

DOI: 10.19195/0137-1150.168.25

Data przesłania artykułu: 14.10.2017

Data akceptacji artykułu: 30.12.2017

KAMILA WOŹNIAK

Uniwersytet Wrocławski, Polska

Sensualne oblicza śmierci w opowiadaniach Richarda Weinera (na wybranych przykładach)

Śmierć jest jednym z doświadczeń powszechnych, danych każdemu bez wyjątku, a jednocześnie jest to doświadczenie jednostkowe, intymne i niepowtarzalne. Jak zauważa Jaroslav Med: „Smrt není okamžik, ona koexistuje a provází člověka celým jeho životem, je všudypřítomná jako přirozená hranice všech věcí a činů. [...] Všechno vnáší dech smrti do našeho srdce a dává nám zkušenost předjímané smrti”¹. Podobne spostrzeżenia czyni w swym *Dzienniku intymnym* Miguel de Unamuno, pisząc:

Nadchodzi chwila, w której — mimo że nasza wyobraźnia nie jest bez przerwy zajęta obrazem śmierci, a nasz umysł jej pojęciem, mimo że pojęcie śmierci nie jest nawet tłem naszych wyobrażeń — jej wspomnienie okrzepło w nas, jest zawsze w nas obecne i — choćby nieświadomie — ożywia wszystkie działania naszej duszy. Wówczas możemy powiedzieć, że posiadliśmy pełną i prawdziwą świadomość życia, zważywszy, że życie jest nieustającym umieraniem. [...] Żyjemy umierając, w każdej chwili umieramy i odradzamy się, ulotna teraźniejszość płynie pomiędzy śmiercią przeszłości a odrodzeniem przyszłości².

W indywidualnych rozmyślaniach o śmierci trudno pogodzić się z faktem, że jest ona naturalnym etapem w kole natury i nasza jednostkowa śmierć w żaden sposób nie narusza tego porządku. Z chwilą naszej śmierci świat się nie kończy w ogóle, świat się kończy jedynie dla nas, a wszystko, co robimy za życia, jest próbą zamaskowania faktu codziennego odchodzenia, spowolnienia tego pędu ku śmierci, czy, używając terminu Emmanuela Lévinasa, bytu-ku-śmierci³.

¹ J. Med, *Smrt v literatuře (Několik poznámek k tématu)*, [w:] *idem, Od skepse k naději. Studie a úvahy o české literatuře*, Svitavy 2006, s. 106.

² M. de Unamuno, *Dziennik intymny*, przeł. P. Rak, Kęty 2003, s. 51.

³ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 281.

Tematyka odnosząca się do zagadnień śmierci jest obecna w większości tekstów kultury i stanowi jeden z ich fenomenów. W literaturze motyw ten pojawia się często w korelacji z filozofią i religią, warto jednak przyjrzeć się owemu tematowi z perspektywy somatopoetyki, a ściślej — polisensoryczności.

Interesujące polisensoryczne obrazy kresu życia i tego, co następuje potem, odnaleźć można w twórczości Richarda Weinera, pisarza czeskiego, którego charakter twórczości osadza się często w jednym rzędzie z utworami Franza Kafki czy Fiodora Dostojewskiego. W niniejszym artykule omówione zostaną wybrane opowiadania tego autora z tomów: *Netečný divák* (1917), *Litice* (1918), *Škleb* (1919) i *Lazebník* (1929).

Motyw śmierci w analizowanych utworach konkretyzowany jest na dwa sposoby: poprzez zasadę antynomii oraz sensualność, które się przenikają, tworząc jeden spójny literacki obraz. Owe komponenty stają się elementem konstrukcyjnym prozy, jednocześnie implikują głębsze, symboliczne i alegoryczne odczytanie wybranych tekstów. Antynomie zmysłowe, o których mowa, opierają się przede wszystkim na zestawieniu par: cisza–dźwięk, ruch–bezruch, martwe–żywe, widzialne–niewidzialne, i to właśnie na ich podstawie Weiner buduje swoje światy przedstawione, często odwołując się do problematyki śmierci, umierania bądź świadomego wycofywania się z życia.

