

Joanna MIELCZAREK

JULIUS ZEYER I STANISŁAW WYSPIAŃSKI. MODERNISTYCZNY PROJEKT KRYTYCZNEJ MITOLOGII NARODOWEJ

JULIUS ZEYER AND STANISŁAW WYSPIAŃSKI. A MODERNISTIC PROJECT
OF THE CRITICAL NATIONAL MYTHOLOGY

The Czech and Polish modernistic project of the critical national mythology is, in general, a form of the artist's discussion with his own cultural tradition which was represented by the common, collective awareness. This collective awareness was, at that time, deprived of official form, due to the lack of state independence. In the works of Stanisław Wyspiański and Julius Zeyer, we can see the aspiration to achieve the recent, non-fixed look at the national tradition in its literary shape. There was the idea of tragic conflict which has been used by Wyspiański, first of all, in the cycle of his historical plays: *Bolesław Śmiały* and *Skalka*. Julius Zeyer's most famous work, the epic poem named *Vyšehrad*, refers to the most important tradition of Czech romanticism, namely, to the way of the functioning of folklore in literary tradition. Zeyer also took up the discussion with the tradition of the alleged medieval manuscripts (the so-called *Rukopis královédvorský* and *Rukopis zelenohorský*) and suggested a critical using of national mythology. Critical – in this case – means: non-particular, non-provincial, opened to influence and reinterpretation.

Keywords: collective awareness, mythology, national, romanticism, tradition

Porównując wybrane aspekty twórczości dwóch wybitnych przedstawicieli środkowoeuropejskiego modernizmu, autorka niniejszego szkicu zdecydowała się określić stosunek obu pisarzy do ważnych zagadnień narodowego bytu mianem „krytycznej mitologii”. Tak sformułowane pojęcie może bowiem – zdaniem autorki – wskazać, właśnie w porównaniu, istotne cechy twórczości obu artystów, odnoszące się do rozumienia zadań sztuki oraz do kwestii funkcjonowania tradycji literackiej i kulturowej.

Przełom wieków XIX i XX oznaczał dla polskiej oraz czeskiej literatury konieczność dokonania przewartościowań w stosunku do takiego rozumienia literatury, jakie zostało odziedziczone po epoce romantyzmu, którego wpływ kulturowy był bez wątpienia decydujący, zwłaszcza w społeczeństwach niedysponujących własną państwowością, tak jak to właśnie miało ówczesnie miejsce w przypadku

Czechów i Polaków. Należy w tym miejscu zauważyć, iż krytyczne rozumienie narodowej mitologii w twórczości Juliusa Zeyera i Stanisława Wyspiańskiego odnosi się – w przypadku każdego z nich – do innego zespołu cech formalnych czy też wartości ideowych, jak zostanie to następnie omówione. Cechą wspólną dzieł obu pisarzy, tym, co zostało tutaj nazwane „krytyczną mitologią”, jest postawa, jaką twórcy przyjmują wobec zastanych przekonań co do kształtu i roli zjawisk literackich i artystycznych.

Z kolei właśnie kształt oraz sposób funkcjonowania tych elementów spuścizny romantycznej w społeczeństwie zarówno polskim, jak i czeskim, do których odwołują się w swej twórczości Zeyer i Wyspiański, wyjaśnia, dlaczego dokonywana przez nich reinterpretacja dziedzictwa romantyzmu zostaje tutaj określona mianem – krytycznej wprawdzie – ale jednak „mitologii”. Jak postaramy się następnie wykazać, przedmiotem szczególnego zainteresowania omawianych pisarzy były te składniki dziedzictwa romantyzmu, które opierały się pojmowaniu dyskursywnemu, stanowiły element wspólny zbiorowej świadomości. Na miano „mitologii” zasługują one więc dlatego, że odwołują się do takiego sposobu myślenia i odbierania świata, który można byłoby nazwać właśnie mitycznym; również z tego względu, że ów sposób myślenia za swoje narzędzie przybiera utrwalone przez literaturę wyobrażenia fabularne i wzorce osobowe. Poza tym, zarówno Zeyer, jak i Wyspiański byli w swej twórczości literackiej erudydami i odwoływali się także wprost do motywów mitologicznych, tak w warstwie fabularnej, jak i konstrukcyjnej dzieł.

