym, według którego ostatni nieboszczyk musi co nocy czuwać na cmentarzu, dopóki nowy pogrzeb nie przyniesie mu następcy: „W ten sposób na cmentarzu malej osady zmarły czuwa czasem przez kilka lat“.

Przygotowania do północnego pogrzebu Wilema, który pozostanie później przez siedem lat na straży zmarłych, jak gdyby powtarzają się w ostatnim rozdziale. 464 „Co k pohřbu dá každý mi zjev!“ — wołał „jakiś głos“. Pierwszy odpowiedział czekani i pal: 465 „Mrtvému rakví budu já“. A teraz sam poeta znalazł się na tymże wzgórku w cieniu koła tortur i pala. Księżyc obiecał 468 „biały całun“ na pogrzeb Wilema. A po siedmiu latach — mówi poeta —

Tak seděl jsem, až vzešla lůny zář
I mou i lebky té bledší činila tvář,
A — jako přikrovu — bělost její rozsáhla
Po dole — po lesích — po horách v dál se táhla. [w. 781—784]

W ślad za księżycem odzywa się mgła na górach: 469 „Já truchloušsky obstarám“. I oto znów po siedmiu latach 756 „po horách mlha plynula šedá“. Góry dookółne domagały się: 971 „Roucha i roušky dejte nám“, i znów wypełnia się żałobne zamówienie. Nocne ptaki obiecały zjawić się na stypie (481), i dziś znów rozlega się jęk sowy (786).

Padající rosa:
„A já vám slzy zapujčím“.

Suchopar:
„Pak já rozduji vonný dým“. [w. 472—473]

Po siedmiu latach — 788 „V kol suchoparem je koření libá vůně. 777 A rosné kapky spod se rděly, Jakoby lebky zraky duté, Večerní krásou máje hnuté Se v žaluplných slzách skvěly“. Zimne łezki rosy zmienia strumień gorących łez: świetliki, które przed straceniem Wilema obiecały — 477 „My drobné svíce ponese“ — świecąc wirują dokoła jego ostatniej przystani (792), od czasu do czasu spadają na bielejącą czaszkę i „świecąc znów odleca niby łza spadająca“ (794).

Rosa i świetliki, na zasadzie podobieństwa z kroplami łez i na zasadzie przyległości z obrazem oczodołów czaszki, stają się zrealizowanym tropem — łzami, których użycono zmarłemu. Martwa głowa płacze: granica między bezpośrednim sąsiedztwem i częścią nierozdzielnej całości (451 Chtí opět býti jedno jen), między metonimią i synekdochą jest w *Maju* w ogóle zatarta, i na przykład płachta dookółnego śniegu leży

bielmem na oku i żałobnym całunem nad skazańcem i miejscem kaźni: 738 Půlnoční krajinou, kam oko jen dosáhlo, Po dole, po horách, lesy, jezerem, polem, Co příkrov daleký sněhu se bělmo táhlo, Co příkrov rozstřený — nad lebkou i nad kolem. Smutna twarz poety dzieli z czaszką Wilema nie tylko zesłany przez księżyc całun, ale i łzy: 795 I v smutném zraku mém dvě vřelé slzy stály — łzy smutku nad jednakim losem ukaranego mściciela zbezczeszczonej miłości i kolejnego skazańca, jak gdyby wezwanego na miejsce poprzednika, który przez siedem lat męczył się na straży pochowanych.

„Dlouho jsi tady bydlil sám,
„Jiný tvé místo zajme zas“. [w. 448—449]

Podobieństwo i przyległość wiąże poetę z bohaterem poematu. Parafrazując amerykańskiego rówieśnika Máchy, Edgara Poe, z jego wysubtel-nionym komentarzem autorskim do *Kruka*, możemy śmiało powiedzieć, że przy samym końcu „tato báseň, máj“ zaczyna być pojmowana jako „*emblematical — but it is not until the very last stanza that the intention ... is permitted distinctly to be seen*“.

