

Dorota Vincúrková  
Uniwersytet Szczeciński

**Koncepcja czasu cyklicznego w *Maju* Karela Hynka Máchy  
wobec koncepcji czasu linearnego w *Konradzie Wallenrodzie*  
Adama Mickiewicza**

W analizach komparatystycznych pochodzących z XIX oraz z pierwszej połowy XX wieku pojawiały się sądy o nieoryginalnym, „polonofilskim” charakterze powieści poetyckiej *Maj* Karela Hynka Máchy. Wydany w 1836 roku tekst został przez polskich badaczy literatury potraktowany w sposób wyjątkowo „polonocentryczny”. Marian Szykowski stwierdził nawet, iż droga twórcza Máchy „jest w całości oparta na polskich wzorach” (Szykowski: 142) oraz że „w treści, jak i w formie ulegał zbiorowemu działaniu polskiego romantyzmu”<sup>1</sup> (Szykowski: 142). Z lektury passusów dotyczących wpływu Stefana Garczyńskiego oraz innych polskich poetów na Máchę i jego twórczość, zawartych w rozprawie badacza pt. *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*, czytelnik może zdiagnozować *Maj* Máchy jako utwór całkowicie epigoński, co więcej – jako tekst będący skutkiem zabiegu kopiowania dzieł polskich mistrzów. Szykowski nie podkreśla inwencyjnej postawy autora *Maja*, wskazując tylko na – jego zdaniem – elementy wprost zaczerpnięte z literatury polskiego romantyzmu. Podobną diagnozę stawia on całej romantycznej formacji kulturowej ukształtowanej na

---

<sup>1</sup> Już w drugiej połowie XX w. o polskich wpływach widocznych w *Maju* pisał Roman Jakobson (389–409). W kontekście „polonofilskich” inspiracji Máchy warto również przyjrzeć się starszej pracy Mariana Zdziechowskiego *Karel Hynek Mácha a byronizm český*.

czeskich ziemiach (zob. Kardyni-Pelikánová, 2003: 264–268)<sup>2</sup>. Należy jednak zwrócić uwagę na pewien anachronizm kryjący się w tych twierdzeniach – dzieło Máchy wszak nie musiało w swoim czasie być bezwzględnie oryginalne, ponieważ pełne inwencji imitowanie elementów pochodzących z dzieł mistrzów było wówczas w praktyce pisarskiej dozwolone (*imitatio*). *Maj* jest zatem „owocem” emulacji Máchy, jego kreatywnego współzawodnictwa z tekstami poprzedników.

Warto podkreślić, że znaczącą rolę w kształtowaniu się wyobraźni literackiej Czecha odegrała znajomość dzieł Adama Mickiewicza, w tym – *Konrada Wallenroda*. Jednakże, choć nie da się ukryć nadwiślańskich lektur (w dużej mierze polskich powieści poetyckich) i ich wpływu na twórczość autora *Maja* (zob. Kardyni-Pelikánová, 2000: 100–110), należy zauważyć, iż nie stanowiły one jedyne źródła jego poetyckiej imaginacji.

Wyraźne zaakcentowanie przez czeskiego poetę problemu zniewolenia jednostki w cykliczności czasu (wraz z akompaniującym mu zamkniętym układem przestrzeni) jest jednym z tych aspektów, które niezaprzeczalnie odróżniają utwór od wcześniejszych osiągnięć polskiego romantyzmu<sup>3</sup>. W niniejszym artykule zestawiono kategorię „świętego (cyklicznego) czasu” występującego w *Maju* z obecnym w *Konradzie Wallenrodem* Adama Mickiewicza czasem linearnym, historycznym. Porównanie to jest jednym z przyczynków do udowodnienia, jak Mácha w indywidualny i kreatywny sposób wykorzystywał motywy europejskiej kultury.

---

<sup>2</sup> Kardyni-Pelikánová polemizowała z tezami Szyjkowskiego: „Ogromna ilość zebranego przez badacza materiału świadczyła jednak o obecności polskiej kultury romantycznej w procesie powstawania czeskich wartości kulturowych, ale polskie dzieła ani procesu owego nie powołały do życia, ani nim nie sterowały. Romantycznym polskim etycznym, literackim, kulturowym wzorcom i reprezentowanym przez nie wymiarom duchowym zbyt wielki opór stawiał czeski realizm, pragmatyzm, czeska umiejętność kompromisu, czeski brak egzaltacji, a nawet – czeskie poczucie humoru” (Kardyni-Pelikánová, 2003: 268). Trzeba jednakże zauważyć, iż komentarz Kardyni-Pelikánovej sam w sobie zawiera Hegłowską ideę „ducha narodu”, który weń tkwi i ustanawia charakter narodowy.

<sup>3</sup> Zob. uwagi Marii Janion i Marii Źmigrodzkiej dotyczące dwóch odmiennych tradycji rozumienia czasu – w perspektywie cyklicznej i linearnej (2001: 21–26).

Czas stanowi jedną z najważniejszych kategorii obecnych w *Maju* Máchy<sup>4</sup>. Struktura tekstu, która uwypukla jego cykliczność, jest dominantą kompozycyjną utworu. Już początek tej powieści poetyckiej:

Byl pozdní večeř – první máj –  
večeřní máj – byl lásky čas.  
Hrdliččin zval ku lásce hlas,  
(*Máj*: 9)

Był wieczór – maj – miłości czas –  
wieczorny maj; do miłowania  
synogarlicy głos nakłania,  
(*Máj*: 113)

umiejscawia jej akcję w określonym odcinku doby (wieczorem) oraz roku (w maju). Te punkty czasowe ważne są dla całej kompozycji dzieła, w którym czas zatacza kręgi (wracając niejako do swoich początków). Zmieniające się pory dnia wytyczają zaś granice między poszczególnymi opisanymi wydarzeniami.

Jednakże, mimo zaznaczenia granic czasowych, czas akcji utworu jest nieodokreślony, wszak czytelnik nie wie dokładnie (nie zna chociażby daty rocznej), kiedy ów majowy wieczór zaistniał. Już w tym aspekcie *Maj* różni się od dzieła mistrza i poprzednika Máchy – *Konrada Wallenoda* Adama Mickiewicza. Polski romantyk rozpoczął swój utwór od słów:

Sto lat mijają, jak Zakon krzyżowy  
We krwi pogaństwa północnego brodził;  
Już Prusak szyję uchylił w okowy  
Lub ziemię oddał, z duszą uchodził;  
Niemiec za zbiegiem rozpuścił gonitwy,  
Więził, mordował, aż do granic Litwy.  
(*KW*: 8)<sup>5</sup>,

precyzując moment historyczny opisywanych wydarzeń. Marian Ursel stwierdził nawet, iż Mickiewiczowi chodziło o rok 1391, czyli rok wyboru Konrada

---

<sup>4</sup> Cytowane fragmenty *Maja* pochodzą z edycji: Mácha, *Máj* (2015). W nawiasie pod cytatami podany będzie tytuł (*Máj*) oraz numery odpowiednich stron. Tłumaczenie utworu podawać będą z edycji: K.H. *Mácha* (1971: 113–142). Po cytowanych wersach podawać będą tytuł utworu (*Máj*) oraz numery odpowiednich stron.

