

Anna Gawarecka
Uniwersytet Adama Mickiewicza

Świat w chorobliwych barwach malowany O czeskich powrotach do fin de siècle'u

Dziś to pole baraków już tylko pamiętam,
Ten stos głowic w obróbce, kolumny i trawy,
Od kału zieleniałe bloki fundamenty
I skład wszelkich rupieci szybkami jaskrawy.

CHARLES BAUDELAIRE

W 2006 roku Muzeum Narodowe w Pradze zorganizowało wystawę poświęconą czeskiej i zachodniej sztuce dekadencej. Wystawie tej towarzyszyła publikacja obszernego katalogu zatytułowanego *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1890–1914* (W kolorach chorobliwych. Idea dekadencji a sztuka w Czechach 1890–1914). Jego redaktor, Otto M. Urban, wybitny znawca zjawisk artystycznych końca XIX wieku, starał się w nim zaprezentować światopoglądową i estetyczną wielowarstwowość dekadentyzmu i jednocześnie ukazać aktualność haseł i dokonań „szybkowej formacji” w świecie współczesnym¹. Przypomnienie obecności dekadencjonalnych doświadczeń w kulturze stereotypowo nastawionej na pozytywistyczne dowartościowanie życia codziennego świadczy o wyrazistej potrzebie redefinicji kolektywnej tożsamości i o przywróceniu rangi alternatywnych propozycji uporządkowania wspólnotowego imaginarium.

W tradycji czeskich badań literackich i kulturoznawczych dekadentyzm praktycznie od swych pierwszych manifestacji w połowie lat 90. XIX wieku nie cieszył się szczególną estymą. Interpretatorzy widzieli w nim bowiem przykład przestrzeni peryferyjnej, definiowanej w kategoriach „ślepego zaułka” czy obcego wtrętu, rozbijającego integralność i kontynualny charakter czeskiej twórczości, nastawionej ze względu na uwarunkowania polityczne na kultywowanie autochtonicznych, *stricte* czeskich atrybutów i respektującej powinność podporządkowania się interesom zbiorowości². Pokolenie przeło-

mu XIX i XX stulecia jako pierwsze po okresie „zapóźnienia kulturowego” zaczęło w Czechach odrabiać straty i wkraczać w obszar zachodnioeuropejskiego uniwersum ikonologicznego i semiotycznego. Dzięki ówczesnym twórcom możliwe stało się przekodowanie kultury czeskiej i nadanie jej „kosmopolitycznego”, wyzwolonego z nacjonalnych partykularizmów, wymiaru. Generacje następne odrzuciły jednak koncepty symbolistów i dekadentów, zwracając uwagę na odmienne modele artystyczne, ontologiczne i aksjologiczne. Na przełomie XX i XXI wieku literatura czeska – w atmosferze postmodernistycznego zakwestionowania hierarchicznej organizacji wartości – znów zwróciła uwagę na, pomijane wcześniej przede wszystkim z przyczyn ideologicznych, dziedzictwo dekadentyzmu i przywróciła mu rangę istotnej części rodzimej tradycji.

W bogatym już dziś dorobku prozatorskim Miloša Urbana, pisarza chętnie zabierającego głos w dyskusji na temat przewartościowania tradycji rodzimej kultury, do filozoficznej i estetycznej spuścizny fin de siècle'u odnoszą się powieści *Stín katedrály. Božská krimikomedie* (2003) i *Lord mord. Pražský román* (2008). Pierwsza z nich opowiada o losach ponowoczesnego spadkobiercy refleksji dekadencej, druga powraca do *belle époque*, by przypomnieć dzieje tzw. asanacji Pragi, czyli zrealizowanej w latach 1893–1914 przebudowy miasta powiązanej z radykalną likwidacją dawnej zabudowy³. Obie powieści, choć w powierzchniowym, dosłownym odbiorze, uznawano za postmodernistyczne thrillery, epatujące okrucieństwem wyrafi-

¹ Pierwszym znaczącym sygnałem rehabilitacji i zaktualizowania spuścizny czeskiego dekadentyzmu była wydana w 1995 r. pod redakcją O. M. Urbana i L. Merhauta, szeroko zakrojona monografia zbiorowa modernistycznego czasopisma „*Moderní revue*”, zatytułowana *Moderní revue 1894–1925*.

