

Gawarecka, Anna

Zawsze przez tłum znienawidzony - artysta i sztuka w oczach czeskich dekadentów

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2000, vol. 49, iss. X3, pp. [15]-28

ISBN 80-210-2343-0

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/103219>

Access Date: 20. 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.

ANNA GAWARECKA

ZAWSZE PRZEZ TŁUM ZNIENAWIDZONY – artysta i sztuka w oczach czeskich dekadentów

Artysto, ty jesteś kapłanem: sztuka to wielka tajemnica, a twój trud prowadzi do arcydzieła, to promień boskości pada jakby na ołtarz. O prawdziwa obecności Boga, która świecisz ku nam z wielkich nazwisk: Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Beethovena, Wagnera. Artysto, ty jesteś królem, sztuka to prawdziwe królestwo. Gdy ręka twoja nakreśli doskonałą linię, z nieba zstępują cherubini i przeglądają się w niej jak w zwierciadle. /.../ Artysto, ty jesteś czarodziejem: sztuka to wielki cud i dowód nieśmiertelności. /.../ Profanuje się wszystko, ale niezmienna, święta sztuka nie przestaje się modlić. O niewypowiedziana, radosna wzniosłości, lśniący wiecznie święty Gralu, monstrancjo i relikwio, niezwykłony sztandarze, wszechpotężna sztuko, sztuko-Boże, wielbię cię na kolanach, ostami promieniu z wysokości, który pada na naszą zgniliznę. (J. Péladan)¹

Nawet wśród wyjątkowo przecież emocjonalnych manifestów modernistycznych trudno chyba znaleźć tekst do tego stopnia nasycony elementami patosu. Péladan nawiązał w nim do niemal wszystkich charakterystycznych dla końca XIX wieku sposobów nobilitacji sztuki, definiowanej przez niego jako tajemnica, królestwo i cud. Adekwatnie w stosunku do tych definicji rozpisane zostały także role artysty – kapłana, króla i czarodzieja. Wszystkie umieszczają artystę bardzo wysoko w projektowanej hierarchii, żadna jednak nie eksponuje jego kreacyjnych możliwości. W przypadku sztuki–królestwa zadanie artysty polega wszak na swoiście zapewne rozumianym sprawowaniu rządów, w przypadku sztuki-cudu – na czynnościach magicznych, w przypadku sztuki-tajemnicy zadanie to skupia się na wypełnianiu rytuału. Każdy z tych wariantów stawia artystę w pozycji, aczkolwiek w porównaniu z innymi rolami społecznym wyjątkowo uprzywilejowanej, to jednak wyraźnie upodrzędzonej w stosunku do sztuki. Ta bowiem uzyskuje w świetle takiego postawienia sprawy wymiar sak-

¹ J. Péladan, Manifest różokrzyżowców, cyt. za: H. H. Hofstätter, Symbolizm, tłum. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 307–308.

ralny. Staje się bytem transcendentnym, do którego artysta może dotrzeć, nie może go jednak stworzyć. Sztuka jest dla Péladana nie, jak to najczęściej ujmują modernistyczni autorzy refleksji estetycznej, przekąźnikiem treści absolutnych czy narzędziem kontaktu z nimi, lecz zjawiskiem w istocie swej z Absolutem utożsamionym. Uzasadnienie tej identyfikacji polega zaś na przywołaniu kategorii Piękna, najistotniejszej immanentnej cechy sztuki. W ten sposób Péladan nawiązuje do swych dekadencckich korzeni, sakralizacja piękna stanowi bowiem konsekwencję, wyjątkowo w tym wypadku radykalną, dokonanego przez dekadentów przebudowania dotychczas obowiązującej hierarchii wartości.² W oczach „schyłkowców“ prawda i dobro utraciły swą rangę, ich absolutyzacji przeciwstawiono bowiem coraz powszechniej odczuwane poczucie relatywizmu. Piękno zaś, niezależnie od wielopłaszczyznowych motywów jego waloryzacji, było wartością w mniejszym stopniu podlegającą procesom relatywizacyjnym. Nie oznacza to, że nie podlegało im wcale. W tej dziedzinie dekadentyzm również doprowadził do bardzo wyraźnego przesunięcia akcentów. Tyle tylko, że załamane tradycyjnych kanonów estetycznych nie wiodło do ostatecznego rozpadu obowiązującego dotychczas świata aksjologii. Odrzucenie dwóch pozostałych elementów triady platońskiej mogło natomiast świadczyć i według dekadentów świadczyło, o nieodwracalnym kryzysie zasad rządzących przez wieki formami europejskiej kultury.

Nazywając piękno Bogiem Péladan daleko jednak wykraczał poza *stricto* dekadenccki estetyzm:

*Trzeba pamiętać, iż piękno dekadencckie jest całkowicie świeckie, nie ma i nie potrzebuje żadnych metafizycznych uzasadnień. Opiera się przede wszystkim na wartościach formalnych (co łączy dekadentyzm z parnasizmem), apeluje do zmysłów i do psychicznej wrażliwości. Nic się za nim nie kryje – ani prawda, ani dobro, ani tajemnica; jest nieprzeźrocyste i materialne, znaczy samo siebie i samego siebie tylko jest rewelatorem.*³

Przywołanie dwóch typów spojrzenia na piękno, zbieżnych pod względem nadania tej kategorii wyjątkowo wyeksponowanego miejsca w systemie wartości, pozwala jednocześnie na prezentację różnic, które decydowały o swoistej nieokreśloności estetyzmu, determinującego postawy modernistów z końca XIX wieku. Między nimi rozciągał się obszar rozmaitych, mniej lub bardziej radykalnych koncepcji, dotyczących istoty i zadań sztuki czy roli i pozycji artysty. Refleksja na ten temat dominowała w wypowiedziach programowych poszczególnych prądów modernistycznych. Rozrost rozważań teoretycznych należy (zagadnienie to zostało już zresztą gruntownie przebadane) do najbardziej charakterystycznych cech literatury lat dziewięćdziesiątych.⁴

² „Uznany w obrębie światopoglądu dekadencckiego kryzys wartości absolutnych, a także wartości społecznych, powoduje wyłonienie się i umocnienie e s t e t y z m u , który stanowi najbogatszą i najlepiej rozwiniętą część »programu pozytywnego« zarysowanego w obrębie dekadentyzmu.“ (T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 62).