<sup>5</sup> W niniejszym artykule korzystałam z edycji: Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, oprac. Stefan Chwin, Wrocław 1990. W nawiasie pod cytatami podany będzie skrót tytułu (*KW*) oraz numery odpowiednich stron.

Wallenroda na mistrza krzyżackiego (Mickiewicz: 36)<sup>6</sup>. Czas w tekście tym jest „zanurzony w historię”, usytuowany w zdefiniowanym okresie (średniowiecze), odniesienia zaś do historycznych wydarzeń ważne są dla odczytania dzieła<sup>7</sup>. Od momentu tego (1391 r.) ukazywane będą kolejne wypadki Krzyżaka, dążącego do celu, który wyznaczyły mu (linearne w swej istocie) koleje historii.

Jak zostało już zaakcentowane, w *Maju* bardzo ważne jest ukazanie pory, w której rozpoczyna się akcja utworu. Jest to (niedookreślony jakąkolwiek datą) wieczór, podczas którego Jarmila daremnie oczekuje na swojego ukochanego Viléma. Już w tej początkowej strofie pojawia się romantyczny motyw przenikania się światów, przeplatania się ze sobą przestrzeni powietrza i głębin wody:

po šíroširé hladině  
nic mimo promyk hvězd nezírá.  
(*Máj*: 10)

W rozlewającej się topieli  
nie widzi nic prócz gwiazd jej wzrok.  
(*Máj*: 114)

Według romantyków cały świat składa się z przeróżnych dwoistości. Świat romantyczny nie mógł więc istnieć „bez podwojenia, bez sobowtóra” i bez odbicia (Janion, 1975: 51). Maria Janion zauważyła, że Maurycy Mochnacki w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* opisuje samopoznanie jako proces, który by się odbyć, musi się zobiektywizować – poprzez swoje podwójne odbicie (1975: 51). Tak właśnie jest w dziele Máchy – w utworze tym ziemia i niebo przyglądają się sobie, gwiazdy zaś wciąż odbijają się w wodzie i migoczą. Jednocześnie protagoniści utworu, na brzegu jeziora, na skraju odbijającej prawdziwy świat tafli wody, poznają najgłębsze prawdy o sobie samych i o rzeczywistości. To tego wieczoru Jarmila, uwięziona w przestrzeni pomiędzy wodą a niebem, dowiedziała się o zbrodni ukochanego mężczyzny i karze, która spadła na niego za jego przerażający występki. Wieczorową

<sup>6</sup> Uwaga ta pochodzi z przypisu numer 1, który zawarty został w edycji *Konrada Wallenroda* opracowanej przez Mariana Ursela.

<sup>7</sup> Zarzucano jednakże Mickiewiczowi swobodne podejście do realiów historycznych i przekształcanie historiografii na swoje potrzeby (Janion, 1990: 43–48). Janion pisała: „Jako poeta romantyczny, Mickiewicz poczynił sobie w ogóle bardzo swobodnie z historycznymi przekazami i snuł opowieści, w której kontaminował rozmaite życiorysy i fakty, często pochodzące nawet z różnych epok historycznych. Wychodził bowiem z założenia, że poeta ma prawo odgadywać ducha przeszłości, uzupełniać domysłami kroniki dochowane w kopiach pełnych luk i niedopowiedzeń, słowem – tworzyć swoją «całość historyczną» [...]” (1990: 43).

porą, w blasku księżyca, popełniła również najcięższą zbrodnię – targnęła się na własne życie. Tym samym wieczór, jako pora dzieląca noc i dzień, staje się również granicznym momentem życia bohaterki utworu. W ostatnich chwilach przemijającego dnia i nadchodzącego zmroku zostaje jej ukazana prawda o losie jej ukochanego. Wtedy też sama Jarmila postanawia zakończyć swoje życie, przekraczając granice między sferą powietrza a wody.

Najobszerniejsza część *Maja* osadzona została w scenerii nocnej. W części drugiej utworu wielokrotnie podkreślana jest ciemność nocy, stanowiąca tło rozważań Viléma. Wszelchobecny mrok jest również niewolą, która ogarnia więzienie młodego zabójcy – *Sloup sloupu kolem rameno si podává / temnotou noční* (*Máj*: 14) – „W nocnej ciemności słup słupowi ramię / podaje po omacku” (*Máj*: 118). Ciska towarzyszy ciemności i pozbawia Viléma nadziei, wzmagając w nim poczucie osamotnienia, wyobcowania ze społeczeństwa i bezradności wobec nieuniknionego. Jest też czynnikiem przywołującym wspomnienia nieszczęść. Noc to pora, podczas której rozgrywa się najcięższa walka głównego bohatera – walka ze strachem przed śmiercią, z nieszczęśliwymi wspomnieniami, z samym sobą (zob. *Máj*: 15; *Máj*: 118)<sup>8</sup>.

Ciemność i „ziemska” noc w dziele Máchy skontrastowane zostają z pośmiertną nocną nicością:

„Temnější noc!” – – – Zde v noční klín  
ba lúny zář, ba hvězdny kmit  
se vloudí – – tam – jen pustý stín,  
tam žádný – žádný – žádný svit,  
pouhá jen tma přebývá.  
(*Máj*: 19)

„Nocy najgłębsza!” Tu od lśnień,  
od błysków księżycowych i od błysków  
gwiezdnych drży  
mrok czarny, tam – jedynie pusty cień,  
tam żadnej – żadnej – żadnej skry,  
tam tylko noc przebywa.  
(*Máj*: 123)

Noc wreszcie staje się uosobieniem śmierci, a zarazem antycypacją pośmiertnego niebytu. Wraz z gradacją nocy następuje zatem gradacja uczuć

---

<sup>8</sup> Mácha wprowadził do swojego dzieła element nokturnu – „nocnego” gatunku literackiego, który wykształcił się (w opisywanej formie) w literaturze oświeceniowej. Fragment nocnych rozważań bohatera dzieła wpasowuje się w XVIII- i XIX-wieczny nurt ukazywania nocnych rozważań egzystencjalnych postaci literackich (Krukowska: 227–228). Charakterystyki nokturnu w sztuce romantycznej dokonała Elżbieta Zarych (357–385).

protagonisty poematu – wzrasta jego przerażenie i zwątpienie we wszystko, zwątpienie przeradzające się w nihilizm. Cisza oraz ciemność sprawiają, iż bohater stopniowo pograża się w rozpacz i traci wiarę w pośmiertne ukojenie<sup>9</sup> (Szyjkowski: 138). Podobnie jak w pierwszej części utworu, gdy na granicy dnia i nocy Jarmila wkracza w ciemność (czyli śmierć, bez nadziei na eschatologiczne pocieszenie), tak również w tym fragmencie tekstu uwidacznia się egzystencjalny pesymizm czeskiego romantyka. Życie jawi się jako więzienie jednostki, która, uwikłana w zawiłe koleje losu, cierpi i nie może znaleźć ukojenia, gdyż nie widzi celu swojej samotnej egzystencji. Śmierć zaś jest tylko wkroczeniem w nową, nieposiadającą sensu, pustkę. Gdy zrozpaczony Vilém rozmyśla w więzieniu, dochodzi do wniosku, że:

Bez konce ticho – žádný hlas –  
 bez konce místo – noc – i čas – – –  
 to smrtelný je mysle sen,  
 toť, co se „nic“ nazývá.  
 A než se příští skončí den,  
 v to pusté nic jsem uveden. – – –  
 (*Máj*: 20)

Bez końca cisza – żadnych brzmień –  
 bez końca dal – i noc – i czas –  
 myśli śmiertelnym snem jest w nas  
 to, co się „nic” nazywa.  
 Ze świtem jutrzejszego dnia  
 wejść w to puste nic i ja.  
 (*Máj*: 123–124)

W cytacie tym ukazuje się oczom czytelnika cała rozpacz bohatera, który przeczuwa, że po śmierci czeka go nicłość. Stan, w którym znajdzie się on po wykonaniu wyroku, przypomina ciemne i ciche więzienie: „Bez końca cisza [...] – i noc – i czas”. Światło, które zazwyczaj jest zwiastunem nadziei i nowego dnia, w przytoczonym fragmencie zamienia się w przepowiednię końca i przerażającego „nic”. Poeta znów operuje w swoim dziele kontrastem – świat nie jest wcale początkiem (jak w normalnym porządku rzeczywistości), lecz znakiem końca.