² Zob. L. Merhaut, „*Vrchol a propast v jednom*”. *Proměny deka-*

dentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století, [w:] *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*, red. O. M. Urban, Praha 2006, s. 46.

³ Zob. T. Vlček, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha 1986, s. 90–160.

nowanych morderstw i przynależne do „wyższego piętra” literatury sensacyjnej, w głębszej warstwie znaczeniowej odnoszą się do przypomnienia roli i rangi przełomu XIX i XX wieku w próbie wypracowania nowego paradygmatu kulturowego.

Protagonista i jeden z dwójki narratorów *Cienia katedry*, Roman Rops (skojarzenia ze znanym belgijskim grafikiem, Félicienem Ropsem, są w tym wypadku oczywiste i w tekście znajdują eksplicytnie potwierdzenie), historyk sztuki i ponowoczesny dandys, pracuje nad książką *Kamenný hvozď* (Kamienny las⁴), poświęconą secesyjnym elementom w ornamentyce katedry św. Wita w Pradze. Przedsięwzięcie to, choć na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie postmodernistycznego prezentyzmu i narzucania interpretacji zbyt daleko idącej w anachronicznych identyfikacjach, *de facto* jest jednak w pełni uzasadnione i uprawnione. Rekonstrukcja katedry św. Wita przebiegała w latach 1873–1929 i dzięki staraniom trzech architektów, Josefa Krannera, Josefa Mockera i Kamila Hilberta, osiągnęła zakładany efekt, tworząc wrażenie średniowiecznego autentyku i oferując przeświadczenie o integralnym powiązaniu oryginalnej budowlę z dodanymi elementami. W tle renowacyjnych dążeń skrywały się jednak indywidualne preferencje artystów, którzy podjęli się wykonania prac dekoracyjnych (m.in. witraży) decydujących o aktualnym wyglądzie świątyni. Wśród nich znaleźli się czołowi przedstawiciele czeskiej moderny – światowej sławy secesyjny grafik Alfons Mucha i symbolistyczny malarz Max Švabinský. Bohater powieści Urbana, śledząc w przygotowywanej książce ślady owych secesyjnych upodobań estetycznych, widocznych w ornamentyce katedry, daleko jednak wykracza poza neutralny obiektywizm wymagany od naukowca. Prezentowany jest bowiem jako emocjonalnie zaangażowany kontynuator ducha minionych epok, próbujący wewnątrz (po)nowoczesnego świata zbudować dla siebie enklawę przeszłości, w której możliwe staje się odtworzenie dawnego stylu życia oraz sposobów doświadczania rzeczywistości. U źródeł owej ucieczki od świata leży głębokie rozczarowanie tym, co współczesność oferuje komuś, kto w obliczu obserwowanego upadku i powszechnego deprecjonowania kultury wysokiej desperacko próbuje ocalić jej ostatnie bastiony, które odnajduje w kontemplowaniu tradycyjnej sztuki. Nietrudno w tym rozczarowaniu odkryć ślady romantyczno-dekadentckiego pięknoduchostwa, zawsze, jak przypomina Radosław Okulicz-Kozaryn, deklarującego niechęć do radykalnie negowanej, płaskiej i wyzbytej z in-

telektualnych aspiracji, rzeczywistości⁵. W powieści Urbana owa pogarda dla współczesności przybiera kształt unowocześnionej wersji średniowiecznego imperatywu *contemptus mundi*. Nieprzypadkowo Rops przedmiotem swych badań czyni praską katedrę, w której poszukuje materialnych śladów, zanikającego aktualnie, duchowego wymiaru ludzkiej egzystencji. Nieprzypadkowo też bohater odgradza się od świata, pieczołowicie zapelniając swoje mieszkanie dziełami sztuki, zabytkowymi dewocjonaliami czy przedmiotami dekoracyjnymi i zmieniając je tym samym w *sui generis* muzeum osobliwości. Drobiazgowy opis tego przybytku, choć w powieści pochodzi od narratora naiwnego i niewyposażonego w kompetencje kulturowe pozwalające na rozpoznanie wszystkich niuansów estetycznych i znaczeniowych oglądanego pomieszczenia, wyraźnie odsyła ku dekadentckim wizjom idealnego „domu artysty”: „Obrazy na stěnách chmurný a podzimní, stromy, kterejm vítr rve listí, bílá zřícenina na holým kopci, klášter pod červankama, tuň zasvěněná žabincem, černá labuť, co jí skoro není vidět ve stínech rakosí, poustevník v jeskyni, ruce sepnutý před oltářem vytesaným do kamene. Nade dveřma černej kříž, pod nim police a na ní zlatý pohár, ve výklenku mezi knihovnama zelená plenta. Koukla jsem tam. Starej obraz ve zlatým rámu, krasavice, s pohledem tvrdým jako pěst, a podobně ujetým jako má on. [...] Namísto lustru visel ze stropu černej lampión s obrázkem zlatýho rozchechtaného slunce“⁶.

