

WERONIKA PARFIANOWICZ-VERTUN
Uniwersytet Warszawski

Opętani tym smutnym smutkiem. Czeska awangarda wobec kryzysu reprezentacji

Milczeniu dzisiaj cześć oddaję, milczenia ludzkim wargom trzeba
Jan Zahradniček, *Święty Jan Nepomucen*¹

Postać świętego Jana Nepomucena, ważnego również w polskiej obrzędowości, orędownika spowiedników i tajemnicy spowiedzi, marynarzy i rybaków, trzymającego pieczę nad żywiołem wody, w czeskiej kulturze jest figurą ambiwalentną. Obwołany — obok świętego Wojciecha i świętego Wacława — jednym z patronów Czech i — w szczególności — języka czeskiego, święty Jan Nepomucen uważany był zarazem za najbardziej wyrazisty ze znaków kontreformacyjnych starań o dominację w przestrzeni realnej i symbolicznej. „Nepomuki”, ustawione na ogół przy mostach, groblach, przeprawach rzecznych lub studniach — nieodłączny element małomiasteczkowego i wiejskiego pejzażu — stały się obiektem, na którym Czesi odreagowywali po roku 1918 emocje związane z odzyskaniem niepodległości. Były burzone jako symbol odchodzącej w przeszłość władzy Habsburgów. Był to okres, kiedy usuwano z przestrzeni miast i wsi figury świętych i słupy morowe, kiedy regotyzowano barokowe kościoły, a nawet planowano zmienić stojące na moście Karola w Pradze rzeźby świętych na bardziej klasycyzujące w formie². Dwadzieścia lat później, kiedy Czechosłowacja znów straciła suwerenność, Jan Zahradniček poświęcił Janowi Nepomucenowi jeden z wierszy z cyklu *Korouhve (Chorągwie)*³. Utopiony w Wełtawie za odmowę zdrady tajemnicy spowiedzi święty stał się dla poety orędownikiem zdławionego narodu. Dzięki tej ambiwalencji w recepcji postaci świętego, figura Jana Nepo-

¹ J. Zahradniček, *Święty Jan Nepomucen*, przeł. A. Babuchowski, [w:] *idem, Śpiew niedokończony. Poezje wybrane*, wyb. A. Babuchowski, Warszawa 1992, s. 77.

² J. Royt, *Uměleckohistorická literatura věnovaná baroknímu malířství a sochařství v Čechách*, [w:] *Barokní Praha — barokní Čechie 1620–1740: sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001*, red. O. Fejtová, Praha 2004, s. 379–380.

³ J. Zahradniček, *Korouhve*, Praha 1940.

mucena skupia w sobie kilka ważnych napięć, które stale powracają w dyskusjach nad charakterem kultury czeskiej.

W potocznym obiegu patronem współczesnej czeskiej kultury pozostaje postać dobrego wojaka Szwejk. Abstrahując od stereotypowych wyobrażeń związanych ze „szwejkowszczyzną”, może ona posłużyć za symbol pewnych tradycji narracyjnych, które wydają się kwintesencją czeskiej kultury: opowieści, żywego słowa, gawędy, „hospodskiej historki”, anegdoty, ustnego folkloru, żywiołu miejskości. W tym nurcie „wielomówności”, „wymowności”, „wielosłowności”, można pomieścić tak różne modele literackie, jak Haškowska narracja czerpiąca z miejskiego folkloru, Hrabalowskie „pabeni”, **ale też metatekstowe odniesienia** charakterystyczne dla twórczości Kundery czy rwana, polifoniczna narracja w powieściach Jáchyma Topola.

W cieniu tych tradycji obecny jest jednak stale inny nurt, w polskich dyskusjach nad czeską kulturą być może trochę zagłuszony. Jego patronem pozwolę sobie obwołać — przez wzgląd na pewną emblematyczność tej postaci — właśnie świętego Jana Nepomucena — trzymającego pieczę nie tylko nad żywiołem wody, ale też mowy. Dla artystycznych tendencji, które będą przedmiotem analizy, charakterystyczne bowiem będą strategie, które wstępnie i z pewną ostrożnością określiłabym jako „poetyka milczenia” i „estetyka negatywna”; nieufność szczególnie wobec językowych form przekazu płynąca z przeczucia, której dał wyraz w swoim wierszu Zahradníček, że „nurt mowy pełen jest kamieni”⁴. Nawet szkicowe scharakteryzowanie tego nurtu umożliwi bardziej zniuansowane spojrzenie na pewne potocznie przyjęte sądy dotyczące współczesnej kultury czeskiej.

Tendencje estetyczne, których korzeni możemy doszukiwać się między innymi w tradycjach czeskiego baroku, stały się szczególnie wyraźne w twórczości artystów awangardowych. Awangardę — jako pewną historyczno-kulturową formację — określają badacze jako paradygmatyczną dla czeskiej kultury. Na czeskich ziemiach był to bowiem głęboko zakorzeniony, wielowątkowy, wielopokoleniowy nurt, który trwale odcisnął się na kształcie XX-wiecznej kultury, a którego ślady do dziś odnajdujemy w sposobach, w jakie Czesi ujmują społeczną rolę sztuki i artyści, z jakich inspiracji estetycznych czerpią, co uważają za fundamentalne dla swojej tożsamości⁵.

Sama awangarda dwudziestolecia międzywojennego była fenomenem niejednolitym, pełnym wewnętrznych napięć, w ciągu dekad ulegającym znaczącym przekształceniom⁶. W potocznym obiegu jest utożsamiana na ogół z działaniami

⁴ J. Zahradníček, *Święty Jan Nepomucen...*, s. 80.

⁵ J. Alan, *Alternativní kultura jako sociologické téma*, [w:] *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, red. J. Alan, Praha 2001, s. 9.

