

Kardyni-Pelikánová, Krystyna

Máj K. H. Máchy wobec polskiej powieści poetyckiej : (o rodowodzie genologicznym czeskiego poematu)

In: Kardyni-Pelikánová, Krystyna. *Czesko-polskie spotkania literackie : komparatystyka - genologia - przekład*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. 100-110

ISBN 8021022795

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123059>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Máj K. H. Máchy wobec polskiej powieści poetyckiej

(O rodowodzie genologicznym czeskiego poematu)

Każdemu, kto usiłuje objąć refleksją badawczą dzieje sądów krytycznych dotyczących twórczości K. H. Máchy, zwłaszcza zaś jego głównego dzieła – poematu *Máj*, przyjść musi na myśl znana maksyma Terencjusza Maurusa: *pro captu lectoris habent sua fata libelli*. Poemat odrzucany przez współczesną mu krytykę jako „nienarodowy“, przyjmowany przez następną generację („majowców“) jako dzieło wytyczające nowe drogi poezji czeskiej, krytykowany przez badaczy z kolejnego pokolenia pozytywistów za przejmowanie wielu obcych wątków, a nawet oskarżany przez niektórych o epigonizm (J. Durdík, M. Zdziechowski)¹, wprowadzony został wreszcie do kanonu dzieł najwybitniejszych w literaturze czeskiej przez następne pokolenia krytyków od F. X. Šaldy² poczynając. Wielkość poety udokumentowali zwłaszcza czescy strukturaliści (R. Jakobson, J. Mukařovský, F. Vodička)³ i dziś przyjmuje się to jako fakt oczywisty.

Uzasadniając twierdzenie, że twórczość Máchy rzeczywiście zapoczątkowała czeską poezję nowoczesną, nauka czeska musiała się ustosunkować do wielokrotnie powracającego pytania o wpływy obce, w tym zwłaszcza polskiego romantyzmu. I chociaż obecnie (V. Štěpánek, R. Grebeníčková, M. Pohorský)⁴ wiąże się dzieło Máchy głównie z nazwiskami Goethego i Byrona, a *Giaurovi* przyznaje się rolę wzoru genologicznego, to jednak wciąż jeszcze nie można przejść do porządku dziennego nad zawartymi w pracach J. Menšíka, J. Heidenreicha, M. Szyjkowskiego czy J. Magnuszewskiego⁵ materiałami i spostrzeżeniami łączącymi *Máj* z literaturą polską. I nie zmieniają niczego na rzeczy dążności czeskich badaczy do tego, by liczne, odnotowane analogie czy wręcz zapożyczenia tłumaczyć typologicznie zbieżnością postaw poetyckich (Heidenreich-Dolanský) lub widzieć w nich ogólnoeuropejskie toposy, tkwiące w atmosferze kulturalnej epoki (K. Krejčí)⁶. Wciąż bowiem nie obalono prawdy zawartej w stwierdzeniu Szyjkowskiego, iż „Mácha jest najpotężniejszym i najzdolniejszym uczniem polskich romantyków poza Polską“ oraz Jakobsona, iż *Máj* jest „z krwi i kości potomkiem polskiego romantyzmu“. Jakobson w cytowanym artykule z „Pamiętnika Literackiego“ wyraził też ubolewanie, iż jak dotąd brak badań porównawczych nad poetyką *Mája* i odpowiednich utworów polskich, co mogłoby ostatecznie zlikwi-

dować antynomie w ocenach twórczości Máchy. Niniejszy szkic, ograniczający się wyłącznie do problematyki genologicznej, traktuję jako wstęp do tego typu badań.