³ *Ibidem*, s. 66.

⁴ Por. *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971; M. Podraza-Kwiatkowska,

Nie inaczej rzecz przedstawiała się w Czechach. Mimo to, w porównaniu z bogactwem myśli programotwórczej ukształtowanej w środowiskach modernistycznych innych krajów, czy nawet w zestawieniu z niezwykle rozwiniętą i ogarniającą szerokie pole problemów działalnością krytyczną Šaldy, wkład dekadentów z *Moderní revue* w formułowanie nowatorskich koncepcji estetycznych prezentuje się raczej ubogo. Na pierwszy rzut oka sytuacja ta wygląda dość zaskakująco. Jej niecodziennosc okazuje się jednak pozorna. Wyjaśnienie tego, z pewnością nietypowego dla epoki, zjawiska leży bowiem w splocie kilku uzupełniających się przyczyn. Przede wszystkim, jak wiadomo, *Moderní revue* nie była czasopiśmie o charakterze programowym. Nie była też, co jej założyciele wyraźnie podkreślali, organem jednego tylko kierunku artystycznego. Wyznaczone na początku publikacji cele twórców miesięcznika polegały wszak na szeroko pojętym propagowaniu nowych zjawisk w literaturze i sztuce. W praktyce wydawniczej założenia te prowadziły do preferowania głośnych tekstów europejskich bądź rodzimych przedstawicieli modernizmu. Utwory *stricte* literackie dominowały tu nad wypowiedziami krytycznymi. Tendencja ta nasilała się zresztą w miarę upływu czasu, co oczywiście nie sprzyjało prezentacji stanowisk teoretycznych.⁵

Druga przyczyna małej ilości rodzimych tekstów teoretycznych poświęconych zagadnieniom sztuki i artysty wiąże się z recepcją myśli estetycznej, ukształtowanej w głównych ośrodkach europejskiego modernizmu. Obfitość propozycji płynących z obcych źródeł z jednej strony umożliwiała dokonanie wyboru, opartego na chęci znalezienia koncepcji najbardziej odpowiadającej założeniom własnym, z drugiej strony zaś, co w tym wypadku wydaje się istotniejsze, pozwalała na usprawiedliwienie niepełności proponowanej przez siebie oferty programowej. Sposób, w jaki krytycy *Moderní revue* wprowadzali swe poglądy na temat literatury charakteryzuje się bowiem tendencją do generalizacji:

Život a rozkvět umění hluboce je zakořeněn v individuálním výrazném a odlišném nitru umělcově, projevujícím se na venek způsobem svým, vlastním jedíným, osvobozeném /.../. Proto také bude vždy umělec nenáviděn davem, že nejde s ním, že mu neslouží. Bude nenáviděn luzou, že se zavírá v svůj nepřístupný palác – ale toho ať nedbá. Ať žije a sní nevázn časem, v němž žije jako člověk, nevázn půdou jež ho nese, a již by mohli nazývati jeho vlastní. V abstrakci je sen a symbol (Taine). Ať přechází a pohrdá fakty všedního, měnlivého života, tu pomějívou barvu povrchu, která dnes třísni a lepí se na plochy, aby zítra je opuštěla, ustupujíc vždy jiným a jiným barvám, ale ať hledá duši věci, ať hledá nejspodnější, neměnné, věčné a živé prameny a toky, ať ponořuje se v jejich hlubiny, ať pracuje k synthesi Života a tím i k nevyššímu ideálu každého umělce, k synthesi Umění.⁶

Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski, Kraków 1994, s. 15–92; M. Głowiński, Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej, Kraków 1997.

5 Pod tym względem szczególnie charakterystyczne są dla *Moderní revue* tomy piąty i szósty (rok 1896), które prawie w całości wypełniają dwie powieści: A rebours Huysmansa i Legenda o melancholijnym księciu Karáska ze Lvovic.

6 J. Karásek ze Lvovic, Sociální užitečnost umění, „Moderní revue“ 1895, t. 2, s. 54.

Przytoczony wyżej fragment zawiera wnioski końcowe artykułu na temat utylitaryzmu w sztuce. W konkluzji swego tekstu Karásek daleko odbiega od początkowych rozważań, skoncentrowanych wokół zagadnienia relacji zachodzących między popularnością a użytecznością twórczości artystycznej. Kieruje się natomiast w stronę sformułowań, ukazujących wyznawany przez autora typ refleksji estetycznej. W sformułowaniach tych uderza zaś przede wszystkim ogólnikowość. Na ich podstawie trudno bowiem określić, którą z obecnych w modernizmie koncepcji sztuki Karásek proponuje, aby udowodnić przedstawione wcześniej argumenty, uzasadniające prawo artysty do przyjęcia postawy indywidualistycznej i tworzenia dzieł, którym obce są wszelkie zobowiązania, nie wynikające z ich istoty estetycznej. Niektóre z wykorzystanych w cytowanej wypowiedzi pojęć świadczą niewątpliwie o nawiązaniu do teorii symbolistycznych. Docieranie do istoty (czy, jak to określa Karásek „duszy“) rzeczy, przejście poza świat przemijających zjawisk, poszukiwanie elementów wieczności – te postulaty należą oczywiście do kanonu myśli o sztuce wytworzonego w obrębie symbolizmu. W takim kontekście przywołanie wypowiedzi H. Taine'a może się wydać mylące, zwłaszcza w zestawieniu z bardzo obfitym repertuarem rozmaitych definicji, które zamieszczali w swych tekstach programowych europejscy symboliści.⁷ W tym wypadku decydującą rolę odegrała jednak strategia. Artykuł Karáska stanowi głos w dyskusji z niechętną nowym prądom krytyką, więc cytat pochodzący z pism jednego z najważniejszych autoritetów uznawanych przez stronę przeciwną pełni tu funkcję chwytu polemicznego.

