

PATRYCJUSZ PAJĄK

Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego

## LITERACKIE OGRODY KARLA HYNKA MÁCHY NA TLE OGRODOWEJ KONCEPCJI KULTURY CZESKIEJ W DOBIE ODRODZENIA NARODOWEGO

**Słowa kluczowe:** ogród, Karel Hynek Mácha, czeskie odrodzenie narodowe

Czeska kultura okresu odrodzenia narodowego<sup>1</sup> to – metaforycznie rzecz ujmując – kultura ogrodowa (i zarazem ogrodnicza). Do użycia takiej metafory uprawnia stosunek, jaki mają do czeskiej kultury jej ówcześni krzewiciele. Uważają, że wymaga ona odbudowy po około stu siedemdziesięciu latach, obejmujących okres kontrreformacji i absolutyzmu oświeconego, kiedy to jej rozwój został znacznie ograniczony z powodu absolutystycznej polityki Habsburgów, której przejawem było usunięcie z Czech protestanckiej szlachty i inteligencji, utrata części przywilejów politycznych przez szlachtę katolicką i niemal całkowita ich utrata przez mieszczan, a także nasilająca się germanizacja ziem czeskich. Czescy patrioci, zainspirowani przez oświeceniowe reformy liberalizujące życie społeczne w monarchii habsburskiej oraz niemiecką filozofię preromantyczną, zaczynają kształtować i pielęgnować kanon rodzimych wartości narodowych. Odświeżają je i porządkują, uwydatniają ich tradycyjność, autentyczność i oryginalność, poddają je estetyzacji i przeciwstawiają wartościom obcym. Jednym słowem, tworzą i uprawiają ogród narodowy, który ma być wzorem idealnego czeskiego świata, ojczyzny-raju.

Dwa środowiska patriotyczne działają wtedy w Czechach: szlacheckie i mieszczańskie. Reprezentują one odmienne rodzaje patriotyzmu i odmiennie pojmują czeskość. Czeska szlachta patriotyczna ma czeskie korzenie etniczne, lecz w okresie

---

<sup>1</sup> Czyli okresu od końca XVIII do połowy XIX wieku (do Wiosny Ludów), aczkolwiek wpływ odrodzeniowego modelu kultury rozciąga się na drugą połowę XIX wieku, wobec której należałoby jednak używać określenia „odrodzenie polityczne”. Świadomość narodowa, budowana przez działalność naukową, kulturalną i społeczną, jest już wtedy wśród Czechów ugruntowana, dlatego lokalni patrioci mogą rozwinąć działalność polityczną, nie zaprzestając wszakże aktywności w innych dziedzinach życia narodowego.

kontreformacji uległa germanizacji i dlatego posługuje się językiem niemieckim oraz uznaje wiodącą rolę kultury niemieckiej na ziemiach czeskich. W okresie odrodzenia narodowego dąży do odzyskania swoich przywilejów politycznych i ekonomicznych, broniąc tradycyjnego prawa Królestwa Czeskiego do autonomii w ramach monarchii habsburskiej. Prawo to zostało ograniczone przez Habsburgów w związku z centralizacją władzy cesarskiej w czasach kontreformacji i (w jeszcze większym stopniu) w okresie absolutyzmu oświeconego. Czescy historycy patriotyzm manifestowany przez szlachtę określają mianem terytorialnego, ale można go również opisać jako patriotyzm elitarystyczny lub konserwatywny.

Patrioci terytorialni uważają, że gospodarzami ziem czeskich są w równym stopniu Czesi i czescy Niemcy, ponieważ wielowiekowe współistnienie tych dwu nacji doprowadziło do wykształcenia czesko-niemieckiej wspólnoty kulturowej i politycznej. Oparcie ideowe patriotycznie zorientowana szlachta znajduje w koncepcji bohemizmu, którą upowszechnia niemiecki wykładowca matematyki na Uniwersytecie Praskim, ksiądz Bernard Bolzano. Zgodnie z rzeczoną koncepcją ziemie czeskie zamieszkują Bohemiacy (nazwa ta wywodzi się od Bohemii, czyli pierwotnej, łacińskiej nazwy omawianego regionu, pochodzącej jeszcze z czasów rzymskich). Bohemiacy to wspólnota Czechów i czeskich Niemców, czyli naród, który posługuje się dwoma językami (czeskim lub niemieckim), lecz ważniejsza od dualizmu językowego jest jego jedność kulturowa.

Narodu bohemiackiego terytorialni patrioci nie pojmują więc etnicznie, lecz obywatelsko. Ale to właśnie obecność etnicznych Czechów jest dla patriotycznej szlachty jednym z ważniejszych wyróżników odrębności ziem czeskich w stosunku do pozostałych regionów monarchii habsburskiej. Szlachta uznaje więc istnienie kultury czeskiej, aby podkreślić swoistość kulturową kraju w innym zakresie – bohemiackim. W ten sposób chce wzmocnić zasadność powoływania się na tradycyjną autonomię Królestwa Czeskiego. Dowartościowanie regionalnej tradycji kulturowej nie kłóci się z przekonaniem szlachty o prymarnej przynależności ziem czeskich do niemieckiego kręgu kulturowego, jak i z przekonaniem o dobroczynnym wpływie kultury niemieckiej na rozwój tych ziem. Najważniejszą dla czeskiej szlachty tradycją pozostaje tradycja cesarstwa niemieckiego (rozwiązanego przez Napoleona w 1806 roku). Ponadpaństwowa wspólnota religijno-kulturowa krajów cesarstwa nie wykluczała bowiem ich wzajemnej odrębności na poziomie politycznym.

Czescy patrioci wywodzący się z mieszczaństwa, początkowo nieliczni, przyjmują etniczną definicję narodu czeskiego i uznają używanie języka czeskiego za podstawowy wyróżnik przynależności narodowej. Mieszczańską koncepcję czeskości historycy określają w związku z tym mianem etniczno-językowej, ale można ją również opisać jako narodowo-liberalną. Mieszczańscy patrioci – odmiennie niż szlachta – uwydatniają różnicę między Czechami a czeskimi Niemcami. Bódcem do popularyzacji etniczno-językowego pojmowania narodu czeskiego

są reformy oświeceniowe, ponieważ częściowo wyrównują status prawny różnych grup społecznych i umożliwiają emancypację społeczną Czechów, którzy – choć stanowią większość mieszkańców kraju – kulturowo, gospodarczo i politycznie są zdominowani przez Niemców. Proces zbiorowej emancypacji wymaga jakiegoś czynnika jednoczącego zbiorowość i zapewniającego jej oparcie we wspólnocie. Dla Czechów podstawowym czynnikiem jednoczącym staje się język jako warunek komunikacji między rodakami i najważniejszy nośnik narodowej kultury.

Według mieszczańskich patriotów nie wystarczy jednak mówić po czesku, aby być stuprocentowym Czechem. Posługiwanie się językiem czeskim ma być aktem bardziej świadomym, to znaczy ideowym, a nie tylko praktycznym; ma być elementarną deklaracją przynależności narodowej. Działanie patriotów mieszczańskich polega w związku tym na – wywodzącej się z ducha oświeceniowego – dydaktyczno-oświatowej pracy z zamiarem podniesienia świadomości narodowej Czechów. Etniczno-językowa koncepcja narodu pozwala także mieszczańskiemu środowisku patriotycznemu na uwydatnienie przynależności Czechów do szerszej wspólnoty kulturowej niż wspólnota narodowa.

O ile zatem patriotyzm szlachecki znajduje oparcie w kulturze niemieckiej (w szerszym zakresie – pangermańskim, w węższym zakresie – austrofilskim), o tyle patrioci mieszczańscy uznają za swoje naturalne zaplecze kulturę słowiańską (w szerszym zakresie – panslawistycznym, w węższym zakresie – austroslawistycznym). Odmienne są także preferencje kulturowe każdego z obydwu środowisk patriotycznych, dotyczące lokalnej tradycji kulturowej. Dla czeskiej szlachty największe znaczenie ma tradycja średniowiecznego Królestwa Czeskiego, zwłaszcza karolińska, ponieważ za czasów Karola IV Luksemburskiego Praga stała się po raz pierwszy centrum cesarstwa niemieckiego. Mieszczanie powołują się chętniej na tradycje husycko-reformacyjną i ludową, jako że pozwalają one lepiej uwypuklić etniczny charakter korzeni narodowych.

W początkowym okresie odrodzenia narodowego obydwie środowiska patriotyczne (szlacheckie i mieszczańskie) wspierają się, ponieważ występują przeciwko wspólnemu zagrożeniu, jakim jest habsburski absolutyzm, którego cel stanowi wieloaspektowa (polityczna, administracyjna, społeczna, językowa) unifikacja monarchii i w konsekwencji ograniczenie autonomii poszczególnych jej regionów. Patriotyzm szlachty polega w tym czasie na finansowym i organizacyjnym wzmacnianiu potencjału ziem czeskich w dziedzinie nauki, przemysłu, inicjatyw społecznych oraz kultury prawnej. Inaczej mówiąc, szlachta stosuje oświeceniowe metody działania dla konserwatywnych celów. Na inwestycjach szlacheckich w rozwój kraju korzystają również mieszczańscy patrioci.

Drogi szlachty i mieszczan z czasem się rozchodzą. O ile bowiem oświeceniowa unifikacja jest dla szlachty wyłącznie zagrożeniem, o tyle dla mieszczan jest zagrożeniem tylko częściowo, a częściowo stanowi szansę, jako że przynosi społeczną liberalizację, która przejawia się w migracji czeskich chłopów do miast.

