

Gawarecka, Anna

**Człowiek oczyma dekadenta : wątki antropologiczne w poezji
Jiřego Karáska ze Lvovic**

In: *Komparatistika, genologie, translologie* : Krystyna
Kardyni-Pelikánová [jubilejní sborník]. 1. vyd. Brno: Masarykova
univerzita, 2000, pp. 83-103

ISBN 8021024402

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132515>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

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

CZŁOWIEK OCZYMA DEKADENTA

Wątki antropologiczne

w poezji Jiřego Karáska ze Lvovic

ANNA GAWARECKA (POZNAŃ)

W jednym z typowych dla wczesnej twórczości Jiřego Karáska ze Lvovic wierszy poświęconych sytuacji jednostki w świecie, pojawia się charakterystyczna autodeklaracja:

*Když záře měsíce plát truchle započiná
 Jak svíce pohřební vstříc snům, než zahynou,
 Do dálky neznámé jdu tichou planinou,
 Jež plná jílku jest, kde kvete rozmarýna.
 Na věci tajemné se duše rozpominá,
 Když tvary pozemské se náhle rozplynou:
 Jsem jako vyhnanec, jenž bloudí pustinou
 A myslí na doby, v nichž prožil bytí jiná.
 Jsem poutník v Svatou zem, kam nevejdou mé sny.
 Jsem rejtár zápasů, jichž cíl mi lhostejný,
 Jsem nudy zprahlá poušť, v níž zaklet život celý.
 Ne, není ničeho, co vlastní svou bych zval.
 Jsem tulák kosmický, jenž věčně těká dál,
 A hvězdy rozbité jsem atom osamělý.
 (Vyhnanství)¹*

Noc, dzięki swym atrybutom (światło księżycza powodujące, iż „ziemskie kształty” tracą ostrość konturów), staje się dogodnym tłem dla wyeksponowania innych motywów. Staje się też swoistym katalizatorem podmiotowych przeżyć, które w tym przypadku należą do podstawowego zasobu składników wypracowanej przez dekadentyzm wizji człowieka. Aczkolwiek motywem przewodnim tekstu jest wygnanie, a więc jeden z najbardziej „nośnych” znaczeniowo symboli modernistycznej antropologii², to na pierwszy plan wy-

¹ J. Karásek ze Lvovic, *Spisy*: t. 3, *Sodoma. Basně*, Praha 1921, s. 36-37.

² „Mit upadku i wygnania, utraty pierwotnej jedności i harmonii, utraty raj, należał do centralnych mitów epoki. Wraz z odwołaniem się do niego statyczna i jednostronna wizja człowieka-podmiotu wędrówki »bez kierunku« ustępowała miejsca dramatycznej wizji jednostki rozdartej

suwa się zestaw chwytów autokreacyjnych, ukazujących podmiot w kolejnych, wybranych przez siebie rolach.

Badacze twórczości Karáska w tym upodobaniu do autokreacji widzieli przeważnie przejętą z parnasizmu tendencję do przebierania się w kostium historyczny lub nakładania kulturowych masek³. Interpretacja taka wydaje się zresztą w pewnej mierze uzasadniona, gdyż ów historyczny (przede wszystkim zaś antyczny) kostium służył często poecie, widać to wyraźnie w zbiorach *Sodoma* i *Sexus necans*, do usprawiedliwiania szokujących w swoim czasie wątków erotycznych. W wierszu *Vyhnanství* jednak powielanie ról podmiotu (pielgrzym do Ziemi Świętej, rycerz czy kosmiczny tułacz, lub w bardziej metaforycznych ujęciach „nudy jałowa pustynia” i „samotny atom rozbitej gwiazdy”) wypływa z założeń innych niż parnasistowskie konwencje stylizacyjne⁴. Nawiązuje raczej do znamiennego dla dekadentyzmu spojrzenia na psychikę ludzką, widzianą przez pryzmat aktualnych wówczas koncepcji filozoficznych i odkryć dziewiętnastowiecznej psychologii. Zarówno bowiem ukształtowany w romantyzmie historyzm, jak renowski dyletantyzm będący pochodną relatywizmu, urastającego wówczas do rangi światopoglądu, czy wreszcie tezy empiriokrytycyzmu ukazujące psychikę ludzką

wśród wewnętrznych antynomii, które zarazem stawaly się antynomiami otaczającego ją świata. Mit stawał się wehikulem poetyckiego rozpatrywania problematyki sposobu istnienia człowieka w metafizycznym porządku świata, problematyki dezintegracji kultury, wreszcie dezintegracji psychicznego świata jednostki.” (H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 33).

³ „V Karáskově básnické tvorbě najdeme celou řadu autostylizačních postojů: od »starého flagelantá«, »zachmuřeného kněze« a »morózního básníka, jenž cítí každou mukou« přes estétský symbol antického Narcise až k obrazu starého básníka, jehož mimul život. ... Tato subjektivisticky prožívaná a realizovaná autostylizace, stejně tak jako záliba v kulturně historických reminiscencích a návratech do dávno minulých dob, nebyly v podstatě ničím jiným než formou úniku před skutečností. Karáskův zájem o minulost se obracel zejména k těm historickým epochám, kde mohl najít co nejvíce bizarně romantických motivů a kde nalézal vedle nádhery a mysteriózních tajů také rozklad a vyžilou únavu.” (J. Meč, *Básník marné touhy...*, w: J. Karásek ze Lvovic, *Ocúny noci*, Praha 1984, s. 16 -17).

⁴ L. Merhaut rozważa obecne w *Moderní revue* konwencje stylizacyjne (charakterystyczne przede wszystkim dla poezji Karáska) w kontekście podstawowych składników postawy preferowanej przez rzeźników czasopisma: „*Autoři Moderní revue – zvláště symbolisté – hojně užívali dekadentních, snových, erotických, tuláckých aj. stylizací. Provokovali protiměšťáckými výpady, kultem smutku a smrti, motivy pudovosti, pohlavnosti, perverze, satanismu, mysticismu, okultismu, přechodným zájmem o ideje liberalismu a etického anarchismu. Odmítali věřit empirii a napodobovat přírodu. Proklamovali výjimečnost, subjektivismus, psychologismus, úsilí o zachycení duševních hnutí. ... Texty z období, kdy se objektem narcisních aspirací stal také styl, postupovaly sebeanalýzy na hranách fiktivního a žitého. Vedle (auto)stylizace hrdé i marné výlučnosti, karáskovského sodomství, neumannovského apoštolského satanství se rozvíjely pózy aristokratické, související nejběžprostředněji s programovým estétstvím Moderní revue. Jeho podstatnou součástí byl intenzivní individualismus, který charakterizoval například Jiří Karásek ze Lvovic /.../*” (L. Merhaut, *Revue estetismu*, w: *Moderní revue*, red. O. M. Urban, L. Merhaut, s. 58, 59).

w formie ciągu niespójnych wrażeń, wiodły do powstania nowego typu świadomości, określanej mianem „pluralistyczna”.⁵

Wniosek, jaki dekadenci wyciągnęli z tych odkryć i teorii, streszcza się w stwierdzeniu, że nie istnieje koherentna osobowość jednostki, a indywidualną świadomość można powielać (i wymieniać), gdyż nie jest dana *a priori*, lecz uzależniona od strumienia przepływających przez psychikę wrażeń. Konsekwencje takiego postawienia sprawy okazały się niezwykle ważne, przede wszystkim w dziedzinie etyki, tu bowiem leży główne źródło dekadentckiego immoralizmu, który determinuje charakterystyczne dla kierunku typy postaw, opartych o założenia epikureizmu momentalnego czy „rozpaczliwego hedonizmu”, stąd też w dużej mierze wynika popularność hasła relatywistycznych i kariera pojęcia synkretyzmu kulturowego.

