DOI: 10.19195/0137-1150.168.22

Data przesłania artykułu: 20.11.2017

Data akceptacji artykułu: 9.01.2018

ILONA GWÓŹDŹ-SZEWCZENKO

Uniwersytet Wrocławski, Polska

Od emblematycznej alegorii do symbolicznej hypotypozy — z przemian obrazowania śmierci w liryce czeskiej końca XIX wieku

Kluczem do rozumienia i interpretacji literatury czeskiej drugiej połowy XIX wieku wciąż jest postulat realizmu, który od lat pięćdziesiątych XIX wieku, czyli od — używając sformułowania Jana Nerudy — „czasów pogrzebanych żywcem”¹, był dominującą poetyką tego okresu. Prymat rozumowego odbioru nad wyobraźniowym ewokował brak nadnaturalnych zjawisk i zdarzeń, co zaowocowało przejściem tradycyjnych „wyobrażeń pamięciowych”, w których mieszczą się także wszelkie skonkretyzowane twory alegoryczne, motywy przedstawieniowe i toposy, sklasyfikowane później przez Ernsta Roberta Curtiusa jako „miejsca wspólne”, uderzająco powtarzalne i uderzająco podobnie artykułowane w różnych tekstach². Owe „wyobrażenia pamięciowe” — czy jak chciałby Michał Głowiński: „obiegowe skamieliny”³ — zaczęły być rozsadzane dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, kiedy to w jaskrawej opozycji do realizmu i naturalizmu literatury dziewiętnastowiecznej rodzi się nowe przeżycie estetyczne i nowy język sztuki, co zaowocowało ostrym zderzeniem dwóch paradygmatów artystycznego wyrazu⁴ i ujawniło się ze szczególną siłą w kontekście

¹ J. Neruda, *Z času zaživa pohřbených. (Roku 1852)*, [w:] *idem, Knihy veršů*, Praha 1868, s. 213.

² Zob. też J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2, s. 5.

³ Określenie Michała Głowińskiego; zob. *idem, Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11, s. 74.

⁴ Zob. J. Baluch, *Czeska „moderna” i „izmy”*, „Pamiętnik Słowiański” 24, 1974, s. 175–176.

polemiki na temat twórczości Vítězslava Háłka⁵. Charakterystycznym objawem świadomości modernistycznej na gruncie literatury czeskiej była walka o prawa indywidualności w życiu zbiorowym, z czym ściśle wiązał się postulat wyzwolenia literatury i sztuki od obowiązków pozaestetycznych⁶.

Nawet proste zestawienie przejawów artystycznych obu paradygmatów poetologicznych stanowi *corpus delicti* na przemianę estetycznych i pozaestetycznych tendencji artystycznego wyrazu. Wystarczy spojrzeć na dwa poniższe artefakty, by stało się oczywiste, że każdy z nich jest świadectwem innego doświadczenia świata i sposobu jego wyrażania: „Smrti to jest jedno, na vyhublém koni/ lítá celým světem, kosa stále zvoní./ Ani nebrousí ji, času nevšimne si,/ nejí o poledni, večer nezdrímne si./ A jen stále jezdí, a jen stále koší/ klasy plné zrní, svačec plný rosy”⁷ oraz „Svůj rozestřete lesk a plajte v chladný říjen/ svou září karmínův a minií a sien/ a rozlévejte smrt, jež proudem deště kane/ vám z trpytných paprsků, jak z číše vytepané/ ze studeného kovu!”⁸. Pierwszy z przytoczonych tekstów to fragment wiersza Jaroslava Vrchlickiego o symptomatycznym tytule *O žních* (z tomu opatrzonego równie znamiennej nazwą *Breviř moderního člověka*, wydane w 1891 roku); drugi, którego autorem jest Otokar Březina, nosi tytuł *Apostrofa zimní* i pochodzi z tomu *Tajemné dálky*, który ukazał się w 1895 roku. Pierwszy jest pokłosiem poetyki lat osiemdziesiątych XIX wieku, drugi natomiast operuje poetyką drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych. Ten dystans, odpowiadający sygnalizowanej przemianie sposobu postrzegania i opisywania świata, określiłabym w kategorii przejścia z emblematyczno-allegorycznego ujmowania postaci i pojęć do hypotypozy i rozbudowanej symboliki w ich wyrażaniu. Wiersz Vrchlickiego może być rozpatrywany jako fragment pewnej całości, którą da się zamknąć w nieco ogólnikowym określeniu „poezja schyłkowego realizmu”⁹. Wiersz Březiny należy oczywiście do konstelacji innej: dojrzałego i świadomego modernizmu. Wskazana przemiana paradygmatyczna

⁵ Polemikę na temat Vítězslava Háłka rozpoczął artykuł Josefa Svatopluka Machara, który uznał tegoż za twórcę drugorzędneho. Wstępująca generacja pisarzy przychyliła się do tej tezy, natomiast twórcy starszego pokolenia widzieli w nim symbol poety narodowego i wskazywali na butę swoich następców. Więcej zob. J. Zouhar, *Hálek a Česká moderna*, [w:] *idem*, *Minulý konec století*, Brno 2000, s. 66–73. Por. Z. Niedziela, *Rola „Moderní revue” w kształtowaniu nowej świadomości estetycznej w Czechach*, [w:] *Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)*, red. M. Bobrownicka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1973, s. 29–30.