Światliki, upodobnione do latających gwiazd, przemieniają się w łzy pokutującej czaszki, która unosi się nad wzgórkim. Łzy poety na wzgórk utożsamiają się z iskrami w jeziorze. Następuje realizacja zleksykalizowanej metafory — na zboczach wzgórka rozkwitają *slzičky Panny Marie* („łezki Matki Bożej“), kwiaty o krwawym odcieniu, które Mácha umyślnie przy pomocy elipsy zamienia w świeckie *slzičky panny*. Te dziewicze łzy są nieodłącznie związane z tajemnym światłem w głębi jeziora, tak jak siedem lat temu z tajemniczym jękiem tego samego jeziora spletał się „płacz dziewczyny“:

Pahorkem panny jsou slzičky zkvétající.
Tajemné světlo je v jezera dálném lůně;
A mušky svítivé — co hvězdy létající — [w. 789—791]

Wszystkie te obrazy są połączone w całość filigranową instrumentacją: 789 /s.vétaj/ — 790 /tajemnē/ — /svjet/ — /je vjez/ — /dá.nēm/ — 791 /svít/ — /vjez/ — /étaj/. Wtórują one symbolice pierwszego rozdziału, gdzie gwiazdy, 12 slunce jasná světů jiných, błędząc zmętniałymi promieniami, trafiają na dół: na firmamencie, rozlanym po granacie jeziora, wschodzą promieniste łzy miłości, jezioro staje się lazurem nieba, opadającym na góry: 78 Kde jezero se v hory kloní, Po vlnách jiskra jiskru honí, Po vodě hvězda s hvězdou hraje. (Już w pierwszym szkicu poematu „gwiazdy w jeziorze“ stanowiły jedno z głównych jego haseł.) To błakający się po świecie kochankowie tulą się do siebie i żar miłości przemienia ich w gasnące iskry (17—19). Błada jasność i jasna bladeść pełni księżyc, podobnej kochance szukającej kochanka, zmieniła się w płomien-

nie różową zorzę, kiedy ujrzała swoje odbicie w wodach tego jeziora —
25 A sama k sobě láskou mřela.

Dziewczyna na skale, błędząc wzrokiem po siności jeziora w daremnym oczekiwaniu kochanka więzionego w ciemnicy, nie widzi nic na gładkiej przestrzeni jeziora prócz odbłasku gwiazd. Płacz jej miesza się z tajemniczym pojęciem jeziora, a we łzach odbija się światło gwiazd, przy czym instrumentacja podkreśla bliski związek między łzami i gwiazdami. Wers 66, w którym lzy utożsamiają się z gwiazdami, zastanawia rygorystycznym doбором fonemów i całkowicie unika samogłosek ciemnych. By utrzymać tylko jasne samogłoski, Mácha zwraca się tu do obocznej formy *slzích* zamiast swojego zwykłego, prawidłowego lokativu *slzách*. Osiemnastu fonemom jasnym przeciwstawione jest wszystkiego sześć ciemnych tylko spółgłoskowych fonematów i tylko raz jeden spółgłoska ciemna pojawia się przed fonemem sylabotwórczym (*svit*); fonemy „nieprzerwane“ (*continuants*) panują: z płynnych spotyka się tylko /l/, a wśród piętnastu fonemów niesonornych wszystkiego dwa należą do zwartych; widać w wierszu dążenie do uniknięcia bezdźwięczności fonematycznej — w liczbie piętnastu niesonornych znajduje się dziewięć dźwięcznych, a bezdźwięczne, z wyjątkiem trzech /s/, figurują tylko w takich zestawach, gdzie dźwięczność jest niedopuszczalna; słowem, w wierszu dominują nieprzerwane, przeważnie wysokie formanty ze źródłem harmonicznym i cały wers składa się z jaskrawych powtórzeń grup dźwiękowych /fslzích/ — /sezhlí.í/ — /hvjezd.í/ — /svit/.

V slzích se zhlíží hvězdny svit,
Jenž po lících co jiskry plynou.
Vřelé ty jiskry tváře chladné
Co padající hvězdy hynou;
Kam zapadnou, tam květ uvadne. [w. 66—69]