Powstająca w orbicie oddziaływania dekadentyzmu literatura usiłowała sprostać tak sformułowanym zasadom antropologicznym. Najprostszym sposobem odzwierciedlenia rozbitej osobowości stało się właśnie powielanie ról podmiotu w utworach lirycznych lub prezentacja bohaterów tekstów fabularnych w chwilach „kulturowo-historycznej maskarady”. W twórczości, szczególnie poetyckiej, Karáska elementy tej tendencji pojawiają się stosunkowo często, nierzadko zresztą, co istotne, w wierszach o charakterze programowym:

*Jsem starý flagelant, jenž boky šlehá nahé
 Za písňě pochmurné do smrtné únavy,
 By klesl vysílen a v proudu lásky vlahé
 Zrak stočil naposled v bok Krista krvavý.
 Jsem drsný námořník, jenž do tmy pluje z jasna
 Po mořích Neznáma a s větrem o závod,
 By náhle slyšel škleb a posměch ďábla žasna
 A s lodí rozbitou v klín padla zrádných vod.
 Jsem zachmuřený kněz, jenž v kobkách chrámu stměných
 Mši tichou denně čte u Panny záračné,
 By, smutný zpovědník všech duší zatracených,
 Jich hříchův ukryl stín v žaláři duše své.
 Jsem dítě Sodomy, v sny marně zatoulané,
 Než požár zničení se nad vším rozlije.
 Hřích, vášně miluji, když v rudý záblesk vzplane,
 A kultů tajemných zbožňuji orgie.
 Jsem básník morosní, jenž cítí každou muku
 Jak housle tenkých strun, když prsty jich se tknou,
 Jež vášní chmurný hráč vzal v drsnou svoji ruku,
 By struny protřhal mých nervů divou hrou.⁶*

⁵ Por. T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków 1986, s. 52-54; R. B. Pynsent, *Pátřání po identitě*, tłum. B. Hemeliková, Praha 1996, s. 129-177.

Badacze niejednokrotnie zwracali uwagę na trudności, jakie sprawia umieszczenie pierwszego tomu wierszy Karáska w obrębie któregoś z prądów modernistycznych. Prowadzone pod różnym kątem analizy nie potwierdziły też owego jednoznacznego powiązania utworów z *Zamurowanych okien* z dekadentyzmem, które z mocą aksjomatu wprowadzili krytycy z lat dziewięćdziesiątych. Analizy te prowadzą raczej do wniosku, że elementy stanowiące o tematycznej i poetyckiej specyfice utworów z tego tomu należą do najogólniej pojętego kanonu motywów i rozwiązań artystycznych literatury końca XIX wieku. Dopiero konfrontacja postawy, której manifestacją jest wiersz *Jsem dítě Sodomy...* z typem emocji i przeżyć wyrażanych w pozostałych tekstach, pozwala na włączenie zbioru w obręb pola oddziaływania dekadentyzmu. Wizja rozpadu osobowości, niezdolność do odnalezienia „stałych punktów”, gwarantujących koherencję własnej psychiki, obrazowana poprzez pomnożenie podmiotu na szereg postaci, pochodzących z różnych epok historycznych i odległych od siebie pod względem odgrywanych w świecie przedstawionym ról (współczesny poeta, średniowieczny biczownik, mieszkaniec biblijnej Sodomy), to być może najbardziej dekadenckie w swej istocie składniki warstwy światopoglądowej *Zamurowanych okien*.⁷ W tomach kolejnych⁸, ów odsyłający do dekadentyzmu splot przeświadczeń, przeżyć i chwytów literackich uległ wyraźnemu wzmocnieniu:

*Jak ke zdi kopřivu tak osud zapudil
Do zapomenutí mou duši, světem štvanou.*

⁶J. Karásek ze Lvovic, *Spisy*, t. 1, *Zazděná okna*, Praha 1921, s. 8-9. W bibliografii J. Karáska ze Lvovic wiersz ten opatrzony jest tytułem *Jsem dítě Sodomy...* bardziej znana jest bowiem wersja zamieszczona przez autora w wydaniu tomu *Sodoma* z 1905 roku. W stosunku do cytowanego tu pierwowzoru ze zbioru *Zazděná okna* Karásek wprowadził istotne zmiany, zmieniając układ strof (w nowym ujęciu wiersz zaczyna się od słów *Jsem dítě Sodomy...*) i dodając jeszcze jedną zwrotkę: „*Jsem žena umdlená, jež láká v hadra skvělá/ zhýralce divoké a v plen jim dává klijn./ by ve hře zuřivé dech chroptíc zarážela/ a měla zdušená na horkém loži vin.*”

⁷Sklonność do autostylizacji jest według R. B. Pynsenta jednym z wyznaczników dekadencckiej „świadomości pluralistycznej”: „*V literatuře, obzvláště v lyrické poezii má polypsychická osobnost svou paralelu (či projev) v autostylizaci, v níž se lyrické já stylizuje jako postava z jiného století a jiné země, jiné profese, jiné psychiky; atd. Např. básníkovi Petru Bezručovi mohla autostylizace sloužit jako emotivní prostředek. Obvykle ovšem je autostylizace využívána k průzkumu Já, k experimentům s vnitřností, nebo jako prostředek ironie. ... Autostylizaci je možno použít také v literatuře fin de siècle ke zkoumání topoi. To se nejlépe rozštěpených či mnohonásobných Já, ale empatie. (...) V úvodní nepojmenované básni první básnické sbírky Zazděná okna (1894), shrnuje J. Karásek v autostylizaci několik topoi. ... Je možno předpokládat, že to je spíše než empatie pouhý experiment s metaforou, nemluvě o odhalování polypsychické osobnosti. Avšak, jak se zdá, my všichni jsme v běžných společenských vztazích zmoženou osobností.*” (R. B. Pynsent, *ibid.*, s. 171, 172).

⁸Mowa szczególnie o tomie *Sodoma*, w którym jednolitość tematyczna, decydująca o spójności pierwszego zbioru, ustępuje miejsca swobodnemu poruszaniu się wśród rozmaitych wątków i kręgów problemowych, a powstałe w ten sposób wrażenie braku płaszczyzny syntetyzującej, rekompensowane jest jednolitością tonu emocjonalnego.

*Kdo v hlavu pokleslou však zlaté touhy vlił,
 Jež v terčích slunečnic vždy ohněm slunce planou?
 Odpornost s vilností mne hnusem zalily.
 Den za dnem uplývá, co neěst tělem hraje.
 Však v hlavě trýzněné sni Narcis unylý,
 Nad vlastní křehkostí se snivě dojímaje.
 Jsem věčně samotěn, jsem padlý bez boje.
 Kdo blízko, vzdálen mi, kdo vzdálen, blízko je.
 Co mrtvo, žije mi, co živo, duše mjíj.
 A řeči hovořím, jež záhadou je všem.
 Z neznámých století jsem tulák, troska jsem
 Z jakéhos' minula. To nejsem však, co žiji.
 (Cizinec)⁹*

Powtarzające się w kolejnych tekstach konstrukcje zdaniowe, oparte przede wszystkim na paralelizmie składniowym, często o charakterze antytezy, którym na poziomie wersyfikacji odpowiadają wielopoziomowe anafory, stają się wyrazem niepokoju egzystencjalnego, nieustannego poszukiwania odpowiedzi na pytanie „kim jestem?“, odzwierciedlające ciągłość prób zdefiniowania własnej tożsamości. Dekadenckiemu przeświadczeniu o rozpadzie jednostkowej osobowości przeciwstawia więc Karásek dążenie do ponownej integracji. W konfrontacji z rzeczywistością psychiczną dążenie to okazuje się jednak niemożliwe do zrealizowania. Zamiast jednoznacznych definicji pojawiają się sformułowania metaforyczne, pełniące w strukturze utworów funkcję symboli („jestem ruiną jakiejś przeszłości“, „jestem jałową pustynią nudy“), których sensory odsyłają znów do dekadenceckiego systemu przekonań. W analogiczny sposób procesom symbolizacyjnym poddane zostają pojęcia semantycznie związane z kręgiem zagadnień, wyznaczonym przez modernistyczną wizję człowieka:

*A smutek, noční pták, jenž ve tmách létá,
 Mou duši náhle obestírá křídly.
 Vše marno, chápu. Cit tak dávno stydlý
 A mrtvá touha.
 A hledím v nitro. V prázdnotě se stmívá.
 Tak o slavnostech nových bohů bývá
 Chrám mrtvých bohů.
 Je pozdě již. Tma k obzoru se chýlí.
 Můj život dům, kde světlo uhasili,
 Kde nikdo nebdí.
 (Mrtvá touha)¹⁰*

⁹ J. Karásek ze Lvovic, *Sodoma...* s. 32.

¹⁰ *Ibidem*, s. 21.