Barierą na drodze ich awansu społecznego jest nieznanomość języka niemieckiego i chłopskie pochodzenie. Etniczno-językowy program narodowy dowartościowuje wspomnianą barierę: „wadę” (czeskość i wiejskość) przedstawia jako „zaletę”. W ten sposób zapewnia czeskim mieszczańcom pochodzącym ze wsi ideowe oparcie w rywalizacji ekonomicznej z niemieckimi mieszczańcami. Dlatego liczba zwolenników programu etniczno-językowego stopniowo rośnie i tym samym wzrasta samodzielność polityczna mieszczaństwa czeskiego względem szlachty.

Zarówno patriotyczna szlachta, jak i patriotyczne mieszczaństwo używają symboliki ogrodowej, aby atrakcyjnie zobrazować propagowaną przez siebie ideologię. Ogród symbolizuje ojczyznę-raj, którą patrioci pragną odtworzyć lub stworzyć na nowo. Symbol ogrodu ma umacniać przekonanie o naturalności, witalności, spójności, bogactwie i pięknie kultury czeskiej/bohemiackiej. Czescy patrioci sięgają zatem do tych zabytków rodzimej tradycji kulturowej, które wydają się najbardziej pierwotne i jako takie mogą pełnić rolę zaczynu jej odrodzenia. W tym duchu reinterpreterują średniowieczne i renesansowe, a także ludowe korzenie kultury narodowej. Ich ambicją jest powtórzenie momentu narodzin czeskiej kultury, gdy wyłoniła się ona z natury, wchodząc z nią w symbiozę i odciskając na niej swoje piętno. Procesowi naturalizacji rodzimej kultury towarzyszy kulturalizacja natury, która polega na przypisywaniu zjawiskom naturalnym cech narodowych, czego najwyrazistszym przykładem jest kult czeskiego krajobrazu.

Patriotyczne uzasadnienie fascynacji ogrodami ma też szersze tło kulturowe. Ogrody stają się coraz popularniejsze od czasów oświecenia, które wydaje wojnę naturze, dążąc do jej okiełznania. Jednocześnie pojawia się reakcja przeciwstawna – nowoczesna cywilizacja techniczna, która miała zapewnić człowiekowi wygodę i bezpieczeństwo, uwalniając go od bolączek i zagrożeń naturalnych, sama zaczyna wzbudzać lęk jako twór sztucznie ożywiony, który jest nieprzewidywalny w jeszcze większym stopniu niż natura i zakłóca odwieczny porządek naturalny. Tak rodzi się nowoczesna tęsknota do natury i skłonność do jej idealizacji. Ogród staje się w takiej sytuacji symbolem kompromisu między dążeniem do panowania nad naturą a pragnieniem powrotu do natury.

Pierwsze ogrody szlacheckie, jakie czescy arystokraci zakładają w okresie oświecenia<sup>2</sup>, utrzymane są w stylu francuskim (zwanym też stylem barokowym), który charakteryzuje się rygorystyczną geometrią i regularnością. Gernot Böhme zauważa, że ogród francuski stanowił w tamtych czasach architektoniczne przedłużenie szlacheckiego domu (pałacu). Piękna takiego ogrodu nie mógł w pełni docenić znajdujący się w nim spacerowicz, ponieważ było ono widoczne tylko

---

<sup>2</sup> Encyklopedyczny przegląd ogrodów i parków powstałych na ziemiach czeskich w różnych epokach historycznych daje następująca publikacja: B. Pacáková-Hošťálková, J. Petrů, D. Riedl, A.M. Svoboda, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2004.

z dystansu i z pewnej wysokości (np. z okna domu)<sup>3</sup>. Możliwość ogarnięcia całego ogrodu jednym rzutem oka świadczyła o władzy, jaką ma nad ogrodem jego konstruktor – człowiek, który naśladuje Boga w jego twórczej pracy i sam staje się władcą natury ofiarowanej mu przez Boga niejako w dzierżawę. Dlatego, jak pisze Ryszard Przybylski, ogród francuski nie tylko miał odwzorowywać panowanie człowieka nad przyrodą, lecz także symbolizował świat doskonale (czyli rozumnie) zaprojektowany przez Boga<sup>4</sup>. Ogrody francuskie budowane w Czechach nie odzwierciedlają jeszcze patriotycznych ambicji szlachty, są za to niejednokrotnie – jak podaje Helena Lorenzová – manifestacją jej masońskiego lub katolickiego światopoglądu<sup>5</sup>.

Patriotyczne znaczenie mają w Czechach dopiero ogrody (parki) angielskie (geometrycznie nieregularne), które powstają w drugiej połowie XVIII wieku. Ogrody angielskie są wystylizowane na przestrzeń dziką, a jednocześnie malowniczą. Koncepcja takiego ogrodu dopuszcza wszelkie naturalne nieregularności, które dają wrażenie swobodnego rozwoju ogrodowej przyrody. Człowiek nie jest już panem takiego ogrodu, lecz jego nieuprzywilejowanym składnikiem; nie przyjmuje boskiego punktu widzenia, ale szuka w ogrodzie ścieżki.

Moda na ogrody angielskie rozkwita w pełni u schyłku oświecenia, co Przybylski tłumaczy radykalizacją rewolucji wolności. Wolność obciąża człowieka koniecznością dokonywania wyboru i w ten sposób staje się źródłem jego niepokoju. Wspomniany badacz wskazuje na jeszcze jeden powód troski: człowiek – uwolniony od boskiego patronatu – musi teraz samodzielnie stawiać opór naturze. Nawiązując do symboliki ogrodowej, Przybylski stwierdza, że wolność wyprowadziła człowieka poza regularny ogród Boga i wtrąciła w odmęt nieregularnej i dlatego groźnej natury.

Ogrody angielskie symbolizują zatem chaotyczny świat człowieka na wygnaniu. Nie mają one jednak pogłębiać ludzkiego strachu, lecz uspokajać, ponieważ nie są prawdziwie dzikie, jedynie tę dzikość udają i tym samym łagodnie oswojają człowieka z naturą, dodając mu pewności, że w jej otoczeniu nie tylko może przeżyć, lecz także czerpać przyjemność z bezpiecznego obcowania z nią. Emanująca z natury groza zostaje w ogrodzie angielskim zubożona przez naturalne piękno, które zamiast niepokoju przynosi melancholijne pocieszenie<sup>6</sup>. Ogrody angielskie kompensują więc napięcie między naturą a człowiekiem doznaniem harmonijnego współistnienia człowieka z przyrodą „na równych prawach”. Dlatego rację mają Vlasta Dvořáková i Roman Prahel, którzy zamiast określać tego rodzaju

<sup>3</sup> G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002, s. 68-71.

<sup>4</sup> R. Przybylski, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 67.

<sup>5</sup> H. Lorenzová, *K sémiotice romantického parku*, w: *Český romantismus v evropském kontextu*, red. Z. Hrbata, M. Procházka, Praha 1993, s. 142-143.

<sup>6</sup> R. Przybylski, *Klasycyzm...*, s. 66-69.

ogrody mianem romantycznych, jak to jest w zwyczaju, wolą je opisywać jako ogrody sentymentalne<sup>7</sup>.

Melancholijnego pocieszenia w angielskich ogrodach szlachta szuka w poczuciu erozji jej kultury, spowodowanej oświeceniowymi przemianami społecznymi. Ogrody stają się mikroświatami, w których arystokraci mogą się odizolować od napierającej kultury plebejskiej. W ogrodach tych umieszcza się rozmaite budowle lub ich makiety (altany, pawilony, grotty, pustelnie, kaplice, rzeźby, młyny, ruiny), które reprezentują różne kultury: starożytną, średniowieczną, egzotyczną (chińską, egipską, turecką)<sup>8</sup>. Wszystkie te architektoniczne eksponaty (czasem eklektycznie sąsiadujące ze sobą) mają przywołać na myśl przednowoczesną przeszłość, gdy szlachta panowała nad rozległymi obszarami, pozostawiając w ich oddalonych od siebie zakątkach materialne ślady swojego panowania. Służą też podkreśleniu bogactwa dawnej kultury, która wykracza poza ograniczenia pragmatycznej unifikacji typowej dla nowoczesności.

W Czechach budowniczości ogrodów gustują głównie w neogotyckiej stylizacji architektonicznej. Pavla Machalíková wymienia kilka znaczeń tej tendencji. Mała architektura neogotycka miała przede wszystkim nostalgicznie przypominać o wielkiej czeskiej tradycji państwowej z czasów średniowiecza. Gotyk w ogrodach i parkach symbolizował nie tylko potęgę szlacheckiej władzy, lecz także potęgę duchowych wartości średniowiecza. To przypomnienie szlacheckiej i chrześcijańskiej tradycji jest wyrazem sprzeciwu wobec nasilających się w Europie tendencji rewolucyjnych i oświeceniowych, w tym także wobec oświeceniowej teorii upadłego i przebrzmiałego średniowiecza. W „ogrodowej” interpretacji średniowiecze nie jest kojarzone z barbarzyństwem, lecz ze szczytowym okresem w dziejach narodowej kultury, do którego nie można już wrócić, ale można krzewić jego kult<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> V. Dvořáková, *K sémantice sentimentálních zahrad*, w: *Člověk a příroda v novodobé české kultuře. Sborník sympozia v Plzni 13. – 15. března 1986*, red. M. Freimanová, Praha 1989; R. Prahel, *Procházka krajinnou zahradou*, „Tvar” 2005, nr 6.