242 Proč klesla.....? — oksymoron upadłego anioła, nie wędnącego kwiatu, który zwiądl na wiosnę (50 *Amaranth* na jaro *svadlý*), przynosi wyrok upadku i wędnięcia na wszystko, co metaforycznie lub metonimicznie — na zasadzie podobieństwa albo przyległości — wiąże się z tonącą Jarmilą. Ale ten wyrok rodzi nieuchronnie nowy oksymoron — nieskończoność końca. Tym właśnie motywem, wiążącym na zawsze losy Jarmily i Wilema, otwiera się rozdział drugi. Sama miara — czterostopowy trochej początkowych ośmiu wersów — rysujący się wyraziście na tle otaczających jambów, jak zwykle w poezji Máchy, niesie temat nieustannego upadku, nie kończącego się konania¹¹ — współbrzmiający ze słowami Mickiewicza z wielkiej *Improwizacji* — „Gdzie koniec twego

¹¹ R. Jakobson, *K popisu Máchova verše*. Torso a tajemství Máchova díla. Praha 1938, s. 256.

pędu? Bez końca, bez końca!“ — głosą, którą Mácha przepisał do notatnika 16 kwietnia 1834:

Klesla hvězda s nebes výše,
Mrtvá hvězda, siný svit;
Padá v neskončené říše,
Padá věčně v věčný byt.
Její pláč zní z hrobu všeho,
Strašný jekot, hrůzný kvíl.
„Kdy dopadne konce svého?“
Nikdy — nikde — žádný cíl. [w. 144—151]

Migoce, majaczy przed oczyma Wilema odbłask gwiazd, zagubione w jeziorze światło (253 ztracené světlo). Łzy dziewczyny, od których wędły kwiaty, same w końcu przemieniają się w kwiaty, zakwitające na wzgórku wokół szafotu. Tajemniczym światłem napelnia się łono jeziora, „jezera dálné lůno“ odbija w sobie „vzešlé lůny zár“, a ze łzami dziewczynymi mieszają się łzy martwej głowy wetkniętej na pal i łzy poety na wzgórku.

Cienie, ślady, odtworzenia znikłej jawy, czyli związane z nią i na zasadzie przyległości, i na zasadzie podobieństwa tropy metonimiczne i metaforyczne — zostają podniesione do rangi jedynego, niezbitego faktu. Tonący w zwierciadle jeziora obraz białych miast, ostatnie odgłosy i echa znikłych, zapomnianych snów i pragnień minionego dzieciństwa, przedśmiertne marzenia o nim, jedynie imiona pozostałe po zmarłych, dźwięk zerwanej struny, blask umarłej gwiazdy (albo ściślej — w dzienniku Máchy, w zapisie z 17 września 1835 — zaletlé světlo výhaslé hvězdy), uczucie martwej kochanki, przestrzenie wiecznego upadku (albo, zgodnie ze śmiałą figurą syntaktyczną w poemacie, *věčnosti skleslý byt*, „upadłe przestrzenie wieczności“), pamięć ludzka o utraconym raju — taki jest orszak symboli zamykający opowieść o kaźni, a potem o spotkaniu poety ze straconym. Wszystkie te obrazy i na ich tle „ten poemat, maj“, który autor identyfikuje z młodzieńczą stypą po „wieku dziecięcym“ — 195 Marná to touha v zašlý svět — przyjmuje się jako „*dictio ab eo quod sequitur id quod praecedit insinuans*“, używając określenia tradycyjnej retoryki.

Poeta przeżywa na nowo cierpienia duchowe Wilema, gdy zalany łzami wstępował na szafot: 600 Ještě jednou — posledně — vše probíhá. Początkowemu motywowi wieczornego maja z dziewczyną na skale zostaje przeciwstawiona współczesność, 812 Večerní jako máj ve lůně pustých skal, a wieczornemu obrazowi żeglarza, który przyniósł fatalną wieść Jarmile i który zginął z oczu za skałą, odpowiada w epilogu symbol pielgrzyma, który zniknie razem z wieczorną zorzą: 816 Tohoto poutníka již zrak neužrjí tvůj, Jak zajde za onou v obzoru skalinou, Nikdy,

ach, nikdy! Wszystko to było znane skutemu Wilemowi: 258 „Ach, zítra již můj mrtvý hled Nic více neuhlídá!...”

598 A hluboký srdce mu žel uchrátí — bylo powiedziane o pożegnaniu „przestępcy” ze światem, a teraz, utożsamiając swoje przyszłe bytowanie z odejściem Wilema w niebyt — poeta zapytuje: 819 Kdo srdci takému utěchy jaké dá? Ten zamykający akord beznadziejności tworzy dziwny kontrast z wstępną dedykacją poematu, parodyjną i od strony wiersza, i od strony swych frazeologicznych sztamp. Pierwsza strofa dedykacji wzywa każdego cierpiącego: „Niech się do Czecha zwróci, Ten mu rychlā pomoc da”.