„Wnętrze” (ulubione określenie czeskich dekadentów) i „życie” obrazowane w konwencji symbolu architektonicznego („świątynia martwych bogów”, „dom, gdzie nikt nie czuwa”) to pojęcia pozwalające na konkretyzację podmiotowych autodefinicji. Ich cel, obiektywne poznanie istotnych cech psychiki, a przede wszystkim ustalenie konstant dających poczucie trwania owego „wnętrza” w niezmiennym kształcie (w utworach Karáska natrętnie powraca pytanie „czy ja to jestem jeszcze?”¹¹), prowadzi jednak do dalszej problematyzacji. Prostsze okazuje się sformułowanie aksjomatów wiedzy negatywnej, zrekapitulowane w końcowym stwierdzeniu z wiersza *Cizinec*, odsyłającym do głośnej wypowiedzi Rimbauda „Ja to ktoś inny” niż odnalezienie podstaw dla mechanizmów integracyjnych. W tej płaszczyźnie zaś nawiązanie do dekadentckiego światopoglądu jest jeszcze wyraźniejsze. Na przekonanie o braku możliwości rekonstrukcji spójnej wizji człowieka nakłada się bowiem wątek odmienny, choć w tym wypadku połączony z pierwszym licznymi liniami pokrewieństwa – a mianowicie ukształtowana w obrębie dekadentyzmu koncepcja epistemologiczna. Stanowiące źródło tej koncepcji przeświadczenie o kryzysie prawdy prowadzi, jak twierdzi T. Walas, do uznania sceptycyzmu za najwyższą formę poznania¹². Taki punkt wyjścia powoduje oczywiście upadek wiary we wszystkie dotychczas uznawane pewniki, zarówno w sferze percepcji rzeczywistości, jak i w dziedzinie systemów przekonań o charakterze aksjologicznym. Niezdolność do obiektywnego poznania świata zewnętrznego zostaje w dalszej konsekwencji przeniesiona na kłopoty epistemologiczne, związane z docieraniem do wnętrza osobowości ludzkiej. W prozie dekadentkiej często występują bohaterowie, usiłujący opanować psychikę drugiego człowieka (w twórczości Karáska motyw ten określił konstrukcje fabularne, opartej na inicjacyjnym schemacie uczeń-mistrz, trylogii powieściowej *Romány tří Mágů*).

W liryce, gdzie pierwszoplanową rolę odegrały bezpośrednie lub sygnalizowane przy pomocy określonego zespołu motywów, formy ekspresji postaw światopoglądowych i emocji, trudności związane z artykulacją niuansów życia psychicznego zaczęły też dominować w sferze eksploracji podmiotowego „ja”. Najbardziej zauważalnym efektem tego zjawiska było ograniczenie tematyki do drobiazgowych rozważań nad rozmaitymi aspektami osobowości podmiotu. Powieść dekadentcka, jak wiadomo, posłużyła się tu naturalistycznymi w proweniencji metodami szczegółowych analiz. Liryka, która czerpała z doświadczeń symbolizmu, bądź, co czasem zresztą bywa niełatwe do odróżnienia, z nastrojowo-ewokacyjnych sposobów kreowania

¹¹ Pytanie to pojawia się w cytowanym wcześniej wierszu *Sila nitra* („Zazděná okna”) i w nie zmienionym kształcie powraca w utworze *Zrcadlo* („Sodoma”, s. 27): „Ma podoba mi připadát tak cizí./ Jsem já to ještě? / Zrcadle vše mizí./ Co žiji v světě, celá dnu mých lež...”

¹² T. Walas. *ibid.*, s. 53 - 54.

pejzażu, przejętych z poetyki impresjonistycznej, operowała przede wszystkim techniką obrazowej ekwiwalencji.

W poezji Karáska niejako „programowo” nastawionej na owo uchwycenie fundamentów jednostkowej psychologii, współistniały na równych prawach elementy wszystkich metod twórczych modernizmu, podporządkowane jednakże nadrzędnemu postulatowi wyrażania kolejnych aspektów osobowości. Jego impresjonistyczne w typie obrazowania pejzaże służą, co oczywiste, wywoływaniu nastroju, lecz zakładana w takich wypadkach „czysta” ewokacyjność załamuje się pod naporem potrzeby dosłownej eksplikacji typów emocji czy refleksji egzystencjalnych, kojarzonych z prezentowanym krajobrazem. Literacki paralelizm stanu przyrody i stanu duszy, który dzięki znanej maksymie Amiela stał się jednym obiegowych chwytów poetyckich modernizmu, uzyskiwał więc w Karáskowskich realizacjach nieco inną, bardziej jednoznaczną wykładnię:

*V zim přištích předuše a v ostrém větru svistu
 Jak hudba tesklivá by dýchala v kraj celý,
 V žluť světél bojácnych a v červeň svátých listů,
 Jež v skvrnách rozteklých kol cesty zkrvavěly.
 A duše stlumenost má mrtvou, prázdnoú vzruchu,
 Těch barev chorobných, tón listí, které hníje
 A stlívá v studenu a nehybnosti vzduchu
 V zahradách provklých, kde ticho hřbitovní je.
 Má duše zcizenost a ostrou chladnost vůni,
 Jež s rosou v jitra dech se oněmlého slily,
 A smutek ukrytých a v černu slehlých tůni
 A tíhu soumraků, jež všechno zatopily /.../
 (V barvách chorobných)¹³*

Jesienny pejzaż, tak wiele razy obrazowany w modernistycznej poezji, że stał się niemal jej „znakiem rozpoznawczym”, pełni tu swą, można by powiedzieć, tradycyjną funkcję, budując sieć analogii między atrybutami przyrody a cechami duszy, która w ujęciu Karáska przejmując, dzięki zastosowaniu szeregu metafor, właściwości otaczającej podmiot scenarii. Obecność motywu jesieni, czasu zamierania i rozkładu, nie wymaga oczywiście specjalnych uzasadnień, jego pojawienie się jest bowiem zdeterminowane z jednej strony zespołem modernistycznych konwencji, których reguły Karásek (co mu zresztą często zarzucano) respektował, z drugiej zaś – zestawem równie skonwencjonalizowanych znaczeń, jakie z motywem tym wiązano. Ewokacja nastrojów smutku, melancholii, rezygnacji, a więc konstytutywnych składników uczuciowości pokoleniowej, przy pomocy obrazów bezlistnych drzew,

¹³ J. Karásek ze Lvovic, *ibid.*, s. 16.

szarych pól, deszczu czy wiatru należy wszak do sfery najszybciej spetryfikowanych chwytów poetyckich końca XIX wieku.

Obok pejzaży jesiennych, prezentowanych przy pomocy całego repertuaru stereotypowych rekwizytów, pojawiają się w poezji Karáska krajobrazy letnie:

*V skvrn žhavých horečce teď všechno náhle splývá
S cinobrem šarlatným. A jakés' kruté děje
Tvou hlavu mučí teď. A z vosku obličjeje
Zřl tobě do nitra /.../*

*Květ schnoucí v úpalu, tvá touha v prázdnu strádá.
Jak bez vzpomínek duch je stěna holá, širá
Jak v marné bělosti, jež na tvé nitro padá.*

*V skutečnu, illuse! jsi dosnila sen každý.
Je konec. Vzdej se, vzdej... Den venku jiným zmirá,
By ráno zas jim vzplál, však tobě zmirá navždy.
(Nemocnice)¹⁴*

Ewokowany przez te pejzaże nastrój nie różni się jakościowo od typu nacechowania emocjonalnego związanego z obrazami jesieni. Oba zespoły motywów pełnią analogiczną funkcję, wpisane zostają bowiem w system znaków, odsyłających w stronę kluczowego dla poety pojęcia śmierci. Pustka, bezruch, jałowość czy rozkład to atrybuty, które w Karáskowskiej poezji określają zarówno krajobraz letni jak i jesienny. Te same elementy składają się zresztą na kreowaną przez Karáska wizję świata, jako czynniki skrajnie negatywnej oceny rzeczywistości zewnętrznej i, co za tym idzie, przestanki pesymistycznych konstatacji, wyptywających z rozpoznania sytuacji egzystencjalnej podmiotu:

*Vše horkem umdlévá pod tíhou neviděnou...
Noc marně nad ložem bez spánku v dusnu těká.
Den v šeru pohaslý v spleen samotářův hledí
Jak slepec bez hnutí, jež na almužnu čeká /.../*
*A dauphin vzácného a pohaslého rodu,
Mám všechny nemoci svých předkův, a že chvíli
Se vášni zvrácenou, sláb vrávorám v stín komnat,
Kde visí portréty žen, které rádi měli.*
*A stavím kroky mé před zrcadlem. Mám krásu
Všech smrtí propadlých. jež přečkali svou dobu.
O vteřin několik jsem přežil mrtvé. I' slunce
Zřím nyní zcizeně, jak svítí v moji mlobu.
(Spleen)¹⁵*

¹⁴ Ibidem, s. 19.

