

ANNA GAWARECKA

DEKADENCKI TOPOS ŚMIERCI W TOMIE POEZJI ZAZDĚNÁ OKNA JIŘEHO KARÁSKA ZE LVOVIC

U podstaw wyodrębnienia kierunków modernistycznych stoją zazwyczaj elementy poszczególnych poetyk, dekadentyzm jednak rozważany był najczęściej od strony charakterystycznego dlań światopoglądu, znajdującego swoje odbicie zarówno w twórczości, jak i w życiu realnym. Fascynacja postawą, czy dążenie do rekonstrukcji systemu przekonań, dominuje w badaniach nad opisem cech ściśle literackich, co wynika z tezy o wtórnym w stosunku do podstaw światopoglądowych charakterze artystycznej twórczości dekadentów. W dalszej konsekwencji prowadzi to do wniosku, że eksperyment formalny, czy tendencje do stosowania innowacyjnych chwytów nie stanowiły przedmiotu zainteresowania przedstawicieli kierunku, czyli, mówiąc inaczej, że dekadentyzm nie wykształcił własnej poetyki, wykorzystując w swej praktyce literackiej środki wypracowane w ramach innych kierunków modernistycznych. Mechanizm ten, mniej widoczny w prozie (ze względu na ekspansję wzorca zaproponowanego przez Huysmansa) zadecydował o charakterze dekadencek liryki, stanowiącej częstokroć rodzaj syntezy (bądź kompilacji) dość niejednorodnych pod względem pochodzenia elementów, których połączenie służyć ma ekspresji światopoglądu, motywującego specyfikę kierunku¹.

Tak sformułowana charakterystyka koresponduje z najistotniejszymi cechami twórczości lirycznej Karáska. Na obecność w jego poezji technik typowych dla

¹ „Starając się unikać nieuchronnej monotonii, jaką groziło powielanie tego samego obrazu podmiotu lirycznego, poeci szybko uciekną się do roli i maski, co prowadzi do ożywienia »przyległego« kontekstu: egzotyki i kultury, umożliwiła więc płynne przejście między dekadentyzmem a parnasyzmem, czyli stwarza dogodny warunki wzajemnej asymilacji. Te spośród jakości uczuciowych, znajdujących filozoficzne uzasadnienie w obrębie światopoglądu dekadencek, które można nazwać jakościami łagodnymi, takie więc jak smutek, melancholia, pragnienie bezruchu, przejmie i wyszuka jako materiał swojej poetyki poezja impresjonistyczna, w zamian oferująca uczuciowości dekadencek nowy język lirycznej wypowiedzi – muzyczny i asocjacyjny. Wreszcie obecność w poezji dekadentyzmu takich motywów, jak bierność, egzotyizm, wstręt do pospolitości świata współczesnego, jej dążenie do hieratyczności i patosu, wszystko to pozwalało szukać podobieństw między liryką dekadencek a symboliczną i prowadziło do zacierania granic wyznaczonych przez światopoglądy.“ (T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 103).

poszczególnych kierunków modernistycznych zwrócili zresztą uwagę badacze². Wśród kierunków, których elementy składają się na metodę poetycką Karáska wymienia się najczęściej: symbolizm, impresjonizm, parnasizm, neoromantyzm i secesję. Ich wzajemne przenikanie pozwala na wytworzenie płaszczyzny, będącej punktem wyjścia dla wyrażania treści o charakterze światopoglądowym i emocjonalnym. Treści te, według większości badaczy³, wypływają z najistotniejszych założeń programowych dekadentyzmu.

Repertuar składników światopoglądu i aspektów postawy, które znalazły odbicie w literaturze dekadencej został już wielokrotnie opracowany. W przypadku wypowiedzi krytycznych i naukowych dotyczących twórczości Karáska, sformułowanie katalogu „upadkowych“ właściwości należało do „żelaznych“ punktów kolejnych interpretacji. W charakterystykach zaprezentowanych przez różnych autorów uderza zgodność przedstawionych opinii, widoczna także w sferze sformułowań. Pewne wątki interpretacyjne powtarzają się w kolejnych opracowaniach na prawach swoistych *loci communes*⁴. Wśród nich zaś ekspozowane są te, które ukazują poezję Karáska w kontekście realizacji sławnego hasła cyganerii *epater les bourgeois*: arystokratyzm, odrzucenie świata „praktycznych“ wartości, postawa antymieszczańska, skłonność do prowokowania, przejawiająca się we wprowadzaniu tematów objętych dotąd w literaturze „nakazem milczenia“ (przede wszystkim z dziedziny perwersji seksualnych) czy zwrot ku odległym epokom, połączony z tendencją do stałej wymiany kulturowych masek. Wszystkie te wątki istnieją oczywiście w Karáskowskiej twórczości, można też zaakceptować pogląd, że odgrywają w niej rolę dominującą lub, że najbardziej rzucają się w oczy przy pierwszej lekturze. Zestawianie katalogu „spektakularnych“ cech tej twórczości nie stanowi jednak, jak się zdaje, najbardziej adekwatnego sposobu prezentacji jej najistotniejszych cech. To, co w świetle opinii historyków literatury decyduje o specyfice liryki Karáska, na-

² H. Michalska, Dekadentyzm Jerzego Karáska w świetle motywów jego poezji, w: *Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)*, red. M. Bobrowska, Wrocław 1973, s. 49–61.