W *Intermezzo I*, fragmencie przyjmującym formę dramatu (posiada on chociażby didaskalia), oczom czytelnika jawi się spowite w księżycowym blasku wzgórze z ludzką czaszką nabitą na pal (*Máj*: 23; *Máj*: 126). Północ, ta specyficzna pora doby, owa granica między „dziś” a „jutro” (podobnie jak wieczór, który jest granicą między dniem a nocą), staje się chwilą, w której

<sup>9</sup> O „nihilizmach” Antoniego Malczewskiego i Máchy pisała także Magdalena Siwiec w artykule *Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości* (607–624).

rozgrywają się niezwykle wydarzenia. Duchy oraz elementy przyrody przygotowują rytuał pożegnalny Viléma, szykują się na jego śmierć (poeta tworzy tu krajobraz wręcz gotycki, budzący grozę)<sup>10</sup>. Północ ta jest zapowiedzią północy kolejnej (jutrzejszej) chwili, w której okoliczne duchy odprawiają bohaterowi symboliczny pogrzeb.

W twórczości polskich romantyków (Antoniego Malczewskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Adama Mickiewicza) obraz nocy wypełnia się symboliką tajemnicy i głębi duszy ludzkiej (Krukowska: 7). Noc stała się bogatym źródłem metaforyki związanej z egzystencją człowieka (Krukowska: 8). Opisywana pora doby nie różniła się w prymarnej interpretacji swych sensów w dziele młodszego romantyka – Máchy. Różnice jednakże dostrzec można w roli, jaką noc odgrywa w całościowej kreacji czasu w poszczególnych utworach. Jak już zostało zaakcentowane – w *Maju* noc jest jednym z ogniw doby, będącej niekończącym się kołem powtórzeń. W dziele Mickiewicza zaś ta mroczna pora wkomponowana będzie w rozważania dotyczące czasu pojmowanego w kontekście historii, a dokładniej – momentu, gdy szczęśliwy „raj” „ludów północnych” zmienia się w tragiczną historię (Krukowska: 118–121).

To w kreacji scen nocnych zawarł autor *Konrada Wallenroda* duży „ładunek” symboliczny (Krukowska: 117–133). Opisy spotkań dawnych kochanków są kluczowymi dla wymowy dzieła. Ma w nich miejsce swoisty rozrachunek mistrza zakonu z własnym sumieniem. W chwilach tych ukazany jest cały tragizm postaci Wallenroda, który uwikłany jest w dwie, przeciwstawne, konieczności: z jednej strony jest to „wewnętrzna konieczność moralna”, z drugiej zaś – „konieczność nieetycznego działania w świecie zewnętrznym” (dodać trzeba: „zanurzonym” w historię) (Krukowska: 132). Jak zauważyła Halina Krukowska:

Nocne rozmowy Aldony z Konradem są pełne jęków, rozpacz, cierpienia, tęsknoty. Wymienione przeżycia bohaterów są przejawem ich rozpoznania się w nowej, historycznej rzeczywistości, co wiąże się bezpośrednio ze sferą tragizmu w utworze, ponieważ nie ma tragizmu tam, gdzie nie ma jego świadomości. **W tym właśnie tkwi najgłębsza istota sensów nocy w Konradzie Wallenrodzie** (Krukowska: 130) [podkr. D.V.].

---

<sup>10</sup> Miejsce, przedstawione w tej części utworu, jest egzemplifikacją toposu *locus horridus*, miejsca straszego, nieprzyjaznego, wzbudającego strach (zob. *Słownik terminów literackich*: 287).

Skalana zbrodniami dusza Litwina-Krzyżaka przegląda się w niewinnej duszy Aldony<sup>11</sup>, co nie pozwala mu całkowicie utracić „moralnego zmysłu”. Wallenrod jest z powodu owych okoliczności człowiekiem, który był świadkiem momentu przemiany „raju” w „historię” niszczącą szczęście jednostki i który zdaje sobie sprawę ze swojego tragicznego położenia (nie ma wszak już z niego drogi powrotnej) (Krukowska: 130–133). Krukowska zaakcentowała również, że jedynym, co uratować go może przed całkowitą klęską, jest pamięć (wspomnienia o Aldonie zamkniętej w wieży, kobiecie, która moralnie znajduje się niejako – również poprzez symboliczną wertykalność wieży – ponad historią). Badaczka stwierdziła: „Wewnętrzność tego obrazu [Aldony przebywającej w wieży – dop. D.V.] sugeruje w poemacie czas rozmów Konrada pod wieżą – noc” (Krukowska: 132). Podkreślmy: noc w dziele Mickiewicza jest ważnym symbolem tragizmu jednostki skonfrontowanej z okrucieństwem historii. Jej rola jest odmienna od tej odegranej u Máchy – choć w obu dziełach zawarte są tu opisy chwil, w których poszczególne jednostki zdają sobie sprawę z przerażających aspektów ludzkiej egzystencji.

W *Maju*, po wykreowaniu gotyckiego wizerunku nocy, Máchá konsekwentnie przechodzi do opisu kolejnego „ogniwa” koła czasu. Wraz z początkiem świtania (czyli kolejną granicą czasową zaznaczoną w poemacie) kończą się przygotowania do uroczystego pogrzebu Viléma:

Jeden hlas  
„Slavný mu pohřeb připraven.  
Ubledlý měsíc umírá,  
Jitřena brány otvívá,  
již je den! Již je den!”  
(*Máj*: 26)

Głos w chórze:  
Niech pogrzeb wielki ma! Lecz cyt –  
poblady księżyc już umiera,  
jutrzienka bramy swe otwiera,  
nadchodzi świt! Nadchodzi świt!  
(*Máj*: 129–130)

Obraz opisanego w części trzeciej poranka zawiera w sobie ironiczny kontrast. Całkowicie zmienia się sceneria zdarzeń – pojawia się zamek Bezděz,

<sup>11</sup> Przykład stanowić mogą słowa Konrada: „Płaczmy, – lecz niechaj lepiej drżą przyjaciele, / Bo Konrad płakał, ażeby mordować. / Po coś tu przyszła, po co, moja droga! / Z klasztornych murów, z świątyni pokoju? / [...] – a ja słuchać muszę, / Patrzyć na długą skonania katuszę, / Stojąc z daleka, i klnąć moją duszę, / Że w niej są jeszcze ostatki uczucia” (*KW*: 40).



a wokół niego rozpościera się piękna kraina<sup>12</sup>. Króluje w niej radość, cała przyroda cieszy się z majowego poranka. Słońce, zielona woda jeziora, śpiewy ptaków, rześki powiew powietrza oraz kwiaty – wszystkie te elementy realizują topos *locus amoenus* (zob. Curtius: 202). Okalająca świat radość i bujność północnoczeskiej przyrody przewrotnie współgra z tragedią, która rozegrać się ma w tej scenerii. Na przeciwieństwach i kontrastach zbudowana jest cała narracja w *Maju*. Rozpoczynający się poranek jest antynomią przedstawionej wcześniej nocy (pełnej rozterek i zwątpienia). Ta wczesna pora dnia kojarzona jest za zwyczaj z przebudzeniem, z wiosną. Jednakże w *Maju* – tak jak w przypadku przywołania wiosennego miesiąca – poranek jest chwilą kaźni i śmierci Viléma. Śmierć i przebudzenie splatają się zatem w jedno, dla byłego „straszne lasów pana” niedostępna jest już radość, którą przynosi nowy dzień.