Przypuszczać należy, iż Jakobson mówiąc o związkach pokrewieństwa łączących *Máj* z literaturą polską nie miał na myśli wyłącznie dużej liczby reminiscencji z dzieł polskich autorów, które do twórczości Máchy przeniknęły. Reminiscencje owe (motywy, obrazy, metafory, nawet zwroty frazeologiczne i leksyka) nie były niczym niezwykłym ani w czeskiej kulturze odrodzeniowej, programowo asymilujące obce doświadczenia artystyczne⁷, ani w przyswajanej za pośrednictwem niemieckim i polskim kulturze romantycznej, w której, jak to zauważył Z. Łempicki, dominowało przeżycie literackie. Również w tekstach polskich – np. w „manifestie galicyjskiego romantyzmu”⁸ piśmie „Haliczanin”, dokładnie przez Máchę przestudiowanym, mógł poeta czytać rozważania wydawcy, Walentego Chłędowskiego, o uniwersalnym charakterze poezji oraz o tym, iż korzystanie z obcych zasobów dla wzbogacenia własnej kultury jest nie przestępstwem, lecz zasługą. Z faktu istnienia owych reminiscencji nie można więc wyciągać pochopnego wniosku o epigoństwie czeskiego poety. Epigon jest pisarzem zamkniętym w przeszłości. Parafrazując ten sąd można by rzec, że dowodem na epigonizm Máchy, na to, iż mówiąc słowami Szyjkowskiego twórczość jego „jest jednym wielkim polonizmem” byłoby uwieżenie *Mája* bez reszty w polskiej literaturze, utożsamienie się autora poematu z określoną, występującą w niej formą, pojętą jako wzór nie zezwalający na przekraczanie poetyk i konwencji. Tymczasem w przypadku *Mája* spostrzegamy wyraźnie dążenie do zrywania z konwencjami. Przede wszystkim, oczywiście, z konwencjami ówczesnej literatury czeskiej, zwłaszcza z jej programowymi skłonnościami do mitologizacji przeszłości, charakteru narodowego i języka. W *Máju* Mácha konwencje owe świadomie przelamuje. Tak chyba należy rozumieć wiersz dedykacyjny umieszczony na początku poematu⁹. Napisany w zupełnie odmiennej poetyce, bliski modelowi poezji odrodzeniowej, jest punktem wyjścia dla strategii autorskiej, sformułowaniem i zaspokajaniem „horyzontu oczekiwań” odbiorcy czeskiego, podczas, gdy następujący po nim poemat jest punktem dojścia, otwarciem przed tymże odbiorcą „horyzontu iluminacji”¹⁰, wytworzonego przy walnej pomocy lektur romantycznej poezji polskiej, choć oczywiście nie tylko polskiej. Podobną funkcją, jak wiersz dedykacyjny, obdarzył poeta wiersze wstępne poematu, sławiące przyrodę. Napisane ściśle według reguł poetyki pulcherystycznej, wywołującej wyobrażenie szczęśliwego mikrokosmosu, niemal Tyłowskiego „ziemskiego raj”, nabierają w kontekście całego poematu posmaku ironii¹¹.

Czy jednakże oczywista oryginalność poematu na tle literatury czeskiej da się także obronić w odniesieniu do pochłanianych przez Máchę utworów obcych, w tym utworów polskich? By odpowiedzieć na to pytanie, trzeba zastanowić się nad tym, czy Mácha miał świadomość gatunku, który chciał w literaturze cze-

skiej wytworzyć, jakie są wyznaczniki gatunkowe porównywalnych, poznanych przezeń utworów polskich oraz w jakim stosunku pozostaje *Máj* do wytworzonego w nich paradygmatu gatunkowego?

W polskich lekturach Máchy, znanych z jego notatników, wyraźnie rysuje się preferowanie przez poetę gatunku powieści poetyckiej. Mácha w ciągu mniej więcej dwóch lat przeczytał szereg utworów tego typu. Były to *Grażyna* i *Konrad Wallenrod* Mickiewicza, *Zamek Kaniowski* i fragmenty *Sobótki* Goszczyńskiego, *Maria* Malczewskiego, *Wacława* dzieje Garczyńskiego oraz z wczesnych utworów Słowackiego najprawdopodobniej *Zmija*, *Hugo*, *Mnich* i *Arab*. Czytał również utwór *Bejram* J. Korsaka a także w tłumaczeniu tego ostatniego poety poznał niektóre powieści poetyckie Byrona. Znał także inne, poza wymienionymi, utwory Mickiewicza (m. in. *Dziady*, *Redutę Ordon*a, *Romantyczność*) oraz wczesne dramaty Słowackiego (*Mindowe*, *Maria Stuart*). Śledził też polską twórczość krajową, szczególnie galicyjską. Już z samej ilości przeczytanych przezeń powieści poetyckich widać, jak bardzo gatunek ten zainteresował go. Fakt ów, jak się wydaje, w dostatecznej mierze upoważnia nas do postawienia pytania o pokrewieństwo genologiczne czeskiego poematu z polskimi realizacjami gatunku.

Polska powieść poetycka¹² powstała w latach dwudziestych XIX wieku jako wyraz rewolty przeciw nieżywotnym już tradycjom klasycystycznym. Znalazło w niej odbicie romantyczne łaknienie wolności, niezależności od ścisłych kryteriów poetyki, ale i dążenie do zobrazowania psychiki ludzkiej tak, aby poprzez przeżycie wewnętrzne można było poznawać świat w jego historycznym czy regionalnym wyglądzie.