³ Wyrazicielem opinii odmiennej był jedynie F. Soldan, który konsekwentnie przedstawiał Karáska jako neoromantyka. Wiązało się to z nieco innym niż u pozostałych badaczy rozłożeniem akcentów. Soldan był bowiem jedynym bodaj historykiem literatury, uznającym dekadentyzm za zjawisko bardzo korzystne dla kultury czeskiej. Przedstawiony przez niego sposób interpretacji kierunku różnił się jednak od powszechnie przyjętego, przede wszystkim poprzez położenie nacisku na zagadnienia społeczne. Umotywowany ideologią socjalistyczną nurt dekadentyzmu reprezentował według Soldana K. Hlaváček. Zdominowana przez arystokratyczną poezję i elitarną koncepcję sztuki twórczość Karáska leżała oczywiście poza tak zdefiniowanymi założeniami prądu.

⁴ Najobszerniejszy katalog kręgów tematycznych przewijających się przez poezję Karáska zestawił Z. Niedziela: „1. arystokratyzm ducha, pogarda dla filistrów i tłumy; 2. osamotnienie człowieka wrażliwego, alienacja artysty, smutek egzystencji; 3. indywidualizm, odrzucenie demokracji, kultury masowej, wszelkiej »stadności« i kolektywizmu, ponieważ niwelują wszystkich do najniższego poziomu i hamują rozwój wyznaczany przez genialne jednostki; 4. zainteresowanie patologią zwłaszcza w sferze eroryki; 5. fascynacja śmiercią; 6. zainteresowanie kulturami zamkniętymi, odległymi w czasie i przestrzeni; 7. kult sztuki; dekadentyzm jako wyraz świadomości, że kultura europejska osiągnęła swoją dojrzałość.“ (Z. Niedziela, *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku*, Wrocław 1974, s. 35).

leży przecież do podstawowego kanonu refleksji teoretycznej i praktyki literackiej modernizmu, a analogiczne sądy dałyby się zastosować w interpretacjach dzieł większości europejskich pisarzy z przełomu wieków.

Jednoznaczność podanych w pracach o Karásku informacji sugeruje też, że czytelnik znajdzie w jego poezji owe wymieniane najczęściej wątki w postaci równie jednoznacznych sformułowań, takich na przykład, jakie zawarł S. K. Neumann w operującym ostrą antymieszkańską frazeologią wierszu *Societo...!* Buntowniczy ton decydujący o typie emocjonalnego nacechowania tego tekstu wraz z wyjątkowo drastycznym obrazowaniem, każe sytuować Neumanna w anarchizującym“ nurcie dekadentyzmu. Nurt ten mieścił się potencjalnie w ramach bogactwa propozycji programowych *Moderní revue* (przyznawali się do niego Karásek i Procházka, jego elementy widoczne są też w warstwie światopoglądowej tomu Hlaváčka *Mstivá kantiléna*), nigdy jednak nie zdobył w czasopiśmie dominującej pozycji, a w późniejszym okresie zanikł zupełnie⁵.

Porównanie poezji S. K. Neumanna z czasów jego współpracy z *Moderní revue* z liryką Karáska z tego samego okresu stanowić może jednak dobry przykład polaryzacji stanowisk w obrębie czeskiego dekadentyzmu, w którym na równych prawach istniały hasła witalistyczne i fascynacja śmiercią, czy preferowanie postawy aktywnej, dążącej do zmiany zastanego kształtu świata obok nakazu bierności. Podstawowy krąg tematów i motywów w poezji Neumanna należy wszak do kanonu wypracowanego w literaturze dekadenceckiej⁶. We wspomnianym wierszu pojawia się na przykład wizja, metaforyzowana przy pomocy makabrycznego obrazowania („*Moru zárodky v těžkém šestinedělky lůně*“), kultury Europy stojącej u progu upadku. Podobne, choć nigdy tak drastyczne, obrazy wykorzystywał w swych utworach Karásek. Predylekcja do