⁶ Jak pisał Zdzisław Niedziela: „Dawniej instynkt samozachowawczy nakazywał cenić rympisów i autorów opowiadań dydaktycznych. W latach dziewięćdziesiątych groźba wynarodowienia stała się już dawno złym snem przeszłości” — *idem*, *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku*, Wrocław 1974, s. 9. Zob. też D. Sosnowska, *Czeski przełom modernistyczny a kondensacja czasu kulturowego*, „Przegląd Literacko-Filozoficzny” 2013, nr 1–2, s. 279–288.

⁷ J. Vrchlický, *O žních*, [w:] *idem*, *Breviř moderního člověka*, Praha 1981, s. 27.

⁸ O. Březina, *Apostrofa zimní*, [w:] *idem*, *Tajemné dálky*, Praha 1895, s. 19.

⁹ Konstelacja ta, oglądana z perspektywy historii literatury, związana jest już z procesem zmierzchu i odchodzenia realizmu jako światopoglądu, dlatego należą do niej zarówno rozczarowani realisti, jak i pierwsi dekadenci.

została przeze mnie opisana przez pryzmat lirycznych prezentacji toposu śmierci, ponieważ warto powtórzyć za Michałem Głowińskim, iż „Rozwój poezji jest — w pewnym przynajmniej stopniu — zdobywaniem umiejętności mówienia o śmierci”¹⁰. Zasygnalizowana odmienność poezji schyłkowego realizmu i poezji modernistycznej nie jest oparta na tezie, że te dwa modele poezji należy analizować w stosunku podrzędności i nadrzędności, czyli że pierwszy z nich miałby służyć wskazaniu oryginalnych cech drugiego. Teza taka, choć być może dogodna interpretacyjnie, nie może być przyjęta już chociażby dlatego, że poezja schyłkowego realizmu nie jest zjawiskiem podrzędnym wobec poezji modernistycznej — będzie to zatem prześledzenie wprowadzenia do języka poetyckiego cech nieobecnych bądź słabo widocznych w poezji lat osiemdziesiątych na przykładzie tematyki tanatologicznej, a ściślej — wyobrażeń śmierci.

Poezję schyłkowego realizmu, widzianą z perspektywy modernizmu, cechuje tendencja do eliminowania metafory¹¹, co odzwierciedla się w dosłowności ilustracji lirycznej i neutralności stylistycznej. Dlatego też opisy śmierci są na tyle emblematyczne, że można je nawet ująć w kategoriach ekfrazy, ponieważ stanowią słowną reprodukcję plastycznych przedstawień śmierci, eksponujących „pewien repertuar zmysłowych obrazów, które uznane były za reprezentatywne dla wytworzonych w wyobrazeniach obrazów”¹². Śmierć personifikowano tradycyjnie jako szkielet z kosą („kostlivec s kosou”) przybrany w czarne szaty, wcielano ją w postać starej kobiety lub starca („smrtřák”), a czasem eufemistycznie łagodząc ostrość odbioru, określano ją jako „smrtka”, „kmořřicka smrt” czy też „zubatř”. Ten właśnie sposób opisu śmierci jest chyba najczęstszy w omawianej grupie tekstów. Jeśli nawet występiły tu swoiste omówienia, to na ogół operują one skonwencjonalizowanymi środkami językowymi: ustalonymi epitetami oraz szablonowymi porównaniami mało wyrazistymi stylistycznie, o niskim stopniu nacechowania aksjologicznego i estetycznego. Towarzyszy temu stosunkowo rzadkie używanie rozbudowanych określeń w stosunku do jednego przedmiotu czy pojęcia. Jeden epitet wyczerpuje zwykle właściwości tego, co jest określane, dlatego bardzo często wyobrażenie śmierci dokonywało się przez pryzmat jej atrybutów, na zasadzie *pars pro toto*, jako „tej z kosř”¹³.

Próbę panoramicznego oglřdu śmierci przynosi wiersz *Viděni Nostradamovo*, zawarty w tomie poetyckim *Zlomky epopeje* z 1886 roku, w którym występuje wielogłosowy podmiot liryczny traktujący o wszechobecności władzy śmierci, której nie da się uniknąć. Jest ona „hroznř, neřprosnař, nřmř”¹⁴, ale czasem przybiera nieoczywistř postać kobiety, střd pojawia się wizerunek śmierci-handlarki:

¹⁰ M. Głowiński, *Leřmian: poezja śmierci*, „Teksty” 1977, nr 5–6, s. 99.

¹¹ Zob. też M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski: metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 90 n.

¹² J. Barański, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wrocław 2000, s. 7.

¹³ Np. w wierszu Machara. Zob. J. S. Machar, *Magdalěna*, cz. 4, Praha 1984, s. 74.