⁶ Szczegółowe studium poświęcone periodyzacji, głównym prądom i ugrupowaniom artystycznym czeskiej awangardy, por. J. Vojvodík, *Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy*, [w:] *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, red. J. Vojvodík, J. Wiendl, Praha 2012.

pierwszej fali artystów spod znaku „Devětsilu” wraz z jego rewolucyjną wizją zmiany porządku nie tylko w sztuce, ale w każdej dziedzinie codziennego życia⁷. Optymistyczny, aprobatywny dla większości modernizacyjnych zmian stosunek awangardowych twórców do współczesności zaczął się zmieniać w latach trzydziestych. Zaczął się wtedy wyraźnie rysować nurt, który niezbyt precyzyjnie nazwałam „ciemnym”, a który można też określić mianem melancholijnego, negatywnego, elegijnego, katastroficznego lub — przez wzgląd na periodyzację — jako późną awangardę⁸.

Nie mówić tego, co przemilczeć trzeba⁹

W roku 1930 ukazały się trzy tomy poetyckie, które trwale zapisały się w historii czeskiej literatury: zbiór Františka Halasa *Kogut płoszy śmierć, Triumf śmierci* Vladimíra Holana i *Pokušení smrti* Jana Zahradníčka. Nie była to przypadkowa zbieżność. Wielość formalnych podobieństw, liczne nawiązania do barokowej estetyki, podobne doświadczenie rzeczywistości, któremu wyraz dawali poeci pokolenia urodzonego w pierwszych latach XX wieku, sprawiły, że historycy literatury ukuli termin „poezja ciszy, czasu, śmierci” dla opisanego poetyckich tendencji, które okazały się najbardziej wyrazistym głosem lat trzydziestych.

Poeci „ciszy, czasu, śmierci” czerpali z podobnego imaginarium, ukształtowanego w dużej mierze przez estetykę barokową. Powracają u nich liczne motywy vanitatywne: rozkładu, gnicia, choroby („w chorobach kwiatów słodka woń rozkładu”¹⁰); motyw snu i jego powinowactw ze śmiercią („odchodzisz w sen ze śmiercią się bratać”¹¹); doświadczenie podwójności, rozszczepienia — zarówno świata, jak i podmiotu („cień każdy i twój także jest wieczności cieniem/ bliźniak syjamski do śmierci będziesz z nim mężnie trwać”¹², „z żarliwą obłudą miłuję ten świat/ przez boga rozświecony przez diabła skalany”¹³, „Powiadasz: tak, Bóg, ale że w człowieku/giniesz, wciskany trójkiukiem w żył stos?”¹⁴). Podobne są obrazy ciała — rozpadającego się, fragmentarycznego, ranionego, chorego; wspólne jest doświadczenia jego nieciągłości i trudności z wyznaczeniem granic

⁷ Por. m.in. F. Šmejkal, *Czeska awangarda artystyczna lat dwudziestych*, [w:] *Devětsil. Czeska awangarda artystyczna lat dwudziestych*, red. U. Czartoryska, Łódź 1989.

⁸ O kontekście tych zmian por. m.in. rozdz. *Čas krize*, [w:] *Česká literatura od počátků k dnešku*, red. J. Lehár et al., Praha 2013.

⁹ Śródtytuły pochodzą z wierszy Franciszka Halasa *Morze, Nigdzie, Cisza, Czas jesienny, Sepia*.

¹⁰ F. Halas, *Rozklad*, przeł. A. Piotrowski, [w:] *idem, Wybór poezji...*, s. 26.

¹¹ F. Halas, *Śpiący*, przeł. A. Kamińska, [w:] *idem, Wybór poezji...*, s. 10.

¹² F. Halas, *Cień*, przeł. A. Włodek, [w:] *idem, Wybór poezji...*, s. 15.

¹³ F. Halas, *Z dna*, przeł. A. Włodek, [w:] *idem, Wybór poezji...*, s. 20.

¹⁴ V. Holan, *Służebność*, przeł. J. Wacków, [w:] *idem, Placz symbolów...* 25.

między podmiotem a światem, między ciałem a zewnętrzną wobec niego rzeczywistością.

Te wątki znajdziemy nie tylko u Holana, Halasa czy Zahradnička, ale również w powstających w tym okresie wierszach Bohuslava Reynka, Konstanina Biebla, Milady Součkové czy Vitězlava Nezvala. W Polsce najbardziej chyba znanym przedstawicielem tego nurtu — ze względu na liczne kontakty z polskimi poetami oraz tłumaczenie polskiej literatury romantycznej — jest Franciszek Halas¹⁵. Jego wiersze mogą posłużyć za najbardziej wymowną ilustrację tendencji, które w latach trzydziestych zdominowały czeską poezję.

W wierszu *Dokąd* z tomu *Kogut płoszy śmierć* Halas pisał:

W zamieci słów nieukożony biegam
Bełkocząc brednie miłości najsłodszej
Potem do głodu milczenia dojrzewam¹⁶

Jednym z motywów obsesyjnie powracających u Halasa są figury ciszy, milczenia, pustki, a także obrazy zdławionych ust, słów więznięcych w gardle, szeptu i innych somatycznych reprezentacji niemożności wypowiedzenia. Towarzyszy im przecucie nieadekwatności językowych środków wyrazu, ich zwodniczości („słowa spóźnione, nie wierzę wam/ wierzę w milczenie”). W jednym tylko zbiorze *Twarz* z roku 1934 cisza i milczenie są tematyzowane ponad dwudziestokrotnie.

Milczenie jest odpowiedzią na doświadczenie rzeczywistości jako zwielokrotnionych form niebytu, któremu najbardziej radykalny wyraz daje Halas w wierszu *Nigdzie*, opublikowanym w tomie *Na oścież*.