5 „Nevyjasněnost těchto úvah měla základ v poněkud absurdní dekadentní dialektice, jež chtěla výchozí dekadentní negaci proměnit v budoucí klad, tak jako se o to na společensko-politické rovině pokoušel s utopickou nevěrohodností i individualistický anarchismus. Právě z těchto důvodů spoluvytvářel individualistický anarchismus ideový profil *Moderní revue* devadesátých let; individualističtí anarchisté snili, stejně jako dekadenti, o umění, které by bylo »bombou do základů měšťácké společnosti« pohrdající krásou a opravdovou svobodou. Proto měli v prvních ročnících *Moderní revue* své stále místo teoretikové individualistického anarchismu (M. Stimer, J. Grave aj.). Spojení *Moderní revue* s individualistickým anarchismem zosobňoval S. K. Neumann; jeho anarchistický časopis *Nový kult* (1897–1898) měl v mnoha směrech ideově blízko k *Moderní revui*. Přítomnost absolutně nonkonformních anarchistických názorů a postojů podporovala pak v *Moderní revui* tendence k detabuizaci některých témat, zejména v sexuální oblasti. /.../ V roce 1900 mizí poznenáhlu představa dekadence jako »bomby do základů společnosti«, pro niž byly charakteristické až šokantně provokativní umělecké stylizace a tematizace nejružnějších podob rozkladu.“ (J. Med, K ideovému profilu *Moderní revue*, w: *Moderní revue 1894–1925*, red. O. M. Urban, L. Merhaut, Praha 1995, s. 47, 48).

6 Anarchistyczny aktywizm Neumanna stanowi jednocześnie dla krytyków argument na rzecz wyłączenia poety z grona „czeskich dekadentów“: „Řekl jsem již minulého roku při příležitosti referátu o jeho »Apostrofách hrdých i vášnivých«, co soudím o p. Neumannovi jako básníkovi, o jeho mladění, vroucím a světlém talentu, o bojovné a hybné struktuře jeho ducha, o ideové síle, která rytmy jeho sensece, proliná jeho dojmy a formuje je v nový typ krásy útočné a rozhorlené, kterou se ocitáme na míle daleko od rozkladné a trouchnivější trpnosti a impresionity dekadentské.“ (F. X. Šalda, *Satanova sláva mezi námi*, w: F. X. Šalda, *Dílo*, t. 2, *Mladé zápasy* (Juvenilie II), Praha 1934, s. 328).

gromadzenia makabrycznych motywów określa przede wszystkim tonację nastrojową tomu *Zazděná okna*:

*Tvých hebkých vlasů krása, příteli,
 Teď v hrobě děsném zvolna, zvolna stlívá
 A rubáš praskající, zpuchřelý
 Tvé tělo hnijící a hnusné skrývá. /.../
 A mně se zdá, že v tělo mé se vrývá
 Též hnusný červ, že v rubáš zpuchřelý
 A praskající Smrt mne přiodívá,
 A že mých vlasů měkkost, příteli,
 Tak jako tvých již nyní zvolna stlívá...
 („In memoriam“)⁷*

*Ty ruce mrtvé, studené a bílé
 V mé tělo tvrdé prsty vrývají.
 Je vidám v horečkách za noční chvíle
 S fialovými nehty po kraji.
 Jak rdousit by mne chtěly potají
 Se plíží všude za mnou potměšilé
 Ty ruce mrtvé, studené a bílé
 Jež v tělo mé se tvrdě vrývají.
 („Mrtvé ruce“)⁸*

Rodowód literacki zawartych w powyższych tekstach motywów jest oczywiście łatwy do rozpoznania. Składają się nań zarówno reminiscencje barokowego hasła *memento mori*, jak i, często powielane przez dekadentów, elementy romantyzmu grozy, przefiltrowane przez pryzmat Baudelaire'owskiego obrazowania. Ważniejsza jednak od pochodzenia wydaje się funkcja tych motywów w fundującym lirykę Karáska systemie wyobrażeń. Cały tom *Zazděná okna*, widać to nawet przy pobieżnej lekturze kolejnych wierszy, stanowi swoistą „wariację na jeden temat“ – a mianowicie na temat śmierci, która pojawia się we wszystkich niemal tekstach w mniej lub bardziej zmetaforyzowanej bądź symbolizowanej postaci. Bogactwo rozmaitych ujęć obrazowych i sposobów widzenia motywu jest zaskakujące. Bez przesady można stwierdzić, że Karásek w *Zamurowanych oknach* wyczerpał cały repertuar zakorzenionych w kulturze europejskiej wzorów mówienia o śmierci. Właśnie tradycja bowiem w dużej mierze zdeterminowała zawarty w jego twórczości krąg eschatologicznych przedstawień. Nawiązania do średniowiecznych typów realizacji tematu a przede wszystkim do barokowych konceptów, bardzo wyraźne na przykład w cytowanym wierszu *In memoriam* (Karásek, podobnie jak Zeyer uważany był

⁷ J. Karásek ze Lvovic, Spisy, t. 1, *Zazděná okna* Praha 1921, s. 27.