Charakter obrazów i rodzaj kolekcjonowanych przedmiotów otwiera spojrzenie w głąb historii, odwracając je zarazem od mankamentów wyjąłowanej z walorów estetycznych teraźniejszości. Zarówno eksponowane wyodrębnienie przestrzeni mieszkania, jak i skondensowanie porządku spacialnego do kilku precyzyjnie wytyczonych punktów w praskiej topografii rodzi wrażenie swoistego uwięzienia w zamkniętym (zaczarowanym?) kręgu, ograniczonym przez duchowe i estetyczne oddziaływanie katedry, której tytułowy cień obejmuje swym zasięgiem całą okolicę, a to oznacza również: cały powieściowy mikrokosmos: „U domu jsem se zastavil a vzhledl ke svým oknům. V malých tabulkách se odrážela bílá a zelená světelná tříst’ z reflektorů namířených na katedrálu. Kolem kostela zářila aura tak silná, že svým světlem znečišťovala noc; co má být černé, ať je černé, ale tady se všechna trna stáhla z veřejných prostor do jedné soukromé: za okna malostranského bytu Romana Ropse“⁷.

⁴ O znanej, choć z dużymi zastrzeżeniami przypominanej przez historyków sztuki, koncepcji katedry-lasu szeroko pisze M. Czermińska w pracy *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 56–60, 266–274.

⁵ R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003, s. 44.

⁶ M. Urban, *Stín katedrály. Božská krimikomedie*, Praha 2003, s. 16.

⁷ Ibidem, s. 83.

Nietrudno w tym utożsamieniu metafizyki z estetyką dostrzec ślady dekadencjonalnych manifestów *vanitas*, które eksponowały bezsens istnienia i jedyne remedium widziały w obcowaniu z wielką tradycją kultury. Niecałą jednak. Bohater, podążając za wskazówkami swych XIX-wiecznych patronów duchowych, odpowiednio dobiera elementy tej tradycji, komponując z nich własne artystyczne uniwersum i stawiając w ten sposób czoła inwazji typowego dla ponowoczesności efektu anestetycznego. Jego eksponowany snobizm wpisuje się zatem w kontestacyjne podłoże postawy dandysowskiej, której celem, jak sądzi Karin Becker, jest forma elitarnego buntu i absolutyzacja estetyzmu⁸. Nawet w rozważaniach na temat ezoterycznych znaczeń wpisanych w architekturę kościoła, sięgających swymi korzeniami do średniowiecznych traktatów okultystycznych (co, nawiasem mówiąc, należy uznać za kolejny dekadencjonalny ślad w powieściowej refleksji intertekstualnej), protagonista podkreśla, że: „Tělo katedrály tak vždycky převyšuje okolní zástavbu, ale nesoupeří s ní; první místo mezi budovami města je jí samozřejmě, už na počátku o tom bylo rozhodnuto. Estetická funkce je obdobná: sice je důležitější vnitřek, ale neznamená to, že plášť má být holá zed”⁹.

Umieszczenie funkcji estetycznej – rozumianej tu jako zadanie dostarczania czystego, „zewnętrznego” piękna – na czele hierarchii wartości i powiązanie jej z semiotycznym potencjałem gotyckiej architektury sakralnej wzbogaca repertuar dekadencjonalnych konotacji Urbanowskiego tekstu. Związek dekadentyzmu z gotykiem został, jak wiadomo poświadczony, wielokrotnie i znalazł swą najbardziej spektakularną egzemplifikację w powieści Jorisa-Karla Huysmansa *Katedra* (1898). W literaturze czeskiej wyrazicielem owych mediawalnych fascynacji był czołowy praski dekadent, poeta, prozaik i eseista, Jiří Karásek ze Lvovic, który w powieści *Gotická duše* (1900) opisał fenomen rozkładu osobowości nieodmiennie towarzyszący schyłkowemu światoodczuciu z jego eksponowaniem procesów alienacyjnych i opresyjnych, w sposób destrukcyjny oddziałujących na ludzką podmiotowość¹⁰. Bohater tego dzieła, dotknięty „chorobą wieku” arystokrata, swą niezdolność do zakorzenienia się we współczesnej sobie rzeczywistości kompensuje obsesyjną potrzebą kontaktu ze sztuką sakralną: „Viděl v hluboké melancholii, že