Zastrzeżeniem wobec poetyki klasycystycznej była już sama nazwa genologiczna: „powieść“, wskazująca zarówno na fabularność i epickość utworu, jak i na autentyczność opowiadanych wydarzeń, na zmierzanie ku prawdzie ujęć psychologicznych ukazywanych typów ludzkich, prawdzie kreślonego środowiska geograficznego czy historycznego. Dążenie ostatnie przejawiało się już w podtytułach, precyzujących czas lub topografię utworu. Mácha jednak nie użył owego podtytułu, eksponowanego w polskich realizacjach gatunku (np. *Maria*. Powieść ukraińska; *Zamek Kaniowski*. Powieść; *Grażyna*. Powieść litewska; *Hugo*. Powieść krzyżacka; *Zmija*. Romans poetyczny z podań ukraińskich; *Bejram*. Powieść turecka itp.), ale też i nie przeoczył go, skoro w jednym z listów do Jana Máchy¹³ nazwał *Máj* „veršováním románkem“. W załączonej do tekstu poematu „interpretacji“ (*Výklad Máje*) posłużył się jednak określeniem „báseň“. Użył tam również, synonimicznego w tym kontekście, słowa „pověst“ kładąc znak równości między nim i akcją („děj“)¹⁴. Poeta zdawał więc sobie sprawę zarówno z podobieństwa własnego utworu do powieści poetyckiej, jak i z pewnego odstępstwa od paradygmatu gatunku.

Wśród czytanych przez Máchę polskich powieści poetyckich znalazły się trzy odmiany gatunkowe: pierwsza, byrońska, wprowadzająca tło orientalne i kładąca

nacisk na rekonstrukcję psychiki skłóconego ze światem bohatera, druga, syntetyzująca doświadczenia Waltera Scotta i Byrona w osobie bohatera-patrioty, podporządkowującego sferę osobistą interesom zbiorowości (*Grażyna*, *Konrad Wallenrod*) i wreszcie trzecia, będąca próbą wprowadzenia problematyki społecznej do powieści poetyckiej (Goszczyński). We wszystkich trzech odmianach polskiej realizacji gatunku zachowana została intensywna podmiotowość wypowiedzi (pod tym względem zbliżały się one do poematu miłosnego o konflikcie jednostki ze światem, jakim była IV część *Dziadów*, również znanych *Másze*). Mimo istnienia w różnym stopniu zachowanej fabuły wszystkie czytane przez czeskiego poetę polskie powieści poetyckie były nie tyle opowieściami o zdarzeniach, ile opowieściami o człowieku, którego przeżycia wewnętrzne, doznania psychiczne stawały się narzędziami poznawania świata. I właśnie tę cechę gatunku Mácha zauważył, przyjął, a nawet w swym własnym utworze (we wspomnianej wyżej „interpretacji“) uwypuklił, podkreślając *expressis verbis* pretekstowość fabuły dla wyrażenia idei głównej utworu.

Większość polskich powieści poetyckich odznacza się dość rozbudowaną fabułą, przekazywaną czytelnikowi za pomocą techniki sensacyjnej z uwypukleniem tajemniczości. Narrator przy tym zajmuje pozycję szczególną: jest współczującym świadkiem, zaangażowanym emocjonalnie interpretatorem wydarzeń, głęboko przeżywającym losy opowiadanych postaci, reprezentujących kondycję ludzką. Ogólną tendencją, widoczną w polskich realizacjach gatunku, jest przesunięcie zainteresowań epickich w stronę doznań psychicznych i ta właśnie cecha wpływa zarówno na ukształtowanie narratora, będącego właściwie często medium postaci, tła epickiego i konstrukcji zdarzeniowej, jak i na formowanie postaci.

Bohaterem jest człowiek nastawiony autorefleksyjnie (stąd monologi, spowiedzi, wdzieranie się mowy pozornie zależnej do narracji), człowiek tajemniczy, o biografii, którą czytelnik (ale i narrator) poznaje czy zna jedynie we fragmentach, człowiek przeżywający przełom wewnętrzny, trawiony wielką namietnością, skłócony ze sobą i światem zewnętrznym, posiadający w swym życiorysie moment szczególny, który zmieniał całkowicie jego losy i jego psychikę, który oddzielał arkadyjskie lata dzieciństwa i raj romantycznej miłości (życie dla ciebie i w tobie) od okresu późniejszego. Cezurą w życiorysie bohatera staje się ów wspomniany czyn, sprowokowany zresztą przez „zły“ świat. Od tej chwili dominantą biografii bohatera staje się dramat jego sumienia, zaś wyznacznikiem poglądu na świat – rozpacz. Rozpacz ta dotyczyć mogła losów osobistych (*Arab* Słowackiego, *Bejram* Korsaka) lub problematyki historiozoficznej (*Maria* Malczewskiego, *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego). W realizacji Mickiewiczowskiej polska powieść poetycka dążyła do przełamania antynomii byronowskiej: jednostka-świat, każąc szukać człowiekowi oparcia we wzniosłej solidarności ze zbiorowością, na co zwrócił uwagę w monografii Mickiewicza J. Kleiner. Odmiana

gatunkowa stworzona przez autora *Konrada Wallenroda* stawiała bohatera wobec wydarzeń dziejowych, domagając się dokonania wyboru między określonymi wartościami jednostkowymi i zbiorowymi. Ten wybór nie wprowadzał jednak ładu do życia bohatera, przeciwnie rodził nowe konflikty, ale jednocześnie uwypuklał problematykę etyczną utworu, waloryzował dodatnio śmierć w interesie zbiorowości, negował jej znaczenie w aspekcie egzystencjalnym, otwierał przed jednostką drogę do „transcendencji” historycznej, do ponadindywidualnego „życia” w przyszłych pokoleniach, w narodzie, w ojczyźnie. W taki oto sposób romantyzm polski usiłował rozwiązać problematykę ludzkiej przemijalności i ukazać, że i na tragiczne wpisanie człowieka w historię ów uprzedmiotowiony człowiek może znaleźć godną odpowiedź.