<sup>8</sup> Jana Bělohávková wyjaśnia, że najwcześniej w ogrodach angielskich pojawiły się eksponaty chińskie (dlatego ogrody angielskie nazywano pierwotnie chińskimi), co wiązało się z rozpowszechnieniem się w Anglii dwóch książek szkockiego architekta Williama Chambersa pt. *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils: to which is annexed a description of their temples, houses, gardens* [*Styl chińskich budowli, mebli, ubioru, urządzeń i narzędzi wraz z opisem tamtejszych świątyni, domów i ogrodów*, 1757] i *A dissertation on oriental gardening* [*Rozprawa o orientalnym ogrodnictwie*, 1772]. W związku z rozpoczęciem w drugiej połowie XVIII wieku wykopalisk archeologicznych we Włoszech oraz badań historycznych nad średniowieczem wystrój ogrodów szlacheckich zaczęto uzupełniać o składniki antyczne i gotyckie. Nie bez znaczenia dla wyglądu ogrodów było również zainteresowanie zachodnioeuropejskich masonów dla kultury staroegipskiej i muzułmańskiej. Pomocne w kwestii stylizacji przestrzeni ogrodu okazały się także podręczniki na temat ogrodnictwa (do najsłynniejszych należy wydana w 1779 roku *Theorie der Gartenkunst* [*Teoria sztuki ogrodniczej*] autorstwa Christiana Caya Laurenza Hirschfelda). J. Bělohávková, *Príspevek k zahradnímu umění přelomu 18. a 19. století*, w: *Člověk a příroda...*

<sup>9</sup> P. Machalíková, *Objevování středověku. Tři kapitoly k recepci gotického umění v Čechách v pozdním 18. a raném 19. století*, Praha 2005, s. 76-99.

Machalíková dodaje, że budowniczych ogrodów i parków inspirowały również powieści gotyckie. Pod ich wpływem ogrodowe budowle neogotyckie (zwłaszcza sztuczne ruiny) stylizowano na miejsca tajemnicze i archaiczne, co miało podsycać zainteresowanie czasami świetności Królestwa Czeskiego oraz pobudzać patriotyczną melancholię za nimi. Szczególne znaczenie dla budowniczych ogrodów miało powiązanie neogotyckich budowli z przyrodą. Podkreślano – zgodnie z naturalistyczną koncepcją genezy gotyku – organiczny związek tej architektury z lasem jako jej wzorem. Neogotyckie budowle, wkomponowane w krajobraz naturalny, sugerowały ściśłą więź tego, co ludzkie (kulturowe), z tym, co naturalne. Z tej perspektywy wielkość kultury średniowiecznej współgrała z siłą natury. Sztuczne ruiny symbolizowały ponadto nieodwracalność przemijania, związanego z niszczycielskim działaniem natury, lecz i pocieszały, ponieważ były świadectwem siły, żywotności i niezniszczalności natury, zdolnej do wiecznego odradzania<sup>10</sup>.

Podsumowując, czeska szlachta pragnie uwypuklić historyczną ciągłość i trwanie własnej tradycji przez jej powiązanie z wieczną naturą. Zamierza wytworzyć wrażenie, że średniowieczna tradycja szlachecka jest czymś naturalnym, to znaczy jest naturalnie zakorzeniona w czeskiej ziemi, dzięki czemu sama ciągle żyje. Przyroda konserwuje średniowieczną tradycję, czyniąc ją elementem wiecznego cyklu narodzin i śmierci. W ten sposób budowniczości ogrodów uwieczniają miniony czas – nie tyle w rzeczywistości materialnej, ile w pamięci i wyobraźni. Kult ogrodów nie oznacza wszakże, że szlachta w okresie odrodzenia narodowego izoluje się od życia społecznego, pogrążając się w nostalgicznym rozpamiętywaniu. Jak już wspomniano, aktywizuje się ona politycznie, społecznie i gospodarczo, ponieważ pragnie zająć eksponowane miejsce w egalitarnym społeczeństwie. Ogrody spełniają w tym zamierzeniu rolę terapeutyczną. Pozwalają zachować dystans do nowej rzeczywistości, przynajmniej na chwilę uciec przed nią do enklawy dawnego czasu, podtrzymać poczucie własnej wartości przez przypomnienie chlubnych korzeni.

Mieszczkańscy patrioci ogrodów ani parków nie budowali zarówno z powodów finansowych, jak i ideowych. Ich ideał ogrodu różni się od ideału szlacheckiego, w którym średniowieczna przeszłość rycersko-chrześcijańska zostaje nostalgicznie unieśmiertelniona przez wplecenie jej w nieśmiertelny cykl przemian natury. Mieszczanie upodobali sobie biedermeierowski model ogrodu, czyli ogródek, w którym człowiek cierpliwie i pieczołowicie pracuje nad małym wycinkiem oswojonej i pedantycznie uporządkowanej przyrody, aby wydała oczekiwane owoce. Taka postawa wynika z poszukiwania równowagi, stabilności i wytchnienia w świecie szybko się zmieniającym. Dlatego w monarchii habsburskiej biedermeierowska mentalność współgra z reżimem absolutystycznym, wprowadzonym przez

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 77-99.

kanclerza austriackiego Klemensa von Metternicha, który próbuje restaurować tradycyjne stosunki społeczno-polityczne, naruszone przez oświeceniowe reformy oraz napoleoniadę. Mieszczaństwo, które zyskało wyższą pozycję społeczną właśnie dzięki wzmiankowanym reformom, wyraża zadowolenie z osiągniętego porządku i nie chce dalszych zmian, lecz ugruntowania swej pozycji.

Nie przeprowadza zatem nostalgicznej idealizacji tego, co utracone, lecz idealizację pragmatyczną – tego, co dopiero osiągnięte. Wyznaje konserwatywny liberalizm – a próbuje tylko te nowoczesne rozwiązania, które nie naruszają tradycyjnych podstaw życia społecznego. Odrzuca radykalizm polityczny i społeczny i koncentruje się na systematycznej i cierpliwej budowie narodowej kultury. Mieszczańscy działacze narodowi w Czechach dążą zatem do zmian, ale wybierają drogę korekty stanu rzeczy na zasadzie negocjacji z rzeczywistością i stopniowego poszerzania obszaru narodowego ogródka. Propagują kolektywizm (na różnych poziomach organizacji społecznej: od rodziny do narodu), konserwatywną moralność, zaangażowanie społeczne, afirmację ziemi ojczystej. Praca jest ich metodą działania, nie walka. W tym sensie kultura odrodzeniowa zapowiada pozytywistyczny program narodowy, który przyjmie najdojrzalszą postać pod koniec XIX wieku w poglądach Tomáša Garrigue’a Masaryka.

Narodowy ogródek biedermeierowski jest więc nie tylko miejscem emocjonalnej kompensacji zgiełku nowoczesnego świata, lecz także kawałkiem ziemi przeznaczonym do zagospodarowania. Działacze narodowi mozolnie gromadzą odpowiedni materiał kulturowy (językowy, historyczny, folklorystyczny, literacki), w którym odkrywają uśpione pokłady „naturalnej”, etnicznej czeskości i pobudzają je do życia.

Vladimír Macura przypomina, że naturalistyczna koncepcja narodowości jest poznawczym błędem. Narodowości nie przekazuje się genetycznie; nikt nie rodzi się Czechem, lecz staje się nim w wyniku działania kulturowego determinizmu<sup>11</sup>. Myśliciele odrodzeniowi dopuszczają się więc manipulacji, sugerując prymarny wpływ determinizmu naturalnego na przynależność narodową. Pobudzanie świadomości narodowej utożsamiają z przywracaniem stanu naturalnego, zakłóconego przez niekorzystne dla Czechów wydarzenia historyczne. Nie ma tu mowy o regresie kulturowym, lecz o powrocie do zdrowych korzeni kultury i naturalnej równowagi między naturą a kulturą. Ideologiczna naturalizacja kultury ma stanowić przeciwwagę dla wpływu dominującej kultury niemieckiej.

W przedstawionej metodzie sentymentalizm zbiega się z pragmatyzmem. Szlachta patriotyczna poprzestała na budowaniu muzeum tradycyjnych wartości narodowych (w rozumieniu terytorialnym), dla patriotycznego mieszczaństwa wzniesienie muzeum stanowi początek rozwoju wspomnianych wartości (już w rozumieniu etnicznym). Symbolicznym symptomem przejścia od gromadzenia

---

<sup>11</sup> V. Macura, *Sen o národě*, w: idem, *Český sen*, Praha 1998, s. 61-62.



narodowych eksponatów do ich ożywiania jest powstanie w Pradze w latach czterdziestych XIX wieku patriotycznego ośrodka pedagogicznego o nazwie Budeč (nazwa ta jest tożsama z nazwą wczesnośredniowiecznej czeskiej osady, w której za młodu pobierał nauki patron ziem czeskich, św. Wacław). Pierwotnie Budeč (istniejący zresztą krótko ze względu na spore koszty jego utrzymania) ukierunkowany był na kształcenie nauczycieli przyrody, potem propagował wiedzę praktyczną z różnych dziedzin życia społecznego. Jak podaje Macura, kierownik tego ośrodka – Karel Slavoj Amerling – chciał urzeczywistnić w nim naturalistyczną filozofię kultury czeskiej. Zgodnie z rzeczoną filozofią kulturę rodzimą należy – niczym uśpiony zarodek – pobudzić do życia, sięgając do jej prapoczątków, a następnie stymulować jej rozwój<sup>12</sup>.