hlas hovoří v jeho nitru tak pronikavě, že jeho nelze umlčeti. Probíhal kostely, nepokojný až k šílenství. Vrhá se před křížem. Fantazoval nad náhrobky. Vzáyval zázračné sochy mariánské ověšené šperky. Zvedal zrak ke kruchtám a emporám. Ponižoval je v kámen dlažby. Nořil je v záplavu zláčení a malování. [...] Prošel celou Prahou, všemi jejími kostely. Měsíce trvalo, kdy nepromluvil slova se živou bytostí. Hovořil jen s mrtvými věcmi chrámů, kaplí, hrobek, ambītů. Cítil, že se ocitla jeho duše v očarováném jich kruhu. Spojoval život s nimi. Navazoval je k jich mystickému vlivu”¹¹.

Nie licząc manieri stylistycznej, wypowiedź ta mogłaby pochodzić z *Cienia katedry*. Opisuje bowiem analogiczny konglomerat uczuciowo-refleksyjny określający stan ducha człowieka, który odrzucając świat zewnętrzny, poszukuje pola do pełnego samopotwierzenia w uniwersalnym dorobku kultury¹². Wychodząc zaś z założenia o wyższości sztuki nad rzeczywistością, „ukrytymi” bohaterami dzieła Urban czyni Dantego Alighieri i jego imiennika, prerafaelickiego malarza i poetę Dantego Gabriela Rossettiego. Twórczość pierwszego stanowi tu rezerwuar ezoterycznych sensów i wskazówek wspomagających egzegezę katedralnej architektury i podpowiadających – choć w zawołowanej i alegorycznej formie – rozwiązanie zagadki kryminalnej. Malarstwo drugiego natomiast określa przestrzeń estetycznych preferencji bohatera.

Prerafaelicka koncepcja twórczości z jej opartym na pełnym szacunku kultywowaniem określonej „przednowoczesnej” tradycji stanowi w *Cieniu katedry* swoistą prefigurację wszelkich stylizacyjnych operacji, ukazywanych w tekście na przykładzie rekonstrukcji praskiej katedry. Dobudowa ta, choć zaprojektowana z pietyzmem i podążająca za pierwotnymi, średniowiecznymi planami, przeradza się bowiem w świadectwo XIX-wiecznego odczytania gotyku. Dodatkowo Urban ukazuje związek obu duchowych patronów protagonisty, przypominając fascynację Rossettiego Alighierim, poświadczoną w szeregu jego prac malarskich. Jeden z tych obrazów staje się w powieści przedmiotem rozbudowanej ekfrazy, która dzięki zastosowaniu konwencji wizyjnej czy onirycznej owocuje ożywieniem i aktu-

⁸ K. Beckerová, *Literární dandyismus ve Francii*, přel. A. Lhotová, Praha 2013, s. 14.

⁹ Ibidem, s. 152.

¹⁰ Zob. L. Řezníková, *Gotická duše moderny. Gotika a gotický román v české literatuře přelomu 19. a 20. století*, [w:] *Čas moderny. Studie a materiály*, red. D. Blümllová, B. Jiroušek, České Budějovice 2006, s. 71–90.

¹¹ J. Karásek ze Lvovic, *Gotická duše*, [w:] idem, *Gotická duše a jiné prózy*, Praha 1991, s. 15.

¹² Zob. „Umění devadesátých let měnilo vztahy k minulosti. [...] Ve volném zacházení s minulostí se stále otevřeněji uplatňoval skrytý motiv historismu, sen o zlatém věku. Opouští se zde racionalistický model kultury ve prospěch snových představ. Obraty minulosti jsou tradičním místem, do něhož člověk 19. století promítá svou touhu po ztracené jednotě. Evokace jednoty se zde sama nabízí. Svět minulosti láká, protože se zdá být světem přehledným” (T. Vlček, *Praha 1900...*, s. 175).

alizacją malarskiego przedstawienia: „Byl jsem současně na ochozu věže svatého Víta i ve světnici nějakého stavení, kde mladý muž v tmavých šatech a čapce klečí u okna a v levé ruce, již se opírá o parapet, drží portrét dívky. Nedívá se na ni, ani na bílý přístav a modrou zátoku za oknem, ale otáčí hlavu k těm, kdo ho vyrušili z rozjímání. Ten akvarel se jmenuje První výročí smrti Beatrice a jeho autorem je Dante Gabriel Rossetti. Klečícím mužem je Dante Alighieri“¹³.