Możliwość dokonywania decyzji, dokonywania wyborów zazwyczaj przysądzana była mężczyźnie. Kobieta w polskiej (i nie tylko polskiej) powieści poetyckiej nie była na ogół równocenną partnerką postaci męskiej. Maria, Anna Bielecka, Aldona nawet – to jeszcze bohaterki sentymentalne: piękne, pełne smutku, rezygnacji, bezwolnie ulegające losowi i decyzjom mężczyzn, bohaterki, którym okrutny los nie pozwala na zrealizowanie miłości czystej, wiernej, szczerzej, idealnej, do jakiej były stworzone. Ale w polskiej literaturze romantycznej pojawiają się i inne heroiny: posągowa, na wzór klasycznych poematów heroicznych zbudowana postać Grażyny czy, ludowej proveniencji, na wpół bajeczne „upiorzyce”, obłąkane, żyjące wyłącznie swym uczuciem do mężczyzny i ginące wraz z nim przedstawicielki miłości zmysłowej – całkowitego przeciwieństwa miłości idealnej, zasadzającej się na związku dusz. Taką heroiną jest Ksenia w *Zamku kaniowskim*.

Polska powieść poetycka sporo miejsca poświęcała odtworzeniu środowiska: orientalnego, regionalnego czy historycznego. Opisywany krajobraz, jak to zauważono, zazwyczaj był rezonatorem stanów psychicznych bohaterów, ale mógł je też wywoływać, będąc swoistą profecją zdarzeń. Często w nim zakodowana była (podobnie jak we fragmentarycznej, tajemniczej fabule, będącej ekspresją losu ludzkiego w ogóle) filozoficzna pointa całego dzieła. Tak np. w *Marii* obraz zniszczenia, mętna woda, zdziczałe ogrody są jakimś dopełnieniem obrazu losów ludzi, na próżno usiłujących podejmować walkę ze złem i nieszczęściem. Obok takiego pejzażu „psychologizującego” i „filozoficznego” polska powieść poetycka przynosiła i pejzaż „ideologiczny”, ukazujący piękno ziemi ojczystej i przechodzący w refleksję historiozoficzną¹⁵. Poprzez pejzaż autorzy polscy ukazywali też odmienność regionalną, społeczną i temporalną opisywanego środowiska. Powołując się na zdanie M. Maciejewskiego można powiedzieć, że w polskich powieściach poetyckich natura miewa podwójny status: przyrodniczy i „naddany”, kulturowy.

W polskich realizacjach gatunku dosyć wyraźnie rysuje się też dwoistość płaszczyzn czasowych: narracji i fabuły. Dwoistość owa, chwilami zamazywana

na skutek współuczestnictwa emocjonalnego narratora w opowiadanych wydarzeniach, zarysowuje się szczególnie wyraźnie w epilogach, zawierających wyjaśnienie pokrętnie przebiegającej fabuły. Kompozycja powieści poetyckiej bowiem odbiega dość daleko od zasad logicznego wynikania i jest manifestacją romantycznej poetyki tajemnicy. Nie wykończone obrazy, fragmentaryczność i metaforyczność ujęć, niekoherencja otrzymują swoje uzasadnienie w płaszczyźnie filozoficznej dzieła, które bywa całością powiązaną nie tyle akcją, ile sposobem przeżywania i oceny świata.

Polska powieść poetycka, z którą Mácha się zaznajomił, wykazywała już wówczas wielką zdolność mutacyjną. I to właśnie był, jak się wydaje, pierwszy wniosek, jaki poeta wyciągnął ze swych lektur. Jednym z pierwszych odruchów jego samodzielności artystycznej było odrzucenie epitetu dookreślającego, regionalizującego, uhistoryczniającego czy orientalizującego utwór. Żadna z tych odmian gatunkowych w momencie powstawania *Mája* nie zadowalała twórcy. Rozpoznawszy gatunek (o czym świadczy dowodnie ilość przeczytanych tego typu utworów), nie potraktował go jako zespołu norm, ale jako wariabilny sposób postępowania artystycznego.