¹⁵ Ibidem, s. 17.

Atmosfera upalnej nocy staje się pretekstem dla kolejnej autoprezentacji podmiotu, tym razem wyposażonego w rysy charakterystyczne dla bohatera dekadentckiego. Motyw „ostatniego potomka”, który na zasadach stereotypu powracał w utworach wszystkich praktycznie przedstawicieli kierunku, pełniąc w dużej mierze funkcję swoistego sygnału, pozwalającego odbiorcy na natychmiastowe odnalezienie właściwego klucza interpretacyjnego, uzyskuje w powyższym wierszu wykładnię, korespondującą z podstawowymi wyznacznikami Karáskowskiej wizji człowieka i jego sytuacji w świecie. Konstatacja „O kilka chwil przeżyłem umarłych” stanowić może centralny punkt światopoglądu, zawartego w twórczości Karáska. Zarówno bowiem bohaterowie powieści, jak i podmiot mówiący jego liryki, przedstawieni są jako ostatnie ogniwo długiego łańcucha pokoleń. Mniej istotne wydają się w tym miejscu, obecne w takiej koncepcji osoby ludzkiej, zależności od naturalistycznych przeświadczeń na temat dziedziczenia, skupiające się, dzięki specyficznemu dla dekadentów „deformującemu” spojrzeniu, na prezentacji symptomów „rodowej degeneracji” („Mam wszystkie choroby mych przodków”; „Mam piękno wszystkich poddanych śmierci”). Ważniejsze natomiast jest ustanowienie płaszczyzny czasowej, w której idealizowana przeszłość dominuje nad odrzucałą terażniejszością i nad przyszłością, która w świetle przyjętych założeń światopoglądowych w ogóle traci rację bytu.

We wcześniej cytowanych wierszach z *Sodomy* analogiczny wątek refleksji nad kondycją człowieka („Jestem ruiną jakiejś przeszłości”) połączony został z motywami, odgrywającymi w systemie symboliki literackiej końca XIX wieku rolę nośników znaczeń, odsyłających do podstawowych haseł modernistycznej antropologii, a mianowicie do motywów związanych z postacią wygnańca i „obcego” – cudzoziemca. Oba te motywy towarzyszą często nadrzędnemu wobec nich symbolowi życia-wędrowki, oba też sugerują w mniej lub bardziej bezpośredni sposób istnienie jakiejś Arkadii, wyidealizowanego świata, stanowiącego punkt wyjścia dla wygnania-tułaczkii. W poezji Karáska ów „macierzysty teren” będący, dzięki konstruowaniu układów antynomicznych, czynnikiem pejoratywnej oceny rzeczywistości, nabiera zdecydowanie temporalnego charakteru. Obszarem „raju utraconego” jest tu bowiem przeszłość, ujmowana na kilka, częściowo tylko uzupełniających się sposobów. Pierwszy z nich, najbardziej niewątpliwie spektakularny i eksponowany przez krytyków czy badaczy ze względu na powiązania ze skandalizującą tematyką erotyczną, łączy się z fascynacją atmosferą odległych w czasie epok. Fascynacja ta, najczęściej wpisana w szerszy kontekst zainteresowania egzotyką, należała do elementów przyczyniających się do ukształtowania świata wyobraźni dekadentckiej, w którym istniały obok siebie motywy i wątki przejęte z różnych okresów historycznych. Karásek, swobodnie poruszający się wśród wypracowanych przez dekadentyzm ze-

spořůw tematycznych, skupil się poczãtkowo, szczegõlnie w utworach poe-
tyckich, na rekonstrukcji rzeczywistości antycznej¹⁶, łączãc jã z dwoma istot-
nymi dla kierunku kręgamii wyobrażeń: jeden wiãzał się z wizjã upadajãcego
Rzymu, ktõra w koñcu XIX wieku stała się modelowym znakiem zaniku
cywilizacji, wykorzystywanym do snucia rozważeń nad sytuacjã wspõlcz-
sności, drugi zaś - wymagajãcy innego typu obrazowania i odmiennego nace-
chowania emocjonalnego, nawiãzywał do tęsknoty za światem barba-
rzyńskim, majãcej swe źródło w poczuciu zaniku własnych sił witalnych. Ten
wãtek, we „wzorcowych”, czy raczej stereotypowych realizacjach, dominuje
w tomie *Sexus necans* (1897), waźnym w całości kształcie twõrczości Karáska
ze względu na radykalne przesunięcia w zakresie oceny życia, czyli wartości
dotãd zdecydowanie negowanej. Najogõlniej mówiac zmiana ta dotyczy
rezygnacji z eksponowania obrazów rozkładu, choroby czy umierania na
rzecz apoteozy zdrowia i siły fizycznej:

*Vše mlãe a těžké, spãnkem stíženã.
Den jako z vãpna, v prãzdných ulicích.
A v nocech mlãeni, kdy doznãl smích
Při pitkách s přáteli... Jak nudno vše!
Vyžilã rasy pozdní synovã,
Když slunce hasne bledã, malatã,
Pod stropem zlaceným tak živořit,
Kdy v dãli rusã barbaru už zřít...
Zda slyšíš hluk? To muži z Gabaa.
To jimi chvãje smyslnost teď zlá.
Vše dávno víme. Morem voní všã.
Je marná Kritobule vášeň tvã.
Jak spãlen krvi chvãje se tvůj ret.
Ah, jinak, jinak všãchno vidãt.
(Příchod barbarů)¹⁷*

Ewidentne, niemal bezpořrednie nawiãzanie do sławnego wiersza Verlaine'a („Jam Cesarstwo u schyłku wielkiego konania,/ Ktõre patrząc, jak idã

¹⁶ J. Med widzi w Karáskowskim sposobie wykorzystania motywów antycznych polemikã z ustalonym w nauce i sztuce typem spojrzania na starożytność: „*Literãrni dekadence využívala ve své tvorbã s oblibou kulturnã historických reminiscenci; v případě Sodomy je to antika, do níž básník promítã své vize a představy. Jeho chápaní antiky je ovšem na odív stavãnou polemikou s dosavadní historií spoleãnosti a umãní, která antiku pojmlala jako objektivnã zamãřenou epochu. Jestliže např. J. Vrchlický nebo pozdãji J. S. Machar v ní vidãli kvintesence harmonie, krásy a velikosti, hledí Karásek na antiku oãima zvludgarizovanãho nietzscheovství jako na dobu vypjatých smyslových vášní, temných pudů a dionýského opojení.*” (M. Červenka, V. Macura, J. Med, Z. Peřat, *Slovník básnických knih. Díla českã poezie od obrození do roku 1945*, Praha 1990, s. 295).

¹⁷ J. Karásek ze Lvovic, *Spisy*, t. 4, *Sexus necans Kniha pohanskã*, Praha 1921 s. 37.

Barbarzyńce białe,/ Układa akrostychy...”) każe sytuować przedstawioną w tekście wizję końca „wyczerpanej rasy” wewnątrz dekadencjonalnych projektów upadku cywilizacji.

Nawiązanie do motywu „Je suis l’Empire” nie dziwi oczywiście, zważywszy jak wielką rolę motyw ten odegrał w kształtowaniu dekadencjonalnego systemu wyobrażeń. W twórczości autorów z kręgu *Moderní revue* wariacje na temat Verlaine’owskiej metafory, identyfikującej jednostkę z upadającym cesarstwem (królestwem) powracały zresztą dość często:

*Jsem staroslavné království, v západních vodách ostrov,
a předtuchy plný chvěju se až do základů svých -:
bičován bouřemi, svijeje se v nehtech smrti zkázy,
věk starý s novým zoufale zápasí na planích.*

*Jsem staroslavné království, v pyšném baroku s erby
spí aristokratické paláce v šeru klikatých ulic,
prach leží na fačadách, oprýskaných a uvnitř v rozlehlých sálech
bezhlésé bledé panstvo dlí zděšeně k sobě se tulic.*

Tam venku na prsou slabého starce mladý athleta klečí...