⁸ Ibidem, s. 29.

za rzecznika renesansu tych epok w czeskiej literaturze) przeplatają się, czy raczej nakładają na przejęty z naturalizmu zespół obrazów:

*Ted' došly... mrtvá na vše padá tíha
 Jak z cínu. Smrt se hnula, která číhá,
 A těžkost kroků vláčí ke mně tmou...
 A rdousí mne. Zvuk poslední sluch chytá:
 Krev zkažená to syčí, v žíly vlitá,
 Jež v zprahlém mase scvrkají se a schnou.
 („Nemoc“)⁹*

*Za noci příšerné, kdy náhle v tmách
 Zvon úzkosti děs mrtvých, marný bije,
 Jenž v celý kraj se schvívá na poplach,
 Co měsíc v tvrdé stíny světlo lije, /.../
 Za všechny zemřelé, jichž stíny vtřásly
 Se v Duši noci, která v nářcích zní,
 Mši vzpomínek čtu tichou, smuteční.
 I za ty všechny, kteří právě zhasli
 Kdes v koutě nemocnic, kde physikové mrou
 A v řadra kostnatá pěst ryjí vyzáblou.
 („Noční sonet“)¹⁰*

Takie rozwiązania nie wymagają specjalnych zabiegów interpretacyjnych. Ich semantyka nie wychodzi bowiem poza poziom dosłowności, lub tłumaczy się poprzez system znaczeń wyjątkowo silnie utrwalonych zarówno w literaturze, jak i świadomości potocznej. Naturalistyczne elementy pozwalają jedynie wzmocnić, czy raczej „urealnicić“ skonwencjonalizowane chyty i obrazy, związane z przedstawieniem procesów umierania i rozkładu. Do innej, choć zbliżonej, tradycji wypada odwołać się w przypadku kolejnej grupy wierszy, eksploatujących motywy grobów i cmentarza:

*Ó mrtví hřbitovů, v něž lony zář se dívá,
 Jsouc liljí bledostí jak zpitá, prochvělá,
 Vy v kryptách tlející, jež skví se do běla,
 Jak pára stříbřitá se lehce obemžívá,
 Vy v koutech hnijící, kde hroby propadlé,
 Kde shnilých kmenů svit se třese do zelena,
 Váš průvod chvěje se v mé duše zrcadle
 Jak řada obrazů bez kontur, zamlžená...
 („Miserere“)¹¹*

⁹ Ibidem, s. 17.

¹⁰ Ibidem, s. 21.

¹¹ Ibidem, s. 34.

*Ó bílá krvi růží hřbitovních! Květy zapomenutí, bledé jak čela umírajících,
zrosená smrtelným potem, květy, pučící z těl zapadlých, nepochopených básní-
kův, ó bílé růže hřbitovů! /.../*

*Ó krvavá krvi růží hřbitovních! Květy prokletí, otrávené tajemstvím rakví,
květy pučící z těl sebevrahův, ó krvavé růže hřbitovů.*

(„Růže hřbitovů“)¹²

Mowa oczywiście o tradycji romantycznej „poezji cmentarnej“, w której zresztą również istotną rolę odgrywały rozmaite „barokowe akcesoria“, choć częściej dominował w niej nastrój spokojnej melancholii, wsparty „łagodnym“ obrazowaniem. Karásek i tym razem, dzięki koncentracji elementów grozy, spotęgował efekty. W kreowanych w jego utworach nekropoliach toczy się swoiste „życie à rebours“, uzależnione od dynamiki procesów rozkładu i gnicia. Co więcej, stosowany przez Karáskę sposób patrzenia, owo specyficzne „spojrzenie w głąb“, pozwala na przeciwstawienie ciągłego ruchu odbywającego się pod ziemią, martwocie panującej na powierzchni. Dochodzi więc do stale podkreślanej wymiany ról między tym, co żywe a tym, co martwe. Podobny paradoks pojawiał się wielokrotnie także w poezji Březiny, tam jednak uzyskiwał inne uzasadnienia, wpisany był bowiem w łańcuch antynomii, precyzujących relacje między światem ziemskim i sferą transcendencji. U Karáskę, przynajmniej w początkowym okresie twórczości, nie istnieje żadna, działająca w „wyższym wymiarze“, nadrzędna instancja, umożliwiająca złagodzenie radykalizmu postawy pesymistycznej. „Życie“ jego cmentarzy toczy się wyłącznie w dziedzinie materii i polega na nieustannie trwających mechanizmach destrukcji.