Cisza–dźwięk

Antytetyczność ciszy i dźwięku odnaleźć można między innymi w opowiadaniach *Vůz*, *Obnova*, *Stigma* i *Zvěst* — wszystkie z tomu *Škleb* oraz w tekście *Ztřeštěné ticho* pochodzącym ze zbioru *Litice*. Jak wspomniano, owo zestawienie to nie tylko element konstrukcyjny tych tekstów, lecz niesie ono także dodatkowe, ukryte znaczenia, podkreślające motyw śmierci w różnych kontekstach i wymiarach. W pierwszym z wymienionych utworów, o którym Eva Štědroňová twierdzi, że jest jednym z najtragiczniejszych tekstów Weinera⁴, wyodrębnić można dwa plany kompozycyjne. Pierwszy z nich to obraz wozu pełnego dzieci, który podtrzymują przed upadkiem w przepaść kobiety, na drugim zaś planie, równie ważnym dla tej historii, pojawia się czterdzieści tysięcy maszerujących żołnierzy. Wszyscy maszerują w milczeniu, poza dwoma, którzy jako jedyni rozmawiają. Weiner pisze:

Čtyřicet tisíc jich tu kráčí v dešti [...], ale hovoří jen dva. Zástup, ostatní, — ti jen mlčky jdou. Dva lidé hovoří za třicet devět tisíc devět set devadesát osm lidí. [...] Naproti tomuto tichu — neboť hovoří-li dva mezi čtyřiceti tisíci, vydá to za hrůzné ticho –, naproti němu zpředu vyskočil mnohohrdelný výkřik ženské hrůzy [...] – a výkřik pravil svou barvou i svým tónem, že již dlouho, dlouho zní. Ne výkřik, křik to byl!⁵

⁴ E. Štědroňová, *Hledání nové modernosti*, Brno 2016, s. 271.

⁵ R. Weiner, *Vůz*, [w:] *idem*, *Škleb*, Praha 1993, s. 44.

W wozie zawieszonym nad urwiskiem siedzą dzieci w różnym wieku, które, w przeciwieństwie do krzyczących, szlochających, miotających się kobiet, milczą:

na toto nešťestí se dívaly s vozíku dětí, napěchované tam jako lidský odpaděk, pouhopouhá tříšť, nevydávající hlásku, ale s očima, z nichž němě a již bezradně a již jaksi zbytečně mluvílo zděšení, beznadějí, tetelivá hrůza a vzteklý, zkamenělý křik. A tak němým očím odpovídaly oči řvoucí, a ženám, které vzlykaly, hýkaly, bouřily a skubraly, ozvěnou bylo neodvolatelné ticho Smrti, která v pohodlí sídlila na voze [...] ⁶.

Nikt z tych czterdziestu tysięcy żołnierzy nie ruszył z pomocą, wszyscy „stali bezmyślnie i obojętnie”. Kobiety nagle w niezrozumiałym ataku wiary odskoczyły od wozu, pozwalając, aby spadł wraz z dziećmi do przepaści. W chwili tragedii deszcz przestał padać i zaświeciło słońce. Świadkowie, kobiety i dowódca żołnierzy, wytłumaczyli sobie ten fakt jako zgodę Boga na tę śmierć. Przedstawiona tu w skrócie fabuła spięta jest klamrą podkreślającą groteskowość i niewiarygodność tej sytuacji. Tekst zaczyna się bowiem dialogiem wspomnianych dwóch żołnierzy, dotyczącym śmierci, postaci, które przybiera, tego, że jest niezbadana, podstępna i nie do przewidzenia. Śmierć jest „nadrzędna, nie podlega prawom natury”, a jednocześnie przyjmuje ludzką postać. Oni, jako żołnierze, spotkali się z nią już wielokrotnie i wielokrotnie widzieli jej żniwo; teraz jedyne, czego pragną, to spełnić czyn miłosierdzia. Kiedy jednak dochodzi do tragicznego spotkania, żaden z nich nie rusza z pomocą, czterdzieści tysięcy mężczyzn obserwuje z obojętnością zmagania grupki kobiet. W obliczu śmierci ich potrzeba działania, ukazania swego człowieczeństwa zawodzi. Skrajny pesymizm tekstu jeszcze bardziej podkreślają rozmyślenia dowódcy, który czyn kobiet, przy własnej i swoich podwładnych obojętności, ocenia negatywnie, jako przykład słabej woli, braku gotowości do walki, do podjęcia wyzwania. Wśród tych refleksji ani razu nie pojawia się myśl o bezsensownej śmierci dzieci. Ekspresjonistyczne zestawienie ciszy i krzyczących kobiet uwypukla motyw śmierci bezsensownej, niezawinionej, wydarzającej się przypadkiem, tej, której można było zapobiec. Milczeniu dzieci, nieświadomych tego, co się stanie i wojskowych — obojętnych na obrazy śmierci, z którą tak często już się spotykali, odpowiada krzyk zrozpaczonych kobiet stający się symbolem zatraconego człowieczeństwa. Podkreśleniem tego jest właśnie symboliczne zestawienie ciszy i dźwięku oparte w dużej mierze na nagromadzeniu przymiotników opisujących dźwięki i ich największy stopień natężenia (krzyk, wrzask itp.). Dla podkreślenia emocji i strony moralnej autor wykorzystał też zestawienia oksymoronów (na przykład skamieniały krzyk) oraz przemieszał dwa rodzaje percepcji, mianowicie percepcję wrażeń wzrokowych i dźwiękowych — „oczy nieme/oczy krzyczące”.