Jak zostało już poprzednio zaznaczone, wspólne obydwu omawianym autorom elementy postawy ideowej wobec własnej twórczości wyłoniły się z dosyć – mimo wszystko – odmiennej sytuacji zewnętrznej. Różnice dotyczą oczywiście przede wszystkim kwestii historycznych, a więc tego, co stanowiło w warstwie przedmiotowej spuściznę polskiego i czeskiego romantyzmu, gdyż każdy z tych nurtów na swój sposób realizował podstawowe założenia ideowe myśli romantycznej. Istnienie wzmiankowanych różnic jest tym istotniejsze, że ówczesne historyczne i polityczne położenie Czechów i Polaków zawierało przecież liczne analogie; obydwie narody nie posiadały reprezentacji w postaci państwa, zaś ich funkcjonowanie jako społeczności o utrwalonej tradycji kulturowej i językowej było zagrożone hegemonią obcego żywiołu.

Podstawowe założenia ideowe polskiego romantyzmu zostaną tu przedstawione w jak największym skrócie – z kilku powodów. Po pierwsze, obszernie omówienie tego rodzaju zagadnienia znacznie przekroczyłoby ramy niniejszego szkicu, po drugie zaś – i ten powód jest co najmniej równie istotny – zamiarem autorki tej pracy jest ukazanie cech polskiego romantyzmu w takim ujęciu, które pozwoliłoby przede wszystkim zorientować się w charakterze różnic, dzielących polski i czeski romantyzm w jego najważniejszych założeniach.

Można zatem – upraszczając kwestię do koniecznych rozmiarów – przyjąć założenie, iż najistotniejszym (i ujętym jako taki dla celów niniejszego porów-

nania) problemem polskiego romantyzmu było rozumienie takich zagadnień, jak pojawienie się i funkcjonowanie (przede wszystkim w wymiarze symbolicznym) wybitnej jednostki, zdolnej wpływać na bieg dziejów. Problematyka tego rodzaju znajduje swoje odzwierciedlenie w artystycznych realizacjach idei mesjanistycznych (tutaj wybitna jednostka ujmowana jest także w kontekście samopoświęcenia, ofiary składanej z siebie w imię wyższych racji) oraz idei wędrówki dusz i następującego w jej trakcie oczyszczenia i samodoskonalenia. W twórczości Stanisława Wyspiańskiego zaznacza się szczególnie mocno nawiązanie do drugiego z wymienionych nurtów myślowych romantyzmu, nurtu reprezentowanego w literaturze polskiej przede wszystkim przez twórczość Juliusza Słowackiego (bezpośrednim nawiązaniem do Słowackiego jest u Wyspiańskiego np. cykl dramatów o Bolesławie Śmiałym¹). Uformowana przez romantyzm mitologia narodowa byłaby więc – jeśli znów wyrazić się w niezbędnym skrócie – zespołem zbiorowych wyobrażeń dotyczących sensu dziejów i roli, jaką odgrywają w historii wybitne jednostki, które wskutek obarczenia monstrualnym zadaniem mogą jawić się swoim współczesnym jako despoci lub pospolici zbrodniarze². Historia nabiera w ten sposób waloru tragicznego poprzez istnienie nierozwiązywalnych konfliktów równoprawnych racji: działanie wybitnej postaci jest najczęściej, obiektywnie rzecz biorąc, zbrodnicze. Zarazem też perspektywa, w jakiej sens dziejów daje się uchwycić, umieszczona zostaje w przyszłości. Mityczne myślenie społeczności o sensie własnych dziejów, takie, jakie uformowało się w literaturze polskiego romantyzmu, zawiera więc koniecznie element profetyczny, odnosząc się także, na mocy tradycji i własnej wewnętrznej konieczności, do problemu przeznaczenia, winy tragicznej i tragicznego konfliktu. Bohaterowie poszczególnych utworów (tutaj znów należałoby się powołać przede wszystkim na twórczość Juliusza Słowackiego) stanowią z kolei archetypiczne wyobrażenia racji konfliktu. Z tak ukształtowaną mitologią narodową mierzył się w swoich dziełach Wyspiański³.