Czas w poemacie tworzy koło, opisany więc zostaje znów wieczór. W *Intermezzo II* wieczór stanowi porę, w której roznosi się po lasach wiadomość o śmierci Viléma:

V kotouči jak vítr skučí,  
nepohnutým kolem zvučí:  
„Vůdce zhyнул! – vůdce zhyнул!” –  
(*Máj*: 34)

W krąg jak wiatr wieczorny jęczy,  
wśród zamarłych brzmi przełęczczy:  
„Wódz nasz zginął! Wódz nasz zginął!”  
(*Máj*: 137)

Podczas zmierzchania, w tej znaczącej chwili przemiany dnia w noc, powraca tęsknota za Vilémem. Podobnie jak w pierwszej części utworu za protagonistą tęskniła jego ukochana, tak w *Intermezzo II* za „straszny lasów panem” tęsknią tak przyjaciele, jak i cała przyroda. Smutek ten przedstawiany jest za pomocą topiki niewyraźności (zob. Curtius: 168) – każdy, kto dobrze znał Viléma, oplakuje jego tragiczną śmierć.

---

<sup>12</sup> Jedną z inspiracji młodego poety była kraina w północnych Czechach, w powiecie czeskolipskim (dziś zwana krajem Máchy), do której przybył w sierpniu 1832 roku. Celem podróży było miasteczko Doksy, gdzie mieszkał jego przyjaciel – Edward Hindl. Jezioro Wielki Rybnik (nazwane dziś – podobnie jak cała kraina – nazwiskiem poety), otaczające je wzgórza, malownicze wysepki (w tym szczególnie urokliwy Mysi Zamek, którego ruiny znajdują się na jednej z nich) oraz górujący nad krainą zamek Bezděz – wszystkie te elementy działały na wyobraźnię poety. O szczególnym upodobaniu do Bezdézu dowiedzieć się można z osobistych notatek artysty (zob. Koloc: 11, 33–34).

Czwarta część *Maja* całkowicie poświęcona jest tematowi powrotów (w znaczeniu czasowym, jak i przestrzennym). Tym samym odsłania przed czytelnikiem strukturę tekstu, która przypominać może podwójny okrąg. Struktura ta zauważalnie odróżnia tekst od dzieła Mickiewicza, w którym wszak wyraźnie zaakcentowana jest niemożność wszelkich powrotów (zob. Krukowska: 121–129). Sama Aldona odmawia Wallenrodowi zejścia z wieży oraz powrotu na Litwę i mówi do ukochanego:

Nie, już po czasie [...],  
[...]  
Alfie, nam lepiej takimi pozostać,  
Jakimi dawniej byliśmy, jakimi  
Złączym się znowu – ale nie na ziemi.  
(KW: 99–100)

Pustelnica podkreśla, że niemożliwe jest wrócić do dawnych czasów szczęśliwości, lecz także do miejsc niegdyś kojarzonych z tym uczuciem. W chwili, gdy historia skaląa litewską Arkadię, nie było już do niej drogi powrotu. Dostrzeżenie zmian, jakie zaszły w bohaterach i ojczyźnie spowodować by mogło tylko ostateczną klęskę postaci – ich całkowite załamanie (zob. Krukowska: 121–129).

W *Maju* jednakże owe (choćby częściowe) powroty się urzeczywistniają. W czwartej części utworu wypowiada się już bezpośrednio narrator, wracający po siedmiu latach w okolice jeziora, przy którym stracony został Vilém. Na pobliskim wzgórzu opowiadający zobaczył czaszkę wbitą na pal. Przerażony uciekł ze wspomnianego miejsca do najbliższego miasteczka. To tam, od miejscowego karczmarza, usłyszał historię rozbójnika Viléma. Rok później – właśnie w maju – narrator powraca na wzgórze śmierci „pana lasów” i rozmyśla nad losem bohaterów minionej tragedii oraz nad swoim własnym życiem. Sam siebie określając mianem *poutnika* (*Máj*: 39), czyli „pielgrzyma” (*Máj*: 140), wątpi, by mógł znaleźć ukojenie w jakichkolwiek ramionach, ponieważ jego miłość została zawiedziona (można domyślać się, iż los Viléma i Jarmily oraz ich niespełnionej miłości kojarzy się owemu rozczarowanemu pątnikowi z jego własnym zawodem miłosnym). To, jak bardzo narrator utożsamia się z bohaterami wydarzeń sprzed lat, udowadniają ostatnie słowa poematu, które są zawołaniem zawierającym imiona całej trójki młodych ludzi: *Hynku! – Viléme!! – Jarmilo!!!* (*Máj*: 39; *Máj*:

141). Podróż, czy też wręcz pielgrzymka, staje się wyprawą, która na celu ma poznanie samego siebie. Peregrynacja do miejsca, w którym żyli i umarli niešťešťliwi kochankowie, jest r3wnieź badaniem własnej przeszłości i pamięci. W tym wypadku miejsce r3wnieź pełni rolę przestrzeni, która przechowuje w sobie pamięć i mit. Ewokuje ona wspomnienia minionych chwil u przyszłych pokoleń. Zapewnia nieprzemijalność pewnych motyw3w i wrażeń.