O ile podziemna przestrzeń cmentarzy przedstawiana jest w sposób sugerujący kontynuację w specyficzny sposób ujmowanego życia, o tyle konstruowane przez Karáskę pejzaże sprawiają wrażenie pustki, ciszy i bezruchu:

*Kraj vymřel dokola. Jak mrtvo. Nikde ruchu.
Vše tichu podléhá. V snu jemně modrý klam
Klid spících linií se kreslí v měkkém vzduchu.
Vše jemné jako dech a slabé ke mdlobám.*

(„Hudba siesty“)¹³

*Vše spáleno: i sytá zeleň trávy,
Již Jara štětec stříkl v dálné strže,
I písek ostrý, jenž teď do únavy
tak tvrdě v rytmu kročejů mých vrže.
A zápach hniloby je cítit všude,
Své jedy rozkladné Zmar na vše lije,
I slunce uhnívá tak dusně rudé...*

(„Rozklad“)¹⁴

¹² Ibidem, s. 54.

¹³ Ibidem, s. 22.

Martwa lub wymarła kraina jest najczęściej powtarzającym się tłem dla sytuacji lirycznych wczesnej Karáskowskiej poezji. Dzięki temu dokonać się może, determinująca emocjonalny ton *Zamurowanych okien*, uniwersalizacja śmierci, ogarniającej swym zasięgiem nie tylko świat ludzi i przyrody, lecz także rzeczywistość przedmiotów wytworzonych przez człowieka:

Ó šerý smutku oken zazděných! Tak dávno zazděných! Otvory příšerné a plné pavučin se na mne dívající strnule jak oči slepců prázdné, vyhaslé s otlučeného průčelí starého opuštěného paláce!

Ó šerý smutku oken zazděných! Tak dávno zazděných! Co za vámi tlí pohřbeno a zapomněno ve věčné, neproniknutelné temnotě, v tichu, jenž ruší praskot jen rozeschlého rokokového nábytku, pokrytého vybledlým modrým hedvábím!
(„Zazděná okna“)¹⁵

O śmierci wszechogarniającej, traktowanej jako immanentna cecha świata, pisali też inni twórcy związani z kręgiem *Moderní revue*. Żaden z nich nie osiągnął jednak takiego natężenia negatywnych emocji, w kontekście twórczości żadnego nie można mówić o „zarażeniu śmiercią“. Hlaváček, stosując zbliżony typ konstrukcji krajobrazu, wpisywał go jednak w inny zespół przeświadczeń światopoglądowych, korespondujących z przewodnim dla tomu *Mstivá kantilén* motywem buntu i zemsty¹⁶.

Dla Březiny zaś, w którego twórczości przewijały się wątki eschatologiczne, często zresztą obejmując kosmiczne wizje rozpadu słońc i planet, śmierć stanowiła zawsze tylko element, choć bardzo istotny, projektowanego procesu dążenia ku doskonałości, stając się drogą ku bezpośredniemu poznaniu lub przejściem do świata duchowego ukazywanym jako powrót do rodzinnego kraju, czy etapem w zaplanowanej przez Istotę Najwyższą wędrówce duszy. W Březinowskim świecie śmierć staje się więc początkiem nowego życia, co prowadzi do umieszczenia jej wewnątrz zespołu pozytywnie nacechowanych wartości. Dla Karáska, w którego wczesnej twórczości nie została wyekspozowana płaszczyzna światopoglądowa, mogąca stanowić przeciwwagę dla skrajnie pesymistycznych przeżyć, związanych z fatalistycznie pojmowanym imperatywem przemijania, śmierć jest faktem, nie otwierającym żadnych (oprócz postępującego rozkładu fizycznego) perspektyw kontynuacyjnych.

Dotychczas cytowane wiersze ukazywały, mimo zastosowanych w nich chwytów antymimetycznych i „odrealniających“, świat rzeczywisty, choć poddany deformującemu spojrzeniu podmiotu. W grupie tekstów, które stanowią zapis procesów kreacjonistycznych zachodzących w psychice, ostateczność i uniwersalny charakter śmierci uwypuklają się jeszcze wyraźniej:

¹⁴ Ibidem, s. 15.

¹⁵ Ibidem, s. 49.

¹⁶ K. Hlaváček, *Hrál kdosi na hobj*, Praha 1978, s. 100.

*Kraj beze jména a ve tmách myšlený,
 Nesmírné prázdno, třesoucí se jemně,
 Jak tajuplnou bází prochvěno.
 A cesta nejistá a mlčící
 A mrtvá, v noci zatopená
 A plná putovníků
 Ke branám hrůzy,
 Stínů, již se neznají
 A prchnou, jak se k sobě přiblíží. /.../
 Já chtěl jsem vzkřiknout: Smrti! Smrti! Smrti!
 Však kolem bylo němo – – němo kolem...
 („Krajina“)¹⁷*