Jeśli więc najważniejszą częścią spuścizny myślowej polskiego romantyzmu były idee profetyczne, realizowane poprzez posłannictwo wyjątkowej jednostki, dla czeskiego romantyzmu i jego spadkobierców rzecz przedstawiała się odmiennie. Okres romantyzmu to dla Czechów także czas poszukiwań odpowiedzi na pytanie o sens dziejów i legitymację czeskiej odrębności narodowej, jednak poszukiwania te były zasadniczo inaczej ukierunkowane (choć także, podobnie jak wśród Polaków, poskutkowały ukształtowaniem się swoistej mitologii narodowej, o czym niżej).

¹ Zob. S. Wyspiański, *Bolesław Śmiały, Skalka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969, s. XXVII–XXVIII.

² Zob. E. Narducci, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Giardini, Pisa 1979. Zob. także A. Okońska, *Stanisław Wyspiański*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975.

³ Zob. M. Popiel, *Wyspiański: mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2008. Zob. także R.F. Thomas, *Virgil and the Augustan Reception*, University Press, Cambridge 2004.

Państwo czeskie utraciło niepodległy byt państwowy w pierwszej połowie XVII wieku, po przegranym powstaniu czeskiej szlachty przeciw cesarzowi Ferdynandowi II. Nie da się mówić o podboju, gdyż ziemie czeskie już od XIV wieku należały do Rzeszy, jednak po nieudanej próbie detronizacji Ferdynanda (który dążył do władzy absolutnej i narzucenia Czechom katolicyzmu) ich mieszkańcy stali się przedmiotem odwetu ze strony cesarza. Prześladowania szlachty protestanckiej (której większość, nie chcąc przyjąć narzucanego przez władcę wyznania katolickiego, opuściła kraj) i wspieranie przybywających na tereny Czech niemieckojęzycznych obywateli cesarstwa poskutkowały prawie zupełną germanizacją ziem czeskich pod koniec XVIII wieku. Naczelnym zagadnieniem dla odradzającej się na przełomie XVIII i XIX wieku czeskiej świadomości narodowej było więc restytuowanie języka czeskiego jako pełnoprawnego narzędzia komunikacji we wszystkich sferach życia, narzędzia zdolnego ponadto do wytworzenia i przechowywania wartości estetycznych. Świadome dążenie do odrodzenia czeskiego języka narodowego pojawiło się zresztą dopiero u drugiego pokolenia czeskich działaczy kulturalnych; przedstawiciele pierwszego pokolenia (do którego należał m.in. autor przełomowych prac dotyczących historii, gramatyki i literatury języka czeskiego, twórca naukowej slawistyki, Josef Dobrovský⁴) koncentrowali się na obiektywnym opisie faktów, a ich postawa wobec aspiracji kulturalnych i ewentualnie politycznych odzyskującego swą świadomość narodu respektowała wytyczone przez władzę granice umiarkowanego lokalnego patriotyzmu poszczególnych grup etnicznych żyjących na terytorium Czech⁵.

Umacniająca się świadomość narodowa nie znajdowała więc oparcia we współczesnym sobie stanie języka; nie wnikając w tym miejscu szczegółowo w urzeczywistnione próby dostarczenia językowi czeskiemu zasobów leksykalnych i wzorców wypowiedzi⁶, podkreślmy rzecz z punktu widzenia niniejszych rozważań najistotniejszą – otóż naczelnym zagadnieniem estetyczno-etycznym czeskiego romantyzmu stał się stosunek do przeszłości, gdyż tylko ona mogła odradzającemu się poczuciu narodowemu dostarczyć legitymacji. Historyzm jako dominujący rys czeskiego romantyzmu zaowocował rozwojem badań i koncepcji historiograficznych oraz nobilitacją folkloru jako uniwersalnego estetycznego wzorca, przyniósł też w efekcie wydarzenia dwuznaczne (mające wszak analogię w kulturze zachodnioeuropejskiej), jak sławna mistyfikacja Václava Hanka, pisarza i filologa, rzekomego odkrywcy, a w rzeczywistości autora rękopisów, zawierających wczesnośredniowieczne wierszowane legendy epickie o dawnych władcach i bohaterach czeskich (były to tzw. *Rukopis královédvorský* oraz *Rukopis zelenohorský*). Posiadanie ludowego eposu bohaterskiego było dla pisarzy i uczonych czeskiego odrodzenia narodowego ważnym kryterium dawności (a za-