¹⁴ J. Vrchlický, *Viděni Nostradamovo*, [w:] *idem, Zlomky epopeje*, Praha 1886, s. 132.

„Smrt, stará ona obchodnice s hadry/ a kostmi”¹⁵, która „Zubata, kostra”¹⁶, „čihá Smrt a ostré zuby cení”¹⁷, czy śmierci-karczmarki (w którym widoczne są elementy naturalistyczne: „Smrt krčmářka, ta klíč má v ruce hbitý,/ jímž otvírá dům z šesti prken sbitý, / své hosty sytíc červy v něm a hnísem”¹⁸).

Nawet jeśli twórca pozwoli sobie na odejście od konwencji w obrazowaniu śmierci, to efekt zaskoczenia zostaje prawie natychmiast zniwelowany, a wymowa obrazu rozbrojona i oswojona, tak jakby poeta zdawał się mówić: „Miły czytelniku, to nasza stara, dobrze ci znana śmierć, tyle że w przebraniu”, tak jak to czyni na przykład w wierszu *Smrt*:

Tiše, tiše po špičkách
jako v snách
chodí okolo Smrt denně; [...]
Tisíc mask si vybere
v důvěře,
že ji poznat, marná snaha!
Tato stará baletka,
koketka
k ličidlům vždy novým sahá.
Náhle tebe poděsí,
hraje si
na pastýřku idylickou; [...]¹⁹.

Inny poeta tego okresu, Jan Neruda — wysoko ceniony przez Josefa Svatopluka Machara — prawie całkowicie odpersonifikowuje śmierć — jest ona dla niego zjawiskiem nienacechowanym wizualnie i eksponuje przede wszystkim jej konsekwencje dla życia, albowiem „hned vedle barvy život ta hrozná barva smrti”²⁰. Śmierć jest tu zatem obrazowana przez „figury przeniesienia”, czyli poprzez odczucia i wartościujące emocje, które podmiot liryczny łączy z doznaniem śmierci — co znajduje swoją egzemplifikację w takich stwierdzeniach, jak: „jen smrti myšlénka nás v duši mrází”²¹ czy „mráz smrti ledem pokryl chvějnou ruku”²². Figuratywne przedstawienie niewyraźnego pojawia się w momencie stylizacji folklorystycznej, w której zyskuje ona rangę nadrzędnej kategorii estetycznej, aranżując sugestywne alegorie śmierci, jak na przykład w wierszu *Balada dětská*²³:

¹⁵ *Ibidem*, s. 133.

¹⁶ *Ibidem*, s. 134.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 136.

¹⁹ J. Vrchlický, *Smrt*, [w:] *idem*, *Kytka aster*, Praha 1894, s. 98–99.

²⁰ J. Neruda, *Moje barva červená a bílá*, [w:] *idem*, *Zpěvy páteční*, Praha 1896, s. 5.

²¹ J. Neruda, *O noci bezsenných šířavá moc!*, [w:] *idem*, *Básně I*, Praha 1951, s. 440.

²² J. Neruda, *Matka sedmibolestná*, [w:] *idem*, *Zpěvy páteční*, s. 9.

²³ Figuratywne przedstawienie śmierci w postaci dziecka ma bogatą reprezentację w folklorze i poezji, na przykład postać „Smrtki” z wiersza Jaroslava Vrchlickiego przynosi sugestywny obraz korespondujący z wierszem Jana Nerudy, którego incipit brzmi: „Smrtka malá, smrtka malá/ u hlav mého děčka stála” — J. Vrchlický, *Smrtka*, [w:] *idem*, *Než zmlknu docela*, Praha 1895, s. 22.

Malá Smrtka, sama dítě,
 na hlavičce věnec bílý,
 ve košilce drobné tílko,
 v ručkách drží hravé síť
 jako k honbě na motýly.
 A ty ruce jako hůlky,
 žluté jako z vosku čílko,
 místo oček modré důlky [...] ²⁴.

W omawianym zbiorze tekstów realizujących poetykę schyłkowego realizmu opisy śmierci przybierają — jak się wydaje — dwie podstawowe formy. Albo łączą się z używaniem epitetów nazywających tylko te właściwości śmierci, które wynikają z jej tradycji wyobrazeniowej (czyli z wspomnianych już archetypicznych „wyobrażeń pamięciowych”), czyli epitetów tautologicznych wyrażających oczywiste cechy i właściwości danego przedmiotu. Albo też owe opisy polegają na posługiwaniu się określeniami tworzącymi utrwaloną w zwyczaju językowym schematyczną siatkę skojarzeń z postaciowanym zjawiskiem śmierci. Obie tendencje wynikają z apriorycznie przyjętych założeń filozoficzno-kulturowych implikujących skonwencjonalizowane osiągnięcie naoczności i wrażenia przedmiotowości bez rozbudowanej opisowości i przy oczywistej rezygnacji z metafory.