Nigdzie nie być o Nigdzie Nigdzie moja ziemia
zrośnięciem wszystkich nocy stać wśród wszystkich niemo
Nigdzie brama tęskliwa Nigdzie zdarty listku
Nigdzie bezsłowie Nigdzie gwiazdo w gwiazd mrowisku
Nigdzie Nigdzie popielata otchłań Nigdzie śpiewa
wszędzie Nigdzie gwałtownie chmurzy się i gniewa
Nigdzie ojczystość twoja cisza wirująca
Nigdzie ziarno chlebowe w dołeczku wszechkońca¹⁷.

Czeski literaturoznawca Josef Vojvodík zwraca uwagę, że performatywne, silnie zrytmizowane, nawiązujące do litanijskiej formuły wyliczenie figur nieist-

¹⁵ Warto zwłaszcza wspomnieć o przyjaźni poety z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim i częstych odwiedzinach w Polsce. Ten szczegół z życia prywatnego, wsparty wspomnieniem biografą, że w mieszkaniu Gałczyńskich wisiało zdjęcie synka Halasów, jest może trochę anegdotyczny i błahy, zarazem jednak wskazuje na biograficzne napięcie i na ten obszar życia poety, do którego nie mamy wglądu za pośrednictwem jego twórczości, por. *Wstęp* w: F. Halas, *Wybór poezji*, oprac. J. Baluch, Wrocław 1975, s. VI–LXIV, w tym zbiorze przedrukowano również wiersze Gałczyńskiego poświęcone Halasowi i fragmenty korespondencji między rodzinami Halasów i Gałczyńskich.

¹⁶ F. Halas, *Dokąd*, przeł. A. Kamieńska, [w:] *idem, Wybór poezji...*, s. 31.

¹⁷ F. Halas, *Nigdzie*, przeł. A. Kamieńska, [w:] *idem, Wybór poezji...*, s. 3.

nienia pozwala widzieć pokrewieństwo utworu Halasa z dyskursem teologii negatywnej. Badacz literatury wskazuje przede wszystkim na apofatyczne tradycje barokowej poezji, z których czerpie poeta, nadając im nową formę przy użyciu środków językowych charakterystycznych dla awangardy¹⁸.

Przekonanie że wyrazić to, co niewyraźalne, można tylko poprzez oksymoroniczny szereg negacji, doświadczenie „mylącej podwójności” świata, rozdarcia pomiędzy cielesną skończonością i nieustannym poszukiwaniem możliwości transcendencji; pomiędzy potrzebą doświadczenia *sacrum* i przecuciem jego nieobecności, a także związane z nimi obrazy paradoksalnej epifanii (nie)obecnego znaleźć możemy również w utworach Vladimíra Holana, na przykład we wskazującym na inspiracje barokową poezją metafizyczną *Placzu symbolów* z tomu *Vantui*, który warto przytoczyć w całości:

Ty się nie zjawiasz, ciebie nie ma, a jednak gorliwie
Kryjesz się cichcem w ścianach
Jesteś w płomieniu, jesteś w grzywie
siwków różanych.

Lat obcość, wiatrów młoty, ptactwa zawodzeni
niosą cię wiecznie w chmur oparze.
Nasza wędrówka to jedynie odchodzenie,
cokolwiek zda się nam, kochanków parze.

Radują nas zjawiska, skrycie złocące się z łona
duszy i ciała.
A przecież to zasłona tylko, jedynie zasłona
się kołysała.

I ukrywasz się, jesteś, a przeto gorliwie
zjawiasz się cichcem w ścianach.
I nie ma cię w płomieniu, i nie ma cię w grzywie
siwków różanych¹⁹.

Nigdzie formo wnętrza

Doświadczenie świata jako nieczytelnego, dostępnego jedynie poprzez szereg zapośredniczeń, dzielili poeci z innymi artystami. Nie jest przypadkiem, że okładkę i ilustracje do tomiku Halasa *Kogut płoszy śmierć* zaprojektowała para artystów, którzy stali się symbolami czeskiej awangardy: Toyen i Jindřich Štyrský. Zwrot w kierunku barokowych inspiracji, jak również obsesja pozbawionego for-

¹⁸ J. Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence : manyrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha 2008, s. 140–141.

¹⁹ V. Holan, *Placz symbolów*, przeł. J. Waczków, [w:] *idem, Placz symbolów*, Warszawa 1978, s. 21.

my, rozpadającego się, naruszonego ciała²⁰, motywy kadłubowych form, manekinów, odlewów, kruszących się rzeźb; wreszcie doświadczenie „nieskończonego smutku materii”²¹ i korespondującego z nim „smutku ziemi”²² stały się w latach trzydziestych wspólnym motywem twórczości poetyckiej i sztuk plastycznych, które zresztą — zgodnie z manifestem Karela Teigeo — miały być wszak poezją bez słów²³.

Powszechność tej tematyki i zbieżność poszukiwań artystów o różnej proweniencji, związanych z różnymi szkołami i korzystających z różnych technik wyrazu, jest uderzająca. Wielość wspólnych wątków, które znaleźć możemy w rzeźbie, malarstwie, fotografii nie uszła uwagi kuratorów monograficznej wystawy poświęconej sztuce awangardowej, która odbywała się w zeszłym roku w Ostrawie, zatytułowanej „Czarne słońce: druga strona moderny”²⁴. Pod tym hasłem zebrane zostały liczne dzieła, dla których wspólne stały się reprezentacje doświadczenia melancholii, przecucia kryzysu, schyłku i rozpadu dotychczasowego świata. Odwijają się one w tak różnych formalnie dziełach, jak elegijne drzeworyty Josefa Váchala, oniryczne formy Josefa Šimy, kubistyczne poszukiwania Emila Filli, ekspresjonistyczne obrazy Františka Hudečka.