W elegijnym zakończeniu poematu „huk pradawnych bojów”, które zapadły w niebyt, przeciwstawiony zostaje szumnej brawurze z drugiej strofy dedykacji: „Gdzie Czech stoi, tam luty bój i wiele sławnych czynów”.

Na wiernopoddanie „ostatniego tchu czeskiego” (Bůh můj — král můj — vlasti moje!), wychwaloną w trzeciej strofie dedykacji, rozdział trzeci poematu odpowiada ostatnim, głębokim westchnieniem torturowanego ojcobójcy i jego ostatnim wołaniem do obłoków, podobnych gwiazdom i trzymających w objęciach ziemię. Gdziekolwiek by im było sądzone osiągnąć kres dalekich wędrówek i rozpląnąć się cichymi łzami, zaklina ich, by orosiły na jego pamiątkę ziemię — ojczyznę — matkę: 618 Šírou tu zemi, zemi jedinou!

Czwarta, zamykająca strofa dedykacji sławi wiernego syna czeskiego plemienia, któremu drogie jest rodzime dziedzictwo i dla którego nie ma nic ponad raj ziemi czeskiej: Protož vděčný u věnc Květ. Ti vije Čecha máj! Czwarty, zamykający rozdział poematu rymuje z kolei ráj z tytułem máj (809—811), ale kontekst, w którym występują tu te same rymujące słowa, różni się gruntownie: „ztracený lidstva ráj” — odpowiednio: „máj ve lůně pustých skal”.

Słowo *skála* znów przyciąga anagram *láska*. Miłość zostaje tu po raz pierwszy wymieniona śmiało i po prostu — w mianowniku, i wypowiedziana przez pierwszą osobę, podczas gdy dawniej była ona częstym i różnorodnym, ale tylko pobocznym akcesorium opowieści:

Bez konce láska je! — Zklamánať láska má! [w. 820]

Trwa dalej znamienna gra tekstualnych reminiscencji z więziennych monologów kochanka Jarmily: 335 „Bez konce dál — bez konce jen, „se na mne věčnost dívá. 340 — „Bez konce ticho — žádný hlas — „Bez konce místo — noc — i čas — — —“

Anagram *skála* — *láska* rodzi z kolei wyrazistą kontaminację — /sklamánať láska ma/, a dwukrotnej zgłosce /má/ ostatniego aleksandrynu wtóruje /máj/ w końcu sąsiedniego czterostopowego wersu, i jak gdyby w odpowiedzi na proklamowaną nieskończoność okłamaney mi-

łości znów rozlega się wezwanie synogarlicy do miłości, tym razem skierowane nie tylko do obu ofiar, Jarmily i Wilema, ale i do autora poematu; przy czym wszystkie trzy apostrofy, przybierając na sile, następują jedna po drugiej w porządku retrospektywnym, poczynając od bohatera ostatniego, a kończąc na bohaterce pierwszego rozdziału:

Je pozdní večer — první máj —
 Večerní máj — je lásky čas;
 Hrdliččin zve ku lásce hlas:
 „Hynku! — Viléme!! — Jarmilo!!!“ [w. 821—824]

Imiona obojga zaginionych bohaterów *Maja* w pożegnalnej apostrofie wiążą się ściśle z wokalizmem poprzedzających wersów. W szóstej sylabie ostatniego wersu samogłoska /a/ wołacza *Jarmilo!!!*, która niesie na sobie i akcent gramatyczny, i metryczny ikt — koresponduje z /á/ sylaby szóstej w obu poprzednich wersach, a w wołaczu *Viléme!!* pierwsze dwie zgłoski — jedna pod akcentem gramatycznym, druga pod iktem — są antycypowane albo przez długie, albo przez krótkie /i/ w trzeciej zgłosce trzech pierwszych linijek czterowersza oraz przez samogłoskę /e/ w czwartej sylabie obu nieparzystych wersów.