Na początku lat dziewięćdziesiątych mimetyzm i weryzm ustąpiły pola poszukiwaniu metafizycznych doznań i odkrywaniu niewyczerpanych możliwości wyobraźni, co przyczyniło się do rozbicia obowiązujących dotychczas konwencji przedstawieniowych. Można więc powiedzieć, że to, co stanowi o strukturze stylistycznej tego okresu, jest zrazem antytezą epoki wcześniejszej. Modernizm to przede wszystkim nowa wyobraźnia poetycka ²⁵. Przechodząc jednakże do modernistycznych obrazów śmierci, należy wyraźnie zaznaczyć, iż przełom antypozytywistyczny nie oznacza zamknięcia linii realistycznej. Jak konstatuje Michal Sýkora, „Hranice mezi modernistickými a experimentujícími směry a realismem nemá podobu neprodyšné železné opony, jde spíše o volnou směnu zboží, trvalé vzájemné obohacování s cílem najít pro zvláštní obsahy přítomnosti adekvátní formu” ²⁶. Nurt realistyczny jest nadal kontynuowany — znajduje swoje realizacje choćby w dążącej ku uniwersalizmowi przedstawienia poezji Viktora Dyka ²⁷, która choć wpisuje się w aurę dekadentyzmu, to jednak warsztatowo jest kontynuacją realistycznej liryki dyskursywno-narracyjnej ²⁸. Dykowi obca była wyobraźniowość modernistów, a o najwybitniejszym przedstawicielu mo-

²⁴ J. Neruda, *Ballada dětská*, [w:] *idem, Balady a romance*, Praha 1883, s. 10.

²⁵ Diltthey — teoretyk modernistycznej humanistyki — polemizując z estetyką pozytywizmu, przyjmował, że „poezja nie jest [już] obserwacją czy naśladowaniem rzeczywistości zewnętrznej” — Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2011, s. 139.

²⁶ M. Sýkora, *Vize řádu světa v moderní próze*, Příbram 2008, s. 22.

²⁷ J. Holý et al., *Česká literatura od počátku k dnešku*, Praha 2008, s. 470.

²⁸ Podobnie Josef Svatopluk Machar „mimo rzucenia rękawicy pisarzom starszego pokolenia był mocno związany z okresem realizmu” — Z. Niedziela, *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej...*, s. 10.

derny czeskiej, Otokarze Březinie, wyraził się w następujących słowach: „Celý váš Otokar Březina, abstrakce, nejasnost, konina”²⁹, co jest dobrym przykładem starcia się dwóch paradygmatów poetologicznych w twórczości chronologicznie synchronicznej.

Lektura jego wierszy przynosi werystyczny, dobrze znany obraz śmierci szkicowany przez pryzmat jej atrybutów³⁰. W tomik poetycki *Zápas Jiřího Macků* z 1916 roku wplecione zostały doskonale znane odbiorcy emblematy śmierci, która występuje jako „zubatá”, jako „kmotra”, albo przez pryzmat jej archetypicznych atrybutów („Přece jen si vezme mne ta s kosou!”³¹), choć głównie akcentowane jest wrażenie stałej obecności śmierci i jej czyhania na życie ludzkie³². Poeta personifikuje też śmierć poprzez bezpośrednie zwroty do niej, ale samo obrazowanie śmierci, a także sposób jej ujęcia nie odbiegają od konwencji:

Kde to číháš, hloupá Zubatá?
Není tobě trochu dlouhá chvíle? [...]
Chytřejší jsem, kmotra, nad lišku.
Zisku tady nedojdeš, spíš ztráty.
Chceš-li dát se se mnou do křížku,
polámu ti hubené tvé hnáty³³.

Wraz z napływem modernistycznych nowinek zmienia się również sposób wyobrażeń śmierci. Przezroczyste alegorie śmierci poezji schyłkowego realizmu zostają wytrącone z obojętności stylistycznej i stają się figurami nacechowanymi semantycznie.

Jako pierwszy z nurtów uwidocznił się dekadentyzm postrzegany jako ostateczna, skrajna wersja pozytywizmu i naturalizmu³⁴, a jednocześnie jako negatywna reakcja na ten światopogląd, współgrająca z teorią empiriokrytycyzmu Ernsta Macha i Richarda Avenariususa mówiącą o tym, że nie istnieje żadna inna realność prócz realności subiektywnych przeżyć, w związku z czym wzorzec estetyczny nie może podlegać absolutyzacji. Być może właśnie dlatego dekadentyzm nie wykrystalizował swojej poetyki jako sztywno ustanowionych dezyderatów,

²⁹ J. Holý *et al.*, *Česká literatura...*, s. 469.

³⁰ Ciekawą ilustrację tej tezy przynosi wiersz Viktora Dyka: „Z dálky Smrt se na nás usměje,/ má půvab věcí vzdálených,/ má svod jak nepoznaný hřích./ Pak krok za krokem jde však blíž,/ podstatu její uvidíš./ Stojí tu strnulá, nepohnutá,/ stojí tu jasná, nutná, krutá./ Netřeba, aby krásu tobě hlala./ Smrt se zkonkretisovala” — *idem*, *Střevíčky*, [w:] *idem*, *Devátá vlna*, Praha 1930, s. 29.