Podwójna perspektywa dźwiękowa podkreślająca wątek śmierci pojawia się w opowiadaniu odnoszącym się również do problematyki pierwszej wojny światowej (temat ten wielokrotnie pojawia się w całej twórczości Weinera). Chodzi o tekst

⁶ *Ibidem*, s. 45.

Ztrěštěné ticho. W utworze tym przeplata się pejzaż zewnętrzny i wewnętrzny — mentalny ujęty w klamrę percepcji audialnej. Jej zadaniem jest przede wszystkim podkreślenie nastroju całego tekstu oraz odniesienie do jego warstwy symbolicznej. Pejzaż zewnętrzny, wiążący się z opisem pola walki, budowany jest z zastosowaniem onomatopei podkreślających grozę walki, odgłosów wybuchających granatów, nadlatujących pocisków i krzyku żołnierzy (odgłosy wystrzałów: *rra-rra-rrrut-rra, vzzz-pt, fčččc-zt, prásk!*), animizacji nawiązujących do sfery somatycznej (*dělo si duplo, několik pušek zachroptělo, rozkvákal se spor pušek* itp.). Ów pejzaż jest ściśle zintegrowany z dźwiękiem. Natomiast pejzaż wewnętrzny opiera się przede wszystkim na zjawisku dysocjacji somatycznej głównego bohatera, a więc swego rodzaju obniżeniu wrażliwości na bodźce zewnętrzne, polegającym na pewnym otepieniu zmysłów, odrętwieniu, dystansie wobec tego, co dzieje się dookoła. W omawianym opowiadaniu łączy się zatem z ciszą, która przekracza granicę wewnętrzności i w pewien sposób również ewokuje krajobraz zewnętrzny. W tekście te dwa elementy zestawione są na zasadzie kontrastu fonicznego. Oprócz tego tempo rozwoju akcji ujęte jest w ramy swego rodzaju koncertu, którego elementy Weiner wymienia już na początku, przyrównując natężenie wystrzałów i przebieg bitwy do rytmu w muzyce: *accelerando, crescendo, diminuendo*⁷.

Główny bohater omawianego tekstu znajduje się wraz ze swoim pomocnikiem Lukyniakiem w samym centrum walki. Dźwięki pola bitwy, chaos, hałas, nadlatujące pociski, wybuchające bomby, krzyk rannych mocno korespondują z wewnętrznym spokojem protagonisty. Nie słyszy on wrzawy wokół siebie, jest zanurzony w wewnętrzną ciszę, spowity wspomnieniami i egzystencjalnymi refleksjami stwarzającymi wokół niego barierę ochronną, spoza której nie docierają żadne dźwięki. Cisza w nim jest spokojem, bezpieczeństwem w odróżnieniu od ciszy pojawiającej się czasem na polu bitwy. Ta sugeruje bowiem coś odwrotnego, łączy się z napięciem, strachem, oczekiwaniem na atak wroga. W oczach Lukyniaka dowódca znajduje się w jakimś dziwnym stanie zawieszenia, somnambulicznym śnie na jawie, kilkakrotnie w tekście pojawia się stwierdzenie, że jest to „dvojí stav”, który wynika, być może, z wojennego doświadczenia jego dowódcy:

Vše dohromady tvoří jakýsi pancíř. To skončí, uvědomuje si a přepočítává na bezpečnost — a vidí, že možno býti klidným. [...] Jeho klid není tedy příznakem stavu abnormálního. Ostatně, jakýpak dvojí stav! Je klidný přesto, že se prudec stíhli [...]⁸.

O tym stanie zawieszenia pisze również w swoim liście Marie — narzeczona głównego bohatera. Pisze, że z jednej strony żyje zwykłym, codziennym życiem i jego sprawami, a z drugiej jest zanurzona w myślach o nim, o tym, jak może wyglądać wojna, z czym się wiąże. Kobieta boi się o ukochanego, myśli o nim codziennie, jednocześnie jest już tym zmęczona, robi sobie wyrzuty, że tak być nie powinno. Sama też wielokrotnie wspomina w liście, że ogarnął ją dziwny „dvojí

⁷ R. Weiner, *Ztrěštěné ticho*, [w:] *idem, Solný sloup*, Praha 1996, s. 61.