*Bez hrází moře písku,
 Oceán mrtvých vln.
 Vše zatopeno prachem šediva.
 Vše zalito
 Pochmurným svitem
 A zsinálým. /.../
 A mrtvé svítí slunce,
 Pobledlá hýřilová tvář,
 Jak prachem povleklá a flórem smutku
 A znavená
 Jak lampy svit,
 Jež vyhořela do rána.
 Ni ruch, ni život kol
 V prostoru vychladlém,
 V truchlivé samotě
 Jež na všechno se věsí.
 („Krajina v duši“)¹⁸*

Krajobraz „w ciemności wymyślony“, choć w obu tekstach pełni odmienne funkcje (w pierwszym jest rezultatem działań wyobraźni, w drugim – należy do rzędu „pejzaży wewnętrznych“, skonwencjonalizowanych w poezji modernistycznej), budzi analogiczne, skrajnie negatywne skojarzenia. Śmierć zagarnia nowe obszary, stając się nieodłącznym elementem świata psychicznego. Uniwersalizacja, rozpoczęta wprowadzeniem w naturalistyczny sposób ujmowanego motywu agonii, osiąga ostateczny wymiar. Karáskowski podmiot istnieje w rzeczywistości całkowicie poddanej prawom eschatologii, w której życie ustępuje miejsca stale obecnej śmierci.

Zawarta w dotychczas przywoływanych tekstach wizja świata podległego prawom przemijania i rozkładu, nawiązująca w ewidentny sposób do ujęć

¹⁷ J. Karásek ze Lvovic, *ibid.*, s. 41.

¹⁸ *Ibidem*, s. 45.

poświadczonych wielowiekową tradycją, zderza się w *Zamurowanych oknach* z innymi realizacjami omawianej tematyki, bliższymi ustalonym konwencjom modernistycznym:

*Den za dnem plouží se tak mdlý, tak mdlý,
Jak z cel, když v kápích chodbami jdou mniši.
Šer zhuštěný, v němž barvy uhasly,
Vše zalévá, že oko nerozliší,
Kde nebe šedivé, kde země šedá,
Kde křivka obzoru je zsinálá a bledá.
Vše prší popelem a mísí se a smývá
V tom svitu klamivém, jenž zpola roven stínu.
A zrak se v prázdno jen a v slité kouře dívá
A v chmury sražené, z nichž cítit vlhkost cínu. /.../
A duše znavená se smutkem všeho splývá.
(„Spleen“)¹⁹*

Motyw „duchy rozplywającej się w krajobrazie“ zrobił ogromną karierę w poezji modernistycznej, pojawiając się jednocześnie w tekstach nastawionych na ewokowanie nastroju, często przy tym zależnych (jak w powyższym wierszu) od technik impresjonistycznych, i w symbolistycznych wizjach, realizujących koncepcję jedności rzeczy, w których cała rzeczywistość przeniknięta jest swoistym życiem duchowym, tożsamym w swej istocie z duszą człowieka. Motyw ten mógł też pełnić istotne funkcje w systemie wyobrażeń związanych ze śmiercią. Najczęściej - pomagał przełamywać radykalnie pesymistyczne przeświadczenie o jej ostateczności, wraz z nim pojawiał się bowiem „sztandarowy“ dla modernizmu temat nirwany. Jednym z jej wariantów było właśnie owo „rozplnięcie się w przyrodzie“²⁰. Trudno jednak nazwać Karáska piewą nirwanicznych doświadczeń, tym bardziej, że projektowane przez niego roztopienie się w krajobrazie, prowadzi do pogłębienia egzystencjalnego smutku, stanowiącego dominantę emocjonalną całego tomu.

W zespole modernistycznych ujęć śmierci istotną rolę odegrało przedstawianie jej jako szczególnej formy ukojenia, przerwania pasma cierpień, jakie twórcom przełomu wieków kojarzyły się z koniecznością życia. Prowadziło to do znamienych zmian w dziedzinie obrazowania. Konsolacyjna funkcja implikowała bowiem zastosowanie chwytów, pozwalających na dodatnią waloryzację śmierci, która zaczyna pojawiać się w otoczeniu budzącym pozytywne asocjacje. Repertuar współtworzących to otoczenie rekwizytów jest szeroki: od estetyzowanych czy idealizowanych elementów krajobrazu po konstruowanie sztucznego świata złożonego z przedmiotów przepychu. Nie ma tu miejsca dla naturalistycznych opisów umierania, wyeliminowane też zostają „barokowe“

¹⁹ Ibidem, s. 12.

²⁰ Por. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, *Modernizm polski*, Kraków 1977, s. 95–104.

obrazy rozkładu²¹. Powraca, choć w radykalnie odmienionym kształcie, znana od czasów średniowiecza, tendencja do personifikacji. Śmierć w kobiecej postaci, przywodzącej na myśl bohaterki obrazów prerafaELITÓW lub malarzy secesyjnych, to częsty, szybko zresztą skonwencjonalizowany, motyw utworów modernistycznych.