³¹ V. Dyk, *Zápas Jiřího Macků*, Praha 1916, s. 108.

³² W związku z tym śmierć: „počihá si” (*ibidem*, s. 13), „u postele se krčí” (*ibidem*, s. 12), „venku chodí zubatá” (*ibidem*, s. 66), „věděl jsem to na mne smrt si počká” (*ibidem*, s. 10), „smrt je blízká” (*ibidem*, s. 25), „smrt kdes čeká v prachu schoulena” (*ibidem*, s. 32), „ve všech kuklách smrt je ukryta” (*ibidem*, s. 34).

³³ *Ibidem*, s. 18.

³⁴ Według Z. Niedzieli poetyka dekadentyzmu „powstała z połączenia doświadczeń naturalizmu i parnasizmu” — *idem*, *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej...*, s. 34.

zwłaszcza w zakresie konstrukcji dzieła literackiego³⁵. Wyrazistość dekadentyzmu ujawnia się raczej na poziomie zespołu tematów i motywów podejmowanych przez twórców. Jednym z nich jest właśnie śmierć. W liryce dekadencckiej występuje nagromadzenie przede wszystkim obrazowych odpowiedników śmierci, takich jak jesień, zmierzch, noc, zgłiszcza, martwy krajobraz.

Najbardziej znany czeski przedstawiciel dekadentyzmu, Jiří Karásek ze Lvo-
vic, również nie stworzył własnych założeń estetycznych³⁶. Jego poezję cechuje sugestywność scenerii obrazu, dotyczy to także przedstawień śmierci. W początkowej twórczości Karáska pojawia się zagadnienie indywidualnej śmierci na tle ciągłości życia przyrody, co potwierdza istnienie spuścizny pozytywizmu w młodej poezji modernistycznej³⁷. Podobnie jak w poezji Dyka, tu także odbiorca ma poczucie stałej obecności śmierci (poprzez wprowadzenie jej atrybutów), ale towarzyszy temu jej upostaciowanie. Środki wyrazu traktujące o śmierci zostały pozbawione dramatyczności, lecz także zabarwienia eufemistycznego, wobec tego nie ma tu śmierci postrzeganej jako „zubatą” czy „kmotra”. Śmierć w twórczości Karáska jest prawdą³⁸ i jest wieczna³⁹, aczkolwiek jest przy tym „zahalená v stíny”⁴⁰ i „hučícím splavem tmy hraje sonatu”⁴¹. Obraz śmierci komponowany jest poprzez synestezje lub przywołanie archetypowych postaci mitologicznych — przywołajmy dla przykładu wiersz *Fialové ocúny*:

Poslední květy v sadě kvetou nyní,
Ocúny fialové. Odchod všeho
Je chladný jako v ranních mlhách jíní,
Jak první nádech sněhu napadlého.
[...]
To nejsem já, kdo tady jde, kdos jiný.
Dovadní, chladné Persefony kvítí,
Vstříc z podsvětí ať jdou mi první stíny!⁴²

Wspomniany empiriokrytycyzm E. Macha i R. Avenariususa, w myśl którego poznanie bytu może opierać się tylko na „czystym doświadczeniu” nieskażonym

³⁵ Wyodrębnienie estetyki dekadencckiej *in puris* nie jest również łatwe ze względu na jej przenikanie i inspiracje prądami koegzystującymi: symbolizmem i impresjonizmem. Ważne jest także to, że dekadentyzm był pierwszą falą modernizmu i większą rolę odgrywał w nim bunt wobec treści, którymi żyła epoka poprzednia, niż poszukiwania formalne. Por. Z. Niedziela, *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej...*, s. 10, 34.

³⁶ Jak zauważa Halina Michalska, „poetykę swoją oparł na środkach wyrazu wypracowanych przez symbolizm, impresjonizm i secesję” — *eadem*, *Dekadentyzm Jerzego Karáska w świetle motywów jego poezji*, [w:] *Modernizm w literaturach słowiańskich...*, s. 50.

³⁷ Por. *ibidem*, s. 52.

³⁸ J. Karásek, *Epitaf*, [w:] *idem*, *Poslední vinobraní*, Praha 1946, s. 57.

³⁹ J. Karásek, *Blasfemický přípitek*, [w:] *idem*, *Poslední vinobraní*, s. 56.

⁴⁰ J. Karásek, *Zlatá dahlie*, [w:] *idem*, *Písňe tulákovy o životě a smrti. Spisy Jiřího Karáska ze Lvo-
vic*, t. 19, Praha 1930, s. 36.

⁴¹ J. Karásek, *Jízda smrti*, [w:] *idem*, *Písňe tulákovy...*, s. 88.