*Jest všecko ztraceno již, země je pohřbená v tmách,
divoký vítr vyvrací nám ložnice, chrámy a duše,
a bleskem stihnuty paláce naše topí se v požáru nach. /.../*

*Jsem staroslavne království... Ne, probůh!... To bylo snad včera
či před lety možná... nevím již... ten ostrov kdesi byl,
ty zamklé, temné paláce, ty bezhlésé bledé panstvo,
ty ubohé království západní, kde zoufalství smutek se lil.*

*Ale já nechci již, nechci vzpomínat toho, co pohřbeno leží
v hlubokém moři, jež modrý svůj proud rozlilo úrody plný,
já z divoké jeho pěny narodil jsem se znova,
jsem pyšný a silný a nenávidím jako ty vlny.*

(S. K. Neumann, *Meditace*)¹⁸

Neumann często w swych utworach poetyckich wykorzystywał „typowo” dekadencjonalne motywy i symbole. Zgodnie jednak z reprezentowaną „radikalną”, przede wszystkim w sensie społecznym, postawą (postawa taka, jak już wiadomo, mieściła się początkowo, przynajmniej na poziomie pewnej potencjalności, w ramach programu *Moderní revue*), nadawał im sensory odmienne, wychodzące poza wypracowany przez dekadentyzm repertuar znaczeń.¹⁹

¹⁸ S. K. Neumann, *Satanova sláva mezi námi*, Praha 1897, bez numeracji stron.

¹⁹ Charakterystyczny przykład tej reorganizacji znaczeń stanowi wiersz *Nad poslední mrtvou v rodinné hrobce* (z tomu *Apostrofy hrdé a vášnivé*): „Ubohá příliš zápasila s tebou bledá velitelka: a nekonečné dni, prosáklé agonii.../ Pak náhle, jak magnetická střílka, když pouto kovů naráz: uvolní ji, / ke svému pólu tvá duše vrátila se...// co zatím já, poslední z pyšného tvého rodu, / v náručí lásky hýřil jsem v rozkoše mohutném jase, / zkájen polibky života - první nového rodu.// Oprýskaný palác baroku poslední ozdoby ztratil, / poslední lampa praskla v komnatě pobožené./

Motyw „jestem królestwem”, znajdujący zresztą w Neumannowskim tekście wyjątkowo skonkretyzowaną realizację, w której kolejne komponenty pełnią funkcję znaku rozpadu cywilizacji Zachodu, staje się środkiem dla wyrażenia nowej, tym razem optymistycznej, wizji rozwoju. W przeciwieństwie do „ortodoksyjnych” dekadentów Neumann nie był bowiem piewą zamierania i zaniku, dostrzegającym w aktualnym stanie kultury wyłącznie zarodki rozkładu i zniszczenia. Obrazowany przez niego koniec dotychczasowego kształtu świata nie stanowi podstawy dla wzrostu nastrojów pesymistycznych, gdyż ostateczna destrukcja form cywilizacyjnych, ukazywanych w momencie daleko posuniętej degradacji, pełni funkcję warunku gwarantującego przyszłe odrodzenie. Odnowa ta dokona się zaś za pośrednictwem zespołu negatywnych emocji o wyraźnie anarchistycznej proveniencji (buntu, zemsty czy nienawiści), których obecność umożliwia aktywne działanie.

Wszelkim przejawom aktywizmu dekadentyzm przeciwstawił nakaz bierności związany z innym zespołem emocji. Decydowała o tym eschatologiczna wizja kultury motywująca większą część jego światopoglądu. Zamiast buntu i agresji dominują w nim uczucia równie negatywne, lecz zdecydowanie „łagodniejsze” w sposobach wyrażania: smutek, melancholia, rozczarowanie, rezygnacja, czy szczególnie preferowane przez Karáska „omdlenie” (*mdloba*) duszy. W odróżnieniu od Karáska, Neumann przeprowadził więc polemikę z ustaloną przez dekadentów semantyką Verlaine’owskiego motywu, Jego „niemoc” prowadzi do przesilenia i w konsekwencji do zainicjowania nowych, w domyśle „lepszych” form życia.

Inne utwory z Karáskowskiego zbioru *Sexus necans* bardziej wyraziście odwołują się do nietscheańskich w proveniencji wątków witalistycznych, związanych z dionizyjską interpretacją kultury antyku:

*dým prachu zdviženého poslední vůni dech zkrátil –/ a přes trosky polnice moje s novou hymnou se žene.// Vždy staré bohy dorazil třeba, by novým se vztýčily chrámy!// /.../ Dnes nad rovem, kam mlhavé jitro házíl krůpěje rosné./ na korouhvi odboje vztýčuji tvrdé rytmy své sloky.// S nesmiřitelným záštit k těm, jež tys ještě ctíla./ obraz-oborec v chrámech, kam tys ještě chodila roky./ a s kypícím opovržením k těm, pro něž ti omluva zbyla./ kněz nepotřísněný v nové renesance domě./ zatímco dav se snaží špinavou slinou po mně./ se zrakem zářícím čtu svoje evangelium.” (cyt. za: Česká básnická moderna, oprac. B. Svozil, Praha 1987, s. 158). Tekst ten, utrzymany w dość częściej w utworach dekadencjnych „neobarokowej” konwencji „rozmowy ze zmarłym” przetwarza motyw wygasającego rodu. Podmiot tekstu - „ostatni potomek” staje się jednocześnie protoplastą rodu nowego. Podobnie jak w wierszu *Meditace* rozpad starych form przedstawiony jest jako początek kolejnego porządku, a przemiana dokonuje się w sferze etyki. Upadek „starych religii” nie oznacza więc dekadencjnej konstatacji końca wszystkich wartości, lecz prowadzi do swoistego oczyszczenia, co umożliwia skonstruowanie odmiennego systemu aksjologicznego. Jego glosicielem zostaje podmiot tekstu, odrzucający dotychczasowy świat wierzeń. Neumann zresztą często kreował bohaterów swej liryki na obrazo- czy raczej bogoburczych kapłanów i apostołów nowej wiary, której korzenie tkwią częściowo w rodzącym się wokół nietscheańskiej filozofii witalizmie, częściowo zaś w ideologii anarchistycznej.*

*Posvátný ohni, Živote,
 Nevyhasneš
 V nebezpečné chvíli...
 Kdy plápoláš v zmar již,
 Znova oživím
 Tvou hvězdu palčivé žízně,
 Rozšlehnu ji
 V jiskřivý, chaotický plápol. /.../
 (Vestálčin oheň)²⁰*

Przeszłość pojawia się w utworach Karáska nie tylko w formie przywołania atmosfery odległych w czasie epok, czy poszukiwania prekursorów współczesnych postaw w grecko-rzymskim (czy, co jest znamienne dla późniejszych przemian w systemie światopoglądowym jego twórczości – w średniowiecznym i barokowym) świecie. Bardziej charakterystyczne są sposoby ewokowania przeszłości bliższej, służące rekonstrukcji biografii (zwłaszcza mentalnej) podmiotu. Własne „dawniej” podlega bowiem w Karáskowskim systemie aksjologicznym, podobnie jak „dawniej” kulturowo-historyczne, idealizacji:

*Když hasne zlatý svit, a večer jde, sám sním
 O mrtvých dávných dnech. K těm sen se vrací každý,
 Kdo přiblížili se v můj život, stínem svým
 Jej náhle zatměli a odešli pak navždy.
 I však také o těch sním, jež duše potkala
 Na cestách života, jsouc unavená všemi,
 Jímž sfingou zahadnou v svém chladu zůstala,
 A kteří odešli, tak jako přišli, němi.
 Já nikdy nezelel těch, jenž stín duši přešel,
 A v nichž se stápeła má žádost ve snění.
 Snem jich jak schodištěm jsem v spánek hrobky sešel.
 Na hrobech Minula však lítost teď ty našla,
 Jež chlad můj odpudil... Vy opovržení,
 Na deskách mlčení čtu v touze jména zašlá...
 (Pozdní lítost)²¹*

W takich przypadkach środkiem pozwalającym na powrót do tego co minione, jest pamięć. Dzięki niej możliwe staje się nie tylko przywoływanie zdarzeń, a przede wszystkim postaci z przeszłości, lecz także nadanie im, przynajmniej w ramach świata przedstawionego utworów, statusu zjawisk istniejących w czasie teraźniejszym:

²⁰ J. Karásek ze Lvovic, *ibid.*, s. 61 - 62.

²¹ J. Karásek ze Lvovic, *Sodoma....* s.31.