Nowy rewelacyjny okrzyk — *Hynku!* — w ostatnim wierszu poematu rzuca nieoczekiwane światło na przedostatni wiersz-refren, na jego budowę dźwiękową i kapryśny szyk słów (bardziej naturalny w wierszach: 142 *Zve k lásky hrám hrdliččin hlas*, 588 *Kde k lásce zval hrdliččin hlas*). Ten „niezwykły“ u Máchy szyk został przez komentatorów zauważony¹², ale pozostawiony bez wyjaśnień. Tekst wersów 823 (i 673) — *Hrdliččin zve ku lásce hlas*, tak jak i odpowiedni wariant w czasie przeszłym (3, 759), ukrywał w trzech pierwszych nieparzystych, lekkich sylabach swego rodzaju kryptogram /h.....in...ku/ imienia *Hynku*, otwierającego ostatni wiersz *Maja*:

/ j e p o z d n í v e - č e r p r v n í m á j
 v e - č e r - n í m á j j e l á s k i č a s
 H r d l i — č I N | z v e K U l á s c e | h l a s
 H I N K U v i — l é - m e j a r m i - l o /

W ten sposób imię autora jak gdyby przenika cały poemat, poczynając od pierwszych wierszy. Charakterystyczne, że w liście Máchy z początku r. 1836 do E. Hindla natchnione opowiadanie o malarzu, który uparcie wpisywał tajemne, gorączkowe groteski w pełne obłoków pejzaże lub sceny batalistyczne swoich obrazów, poprzedza bezpośrednio wiadomość o pracy nad czwartym rozdziałem *Maja*.

¹² J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*. III: *Máchové studie*. Praha 1948, s. 93 n.

Dla poety jego imię *H y n e k* (Ignacy) od dawna zrosło się z rdzeniem czasownika *h y n o u t i* (ginać). We wczesnym fragmencie prozatorskim Máchy *Rozbroj světů* — którego treścią jest rozmowa o niechybnym końcu świata — złowieszczy czasownik *p o h y n e* występuje w bezpośrednim sąsiedztwie z dręczącym wołaniem przyjaciela do przyjaciela: „*Hynku!* pro Bůh!“ A w opowiadaniu Máchy *Marinka*, opublikowanym w 1834 r. i ściśle związanym z symboliką *Maja*, liryczny bieg akcji — „*určité věděla čas, v kterém nevyhnutelně pojítí musí [...] miluje život tento [...] kvítek můj uvadne*“ — osiąga kulminację w nieoczekiwanym rozpaczliwym okrzyku, wyrrywającym się z ust skazanej bohaterki: „*Hynku!*“ Równocześnie ten sam temat wypływa w notatniku Máchy: „*Já miluju květinu že uvadne, zvíře poněvadž pojde; — člověka, že zemře a nebude, poněvadž cítí, že z h y n e na vždy; já miluju, — více než miluju — já se kořím Bohu, poněvadž — není*“. Ta notatka, którą Sabina ze względów cenzuralnych wydrukował bez dwu ostatnich słów, daje m. in. wiele mówiącą odpowiedź na ironiczne pytanie dziennikarza Slavomíra Tomička, który złośliwie skrytykował pierwsze wydanie *Mája* i miał wątpliwości, czy nie należałoby przyjąć za omyłkę drukarską sprzecznego z ogólnym duchem poematu wiersza o przestępcy oczekującym na stracenie: 559 „*Před Bohem pokořen v modlitbě tiché stál*“. W osobistej notatce Mácha uprzednio już wyjaśnił: „*já se kořím Bohu, poněvadž — není*“.

W pożegnalnej rozmowie z poetą *Marinka* marzy, żeby pójść z nim w góry i zobaczyć, „*jak v růžových červácích umírá mdlý den*“. Wie, że nowe spotkanie z pielgrzymem nigdy nie nastąpi. Finał opowiadania stanowią wiersze Máchy o śmierci, o niepowtarzalnych snach — cieniach tych stron, „*kde jsem bloudil, jako dítko hraje*“. Końcowe wiersze *Maja*, z okrzykiem „*Hynku!*“, poprzedza, splatając się z tematyką bezpowrotnie minionego dzieciństwa (808 *slitého zvonu hlas*) i obecnej smutnej młodości (809 *Nynější ale čas*), symbol znanej, beznadziejnej przyszłości — pielgrzym spieszący do celu, 815 *než cervánky pohynou: Tohoto poutníka již zrak neužří tvůj*.