⁴² J. Karásek, *Fialové ocúny*, [w:] *idem*, *Písňe tulákovy...*, s. 36.

metafizyką, znalazł artystyczną realizację również w impresjonizmie. Antonin Sova — uznawany za najwybitniejszego przedstawiciela impresjonizmu w literaturze czeskiej — także odrzuca upostaciowienie śmierci. Śmierć przekazywana jest poprzez nastrój, za pomocą plastycznych walorów wiersza, co przyniosło rozbudowane, dojmujące obrazy aury ewokowanej przez śmierć. Aurą śmierci spowite są więc krajobrazy, na przykład w wierszu *Podzim*⁴³, a silnie sugestywne, niemal namacalne opisy, ilustrują już nie samą śmierć, lecz jej szeroko pojęty *entourage*. Impresjonistyczny opis śmierci cechuje hypotypoza — która w przeciwieństwie do *ekphrasis* — nie odnosi się do konkretnego wyobrażenia ustalonego kulturowo, ale raczej wytwarza nowy sugestywny obraz⁴⁴. Wizerunek śmierci ustąpił więc obrazowi wyobrażenia śmierci. Ilustracją tej tendencji jest wiersz *Smrt v domě*:

Celý ten dům je vážný, průčelí, vchod,
rostlinných sgrafit písma, deštěm zašlá,
bez kouřů zdají se komíny,
něco se stalo podle znamení všech:
smrt šla a v jednom křídle oběť si našla.
V slavnostní smutek nebijí hodiny,
smrti kročejů ani slyšet není, [...]
Slavnostně okno mlčí, otevřeno je. [...]
květiny na okně vůní se modlí,
barvou zelenou, modrou, šedavě stříbrnou,
krvavou, rozkvetlou řečí. [...]
Věci všecky v neviditelné muce
v drobném tom pokoji,
v němž se pláchnoucí svíce šerí [...] ⁴⁵.

W dojrzałym modernizmie obraz śmierci uzyskuje się mnożeniem symboli i ich wzajemnym związkiem, który dobitnie wyraża tragiczny i nieubłagany koniec życia, lecz już nie czerpie się środków wyrazu z jakości doznań zmysłowych życia codziennego. Związek doświadczenia codziennego, którego dominującym składnikiem były doznania wzrokowe, i przedstawienia plastycznego zostaje zastąpiony w wyobraźni artystycznej związkiem symboli i ich plastycznej reprezentacji. Tutaj najlepszym przykładem jest poezja Otokara Březiny, w której motyw śmierci jest włączony do pewnego specyficznego systemu pojęciowego

⁴³ Por. „Podzim, byl podzim! Upřádal své pavučiny! Jehličím vlékl nitě protrhané./ To slunce ospalé, to slunce vyhaslé/ na pohádkově tichou louku zacházelo./ až smutek stařecký na věcech všech se trásl./ Jak zahořelo všecko žlutí temnou./ Nejzazší dálky! Dálky! Barvy setřené!/ A stádo zmatené zaniklo v dálce, zvonky zmatené,/ tam zvolna vléklo se mlhou rozvířenou prachem,/ vlnilo hřbety své za kopcem fialovým./ A ještě z toho smutku cos před blízkou zimou / mé srdce prozářilo. [...]” — A. Sova, *Ještě jednou se vrátíme*, Praha 1900, s. 51.

⁴⁴ W ekfrizie opis dotyczy ściśle określonego pierwowzoru i pełni wobec niego rolę słownego substytutu, zaś przedmiot opisu w hipotypozie, mimo oczywistej malarskiej natury, jest niekiedy trudny, a nawet niemożliwy do sprecyzowania ze względu na to, że konstruuje wyobrażenia nowe.

⁴⁵ A. Sova, *Smrt v domě*, [w:] *idem, Za člověkem*, Praha 1930, s. 139–140.

i wyrażony za pomocą wielu opisów i porównań — w wierszu *Modlitba večerní* autor nazywa ją „Ty vůni záračná, z níž voní jiný svět”⁴⁶, co wskazuje na kierunek metamorfozy stylu. Symbolista Březina w swych lirykach całkowicie odszedł od wypowiedzi bezpośrednio informujących o przeżyciach podmiotu lirycznego i ograniczył elementy dekoracyjne, w zamian za to wzbogacając intelektualną zawartość przy pomocy symboliki pogłębionej, wieloznaczonej i o bogatym repertuarze odniesień⁴⁷. W lirycznych pierwocinach można zaobserwować nutę dekadencją, na przykład w cytowanym na początku wierszu *Apostrofa podzimní*, jednak pełnię symbolicznego wyrazu śmierć zyskuje w tomie *Svítání na západě* (w którym „západ” oznacza śmierć rozumianą jako oswobodzenie od ziemskich trosk, a „svítání” symbolizuje wizję lepszego życia po śmierci). Z analizy wynika, że temat śmierci w poezji Březiny jest włączony do pewnego konkretnego systemu pojęciowego⁴⁸ i jest ona wyrażona przez wiele obrazów i niejednoznacznych symboli oraz całkowicie odpersonifikowana i uwolniona od „obiegowych skamielin”.