⁸ *Ibidem*, s. 66.

stav”. Lektura tego listu budzi w bohaterze wspomnienia. Siedząc w okopie, czuje, że zaczyna zanurzać się w ciszę wspomnień, jednocześnie słysząc wszystko to, co dzieje się dookoła niego:

Zakoušl se do představy podvečerní nálady u rybníka doma na vsi, krátce před počátkem žabiho koncertu. [...] ranila jej duševní bolest, to jak v něm jakoby samoplozením vzkličily vzpomínky na neladnou směs všeho, co v jeho životě znamenalo ponížení, hanbu, podvedenost, zklamání, bolest. Připadal jsi jakby ušpiněn [...] ⁹.

Ogłuszony nagle niespodziewanym wybuchem granatu bohater popada w jeszcze głębsze odrętwienie, jednocześnie rejestrując wszystko, co dzieje się wokół niego. Te wrażenia zmysłowe odnoszą się jednak przede wszystkim do jego myśli, do przywoływanego wspomnień.

Ano, slyšel všechno [...]. Ale vše, co kdy zaznělo, neodcházelo, nedoznivalo. Hřmoty, zvuky i hnutí zustávaly, tuhly, jakmile byly vydány a, majíce všechny kvality akustické, byly přece tak málo, tak málo zvuky, poněvadž jim chybělo jediné — plynulost. A tak se stalo, že sluch už nezmáhal tuto ztuhlou trvanlivost; nervy vzdaly se reakce, a místo reakce smyslové vstala ta, pro niž se musilo rozhodnouti jeho polovědomí. A uvrhla ho v ztřeštěné ticho ¹⁰.

Wspomniana wcześniej dysocjacja somatyczna sprawia, że mężczyzna jeszcze bardziej izoluje się od otoczenia, zanurzając w wewnętrznej ciszy i swojej pamięci. Na tym etapie fabuły pojawia się ważny wątek, tłumaczący dalsze działania antagonisty.

Wątek, o którym mowa, a który pojawia się w tekstach Weinera równie często jak nawiązania do przeżyć wojennych, łączy się z motywem wielkiej winy za domniemane (przez protagonistów) popełnione grzechy (motyw ten znajdziemy na przykład w opowiadaniu *Prázdná židle*). Również w tym opowiadaniu, już na samym początku tekstu, autor porusza tę kwestię, kiedy to jego bohater pisze list do domu, między innymi zaznaczając: „Čím jsem se to jen prohrěšili? Zajisté jsem se prohrěšili” ¹¹. Winę łączy z karą za niezbadane grzechy — karą jest wojna. Motyw ten pojawia się ponownie pod koniec tekstu. Główny bohater przypomina sobie wszystkie swoje kłamstwa, oszustwa i zdrady. Przywołuje w pamięci sytuacje, w których mógł podjąć inne decyzje. Żałuje wyrządzonych, świadomie bądź nie, krzywd. Cisza nieczystego sumienia skłania go do największego poświęcenia — oddania swego życia za popełnione grzechy ¹².

Jak tak nyní cit stagnuje a jej duší, tu ví, že mohl žítí pynulým rytmem, vše že k tomu vybězelo, k tomu lálalo, k tomu ukazovalo, a že nedbal a že volil překotný pospěch střídavě s hříšným utkvěním. Tu ticho, které ohlušuje — a on nemůže ven, zde neformená hromada, jež utlačuje — a on nemůže zpod ní ¹³.

⁹ *Ibidem*, s. 70.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 61.

¹² Wątek oddania życia w zmian za odpuszczenie grzechów, tak jasno nawiązujący do Chrystusa i jego śmierci, pojawia się we wspomnianym opowiadaniu *Puste krzesło*.

¹³ R. Weiner, *Ztřeštěné ticho...*, s. 72.

To poczucie winy sprawia, że rusza w największy ostrzał artyleryjski i ginie.

Kolejne opowiadanie zawierające antynomię ciszy i dźwięku odnosi się do refleksji egzystencjalnych. Tekst *Obnova* wprowadza motyw ciszy jako synonimu śmierci za życia. Człowiek, zamieszkujący dawniej pokój, do którego teraz wprowadza się młode małżeństwo, wiódł życie samotnika, a przeżyte nieszczęścia doprowadziły go do popełnienia samobójstwa. Po czasie spędzonym w czyścicu pojawia się z powrotem w swoim byłym mieszkaniu jako niewidzialny, niemy podglądacz nowych mieszkańców. O typologii tej postaci będzie później, teraz warto wspomnieć o omawianym w tej części artykułu zestawieniu ciszy i dźwięku. Tu cisza symbolizuje bowiem odcięcie od życia, odizolowanie, wewnętrzną klęskę bohatera, natomiast dźwięki, hałasy, krzątanie, którą wprowadzają nowi lokatorzy reprezentuje życie, szczęście, zmianę.