⁴ Zob. A. Haman, *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století*, ARSCI, Praha 2007, s. 32 i n.

⁵ Zob. *ibidem*, s. 35.

⁶ Zob. *ibidem*, s. 42–59.

tem prawdziwości kultury); ludowa epika bohatera (istniejąca np. w Rosji i Serbii) była traktowana jak istotna cecha kultury słowiańskiej – a przecież czeska świadomość narodowa, zagrożona w swej tożsamości przez żywioł niemiecki, chętnie odwoływała się wówczas do poczucia wspólnoty słowiańskiej; istnienie tego typu zabytków przeczyło też twierdzeniom niektórych niemieckich historyków o kulturowej niższości dawnych mieszkańców ziem czeskich w stosunku do obfitego w epikę bohatera folkloru germańskiego⁷.

Jeśli chodzi o same rękopisy, mistyfikacja została dość szybko odkryta⁸, lecz ich autentyczność miała także licznych zwolenników, powodowanych motywami patriotycznymi, wobec czego spór o prawdziwość rękopisów trwał do początków XX wieku. Kwestia rękopisów stanowiła zagadnienie kapitalne dla dalszego rozwoju zarówno czeskiej literatury, jak i świadomości narodowej, skupiając jak w soczewce najważniejsze problemy: niebezpieczeństwo utożsamienia historyzmu z trywialnym antykwaryzmem, identyfikowanie się Czechów z innymi Słowianami, legitymizacja tradycji literackiej. Autor podrobionych zabytków był zdolnym pisarzem i dostarczył zbiorowej wyobraźni punktu oparcia w postaci żywej i barwnej mitologii narodowej; postacie i wydarzenia (księżna Libusza, jej mąż Przemysław Oracz – legendarny założyciel dynastii Przemyślidów, wojna dziewcząt z mężczyznami), wprowadzone do powszechnej świadomości dzięki rękopisom, zaczęły żyć w kulturze własnym życiem, stając się kanwą licznych dzieł literackich i muzycznych. Ta sytuacja była punktem wyjścia dla dzieła Zeyera.

Można na marginesie powyższych uwag zaznaczyć, że historyzm czeskiego romantyzmu oraz omówiony wcześniej profetyzm romantyzmu polskiego są śladem długiej drogi, jaką przebyła zbiorowa świadomość obu narodowych społeczności. Badacze opisujący stosunki polsko-czeskie w trudnym (znaczonym wzajemną wrogością i obawą) okresie wojen szwedzkich w XVII wieku podkreślają fakt, iż wówczas to zagrożona likwidacją czeska tożsamość przybierała w literaturze i publicystyce ton profetyczny, wyrażający nadzieję na uniknięcie nieszczęścia i poprawę losu, podczas gdy polska kultura miała w przeważającej mierze charakter historyzujący, preferując odwołania do dawności instytucji społecznych jako gwaranta ich trwałości i etyczności⁹. Zjawisko to należy także wziąć pod uwagę, omawiając krytyczną recepcję romantyzmu w twórczości późniejszych pokoleń.

Tak więc zamiar krytycznego ustosunkowania się do odziedziczonych po romantyzmie zbiorowych wyobrażeń na temat celu oraz istoty życia narodowego przybrał z konieczności inny kształt w twórczości polskiego i czeskiego pisarza. Mimo jednak tych oczywistych – wynikłych z uwarunkowań obydwu mitologii

⁷ Zob. *ibidem*, s. 70.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 66–71.