Na pierwszy, symbolistyczny poziom przedstawionej przez Karáska koncepcji sztuki nakłada się drugi, wypływający częściowo z odmiennych źródeł. Składają się nań postulaty adresowane do artysty, którego zadaniem jest prezentacja własnej, jedynej w swoim rodzaju osobowości. Ten aspekt zagadnienia najpełniej wiąże się z poglądami należącymi do „kanonu“ myśli teoretycznej, decydującej o ostatecznym „antyprogramowym“ profilu *Moderní revue*. Z perspektywy klasyfikacji prądów literackich budujących w sumie pojęcie modernizmu, żądanie wzmożonej ekspresywności dzieła sztuki należy do komponentów, które można by określić jako „ponadkierunkowe“. Postulat ekspresji podmiotu twórczego jako definitywnego celu działań artysty znajduje bowiem odzwierciedlenie w tekstach o charakterze dyskursywnym, towarzyszącym większości nurtów literackich drugiej połowy XIX wieku. Istnieje więc zarówno symboliczny, jak i dekadenski czy w końcu modernistyczny w ogólnym sensie tego pojęcia wariant owej, w istocie swej psychologicznej, koncepcji sztuki. Warianty te różniły się oczywiście pod wieloma względami. Projektowany przedmiot dążeń wydawał się co prawda analogiczny (choć ewidentne na pierwszy rzut oka analogie w rzeczywistości kryły w sobie wiele rozbieżności), ale inne w praktyce pisarskiej były sposoby realizacji tych dążeń. Symbolizm preferował, co oczywiście wypływa z jego podstawowych założeń, docieranie do „ukrytych złóż psychiki ludzkiej“ przy pomocy wielopoziomowej znakowej

⁷ Por.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, *ibid.*, s. 13–92.

ekwiwalentyzacji. Dekadentyzm zaś eksponował rozmaite mechanizmy analizy psychologicznej, przejęte z poetyki naturalistycznej za pośrednictwem Huysmansa. Porównanie tych dwóch metod z tezami zawartymi w artykule Karáska sugerowałoby raczej tendencję do korzystania z technik symbolistycznych. Przeczy temu jednak realizowany przez niego w opowiadaniach i powieściach rodzaj narracji, wyraźnie uzależniony od huysmansowskiego wzorca, przeczą zresztą także inne wypowiedzi o charakterze dyskursywnym (zawarte choćby we wcześniejszych fragmentach cytowanego tekstu). Z tego punktu widzenia proponowana tu koncepcja sztuki bliższa jest ustaleniom dekadencckim niż symbolistycznym enuncjacom, wymagającym od artysty procesów wiodących ku ewokacji „istoty rzeczy“.

Dekadentyzmowi także bliższe są metaforyczne charakterystyki artysty jako kogoś „zamkniętego w nieprzystępnym pałacu“, będącym tu niewątpliwie jednym z synonimów nadużywanego w ówczesnej publicystyce, najczęściej pejoratywnego określenia „Wieża z Kości Słoniowej“, a oznaczającym w potocznym rozumieniu skłonność modernistycznych artystów do izolowania się od powszedniej rzeczywistości. Skłonność ta należy według badaczy, do konstytutywnych składników postawy dekadencckiej, a wynika bezpośrednio z negatywnej diagnozy sytuacji jednostki w świecie zdominowanym przez kulturę mieszczańską.⁸

Wyróżniane typy zachowań nakładają się na dwa warianty dekadentyzmu, których istnienie wskazywał R. Zimand w pracy „*Dekadentyzm warszawski*“.⁹ Pierwszy z nich – postawa nienawiści wiąże się z „dekadentyzmem anarchizującym“, postawa izolacji – z „wersją rzymsko-verlaineowską“. Dla Zimanda warianty te były nie tyle komplementarne (jak to określa T. Walas), co konkurencyjne. Wynikały bowiem z innych źródeł i tradycji, preferowały też inne style zachowań. Między buntem, decydującym o charakterze dekadencckiej postawy anarchistycznej a określającym postawę drugą dążeniem do całkowitej bierności nie istnieją w gruncie rzeczy punkty styczne. Istnieje natomiast rozległy obszar „realizacji pośrednich“. W „stanie czystym“ oba te warianty oznaczały jednak zupełnie różne typy światopoglądów. Łączyła je co prawda radykalnie negatywna ocena współczesnego świata – dzielił jednak system projektowanych reakcji na ten stan rzeczy i repertuar realizujących te reakcje wzorców osobowych.

Pisząc o „niedostępnym pałacu“ – miejscu ucieczki artysty przed tłumem, Karásek wpisuje więc swą wizję sztuki w obręb „verlaineowskiej“ wersji dekadentyzmu. I choć autor *Sodomy* odżegnywał się później od przypisywania mu tego rodzaju jednoznacznych etykietek, przyznając się zresztą raczej do owego „anarchistycznego“ nurtu, to nie należy chyba przywiązywać zbyt wielkiej wagi do takich, wypowiedzianych *ex post*, deklaratywnych uwag, podyktowanych w pierwszym rzędzie koniecznością obrony przyjętego stanowiska.¹⁰ Pytanie

⁸ T. Walas, *ibid.*, s. 63.

⁹ R. Zimand, „*Dekadentyzm warszawski*“, Warszawa 1964, s. 54–55.

¹⁰ W 1937 roku, w wywiadzie dla czechosłowackiego radia, Karásek jednoznacznie zanegował,

o zasadność połączenia kształtowanych w kręgu *Moderní revue* poglądów na sztukę z ideą „Wieży z Kości Słoniowej“ wymaga w pierwszym rzędzie przypomnienia cech, z których idea ta została skonstruowana. W drugiej połowie XIX wieku istniało bowiem kilka koncepcji artysty, tylko częściowo stycznych w stosunku do siebie. Nie wszystkie zresztą z równą jednoznacznością przypisywały mu ową, stereotypowo kojarzoną z modernizmem, uprzywilejowaną pozycję. Niektóre z tych koncepcji pozostawały na poziomie w miarę obiektywnych analiz, inne (jak chociażby przedstawiona wyżej wizja Péladana) podlegały różnorodnym procesom mitologizacyjnym lub symbolizacyjnym.¹¹ Niektóre z tych mitów i symboli (Ikar, Narcyz) odwołują się do wielowiekowej tradycji, co, dzięki przypisaniu im wielorakich sensów, umożliwia umieszczenie w ich zasięgu dość niejednorodnych pod względem rodowodu i sposobów uzewnętrznienia postaw artystowskich, inne zaś stworzone zostały w literaturze XIX wieku i, nie nawiązując do kulturowej przeszłości (nawiązania takie, jeżeli istnieją, mają bowiem charakter wtórny), pozwalają definiować się z mniejszą dozą wieloznaczności:

*Typowy bohater-artysta spod godła Świętego Źródła odnajduje podłoże swej sztuki w doświadczeniu. Jeśli góruje nad przeciętnym człowiekiem, to głównie dzięki temu, że intensywniej żyje, głębiej czuje i przenikliwiej patrzy na otaczający go świat. Cieszy się z więzi z ludźmi, ale ludzi traktuje jako część przyrody. /.../ Odmienne postępuje artysta związany z tradycją Wieży z Kości Słoniowej; nie martwi się o ludzkość ani o przyrodę. Bynajmniej nie pragnie pełni życia: tęskni do uwolnienia się z ludzkich ograniczeń. Jego Wieża z Kości Słoniowej – podobnie jak cela klasztorna lub izba Fausta – jest często bez okien; a jeśli taki artysta rozgląda się po świecie, to nie tyle patrzy nań, co spogląda z góry. /.../ Niezadowolony z siebie i z warunków, które go uformowały, próbuje stworzyć siebie od nowa: staje się dandysem lub estetą. Życie bywa zastąpione przez sztukę, a sztuka staje się świętym rytuałem.*¹²

W powyższej wypowiedzi oba przedstawione modele postaw artysty zostają sobie przeciwstawione. Pierwszy kojarzy się raczej z powrotem do natury, stanowiącym jeden z aspektów antymodernistycznej reakcji, drugi odzwierciedla zespół przekonań o charakterze dekadencckim. W pierwszym artystę łączy ze światem zewnętrznym sieć wielorakich związków. Wpisany w ideę Świętego Źródła projekt ucieczki okazuje się pozorny czy tymczasowy – służy bowiem

utrzymujące się nadal poglądy, łączące czeski dekadentyzm spod znaku *Moderní revue* z postawą splendid isolation: „Sociální otázka byla v Moderní revui v devadesátých letech velmi živá. Ale my jsme nevyházeli z marxismu, nýbrž z anarchismu. Tvzení našich odpůrců, že žijeme uzavřeni ve věžičce ze slonové kosti, které se dodnes udrželo, je křivdou.“ (cyt. za: R. B. Pynsent, Julius Zeyer – *The Path to Decadence*, The Hague-Paris, 1973, s. 169).

¹¹ „Analizując mitologię artysty, jaką wytworzyła literatura i sztuka całego XIX wieku, zwraca się uwagę przede wszystkim na takie fundamentalne symbole kondycji artysty, jak artysta jako Ikar, artysta jako Narcyz, artysta o rozdartej duszy, artysta jako mieszkaniec Wieży z Kości Słoniowej, artysta sięgający do Świętego Źródła.“ (J. Paszek, Wstęp, w: W. Berent, *Próchno*, Wrocław 1979, s. LXII).

¹² M. Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero from Goethe to Joyce*, New York 1964, s. 114. Cyt. za: J. Paszek, *ibid.*, s. LXIII–LXIV.

do zregenerowania sił twórczych możliwych do wykorzystania po powrocie do rzeczywistości ludzkiej. Model drugi takiego powrotu w ogóle nie zakłada. Ucieczka jest ostateczna, odrzucenie świata – całkowite.

Postulat odwrócenia się od „powszedniości“, od wszystkich „pospolitych“ aspektów życia codziennego, bardzo silnie wpłynął na wzorzec postawy ukształtowany przez krąg *Moderní revue*. Postawa ta określała oczywiście sposób bycia artysty, projektowany wzorzec miał jednakże ogólniejszy charakter, stanowił bowiem model możliwy do zastosowania w każdej sytuacji i na każdym poziomie ludzkich zachowań. Wieża z Kości Słoniowej to przecież nie tylko symbol oznaczający rodzaj postawy twórczej, to także, może zresztą przede wszystkim wskazanie drogi życiowej, polegającej na pełnej izolacji od praktycznej rzeczywistości. Wskazówki te kierowane były do wszystkich wyznawców światopoglądu dekadentckiego. Dekadent zaś, i ten fragment zespołu przekonani budującego ów światopogląd należy wyeksponować, nie musiał być artystą. Ewentualnie nie musiał nim być w potocznym rozumieniu pojęcia. Co więcej: postawa rezygnacji z realnej działalności artystycznej, owocującej powstaniem konkretnych dzieł, często bywała przez dekadentów wysoko ceniona, odpowiadała bowiem związanemu zresztą z ideą Wieży z Kości Słoniowej postulatowi bierności. Kontemplacja zastępuje akt twórczy, artysta ze wszystkimi związanymi z jego kondycją przywilejami, ale i obowiązkami, usuwa się w cień, pozostawiając miejsce dla estety. Pojawia się bardzo istotna, i wbrew rozpowszechnionym konotacjom, nie zawsze pejoratywna, kategoria improduktywizmu.¹³ Fenomen ten, jak wiele zresztą elementów modernizmu, budził, zarówno w swoim czasie, jak i w późniejszych rozważaniach, reakcje ambiwalentne. W niejednoznaczności leży też przyczyna zainteresowania, od początku otaczającego to zjawisko. W pierwszym „dekadentkim“ opowiadaniu Karáska, *Stojaté vody* (1895), jednym zresztą z nielicznych tekstów autora poświęconych wyłącznie problematyce artysty, bohaterem jest niezdolny do aktywnej twórczości pisarz. Jego rozważania, wiodące z jednej strony do skonstatowania „bezwyjściowości“ jego sytuacji, z drugiej strony zaś umożliwiające ustalenie przyczyn, leżących u jej podłoża, stanowią, dzięki zastosowaniu personalnego typu narracji, trzon tematyczny utworu:

Pracovat, pracovat – pět šest stránek denně, prózy, o níž přemýšlel celý měsíc, po dlouhé periodě úplného odumření. Nádherné prózy slavných,