W opinii Macury biedermeierowski ogródek symbolizuje w owym czasie kulturę czeską jako kulturę samowystarczalną, uporządkowaną i zamkniętą. Kulturę, która nie potrzebuje kontaktu ze światem względem niej zewnętrznym, ponieważ sama zawiera w sobie wszystko to, co w świecie najlepsze – jest mikroświatem idealnym. W rzeczywistości asymiluje ona wybrane wartości z innych kultur (niemieckiej, rosyjskiej, polskiej), lecz do tego się nie przyznaje.

Szczególne znaczenie w narodowym ogródku ma literatura piękna, ponieważ umacnia pozycję czeskiego języka literackiego oraz wyraża za jego pomocą ideologię narodową. Macura podkreśla, że literatura czeska bywa w tamtych czasach porównywana do kwietnika, a poeta do ogrodnika, który „uprawia” wartości narodowe, zwłaszcza wartość podstawową – język. Symbolika kwiatowa przewija się przez utwory takich pisarzy doby odrodzenia narodowego, jak między innymi: Ján Kollár, František Jaromír Rubeš, František Ladislav Čelakovský, František Jaroslav Vacek-Kamenický<sup>13</sup>. Ogródniczy stosunek mieszczańskich działaczy narodowych do literatury pobrzmiwa również w tytułach dwóch pionierskich tygodników literackich z lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku: „Česká včela” [„Czeska Pszczoła”] i „Květy” [„Kwiaty”].

Dzieło Karla Hynka Máchy (1810-1836) jest „kwiatem”, który nie pasuje ani do sentymentalnego ogrodu angielskiego, ani do biedermeierowskiego ogródka literackiego, ponieważ nie spełnia wymogów odrodzeniowego patriotyzmu. Czeskich pisarzy będących pokoleniowymi rówieśnikami Máchy rażą jego kosmopolityzm, pesymizm i subiektywizm, zarzucają oni jego twórczości niedostatek pokrzepiających wartości etycznych i społecznych oraz hołdowanie obcym wzorom literackim (Mácha wzoruje się na romantycznej literaturze niemieckiej, polskiej i angielskiej). Zamiast uczestniczyć w budowie optymistycznego programu narodowej solidarności, Mácha akcentuje tragizm, złożoność, wyjątkowość i niejednoznaczność ludzkiego losu. Jego twórczość przesycona jest motywami zbrodni

<sup>12</sup> V. Macura, *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ*, Jinočany 1995, s. 94-101.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 20-30.

i zemsty, kłęski i rezygnacji, rozpadu rodziny. „To są owoce tego okropnego bajronizmu”<sup>14</sup> – tak ocenia dzieło Máchy jedna z osobistości czeskiej literatury owego czasu, František Ladislav Čelakovský. Jednocześnie krytycy pisarza niejednokrotnie doceniają jego talent literacki, szczególnie umiejętność posługiwania się poetyckim słowem. Twórczość Máchy ganiona jest więc przede wszystkim z pozycji ideologicznych, nie estetycznych.

Tak jak inni pisarze odrodzeniowi, tak i Mácha podejmuje wątki historyczne, lecz wybiera akurat te kontrowersyjne, które nie nadają się do patriotycznej idealizacji. W swoich tekstach roztacza obrazy kłęski, lecz nie ulega duchowi narodowego masochizmu, ponieważ monumentalizm kłęski osłabia za pomocą ironii. W zgodzie z uwagami Petra Čorneja, koncepcję historii wypracowaną przez Máchę można opisać jako regresywną. Za szczytowy moment czeskich dziejów pisarz uważa epokę Przemysłidów w pierwszej połowie średniowiecza, potem – według niego – następuje już tylko powolny upadek czeskiej państwowości, znaczony kolejnymi dramatycznymi przełomami (jak husytyzm w XV wieku czy porażka antyhabsburskiego powstania stanów czeskich na początku XVII wieku). Čornej twierdzi, że widzenie historii, jakie proponuje Mácha, wynika z jego koncepcji czasu, który zawsze przynosi ze sobą rozpad i zmierza do rozpuszczenia historii w nieskończonej i ahistorycznej wieczności. Nie licuje to z wizją odrodzeniowych patriotów, którzy wyznawali ideę cyklicznego rozwoju dziejów, czyli następujących po sobie okresów upadku i odrodzenia<sup>15</sup>.

Niezgodny z narodową ideologią jest także stosunek Máchy do ojczyściej przyrody. W odrodzeniowej interpretacji (najpierw klasycystycznej, potem sentymentalistycznej i biedermeierowskiej) człowiek jest z przyrodą zharmonizowany rozumowo lub uczuciowo (bądź i rozumowo, i uczuciowo jak w przypadku biedermeieru). Przyroda stanowi dla niego pole twórczej aktywności i w tej aktywności go inspiruje. Pogląd Máchy na przyrodę najlepiej ujmuje jego przyjaciel, także literat, Karel Sabina:

Prawdziwe życie jest tylko w naturze, ona promieniuje i kipi boskością; a przecież natura jest tak naprawdę martwa, jedynie ludzka myśl dodaje jej wdzięku i znaczenia. Ona nie ma samoświadomości, miłości i nienawiści, nie zna swojej przeszłości i przyszłości: ona jest wielkim grobem, a w tym grobie panuje wieczne życie!<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> F. Čelakovský píše J.K. Chmelenskému, w: *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836-1858*, red. P. Vašák, Praha 2004, s. 37. Ten i kolejne cytaty w przekładzie autora artykułu. Cytowane zdanie w oryginale brzmi następująco: „To jsou ty plody hrozného byronizmu!”.

<sup>15</sup> P. Čornej, *Máchův vztah k české minulosti*, w: *Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací*, red. P. Vašák, Praha 1986, s. 137-146.

<sup>16</sup> K. Sabina, *Úvod povahopisný*, w: *Literární pouť...*, s. 195. Cytowany fragment w oryginale brzmi następująco: „Pravý život jeví se jen v přírodě, ona dýše, ona překypuje božstvím; a přece příroda je opravdu mrtvá, jenom myšlenka lidská půvabu, významu jí dodává. Ona nemá vědomí sebe, lásky a nenávisti, neví o minulosti a budoucnosti své: ona je velikým hrobem, a v tom hrobě panuje věčný život!”.

Przyroda w twórczości Máchy jest więc upiornym życiem bez duszy, jest „samym” życiem – wiecznym, lecz pozbawionym indywidualności, ponieważ na jej ukonstytuowanie nie pozwala zmienność życia. Człowiek próbuje zatrzymać życie, tworząc w swoim umyśle jego statyczny obraz, czego efektem jest widmowość otaczającej go rzeczywistości. Zjawiska, z którymi obcuje, tak naprawdę już przeminęły. Jak pisze Dmitrij Čyževskij, w tekstach Máchy terażniejszość jest jedynie subiektywnym cieniem przeszłości, a dokładnie – cieniem niebytu<sup>17</sup>.

Na potępienie czeskiego środowiska narodowego skazuje też Máchę jego kult indywidualizmu, który góruje nad powszechną moralnością. Najbardziej reprezentatywnym przykładem takiej postawy jest w twórczości omawianego pisarza protagonista poematu *Máj* [*Máj*, 1836, polski przekład w 1855 roku] – rozbójnik i ojcobójca Vilém. Warto jednak pamiętać, że indywidualność w utworach Máchy zostaje przeciwstawiona nie tylko społeczeństwu, ale i bezosobowej przyrodzie. Máchowscy wygnańcy, uciekając przed społecznym naciskiem w świat przyrody, doznają w kontakcie z nią poczucia wolności, lecz nadmierne zbliżenie do niej grozi utratą indywidualności. Rację ma Čyževskij, który zauważa, że indywidualizm bohaterów Máchy nie ma w sobie nic z arystokratycznej dumy ani z heroizmu, nie jest indywidualizmem silnego człowieka, lecz przeciwnie – podkreśla nędzę ludzkiego istnienia<sup>18</sup>.

Odsunięty na margines życia publicznego przez czeskie środowisko patriotyczne, Mácha zyskuje w późniejszym czasie sławę jedyne w pełni konsekwentnego czeskiego romantyka<sup>19</sup>. Oczywiście, także w utworach innych czeskich autorów doby odrodzenia narodowego obecne są pierwiastki czysto romantyczne. Vladimír Macura wymienia w tym kontekście dwa najmocniejsze przykłady: poemat *Protichůdci* [*Przeciwnicy*, 1844] Václava Bolemlíra Nebeského i zbiór ballad *Kytice* [*Bukiet*, 1853] Karla Jaromíra Erbena. To, co romantyczne, zostaje

<sup>17</sup> D. Čyževskij, *K Máchovu světovému názoru*, w: *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*, red. J. Mukařovský, Praha 1938, s. 145-148.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 123-124.