⁹ Zob. J. Dworzaczkowa, *Bracia Czeszy w Wielkopolsce w XVI i XVII wieku*, Semper, Warszawa 1997.

narodowych (a raczej zespołu zjawisk, które dałoby się umownie określić tym mianem) – różnic w koncepcji krytycznej mitologii narodowej można byłoby chyba wskazać jeszcze jedną ich cechę wspólną, mianowicie pewną teatralizację w sposobie konstruowania koncepcji myślowej, związanie proponowanych wyobrażeń z kształtem konkretnego obiektu historyczno-geograficznego, miejsca reprezentującego legendarną kolebkę państwowości i zajmującego miejsce nieco w opozycji wobec aktualnego kulturalnego centrum, którego istnienie jest zresztą problematyczne z racji braku państwowej samodzielności i gwarantowanego przez nią poszanowania tradycji. U Wyspiańskiego takim miejscem jest wzgórze wawelskie z katedrą i zamkiem, u Zeyera wzgórze wyszehradzkie, również przedstawiane jako ośrodek władzy dawniejszy niż Hradczany, stanowiący właściwy początek czeskiej tradycji. Wspomniana poprzednio skłonność do teatralizowania wyobrażeń – także tych krytycznych wobec tradycji – jest na pewno silniej wyeksponowana w twórczości Wyspiańskiego. Zeyer, chociaż nie zajmował się systematycznie teorią teatru ani praktyką inscenizacyjną, był w zgodzie z epoką i własnym temperamentem artystycznym zainteresowany teatrem, czemu dawał wyraz choćby poprzez aluzje fabularne w swoich utworach, jak *Dům u tonoucí hvězdy* czy *Troje paměti Víta Choráže*.

Jak zatem przedstawia się w szczegółach projekt krytycznej mitologii narodowej, zawarty w twórczości obu modernistów? Stanisław Wyspiański, podejmując dyskusję z romantycznym dziedzictwem narodowej wyobraźni, nie negował wnoszonych przez nią wartości, lecz podejmował się niejako wypróbowania jej trwałości. Tym, co mogło najbardziej zagrażać żywotności wytworzonych przez romantyzm wyobrażeń – a wyobrażenia owe to przede wszystkim, jak wiemy, utrwalone w społeczeństwie przekonania o wielkiej wartości osobistej odwagi i bezkompromisowości – była trywialna codzienność życia w niewoli. Wyspiański był przy tym twórcą na tyle już nowoczesnym, iż zdawał sobie sprawę, że kwestia narodowej świadomości rozgrywa się w sferze symbolicznej i niczego istotnego nie może tu rozstrzygnąć praktyka społeczna czy polityczna (a więc dokonanie jakiegoś ważkiego „czynu”, na przykład w postaci zrywu niepodległościowego, który to czyn miałby stanowić realizację idei funkcjonujących w świadomości wspólnej jako narodowe mity czy idee). Mityczne myślenie narodu o sobie samym, o ile miałyby być trwałą wartością, potrzebowało uczestników, nie tylko i nie przede wszystkim realizatorów. Oczywiście nie znaczy to, iż narodowe mity stanowiły u Wyspiańskiego wartość w jakiś sposób absolutyzowaną, deprecjonując wagę rzeczywistych wysiłków. Chodziło raczej o wyciągnięcie konsekwencji z narzucającej się przy analizie historii konstatacji, iż symbol czy mit może istnieć nierealizowany lub być pobudką ryzykownego działania, natomiast żaden czyn heroiczny nie wyniknie z praktyki społecznej niepodbudowanej mitem. Od strony praktycznej mit pomagał ponadto oswoić się z klęską, przenosząc istotną wagę zmagania w sferę symboliczną („Umierać musi, co ma żyć”).