Zn3w widoczna jest cykliczność czasu: pierwsza wizyta narratora na wzg3rzu, gdzie spoczywała czaszka Viléma, miała miejsce w Nowy Rok (nocą), druga w majowy wiecz3r, dokładnie siedem lat po śmierci ukochanego Jarmily. Uwidacznia się motyw podw3jnego czasowego powrotu – tak do pory dnia (romantycznej nocy), jak i pory roku (w przypadku majowej podr3ży narratora). Obie daty (Nowy Rok, poczatek maja) zdaję się mieć znaczenie symboliczne. Nowy Rok – według Eliadego – „implikuje [...] podj3cie czasu u jego poczętku” (Eliade, 2001: 91). W trakcie praktyk obrzędowych zwięzanych z tą szczeg3lnę granicę dokonuje się oczyszczenie, ponowne stworzenie (Eliade, 2001: 91). Także powr3t narratora do miejsca, gdzie przebywały szczętki Viléma, odbył się dokładnie w majowy wiecz3r, siedem lat po opisanych tragicznych wydarzeniach. Warto zauważyć, iż poczatek maja jest czasem świ3tym w czeskiej kulturze. Źoržeta Čolakova zwróciła uwagę na rytuał, który wypełnia się na ziemiach czeskich wlaśnie pierwszego maja (Čolakova: 452–453). Eliade opisał wiosenne obrzędy, które miały miejsce w tych rejonach. Poczatek maja (jak r3wnieź wiosna w og3le) utożsamiany był – inaczej niź w dzisiejszej kulturze – z poczętkiem nowego roku, odradzaniem się przyrody. To wiosna, nie zaś srodek zimy, oznaczala nadchodzające nowe czasy. Pierwszy dzień maja więztał się na ślęskich ziemiach z wyborem kr3ła i kr3lowej, którymi zostawala „najsilniejsza para” społeczności. Stawali się oni symbolem obrzęd3w i zabaw odbywajęcych się na cześć nadchodzającej wiosny (Eliade, 1993b: 301–302). W niektórych rejonach Europy (Eliade nie wskazał na konkretny region) w obrzędy te włączone był rytuał „majowego kr3ła”, którego śmierci miała być symbolem budzającej się do życia roślinności (Eliade, 1993b: 304). Na terenach czeskich zaś:

W tłusty wtorek grupa m3łodych ludzi w przebraniu udaje się na poszukiwanie „kr3ła” i oddaje się dramatycznej gonitwie po mieście, po czym, schwytawszy kr3ła, sądzi go i skazuje na śmierci. „Kr3ł”, który ma długę szyję złoženę z szeregu nałożonych na siebie kapeluszy, zostaje „ści3ty”. W rejonie Pilzna „kr3ł” jest

przybrany trawą i kwiatami, a po pochodzie może próbować uciezki na koniu. O ile nie zostanie schwytyany, pozostanie „królem” na następny rok, w przeciwnym razie zostaje „ścięty” (Eliade, 1993b: 304–305).

W tym kontekście postać Viléma interpretować by można jako „majowego” króla – postać, która musi zginąć w chwili odradzania się przyrody. Krew protagonisty, która wsiąka w czeską ziemię, pobudza roślinność do nowego życia. Co więcej, również w *Maju*, podobnie jak w zwyczajach obecnych na ziemiach czeskich, pojawia się motyw „zastępcy”. „Majowy król” (w okolicach Pilzna) mógł uciec prześladowcom, by pełnić swoją funkcję przez kolejny rok. Jeśli go schwytano, zostawał stracony, a jego śmierć symbolizowała nowy początek. Nieco inna sytuacja pojawia się w opisywanej powieści poetyckiej – „majowy król” (wszak jest on „strasznym panem lasów”) zostaje stracony i dlatego właśnie zastępuje innego martwego nieszczęśnika, stając się strażnikiem przerażającego cmentarzyska.

Zaakcentowane w *Maju* wieczne powroty – tak czasu w wymiarze dobowym, jak i rocznym, sprawiają, że czas w owej powieści poetyckiej staje się czasem świętym, mitycznym. Czytelnicy nie poznają dokładnej daty rocznej śmierci bohatera utworu, są jedynie zamknięci w dwóch kołach, które wyznaczają dwa cykle. Poprzez ciągłe powroty do swoich początków czas przemienia się niejako w „wieczny czas terażniejszy wydarzenia mitycznego” (Eliade, 2001: 93). Historia życia i śmierć Viléma wchodzi zatem w sferę mitu. Dla rozważań o mitycznym wymiarze dzieła Máchy w niniejszym artykule przyjęta została „szeroka” definicja mitu Henriego Moriera, w której to mit określono jako „konceptję zbiorową, zrodzoną z podziwu lub awersji pewnej grupy społecznej”<sup>13</sup>. Według Pierre’a Brunela definicja ta pozwala objąć swoim zasięgiem rozumienie mitów tak różnych badaczy, jak Mircea Eliade czy Roland Barthes (Klik, 2016: 342). W rozumieniu Eliadego, którego koncepcję czasu cyklicznego rozważam w tekście:

mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie „początków”. [...] Tak więc zawsze jest to opowieść o „stworzeniu”, relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być. [...] mity opisują różnorodne i czasem dramatyczne wtargnięcia sfery *sacrum*

---

<sup>13</sup> Cyt. za pracą Marcina Klika (2016: 342).

(lub „nad-naturalności”) w obręb Świata. To na tym wtargnięciu ufundowany jest świat i właśnie za jego sprawą jest on taki, jakim go dziś widzimy (Eliade, 1998: 11)<sup>14</sup>.

Narrator, powracający w miejsce opisywanych przez siebie zdarzeń, do mitu tragicznej miłości kochanków odnosi swoje życie i swoją nieszczęśliwą miłość (*Máj*: 37; *Maj*: 140). W ostatniej strofie następuje całkowite utożsamienie się narratora z bohaterami poematu:

Je pozdní večer – první máj –  
večerní máj – je lásky čas;  
hrdliččin zve ku lásce hlas:  
„Hynku! Viléme!! Jarmilo!!!”  
(*Máj*: 38)

Jest wieczór – maj – miłości czas –  
wieczorny maj; do miłowania  
synogarlicy głos nakłania:  
„Hynku! Vilemie!! Jarmilo!!!”  
(*Maj*: 141)

Powtarzalność czasu ma jednakże swoją drugą, bardziej pesymistyczną, stronę. Sens owych wiecznych powrotów dla przedstawiciela zaawansowanego w rozwoju społeczeństwa staje się mniej zrozumiały (Eliade, 1993a: 119). Gdy czas ulega desakralizacji, cały ten proces zaczyna być faktem przerażającym. Czas „okazuje się kołem obracającym się w nieskończoność i nieskończenie się powtarzającym” (Eliade, 1993a: 120). Człowiek czasów nowożytnych taką konstrukcją czasu poczuł widzieć jako więzienie, potęgować zaczęła ona w nim poczucie klaustrofobicznego lęku (Eliade, 1993a: 120). Tutaj właśnie, w tym aspekcie, ujawnia się tragizm bohaterów *Maja*.

Inny aspekt tragizmu porusza zaś *Konrad Wallenrod*. Jak zostało wspomniane, jest to w dużej mierze nieszczęście jednostki, która egzystuje w czasie linearnym, historycznym. Mickiewicz, sytuując akcję powieści poetyckiej w średniowieczu, wykorzystał w kreowaniu świata przedstawionego wiele realiów z tamtej epoki (choć nie był to „wierny” historyzm, co zarzucali mu jego krytycy) (por. Janion, 1990: 43–48; 2000: 78–85). Wykorzystane zostały pewne epizody z życia autentycznego mistrza zakonu krzyżackiego – Winrycha von Kniprode (Ursel: 16). Mickiewicz nawiązywał też do historii rycerza Waltera von Stadion, który wstawił się uprowadzeniem dziewiętnastoletniej córki Kiejstuta (Ursel: 16). Postać Wallenroda uwikłana została w prawa rządzące

<sup>14</sup> O krytyce definicji Eliadego i dyskusji wokół pojęcia „mit” pisał Klik (2016: 307–322).

historią. Konrad jako postać jest ściśle połączony z dziejami narodu polskiego (litewskiego), swoją miłość do ukochanej poświęcić zaś musi w imię planu ważniejszego od osobistych losów. Planu, który w przyszłości zmienić ma dzieje jego ludu. Bohater rezygnuje ze swojej prywatnej biografii na rzecz historii ponadjednostkowej (Ursel: 17). *Konrad Wallenrod* jako powieść poetycka jest zatem egzemplifikacją tego, jak „wielki plan historii podporządkowuje sobie z ogromną bezwzględnością indywidualne plany ludzkich egzystencji” (Ursel: 20).