Przejście od neutralnego, konwencjonalnego obrazu śmierci widocznego w poezji schyłkowego realizmu do prezentacji śmierci w poezji modernistycznej było procesem tak samo wyrazistym, co skomplikowanym i wielopoziomowym. Było to przede wszystkim związane z tym, że modernizm nie był monolitem, a zróżnicowanym zbiorem prądów, nurtów i tendencji literackich, które w różny sposób realizowały kwestię przejścia od tekstu projektującego świat „wyobrażeń pamięciowych” do utworu nastawionego na modalność rzeczy lub pojęć, a więc aspektowy sposób ich widzenia, przeżywania, a tym samym wartościowania. Poeci modernistyczni tworzą w czasie, gdy topika śmierci już się rozpadła, gdy nie można już odwoływać się w sposób oczywisty i niewymagający motywacji do utrwalonego zespołu wyobrażeń, a więc do tego językowego rytuału, który przez wieki pozostawał aktywny. Nastawienie na metaforyzację śmierci wiąże się w modernizmie z kryzysem widzenia i poznawania świata⁴⁹. Przede wszystkim

⁴⁶ O. Březina, *Modlitba večerní*, [w:] *idem, Tajemné dálky*, Praha 1895, s. 16.

⁴⁷ Josef Filípec (*K jazyku a stylu Otokara Březiny I*, „Naše řeč” 52, 1969, nr 1, s. 1–22) przeanalizował 75 głównych miejsc, w których pojawia się leksem „śmierć” bądź jej wyobrażenie, dostrzegając, że motyw śmierci przechodzi wiele przemian, na przykład: „vycházím ... na zdědenu lichu mých mrtvých” (*ibidem*, s. 61, 65, 67 n.), ale tu „nastává zároveň odcizení smrti”: „Stan černý smrti ... jsem svinul” (*ibidem*, s. 60); „Dej, aby mé myšlenky byly... jako vichřice, která nutí k návratu chodce před cestami smrti!” (*ibidem*, s. 61, 63); „Pějeme hymnu ze slov, jež značí smrt ve všech jazycích země” (*ibidem*, s. 88); „Zahradami budou nám hroby, a smrt svou budeme se zpěvem kolébat” (*ibidem*, s. 89). Por. P. Holman, *Frekvenční slovník básnického díla Otokara Březiny*, „Naše řeč” 71, 1988, nr 1, s. 41–49. Jak widać, tego rodzaju próby wizualizacji śmierci nie mieszczą się w żadnym istniejącym wzorze ikonograficznym.

⁴⁸ Szczytowym osiągnięciem w tej materii jest esej zatytułowany *Dílo smrti*, w którym autor traktuje o tym, jak podejmowane przez człowieka usiłowania przezwyciężenia śmierci mobilizują wszystkie jego siły twórcze. Zob. O. Březina, *Dílo smrti*, Praha 1930.

⁴⁹ Dążność modernistycznej ekspresji artystycznej celnie ujął Kazimierz Wyka: „Dążenie do nieskończoności, zacieranie świadome granic zjawisk i uczuć czy przesuwanie ich na taką

nastąpił zwrot ku doznaniowemu, wrażeniowemu odczuwaniu świata. Pociągnęło to za sobą zwrócenie się ku literaturze kreacyjnej. Świat stał się nieczytelny, wyobraźnia musiała więc wykreować nowe jego obrazy, co wyraziło się w świadomej metaforyzacji. „Kostucha z kosą” nie mogła już być prostym symbolem śmierci, a tylko przypomnieniem wyobrażeń, jakie funkcjonowały dawniej, a jeśli nawet taka ilustracja pojawia się w poezji modernistycznej, to tylko jako stylizacja. Utraciła bowiem nośność jako symbol samoistny⁵⁰. W czasach modernizmu poezja powoli uwalnia się od tego rodzaju alegorycznych przedstawień. Rozpad topiki w jej zasadniczych rysach i najbardziej tradycyjnej, zrytualizowanej postaci zmuszał poetów do szukania indywidualnego języka, do szukania takich symboli, które nie byłyby powtórzeniem alegorii jako tradycyjnych „wyobrażeń pamięciowych”.

Bibliografia

- Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2.
- Baluch J., *Czeszy symboliści, dekadenci, anarchiści przełomu XIX i XX wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1983.
- Baluch J., *Czeska „moderna” i „izmy”*, „Pamiętnik Słowiański” 24, 1974.
- Barański J., *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wrocław 2000.
- Březina O., *Dílo smrti*, Praha 1930.
- Březina O., *Tajemné dálky*, Praha 1895.
- Czytanie modernizmu*, red. M. Olszewska, G. Bąbiak, Warszawa 2004.
- Dyk V., *Devátá vlna*, Praha 1930.
- Dyk V., *Zápas Jiřího Macků*, Praha 1916.
- Filipec J., *K jazyku a stylu Otokara Březiny I*, „Naše řeč” 52, 1969, nr 1.
- Głowiński M., *Leśmian: poezja śmierci*, „Teksty” 1977, nr 5–6.
- Głowiński M., *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11.
- Holman P., *Frekvenční slovník básnického díla Otokara Březiny*, „Naše řeč” 71, 1988, nr 1.
- Holý J., Janáčková J., Lehár J., Stich A., *Česká literatura od počátku k dnešku*, Praha 2008.
- Karásek J., *Písňe tulákovy o životě a smrti. Spisy Jiřího Karáska ze Lvovic*, t. 19, Praha 1930.
- Karásek J., *Poslední vinobraní*, Praha 1946.
- Machar J. S., *Magdaléna*, cz. 4, Praha 1984.
- Michalska H., *Dekadentyzm Jerzego Karáska w świetle motywów jego poezji*, [w:] *Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)*, red. M. Bobrownicka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1973.
- Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 2011.
- Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971.
- Modernizm a literatury narodowe*, red. E. Łoch, Lublin 1999.
- Neruda J., *Balady a romance*, Praha 1883.
- Neruda J., *Báseň I*, Praha 1951.