Cały rozdział *Maja*, z wołaczem *Hynku!* w zamykającym wierszu poematu, oddzielony jest od rozdziału o kaźni żałobnym *Intermezzo II*, poprzez które aż do samego końca czterokrotnie (z małą wariacją w podmiocie) przepływa cichy płacz chóralny z dalekim echem. Ten płacz przeradza się bezpośrednio w temat zgubnego biegu lat (*annorum series et fuga temporum*). Słowa Horacjusza są tu mistrzowsko przeniesione na typowy dla Máchy język etymologii poetyckich (*léto — letní — leta — let*), tym silniej podkreślony w rękopisie *Maja* przez opuszczenie znaku wzdłużenia w słowie *léta*:

Znělo kolem bez přestání,
Jednozvučně, neproměně:
„Vůdce *zhynul!* — vůdce *zhynul!* —“

Zachvěly se lesy dalné,
Ozvaly se nářky valně:
„Pán náš *zhynul!* — *zhynul!!* — *zhynul!!!* —“

Krásný māj uplynul, *pohynul* jarní květ,
A léto vzplanulo; — pak letní přešel čas,
Podzim i zima též — i jaro vzešlo zas;
Až mnohá leta již přenesl časů let. [w. 719—728]

Ten temat nieskończonego, nieustannego konania, spleciony w ostatnim rozdziale *Mája* z losem samego Hynka, wprowadzają już wiersze rozdziału drugiego — o męce skazańca:

[...] proč smrtí zlou
Časně i věčně *hynu?* —
Časně i věčně? — věčně — čas —“
Hrůzou umírá vězně *hlas*
Obražený od temných stěn;
Hluboké noci němý stín [w. 233—238]

Ucięcie powtarzającego się przysłówka *časně* (figura *apokope*), umotywowane zamierającym głosem więźnia, obnaża natrętny wyraz *čas*.

W dalszych majaczeniach więźnia temat ten przerasta w odgłos kropel spadających wśród głębokiej ciszy z wilgotnych ścian ciemnicy, jak gdyby odmierzających czas:

Hluboké ticho — Z mokrých stěn
Kapka za kapkou splyne
A jejich pádu dutý *hlas*
Dalekou kobkou rozložen,
Jakoby noční měřil čas,
Zní — hyne — zní a hyne —
Zní — hyne — zní a hyne zas [w. 312—318]

Powtarzając motyw spadających kropel, Mácha wzmacnia autonomię „głosu“ przy pomocy tradycyjnej figury *enallage*: 323 Kapky *hlas* Svým pádem opět měří čas. (409 Svým pádem opět měřil čas. 417 Svým pádem dále měří čas). W *Intermezzo I*, następującym bezpośrednio po tym rozdziale, wśród samodzielnych uczestników narady duchów w wigilię śmierci Wilema występują *Jeden hlas* i *Čas*.

Przejrzone tu urywki wskazują na intymną więź rdzenia *hyn-* w symbolice *Mája* z rzeczownikową parą rymową *čas|hlas* i z czasownikową aliterującą parą *zníti | zváti* (dźwięczeć | zwać).

Istotnie, w poemacie Máchy słowa z rzeczywistym lub pozornym rdzeniem *hyn-* pojawiają się zwykle w ścisłym związku przynajmniej z jedną z dwóch wymienionych par i często z jednym lub oboma czło-

nami pary drugiej, przy czym w większości wypadków (dwanaście przykładów spośród siedemnastu) słowa o tym rdzeniu niosą na sobie intonację wykrzyknikową lub pytajną.

Zgodnie z uwagą Máchy, „niekiedy trzy-cztery słowa niby zamknięta szkatułka kryją w sobie skarby konsekwentnie rozwijających się myśli“¹³. Natarczywe sprzęganie owych „trzech-czterech“ słówek w *Máju* podpowiada zasadniczy temat poematu: zgon zamienia się zgonem, pozostawiając nieuchronny ślad czasu w nieskończonym orszaku jednostajnie dźwięczących odgłosów i w wiecznych nawrotach próżnego zewu miłosego, skierowanego do wszystkich, którzy przedwcześnie zginęli lub giną. Nieprzypadkowo właśnie „*marné volání!!!*“ („daremnne wołanie“) wysunięte jest w autorskim epigrafie do całego *Mája*. Wbrew niedawno jeszcze rozpowszechnionej w literaturoznawstwie legendzie o mglistości i przytłumieniu znaczeń słownych u Máchy, w jego poemacie i słowa, i całe zwroty zadziwiają właśnie swoją wyrazistą i pełną znaczeniowością.