<sup>19</sup> Tuż po śmierci Máchy jego dzieło upowszechnia Karel Sabina. Począwszy od końca lat pięćdziesiątych XIX wieku do utworów Máchy odwołują się we własnej twórczości literackiej i krytyczno-literackiej pisarze należący do generacji majowców, którzy łączą inspirację romantyczną z realizmem. Wpływ Máchy znać również w utworach pisarzy okresu moderny. W latach trzydziestych XX wieku czescy surrealiści uznają Máchę za jednego ze swoich mistrzów. Ostatecznie Mácha zostaje nobilitowany jako wieszcz narodowy w 1939 roku, gdy z błogosławieństwem Kościoła katolickiego uroczyste przeniesiono jego zwłoki z północnoczeskich Litomierzyc na cmentarz dla zasłużonych Czechów na praskim Vyšehradzie. Ten akt ma znaczenie symboliczne, ponieważ Litomierzyce – po wejściu w życie postanowień układu monachijskiego i przyłączeniu pogranicznych ziem czeskich do nazistowskich Niemiec – znalazły się poza terytorium państwa czeskiego. Przeniesienie zwłok Máchy do Pragi jest w tym kontekście świadectwem troski o to, co ma najwyższą wartość narodową i uniwersalną. Dokładny przegląd stanowisk, jakie wobec dzieła Máchy zajmowali czescy pisarze oraz krytycy literaccy w XIX i XX wieku, dają Josef Šup i Pavel Vašák. J. Šup, *Ne pro přítomost, pro budoucnost...*, w: *Věčný Mácha. Památník českého básníka*, Praha 1940; P. Vašák, *Realita a symboly máchovské recepcie*, w: *Prostor...*

jednak w tych utworach podporządkowane harmonizującej normie *biedermeierowskiej*. Macura wysnuwa z tego wnioszek, że w czeskiej literaturze odrodzeniowej zamiast romantyzmu konsekwentnego występuje polemika z romantyzmem. Romantyzm stanowi dla czeskich pisarzy problematyczne wyzwanie, a nie dominującą tendencję<sup>20</sup>. Konsekwentny romantyzm Máchy polega natomiast na absolutyzacji wolności, która nie zna żadnych norm i dlatego je nieustannie przekracza. Należy dodać, że Mácha jest konsekwentny nie tylko w twórczości literackiej, ale i w życiu. Sumiennie buduje swój romantyczny wizerunek, którego najwyrazistszym przejawem jest psychosadystyczna relacja miłosna z Eleonorą Šomková, a także wędrówki po Czechach (szlakiem średniowiecznych zamków, klasztorów i ruin) oraz piesza podróż do Wenecji. Również wczesna śmierć Máchy (już w wieku 26 lat umiera na cholera) pozostaje w zgodzie z jego romantycznym *emploi*.

Niezgodność twórczości Máchy zarówno ze szlacheckim (sentymentalnym), jak i mieszczańskim (*biedermeierowskim*) wydaniem ogrodowej koncepcji kultury czeskiej potwierdza wizja ogrodu, jaką pisarz proponuje w swojej prozie. W opowiadaniu *Valdice* [*Valdice*<sup>21</sup>, rękopis z 1833 roku, pierwodruk książkowy w 1862 roku]<sup>22</sup> szkicuje on kontemplacyjną impresję z czasów wojny trzydziestoletniej. Oddział Chorwatów w służbie habsburskiej przemierza północne rubieże Czech w pogoni za wojskami szwedzkimi. Podczas postoju dowódca Chorwatów odwiedza kartuzjański klasztor o nazwie *Valdice*, położony w pobliżu Jičina u podnóża Karkonoszy. Końcowy i zarazem kulminacyjny fragment tekstu to idylliczny opis przyklasztornego cmentarza. Oto jego wymowny urywek:

Cmentarz przypominał rozkoszny ogródek. Po jego murach pięł się bez, groby porastała zieleniąca się dań i kwiaty odpowiednie do pory roku. Na każdym grobie z różowych i różnych innych zarośli wystawał czarny krzyżyk, a między mogiłami krzyżowały się posypane piaskiem ścieżki. Z tyłu cmentarza był mały domek, mieszkanie grabarza; wokół niskich okien i znaj-

<sup>20</sup> V. Macura, *Znamení zrodu*, s. 215-217.

<sup>21</sup> Opowiadanie to stanowi jedynie początek dłuższej prozy historycznej, której Mácha nie zdążył napisać. Prócz rzeczonego fragmentu pozostawił plan utworu. Wedle relacji badaczy twórczości Máchy zamierzał on w tym tekście przedstawić historię grabarza, który podczas wojny trzydziestoletniej porzuca ciężarną żonę i zaciąga się do armii habsburskiej, dowodzonej przez Albrechta Wallensteina. Gdy Wallenstein ginie w następstwie oficerskiego spisku i zostaje pochowany w klasztorze w *Valdicach*, grabarz zatrudnia się w tym miejscu, aby być blisko zmarłego dowódcy. Wkrótce potem do klasztoru przybywa nowy zakonnik, który okazuje się synem grabarza. Pomysł tego utworu zrodził się po przeczytaniu przez Máchę listów Wallensteina, wydanych w Berlinie na początku XIX wieku. A. Pražák, *Karel Hynek Mácha*, Praha 1936, s. 120-122; I. Liškutín, *Dva zlomky historické prózy Máchovy (Kláster Sázavský – Valdice)*, w: *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas. Sborník k 100. výročí Máchovy smrti*, red. A. Novák, Praha 1937, s. 152-163; J. Čáka, *Poutník Mácha*, Praha 1975, s. 102-105.

<sup>22</sup> Większość krótkich, często nieukończonych tekstów Máchy miało swój pierwodruk (czasem tylko książkowy, ponieważ czasopiśmienniczo teksty te ukazały się za życia pisarza) w pierwszym, jeszcze niepełnym, dwuczęściowym zbiorze jego dzieł (pt. *Spisy Karla Hynka Máchy / Pisma Karla Hynka Máchy*), wydanym w Pradze w 1862 roku przez Ignáca Leopolda Kobera.

dujących się pod nimi siedzisk zrobionych z darni wiła się winorośl i to aż po dach, na którym gruchały dwie turkawki<sup>23</sup>.

Kwitnąca przyroda łączy świat zmarłych ze światem żywych – krzyże mieszają się z kwiatami i same przypominają kwiaty, jakby naturalnie wyrastały z grobów. Mácha przypomina starą prawdę, że przyroda nie zna granicy między życiem a śmiercią. Idyllę tego miejsca pogłębiają zdrobnienia ('ogródek', 'krzyżyk', 'domek') oraz geometryczny porządek przestrzeni: krzyże na grobach komponują się z krzyżującymi się ścieżkami, które biegną między grobami. Pion odbija się w poziomie.

W jednym z zakątków cmentarza stary grabarz kopie nowy grób w miejscu starego, dokładnie mierzy jego rozmiary i uważnie zbiera wykopane kości. Jest ogrodnikiem śmierci, który dba o miejsce pochówku niczym o kwiaty. Stanowi organiczny składnik cmentarza-ogrodu. Ze względu na podeszły wiek blisko mu do śmierci, ale jednocześnie przejawia niezwykły witalizm: jego wyteżona i sumienna praca świadczy o oporze, jaki stawia śmierci ciałem i duchem. Swoją pracą służy jednak śmierci, co wnosi do ogrodowo-cmentarnej idylli pierwiastek ironiczny. Rozczulające piękno cmentarnego ogrodu ma swój posepny cień w starannie wykopanym grobie.

Warto pamiętać, że ten rodzajowy obrazek zostaje przedstawiony z perspektywy młodego oficera, który przybywa ze świata przeciwstawnego względem cmentarnego ogrodu – z rozległego i groźnego świata wojny. A jednak tego oficera – prócz wieku – więcej łączy z grabarzem, niż dzieli. Tak jak grabarz, tak i oficer wiernie i zdyscyplinowanie służy śmierci i sam się o nią ociera. Wspólnotę losu grabarza i oficera pisarz podkreśla w kończącej opowiadanie pobożnej wymianie pozdrowień między nimi. Świadomość, że to sam Bóg patronuje ludzkiej trosce o piękny pochówek, wnosi do tekstu kolejną dawkę ironii.

Motyw cmentarza-ogrodu przywodzi na myśl klasycystyczny topos grobowca usytuowanego w ogrodzie. Ryszard Przybylski przypomina, że w literaturze klasycystycznej ten topos miał wywoływać słodką melancholię, ponieważ harmonijnie łączył przeciwstawne zasady: skończoność życia ziemskiego i nieskończoność życia pośmiertnego. Symbolizował wspólnotę ogrodu-raju i cmentarza-otchłani<sup>24</sup>. W swojej początkowej partii (cmentarz porośnięty kwiatami i krzyżami) utwór Máchy rzeczywiście ilustruje tę klasycystyczną zasadę, ale już druga część opisu cmentarza (skupiona na pracy grabarza) zasadę narusza.

<sup>23</sup> K.H. Mácha, *Valdice*, w: idem, *Marinka a jiné prózy*, Praha 2002, s. 91. Cytowany fragment w oryginale brzmi następująco: „Celý hřbitov podobał se rozkošné zahrádce. Kolem zdi pnulo se bezové křoví, každý hrob byl obložen zelenajícím se drnem a posázen květinami počasí toho. Z růžových a jiných křovisek vyhlídal na každém hrobu černí křížek a mezi rovy se křížily stezky pískem posypané. Nazad hřbitova byl malý domek, byt hrobníkův; kolem nízkých oken a pod nimi okolo sedadel z dřů udělaných vinulo se vinné révi až po střechu, na které dvě hrdliček cukrovalo”.

<sup>24</sup> R. Przybylski, *Klasycyzm...*, s. 164.

W *Valdicach* miejsce marmurowego grobowca zajmuje bowiem naturalistyczny dół. O materialnym wymiarze śmierci przypominają w szkicu Máchy jeszcze dwa składniki: kości wygrzebane ze starego grobu oraz szpadel, którego używa grabarz. Rozpraszają one ogrodową idyllę, lecz w jeszcze większym stopniu przyczynia się do tego „profesjonalny” stosunek grabarza do śmierci, ujawniony przez skrupulatne mierzenie grobu. Mácha odsłania zatem nieefektywne kulisy ogrodowej stylizacji cmentarza i w konsekwencji ironicznie podważa jej cel, którym jest oswajanie śmierci przez jej upiększanie i decydowanie w ten sposób o jej znaczeniu. Słodką melancholię w tekście Máchy stopniowo zastępuje więc słodka ironia. Zarówno melancholia, jak i ironia wynikają w omawianej prozie z zasady *coincidentia oppositorum*. W melancholii sprzeczności (żał i przyjemność) zgodnie ze sobą współistnieją. Ironia odkrywa fałsz tej zgodności, związany z ludzką skłonnością do samookłamywania się.