Interesującą antynomię ciszy i dźwięku jako symbolu życia i śmierci zawiera też opowiadanie *Stigma*, w którym to monolog wewnętrzny bohatera reprezentuje sferę dźwięku, natomiast to, co dookoła niego, cały pejzaż zewnątrz, zanurzone jest w ciszy; wszystko, co robi bohater, odbywa się w milczeniu, również w milczeniu popełnia samobójstwo. Cały tekst oparty jest na monologu wewnętrznym, w którym protagonista analizuje wszystkie problemy minionego dnia będące przyczyną targnięcia się na swoje życie. Dopóki ten dialog z samym sobą trwa, dopóty mężczyzna żyje.

Milczenie, jako rodzaj ciszy symbolizującej śmierć, staje się dominantą tekstu *Zvěst*, w którym w ogóle nie pojawia się to słowo (śmierć), jednak funkcjonuje w aspekcie treściowym — oznacza powstrzymanie się od ujawnienia prawdy (w tym wypadku chodzi o niedopuszczanie do siebie informacji o śmierci członka rodziny). Cała komunikacja między postaciami, jej najważniejsze momenty, na przykład poinformowanie o śmierci brata, odbywa się pozasemantycznie, w sferze komunikacji pozawerbalnej, przez mowę ciała — wyważone gesty, opisy mówiących wszystko spojrzeń, ruchów głowy i postawy ciała. Motyw śmierci Weiner realizuje tu dzięki odniesieniom do percepcji zmysłowej, mając nadzieję, że i czytelnik zrozumie te subtelne znaki. Jednocześnie ma się wrażenie, że opowiadanie to jest swego rodzaju grą, przedstawieniem, które postaci odgrywają przed czytelnikiem. Ich powolne ruchy, niedomówienia, rzucane szybko spojrzenia, a także sposób wprowadzania do tekstu kolejnych postaci przywodzi na myśl ospały taniec kukieł, którymi porusza Śmierć będąca w sferze domysłu.

W przedstawionych tu opowiadaniach to właśnie cisza i milczenie stają się nośnikami znaczeń tanatycznych, natomiast wszelkie dźwięki pojawiają się w kontekstach związanych z życiem, energią, ruchem. Z tym ostatnim wiąże się kolejna para znaczeniowa, mianowicie ruch–bezruch/dynamika–statyczność.

Ruch–bezruch/dynamika–statyczność

Na te pary aspektowe wskazują również Eva Štědroňová¹⁴ czy Josef Hrdlička w artykule o Richardzie Weinerze¹⁵. Przeciwności owe widoczne są w omawianym już wcześniej opowiadaniu *Vůz*, w którym to statyczność obserwatorów przyczynia się do tragicznej śmierci dzieci. Innym opowiadaniem opierającym się na percepcji kinestetycznej w kontekście motywu śmierci jest tekst *Let vrány* z tomu *Netečný divák a jiné prózy* (1917). Przede wszystkim należy tu zwrócić uwagę na nagromadzenie czasowników percepcji ruchowej (*rozletět se, přeletět se, vznášet se, povznášet se, zadržet, rozpínat, vrhnout se, směřovat, pohybovat se, padat, ubíhat* itp.), do których w trakcie rozwoju fabuły dochodzą wrażenia wzrokowe, dotykowe i węchowe. Całość tekstu składa się na polisensoryczny obraz śmierci wynikającej z chęci przeciwstawienia się swojemu przeznaczeniu, pokonaniu słabości i osiągnięciu zamierzonego celu nawet za cenę własnego życia. Tytułowa wrona opuszcza swoje gniazdo, pozostawiając w nim pisklęta, aby odnaleźć bliżej nieokreślony cel, sens swojej egzystencji. Uwięziona w przestrzeni swego gniazda chce się z niego wyrwać, choć przez moment waha się, czy postępuje słusznie. Myśli o pisklętach, które zostawia w gnieździe na pewną śmierć, chce do niego wrócić, zaniechać podróży, jednak ta chwilowa słabość budzi w niej rozczarowanie samą sobą: „Ještě na chvíli, na malou chvíli zadržela jí starost o děti. Byly malé a černé a zanevrou na ni, neboť nechápou. Tehdy zachtělo se jí vrhnout se dolů na dlažbu a zabít se, ne však ze zoufalství o děti, nybrž proto, že byla její vůle tak malá. Leč to byla jen chvílka”¹⁶. Przypomina to refleksje dowódcy z opowiadania *Wóz* odnoszące się do słabości kobiet. Lot jednookiej wrony charakteryzuje również ruch wertykalny i horyzontalny. Unoszenie się jak najwyżej następuje w momentach, kiedy czuje się ona najsilniejsza, najszcześniejsza, pewna tego, że osiągnie cel. Jednak im dłużej i dalej leci, tym jej ruch staje się wolniejszy, bardziej miarowy i stały, jest już tylko ruchem horyzontalnym, kierującym ją do celu, jakim jest śmierć. Motyw śmierci jest więc w tym opowiadaniu rzutowany przez schematy przestrzenne (góra–dół, lewo–prawo, przód–tył). Śmierć wrony jawi się jako systematyczne, powolne trącenie życia, a droga, którą pokonuje, jest przekraczaniem własnej egzystencji. Przestrzeń, w której się porusza, stale się kurczy¹⁷, doprowadzając do utraty życia bez poczucia, że osiągnęła swój zamierzony cel. Śmierć w tym opowiadaniu nie jest nagła i gwałtowna, a rozciągnięta w czasie i w przestrzeni. Joanna Ślów-