Źródła tego fenomenu są wielorakie. Niewątpliwie czeskich artystów inspirowały ogólnoeuropejskie trendy artystyczne (trzeba zresztą podkreślić wzajemny wymiar tych inspiracji i fakt, że dokonania czeskich awangardystów cieszyły się dużym uznaniem na Zachodzie, artystów łączyły też związki przyjaźni między innymi z kręgami francuskich surrealistów²⁵). Istotnym czynnikiem wpływającym nie tylko na wybory estetyczne, ale kształtującym atmosferę tej dekady była oczywiście sytuacja polityczna i ekonomiczna. Zmierzch optymizmu lat 20. był związany między innymi ze wstrząsem wielkiego kryzysu. Radykalizacja nastrojów społecznych, rozwój autorytarnych systemów politycznych, coraz silniej dające się odczuć antagonizmy na tle narodowościowym — wszystko to sprawiało, że koniec lat trzydziestych upłynął pod znakiem oczekiwania nadchodzącego

²⁰ O motywach tych pisze szerzej Josef Vojvodík w rozdziale *Extáze a katarze hmoty: „Hlad-ká tržná rána“ v tkáni textu/ry* (Halas, Weiner), [w:] *idem, Povrch, skrytost...*

²¹ J. Vojvodík, *Povrch, skrytost...*, s. 185.

²² Tytuł zbioru Bohuslava Reynka, *Smutek země*, Praha 1924.

²³ W *Manifestie poetyzmu* pisał Karel Teige „Słowo »poezja« rozumiemy w jego pierwotnym, greckim znaczeniu: *poiésis*, twórczość. Poezji nie gromadzi się dziś w książkach, można tworzyć kolorem, światłem, dźwiękiem, ruchem, tworzyć życiem”, por. K. Teige, *Manifest poetismu*, w: tegoż, *Svět stavby a básně. Výbor z díla I*, red. J. Brabec *et al.*, Praha 1966, s. 358, cyt. za: *Poezie bez slov*, [w:] *Černá slunce. Odvrácená strana modernity*, red. L. Bydžovská, V. Lahoda, K. Srp, Ostrava 2012, s. 28.

²⁴ „Černá slunce. Odvrácená strana modernity”, Galerie Výtvarného umění v Ostravě, 2012.

²⁵ Jako przykład wymienić można przegląd „Le Grand Jeu”, założony w Paryżu przez Josefa Šimu, René Daumala, Rogera Vaillanda i Rogera Gilbert-Lecomte’a, por. *Poezie bez slov*, [w:] *Černá slunce...*, s. 31–35.

wstrząsu. Czescy artyści dzielili więc katastroficzne nastroje z polskimi poetami spod znaku Żagarów czy niemieckimi ekspresjonistami.

Nie tylko wydarzenia na kontynencie (m.in. wojna domowa w Hiszpanii), ale też sytuacja w kraju była powodem rosnącego niepokoju. Od rozstrzygnięcia konferencji w Monachium we wrześniu 1938 i przyłączenia części terytorium Czechosłowacji do Rzeszy Niemieckiej, twórczość czeskich artystów stała się do pewnego stopnia kroniką nadchodzącej katastrofy.

Starodawny żal jego smutne oczy zasnuwa

Malarze, pisarze i poeci nie ograniczali się jednak jedynie do komentowania bieżących wydarzeń, ale starali się dociec, co leży u ich źródeł. We wstrząsach społecznych, ale też w przemianach kultury, w wyczerpywaniu różnych form artystycznego wyrazu twórcy przeczuwali głęboki kryzys podmiotowości. W powracającym obsesyjnie w tym okresie, w malarstwie i poezji, motywie twarzy — oddzielonej od ciała, znikającej, ranionej, niszczonej — dostrzegł Josef Vojvodík prefigurację procesu przekształcania człowieka z indywidualnego bytu w „niezidentyfikowany obiekt”²⁶.

Czeski literaturoznawca wskazuje również, że dla lepszego zrozumienia artystycznych tendencji dominujących w trzeciej dekadzie XX wieku, ale też sposobu doświadczania rzeczywistości, którego reprezentację miały one umożliwić, konieczne jest spojrzenie w odległą przeszłość i prześledzenie związków pomiędzy awangardą a ponownie odkrywaną i rehabilitowaną w tym czasie sztuką manieryzmu i baroku²⁷. Zdaniem badacza doświadczenie podwójności świata, przenikania się głębi i powierzchni, nierozzerwalnego związku między tym, co materialne i niematerialne, charakterystyczne dla epoki baroku, dzielili też twórcy awangardy. „Poetyka milczenia” znaczyć mogła to samo, co oksymorony, paradoksy i inne wyrafinowane środki barokowej i manierystycznej estetyki — byłyby więc znakiem wszechogarniającego kryzysu reprezentacji.

Kategorią, która stanowić może klucz do lepszego uchwycenia tego doświadczenia, jest melancholia. Przywoływanie jej jest zawsze zabiegiem ryzykownym, wymaga bowiem każdorazowo rekonstrukcji złożonej genealogii tego pojęcia. Przywołam tu jedynie najważniejsze tradycje, z których czerpały — i w które wpisać możemy — dzieła czeskich artystów. Jak zauważają kuratorzy wystawy

²⁶ J. Vojvodík, *Heslář...*, s. 19–20.

²⁷ Jest to wątek domagający się szerszego omówienia. Wspomniani już Štyrský i Toyen projektowali stronę graficzną klasycznych dziś rozpraw historyka sztuki Zdenka Kalisty, poświęconych barokowi. Sami również czerpali inspirację z barokowych ornamentów i motywów, wydobywając je ze znanego kontekstu i umieszczając w nowych konfiguracjach. Barokowa sztuka, zdaniem Vojvodíka, umożliwiła artystom również krytyczną refleksję nad kondycją awangardowych grup.