Z pewnym zdziwieniem skonstatować wypadnie, iż Máchę nie zainteresowała wysokoartystyczna polska odmiana powieści poetyckiej, w której bohater podporządkowuje swoją sferę osobistą (aż po wyraźnie uwzniośloną śmierć) – zbiorowości. Pociągnęła go natomiast problematyka egzystencjalna polskiego przedlistopadowego romantyzmu. Nauka czeska fakt ten tłumaczy tak, iż w latach trzydziestych ubiegłego wieku brak było w Czechach jakichkolwiek warunków dla podjęcia walki o wyzwolenie narodowe. Myśl czeska zaledwie dorastała wówczas do formowania idealnego i bardziej na życzeniach niż prawdzie opartego obrazu kultury narodowej, godziła się zaledwie na ideę obrony własnej narodowości, ale nie dorosła jeszcze do rewolty.

Poemat Máchy odrzucający regionalizm, orientalizm czy historyzm, podejmujący problematykę egzystencjalną był próbą przetransponowania powieści poetyckiej w literaturę konfesyjną, w poemat losu, w jedną wielką refleksję liryczną, nie pozbawioną jednak inwariantowych cech powieści poetyckiej. Transpozycję ową osiągnął poeta poprzez przemiany wyznaczników gatunkowych, przy czym zasadą strukturalną, owym „gestem semantycznym“, by użyć określenia Mukařovskiego, jest dążenie do usuwania znaczeń dosłownych, związanych zawsze z konkretem „tu i teraz“, oraz antytetyczność. Zasadę ową stosuje Mácha niezwykle konsekwentnie i to zarówno w mikro- jak i makrostylistyce.

Już dawno zauważono (F. Vodička, K. Krejčí), że poemat zaczyna się właściwie od epilogu akcji epickiej, która jest dwa razy (w pierwszej i drugiej pieśni) zreferowana w kilku zaledwie wierszach. Wygląda to tak, jakby poeta dość pobieżnie chciał spłacić dług obowiązującej w poetyce gatunku konwencji, aby móc przejść jak najszybciej do spraw dla niego najważniejszych: opisu oczekiwania

bohatera na śmierć i rozwinięcia związanej z tą sytuacją egzystencjalną problematyki filozoficznej. Pobieżne potraktowanie fabuły miało jednak swoje konsekwencje artystyczne: przede wszystkim uniemożliwiło Másze operowanie estetyczną kategorią tajemniczości. Wyzywająco sensacyjne wątki, zaczerpnięte z pieśni jarmarcznej (J. Magnuszewski zwracając na to uwagę mówi o „morytatowym byronizmie“ *Mája*¹⁶) są bowiem rozładowane zaraz na początku utworu. Jediną więc funkcją zredukowanej fabuły jest motywacja sceny psychomachii w celi więziennej.

Podobnej redukcji uległa postać kochanki, która w powieści poetyckiej jest motorem zdarzeniowości. Mimo jednak, iż o Jarmili mówi się zaledwie w kilku strofach, poeta potrafił uczynić z niej syntezę wyraźnie w utworach polskich wyodrębnionych heroin, reprezentujących miłość zmysłową i idealną, syntezę zamkniętą w oksymoronicznym określeniu „padlý anděl“.

Charakterystycznym przemianom uległ również bohater fabuły, Vilém. Wprawdzie, jak w większości polskich powieści poetyckich, i jego biografię współtworzy zemsta, ale jego zbrodnia nie wywołuje w nim (co zauważył już Zdzisław Chochowski) konfliktów etycznych. Vilém nie czuje się winny, przeciwnie, swoje życie uważa za pułapkę nastawioną na człowieka przez Los. Stąd w scenie śmierci brak jakiegokolwiek momentu ekspiacji. Vilém w chwili, gdy zadaje sobie pytania o sens „istnienia ku śmierci“, przestaje być oczekującym na kaźń zabójcą czy ojcobójcą, a więc bohaterem konkretnych wydarzeń, staje się natomiast archetypem, więznięm w ogóle, symbolem kondycji ludzkiej, „synem ziemi“, tak właśnie nazwanym w scenie stracenia. Wplecenie zaś jego członków w koło męczarni odczytać można jako aluzję do starożytnego mitu o Iksionie czy do średniowiecznych obrazów w ten sposób przedstawiających człowieka wpisanego w Kosmos. Jednocześnie jednak przemianom bohatera w model losu ludzkiego, a powieści poetyckiej – w poemat o najistotniejszych i najbardziej ogólnych atrybutach ludzkiej egzystencji czy wręcz w przeżycie egzystencjalne towarzyszy aż szokująca pięknem artystycznym przenikliwość psychologiczna, kiedy to w *Pieśni II* słowa „časně“ a „věčně“ sprowadzają w sposób realistyczny i typowy dla przebiegu procesów psychologicznych pytania o charakterze ontologicznym¹⁷. To właśnie w tym momencie los bohatera ulega uogólnieniu: to już nie jest los indywidualnego buntownika i mściciela, los zbrojcy, po którego śmierci rodzi się legenda opowiadana przez pokolenia; to smutny los szarego człowieka, któremu śmierć odbiera jedyne dostępne mu dobro – egzystencję.