¹³ „Wszyscy piszący o artyście późnego romantyzmu, artyście schyłku stulecia (czy jak tam będziemy ów okres nazywali) zwracają uwagę na nieznanym uprzednio motyw twórcy improduktywa. /.../ Motyw ten rozrasta się, osoba artysty-improduktywa nabiera znaczenia, staje się synonimem postawy twórcy tamtego czasu, w literaturze i życiu mnożą się gesty odrzucenia dzieła sztuki jako konkretnego przedmiotu, konkretnego procesu materializacji idei w rzecz. Przeżywanie staje się jeszcze silniejsze, tak w uniesieniu, jak w odrętwieniu, ale przedmiot tego przeżywania staje się mniej wyraźny, jak w zamglonym zwierciadle; mniej ważna i jakby niemożliwa do uchwycenia staje się Forma; zanika też sens tworzenia, mnożą się gesty odmowy: najstraszniejszym z nich był gest Rimbauda, czy jednak w jakiejś mierze nie odnajdujemy go u innych artystów, choćby u Mallarmégo, który pozostawił tak mało wierszy a tak wielką legendę przewrażliwienia, wysublimowania uczuć.“ (A. Oseka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, s. 74–75).

v rozpětí rytmů majestátních vět, jeho konečné Dílo, poslední slovo, splnění snu – Bylo třeba jen počít. /.../ Vrátit se do těch vonných a prohřátých komnat Umění, jež opustil! Zachytit, zachránit aspoň něco z toho, co mu hrálo v mozku! Jako z hořícího domu vynésti cokoliv, jen něco, aby všechno neshořelo. /.../ Ale teď – teď je již pozdě. Cítil jasně, že jeho doba, kdy mohl něco stvořit, minula.¹⁴

Marzeniu o pracy twórczej staje jednak na przeszkodzie szereg czynników. Część z nich pochodzi z podstawowego kanonu wykształconych pod koniec XIX wieku sposobów widzenia relacji między artystą a światem zewnętrznym:

*Ten život plný revolt, protestující proti všem, kteří je »tísnil« a »tlačili«, kteří hleděli v nich »rodící se světlo« opatrně a prozřetelně uhasit! Ten vzdor, ten odpor proti tomu, aby živořili jako ostatní v témž zhnuseném a zmrzelém obzoru, proti těm, kteří je nutili do těžé šedivé a nudné uniformy, v níž sami vězeli! /.../ Ach, jak rád by on pracoval, kdyby mu dali možnost slova! Kdyby ho chtěli vyslechnout, kdyby mu dali tuže volnost, kterou propůjčují liberálním patokářům!...*¹⁵

Pojawia się więc opozycja artysta – tłum, symbol przeciętności, nieokreśleni „oni“, próbujący sprowadzić jednostkę wybitną do swego, w założeniu niśkiego poziomu i odbierający bohaterowi opowiadania prawo do wolności artystycznego wyrazu. Ten aspekt zagadnienia znajduje pełne potwierdzenie w polemicznych i krytycznych wypowiedziach rzeczników *Moderní revue*, głównie zresztą samego Karáska, stanowiąc priorytetowe hasło w prowadzonej przez nich walce o zmianę oblicza czeskiej literatury. Z tego punktu widzenia *Stojaté vody* byłyby jedynie kolejnym argumentem w dyskusji, kolejnym zarzutem skierowanym pod adresem przeciwników. Tak jednak nie jest. Analiza sytuacji bohatera (czy raczej autoanaliza, biorąc pod uwagę wykorzystane w opowiadaniu mechanizmy narracyjne) prowadzi do wniosków głębszych i, należy dodać, raczej zaskakujących. Wszystkie zewnętrzne czynniki motywujące powstanie improduktywizmu zostają usunięte na plan dalszy w zestawieniu z przyczynami, rodzącymi się w psychice protagonisty. Sytuację artysty zastępuje sytuacja człowieka; studium autotematyczne zamienia się w rozprawę z dziedziny psychologii współczesnej:

Což nemožno i nyní pracovat? Je nutno lenořit, skládat ruce v klín, protože nemám styků s nakladateli a protože by mi redaktoři vrátili s politováním vše, co bych jim donesl? Jsem lenoch, nanapravitelný lenoch /.../ a obviňuji své okolí, bych nemusil obviňovat sebe sama. /.../ Vina byla v něm, ne mimo něj. /.../ A mohl realizovati tak mnohé, co mu šlo hlavou, a kdyby byl jen nejmenší část toho vytvořil, o čem snil. /.../ Ale on – otravoval se a hryzl. Zbytečně. Kazil se tím a porušoval chuť k další práci. To jej ničilo. Chtěl, aby vše bylo slavné a krásné hned od počátku, zapomínal, že je to věcí rozvoje od nejmen-

¹⁴ J. Karásek ze Lvovic, *Stojaté vody*, w: *Vteřiny duše. Drobná próza české secese*, Praha 1989, s. 57, 63, 65.

¹⁵ *Ibidem*, s. 61–62.

*šiho postupovati k většimu. Chtěl hned míti velké, a nestvořil ani malé, chtěl býti titanem, a nebyl ani gnómem.*¹⁶

Przedstawiony tok rozumowania wytycza kierunek nietypowy dla modernistycznych rozważań metaliterackich: niedoszły autor projektowanego arcydzieła okazuje się niemal pozbawiony talentu. Taka konkluzja pozostawałaby jednak poza ramami ówczesnej „prozy o artyście“, pisanej ze stanowiska apologetycznego. Mogłaby się co prawda znaleźć w tekstach stanowiących próbę obiektywnego zdiagnozowania sytuacji, wymagałaby tam jednak nieco innych uzasadnień.¹⁷ W rzeczywistości jednak Karásek nie zarzuca swemu bohaterowi całkowitej niezdolności do tworzenia. Wyposaża go natomiast w charakterystyczne dla końca stulecia objawy „choroby wieku“: uniemożliwiająca zamianę projektu w czyn atrofię woli czy poczucie bezsensu wszelkiego działania. Symptomy te nie wyjaśniają jednak do końca przyczyn pojawienia się improduktywizmu. Prezentowana w opowiadaniu autoanaliza ogarnia kolejne aspekty zagadnienia:

*Vzpomněl těch dob, kdy skutečně tvořil. Nebyl-li tenkrát nejnešťatnější, v té mučivé práci, kdy za sebou zanechával jen nezdařené, marné pokusy, jež po týdnu zatracoval a zavrhoval, v těch pochybnostech, je-li talentován a má-li vskutku sílu, aby něco svedl. /.../ Příliš vyvinutý smysl kritický klepal jej neustále přes prsty. Bylo to jako by jeden člověk tvořil, a druhý přicházel, by to, co onen vytvořil, zase ničil. Připadalo mu vše daleko krásnější a slavnější, když dílo promýšlel. Prožil je a proctil v střelhitém proudu uvolněných představ, v nádherných lescích obrazů, v sonorních a rozlitým zlatem sytých slovech a frázích, ale to, co dostával ze všeho na papír, bylo ztvrdlé a vynucené, ořené a mdlé.*¹⁸

Problem polega więc na niemożliwej do uniknięcia dysproporcji między zrodzonym w psychice artysty zamysłem dzieła a jego konkretną realizacją. Te właśnie dysproporcję wskazują badacze jako źródło rozpowszechnienia się zjawiska modernistycznego improduktywizmu.¹⁹ Dla bohatera *Stojących wód* niemożność (nieumiejętność?) stworzenia dzieła na miarę zrodzonych w umyśle wizji staje się powodem cierpienia i w dalszej konsekwencji – rezygnacji z działalności literackiej. Rezygnacja ta jednak mało ma wspólnego z charakterystycznym dla dekadentyzmu nakazem wycofania się z czynnego (w tym także artystycznego) życia, zostaje bowiem wymuszona przez splot okoliczności. Akt

¹⁶ Ibidem, s. 63, 65.

¹⁷ Podział stanowisk, kierujących ocenami postaci artysty w modernistycznych tekstach z elementami autotematyzmu na apologetyczne, diagnostyczne i karykaturalne wprowadził A. Z. Makowiecki w pracy *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

¹⁸ J. Karásek ze Lvovic, *ibid.*, s. 64.

¹⁹ „W pozostałych wypadkach, tzn. w odniesieniu do tekstów, których autorzy uprawiają diagnostykę niemocy twórczej, mamy do czynienia z przeświadczeniem o ułomności i konwencjonalizmie artykulacji w porównaniu z doskonałością przeżycia wewnętrzznego. /.../ Zjawisko uświadomienia sobie konieczności kompromisu między wizją idealnego dzieła a wszelkimi ograniczeniami technik ekspresji odnotowywane jest w »prozie o artyście« dość często. Kompromis ten, będący integralnym składnikiem każdej działalności twórczej, przez artystę młodopolskiego odczuwany jest wyjątkowo dotkliwie.“ (A. Z. Makowiecki, *ibid.*, s. 79–80).

twórczy, owocujący powstaniem arcydzieła, jest tu nadal wartością najwyższą. Co więcej, akt ów powinien być efektem ciągłego wysiłku. Nie ma tu mowy o natchnieniu czy nagłej iluminacji. Pojawia się za to, przejęta częściowo z pozytywizmu, kategoria pracy. W różnych wariantach koncepcji sztuki, które składały się na profil artystyczny *Moderní revue* kategoria ta odegrała zresztą istotną rolę:

Cítím vždy animositu proti prvé, jakž takž hotové knížce mladých autorů. /.../ Nemám rád hotového debutu, poněvadž nepodává pravého obrazu autora, než se k něčemu dopracoval. Není viděti toho vysilujícího boje o vlastní odlišenost v nárazech cizích, silných individualit a cizích uměleckých method. Není cítiti také syrového kvasu nehotovosti a nedozrálosti, jenž prudce rozkládá a v syčivém šumu vyháni na povrch pěny – někdy třeba nádherné, ale přec jen jalové, lehké pěny. Není viděti toho vysilujícího běhání za bludičkami, není viděti těch směšných a trapných kompromitací před nimiž později opatrný autor zdaleka chvatně utíká a za něž se tolik hanbí – ač je přec jenom kdysi napsal – a sám napsal. Není viděti toho znenáhlého hranění krystalu, z prudce reagujících roztoků, toho znenáhlého tvoření se hran a stěn pod novými neznámými úhly a podle dosud neřešených rovnic...²⁰

Tekst ten pochodzi z przedmowy, jaką Karel Hlaváček poprzedził swój pierwszy „dekadencki“ tom wierszy *Pozdě k ránu* (1896). Widać w tej wypowiedzi chęć usprawiedliwienia własnych niedociągnięć i wyprzedzenia zarzutów, które mogłyby paść ze strony krytyki, widać także coś więcej: postulat swoistej jawności warsztatu poetyckiego. W rozważaniach bohatera *Stojących wód* projektowane w przyszłości powstanie arcydzieła powinno być poprzedzone szeregiem utworów „mniejszej rangi“:

A mohla tu býti řada malých prací, pokusy, v nichž by uložil část svého kapitálu, něco z toho, co by ho uspravedlňovalo a co by jej v klidnějších chvílích rozvahy i těšilo. Mohl shledati a spojití několik barev na malé ploše, než by se byl odvážil na veliké plátno, nádherné dekorace, celý koncert ovládaných a sladěných barevných tónů...²¹

Proponowany przez Karáska mechanizm tworzenia opiera się więc na wykozystaniu metody „prób i błędów“, na sumowaniu doświadczeń wiodących do finalnego celu, określonego w opowiadaniu jako „Dzieło Ostateczne“. Taki sposób widzenia nawiązuje *implicite* do przejętych z poprzedniej epoki, podobnie jak kategoria pracy, koncepcji rozwoju, ewolucji i postępu. W początkowym okresie twórczości Karásek często zresztą odwoływał się do pojęć pozytywistycznych. Dla Hlaváčka pojęcia te także nadal pozostają aktualne:

Rozličné nové umělecké problémy, jež v posledních dobách byly u nás vysoko vyzdviženy a přinesly celý aparát nových uměleckých poznatků, musily míti na každou tvořivou a pokrokovou, nekonservativní jednotku přímý, absolutní vliv.²²

²⁰ K. Hlaváček, *Dílo*, t. 2, *Básně*, Praha 1930, s. 9.

²¹ J. Karásek ze Lvovic, *ibid.*, s. 65.

²² K. Hlaváček, *ibid.*, s. 10.