¹⁴ E. Štědroňová, *Hledání nové modernosti...*, s. 271.

¹⁵ J. Hrdlička, *Richard Weiner*, „Souvislosti” 2000, nr 3–4, <http://souvislosti.cz/3400/obsah.html> [dostęp: 6.05.2017].

¹⁶ R. Weiner, *Let vrány*, [w:] *idem, Netečný divák a jiné prózy*, Praha 1917, s. 149.

¹⁷ Motyw kurczenia się przestrzeni jako symbol kończącego się życia i śmierci pojawia się również w prozie Jindřicha Štyrského *Svět se stává stále menším*. Pisałam o tym szerzej w swojej monografii *Wtajemniczenia. Szkice o motywach inicjacyjnych w prozie czeskiej XX wieku*, Kraków 2015.

sarska w *Studiach z poetyki antropologicznej* pisze o osiach podziału przestrzeni, wyróżniając „ja” cielesne, wrazeniowe i doświadczające¹⁸. Tego rodzaju warstwy widać w omawianym tekście i każda z nich zdaje się podkreślać wątek dojrzewania-do-śmierci.

Wspomniana wcześniej polisensoryczność dotyczy również opisów natury, która niejako wizualizuje i podkreśla przemijanie, rozkład i śmierć uwidocznione w opowiadaniach Weinerja. Zjawiska natury ewokują motywy śmierci, stanowią często antynomie życia i szczęścia bohaterów.

Natura jako nośnik treści tanatycznych

W omówionym już opowiadaniu *Let vrány* zmiany zarówno w przyrodzie, jak i wyglądzie wrony podczas lotu pełnią funkcję swoistego katalizatora treści — co nie jest wyrażone bezpośrednio w treści, zostaje symbolicznie podkreślone przez warstwy opisowe. Zmierzanie ku śmierci łączy się przemijalnością i posępnością krajobrazu. Można również zauważyć, że im bliżej końca (tego dosłownego końca opowiadania, ale i tego symbolicznego, egzystencjalnego końca lotu wrony) opis się „zagęszcza”, staje się coraz bardziej upiorny, turpistyczny, a kończący go portret starej jednookiej wrony na granicy cielesnego rozkładu przywodzi na myśl barokowe utwory o tego rodzaju tematyce.

Lecąc, wrona mija bagna, wrzosowiska pełne trujących kwiatów, biedne wioski o kamienistych polach. Swoim lewym okiem dostrzega tylko smutek, mając jednak nadzieję, że po prawej stronie znajduje się kraina szczęścia, w której trafi do wielkiego, bezpiecznego gniazda pełnego jedzenia.

Leč, kdyby nemilosrdný hoch nebyl uloupil kdysi pískletí pravé oko, byla by nyní uzřela, že se pochybuje na okraji močálů, jež se ztracely daleko na západě. Mrtvá a mělká jezírka to byla, se zrádnými dny [...]. Jako mrtvé oči obrovských ryb, ležících nehybně na boku, kalné a příšerné¹⁹.

Ostateczny opis wrony u kresu jej wędrówki jest opisem „chodzącej śmierci”, symbolizuje złudność ludzkich dążeń, nietrwałość i brzydotę ciała:

Leč přece jen nastal den, kdy sobě uvědomila, že cíl již dávno dosažen. Toho dne nebyla již ptákem, nýbrž netvorem byla, strašná na pohled. Peří již dávno vypelichalo. Její tělo bylo docela nahé, žluté a věčně větrem, mrazem a deštěm šleháno, hnisalo a otvíralo se. Jen křídla a ocas byly jako zázrakem zachovány. A tyto končetiny nahému drobnému tělu byly příšerným zakončením. A i opeřené končetiny samy o sobě byly hnusné hmyzem, jež se tam usadil. Avšak tělo, mrtvé již zaživa, bylo děravé, prolezele červy, s vnitřnostmi vyhrězlými, z nichž kapala žlutá, hustá tekutina, značíc stopu letu. Hlava byla jen na temeni pokryta proužkem peří, což bylo jako hřebínek a hrozně se rýsovalo. A zobák! Ne, nebylo už zobáku. Neboť svrchní čelist odpadla a jazyček byl obnažen. A nohy bez prstů. Pouhé pahýly to byly,

¹⁸ J. Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004, s. 104.