Zdaje się jednakże, iż czas w tym utworze jest o wiele bardziej wielowymiarowy. Z jednej strony jest to właśnie czas historyczny, linearny, a Wallenrod jest postacią, która wpływać ma na (konkretne) dzieje narodu, z drugiej zaś – również w tym tekście poruszona zostaje problematyka przejścia w sferę mitu. To Halban, pieśniarz, który słać ma czyny Konrada, staje się pośrednikiem między tymi dwoma płaszczyznami czasu (Kleiner, 1997: 70–73). Sam mistrz zaś, po dokonaniu swoich czynów, ma zostać unieśmiertelniony w historii. W kontekście tym warto przytoczyć fragment *Powieści Wajdeloty* (są to słowa, które wyrzekł Walter do Aldony):

Walter wszystko utracił, Walter sam jeden pozostał,  
Jako wiatr na pustyni; błąkać się musi po świecie,  
Zdradzać, mordować i potem ginąć śmiercią haniebną.  
Ale po latach ubiegłych, imię Alfa na nowo  
Zabrzmi w Litwie i kiedyś z ust wajdelotów posłyszysz  
Czyny jego; natenczas, luba, natenczas pomyślisz,  
Że ów rycerz straszliwy, chmurą tajemnic okryty,  
Jednej tobie znajomy, twoim był kiedyś małżonkiem,  
I niech dumy uczucie będzie twą pociechą sieroctwa.  
(KW: 78)

Krukowska podkreśliła zaś jednostkowe – a przez to uniwersalne – przeżycia Konrada w kontekście podjętej przez niego decyzji o poświęceniu swojego życia ojczyźnie. W dziele Mickiewicza ukazany jest również tragizm „historii jako takiej” (Krukowska: 118), będącej machiną, która podporządkowuje sobie indywidualne losy ludzkie. Staje się ona przerażającą siłą, która wkracza w życie prywatne i je niszczy:

O Niemie! Wkrótce runą do twych brodów  
Śmierć i pożogę niosące szeregi,  
I twoje dotąd szanowane brzegi  
Topór z zielonych ogołoci wianków,  
Huk dział wystraszy słowiki z ogrodów.  
(KW: 14)

Losy historii zaburzają zatem spokój domu protagonistów i litewską Arkadię ich szczęśliwych dni (Krukowska: 119–120). Co istotne – historia staje się również siłą, która rozdziela parę kochanków. Tych dwoje dzieli mur wieży, mur, którego nigdy żadne z nich już nie przekroczy (mur ten symbolizuje też rozdzielenie psychiczne bohaterów) (Krukowska: 128). Scena nocnej rozmowy Konrada z ukochaną, jak już zostało wspomniane: „Wyraża moralną sytuację człowieka wygnanego przez historię z natury” (Krukowska: 128). Dzieło Mickiewicza pokazuje zatem, jak tragiczne skutki ma wdarcie się historii w porządek natury (Krukowska: 133). Od kiedy człowiek musi dokonywać kompromisów moralnych, musi wikłać się w dziejowe procesy i podejmować nieetyczne decyzje (w imię wyższego dobra), od wtedy skazany został na tragiczne rozdarcie swojej egzystencji (Krukowska: 133). Bohaterowie zrezygnować muszą z naturalnego biegu swojego życia w imię wyższych (historycznych) wartości.

Z zamkniętym kołem czasu współgra w *Maju* zamknięta, kolista, przestrzeń. Potęguje ona wrażenie zniewolenia postaci w niej egzystujących. Zdaniem Krystyny Kardyni-Pelikánovej: „Podwójnie zamknięta kręgiem jeziora i okalających je gór przestrzeń *Maja* podkreśla też motyw wyobcowania bohatera” (Kardyni-Pelikánová, 2000: 107). Obie sfery układają się na kształt okręgu, tworząc nieprzekraczalne dla bohatera utworu granice.

Motyw koła pojawia się także w opisie ostatnich chwil życia Viléma (śmierć bohatera jest podwojona, ginie on niejako dwa razy). Najpierw zostaje ścięty [podkr. D.V.]:

Obnažil věžeň krk, obnažil nádra bílé,  
poklekl k zemi, kat odstoupí, strašné  
chvíle –  
pak blyskne meč, kat rychlý stoupne  
krok,  
v**ko**lo tne meč, zločinci blyskne v týle,  
upadla hlava – skok i – ještě jeden  
skok –  
i tělo ostatní ku zemi teď se skloní.  
(*Máj*: 31)

Obnažil więzien szyję, białą pierś  
obnażył,  
ukłęknał, kat miecz podniósł, w słońcu  
go przeważył,  
i – chwilo straszna – kat postąpił krok –  
miecz w **ko**ło tnie, nad karkiem więźnia  
się zajarzył,  
upadła głowa – skok i – jeszcze jeden  
skok –  
i reszta ciała teraz do ziemi się zgina.  
(*Maj*: 134)

W śmierci, którą zadał byłemu rozbójnikowi kat również ważną rolę ogrywa symbol koła – oto miecz, narzędzie wykonania wyroku, tnie szyję zbrodniarza „w koło”), potem zaś poddany torturom na kole [podkr. D.V.]:

Po oudu lámán oud, až celé vězně tělo  
u kolo vpleteno nad kúlem v **ko**le pnělo,  
i hlava **nad ko**lem svůj obdržela stán;  
tak skončil života dny strašný lesů pán;  
na mrtvé tváři mu poslední dřímá sen.  
(*Máj*: 31)

Koło kończyny łamie – kość po kości,  
i sterczy w **ko**le trup na słupa wysokości;  
namiot okrywa głowę, co **nad ko**łem  
tkwi;  
już straszny lasów pan dokończył życia  
dni;  
ostatni sen na jego twarzy śpi zmartwia-  
łej.  
(*Maj*: 135)

Koło zostaje więc narzędziem kary, którą społeczeństwo wymierza bohaterowi. Vilém zaś przedstawiony jest jako romantyczne wcielenie Iksjona, człowieka zamkniętego w dwóch kręgach – czasu oraz przestrzeni. Iksjon, według tradycji, był jednostką, która jako pierwsza w dziejach zamordowała swojego „krewnego i powinowatego” (Kubiak, 1997: 415). Ów król Tesalii poślubił córkę króla Dejosa (Grimal, 1987: 160) / Ejoneusa (zob. Kubiak, 1997: 414–415) – Dię. Gdy teść upomniął się o należne (i przyobiecane) mu dary ślubne, zięć, nie chcąc pozbywać się części majątku, dokonał straszliwej zbrodni – wpełchnął ojca swojej żony do wypełnionego rozżarzonymi węglami rowu. Iksjon stał się zatem winny dwóch karygodnych czynów: zabójstwa teścia (członka własnej rodziny) i krzywoprzysięstwa. W kulturze greckiej zabójstwo w kręgu rodziny