Wzmianka o „postępowych, niekonserwatywnych jednostkach“ mogła w swoim czasie wydawać się myląca, sugerowała bowiem odwołanie do kręgu zagadnień pozostających poza problematyką ściśle estetyczną. Zagadnienie postępu społecznego czy politycznego odegrało, jak wiadomo, istotną rolę w kształtowaniu programu zawartego w Manifeście Czeskiej Moderny. Aby uniknąć nieporozumień, Hlaváček jasno określa więc swą grupową przynależność:

*Nevím, co bych nakonec dodal: leda to, že přisáhám na aristokratické umění, jdu za volnou a všady proskribovanou družinou Moderní revue /.../.*²³

Ta, rzucona z emfazą, „przysięga na arystokratyczną sztukę“ rzutuje na charakter opisywanej przez Hlaváčka koncepcji procesu twórczego. Przedstawionemu w opowiadaniu Karáska postulatowi pracy, prowadzącej przez szereg nieudanych prób do ideału, autor *Pozdě k ránu* przeciwstawia, mimo pozornych analogii, wizję zawartego w dziele bogactwa niejednorodnych rozwiązań – odzwierciedlenie sytuacji, w której artysta nie dokonał jeszcze ostatecznego wyboru spośród otaczających go wielu możliwości. Miejsce gotowego, skończonego dzieła zajmuje tu swoiście rozumiany szkic, zapowiedź przyszłej doskonałości. Wymagana powszechnie systemowość zostaje zastąpiona niekoherencją, zamiast jednolitości pojawia się żądanie pluralizmu:

*Tato slova cítím se nucen napsati v čelo této knihy. Nechce býti ni v nejmenším něčím hotovým, nějakou kalkurou; má své kaprice. Jde proti zvyku. Chce býti nedozrálým, kvasícím vínem ostře kyselé vůně, chce býti upřímným obrazem toho, co autor prožíval do dnešního dne. /.../ Kolikrát autor odhodlaně vydal se na neznámou, trapnou cestu, aby uprostřed vyčerpán klesl, zahanben svou malomocí – kolikrát vesloval proti proudu k dalekým břehům, aby po vysílení vržen byl zpět na pustá pobřeží bradla své Ithaky – jak mnohdy dlouho překopával celé lány, než přišel na kousek vzácné rudy – co energie dovedla sežehnouti hallucinace a extase – co proplýval času a materiálu, aby natřel nějaký nový, vysněný a delikátní barevný odstín – kolikrát nechal se kouzlem cizí originality nadobro atropinovat!*²⁴

Użyte przez Hlaváčka metafory, dziś sprawiające wrażenie maniery stylistycznej, znanej choćby z literatury i krytyki młodopolskiej, stają się tu nośnikami znaczeń w istotny sposób opisujących mechanizmy powstawania dzieł owej „arystokratycznej sztuki“. Błądzenie po nieznanach drogach i wydobywanie cennego kruszcu to symbole poszukiwań twórczych, wiosłowanie pod prąd pełni funkcję aluzyjnego nawiązania do nowatorstwa, nie znajdującego aprobaty u przeciwników, a dalekie brzegi sygnalizują definitywny cel dążeń. Wszystkie te określenia wraz z przypisanymi im sensami pochodzą z repertuaru utrwalonych w tradycji alegorii, ich semantyka odnosi się zresztą do zagadnień szerszych niż wąsko pojęta problematyka kreacji artystycznej. Redukcja znaczeń pozwala w tym przypadku Hlaváčkowi na dokonanie precyzyjniejszej interpretacji owych motywów, które stają się dla niego znakami poszukiwań artysty. Analogicznym celom służy metafora niedojrzałego, fermentującego wina, od-

²³ Ibidem, s. 11.

²⁴ Ibidem, s. 10–11.

nosząca się do etapu tworzenia poprzedzającego ostateczną krystalizację. Dzieło zaś powinno być odbiciem mechanizmów wiodących do ostatecznego ukształtowania materiału. Tylko to bowiem stanowić może gwarancję autentyczności i oryginalności, a więc cech, które decydują o wartości sztuki. Właściwości te odgrywały pierwszoplanową rolę w systemie ocen wypracowanym w modelu krytyki preferowanej w kręgu *Moderní revue*. Do nich też nawiązuje Karásek prezentując wnioski z rozważań swego bohatera:

*Viděl všechny ty boje v minulosti, ty zápasy a snahy, by stvořil něco svého a nového, to odvrhování všeho, co jen trochu podléhalo šabloně, co jen trochu napodobilo cizí tóny. Chtěl mít svůj zrak, ryzi a nezkalený.*²⁵

I aczkolwiek Karáskowski bohater waha się między następującymi po sobie stanami energii twórczej i zniechęcenia, to ostateczny wydzźwięk jego refleksji okazuje się skrajnie pesymistyczny:

A náhle, v té střídavosti dojmů, v té rozříštěnosti nálad, jako v bleskovém osvětlení uvědomil si místo. A s ním noční výjev před lety tu zažitý. Zde stál on, po noční toulce, a zde jeho druh v umění, zbožněný Mistr. /.../ A Mistr najednou řekl měkce, v záchvatu vzbuzené důvěrnosti. »Vás těší umění?« Nechápal a nerozuměl. Otázka mu byla vzdálená, cizí. Řekl jen mechanicky: »Ó, ano!« »A nikdy vám nepřišlo ještě na mysl, že to všechno je vlastně marné, že je to hra našich studených rukou, hračka, která zhnusí, znudí a po níž nastane jednou jen mrtvá prázdnota, zkoumání, omrzelo? /.../ Nikdy vás ještě neotravovala nejen myšlenka, že nelze žít jiný život, ale myšlenka, že se vůbec žít musí? Tak živořit, víte po zklamání všeho, prohnívati a puchřeti, poddat se a zotročit a mlčet, mlčet, mlčet, s pěstmi v kapsách zařatými...«²⁶

Milczenie – synonim odrzucenia czynności twórczych jest więc odpowiedzią na typowo dekadentkie uświadomienie sobie bezsensu życia. Załamaniu ulegają wszystkie wartości, co w kontekście systemu „schyłkowych“ poglądów nie budzi zresztą zdziwienia. Zachwiana zostaje także pozycja sztuki, nazwanej tu „zabawką, po której nastaje martwa pustka“. Improduktywizm bohatera uzyskuje w ten sposób bardzo głębokie uzasadnienie. W świecie rozpadu wszelkiej aksjologii nawet sztuka nie odgrywa już roli azylu przed fatalizmem życia, widzianego jako beznadziejna vegetacja. Wniosek ten wydaje się zaskakujący w świetle innych, zarówno dyskursywnych jak i literackich wypowiedzi Karáska, zaskakuje także na tle znanych autorowi opowiadania i aprobowanych przez niego prądów modernistycznych.