*Já slyším ještě onu melodii,
 Jak zní a hyne smutnou síní v tmách...
 Čas jednotvárně v tichu prázdňem míjí,
 Má ruka bledá sahá po strunách.
 Teď po letech, kdy jiný život žiji,
 Na dávné dny si vzpomínám ve snách.
 A slyším ještě onu melodii,
 Jak zní a hyne smutnou síní v tmách.
 (Kytara)²²*

Co więcej, sterujące działaniem pamięci mechanizmy powodują, że kreowana w niej rzeczywistość okazuje się bardziej realna (Karásek powiedziała by „prawdziwsza”) niż otaczająca podmiot współczesność, która podlega radykalnemu odrzuceniu jako domena nudy, jałowości czy pustki i dopiero przetworzenie jej we wspomnieniu prowadzi do uporządkowania i dodatniej waloryzacji. Takie spojrzenie na świat, określone przez proces „wymiany ról” między przeszłością a teraźniejszością, wiąże się z najistotniejszymi hasłami Karáskowskiej koncepcji sztuki. Pamięć jest przecież synonimem fundamentalnych dla tej koncepcji pojęć - snu, marzenia lub wyobraźni; te zaś stanowią podstawowe źródło inspiracji, determinującej możliwość aktu twórczego. Powracające (czy raczej, używając terminologii autora „wskrzyszane” lub „ożywiane”) w pamięci zjawiska należą więc do zespołu tworów imaginacji, a ich kontakt z negowaną rzeczywistością został, dzięki przeniesieniu w obręb świata podmiotowej psychiki, ostatecznie zerwany. To doprowadzone do skrajnych konsekwencji zerwanie, jest, jak wynika z wypowiedzi teoretycznych Karáska, nie tylko niezbędnym warunkiem umieszczenia danego elementu w strukturze dzieła sztuki, lecz stanowi także podstawowe kryterium oceny wszelkich estetycznie nacechowanych artefaktów. W ten sposób pamięć, lub dokładniej mówiąc, będące produktem jej działań wspomnienie, staje się, obok wytworów „czyste” fikcyjności, równouprawnionym budulcem świata artystycznego. W pamięci bowiem, podobnie jak w kreacyjnych działaniach wyobraźni, dokonuje się swoisty proces odrealnienia, dzięki któremu przedmioty i postacie tracą w dużej mierze materialność:

*Jsem já to ještě? Nevím. V chvílích těch
 Vzpomínky zašlých věcí ožívají,
 A slova, skrytá dosud v duše taji,
 Teď pro mne křihší jaro v úsměvech.
 Tajemné stíny! Ve dne cizí všem,
 Já nejdu světem sám, jdu stále s vámi...
 A ať mne šáli život svými klamy,*

²² J. Karásek ze Lvovic, *Zazděná okna...*, s. 28.

*Mám vaši pravdu skrytou v srdci svém.
(Síla nitra)²³*

Kreowany przez Karáska świat wypełniają „tajemnicze cienie” (określenie to dotyczy zarówno, jak w powyższym wierszu, rzeczy, jak i ludzi) a ich byt, aczkolwiek, co jeszcze raz wypada podkreślić „prawdziwszy niż rzeczywistość”, całkowicie uzależniony jest od psychiki podmiotu. Pamięć zaś, część składowa psychiki, służąca do ozywiania przeszłości, pełni w tej skomplikowanej koncepcji aktu twórczego rolę ważną, ale nie pierwszoplanową, a jej działanie poddane jest swego rodzaju mechanizmom korekcyjnym, płynącym ze strony „wnętrza-duszy”. Dlatego też niektóre wiersze wprowadzają inny kierunek oceny procesów pamięciowych, ukazując ich zawodność w drobiazgowej rekonstrukcji minionego kształtu świata:

*Míst kdysi spatřených mne tucha neopouští,
Míst černých, děsivých, kam s bázní nohu vedu,
Kde všecek zvrastělý a uděšen se krčí
Kdos v koutě zapadlém, tak groteskní v svém vzhledu.
A co se namáhám, bych vzpomněl jeho jména,
Vše dávno zřené snad se rozprchne, v nic vyzní,
A zbude dojem jen, jenž poděsí až v úžas:
Toť chorá myšlenka, jež hlavu blázna trýzní.
Míst kdysi spatřených mne tucha neopouští,
Kam jdu, tam v soumraku mých dnů se stále hostí,
Jak bych byl sarkofag, v němž uzavřený tleji
Zůstatky přišerné kdys žitých minulostí...
(Nálada soumraku)²⁴*

Obrazowanie, nawiązujące do, nigdy zresztą do końca nie wyeliminowanej w poezji Karáska „cementarnej metaforyki” z *Zamurowanych okien* („Jakbym był sarkofagiem...”), wskazuje nie tylko na umniejszenie roli pamięci, lecz także na odmienną waloryzację przeszłości, poddanej tym samym procesom zamierania i rozkładu, co pozostałe aspekty negowanego świata zewnętrznego²⁵.

²³ Ibidem, s. 39.

²⁴ J. Karásek ze Lvovic, *Sodoma...*, s. 48.

²⁵ W jednym ze swych esejów J.-P. Sartre ukazał fenomen obsesyjnej fascynacji przeszłością, rządzący życiem i twórczością Baudelaire'a: „Śmierć obecna jest w całej jego twórczości /.../, to zaś przede wszystkim dlatego, że przywołuje ją jego wyostrome poczucie jedyności. Unikalne jest bowiem tylko to, co przemija (...) Ale sam fakt, że to istnienie musi się skończyć, wystarcza, by dla niego było ono już skończone: skoro ma dojść do kresu, wszystko jedno, czy nastąpi to jutro, czy też dzisiaj – kres jest tu, już w chwili obecnej. I od razu wszystko, nawet przeżywana właśnie przezeń chwila, wydaje się przeszłością, jak przy złudzeniu fałszywego rozpoznania. /.../ Nie dość bowiem powiedzieć, że stosował intelektualne wybiegi, by nadać swojemu życiu przy-

Jednocześnie obecna w jednostkowym wspomnieniu przeszłość zaczyna (w cytowanym wierszu zjawisko to zostało jedynie zasygnalizowane) wydłużać się, obejmując swym zasięgiem coraz odleglejsze epoki. Wielokrotnie powtarzane deklaracje, w których podmiot umieszcza siebie w innym, dawno minionym czasie, uzasadniając w ten sposób przede wszystkim całkowity brak zainteresowania (i zaangażowania) sprawami współczesności, stają się w Karąskowskiej twórczości znakiem odsyłającym do kilku pól problemowych. Najistotniejsze z nich wiąże się z charakterystycznym dla dekadentyzmu spojrzeniem na historię rozwoju psychiki ludzkiej. Spojrzenie to, zdeterminowane pesymistycznie interpretowanymi kategoriami ewolucji, kazało poszukiwać źródeł aktualnego stanu rzeczy w naturalistycznym aksjomacie dziedziczności. W dekadentckiej literaturze jednostka ukazywana była przeważnie na tle ciągu pokoleń, które, na zasadzie nieodwracalnego fatalizmu, określały jej psychiczne i fizyczne właściwości. W konwencjonalnych metodach prezentacji postaci „ostatniego potomka”, stanowiącej modelową realizację takiej koncepcji człowieka i będącej zarazem znakiem „schyłkowej” wizji cywilizacji, koncentrowano się głównie na przedstawieniu konsekwencji lub wpływu, jaki ów wielowiekowy rodowód wywierał na życie postaci. Drobiazgowo dopracowany zespół motywów, pozwalający na dokładną deskrypcję otaczającej bohaterów, najczęściej sztucznej, przestrzeni (stare zamki, galerie rodzinnych portretów) pomagał uzasadnić poczucie ciężaru przeszłości, dominujące w ich świadomości na zasadzie obsesji.