(podobnie jak w późniejszej kulturze europejskiej) było ocenianie szczególnie negatywnie, krewnych i powinowatych bowiem łączyła więź religijna. Zbrodnia taka stawała się jednocześnie czynem świętokradczym. Po owym haniebnym morderstwie tylko jeden bóg okazał litość królowi Tesalii – Zeus – i oczyścił go z winy. Jednakże zabójca nie okazał wdzięczności wobec boga, zakochał się w jego żonie, Herze. Żądza była tak wielka, iż Iksjon próbował zgwałcić Herę. Bogowie (w ramach próby) stworzyli obłok, który kształtem przypominał boginię. Z obłokiem tym (fantomem Hery) król Tesalii spłodził syna – Centaura, od którego wywodził się ród centaurów (Grimal, 1987: 160; Kubiak, 1997: 414–415). Rozgniewany Zeus za liczne świętokradztwa ukarał go następująco:

Przywiązał go do płonącego, bez przerwy wirującego koła, i rzucił je w przestworza. Niedługo po dokonaniu oczyszczenia, Zeus dał mu skosztować ambrozji i w ten sposób zapewnił Iksjonowi nieśmiertelność. Iksjon musi więc znosić swoją karę bez nadziei na to, by kiedyś nadszedł jej kres. Tak to jego niewdzięczność doprowadziła do tego, że nawet łaska jego dobroczyńcy obróciła się przeciwko niemu (Grimal, 1987: 160).

Zygmunt Kubiak, przytaczając wersję mitu pochodzącą z *Genealogii* Fereidykesa, opisał miejsce pokuty Iksjona:

w Tartarze przykuto go do wiecznie obracającego się koła. Pierścień rzeki Styks jest dziewięciokrotny, a całą opłyniętą nią dziedzinę Wergiliusz nazywa Avernus (od greckiego a-ornos, „bez ptaków”, z powodu trujących wyziewów), co właściwie jest mianem jeziora w Kampanii Neapolitańskiej, jednego z zejść do Hadesu (Kubiak, 1997: 356–357).

W opisanych losach Iksjona pojawiają się zbieżności z historią Viléma. Jedną z nich jest kwestia zamordowania członka swojej rodziny – jak już zostało wspomniane, Iksjon był (według mitologii) pierwszym człowiekiem, który to uczynił. Stał się tym samym niejako protoplastą wszystkich innych morderców popełniających zbrodnię na łonie swojej rodziny; protagonista czeskiego dzieła został zatem (nieświadomie) jego następcą. Mordując ojca, stał się kolejnym „wcieleniem” mitycznego króla. Zabójstwo to wpłynęło na stan psychiczny „straszego lasów pana”, który już za życia był więźniem cyklicznego, nieubłaganego w swoich powrotach czasu oraz „kolistej” przestrzeni – otaczającego go jeziora i tafli wody (porównać to można z wiecznie wirującym kołem, miejscem

kaźni Iksjona). Co więcej, bohater mityczny, przebywając w Tartarze, również uwięziony jest przy brzegu jeziora, niedaleko wejścia do Hadesu. W obu historiach paralelnie pojawia się miłość (pożądanie) do kobiety, kończąca się dla bohaterów tragicznie. Tak jak w przypadku króla Tesalii, miłość staje się początkiem upadku Viléma, ponieważ to potężna zazdrość o byłego kochanka Jarmily zaprowadziła go do ojcobójstwa i w konsekwencji do śmierci. Wydaje się również, iż poeta, kreując przestrzeń w swoim dziele (okolice jeziora – Wielkiego Rybniku) inspirował się topografią greckich zaświatów. Jedną z kluczowych jest też kwestia koła jako narzędzia tortur – w obu wypadkach jest ono przedmiotem, którym zbrodniarzowi wymierza się sprawiedliwość<sup>15</sup>.

Wpisując Viléma w schemat greckiego mitu, Mácha wykreował go jako współczesnego (romantycznego) Iksjona, czyli człowieka, który przegrywa własny los w rozgrywce z bogami. Król Tesalii został prefiguracją losu, jaki spotka „straszego lasów pana”. Choć w dziele Máchy czytelnik nie odnajduje naocznego działania Boga (bogów), jest tam jednakże ukazane fatum. Uwidacznia się los sprawiający, że bohater traci wszystko, co było w jego życiu istotne. Nawiązania do mitologii nadają utworowi czeskiego romantyka znaczenie uniwersalne, mogące odnosić się do egzystencji każdego człowieka. Umieszczając historię Viléma w porządku mitu, poeta usytuował bohatera w sferze ponadczasowej. Vilém stał się tym samym egzemplifikacją nieudanej walki z nieubłaganymi wyrokami sił wyższych (lub po prostu okrutnego przypadku)<sup>16</sup>.

Czas obecny w utworze *Maj* różni się zatem od czasu, w którym rozgrywiają się wydarzenia *Konrada Wallenroda*. W powieści poetyckiej Mickiewicza, mimo uniwersalnych odniesień, a także problematyki przenoszenia się bohatera w sferę

<sup>15</sup> W interpretacjach mitu o Iksjonie pojawia się również pewna analogia ze zwyczajami związanymi z wyborem „majowego króla”. Robert Graves (1967: 196–197) pisał: „Jako król dębu [Iksjon – dop. D.V.] o genitaliach z jemioly [...], przedstawiający boga grzmotu, zaślubiał obrzędowo zaklinającą deszcz boginię księżycy; następnie był biczowany, by krew i sperma użyźniły ziemię [...]. Potem ścinano mu głowę toporem, a ciało z rozpostartymi ramionami przybijano do drzewa i pieczono”. Także tutaj „król” ścinany jest, by pobudzić płodność przyrody.

<sup>16</sup> Mimo tego, iż Mácha zerwał z klasycyzującymi formami, tak charakterystycznymi dla twórczości Kollára (a również z klasycystycznymi porządkiem i harmonią, które propagowali „odrodzeniowcy”, również Dobrovský czy Jungmann), to jego edukacja szkolna – co typowe dla XIX wieku – opierała się na znajomości klasycznych (starożytnych) języków, literatury oraz mitologii (zob. Prokop: 88). To „klasyczne” wykształcenie widoczne jest w twórczości Máchy.

mitu, czas jest linearny, bohaterowie zaś uwikłani w historię (i wynikające z jej przebiegu rozterki moralne)<sup>17</sup>. W pierwszym z wymienionych dzieł jest on zaś bardziej symboliczny, nieokreślony, ma być tłem dla mitycznych (dla narratora) przygód Viléma. Postać „majowego króla”, zwyczajnie związane z pierwszym maja – wszystko to sprawia, że czas w *Maju* staje się cykliczny i zamknięty („czas święty”) i sprawia wrażenie koła, które zniewala człowieka. Konstrukcja ta powoduje jednocześnie, że powieść poetycka stanowi dzieło uniwersalne, niezwiązane z żadną konkretną rzeczywistością polityczną. Zaryzykować wobec tego można tezę, iż czeski twórca miał odmienną od Mickiewicza (lecz także dzieł innych polskich romantyków) wizję przedstawienia w swoim dziele czasu (por. Janion, Żmigrodzka: 21–38). Sprawił on, że czas ten nie był historyczny, a mityczny – odnosił się do emocjonalnych (sakralnych wręcz) przeżyć nadwrażliwej jednostki. Nie poruszał zatem tematyki narodowej, nie odnosił się też do (politycznych) historycznych zdarzeń<sup>18</sup>. Ta nieokreśloność wpływa na czytelniczy odbiór powieści poetyckiej *Maj*. W dziele czeskiego romantyka więcej jest też nawiązań mitycznych, ogólnych.