Strategia ożywiania obrazów i nadawania im atrybutów fabularności dużo większą rolę odgrywa w drugiej „dekadenciej“ powieści Urbana. *Lord mord* stanowi bowiem szczególnie narracyjny eksperyment – niezauważalny, co trzeba zaznaczyć – dla niewtajemniczonego czytelnika, ale oczywisty w oczach znawcy czeskiego malarstwa przelotu wieków. Pisarz buduje fabułę tekstu, posługując się obrazami pochodzącymi z epoki i opisującymi nieistniejące już zakątki Pragi. Wydobywa w ten sposób z zapomnienia zarówno zniszczone elementy miejskiego krajobrazu, jak i twórczość mniej znanych malarzy. Zabiegi intersemiotyczne leżą zatem u podłoża powieściowej konstrukcji, co pozwala na aktualizację idei korespondencji sztuk i jednocześnie wzbogaca wizualną płaszczyznę tekstu. By ułatwić czy w zasadzie w ogóle umożliwić odbiorcy zgodną z *intentio auctoris* recepcję tekstu, pisarz podaje listę dzieł malarskich, które zostały wykorzystane w powieści jako punkt wyjścia wydarzeń fabularnych i które zyskują status bezcennego dokumentu zapoznanego dziś historycznego kształtu czeskiej stolicy¹⁴.

W *Lordzie mordzie* Urban przypomina bowiem istotny epizod z dziejów urbanistycznych przekształceń Pragi, a mianowicie historię wyburzenia praskiego żydowskiego getta. Przedsięwzięcie to, zaprojektowane z rozmachem i wzorowane na przebudowie Paryża i Wiednia, wzbudziło kontrowersje wśród intelektualistów, zaniepokojonych zbyt daleko idącą ingerencją w historyczną pamięć metropolii. Spór o asanację, który w krótkim czasie przerodził się w jedną z najgorętszych polemik toczonych w Czechach na przełomie XIX i XX wieku, zakończył się całkowitą *de facto* porażką zwolenników ochrony tradycji zapisanej w organizacji przestrzeni architektonicznej.

¹³ M. Urban, *Stín katedrály...*, s. 145–146.

¹⁴ Podobny typ ekfrazy był charakterystyczny, jak dowodzi Andrzej Nowakowski, dla dekadencjnego obcowania z dziełami sztuki: „Mamy tu do czynienia raczej z kontemplacją obrazu, próbą epifanicznego przeżycia utożsamienia się z całą niesamowitą atmosferą emanującą z niego. Dzieło [...] »ożywa«, układa się w fabularny ciąg wypadków, które, zastygłe na moment w kadrze obrazu, stają się jakby ponownie sekwencją wielu jednocześnie zachodzących zdarzeń i zniwalaają potęgą swego oddziaływania” (A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 224).

Jako motto powieści pisarz przywołuje obszerny fragment sławnego manifestu *Bestia triumphans* (1897) Viléma Mrštíka, wpływowego czeskiego naturalisty, przewodzącego kampanii na rzecz ocalenia najcenniejszych zabytków Starego Miasta, w której istotną rolę odegrali czescy dekadenci ze wspomnianym już Jiřim Karáskem ze Lvovic na czele. W wyjątkowo emocjonalnym i patetycznym tonie Mrštík oskarża w tej odezwie przedstawicieli miejskiego samorządu o bezmyślną destrukcję urbanistycznego organizmu: „A Praha, ta slavná, ta královská, ta historická, ta stověžatá, ta Praha zlatá, »kde není kamene, aby nebyl posvěcen krví našich předků« – ale taky není kamene, na který by se městská rada neopovážila namířit svou asanační sekeru – ta Praha stále si ještě není vědomá barbarského svého díla, pustoší a vandalizuje dál a není týdně, ba není dne, aby člověk se strachem nebral noviny do ruky, nedočte-li se tam zas, že nějaký »genius« za souhlasu celé rady povstal s novým návrhem a nálož vložit hrozí i do těch míst, která po tolikerých bouřích a reptání považována byla za nedotknutelná: mostecká věž, židovský hřbitov, synagoga“¹⁵.