W opowiadaniu *Marinka* [*Marinka*, pierwodruk w 1834 roku w tygodniku „Květy”, publikacja książkowa w 1835 roku w ramach dylogii pt. *Obrazy ze života mého / Obrazy z mojego życia*]<sup>25</sup> Mácha w impresjonistycznym duchu portretuje (nieistniejący już) park o nazwie Ogród Canala (po czesku: Kanálská zahrada, popularnie zwana Kanálką)<sup>26</sup>, umiejscowiony w praskiej dzielnicy Vinohrady. W majowy wieczór po Kanálce spacerują prażanie. „Co za rojowisko rozmaitych ludzi!”<sup>27</sup> – mówi narrator (alter ego Máchy) – ale z kolejnych zdań wynika, że spoza tej ruchliwości i różnobarwności wyziera pustka miejskiego życia. Impresjonistyczny nastrój zmienia się, gdy narrator skręca w boczną i opustoszałą alejkę parku. Rozkojarzenie ustępuje melancholii. Teraz to nie ludzie są przedmiotem obserwacji narratora, lecz przyroda. Źródłem melancholii jest jej przemijające piękno, które napawa zachwytem i przejmuje żalem jednocześnie:

Bez i kwitnący jaśmin, jakby umierając, słodko pachną, a z ich cienia raz ciszej, raz głośniejszy dobywa się śpiew słowika, który opiewa utraconą miłość. Idę wzdłuż rzędu egzotycznych kwiatów, spieczonych dziennym upałem, a one, przeniesione ze swojego do obcego kraju, przyjaźnie tulą swoje korony do łona nieznanego im matki, do chłodnego grobu na cudzej ziemi; ale nieodpowiednia ziemia nie żywi tych smutnych kwiatów<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Wiadomo, iż dwa opowiadania składające się na *Obrazy z mojego życia* miały być w późniejszym czasie uzupełnione o kolejne utwory, lecz Mácha nie zdążył już ich napisać.

<sup>26</sup> To najbardziej reprezentacyjny spośród parków istniejących w Pradze za czasów Máchy. Kanálkę założył w 1790 roku francuski filantrop i przyrodnik, hrabia Josef Emanuel Canal de Malabaila. Połączył on ogród botaniczny z parkiem miejskim, wystylizowanym w zgodzie z ówczesną modą na park angielski, który zawiera również rośliny egzotyczne i zakątek w stylu chińskim (z altaną, pagodą i mostkiem). Początkowo Kanálka otwarta była dla wszystkich, z czasem – z powodu zniszczenia przez wandalów niektórych elementów parkowych – wprowadzono bilety wstępu i zaczęto w parku organizować zamknięte uroczystości.

<sup>27</sup> K.H. Mácha, *Marinka*, w: idem, *Marinka...*, s. 126. Cytowane zdanie w oryginale brzmi następująco: „Jaké to hemžení lidstva rozličného!”.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 127. Cytowany fragment w oryginale brzmi następująco: „Bezová a květoucí jasmín jakoby umírající sladce zavání, z jehožto stínu brzo slaběji, ba hlasněji se ožívají písň slavíka

Ogród przedstawiony w *Marince* jest sztucznym światem mieszczańskich konwencji występujących w nadmiarze, który ma łagodzić brutalną bezpośredniość i niedostatki życia. Doświadczenie przemijania zostaje w tym miejscu estetycznie uszlachetnione przez egzotyczne piękno roślin. Tej przestrzeni Mácha przeciwstawia biedną dzielnicę robotniczą o nazwie Na Františku, która zostaje opisana w stylu niemal naturalistycznym jako przestrzeń brzydka, zamieszkiwana przez ludzi o grubiańskich zwyczajach. Śmierć w dzielnicy robotniczej nie ma aury melancholijnego piękna. Przestrzeń sakralna niewiele różni się tam od przestrzeni profalnej – na robotniczym cmentarzu zmarłych chowa się bez szczególnej ceremonii. O ile zatem park miejski przeznaczony jest do „odszytowanego” spacerowania, o tyle dzielnica robotnicza odstręcza swoją przygnębiającą codziennością. Podczas gdy w ogrodzie umierają kwiaty, w dzielnicy robotniczej umierają ludzie. Zmysłowe i powierzchowne piękno miejskiego parku ma więc swoje antytetyczne odbicie w zmysłowej brzydocie dzielnicy robotniczej.

Antyteza Kanálki i Na Františku nie oznacza pełnej ich izolacji. W bocznej alejce parku grywa na skrzypcach żebrak, który pochodzi z dzielnicy robotniczej. Obecność tego człowieka wprowadza dysonans w harmonijny świat piękna ludzkiego i przyrodniczego. Z kolei do krajobrazu dzielnicy robotniczej nie pasuje Marinka, wrażliwa i uzdolniona muzycznie dziewczyna, która umiera na gruźlicę. Narrator widzi w niej ludzki kwiat, umieszczony przez zły los w niewłaściwym miejscu – nie w ogrodzie, lecz na cywilizacyjnym śmietnisku.

Obydwie przestrzenie narrator postrzega jako nieodpowiednie dla rozwoju ludzkiej wrażliwości, obydwie ją wypaczają i marnują, ponieważ ograniczają człowieka, odcinając go od autentycznie wolnej natury. Kanálka reprezentuje sztucznie wyidealizowane piękno kultury i natury, natomiast dzielnica Na Františku – kulturę i naturę, które upodobniły się do siebie w tym, co najgorsze. Zgodnie z romantyczną koncepcją przyrody, wyznawaną przez Máchę, ludzki duch może się spełnić tylko w kontakcie z przyrodą wolną od nacisku kulturowego, choć w takim wypadku naraża się na rozpuszczenie w żywiole natury. Idealną przestrzenią dla takiego eksperymentu duchowego jest przestrzeń trzecia, jedynie wspomniana w opowiadaniu – dzika przyroda gór Karkonoszy.

Wątek ogrodu odgrywa kluczową rolę również w krótkim opowiadaniu *Prísaha* [*Przysięga*, rękopis z 1833 roku, pierwodruk książkowy w 1862 roku]. Autor rozpoczyna je od sceny przywodzącej na myśl obrazy Caspara Davida Friedricha, na których ludzkie postacie, odwrócone plecami do widza, kontemplują wzniosłą przyrodę<sup>29</sup>. Podobnie w utworze Máchy:

---

opěvajícího lásky žel. Kráčím při záhonech vedrem denním zpražených květin cizokrajných, které ze svého podnebí v cizí kraje přeneseny, přátelsky korunku svou tulí v lúno neznámé jim matky, v chladný hrob na cizí zemi; neb půda jim nepřiměřená neživí smutný květ”.

<sup>29</sup> Podobieństwo między obrazami Caspara Davida Friedricha a utworami literackimi Máchy bada wybiórczo Jiří Kotalík. Zauważa on, że czeskie krajobrazy stanowią jeden z ważniejszych

Był późny wieczór, gdy kupiec Vel z ciężarną małżonką, którą podejrzewał o niewierność, siedział w swoim ogrodzie na wzniesieniu, patrząc w zamyśleniu na dalekie góry, nad którymi unosiła się para, co sprawiało, że tworzyły one jedność z ciemniejącym niebem. W dali grzmiała burza<sup>30</sup>.

Rozległy ogród leży nad rozpadliną, na skale. Wypełnia przestrzeń przedstawioną i zdaje się tym większy, że łączy się z dziką przyrodą, która rozciąga się ku romantycznej nieskończoności, symbolizowanej przez jedność szczytów górskich i nieba, zlewających się w aurze zapadającego zmroku. Poszczególne składniki ogrodu mają swoje zwielokrotnione odbicie w składnikach przyrody dzikiej. Ogrodowa skała stanowi część masywu górskiego; śpiewowi słowika w ogrodzie towarzyszą grzmoty nadchodzącej burzy; strumyk wypływający spod skały koresponduje ze zbliżającą się ulewą; krzewom porastającym ogród odpowiada górski las. Granicę między bezpiecznym ogrodem a dziką przyrodą usuwa również zachowanie małżonków, którzy fizycznie znajdują się w ogrodzie, lecz duchowo wychyleni są ku górskiemu krajobrazowi. W tej wzniosłej chwili zniesiona zostaje również granica między przyrodą a ludzkim wnętrzem. Ogród spełnia bowiem rolę konfesjonału, w którym ciężarna kobieta składa mężowi dramatyczną przysięgę wierności małżeńskiej:

Wysłuchaj więc mojej przysięgi, że nigdy nie zhańbiłam ani twojej, ani swojej czci i zawsze byłam ci wierna. Niech dziecko moje urodzi się potworem, tak odrażającym jak dzisiejsza noc dla ludzkiego wzroku, niech będzie zgubą dla siebie i dla wszystkiego, co kiedykolwiek kochałam, a godzina jego narodzin niech będzie ostatnią godziną mojego życia – jeśli przysięgam ci fałszywie!!!<sup>31</sup>.

wątków twórczości Friedricha, który podróżował do Czech na początku XIX wieku. Inspirujące były dla niego krajobrazy Czeskiego Śródgórze i Karkonoszy. W żadnym z pism Máchy nie ma wzmianki na temat Friedricha, jednak Kotalík przypuszcza, że Mácha widział niektóre jego obrazy, ponieważ w czasach życia czeskiego pisarza Friedrich był już malarzem w Europie Środkowej znanym. Kotalík zwraca zwłaszcza uwagę na friedrichowską wizję krajobrazu w opowiadaniu *Pout' krkonošská* [*Podróż w Karkonosze*, rękopis z lat 1833-1834, publikacja książkowa w 1862 roku]. Analogię między tekstami Máchy a obrazami Friedricha uwydatniają też Zdeněk Hrbata i Martin Procházka. J. Kotalík, *K.H. Mácha a malba romantismu*, w: *Prostor...*, s. 96-104; Z. Hrbata, *Cile poutnictví*, w: idem, *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*, Jinočany 1999, s. 25-26; Z. Hrbata, M. Procházka, *Příroda a krajina*, w: ciż, *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*, Praha 2005, s. 53-56.