¹⁹ R. Weiner, *Let vrány...*, s. 152.

a usedla-li, musila vyhledávat písčiny, do nichž bořila své pahýly. Potkal-li jiný pták tohoto příšerného cestujícího, zemřel okamžitě a spadl do kalných jezírek²⁰.

Opisy natury, oparte na rozróżnieniu żywe–martwe, odnaleźć można również w opowiadaniu *Obnova*. Tekst ten zawiera w sobie odniesienia do przeszłości — kiedy to pokój, w którym rozgrywa się akcja, zamieszkały był przez narratorkę, oraz przyszłości — czyli momentu, kiedy wprowadzają się do niego młodzi małżonkowie. Jak pisze Marc Augé: „Trzeba umieć zapomnieć, aby poczuć smak chwili, obecności i pragnienia, sama pamięć też potrzebuje zapomnienia [...]”²¹. Tak właśnie podchodzą do tematu samobójstwa poprzedniego lokatora nowi mieszkańcy, wielokrotnie powtarzając: „Mrtví necht’ pochovávají mrtví! Živým jest život”²². Przeszłość zostaje zamknięta poprzez symboliczny gest wyrzucenia starych rzeczy i zastąpienia ich nowymi. Zapomnienie, jak twierdzi Augé, łączy się bowiem z życiem (zapomnienie to też przebaczenie, obojętność, niedbałość, a więc to, co cechuje egzystencję), natomiast pamięć/wspomnienie to domena śmierci²³. Barbara Skarga natomiast mówi o pojęciu śladu, który jest zawsze zlokalizowany i wskazujący na to, że coś tu miało miejsce. „Ślad odsyła do przeszłości, do tego, co było, ale już nie jest, przynajmniej tu i teraz”²⁴. Takim śladem po poprzednim lokatorze są zwiędłe i wysuszone kwiaty, które takie były nawet za jego życia. Opozycją oznaczającą życie są bukiety świeżych, pachnących kwiatów przynoszone przez nową lokatorkę. Pokój staje się symbolem śmierci za życia, jakimś swego rodzaju grobowcem, mauzoleum bohatera, który teraz patrzy na wszystko, co po nim pozostało, z perspektywy bytu pośmiertnego. Antropomorfizacja pokoju sprawia, że jawi się on jako będący w stanie przejściowym, liminalnym. Miejsce oczekujące na nowych mieszkańców, żegnające się z tym, co było i wychodzące w przyszłość.

Do symbolicznej zamiany znaczeniowej dochodzi natomiast w opowiadaniu *Vůz*, w którym podczas rozgrywania się największej tragedii, w momencie, kiedy wóz z dziećmi zostaje zepchnięty przez kobiety w przepaść, zaczyna świecić słońce, a ulewa na moment ustaje. Słońce jednak „płonęło gwałtownie, czarno”. Słońce, jako symbol przyzwolenia Boga, jego zgody na śmierć, jest opisywane w kontekście negatywnym, jako apokaliptyczny znak końca świata.

Omówione obrazowanie, jego aspekt związany z zestawianiem par przeciwieństw, implikuje też sposób konstruowania postaci i ich typologię opierającą się na kolejnej dualności, mianowicie widzialności i niewidzialności.

²⁰ *Ibidem*, s. 156.

²¹ M. Augé, *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 13.

²² R. Weiner, *Obnova*, [w:] *idem*, *Škleb*, Praha 1993, s. 95.

²³ M. Augé, *Formy zapomnienia...*, s. 21.

²⁴ B. Skarga, *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*, [w:] *eadem*, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 29.

Widzialne–niewidzialne

Na owej dwubiegunowości opiera się większość utworów Weinera. Lubomír Doležel zauważa, że „vyznačení hranic mezi viditelným a neviditelným není jasné, hranice jsou průchodné. [...] jednotlivci neviditelného světa se proměňují, přetvářejí na konatele světa viditelného a naopak”²⁵. Píše też w kontekście powieści Weinera: „Zdá se mi, text sám legitimizuje interpretaci viditelného světa jako světa živých, světa neviditelného jako světa mrtvých”²⁶. Rzeczywiście, bohaterowie dzielą się na widzialnych — żywych i niewidzialnych — martwych. Ci ostatni, reprezentujący byty pośmiertne, mają jednak zdolności percepcyjne — widzą, słyszą, a nawet rozmawiają z postaciami z „tego” świata. To śmierć łączy postaci, umożliwia im to, czego nie mogli dokonać lub osiągnąć za życia, a żywy kontakt z martwymi daje sposobność do zrozumienia swojej własnej egzystencji. Śmierć staje się więc nicią porozumienia między dwoma światami, pozwala na metafizyczną komunikację. Niektórzy z bohaterów opowiadań są jednak „martwi za życia”, zubożeni, niepróbujący walczyć z przeciwnościami, poddający się i popełniający samobójstwa (*Stigma, Obnova...*). Są też tacy, którzy tę walkę jednak podejmują (*Let vrány*), choć w ostateczności przegrywają. Wreszcie trzecim typem bohatera jest śmierć, która pojawia się wszędzie, choć nie wszędzie o niej się mówi, nie musi paść słowo „śmierć”, aby czytelnik wiedział, czy raczej przeczuwał, że właśnie o nią chodzi (*Zvěst*).