W literaturze czeskiej motyw ów wykorzystał O. Březina, oczywiście sytuując go wewnątrz swego systemu myślowego, w którym moment kończący życie utożsamia się z aktem poznania Tajemnicy:

*Ó smrti živých těl, již noc se stáva dnem,
svou štávu tajemnou lej v moji teplou krev,
svou mdlou smrtelnou mne spoutej v loži mém,
je měkká náruč tvá jak bílé lokty děv.
Ty vůni záračná, z níž voní jiný svět,
můj zemský život ztaj a nadpozemský zvlň
a proseb žár a šleh, jenž spaluje mi ret
a v tváři rudý plá, mi v duši ztiš a splň! /.../
V mé tělo pronikni a v každý nerv a sval
se z tajných zdrojů svých mi rozlej balsámem,
jak láva vytryskni a hoř a teč a pal,
v rozkoši šílených vzplanutí neznámém;
až smolnou pochodní žádostí žhavý dech
na popel dohoří tajemným ohněm tvým,
tu dechni v čelo mé a usnouti mne nech
v sen věčný, poslední, z něhož se nezbudím.
(„Modlitba večerní“)²²*

Ekstazy charakter, który Březina nadaje doświadczeniu umierania, koresponduje z rolą, jaką śmierć odgrywa w procesie poznawczym – a w dalszej konsekwencji – w nadrzędnej wizji ciągłego duchowego dążenia do doskonałości. Karásek, realizując analogiczny motyw, wykorzystał inny rodzaj emocji:

*V mdlých vůních tuberos, jež dýší zapomnění,
Za noci posledních, jež neuvidí rána,
Má duše odejde v sen, jemuž konce není,
Jak tepem andělských jsouc křídel zkolébaná.
V mdlých vůních tuberos, jež dýší zapomnění,
Mé touhy, naděje se nesplněny zkojí
A půjdou jako stín, jak nedosněné snění
Za stínem duše mojí.
(„Tuberosy“)²³*

²¹ Por. E. Szymańska, *Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1988, s. 102–104.

²² O. Březina, *Básnické spisy*, t. 1, Praha 1929, s. 21–22.

Zamiast ekstatycznej radości pojawia się spokój i zapomnienie. Śmierć uzyskuje funkcję terapeutyczną, dla podmiotu oznacza bowiem koniec cierpienia. Pozytywne wartościowanie rodzi się więc wyłącznie ze skrajnie niechętnego stosunku do życia (w sensie konieczności bytowania w ziemskiej rzeczywistości) a nie, jak w przypadku Březiny, z wpisania śmierci w quasi-religijny system, determinujący świat myślowy jego poezji.

Zazděná okna są, jak widać, dziełem wyjątkowo jednolitym pod względem tematycznym. Krąg zastosowanych motywów, sposoby ich prezentacji, kumulacja negatywnych emocji, osiągana głównie przy pomocy rygorystycznego ograniczenia leksyki do wyrazów budzących ujemne skojarzenia (kolejne wiersze konstruowane są z powtarzających się słów-kluczy: *martwy, pusty, przerażający, ciemny, szary; śmierć, grób, cmentarz, rozkład, pustka, pustynia, bezruch, samotność*) – wszystko to podporządkowane zostaje refleksji nad przemijaniem. Obsesyjnie powracająca świadomość własnej śmiertelności (nieważne, czy stanowiąca efekt literackiej mody, czy autentycznego przeżycia) okazała się później dominantą całej twórczości Karáska²⁴. Wszystkie wątki z *Zamurowanych okien* obecne są w następnych zbiorach, a ich pojawieniu się towarzyszy coraz większe natężenie emocji. Widać to wyraźnie w tomie *Sodoma* (1896), najgłośniejszym, ze względu na otaczającą go atmosferę skandalu obyczajowego, zbiorze wierszy Karáska. Dzięki niemu Karásek umocnił swoją pozycję czołowego czeskiego dekadenta. Rejestr zawartych w poszczególnych wierszach „schyłkowych” elementów jest tu bowiem imponujący. Śmierć, najwnikliwiej rozważany (i eksploatowany) w *Zamurowanych oknach* motyw, należy zresztą do podstawowego kanonu tematów literatury dekadencckiej²⁵. Ze względu na

²³ J. Karásek ze Lvovic, *ibid.*, s. 13. W. Gutowski zauważył, że motyw tuberoz należy do często wykorzystywanych w modernizmie eufemistycznych określeń fascynacji nekrofilii (W. Gutowski, *Nagie dusze i maski* (O młodopolskich mitach miłości), Kraków 1992, s. 150–151).