Typowo romantyczny, ale jednocześnie oryginalny jest więc u Máchy model romantycznej jednostki w porównaniu z podobnym modelem, kreowanym w dostępnych mu polskich powieściach poetyckich. W obu przypadkach jest nim jednostka, która własnym życiem demonstruje – jak to już stwierdzono – przeświadczenie o przerwanej harmonii świata (przypomnijmy tutaj świetny poetycko ustęp *Mája*, w którym prawem metafory i synekdochy

wspomnienie dzieciństwa staje się wykładnikiem tęsknoty bohatera i podmiotu lirycznego do bezpieczeństwa, ale następująca zaraz po tym kaskada oksymoronów sugeruje pewność, iż bezpieczeństwo takie w świadomym życiu dorosłym jest niemożliwe do osiągnięcia). Te właśnie fragmenty, mówiące o suwerenności artystycznej czeskiego poety, świadczą też o jego uniezależnieniu się od polskich wzorów.

Jednakże Mácha, podobnie jak niektórzy polscy twórcy, nie chciał poprzestać na pesymizmie egzystencjalnym (mimo podkreślanego przez badaczy czeskich dążenia do deziluzji całkowitej). Odpowiedzi na romantyczne pytanie o możliwość istnienia harmonii w świecie szukał jednak nie we wtopieniu się jednostki w zbiorowość narodową, nie w przewycięzaniu śmierci – historią narodu, tym ponadindywidualnym sposobem istnienia, lecz w materialistycznym uznaniu istnienia na ziemi za jedynie realną bazę szczęścia ludzkiego, a także – w trudnej zgodzie na własną przemijalność. W obliczu tej przemijalności właśnie życie ludzkie nabierało dla niego walorów niezwyklej ewenementu, niczym nie zastąpionej wartości samej w sobie, oszałamiającej swym pięknem i porażającej tragizmem.

Ku uogólnieniu ciąży również Máchowski „chronotop“, by użyć znanego określenia M. Bachtina. Chociaż krajobraz *Mája* nie traci nic ze swych indywidualnych i niezwyklej sposobem, jakby techniką sceny obrotowej ukazanych okolic Bezdězu, nie jest przecież wyłącznie przestrzenią, na której rozwijają się zdarzenia fabularne. Obrazowaniu przestrzeni w *Máju* towarzyszy symbioza konkretności i abstrakcji, dolina z jeziorem zyskuje rysy bardziej ogólne, staje się po prostu przestrzenią ziemską, miejscem człowieka na ziemi, pomagając przemianie powieści poetyckiej w poemat o losie podmiotu ludzkiego w przestrzeni i czasie.

Podwójnie zamknięta kręgiem jeziora i okalających je gór przestrzeń *Mája* podkreśla też motyw wyobcowania bohatera. To nie droga wędrowca ku odkryciom rzeczy nieznanych, ku wyznaczonemu sobie celowi, nie Heraklitowa rzeka wiecznych przemian, nie dyszący wolnością bezkres stepów *Marii*, lecz koło sugerujące nawroty rzeczy. Ale rzeczywiste powroty-odrodzenia dotyczą tu wyłącznie natury. Los bohatera bowiem biegnie jednokierunkowo po linii kolebka – grób, a jedynym dostępnym człowiekowi powtórzeniem jest powtórzenie zasadniczych rysów losu ludzkiego, podkreślone słynnym, wstrząsającym zawołaniem: *Viléme, Hynku, Jarmilo!*

Taką koncepcję czasu potwierdza i sposób kreacji narratora. W *Máju* nie jest on jedynie współczującym opowiadaczem czy świadkiem historii czyjegoś życia, jak to bywało często w czytanych przez Máchę polskich powieściach poetyckich. Wielokrotnie już podkreślana w literaturze przedmiotu identyfikacja narratora z bohaterem, osiągnana za pomocą powtórzeń i wariacji pewnych motywów (np. słynny tren nad minionym dzieciństwem, motyw płynących obłoków) powodu-

je, iż linearny czas fabuły zmienia się w czas trwania. I właśnie ten czas pozwala Vilémowi-buntownikowi pogodzić się z losem, przyjąć go z godnością. Mógłby on bowiem powiedzieć za dzisiejszym pisarzem I. Andrićem: „podać się przemijaniu — to jedyna dostępna człowiekowi forma trwania“.

W niecodzienny sposób zastosował Mácha w swym liryczno-epicznym poemacie ironię romantyczną. Nie osiąga jej – jak Byron czy Słowacki w poematach dygresyjnych – za pomocą tworzenia dystansu narratora autorskiego wobec postaci i fabuły, dystansu prowadzącego do kompromitacji fabuły i demonstracji postawy kreatora. Czeski poeta efekt ironii osiąga poprzez konsekwentną antynomiczność obrazowanego świata, pogłębioną dzięki wpisaniu jej we wszystkie poziomy strukturalne poematu: od leksyki po kompozycję¹⁸, przy czym, jak zauważył w swej, przywoływanej już wyżej, monografii V. Štěpánek, antyteza kompozycyjna wspiera antytezę ideową nie tylko w wielkich całościach tematycznych, ale i w drobnych motywach.