„Czarne słońce”, doświadczenie melancholii wyrażane było na przykład poprzez emblematyczne, wysoce skonwencjonalizowane formy: figury czarnego słońca (obrazy Františka Hudečka *Hlava spáče*, *Palmeta* Jindřicha Štyrského); lub wpi-sywane w elegijne, nastrojowe pejzaże, często przedstawiające moczary, bagna, rozlewiska, czyli swego rodzaju *locus amenus* melancholijnej wyobraźni (*Jezer-ní krajina* i *Močál* Toyen, cykl litografii Josefa Váchala *Šumava umírající a ro-mantická*)²⁸. Inspiracji dostarczały twórcom między innymi utwory XIX-wiecz-nego patrona saturnicznej wyobraźni Gerarda Nerval, przetłumaczone na język czeski w roku 1930²⁹, oraz wydana w 1916 rozprawa Zygmunta Freuda *Žaloba i melancholia*. Rozpoznanie Freuda, opisującego melancholię jako nieskuteczny proces żałobniczy, skłoniły Jindřicha Štyrského i Toyen do poszukiwania nowej melancholijnej ikonografii, dla której emblematyczne stały się figury ciała jako skorupy, ubrań zawieszonych w pustce, krawieckich manekinów³⁰. Ten nowy wizualny język zbliżył artystów do estetycznych rozwiązań bliskich francuskim surrealistom, od których w latach dwudziestych wyraźnie się dystansowali. Zna-cząca w tym kontekście jest również popularność, jaką cieszył się w Czecho-słowacji lat trzydziestych Giorgio de Chirico³¹. Nawiązania do melancholijnej estetyki włoskiego artysty odnaleźć możemy między innymi w dziełach Aloisa Wachsmanna czy Zdeňka Rykra. Jak się wydaje, w interpretacji czeskiego malar-stwa można też wykorzystać rozpoznanie Wojciecha Bałusa, który — w odnie-sieniu do dzieł de Chirica pisał, że możliwość melancholii świata

zaczyna więc kielkować tam, gdzie odnajduje się jakieś rysy w bycie. Rysy, rzutujące na *sensow-ność* i *logiczność* świata jako takiego. Na jego koherencję i czytelność. Mniej ważna wydaje się przemijalność wszystkiego, istotniejsze jest to, że świat to zespół niepowiązanych ze sobą *membranum disiectarum*³².

W podobny sposób zjawia się rzeczywistość na obrazach Toyen, Štyrského, Wachsmanna czy Rykra — jako luźna zbieranina nieoczekiwanych przedmiotów, szczątków, nieokreślonych form, pozostających względem siebie w przypadko-wej relacji. Doświadczenie świata jako „sprzysiężenia szczegółów” przywołuje też Vojvodík, kiedy pisze o obrazach ciała i cielesności w poezji Vladimíra Ho-lana:

²⁸ Źródła inspiracji i melancholijna ikonografia zostały szeroko opisane przez kuratorów wystawy, por. rozdział *Černý bod*, [w:] *Černá slunce...*

²⁹ *Ibidem*, s. 14.

³⁰ *Ibidem*, s. 21.

³¹ W ciągu tej dekady zorganizowano w Pradze kilka samodzielnych wystaw artysty. Jego twórczość inspirowała nie tylko malarzy. Poeta Kamil Bednář poświęcił mu cykl *Obrazy Giorgia de Chirica* w zbiorze *Kámen v dlažbě*, por. *Černý bod...*, s. 23.

³² W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 54.

Ciało jako „objet ambigu”: niepojęte, niemożliwe do zidentyfikowania, ambiwalentne, uobecnianie metonimicznie przez swoje części; ciało, które jest obecne — podobnie jak rozbite, fragmentaryczne obrazy i deformowana syntaksa wierszy Holana — tylko jako *membra disiecta*³³

Tym obsesyjnie powracającym w literaturze tropom poświęcił, inny badacz czeskiej literatury, Petr Málek rozprawę pod znaczącym tytułem *Melancholie moderny*³⁴. Wskazuje on na motywy milczenia, pustki świata i paradoksalnych epifanii nieobecnego również w utworach prozatorskich — między innymi w opowiadaniach Richarda Weinera *Prazdná židle* i *Šlepeje* Karela Čapka. Kategorią porządkującą wywód literaturoznawcy jest alegoria, której znaczenie rekonstruuje Málek na podstawie słynnej rozprawy Waltera Benjamina *Žródla niemieckiego trauerszpilu*. Ten zabieg ma podwójne znaczenie. Po pierwsze, wskazuje na współbieżność niemieckich i czeskich poszukiwań filozoficznych i estetycznych tego czasu, po drugie umożliwia wykorzystanie stworzonej przez Benjamina aparatury do interpretacji dzieł czeskiej moderny.

Tym, co łączyłoby niemieckiego filozofa i czeskich poetów, a także co wskazuje na nową możliwość interpretacji powinowactw modernistycznej (awangardowej) sztuki z tradycjami manieryzmu i baroku, byłaby właśnie alegoryczność — rozumiana nie tylko jako „konwencja i wyraz”, ale też jako pewna predyspozycja, specyficzny sposób patrzenia na świat i odtwarzania tego spojrzenia, a nawet „jedyne i przemożne *divertissement* melancholika”³⁵. W alegorii, zdaniem Benjamina

wyraża się znacząco, jako zagadka, nie tylko natura ludzkiego bytowania, lecz także biograficzna dziejowość jednostki. To samo sedno alegorycznego patrzenia, barkowej, świeckiej ekspozycji historii jako mężeńskich dziejów świata; ma ona znaczenie tylko jako kolejne stacje rozpadu³⁶.