²⁴ Emocjonalny ton mówienia o śmierci jest w Karáskowskiej poezji konsekwentnie pesymistyczny. Wydaje się jednak, że nie można wykluczyć w tym wypadku działania swoistego mechanizmu, na który zwrócił uwagę M. Głowiński: „Rozwój poezji jest – w pewnym przynajmniej stopniu – zdobywaniem umiejętności mówienia o śmierci. Mówienia w różnych tonacjach: od krzyku – do szeptu, od wzniosłości – do groteski. W życiu społecznym wszystko niemal, co śmierci dotyczy, zostało rytualizowane, wprowadzone w obrzędowy porządek, naznaczone różnymi sensami. Rytualizacja znana już była na pierwotnych etapach rozwoju cywilizacji i od początku wyraża /.../ postawę dwoistą, noszącą w sobie wewnętrzny konflikt: jest ona przekazem zasadniczego ludzkiego nieprzystosowania do śmierci i jednocześnie formą zaadaptowania się do niej czy też – by rzecz sformułować paradoksalnie – współżycia z nią. Gdy się spojrzy z tej perspektywy, także poezja wydać się może dziedziną, w której zasadnicze nieprzystosowanie, zasadnicza niezgoda wiąże się z przystosowaniem, ogarnięciem, zapamiętaniem. Sztuka mówienia o śmierci, w tym również – mówienia poetyckiego, staje się formą jej oswojenia, także i w tym przypadku, gdy odnoszące się do niej słowa są ekspresją buntu i niezgody.” (M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981).

²⁵ „Motyw nicości, nirwany, śmierci oraz odpowiadające im motywy pokrewne powstałe dzięki rozwinięciu analogii obrazowych, takich, jak jesień, pustynie, przepaść, wszystkie obrazy martwoty lub zamierającego życia wzmagają wyrazistość tekstu dekadencckiego i powodują, iż jego kontur odcina się dostatecznie ostro na tle zjawisk literackich i światopoglądowych końca wieku dziewiętnastego. Ta fascynacja śmiercią rzuca się w oczy: wszyscy pragną grzebać się w całunach i trudno niemal znaleźć pisarza, który pogardziłby tym tematem.”

szybką konwencjonalizację T. Walas określiła ten stały powrót do mortalistycznego obrazowania „obsesją inscenizowaną“ i „poetyckim ćwiczeniem“²⁶. Karásek, jak wiadomo, wykonywał to „ćwiczenie“ bardzo skrupulatnie, korzystając z niemal wszystkich możliwości dostarczonych zarówno przez wielowiekową tradycję toposu śmierci (w zbiorze z 1904 roku, opatrzonym symptomatycznym tytułem *Hovory se smrtí*, pojawia się „brakujący“ dotąd motyw *danse macabre*), jak i modernistyczną konwencję (i manierę) opisywania przeżyć związanych z eschatologią²⁷.

(T. Walas, *ibid.*, s. 188). Parafrazując powyższą wypowiedź, wypada zaznaczyć, że w literaturze czeskiej końca XIX wieku trudno znaleźć pisarza, który w takim stopniu „grzebał się w całunach“, w jakim czynił to Karásek. Pozostałe wnioski T. Walas, rekapitulujące przyczyny ekspansji motywów związanych ze śmiercią i umieraniem (kryzys wartości, poczucie duchowej starości, kumulacja doświadczeń, obsesja determinizmu biologicznego, poszukiwanie dróg ucieczki przed cierpieniem egzystencjalnym) także korespondują z Karáskowskim sposobem ujęcia tematu. Do jego poetyki można by też odnieść przedstawione przez badaczkę tezy, dotyczące rozwiązań artystycznych: „Rezultatem literackim tej obsesji jest nagromadzenie jednorodnych motywów i ich nieustające deklinowanie, co prowadzi z jednej strony do monotonii, z drugiej – do poetyckiego konceptualizmu. Skoro śmierć jest tematem stałym i, by tak rzec, obowiązującym, jego liryczne warianty muszą ulec pomnożeniu, podstawowym więc zadaniem artystycznym jest znalezienie nowej perspektywy widzenia, odmiennego ujęcia, oryginalnego obrazu.“ (T. Walas, *ibid.*, s. 188–189).

²⁶ *Ibidem*, s. 189.

²⁷ Należy jednak zaznaczyć, że wyeksponowanie mortalistycznych wyobrażeń stanowi dość nikłą podstawę dla jednoznacznego utożsamienia poezji Karáska z dekadentyzmem. T. Walas zwróciła uwagę, że nadmierna eksploatacja motywów związanych ze śmiercią pozwala na umocnienie „wyrazistości dekadencckiego tekstu“. Innymi słowy: umacnia wyrazistość dekadentyzmu, ale nie decyduje o jego istnieniu. „Dekadenccki tekst“ składa się bowiem z wielu wątków, wśród których tematyka eschatologiczna odgrywa jedynie pomocniczą, „potęgującą“ rolę.