Zatem rozwiązywanie dylematu – jak ocalić mitologię narodową jako zespół żywo podzielanych przez społeczność wyobrażeń stanowiących o tożsamości owej społeczności, nie zaś jako szacowny a niezrozumiały myślowy przeżytek – należało szukać w sferze możliwości włączenia się następnych pokoleń w życie mitu. Krytyka narodowej mitologii polegałaby więc na poszukiwaniu sposobu uczestnictwa w myśleniu mitycznym. Żywotność mitu byłaby więc zagwarantowana jego potencjalną zdolnością do przekształceń, do włączania w siebie wszystkich wynikających zeń koncepcji, także tych krytycznych. Mitologia narodowa, włączając w siebie także postawy wobec siebie sceptyczne, staje się dziedziną otwartą, niewykluczającą z góry żadnego typu uczestnictwa. W tym momencie znajdują też rozwiązanie dylematy wynikające z tragizmu historii, z konfliktu racji. Jako przykład niech posłuży dialog Biskupa i Śmierci z III aktu *Skalki*:

„ŚMIERĆ:
Zatrzymałeś rzeczy bieg,
jesteś wzniesion ponad czas,
ponad żywot, ponad świat
w tysiąc lat
(...)
BISKUP:
Prawda moja? –
ŚMIERĆ:
Prawda twa
w Śmierci jeno wiecznie trwa.
Gdy żywi życiem poczną żyć,
Z żywymi ty nie możesz być (...)
Módl się za tego, kogo Bóg
wybrał na twego sędziego (...)¹⁰”

Tak widziany mit – symboliczne wydarzenie z dziejów narodu przeżywane w charakterze mitu – ujawnia swój dialektyczny charakter. Obaj zmagający się bohaterowie mają rację, ale nie mogą mieć jej jednocześnie, w tym samym miejscu i czasie. Dla praktycznej recepcji mitu takie jego ujęcie nie wskazuje jedynie słusznej interpretacji, pozostawia rzecz w stanie dyskusji, a więc gwarantuje żywotność mitu.

Oczywiście stosunek Wyspiańskiego do narodowych mitów nie był krytyczny w sensie dyskursywnym, jak można wnosić choćby z tego, że zarzucano mu właśnie schlebianie narodowym wadom: „(...) z jednej strony nagadał narodowi nieszkodliwych impertynencji, a z drugiej pochlebił mu niezmiernie (...)”¹¹. Konieczność zachowania żywej tkanki zbiorowej świadomości i niemożność zastąpienia jej czymś bez reszty wykluczała jednak, jak się zdaje, racjonalistyczne

¹⁰ S. Wyspiański, *op. cit.*, s. 164–165.

¹¹ L. Staff, *W kręgu przyjaźni. Listy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 179 (jest to cytat z artykułu K. Irzykowskiego, *Z kuźni bluźnierstw*).

odrzuć mitów narodowych – czego racjonalnie nastawieni krytycy Wyspiańskiego widocznie nie dostrzegali.

Tak w największym skrócie można byłoby przedstawić stosunek Wyspiańskiego do dziedzictwa kulturowego, jeśli chcielibyśmy określić ten stosunek mianem krytycznej mitologii narodowej. W mniejszym może stopniu (choć roli bezpośrednich odwołań do literatury i mitologii starożytnej nie da się w twórczości Wyspiańskiego przecenić) włącza się w tę koncepcję wszechobecność w twórczości Wyspiańskiego fabularnych odwołań i aluzji do mitologii antycznej (*Akropolis, Meleager, Noc listopadowa, Protesilas i Laodamia*), bliższe jej może być natomiast konstruowanie dramatów historycznych i współczesnych na wzór dramatów antycznych, a więc w formie monumentalnego, tragicznego konfliktu bohaterów uosabiających sprzeczne racje, bez psychologiczno-obyczajowych cieniowań (*Kłątwa, Bolesław Śmiały, Skalka*)¹². Ta ostatnia właściwość wiąże się ze wspomnianą już cechą twórczości Wyspiańskiego, jaką jest teatralizacja ujęcia poszczególnych problemów historycznych i moralnych. Plastyczność koncepcji historiozoficznych Wyspiańskiego, ich przynależność topograficzna (tu najbardziej wyrazistą grupę stanowią utwory związane tematycznie z Wawelem) może być interpretowana także jako wyraz krytycznego podejścia do narodowych mitów. Ukazanie bowiem narodowych mitów jako gotowych koncepcji teatralnych (z czasem także okazało się, że również filmowych) daje im z jednej strony duży potencjał interpretacyjny, lecz jednocześnie wskazuje bardzo wyraźnie na ich umowny, symboliczny i niepodlegający definitywnej realizacji charakter. Sceniczność mitów w ujęciu Wyspiańskiego jest właśnie jedną z cech odróżniających je od romantycznych źródeł¹³.