W twórczości, szczególnie powieściowej, Karąska sposób charakteryzowania protagonisty poprzez ukazanie scenerii, w której toczy się jego biografia, był podstawowym chwytym, sugerującym czytelnikowi sposób odczytania utworu, polegający na przywołaniu systemu dekadentckich przekonań. W liryce, gdzie deskrypcja ustępuje miejsca odmiennym metodom konstruo-

wiedły odcień; rozmyślnie dokonał radykalnego odwrócenia: postanowił iść tyłem, zwrócony ku przeszłości (...). Ten długi i bolesny rozkład został wybrany. Baudelaire wybrał przeżywanie czasu na opak. Żył w epoce, która właśnie wynalazła przyszłość. /.../ Baudelaire, który nie chce niczego przedsiębrać, odwraca się do przyszłości plecami. Wyobraża sobie przyszłość ludzkości tylko po to, by nadać jej formę nieuchronnego rozkładu /.../ Gdzie indziej marzy o zniszczeniu «naszych ras zachodnich». A gdy myśli o swojej osobistej przyszłości – co zdarza mu się niekiedy - to widzi ją jako katastrofę /.../. Głównym wymiarem czasu jest dla niego przeszłość, która nadaje sens terażniejszości. Ale ta przeszłość nie jest niedoskonałą antycypacją terażniejszości ani wcześniejszym istnieniem przedmiotów /.../. Stosunek terażniejszości do przeszłości jest Postępem na opak: to, co dawne, determinuje i wyjaśnia to, co nowe /.../. (J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, tłum. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 303-304, 305-306). Nietrudno zauważyć, że wyeksponowane w powyższych fragmentach wątki twórczości Baudelaire'a, należą do tych, które historia literatury uznaje za prekursorskie w stosunku do dekadentyzmu (choć Sartre tego określenia unika). Baudelaire'owska wizja przeszłości została, jak widać rozwinięta przez dekadentów, w Czechach zaś – głównie przez Karąska, choć nie sposób w tym przypadku mówić o bezpośrednim zapożyczeniu, decydującą rolę odegrała raczej europejska recepcja myśli autora *Kwiatów zła*.

wania rzeczywistości, opartym na technikach symbolistycznych lub impresjonistycznych, inaczej też wygląda kwestia relacji między terażniejszością a przeszłością:

Záchvěje mrtva padají v mé mlčení jako zvadlé lupeny v prohlubeň němou. Přítomnost se vzdaluje teď ode mne, a v mé duši nejasno a mlóba.

Jako sfinx, polopohřbena v písku, tyčím se z minula. Přicházím z dob, které již nejsou, a v mé mrtvé zraky svítí slunce, nestvořené pro mé oči... /.../

Dávno ztellelé vrstvy zapadlých dob ožívují v mé duši. Ruka neznámá se jich dotkla, a vůně skleslá, která vyvanula, vrací se s barvou, jež zhynula v písni. /.../

Zdá se mi, že mám sen neurčitěho života, který byl pravdou. Sen života tam někde dole, nezměrně dole, kam vzpomínka má klesá teď jak olovnice v tuň mořskou.

Mám vidění stínu, který jde mimo mne, a který se vrací a jde ke mně. A je mi, jako bych poznával toho, kdo mi vkročil v cestu. /.../

Ale stín přichází znova a jest již jiný. Já však cítím, že je to týž, jenž mne hledal před tím. Má teď podobu jiného života, ale duše je táž jako dřívě.

(Záchvěje mrtva)²⁶

Tekst ten jest zapisem jednego z wyjątkowych „stanów duszy”, w których zawieszaniu podlegają mechanizmy kierujące rzeczywistością i, co istotniejsze, zasady rządzące „normalnymi” czynnościami psychiki ludzkiej. Wiadomo, z jakim upodobaniem moderniści rejestrowali owe niezwykle stany i jak różnorodne przypisywali im znaczenie, zarówno w zakresie epistemologii (poznanie sfery transcendencji, lecz także docieranie do głębin osobowości ludzkiej, bardziej w gruncie rzeczy rewelatorskie, bo powiązane z nowo wówczas odkrywanym zjawiskiem „nieświadomego”), jak i w dziedzinie artystycznych działań twórczych. Wielką wagę przywiązywał do „decydujących momentów” iluminacji O. Březina, czyniąc z nich warunki konieczne do realizacji swego programu duchowego doskonalenia. Karásek, który najwięcej miejsca w swej poezji poświęcił wyrażaniu rozmaitych fenomenów psychicznych i dla osiągnięcia tego celu starał się wykorzystać wszystkie „zdobycze” nowatorskich poetyk, ujmował owe wyłączone z codziennych procesów myślowych i emocjonalnych stany przede wszystkim w kontekście zagadnień poznawczych, nadając im zarazem moc przywoływania przeszłości i utożsamienia płaszczyzn czasowych. W powyższym fragmencie prozy poetyckiej tytułowe „drgnienia martwoty” prowadzą do swoistego transu czy hipnozy, czyli zjawisk mieszczących się w ramach zespołu niezwykle „stanów duszy” opisywanych przez modernistów. Trans ów zbliżony jest do letargu, a więc na zasadzie analogii, także do śmierci, w której uporządkowa-

²⁶ J. Karásek ze Lvovic, *ibid.*, s. 56-57.

nia temporalne tracą rację bytu, zastępuje je bowiem sytuacja wiecznego trwania, pozwalająca na redukcję terażniejszości i wypełnienie powstałego w ten sposób „pustego miejsca” w czasie elementami dawnych epok, stanowiących punkt wyjścia dla podmiotowej biografii. Przeszłość pełni funkcję mechanizmu integracyjnego, bezskutecznie poszukiwanego w płaszczyźnie synchronicznej. Dekadenckie wrażenie rozbicia osobowości, związane z bardzo silnie przeżywanym poczuciem braku zakorzenienia we współczesnym świecie, znika w momencie przeniesienia centrum zainteresowania z negowanego „teraz” na aprobowane „kiedyś”. Karásek zresztą niepomiernie wydłuża owo „kiedyś”, każąc żyć swemu podmiotowi (oczywiście mowa tu, choć nie tylko, o życiu wewnętrznym) w wielu epokach jednocześnie, co pozwala zarówno na powrót do utraconej jedności, jak i na ograniczenie obsesji przemijania²⁷:

*I šechno se vrací: sen klesá v neurčitě šero jako neslyšná závěsa v propadliště Času. Jen já tu zbývám, nehybný, ztrnulý uprostřed změny všeho.
(Záchvěje mrtva)²⁸*

Ton tej wypowiedzi może mylić. Stwierdzenie „Tylko ja tu pozostaję, nieruchomy, skamieniały, pośród zmiany wszystkiego” nie jest wyłączone z opartego na skrajnym pesymizmie nacechowania emocjonalnego, które panuje w liryce (i całej twórczości) Karáska.

Z drugiej strony jednak, przedstawienie podmiotu jako jedynego punktu stałego, nie poddanego dynamice upływu czasu, koresponduje z dekadencjami postulatami bezruchu czy bierności, wypływającymi z przeświadczenia o bezsensie wszelkiego działania, uwarunkowanego zarazem przez koncepcję

²⁷ O dekadencckiej fascynacji mechanizmami pamięci i o powiązanej z tym zagadnieniem koncepcji „Ja historycznego” pisze R. B. Pynsent: „*Pojmem, který by mohl podporovat jak individualismus. tak extrémní egotismus, avšak který také mohl naznačovat nesmírnou spirituální, ba mystickou pokoru, byl pojem historického Já. /.../ Ať už vnímání historického Já vychází z morální paměti (jako u Amiela, nebo řekněme u Rádla) nebo z pocitu, že historické vrstvy vracejíci se k počátkům lidstva či dokonce k lidské zvířecí prehistorii (jako u Barrése nebo Březiny), jsou uloženy v jednotlivci, myšlenka »historického Já« může vždy lehce vést k mysticizujícím interpretacím vtěleným v »karmě« nebo v ideji, že individuální duše pouze vstoupí z velké prvotní Duše. /.../ Pojem historického Já také upozorňuje na paměť samotnou, totiž na to, co si pamatujeme ze své existence poté, co nás matka porodila. Lze říci, že Já v jednotlivém okamžiku, Já za určitých okolností, je z větší míry sbírkou vzpomínek (vlastních a cizích). Povahy paměti dekadenty dost fascinovala, neboť individuální vzpomínky by mohly být zprostředkujícími stavy: paměť zpřítomňuje minulost. Dále dekadenty zajímala zřejmě variantnost lidského charakteru, která je obsažena v epizodách, jež si jednotlivec ze svého života pamatuje. Paměť tak přispívá k pocitu nestálosti nebo fragmentárnosti Já.*” (R. B. Pynsent, *ibid.*, s. 142-143). Z powyższej wypowiedzi wynika, że według Pynsenta dekadenci widzieli w pamięci narzędzie podtrzymujące poczucie dezintegracji psychiki, nie zaś mechanizm pozwalający na powrót do jednolitej osobowości.