O ile antyteza w poemacie Máchy zastępuje epicką fabułę¹⁹, stając się kośćcem konstrukcyjnym utworu, o tyle znów tak charakterystyczną dla estetyki powieści poetyckiej kategorię „tajemniczości“ zrekompensował poeta wieloznacznością, zamazywaniem granicy między konkretem i abstraktem. Dążenia owe widoczne są już w warstwie słownej (by odwołać się do sądów i ustaleń J. Mukařovskiego). Wyraźnie bowiem twórca usiłuje osłabiać w leksyce znaczenia dosłowne i wydobywać znaczenia symboliczne, a to m. in. poprzez umieszczanie tych samych często słów w odmiennych kontekstach, powiększających niepomierne ich pole asocjacyjne, wywołujących w nich swoistą „migotliwość“ semantyczną. Te same wysiłki obserwować można w krzyżowaniu znaczeń odnoszących się do czasu i przestrzeni typu „daleká noc“ czy w spychaniu na plan dalszy znaczenia podstawowego, a uwypuklaniu akcesoryjnego zjawisk, np. „šero hor“. Podobną funkcję pełni zacieranie osi znaczeniowej w złożeniach wielowyrzowych powiązanych zależnością gramatyczną, ewokujące wrażenie swoistej dematerializacji świata przedstawionego.

W makrostylistyce ta sama tendencja widoczna jest we wspomnianym już dążeniu do uogólnienia, w operowaniu symbolem i metaforą, powtórzeniem i paralelą jako środkami wyrażania rzeczy niewyraźalnych, umykających werbalizacji bezpośrednio.

Kończąc te rozważania można powiedzieć, że nie tylko nacisk położony przez Máchę na eksploatację poetyckiej funkcji języka, owo podkreślane przez Mukařovskiego, Jakobsona czy Vodičkę nastawienie wypowiedzi na swą własną wyrazistość dokumentowały rangę poetycką i oryginalność *Mája*. Także koncepcja genologiczna poematu świadczy, iż stworzył on dzieło, które nie było imitacją jakiegoś czy jakichś wzorów, ale oryginalną kontynuacją gatunku. Można powiedzieć przy tym, że polska literatura stawiała się dla Máchy nie tylko czy nie tyle szkołą poezji, ile ważnym kontekstem literackim, którego ówczesnej li-

teraturze czeskiej brakowało, była odskocznią dla stworzenia przez poetę własnego wariantu gatunkowego, będącego jednym z najbardziej subiektywnych a zarazem syntetyzujących ujęć powieści poetyckiej, a może szerzej: polskiego poematu liryczno-epickiego. Trzeba też przyznać, że poeta konstytuując ową mutację gatunkową, jaką jest bezprzecznie *Máj*, świetnie wyczuł dalszy kierunek rozwoju utworów tego typu w literaturze polskiej, zrozumiał, które z wyznaczników gatunkowych najszybciej ulegną konwencjonalizacji (fabuła) i szczęśliwie tę rafę ominął, choć swą dekonwencjonalizację powieści poetyckiej realizował w sposób odmienny niż literatura polska, z której późniejszymi arcydziełami nie było mu już dane się zaznajomić. Zrozumiał jednak, że poemat liryczno-epiczny zmierzać będzie ku liryzacji i ufilozoficznieniu (jak to potwierdziły w twórczości Słowackiego *Godzina myśli*, *W Szwajcarii*, *Król Duch*), a także ku eksponowaniu ironii (*Beniowski*) i te właśnie tendencje wprowadził do swego dzieła, osiągając w nim specyficzną syntezę inspiracji rodzimych i obcych.