Twórców modernistycznych łączy z barokowymi artystami skłonność do przedstawiania świata jako rumowiska, zbiorowiska ruin, fragmentów, ułomków, „kult ruiny”, „obsesja magazynowania”³⁷. Szczególnie wyraźne ślady tej wyobraźni znajdziemy w obrazach Aloisa Wachsmanna, wypełnionych antycznymi

³³ J. Vojvodík, *Povrch, skrytost...*, s. 148.

³⁴ Pojawiające się w tym tekście pojęcie moderny wymaga uściślenia. W czeskiej literaturze przedmiotu bywa ono na ogół używane w kontekście tzw. długiego modernizmu. Czescy badacze są skłonni do określania stosunkowo szerokiego spektrum literackich zjawisk tym terminem. W tej perspektywie awangarda byłaby jednym z nurtów sztuki modernistycznej, tak jak na to wskazywał np. Richard Sheppard. Napięcie między terminem awangarda i moderna komentuje Petr Málek: „Problem związków między moderną i artystycznymi awangardami jest równie problematyczny. Dla naszych badań pytanie o różnice między moderną i awangardą nie jest jednak kluczowy. Powołujemy się na rozważania Benjamina, dla którego awangarda była zawsze integralną częścią rozważań nad kulturą modernizmu”, Petr Málek, *Melancholie moderny. Alegorie. Vypravěč. Smrt*, Praha 2008, s. 26.

³⁵ W. Benjamin, *Alegorie i trauerszpil*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie”, 2011, nr 5–6, s. 166.

³⁶ *Ibidem*, s. 144.

³⁷ *Ibidem*, s. 157.

ruinami (czy raczej ich teatralnymi replikami, odsłaniającymi własną sztuczność), wyrwanymi z kontekstu przedmiotami codziennego użytku, ciałami, skorupami, kośćcami. Oniryczne, utrzymane w konwencji malarstwa naiwnego obrazy Zdenka Rykra z cyklu *Elegie* czy *Nagrobki* przedstawiają odrealnione, wypełnione ruinami, monumentami, porzuconymi rekwizytami teatralnymi pejzaże, w których zbierani-na emblematycznych przedmiotów — takich jak atrybuty muz, nagrobki, czarne słońca — zostaje pozbawiona nadanych na mocy konwencji znaczeń i poddaje się melancholijnemu spojrzeniu artysty³⁸.

O obrazach barokowych Benjamin pisał:

Bezdład alegorycznej scenerii stanowi przeciwieństwo galanterii buduaru. Zgodnie z dialektyką tej formy wyrazu fanatyzm zgromadzenia ma swoją przeciwwagę w luźnym charakterze układu³⁹.

Wymownym przykładem tego sposobu reprezentacji świata są — nawiązujące do słynnych obrazów Arcimbolda i inspirujące się innymi manierystycznymi projektami „zmechanizowanego człowieka” — dzieła Endre Nemesa. Obrazy takie, jak *Malíř a žena*, *Pražská pieta* czy *Madona s deštníkem*, przedstawiają hybrydyczne stworzenia w stanie przejściowym między człowiekiem, rzeźbą i manekinem, często fragmentaryczne, współtworzone przez przedmioty codziennego użytku. Granice ich „ciał” są płynne i łączą się z wnętrzami stylizowanymi na dawne pracownie alchemiczne, biblioteki, rupieciarnie.

Do wszystkich tych dzieł odnieść można słowa Benjamin o charakterystycznym dla barokowej sztuki „pokawałkowaniu grafiki” i o emblematach, które „w dzikim, smutnym rozproszeniu wystawiają się na spojrzenie”⁴⁰. Można też chyba w tym kontekście przywołać słowa Wojciecha Bałusa, który pisał w odniesieniu do twórczości Giorgia de Chirico o doświadczeniu nierozstrzygalności świata, które pojawia się w momencie, kiedy przedmioty, wytrącone ze swoich podręcznych znaczeń, zaczynają jawić się jako obce, zagadkowe, „po prostu obecne”⁴¹.

Za jeden z ważniejszych elementów barokowego światopoglądu uważają badacze dość zgodnie dążenie do syntezy sztuk, do przekraczania ograniczeń poszczególnych mediów, bądź też wydobywania ich nieoczekiwanych właściwości, a także do wielopoziomowego, synestezijnego oddziaływania na odbiorcę. Dla Benjamin najbardziej wymownym przykładem tych dążeń była właśnie alegoria z wykorzystywanym przez nią napięciem między pismem i obrazem, pismem „ciążącym ku obrazowi”⁴². Stwierdzenie to pozwala rzucić nowe światło na różne

³⁸ Na czasową koincydencję cyklu elegii Rykra i Benjaminowskiej koncepcji zwraca uwagę Vojvodík, por. *idem*, *Povrch... rozdz. Nekonečný smutek hmoty a jeho emblémy: náhrobky, elegie, „bludiště kamení”* (Rykr, Součková, Biebl).

³⁹ *Ibidem*, s. 170.

⁴⁰ W. Benjamin, *Alegoria...*, s. 167.

⁴¹ W. Bałus, *op. cit.*, s. 122.

⁴² *Ibidem*, s. 155.

praktyki artystyczne awangardy. Typograficzne i graficzne eksperymenty Štyrskiego i Toyen możemy widzieć jako staranie, aby przekroczyć tekstualny wymiar literatury; aby wiersze znaczyły też przez swoją wizualną stronę. Chodziło zresztą nie tylko o wykorzystanie warsztatu grafika przy tworzeniu książek, ale też o użycie figury pisma w obrazach — w *Melancholii* Štyrskiego pojawiają się fragmenty inskrypcji w nieznanym alfabecie, zapisane na skorupach starego naczynia. Odsyła nas to znów do koncepcji alegorii, która, jak pisał Petr Málek, przywołując słowa Paula de Mana, jest w pierwszej kolejności „alegorią nieczytelności” świata⁴³.