²⁸ J. Karásek ze Lvovic, *ibid.*, s. 57.

kryzysu wartości i przecucie zbliżającego się końca dotychczasowych form kultury. Nieruchomość jest tu więc określeniem odsyłającym w stronę znaczeń, które wykraczają poza dosłowne nazwanie fizycznego stanu, jego semantyka odnosi się bowiem raczej do sfery etyki, wiążąc się najczęściej z pojęciem obojętności czy niez zaangażowania. *Splendid isolation* należy do kręgu aprobowanych w twórczości Karáska postaw:

*Miluji nehybnost. Všem, kdo mne v mrtvu ruší,
 Jdu z cesty, živote... Já hasnout chci, ne plát.
 Azure! Azure! jsi mrazný. Ale v duši,
 Jež tobě vzdoruje je ještě větší chlad.
 Když, Lásko mučivá, rveš srdce druhých v plen,
 Tvé růže ukrutné když do snů krvácejí,
 Já, navždy vzdálený a tebou nedotčen,
 Zřím, jak se z plátků tvých jen dechy hnsu chvějí.
 Tvůj mramor, Umění, vždy chladem zamrazí.
 Jak sfinx máš ve zracích tmy neprůhledné sluje.
 Však kdo v ně pohlédne, tich navždy odchází.
 Já nikdy nesmál se a nikdy netruchlil.
 Jsem duch, jenž pohrdá, duch jenž nemiluje
 Je jedno, kam teď jdu, je jedno, co jsem žil.
 (Lhostejnost)²⁹*

Odpowiedzią na rozczarowanie rodzące się w obliczu dekadenceckiego „upadku wiary” jest więc obojętność, ujmowana, jak w powyższym wierszu w formie jednoznacznej konstatacji („Nigdy nie śmiałem się i nigdy nie byłem smutny./ Jestem duchem, który gardzi, duchem, który nie kocha”), związanej z charakterystycznym dla kierunku zainteresowaniem dla badanego wówczas przez psychiatrów zjawiska atrofii uczuć, bądź – w innym utworze z *Sodomy*, w formie projektu preferowanej postawy życiowej:

*Když vše je ztraceno, nač dbáti bolesti?
 Nač propast ozářit, v níž děs nás mučí, bodá?
 Nedbejme ničeho. A naše neřesti
 Ať v dál se přenesou jak přes jez kalná voda.
 Necítit! Nemyslit! V svět plížiti se teď
 Jak v šatech žebračkových a se shrbenou šiji,
 A pak ať pokryje nám srdce nepamět,
 Jak víčka bezvládná nám oči v mllobě kryjí.../.../
 A básně božské snít, jich nikdy nenapsat,
 Svou slávou budoucí se opojovat rád
 A neznám umřít kdes pod hospítálu krovem.
 (Poslední vášeň)³⁰*

²⁹ Ibidem, s. 34.

Przywodząca na myśl modernistyczne marzenie o nirwanie eliminacja refleksji i uczuć, radykalna, bo związana również z odrzuceniem czynności twórczych, stanowi ostateczny cel dążeń kreowanego przez Karáska podmiotu. W poprzednio cytowanym wierszu, przedstawiającym sytuację, w której nakaz bezruchu został zrealizowany, sztuka, jedyna zwykle nie kwestionowana w ramach dekadenceńskiego światopoglądu wartość, okazuje się tylko kolejną przeszkodą na drodze ku doskonałej obojętności. Określenia budujące wizerunek sztuki – metafora „twój marmur /.../ zimnem wszystko zamrozi” będąca w strukturze tekstu odpowiednikiem wcześniejszych przenośni („chłodu nieba” i „chłodu duszy”), a przede wszystkim porównanie do Sfinksa, czyli najbardziej konwencjonalnego symbolu modernistycznej Tajemnicy, sugerują, że w Karáskowskim świecie przestały funkcjonować wszelkie mechanizmy, pozwalające na rekonstrukcję rozbitego systemu aksjologicznego. Dekadenci, którzy owo rozbicie traktowali w kategoriach faktu dokonanego, zaproponowali jednak kilka sposobów wyjścia, czy raczej ucieczki z tej sytuacji³¹. Wśród nich najistotniejszą rolę odegrały rozmaite metody porządkowania życia jednostki (postawa dandysowska, budowanie sztucznego otoczenia jako jeden z przejawów walki z naturą, kontemplacja przedmiotów artystycznych), dające możliwość przeciwstawienia ładu własnej biografii chaosowi panującemu w rzeczywistości. Karásek, równie radykalnie jak inni przedstawiciele kierunku głoszący, że „wszystko stracone”, wybierał z prezentowanych w ramach kierunku „projektów ocalenia” te, które łączyły się z ostatecznym zerwaniem więzów ze światem zewnętrznym i całkowitym skupieniem uwagi na wydarzeniach zachodzących w sferze duchowej. Właśnie: wydarzeniach, ponieważ w Karáskowskiej twórczości bezruchowi cechującemu materialne bytowanie (autor *Gotyckiej duszy* powiedziałby „węgetację”) odpowiada wyjątkowa dynamika „akcji wewnętrznej”. Świadomość

³⁰ Ibidem, s. 35.

³¹ O mechanizmach ucieczki przed sytuacją wszechogarniającego kryzysu pisze E. Kuryluk: „Odrodzenie dawnych mitów i tworzenie nowych oto jeden z głównych celów ówczesnej sztuki, realizowany mniej lub bardziej świadomie przez artystów na przelomie wieków. Magiczne zaklęcie, znak, ruch, dźwięk, barwa służą wielokrotnie »zamówieniu« rzeczywistości. Sztuka pragnie przezwyciężyć w akcie kreacyjnym obcość i lęk jednostki wobec świata przez połączenie się z nim w mistycznej unii, a jednocześnie oderwanie od niego. Ucieczka od świata rozmaicie manifestuje się w sztuce tego okresu. Odzwierciedla się w niej zarówno odejście na wewnętrzną emigrację, w »rozległą krainę« własnej psychiki, w misternie utkany świat snów i wspomnień, fantazji, legend, i marzeń, jak też pogrążenie się w kontemplacji teraźniejszości i przeszłości; fascynacja egzotyką odległych ludów i obcych kultur; obsesyjne zainteresowanie tym wszystkim, co od normy odbiega w społeczeństwach cywilizowanych – niesamowitą zbrodnią, wszelkimi przejawami seksualnych perversji. /.../ Ze sprzeciwu wobec rzeczywistości biorą się próby odrodzenia mitów przeszłości, jak też stworzenia na miejsce obumierających wartości metafizycznych, wartości nowych, pośród których najwyższą pozycją zajmowana dotychczas poprzez religię przypadałaby w udziale sztuce.” (E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*. Kraków 1974, s. 15. 17).

staje się domeną postawy aktywnej, zakazanej w płaszczyźnie codziennego życia, ze względu na konstатовany bezsens wszelkiego działania, w niej bowiem zawieszeniu ulegają ograniczenia, motywujące sposoby funkcjonowania fizycznej rzeczywistości. Redukcja reguł następstwa temporalnego uzasadniać może na przykład pełne utożsamienie przeszłości z przyszłością, stanowiące kolejny rodzaj ucieczki przed obserwowanym z niechęcią czasem teraźniejszym.

Z kolei niemal całkowita redukcja rzeczywistości zewnętrznej³², prowadzi w stronę rozszerzenia obszarów świata wewnętrznego, któremu Karásek nadaje cechy konkretnej, materialnej egzystencji. Ekspresja stanów duchowych przy pomocy obrazowego ekwiwalentu należy oczywiście do podstawowych chwytów symbolistycznych. W efekcie poezja Karáska, niewątpliwie dekadenska w swych założeniach światopoglądowych, operuje w sferze mechanizmów czysto literackich, zagadnienie to zostało już zresztą zasygnalizowane, repertuarem metod wypracowanych przez symbolizm, szczególnie zaś zespołem obciążonych wieloma znaczeniami motywów, służących do nazwania ukrytych obszarów wnętrza-duszy.

³² Redukcja ta uzyskiwana jest przede wszystkim przy pomocy zawężenia pola obrazowania do kilku motywów (noc, zmierzch, gwiazdy, jesień, upalne lato, stare zniszczone domy, dogasająca lampa, cmentarz, grobowiec, sarkofag, czasami też elementy „dekadenckiego przepychu”: tuberozy, drogie kamienie), stanowiących pretekst, lub częściej źródło inspiracji dla rozbudzenia mechanizmów snu, wyobraźni czy pamięci i za pośrednictwem chwytów budujących wrażenie nieokreśloności (jednolita, przeważnie szara lub niebieska tonacja chromatyczna, zatarcie konturów, dystans przestrzenny i czasowy).