Krytyczne podejście do mitologii narodowej w przypadku autora reprezentującego czeski modernizm oznaczało z gruntu odmienną koncepcję twórczości niż przedstawiona powyżej. Jak wiadomo, czeski romantyzm ze swym wybitnie historyzującym nastawieniem wykreował – częściowo dzięki mimowolnym dokonaniom pisarzy pragnących zasłynąć w roli historyków – świat pogańskich mitów o legendarnych czeskich bóstwach i bohaterach. Tej właśnie czeskiej mitologii poświęcone jest – uważane przez długi czas za najwybitniejsze, a na pewno najpopularniejsze – dzieło Juliusa Zeyera *Vyšehrad*. Jest to cykl epickich poematów poświęconych postaciom występującym w owych czeskich mitach: *Libuše* (księżniczka i wieszczka, żona legendarnego założyciela pierwszej czeskiej dynastii, Przemysła Oracza, będącego synem Słońca), *Zelený vítěz* (bohater rozszarpany przez demonicznego dziką, wskrzeszony czarodziejską mocą i powracający na ziemię cyklicznie, z nadejściem wiosny – widać tutaj, o czym jeszcze wspomniemy, bezpośrednie aluzje do mitologii śródziemnomorskiej), *Vlasta* (księżniczka pragnąca zachować dawną niezależność kobiet od mężczyzn i wszczyńającą

¹² Zob. E. Csátó, *O „Bolesławie Śmiałym”*, „Teatr” 15 (1958), s. .

¹³ Zob. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

wskutek tragicznego zbiegu okoliczności wojnę z mężczyznami, niweczącą ostatecznie pierwotny ład), *Ctirad* (heros zabity w czasie owej wojny wskutek podstępny zakochanej w nim kapłanki Księżycy), *Lumír* (poeta-wieszczek).

Powiedzieliśmy już wyżej, że największym niebezpieczeństwem grożącym czeskiemu romantycznemu historyzmowi było jego przeradzanie się w bezrefleksyjną, drobiazgową pieczołowitość w gromadzeniu prawdziwych czy też tylko domniemanych zabytków narodowej kultury. Tym niemniej jesteśmy zdania, że *Vyšehrad* Juliusa Zeyera można umieścić w nurcie twórczości krytycznie ustosunkowującej się do narodowych przesądów (z których największym był kult dawności) i proponującej nowe spojrzenie na narodową mitologię, pozwalające zniwelować jej niedobory i zachować istotne wartości.

Zeyer słynął jako erudyta, przy tym erudycja była dla niego głównym źródłem artystycznej inspiracji i ta właściwość jego pisarstwa była częściowo już za jego życia krytykowana: zarzucano mu, że jego postaci oraz ich problemy są zanadto książkowe czy też „papierowe”¹⁴. Cykl epickich legend także – już z racji reprezentowanego gatunku – nie może odznaczać się realizmem psychologicznym w traktowaniu materiału literackiego. A jednak Zeyer pokusił się o oryginalne i niejednoznaczne ujęcie tematu dotyczącego narodowej mitologii (warto może w tym miejscu przypomnieć, że w momencie powstania utworu, a więc na przełomie lat 70. i 80. XIX wieku, rękopisy nie były jeszcze powszechnie uważane za falsyfikat).

Stosunek Zeyera do mitologii narodowej można – podobnie jak miało to miejsce odnośnie do twórczości Stanisława Wyspiańskiego – nazwać krytycznym, ponieważ artysta starał się oswobodzić mit od skostnienia i umożliwić mu stanie się niezależnym od wszelkich partykularyzmów narzędziem kulturowego samopoznania odbiorców. Zeyer nie musiał się mierzyć z mitem bohatera-męczennika-zbrodniarza, lecz z bezrefleksyjnym historyzmem, upatrującym kulturowej legitymacji społeczeństwa nie w zdolności do autorefleksji, lecz w samym posiadaniu zabytków.