W niniejszym szkicu przytoczonych zostało jedynie kilka opowiadań Richarda Weinera, w których pojawia się polisensoryczny obraz śmierci. Podobne wątki można znaleźć w opowiadaniach *Ela, Smrt Jakuba Ondřicha, Hlas v telefonu, O jednorukém člověku, Prodavač kohoutků, Dvojnici* itp. W większości z nich literacka przestrzeń polisensoryczna budowana jest opisywanymi wcześniej antynomiami, dzięki którym autor tworzy swoje imaginaria. Owe sensualne obrazy doświadczenia ciała, śmierci, umierania, przemijania są stałymi wątkami w twórczości pisarza (połączonymi często z powtarzającym się motywem wielkiej winy i odkupienia grzechów). Wynikają nie tylko z własnych przeżyć autora (na przykład załamanie nerwowe po pobycie na froncie serbskim w czasie pierwszej wojny światowej), ale są sposobem ekspresjonistycznego i surrealistycznego odzworowywania rzeczywistości i opisywania przeżyć wewnętrznych.

Bibliografia

- Augé M., *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009.
 Doležel L., *Radikální semantika: Richard Weiner a Franz Kafka*, [w:] *idem, Studie z české literatury a poetiky*, Praha 2008.

²⁵ L. Doležel, *Radikální semantika: Richard Weiner a Franz Kafka*, [w:] *idem, Studie z české literatury a poetiky*, Praha 2008, s. 74.

²⁶ *Ibidem*, s. 75.

Hrdlička J., *Richard Weiner*, „Souvislosti” 2000, nr 3–4, <http://souvislosti.cz/3400/obsah.html> [dostęp: 6.05.2017].

Lévinas E., *Calość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2002.

Med J., *Smrt v literatuře (Několik poznámek k tématu)*, [w:] *idem*, *Od skepse k naději. Studie a úvahy o české literatuře*, Svitavy 2006.

Skarga B., *Metafyzyka obecności a metafyzyka śladu*, [w:] *eadem*, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.

Štědroňová E., *Hledání nové modernosti*, Brno 2016.

Ślósarska J., *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004.

Unamuno M. de, *Dziennik intymny*, przeł. P. Rak, Kęty 2003.

Weiner R., *Let vrány*, [w:] *idem*, *Netečný divák a jiné prózy*, Praha 1917.

Weiner R., *Obnova*, [w:] *idem*, *Škleb*, Praha 1993.

Weiner R., *Vůz*, [w:] *idem*, *Škleb*, Praha 1993.

Weiner R., *Ztřeštěné ticho*, [w:] *idem*, *Solný sloup*, Praha 1996.

Sensual images of death in short stories by Richard Weiner (selected examples)

Summary

The author of the article analyzes a selection of stories by Richard Weiner with regard to the leading theme — a sensual image of death. Attention is drawn to polisensuality of expression and the construction of the world depicted on the basis of sensual antinomies, e.g. silence/sound, movement/stillness, dead/alive, visible/invisible. The author refers to selected short stories from Weiner's collections: *Netečný divák* (1917), *Litice* (1918), *Škleb* (1919), and *Lazebník* (1929).

Keywords: Richard Weiner, short story, senses, death, Czech literature

Smyslná tvář smrti v povídkách Richarda Weinera (ve vybraných příkladech)

Obsah

Autorka článku analyzuje vybrané povídky Richarda Weinera z pohledu úvodního motivu, jímž je smyslná tvář smrti. Věnuje pozornost mnohasmyslnosti výpovědi a stavbě světa představeného na základu smyslových antinomií jako například: ticho–zvuk, pohyb–klid, mrtvé–živé, viditelné–neviditelné. Autorka se odvolává na vybrané povídky Weinera ze sbírek: *Netečný divák* (1917), *Litice* (1918), *Škleb* (1919) i *Lazebník* (1929).

Klíčová slova: Richard Weiner, povídka, smysly, smrt, česká literatura