Mácha – co należy podkreślić – nie był epigonem polskiego romantyzmu, jego twórczość zaś nie stanowi tylko odbicia polskich inspiracji. Twórczo imitował mistrzów (*aemulatio*), których ceniał – poznał wszak polskie powieści poetyckie z ich przestrzennym bezmiarem i panującą w nich atmosferą grozy (*Maria* Malczewskiego, *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego) (Kardyni-Pelikánová, 2000: 102; Szykowski: 104–106, 142). Wiele reminiscencji polskich lektur pobrzmiwa w jego *opus magnum*. Autor *Maja* starał się jednakże dorównywać swoim mistrzom: przenikając w płaszczyznę semantyczną dzieł, wykorzystywał w swoim tekście nie tylko rozwiązania formalne, ale również głębszą, znaczeniową warstwę przeczytanych lektur. Ponadto, wplatając w tok swojej opowieści przeróżne konwencje, np. czerpiąc konstrukcję czasu z ludowego (przednowoczesnego) spojrzenia na cykliczność, na powtarzalność pór roku i znaczenia związanych z nimi obrzędów, czy też wsłuchując się w lokalne legendy o rozbójnikach, stworzył pełne inwencji dzieło, które nie podlega jednoznaczny

<sup>17</sup> Na temat ten wielokrotnie pisała Janion (zob. np. 2000: 78–126).

<sup>18</sup> Przykładowo: o odniesieniach do bieżących wydarzeń politycznych w „*Wacława dziejach* Stefana Garczyńskiego” oraz polemice autora z filozofią Georga Wilhelma Friedricha Hegla pisała Zofia Stajewska (1976: 45–68).

(w tym „polonocentrycznym”) interpretacjom. W tekście tym umiejętnie skompilowane są wątki i motywy mitologiczne, *sensu stricto* romantyczne (rolę w jego imaginacji poetyckiej odegrał chociażby romantyzm angielski) oraz legendarne i ludowe (zaczepnięte ze zwyczajów czeskich)<sup>19</sup>.

### Bibliografia

- Čolaková, Žoržeta. „»Strašný lesů pán« versus Rex Nemorensis”. *Mácha redivivus (1810–2010)*. Red. Aleš Haman, Radím Kopáč. Praha: Nakladatelství Academia, 2010. 441–453.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. Andrzej Borowski. Kraków: Universitas, 2005.
- Eliade, Mircea. *Aspekty mitu*. Tłum. Piotr Mrówczyński. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- „Czas święty i mity”. *Antopologia kultury*. Cz. 1. Red. Andrzej Mencwel. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2001. 89–97.
- *Sacrum, mit, historia*. Tłum. Anna Tatarkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.
- *Traktat o historii religii*. Tłum. Jan Wierusz-Kowalski. Wstęp Leszek Kołakowski. Posłowiem opatrzył Stanisław Tokarski. Łódź: Wydawnictwo Opus, 1993.
- Graves, Robert. *Mity greckie*. Tłum. Henryk Krzeczowski. Wstępem opatrzył Aleksander Krawczuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.
- Grimal, Pierre. *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Tłum. Maria Bronarska. Red. naukowy Jerzy Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987.
- Jakobson, Roman. „Z zagadnień struktury czeskiego poematu romantycznego: (»Máj« Karla Hynka Máchy)”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1960): 389–409.
- Janion, Maria. *Gorączka romantyczna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- *Prace wybrane*. Tom 2: *Tragizm, historia, prywatność*. Kraków: Universitas, 2000.

---

<sup>19</sup> Warto wspomnieć o, mającym wpływ na kreacje postaci Viléma rycerzu-rozbójniku Pancířu, bohaterze pochodzącym z lokalnych legend (w okolicach Doksów) (zob. Panáček, Wágner, 1990: 51).

- . *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Janion, Maria, Żmigrodzka, Maria. *Romantyzm i historia*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2001.
- Kardyni-Pelikánová, Krystyna. „»Máj« K.H. Máchy wobec polskiej powieści poetyckiej (O rodowodzie genologicznym czeskiego poematu)”. Teżje. *Czesko-polskie spotkania literackie: komparatystyka – genologia – przekład*. Brno: Masarykova univerzita, 2000. 100–110.
- . *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistyka literacka*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2003.
- Kleiner, Juliusz. *Mickiewicz*. Tom 2: *Dzieje Konrada*. Cz. 1. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997.
- Klik, Marcin. *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.
- Krukowska, Halina. *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2011.
- Koloc, Miroslav. *Rozčilené cesty Karla Hynka Máchy po hradech spatřených*. Praha: Kovalam, 1998.
- Kubiak, Zygmunt. *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa: Świat Książki, 1997.
- Mácha, Karel Hynek. „Máj”. Tegož. *Básně*. Red. Miroslav Červenka, Marta Soukupová, Markéta Selucká. Brno: Česká knižnice / Nakladatelství Host, 2015. 5–39.
- . „Máj”. Tegož. *Máj. Výběr poezji*. Wybrał, przeł. i wstępem opatrzył Józef Waczków. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. 111–142.
- Mickiewicz, Adam. *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*. Wstęp i komentarz Marian Ursel. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- . *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*. Wstęp i opracowanie Stefan Chwin. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.
- Panáček, Josef, Wágner, Jaromír. *Karel Hynek Mácha v kraji svého Máje*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1990.
- Prokop, Dušan. *Kniha o Máchově Máji*. Praha: Nakladatelství Academia, 2010.
- Siwiec, Magdalena. „Marionetki, maski i sny. Wokół romantycznej nicości”. *Ruch literacki* 6 (2013): 607–624.

- Słownik terminów literackich*. Red. Michał Głowiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002.
- Stajewska, Zofia. „*Wacława dzieje*” *Stefana Garczyńskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Szyjkowski, Marian. *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*. Poznań: Instytut Zachodni, 1947.
- Ursel, Marian. *Wstęp*. Adam Mickiewicz. *Konrad Wallenrod*. Wstęp i komentarz Marian Ursel. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988. 3–29.
- Zarych, Elżbieta. „Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu”. *Teksty Drugie* 5 (2015): 357–386.
- Zdziechowski, Marjan. *Karel Hynek Mácha a bynonizm český*. Tłum. Jan Voborník. Jičín: Nákladem vlastním, 1895.

## The Concept of Cyclic Time in *Maj* by Karel Hynek Mácha Toward the Concept of Linear Time in *Konrad Wallenrod* by Adam Mickiewicz

### Summary

In the article I analyze the concept of cyclical time as it appears in *Maj* by Karel Hynek Mácha. This type of time, described as “Holy time” according to Eliade’s definition, is compared with the linear (historical) time created by Adam Mickiewicz in one of his most influential works, namely *Konrad Wallenrod*. The different creation of time in the text of the Czech romantic prove that *May* is an original work of art, not only a compilation of themes and motifs borrowed from Polish romantic literature, as it is often claimed.

**Keywords:** comparative literature, Czech literature, Polish literature, Karel Hynek Mácha, Adam Mickiewicz

**Słowa kluczowe:** komparatystyka literacka, literatura czeska, literatura polska, Karel Hynek Mácha, Adam Mickiewicz