Improduktywizm posiadał jednak także inne, można by powiedzieć optymistyczne, oblicze. Nie zawsze bowiem wynikał z odczuwanego jako załamanie najwyższej cenionych ideałów zaniku sił kreacyjnych, jeszcze rzadziej, przynajmniej w początkowej fazie modernizmu, ukazywany był w kategoriach utraty wiary w wartość sztuki. Owa „jaśniejsza“ strona problemu ma swe korzenie, jak dowodzi M. Praz, w romantyzmie.²⁷ Powraca co prawda problem dysproporcji

²⁵ J. Karásek ze Lvovic, *ibid.*, s. 66.

²⁶ *Ibidem*, s. 71–72.

²⁷ „Na tym, co niewymowne, polega więc istota romantyczności. Słowo i forma, mówi Schlegel

między zrodzoną w przeżyciu wewnętrznym ideą dzieła a jej, ułomną z natury rzeczy, realizacją, tym razem jednak dysproporcja ta nie stanowi pretekstu dla pesymistycznych rozważań nad sensem tworzenia. Przeciwnie: rezygnacja z urzeczywistnienia pomysłów artystycznych zaczyna być ceniona wyżej niż, często nie odpowiadająca pierwotnym założeniom, próba wprowadzenia ich w życie.²⁸

W efekcie takiego rozumowania rodzi się nowa koncepcja i jednocześnie nowy sposób oceny zjawiska improduktywizmu. W dekadencją postawę estetyczną, której najbardziej znanym realizatorem był Oscar Wilde, wpisany zostaje postulat autokreacji, ogarniającej swym zasięgiem wszystkie działania człowieka.²⁹ Czynienie z życia dzieła sztuki zastępuje więc działalność artystyczną w ścisłym znaczeniu słowa.³⁰ W literaturze i rzeczywistości mnożą się, coraz bardziej ekstrawaganckie wzorce i przykłady owej postawy, urastającej do rangi światopoglądu. Jej korzenie sięgają romantycznego dandyzmu, który, nobilitowany za pośrednictwem patronów myśli dekadencckiej – Barbeya d'Aure-

w Lucinde, są czymś drugorzędnym. Zasadniczą wagę mają myśl i poetyckie urojenie; te zaś stają się możliwe jedynie dzięki bierności. Romantyk sławi artystę, który nie nadaje swym marzeniom materialnego kształtu, poetę w ekstazie nad wiecznie białą kartką papieru, muzyka wsłuchanego w cudowne koncerty swej duszy i nie kuszącego się nawet o spisanie ich językiem nut. Romantycznie jest uważać ekspresję konkretną za coś gorszego, skażonego. Od Keatsa /.../ do Maeterlincka z jego teorią o milczeniu muzykalniejszym od wszelkiego dźwięku, ileż pochwał przypadło w udziale magii tego, co nie da się wypowiedzieć.“ (M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 34).

28 „Ty jesteś typem, którego epoka nasza pragnie, a jednocześnie boi się, że go już znalazła. Tak jestem rad, że nigdy nic nie stworzyłeś. /.../ Nie wyrzeźbiłeś posągu, nie namalowałeś obrazu, nigdy nic nie wynalazłeś poza sobą samym. Sztuką twą było życie.“ (O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Warszawa 1957, s. 271). Te słowa, skierowane przez lorda Henry'ego do Doriana, mogłyby stanowić jednoznaczny komentarz dla odtamu estetyzmu, ukształtowanego pod wpływem myśli dekadencckiej. Radykalniejszy pod tym względem jest znany aforyzm Wilde'a: *Życiu oddałem mój geniusz, mym dziełom – tylko Talent.*“ (Cyt. za: O Wilde, „Nie lubię zasad, wołę przesady“ i inne aforyzmy, tłum. M. Dobrosielski, Warszawa 1995, s. 13).

29 „Estetyzm dekadenccki polega jednak nie tylko na samej waloryzacji piękna w jego ustalonej postaci i miejscu, jakie zwykle zajmować – w dziele sztuki. Promieniuje on znacznie szerzej i daje się opisać jako stanowisko, z którego perspektywy wszystkie zjawiska oceniane są wedle tego, czy pozostają w zgodzie z aktualnie obowiązującym (choć jako uniwersalny na ogół traktowanym) ideałem estetycznym. Toteż normą staje się dążenie do takiego kształtowania rzeczywistości, by w stopniu jak najwyższym i na obszarze jak najrozleglejszym wcielała ona tamten ideał. Dzieło sztuki będzie więc traktowane jako wzorzec życia, a zasady nim rządzące i z niego odczytywane tworzyć będą kodeks postępowania.“ (T. Walas, *ibid.*, s. 67).

30 Wymiana ról między sztuką a życiem stanowi podstawę przedstawionej przez J. B. Gordona „fenomenologii fin de siecle'u": „As one reads one's way through the visual and verbal art of late nineteenth century, there would appear to have been /.../ some metaphoric era when art and life were virtually indistinguishable. At these unique periods of history, the argument goes, the individual is virtually indistinguishable from the products of his artistic imagination. /.../ Whereas the romantic artist typically conceived of the imagination as working analogously to some pre-tuned Aeolian harp situated in an imaginative window to the world, the fin de siecle artist was more interested in transforming himself in to a work of art or some aesthetic instrument, as a way of overcoming the gap between the history of art and the history of one's life.“ (J. B. Gordon, *'Decadent spaces': Notes for a Phenomenology of the Fin de siecle, Decadence and the 1890*, London 1979, s. 34, 37).

villy i Baudelaire'a, powraca teraz w nieco zmienionych formach, determinując style zachowań i wytyczając aprobowane przez dekadentów sposoby reagowania na rzeczywistość.