odległość, że przestają być dostrzegalne, było najważniejszą bodaj tendencją artystyczną modernizmu” — *idem*, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987, s. 244.

⁵⁰ Por. A. Stankowska, *Miedzy tropem a antropomorfizmem. O literaturoznawczej koncepcji symbolu*, [w:] *eadem*, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 27–45.

- Neruda J., *Knihy veršů*, Praha 1868.
 Neruda J., *Zpěvy páteční*, Praha 1896.
 Niedziela Z., *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku*, Wrocław 1974.
 Niedziela Z., *Rola „Moderní revue” w kształtowaniu nowej świadomości estetycznej w Czechach*, [w:] *Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)*, red. M. Bobrownicka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1973.
 Sosnowska D., *Czeski przełom modernistyczny a kondensacja czasu kulturowego*, „Przegląd Literacko-Filozoficzny” 2013, nr 1–2.
 Sova A., *Ještě jednou se vrátíme*, Praha 1900.
 Sova A., *Za člověkem*, Praha 1930.
 Stala M., *Metafora w liryce Młodej Polski: metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988.
 Stankowska A., *Miedzy tropem a antropomorfizmem. O literaturoznawczej koncepcji symbolu*, [w:] *eadem, Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.
 Sýkora M., *Víze řádu světa v moderní próze*, Příbram 2008.
 Vrchlický J., *Breviř moderního člověka*, Praha 1981.
 Vrchlický J., *Kytky aster*, Praha 1894.
 Vrchlický J., *Než zmlknu docela*, Praha 1895.
 Vrchlický J., *Zlomky epopeje*, Praha 1886.
 Wyka K., *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987.
 Załuski T., *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.
 Zouhar J., *Hálek a Česká moderna*, [w:] *idem, Minulý konec století*, Brno 2000.

From emblematic allegory to symbolic hypotyposis: On the changes of depicting death in Czech poetry at the close of the 19th century

Summary

The paper is devoted to the analysis of depictions of death in Czech poetry created at the end of the 19th century. The author starts her deliberations from the poetry of the 1890s which was created in the spirit of realism. Then, she moves on to the deliberations about modernist poetry which — in this paper — is not considered as a homogenous whole. Starting from decadence, chronologically the earliest, through impressionism to mature modernism manifesting itself in symbolism, the author analyses the manners of depicting death and the figures of speech, pointing to the transition of portraying death from the emblematic and allegoric images of death to the symbolic hypotyposis. The author stresses the deconstruction of the traditional topos in modernism. This deconstruction involved a lack of references to an established set of images and thus to this linguistic ritual which had been active for ages. The Grim Reaper with a scythe could no longer be a simple symbol of death. In the times of modernism, poetry finally freed itself from those types of allegoric depictions. The deconstruction of the topos in its basic frameworks and in the most traditional ritualised formula forced poets to look for their individual languages, to create symbols which would not repeat the conventionalised allegories.

Keywords: modernism, the motif of death, decadence, impressionism, symbolism

Od emblematické alegorie k symbolické hypotypóze — proměny zobrazování smrti v české lyrice na sklonu 19. století

Obsah

Článek je věnován analýze zobrazování smrti v české poezii na sklonku 19. století. Autorka své úvahy otevírá poezií 80. let, která vznikala v duchu realismu, a následně přechází k pojednání o modernistické poezii, již však nevnímá jako monolitickou. Autorka chronologicky od nejranější dekadence, přes impresionismus až ke zralé moderně vyjadřující se symbolisticky analyzuje způsoby prezentace smrti a slovní figury poukazující na přechod od emblematicko-alegorických obrazů smrti k symbolickým hypotypózám v zobrazování smrti. Autorka ukazuje rozpad tradiční topiky v moderně, což s sebou nese skutečnost, že se básníci neodvolávají na ustálený soubor obrazů, tedy k takovému jazykovému uchopení, jež bylo po staletí živé. Smrtka s kosou již nemohla představovat jednoduchý symbol smrti. V době modernismu se poezie osvobozuje od tohoto druhu alegorických obrazů. Rozpad topiky v jejich základních rysech a jejich nejtradičnějších a ritualizovaných postav vybízel básníky k hledání individuálního jazyka, k vytváření takových symbolů, které nenásledovaly konvenční alegorii.

Klíčová slova: modernismus, motiv smrti, dekadence, impresionismus, symbolismus