Pisarz zmierzył się z mitologią narodową, traktując ją jak najwyższej miary materiał poetyckiej inspiracji. W cyklu *Vyšehrad* oprócz motywów z domniemanej czeskiej pogańskiej mitologii umieścił liczne odniesienia do mitów greckich i rzymskich (jak wspomniany już motyw dzika-zabójcy i niszczyciela czy obecność bohaterów symbolizujących odradzające się siły przyrody i wędrujących między światem ludzi i krainą zmarłych) oraz dzieł literatury greckiej i łacińskiej, a również – przede wszystkim – odniesienia fabularne do legend starogermańskich, także do tej ich wersji, która została utrwalona w dziełach Richarda

¹⁴ Zob. M. Bobrownicka, *Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1959. Zob. także J. Mielczarek, *Powieść jako obszar kreacji językowej (w twórczości Juliusza Zeyera)* [w:] *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*, red. J. Kudrnáč, L. Nováková, Z. Urválková, M. Fránek, M. Novotná, T. Riedlbauchová, Brno 2009, s. 168–174.

Wagnera¹⁵. Mamy więc u Zeyera bogato rozwiniętą symbolikę barw („jak bledé zlato vlasy tekou jí”¹⁶), („Síň byla bílá světlem měsíčním”¹⁷), monumentalizm postaci, liczne personifikacje sił natury (głównie rzek – Izery, Sazawy) oraz magiczne przedmioty związane z poszczególnymi bohaterami i symbolizujące ich władze cielesne bądź duchowe (np. młot i tarcza wojownika Truta, diadem Libuszy, miecz Vlasy). Ponadto *Vyšehrad* jest utworem zawierającym wątki kosmogoniczne, przedstawiającym wyodrębnienie się świadomości ludzkiej z otaczającej ją natury; mamy więc tutaj opisaną w skrócie historię pierwotnej cywilizacji – narodziny patriarchy i porzucenie plemienną wspólnoty na rzecz ściślejszej hierarchii społecznej. Oczywiście tego typu odniesienia dają się odczytać tylko z całości utworu, nie są nigdzie zaznaczone wprost. Takie potraktowanie materiału literackiego dowodzi jednak, że pisarz miał do niego dystans, patrząc z perspektywy współczesnej sobie wiedzy historycznej i antropologicznej.

Zeyer nie traktował czeskości legend z antykwarycznym pietyzmem, przeciwnie, starał się je umieścić w polu licznych aluzji i odniesień do europejskiej tradycji literackiej i w ten sposób poddać próbie ich zdolność artystycznego oddziaływania. Największym niebezpieczeństwem czeskiego romantycznego historyzmu był ciasny partykularyzm. Zeyerowski krytycyzm w odniesieniu do romantycznej mitologii polegał na ukazaniu, że przekazane przez romantyczną literaturę czeskie legendy – niezależnie od ich historycznej autentyczności – stanowią wartość same dla siebie i potrafią wchodzić w związki ze zjawiskami w literaturze uniwersalnymi.

Projekt krytycznej narodowej mitologii – jak nazwaliśmy tutaj pojawiające się w twórczości Stanisława Wyspiańskiego oraz Juliusa Zeyera tendencje do zrewidowania romantycznej spuścizny odpowiednio w literaturze polskiej i czeskiej – to w istocie przekonanie o konieczności ocalenia tej spuścizny, w taki jednakże sposób, żeby nie stała się ona niezrozumiałym i nieaktualnym przekazem z przeszłości, lecz czymś żywym, aktualnym, bliskim (także topograficznie), zdolnym nieustannie budzić emocje i prowokującym do dyskusji oraz umożliwiającym wszechstronną autorefleksję.

¹⁵ Zob. J. Zeyer, *Vyšehrad, Troje paměti Víta Choráze*, Host, Brno 2009, s. 269–288.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*, s. 114.