<sup>30</sup> K.H. Mácha, *Přísaha*, w: idem, *Marinka...*, s. 149. Cytowany fragment w oryginale brzmi następująco: „Bylo večerem pozdním, kdy kupec Vel s těchotnou manželkou, kterou v podezření nevěrnosti měl, seděl na vyvýšeném místě v zahradě statku svého, zamyšlený hledě v daleké hory, z níž hustá vystupovala pára, takže se zatmělou oblohou jedno se býti zdály. Z daleka hučela bouře”.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 150. Cytowany fragment w oryginale brzmi następująco: „Tehdy slyš přísahu mou, že nikdy nezapomněla jsem čest tvou ani svou a věrnost má že vždy pevně tobě zustala; a zpotvořilý bud' plod můj, odporný co tato noc zrakům lidským, bud' záhubou vlastní i všeho, co jsem kdy milovala, a hodina porodu jeho bud' poslední životu mému, jestli křivě přísahala jsem tobě!!!”.



W chwili, gdy kobieta składa przysięgę, niebo przecina błyskawica<sup>32</sup>. Kontemplacja wzniesłego krajobrazu zmienia się w tym momencie w kiczowaty horror, który ma poważniejszy dalszy ciąg w epilogu opowiadania. Kobieta rodzi upośledzone fizycznie dziecko i sama umiera podczas porodu.

W przedstawionym przez Máchę ogrodzie natura potwierdza swoje panowanie nad człowiekiem, wdzierając się w uporządkowany po ludzku świat i przypominając o swoich prawach. Ogród staje się w konsekwencji przestrzenią chaosu, zanika w nim granica między ludzkim a naturalnym, wnętrzem a zewnętrzem, duchem a materią. Scena przysięgi rozgrywa się zresztą w nocy, która jest tradycyjnym obszarem chaosu, jako że usuwa granice między poszczególnymi składnikami rzeczywistości. Esencją hybrydycznego stanu natury jest w *Przysiędze* nienarodzone dziecko – istota niepełna, byt jeszcze nieokreślony, który dopiero wyłania się z chaosu, przyjmując ludzki kształt.

W tym tekście Mácha ponownie uwydatnia organiczną, lecz nieprzejrzystą więź między ludzką naturą a naturą przyrodniczą. Wiąż tę potwierdza zarówno racjonalizujące, jak i irracjonalne wyjaśnienie związku między przysięgą a jej tragicznymi następstwami. Zgodnie z wyjaśnieniem racjonalnym, jakie autor proponuje w epilogu, do uszkodzenia płodu doprowadziło ustawiczne rozmyślanie matki nad potworną przysięgą złożoną w tak niesamowitych okolicznościach. W mocy pozostaje jednak też przesądne podejrzenie, że przysięga była krzywo-przysięstwem, które zostało okrutnie ukarane.

Ogród w romansie gotyckim pt. *Cikáni [Cyganie]*<sup>33</sup> wydaje się najbliższy biedermeyerskiej koncepcji ogrodu. To właściwie nie ogród, lecz ogródek przed żydowską gospodą, wbudowaną w krajobraz naturalny, lecz urozmaicony ruinami zamku<sup>34</sup>:

<sup>32</sup> Tę scenę Mácha wiernie powtarza w powieści *Cyganie*, w której identyczną przysięgę składa hrabiemu Valdemarovi Lomnickiemu jego żona Emma. Następnie pisarz inscenizuje rzeczoną sytuację we własnym życiu, gdy zmusza do złożenia przysięgi wierności swoją ciężarną narzeczoną, Eleonorę Šomkovą. O tym wydarzeniu pisze sam Mácha w liście z 1836 roku do przyjaciela, Eduarda Hindla, chwając się, że takiej sceny nie wymyśliliby nawet mistrzowie literatury niesamowitej, jak Victor Hugo czy Jules Janin. Miroslav Ivanov, który analizuje znaczenie tego wydarzenia, zwraca uwagę, że Mácha rozgrywa tę scenę w jeszcze bardziej upiornych okolicznościach niż te występujące w *Przysiędze* i *Cyganach*. Nie dochodzi do niej podczas nocnej burzy, lecz około północy, podczas czuwania przy trumnie z matką Eleonory. To jeden z jaskrawych przykładów dążenia Máchy do romantycznej stylizacji swojego życia według literackich wzorów. *K.H. Mácha piše E. Hindlovi*, w: *Literární pouť...*, s. 41-43; M. Ivanov, *Důvěrná zpráva o Karlu Hynku Máchovi*, Praha 1977, s. 240-251.

<sup>33</sup> Romans powstał w 1835 roku, lecz ze względu na zakaz cenzury wydano go we fragmencie (w tygodniku „Lumír”) dopiero w 1851 roku, a w całości (książkowo) – w 1857 roku. Jan Čáka podaje, że o cenzuralnym zakazie wydania tego tekstu w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku zadecydował obecny w tekście wątek włoski (wenecki), będący echem podróży pisarza do Wenecji. W tym bowiem okresie w północnych Włoszech ciągle są żywe antyhabsburskie nastroje rewolucyjne z początku lat dwudziestych i trzydziestych. J. Čáka, *Poutník Mácha*, s. 91.

<sup>34</sup> Na podstawie danych zawartych w utworze Máchy literaturoznawcy wnioskuje, że chodzi o zamek Kokořín położony w Dolinie Kokořínské na północ od Pragi. Związkom przestrzeni przedstawionej w *Cyganach* z biografią Máchy poświęcona jest następująca publikacja: J. Wágner, *Karel Hynek Mácha v dějisti svých Cikánů*, Česká Lípa 1996.

Przed tym zamkiem przy wejściu do tej drugiej doliny stoi tuż nad potokiem mała i nędznie zbudowana chata, typowa dla tych stron. Podobnie jak inne chaty po drugiej stronie wzniesienia i ona jest oparta o skałę swoją tylną ścianą i tylko tym różni się od nich, że jej fasadę pokrywają szerokie liście rozrośniętej winorośli. Przed nią znajduje się mały czworokątny ogródek, a w nim dwa kamienne stoły, otoczone darniowymi siedziskami, natomiast nad drzwiami wisi świerkowa gałąź. Wszystko to czyni z tej chaty jedyną gospodę w okolicy<sup>35</sup>.

Krajobraz, który rozciąga się z ogródka przy gospodzie, jest malowniczy, choć niepokojący, o czym decyduje przede wszystkim panująca w nim cisza, która piękne zakątki naznacza martwością. Gospoda jest nie tylko dobrym punktem obserwacyjnym, ale i lokalnym źródłem informacji – przybywający do gospody goście dzielą się osobistymi i zasłyszonymi historiami. To także przystań dla ludzi żyjących na społecznym marginesie: Żydów (gospodę prowadzi stary Żyd z córką) i Cyganów (pewnego wieczora do gospody przybywają dwaj Cyganie, którzy w rzeczywistości nie są etnicznymi Cyganami, lecz żyli długo wśród Cyganów i upodobnili się do nich). Stałym bywalcem gospody jest też emerytowany, lecz nad wyraz żywotny, sługa z pobliskiego pałacu. Omawiane miejsce gromadzi zatem ludzi niezwykłych ze względu na swoje pochodzenie i doświadczenie życiowe, a zarazem wywodzących się z różnych środowisk społecznych.

To przestrzeń niczym z sentymentalnego obrazka krajobrazowego, będąca azylem w nieprzejrzystym i nieprzystępnym świecie skomplikowanych związków międzyludzkich oraz pięknej, lecz groźnej i obojętnej przyrody. Gospoda zapewnia schronienie i pocieszenie, podczas gdy świat poza nią (dolina, las, ruiny zamku, pałac hrabiego, pobliskie miasteczko) stanowi scenę tajemniczych i dramatycznych wydarzeń. Ale i w ten ogrodowy azyl wdziera się zło, destrukcyjne namiętności burzą idyllę. W gospodzie umierają Żyd i jego córka. Jeden z Cyganów popełnia morderstwo i zostaje powieszony, drugi opuszcza dolinę. Gdy po tych wydarzeniach gospodę obejmują nowi właściciele – Czesi – odzyskuje ona swojski charakter, lecz jest to już inny rodzaj swojskości, pozbawiony pierwiastka egzotyki związanej z obecnością innych – Żydów i Cyganów. Życie w dolinie odradza się po wykluczeniu z niej outsiderów.