Epigrafy Máchy są w ogóle uderzająco charakterystyczne. Wśród 28 polskich cytatów poetyckich przytoczonych w powieści *Cyganie*, bezpośrednio poprzedzającej i zapowiadającej poemat *Máj*, szczególnie ciekawe jest motto do rozdziału piątego tej powieści — wspaniała strofa z poematu Stefana Garczyńskiego *Wacława dzieje*, która jest symbolice Máchy wyjątkowo bliska przez swój dobór słów węzłowych (głosu — ginie — czas):

Lecz słuchajcie! odmiana wszystkiemu zagraża,
Odmiana, choć nie zmiana — bo człowiek nie zmienia
Głosu wiecznego — prawdy — głosu przeznaczenia!
Tak się roślina każda na wiosnę przetwarza,
Tak potok zmienia wody, a przecież potokiem,
Tak upływa dzień za dniem, ginie rok za rokiem
A czas jak świat odwieczny! [VI, w. 49—55]¹⁴

Seria tych samych prowadzących słów pojawia się już w pierwszym rozdziale poematu — w monologu młodzieńca Wacława: 107 „Chciecie, martwi, [...] 108 Na czas nieczuli, [...] 109 Patrzeć zimnawo na łzy, [...] 110 Albo gdy ginie człowiek [...] 116 Dziś czas [...] 119 W głos pytam [...] 120 W głos krzyczę [...]“. Nie można nie zgodzić się z Szyjrowskim, że poezja Garczyńskiego, z której zachowało się wiele notatek w papierach Máchy, „siłą swego ciążenia na wyobraźnię czeskiego twórcy przewyższa inne“¹⁵.

¹³ K. Sabina, *Upomínka na Karla Hynka Máchu*. W: Karel Hynek Mácha *ve vzpomínkách současníků*, s. 114.

¹⁴ Cytaty na podstawie wydania: *Poezje Stefana Garczyńskiego*. Lipsk 1863.

¹⁵ M. Szyjrowski, *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*. Poznań 1947, s. 121.

Zacytowana wyżej strofa z szóstego, ostatniego, rozdziału pierwszej części *Wacława dziejów* uzasadnia tytuł rozdziału: *Odmiana*. Chociaż Szykowski nie widzi związku między tą strofą a treścią rozdziału piątego *Cyganów*, którego epigraf ona stanowi¹⁶, „młody Cygan“ — prototyp Wilema, zamienia swój sen o zaginionej matce i rodzinnym domu na sen, który stał się jawą — o kochance i nowym ognisku, a w dalszym biegu powieści rozwija szaleńczy, lecz nie mniej realny szereg tragicznych identyfikacji: „Otec můj! — otec matku svedl — ne, on zavraždil matku mou — matkou — ne matkou svedl milenku mou — svedl milenku otce — matku mou — a otec můj zavraždil otce mého!“, czyli mówiąc słowami Garczyńskiego: „Odmiana, choć nie zmiana [...] Tak potok zmienia wody, a przecież potokiem“. Tę tyradę o odmianie poprzedza bezpośrednio strofa ze wstępną frazą: ⁴¹ „Upływały tygodnie, miesiące i lata“; jej wariację stanowi wiersz: ⁵⁴ „Tak upływa dzień za dniem, ginie rok za rokiem“. Z tym motywem wiąże się bezpośrednio początek ostatniego rozdziału *Maja*: ⁷²⁵ „Krásný māj uplynul, pohynul jarní květ [...] Až mnohá leta již přenesl časů let“. Z końcowym wierszem wymienionej strofy Garczyńskiego, ⁴⁸ „A biedna siostra płacze — przyjaciela — brata“, w ostatnim rozdziale czeskiego poematu koresponduje z kolei wypowiedź o niezmiennym utajonym bólu już to jeziora w chwytnych objęciach brzegu, już to siostry w dziecięcych zabawach z bratem. Temat namiętnej, odwiecznej miłości między bratem i siostrą, pozostawiony w poemacie Máchy jako mglista, metaforyczna aluzja, teraz otwarcie spaja epilogi obu części *Wacława dziejów*.