Słowa jak łzy przychodzą

Zdaniem czeskiego literaturoznawcy właśnie w tej „hermeneutycznej aporii” tkwią źródła melancholijnego doświadczenia. Jego echa znajdziemy w poezji Halasa, który w wierszu *Sepia* pisał:

Sepio sepio
Uciekasz w swój atrament
Mnie mój nie kryje wcale
Jak to robisz moja sepia [...]
Słowa jak łzy przychodzą
słowa ciekną jak miód
jak odległość pokonać od słów do ust
wokół latarni tropy
lecz zbłądzisz jak przybysz każdy
nie poznasz, że to twe słowa
że wszystko że nic nie znaczą⁴⁴.

Intuicja, że język jest tym, co — jak ująłby Ernst Cassirer — odsłaniając nieustannie zakrywa istotę rzeczy, przecucie „kryzysu języka” czy jego „semantycznej inflacji” łączy się u Halasa nierozzerwanie z doświadczeniem smutku. Powracające u poety obrazy milczenia, niemoty, „nie wypowiedalności świata” przywodzą na myśl rozważania Benjamina, który pisał: „smutek wypełnia świat zmysłowy, gdzie natura spotyka się z językiem”⁴⁵. Jak się wydaje, właśnie Benjaminowskie poszukiwania z obszaru filozofii (czy też raczej metafizyki) języka mogą na nowo oświecić twórczość czeskiego poety.

Niemota: oto wielkie cierpienie natury [...] Natura smuci się ponieważ jest niema [...] smutek natury czyni ją niemą. We wszelkim smutku obecna jest głęboka skłonność do niemoty, a to nieskończenie więcej niż niezdolność lub niechęć do komunikacji To, co smutne, czuje się na

⁴³ P. Málek, *op. cit.*, s. 60.

⁴⁴ F. Halas, *Sepia*, przeł. A. Piotrowski, [w:] *idem, Wybór poezji*, s. 8.

⁴⁵ W. Benjamin, *Znaczenie języka w trauerszpilu i tragedii*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie”, 2011, nr 5–6, s. 93.

wszkroś poznane przez to, co niepoznawalne. Zapewne bycie nazywanym [...] zawsze ma w sobie coś smutnego. [...] W stosunku ludzkich języków do języka rzeczy dochodzi do czegoś, co w przybliżeniu można określić mianem „nazywania nadmiernego”: jest ono najgłębszą przyczyną wszelkiego smutku i (patrząc z perspektywy rzeczy) zamilknięcia. Nadmierne nazywanie będące językową istotą smutku wskazuje też na inną godną uwagi relację językową: na nadokreślenie, które panuje w tragicznych stosunkach między językami mówiących ludzi⁴⁶.

Figura „głupca nieszczęsnego opętanego tym smutnym smutkiem nazbyt znany, by nie miał tajemnic”⁴⁷ z wiersza *Cisza* mogłaby być właśnie reprezentacją tego doświadczenia „nazywania nadmiernego”, bycia rozpoznany i „nadokreślonym”, które prowadzić musi do milczenia. Podobnie jak dla Benjamina, dla Halasa słowa raczej oddalają, zapośredniczają, ukrywają. Język nie tylko jest zwodniczy i zawodny („słowa spóźnione, nie wierzę wam/ wierzę w milczenie”⁴⁸, „twych smutnych krańców lękam się i boję/ nie nie mów tego, co przemilczeć trzeba”⁴⁹), ale jest podszyty przemocą, mówienie łączy się z fizycznym bólem („żółć opuszków unosisz je do ust dławionych kostnicą słowa”⁵⁰). Akt mowy ma charakter paradoksalny, jest nie tyle wypowiadaniem, ile zagłuszaniem, tym, co uniemożliwia komunikację. Podobnie jak Benjamin, czeski poeta bada też, jak język „może napelnić się smutkiem i stać się jego wyrazem” i „w jaki sposób smutek jako uczucie może wkroczyć w językowy porządek sztuki?”⁵¹.

W poezji Halasa smutek wpisuje się w ciało, rozszczelnia jego powłoki („kałuża smutku wysąca się z ciebie”⁵²) i poprzez cielesne metafory jest oddawany („dzień już linieje smutkiem”⁵³). Nerozerwalnie są też z nim związane figury słowa i pisma („niesiesz swój żal nigdy nieukończony rękopis”⁵⁴). Istotne jest też napięcie między językiem jako sposobem symbolicznej komunikacji i mową — jako aktem silnie związanym z ciałem, zarazem ulotnym i cielesnym. Vojvodík wskazuje na paradoksalny charakter twórczych gestów awangardowych poetów, którzy świadomi nerozerwalnego związku „między ciałem (cielesnością) i słowem, między mową jako aktem urzeczywistniającym się poprzez ciało”, zarazem dążyli do dematerializacji „cielesnej” substancji słowa⁵⁵.

Źródło smutku, przenikającego każdą językową wypowiedź, można szukać we wskazywanym przez Benjamina nadmiarze nazywania, doświadczeniu „bycia rozpoznany przez to, co nierozpoznane”; w odkryciu, że poszukiwane pod lic-

⁴⁶ W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie”, 2011, nr 5–6, s. 23–24.

⁴⁷ F. Halas, *Cisza*, przeł. A. Piotrowski, [w:] *idem, Wybór poezji...*, s. 14.

⁴⁸ F. Halas, *Sepia*, przeł. A. Piotrowski, [w:] *idem, Wybór poezji...*, s. 8.

⁴⁹ F. Halas, *Morze*, przeł. A. Piotrowski, [w:] *idem, Wybór poezji...*, s. 37–38.