W żadnym z przywołanych tekstów Mácha nie opisuje przestrzeni dokładnie, a jedynie za pomocą kilku podstawowych elementów, które – przedstawione w zmetaforyzowanym języku – nabierają symbolicznego znaczenia. W prezentacji przestrzeni Máchą cechuje więc intensywny minimalizm. Za pośrednictwem paru znaczących szczegółów szkicuje zarys swoich ogrodów; buduje raczej ich

<sup>35</sup> K.H. Mácha, *Cikáni*, w: idem, *Marinka...*, s. 154. Cytowany fragment w oryginale brzmi następująco: „Před hradem tímto na vchodu tohoto druhého dolu stojí blízko nad potokem malá chaloupka, zcela obyčejné tam chudobné stavby. Jako ostatní chatrče po kopci druhé strany jest i ona o skalinu svým zadním dílem opřena, a jen tím od nich se liší, že přední její stranu po ní rozvedené reví vinné širokými listy příkrývá. Před ní jest malá čtverhranná zahrádka, v kteréž dvě na drnu vyvýšené kamenné tabule, obkličené drnovými sedadly, jakož i nade dveřmi se houpající chvěj praví chalupu tuto býti jediným hostincem této krajiny”.

atmosferę niż obraz, w zależności od tekstu bardziej impresyjną lub ekspresyjną. W opisie Mácha naśladuje pracę ludzkiego spojrzenia, które nie obejmuje panoramicznie przestrzeni, lecz widzi jedynie jej odosobnione fragmenty, a te z kolei łączy ze sobą i uzupełnia wyobraźnią. Prócz metaforyczności, minimalizmu, nastrojowości i fragmentaryczności przedstawienie przestrzeni w prozie Máchy cechuje antyteza (kontrast). Dmitrij Čyževskij uważa nawet antytezę za naczelną zasadę światopoglądu pisarza, zwłaszcza antytezę czasu i wieczności<sup>36</sup>. Wedle Jana Orela w twórczości Máchy można wyróżnić dwa stopnie kontrastowania. Pierwszy stopień to zestawianie opozycyjnych zjawisk. Kontrastem wyższego stopnia jest ten, który rodzi się w zjawisku jednorodnym<sup>37</sup>.

Na zasadzie kontrastu zbudowana też zostaje przestrzeń ogrodowa. Niezależnie, jaką formę ona przyjmuje (ogrodu-cmentarza, parku miejskiego, ogrodu przydomowego, gospody-ogródka), zawiera pierwiastek arkadyjski, związany z urzeczywistnieniem na jej obszarze wspólnoty międzyludzkiej oraz wspólnoty człowieka i przyrody. Uwypukleniu tego znaczenia ogrodu służy za każdym razem zestawienie go z przestrzenią odmienną, naznaczoną obcością, grozą, rozległością lub (jak w *Marince*) brzydota. W każdym z utworów ogród zostaje zatem skonstruowany z przestrzenią względem niego zewnętrzną (kontrast pierwszego stopnia), lecz w toku opowieści okazuje się, że również sam ogród zawiera w sobie pierwiastek zewnętrznej przestrzeni (kontrast drugiego stopnia). Przyczynę tego drugiego kontrastu stanowi w prozie Máchy człowiek, ponieważ jego natura jest zdradliwa, nieprzewidywalna, wiecznie niedopasowana do otaczającego środowiska. Człowiek w prozie czeskiego pisarza to narzędzie dzikiej natury w świecie ogrodu, istota graniczna i dwuznaczna. Buduje on ogrodową arkadię, odgradzając się od żywiołowej natury, lecz sam nie jest wolny od jej wpływu i dlatego stanowi najsłabsze ogniwo arkadii.

Podstawą istnienia ogrodowego rajy jest niewiedza na temat działania natury, z której ogród jest zbudowany, a więc również niewiedza na temat natury jego budowniczego – człowieka. W prozie Máchy niewiedza jest źródłem arkadyjskiego mitu, któremu pisarz przeciwstawia prawdę. W micie opozycyjne jakości istnieją w zharmonizowanym napięciu, stąd wrażenie, że mit zatrzymuje życie w jego biegu. Natomiast w prawdzie napięcie między opozycjami jest zmienne i w konsekwencji dysonantyczne.

Felix Vodička uważa, że poznanie prawdy jest motorem działania protagonisty *Cyganów*<sup>38</sup>, ale ta motywacja dotyczy również protagonistów pozostałych wspomnianych tekstów: kupca Vela z *Przysięgi*, narratora *Marinki* czy oficera cesarskiego w szkicu *Valdice*. Wszyscy oni uświadamiają sobie istnienie drugiej, traumatycznej strony rzeczywistości, związanej z działaniem natury, która skazuje

<sup>36</sup> D. Čyževskij, *K Máchovu...*, s. 171-176.

<sup>37</sup> J. Orel, *Máchovo vtělení v tvar*, w: *Věčný Mácha*, s. 151-152.

<sup>38</sup> F. Vodička, *Doba a dílo*, w: *Věčný Mácha*, s. 93.

człowieka na niechybną śmierć, nędzę lub zgubne namiętności. Pęd do poznania prawdy jest pędem do poznania tajemnicy natury, która nie utrzymuje racjonalnej równowagi między tworzeniem a niszczeniem, lecz zawsze – z punktu widzenia tego, co istnieje – przynosi destrukcyjną zmianę, choć sama życie zachowuje. Łączy w ten sposób przeciwstawne i – jak już wspomniano – dla twórczości Máchy fundamentalne bieguny opozycji: czas i wieczność. Natura jest materialnym nośnikiem niszczycielskiego czasu, lecz pozostaje wieczna; stąd dwuznaczny stosunek człowieka do natury, która go przeraża i pociesza. Mácha utrzymuje, że w mikroskali tę cechę natury odzwierciedla natura ludzka, która dąży do zachowania nietrwałej tożsamości, a jednocześnie pragnie wyjść poza jej ograniczenia.

Ogrody szlacheckie i „ogrodowa” literatura odrodzenia narodowego symbolicznie przedstawiają historię jako postępowy ruch od natury do kultury. W tej wizji, wywodzącej się z oświecenia i przykrojonej do mniej okazałych (sentymentalnych lub biedermeierowskich) rozmiarów, natura stanowi podłoże kultury i daje jej siłę, kultura z kolei naturę uszlachetnia i harmonizuje. Ogród obrazuje wieczną równowagę między nimi, a jej gwarantem jest człowiek.

Ogrody stworzone przez Máchę nie odpowiadają temu wzorowi. W interpretacji pisarza natura charakteryzuje się zaskakującą zmiennością i dwuznacznością, co nie pozwala na zbudowanie w jej otoczeniu stabilnego porządku, a jedynie na jego pozorowanie. Dlatego pisarz ironicznie kontestuje patriotyczną skłonność do idealizowania wspólnoty społecznej (np. rodzinnej). W jego ogrodach przebywają obcy, wykluczeni, niedostosowani, niepokodzeni, których łączy co najwyżej wspólnota klęski. Grabarz, żebrak, nienarodzone dziecko, Cyganie – to najwyraźniejsze przykłady postaci spoza rejestru normy społecznej i literackiej, respektowanej w okresie odrodzenia narodowego.

Ryszard Przybylski zaznacza, że romantycy nie budowali ogrodów ani nie kultywowali ogrodowej koncepcji kultury, lecz romantyzowali ogrody już istniejące, odczytywali je na swój sposób, podważając pierwotny zamysł ogrodników. Romantyzowanie ogrodów polegało na przenoszeniu akcentu z samego ogrodu na człowieka w ogrodzie, na jego wnętrzu. Tak powstał mentalny ogród romantyczny, bynajmniej nie nostalgiczny ani idylliczny, lecz złożony ze sprzeczności<sup>39</sup>. Tę strategię twórczą obiera Mácha. Wkracza do sentymentalnego lub biedermeierowskiego ogrodu, przedstawiając go jako miejsce przynajmniej z pozoru arkadyjskie. Do tego momentu pozostaje w zgodzie z obrazem świata wykształconym w czasach odrodzenia narodowego. Lecz w ogrodzie umieszcza też postaci, które naruszają jego harmonię, zamieniając go w pole działania dysonantycznych i destrukcyjnych uczuć. Ogród okazuje się wtedy miejscem granicznym, w którym stworzony przez człowieka mit natury wchodzi w kolizję z prawdą na temat natury samego człowieka.

<sup>39</sup> R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 148-151.

**Karel Hynek Mácha's literary gardens against the background  
of garden conception of Czech culture in the times of national revival**

S u m m a r y

**Keywords:** garden, Karel Hynek Mácha, Czech national revival

In the period of national revival Czechs popularize the garden conception of native culture in two variants: noble and middle-class. Representatives of the Czech patriotic nobility build in their estates sentimental parks in English style. These parks are the live monuments of great mediaeval tradition of the Czech Kingdom which is considered by noblemen to be the core of their identity. Patriotic middle-class men do not build gardens, they only use the garden metaphors to describe the peculiarity of Czech culture, especially literature. They want the culture to resemble the Biedermeier garden which joins aesthetical and pragmatic values. In both conceptions the national culture is idealized and its main task is to promote patriotism. The picture of a garden, created by Karel Hynek Mácha in several of his prose works, differs from the noble as well as the middle-class pattern of national Arcadia. Mácha passes for the only consistent Czech romantic writer and he demythologizes the revival gardens in a romantic way. In his interpretation nature is a variable, unforeseeable as well as internally conflicting phenomenon. It attracts as a source of life and freedom, but at a time it equally strongly repels because it puts to death and captivates. Human nature is the best example of this ambiguity which excludes the basis of the garden conception of culture that is the possibility of achieving the harmony between human beings as well as between human being and the nature. Therefore Mácha ironically contests the myth of garden, opposing it to the truth of nature. He transfers the attention from the garden, as the man's seemingly perfect work, to the man, as the imperfect component of his own work.