Cykl wolnych strof lirycznych w szóstym, ostatnim, rozdziale części pierwszej poematu Garczyńskiego (według liczby wersów: $6\frac{1}{2} + 8 + 10 + 8 + 6\frac{1}{2}$) zamyka się przytoczoną u Máchy strofą z sześciu rymujących trzynastozgłoskowców i jednego nie rymowanego siedmiozgłoskowego półwersu. Metrycznie odpowiada jej początkowa strofa cyklu (w. 16—22), mówiąca o jedynej miłości Wacława do siostry Heleny. Jak u Máchy, tak i w jego polskim wzorze erotyka podana tu jest w skojarzeniach kosmicznych:

Tak Pan Bóg się zakocha w ołtarzu świątyni,
Tak potok kroplę ściśnie, tak w szumnym potoku
Kropla rosy uwięźnie! — [VI, w. 20—22]

Zakończenie każdej z obu strof — otwierającej i zamykającej — sprzęga trzykrotne *tak* i dwukrotne, współdzwiczne *potok*.

I znowu w szóstym, ostatnim, rozdziale drugiej części dyptychu *Wacława dzieje* powraca temat wiecznego, nieubłaganego biegu czasu

¹⁶ M. Szykowski, *Polská účast v českém národním obrození. Č. 3: Romantismus*. Praha 1946, s. 97.

(212 „I tak płynie dzień po dniu, rok zbiega za rokiem“), a z nim 189 „żał jakiś dziecięcy“ — temat odwiecznej, fatalnej namiętności, wiążącej siostrę z bratem i sprzęgającej ludzkie szaleństwo z mądrością świata roślinnego:

Czyś mi sam lilią nie dawał w przykładzie,
Która kochanków w jednej ma łodydze? [w. 260—261]

O lilii gadał! — któż zaś nie pamięta?
I przy tym ręce całował i usta!
I jam cię uczył, że to rozkosz święta! [w. 282—284]

Wczytując się w wypowiedzi Wacława, np. 230 „Dziś — noc tak ciemna — dziś — chmury tak płyną —“, wykrywamy nawet prototyp charakterystycznej dla Máchy interpunkcji z tak niezwykle rozstawem dywizów: 308 „Hluboká noc — temná je noc!“ — „Temnější mně nastává“ — — „Pryč myšlenko!“ Ale równocześnie jakże blednie model w zestawieniu z gorączkowym, halucynacyjnym tokiem monologów Wilema i Karla Hynka Máchy, paronomastycznie przemieniających „ciemną noc“ w „to, co się nic nazywa“:

A než se přístí skončí den,
V to pusté nic jsem uveden. [w. 344—345]

Nie przypadkowo inspiracją dla Máchy były nie szczyty, ale raczej drugorzędne utwory niezwykle bogatej romantyki polskiej. Historia literatury światowej obfituje właśnie w przykłady przetwarzania mierzalnych wzorów obcych w szczytowe osiągnięcia. Często okazuje się, że monumentalne arcydzieła są bardziej zamknięte i mniej podatne na twórcze przetopienie. Z drugiej jednak strony, w poemacie Garczyńskiego, przy całej jego niedojrzałości i bezładzie, rozsiane są liczne swoiste, szczęśliwe sugestie artystyczne, które uzasadniają zarówno nadzwyczaj wysoką ocenę poematu ze strony Mickiewicza¹⁷, jak też i owocne zainteresowanie nim Máchy.

Z rosyjskiego przełożyła *Krystyna Pomorska*

¹⁷ 12 stycznia 1835 A. Mickiewicz (*Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 15. Warszawa 1955, s. 55) pisał do Garczyńskiego o rękopisie *Wacława dziejów*: „Od dawnych lat, od czasu, kiedym czytał Szyllera i Bajrona, nic mię [tak] głęboko całego nie zajęło!“ A bez mała w 10 lat później, w programie wykładów w Collège de France, 17—21—28 czerwca 1842, pisał: „Garczyński rozważany jako jeden z największych poetów narodowych“ (*tamże*, t. 10, s. 402).