⁵⁰ F. Halas, *Cisza*...

⁵¹ W. Benjamin, *Znaczenie języka...*, s. 92.

⁵² F. Halas, *Cień*...

⁵³ F. Halas, *Rozkład*...

⁵⁴ F. Halas, *Śpiący*...

⁵⁵ J. Vojvodík, *Povrch*..., s. 130.

nymi językowym zapośredniczeniami i zasłonami jądro „znaczone” nie istnieje lub jest nim pustka; wreszcie w konstatacji, że — jak pisał Halas, „poprzez twój szept śmierć do mnie każe”⁵⁶, a zatem, że, przywołując słowa Petra Mála, „tajemniczym sednem każdego tekstu jest śmierć”⁵⁷.

Pustka otacza cały świat

Kryzys języka i reprezentacji, o którym Vojvodik i Málek piszą, że znajdował się w centrum awangardowej/modernistycznej refleksji, wskazuje na współbieżność pewnych artystycznych i filozoficznych intuicji i pozwala widzieć dokonania czeskich twórców w podobnym nurcie, co poezję Rilkego, rozprawy Husserla, Wittgensteina i Benjamina. Dzisiejsza fala ponownego odkrywania i reinterpretacji myśli filozoficznej i sztuki lat 30. XX wieku sprawia, że dzieła czeskiej późnej awangardy odnajdujemy jako zaskakująco bliskie współczesnym sposobom doświadczenia rzeczywistości.

Zauważmy przy tym, że nie chodzi o zjawisko w historii czeskiej kultury odosobnione, ale o pewien nurt stale obecny, choć manifestujący się na różne sposoby, będący swego rodzaju krytycznym komentarzem do bieżących, najbardziej rozpowszechnionych tendencji estetycznych⁵⁸. Śledzenie jego kolejnych wcieleń i przejawów pozwoli przeformułować lub zniuansować niektóre wyobrażenia związane z kulturą czeską.

W polskich dyskusjach nad kulturą naszych południowych sąsiadów rozpowszechniła się zaproponowana przez Mariusza Szczygła interpretacja „kultury jako *prozacu*”⁵⁹, przestrzeni azylu, ucieczki, przyjemności, w której pytania ostateczne zostają zagłuszone przez nieustanną błazenadę. Tymczasem powinniśmy ją widzieć raczej jako obszar nieustannego ścierania się różnych paradygmatów

⁵⁶ F. Halas, *Odpowiedź*, przeł. A. Piotrowski, [w:] *idem, Wybór...*, s. 36.

⁵⁷ P. Málek, *op. cit.*, s. 79.

⁵⁸ Same tendencje, które rozpowszechniły się w poezji lat trzydziestych nie ograniczyły się tylko do pewnego „doświadczenia pokoleniowego”. Podobnych wyborów estetycznych dokonywali jednak poeci o bardzo odmiennych ścieżkach biograficznych. Bohuslav Reynek i Jan Zahradníček w późniejszych latach otwarcie wskazywali na religijny wymiar ich poezji. Po roku 1948 zostali pozbawieni możliwości drukowania, odsiadali wyroki w więzieniu, byli jednymi z pierwszych twórców, którzy wydawali swoje tomiki w samizdacie. Vladimír Holan, po krótkim okresie tworzenia okolicznościowych utworów sławiących chwałę radzieckich bohaterów, powrócił do wątków i poetyki wypracowanych w latach trzydziestych, a także zaczął rozwijać to, co za Vojvodikiem moglibyśmy określić „świecką wersją sakralnej twórczości”, aktem „seularyzowanego przenikania do sfery transcendencji”. Wszyscy poeci (z wyjątkiem Halasa, który zmarł przedwcześnie w 1949 roku) przez dziesięciolecia współtworzyli czeską scenę poetycką, a ich twórcze osobowości w dużej mierze odcisnęły się na kształcie XX-wiecznej czeskiej poezji.

⁵⁹ M. Szczygieł, *Jak się państwu żyje bez Boga?* [w:] *idem, Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010, s. 118.

i wyobrażeń. Im bardziej kultura „głównego nurtu” (czy też jej główne dyskursy, przestrzeń publiczna lub sfera życia codziennego) zagłusza bądź zagaduje egzystencjalne lęki, tym silniej dają one o sobie znać na marginesach, by — czasem nieoczekiwanie — pojawić się w centrum uwagi. Pytania o możliwość przekroczenia skończoności ludzkiego podmiotu, o granice podmiotowości i ograniczenia reprezentacji, o historię i odpowiedzialność za przeszłość stawiają twórcy różnych pokoleń i przy użyciu bardzo różnych formalnie środków. Echa „apofatycznej poetyki” powracają w twórczości prozatorskiej Jana Balabána⁶⁰. Grę z barokową estetyką odnaleźć możemy w tytułach powieści autorów młodego pokolenia⁶¹. Również twórcy, których we wstępie przyporządkowałam do „wymownego” nurtu czeskiej kultury, jak Kundera czy Topol, borykają się z tymi samymi problemami ludzkiej skończoności, doświadczenia (nie)możności transcendencji, konfiskaty pamięci i rozpadu tożsamości. Sam w końcu osławiony czeski humor nader często okazuje się podszyty „tym smutnym smutkiem”, a jego źródła tkwią w pesymistycznym rozpoznaniu kondycji ludzkiego podmiotu.

⁶⁰ Por. J. Balabán, *Wakacje. Możliwe, że odchodzimy*, przeł. J. Różewicz, Wrocław 2011.

⁶¹ S. Beran, *Až umřeš nikdo už ti nebude chtít sahat na prsa*, (*Gdy umrzesz, już nikt nie będzie chciał dotykać twoich piersi*), Brno-Host 2007.