Przypisy

- 1 Durdík, J.: *O poezii a povaze lorda Byrona*, Praha 1870; Zdziechowski, M.: *Karol Hynek Mácha i byronizm czeski*, Kraków 1893; rozprawa weszła w skład obszernej pracy Zdziechowskiego *Byron i jeho wíek*, t. I, 1894, t. II, 1897.
- 2 Šalda, F. X.: *Karel Hynek Mácha a jeho dětství* [in:] *Duše a dílo*, Praha 1913, [przedruk in:] *Soubor díla F. X. Šaldy*, díl 2., Praha 1950.
- 3 *Torso a tajemství Máchova díla*. Sborník pojednání pražského linguistického kroužku, Praha 1938; máchowskie studia J. Mukařovského przedrukowano ostatnio in: Mukařovský, J.: *Studie z poetiky*, 1982; Vodička, F.: *Cesty a cíle obrozenské literatury*, Praha 1958; tenże: *Struktura vývoje*, Praha 1969; Jakobson, R.: *Z zagadnień struktury czeskiego poematu romantycznego* („*Máj*“ Karla Hynka Máchy), „Pamiętnik Literacki“ 1960, z. 4.
- 4 *Realita slova Máchova*, red. R. Grebeníčková a O. Králík, Praha 1967; Pohorský, M.: *Český romantismus v evropském kontextu*, „Česká literatura“ 1978, č. 1; Stěpánek, V.: *Karel Hynek Mácha*, Praha 1984; Grebeníčková, R.: *Mácha, čtenář Goethova Fausta*, „Slavia“ 1982, č. 2.
- 5 Szyjkowski, M.: *Polská účast v českém národním obrození*, III, Praha 1946; tenże: *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*, Poznań 1947; Magnuszewski, J.: *Antoni Malczewski w Czechach* [w zbiorze:] *Europejskie związki literatury polskiej*, Warszawa 1969.
- 6 Dolanský, J.: *Juliusz Słowacki i Karol Hynek Mácha* [w zbiorze:] *Literatura — komparatystyka — folklor*, Warszawa 1968; Krejčí, K.: *Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu*, „Slavia“ 1977.
- 7 Macura, V.: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha 1983;
- 8 Poklewska, K.: *Galicja romantyczna (1816–1840)*, Warszawa 1976, s. 152 i n.
- 9 Funkcja wiersza dedykacyjnego bywała w literaturze przedmiotu interpretowana w różny sposób. Opracowania dawniejsze (Janský, Krčma) widziały w nim dążenie do wyprowadzenia w pole cenzury. R. Jakobson uważał, iż jest to parodia utworu Čelakovskiego *Společná píseň*. Vodička widział w nim parodię odrodzeniowej poezji politycznej, ale i przemyślny kontrast dla struktury *Mája*. A. Stich sądzi, iż wiersz dedykacyjny jest świadomym nawiązaniem do poezji odrodzeniowej, by na takim tle tym wyraźniej wystąpiło zaprzeczenie tej poezji, jakim jest *Máj*. F. Černý zaś dochodzi do wniosku, iż była to próba stworzenia czeskiego hymnu, a to, iż wiersz dedykacyjny jest załączony do *Mája*, stało się przypadkowo, wynikało z niezręczności edytorskiej (chodzi o brak wyodrębnienia gra-

- ficznego utworu postawionego przez autora na początku zamierzonych *Spisů K. H. Máchy*). Oba ostatnie artykuły patrz: *Prostor Máchova díla*. Soubor máchovských prací, Praha 1986; nasze stanowisko jest bliskie stanowisku A Sticha.
- 10 Handke, R.: *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Wrocław 1982.
 - 11 Szczegółowo o ironicznej funkcji natury w *Máju* por. Pynsent, R. B.: *Ironie v Máji*, „Česká literatura“ 1987, č. 2.
 - 12 Maciejewski, M.: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970; Ostrowski, W.: *Powieść poetycka, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“ VII*, 1964, z. 1; Lasecka, J.: *Dzieje powieści poetyckiej w Polsce w dobie romantyzmu*. Rozprawa doktorska, Łódź 1987, Biblioteka Uniwersytecka w Łodzi, Rkps 2929.
 - 13 Mácha, K. H.: *Dílo*, I, Praha 1986, s. 366.
 - 14 Tamże s. 45 pisze: „pověst tedy čili děj básně této nesmí se co hlavní věc považovati...“ (opowieści więc czyli akcji nie wolno uważać za rzecz najważniejszą w tym poemacie...).
 - 15 Kowalczykowa, A.: *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.
 - 16 Magnuszewski, J.: *Z rozważań nad stosunkiem poezji romantycznej do literatury jarmarcznej* [in:] *Tropami folkloru i literatury*, Warszawa 1983. O powiązaniu poematu z pieśnią jarmarczną piszą również V. Štěpánek, *op. cit.* oraz D. Hodrová: *Karel Hynek Mácha, Máj* [w zbiorze:] *Rozumět literatuře. Interpretace základních děl české literatury*, Praha 1986.
 - 17 Krejčí, K.: *Symbol kata a odsouzenec v díle Karla Hynka Máchy* [in:] *Česká literatura a kulturní proudy evropské, Praha 1975*.
 - 18 Oto garść przeciwstawięń: świat budzący się do życia – ginące życie, zachwycająca rzeczywistość materialna – „nic“ pośmiertne (przy czym owo „nic“ jakże świetnie poeta określił poprzez negację podstawowych atrybutów bytu: skończonego czasu i przestrzeni, patrz: V.Štěpánek, j.w.). Całość oparta na antytezie życia i śmierci itd., itd.
 - 19 Klátik, Z.: *Slovenský a slovanský romantismus. Typologia epických druhov*, Bratislava 1977, s. 128.