Chwyty retoryczne, którymi posługuje się Mrštík, pochodzą z repertuaru patriotycznej frazeologii, ukonstytuowanej w czasach odrodzenia narodowego i na zasadzie inercji aktualizowanej jeszcze w wieku XX. Idea ochrony zabytków daleko jednak wykracza poza ten zbanalizowany repertuar wspólnotowych wyobrażeń, dotyka bowiem raczej estetycznych walorów niż ideologicznej czy patriotycznej funkcji likwidowanych dzielnic. Opiera się przede wszystkim na przeświadczeniu, że zwycięstwo postępu i racjonalistycznego planowania zabija duszę miasta, odbiera mu indywidualny charakter, eliminuje jego unikatowe atrybuty i wymienia je na zgląszachtowany, pozbawiony przestrzeni centralnych i miejsc znaczących konglomerat zunifikowanych, choć nowoczesnych i luksusowych, mieszkalnych kamienic.

Włączenie tego płomiennego manifestu w tkankę powieści Urbana programuje kierunki odczytania sensu dzieła. Wystarczy wszak zdać sobie sprawę, że tytułową triumfującą bestię Mrštík nazywa członków rady miejskiej decydujących o rozmiarze demolicji czy w bardziej metaforycznym ujęciu – ich brak wrażliwości na rolę kolektywnej pamięci miasta, by fabułę *Lorda morda* uznać za skomplikowaną alegorię dziejowych przemian, które, choć z wielu względów konieczne, nieuchronnie pociągają za sobą ofiary i skutkują destrukcją organizmu społecznego zbudowanego wokół konkretnych,

¹⁵ M. Urban, *Lord mord. Pražský román*, Praha 2008, s. 11–12.

w niemal niezmiennym kształcie trwających przez wieki, związań architektonicznych.

Do zwolenników tych rozwiązań należy (i również ponosi klęskę) bohater dzieła, skrachowany arystokrata Adam hrabia Arco. Szczególny to jednak przykład obrońcy tradycyjnych wartości. Postać hrabiego Arco, sybaryty, heroinisty, pierwszego w Pradze handlarza narkotykami i niemal sutenera, z trudem wpisuje się bowiem w jakiegokolwiek systemu aksjologiczne, a jego powieściowy wizerunek, korzystający z konwencji wiary w absolutną szczerść pierwszoosobowego narratora, budzi w czytelniku mieszane uczucia. By wątpliwości te rozwiać, należy ten dość przewrotny autoportret skonfrontować nie tyle z powszechnie akceptowanymi zasadami etyki, ile z dekadencjami deklaracjami immoralizmu, często blasfemicznymi czy obrazoburczymi, ale w swej najgłębszej warstwie emocjonalnej i światopoglądowej odpowiadającymi odczuciu ostatecznej klęski pozornie nienaruszalnych wiar i przekonań. Narkomania i postępowanie niezgodne z ogólnie przyjętymi regułami (zwłaszcza w sferze erotycznej) stanowiły w tej sytuacji, jak przypomina Teresa Walas, najbardziej spektakularne narzędzia demonstrowania owego załamania systemów wartości¹⁶. Sprzeczne z obowiązującą etyką zachowania bohatera wypada zatem rozpatrywać w kategoriach świadomego buntu, nie tyle demonstrującego prawo jednostki do realizacji własnych, najbardziej nawet aberracyjnych zachcianek, ile nastawionego na podanie w wątpliwość ogólnie respektowanych, ale pozbawionych realnych sankcji, zasad moralnych i reguł porządku społecznego.

Samo wprowadzenie arystokraty w funkcji narratora-bohatera i umieszczenie go w świecie końca XIX wieku niejako automatycznie kieruje uwagę w stronę „szybkich” wyobrażeń dotyczących prawa wybitnej, co w tym przypadku oznacza: predestynowanej dzięki wielowiekowej rodowej ewolucji, jednostki ludzkiej do kształtowania rzeczywistości. Nietrudno w tak zaprojektowanej genealogii postaci ustalić koligacje z dekadencjami definicjami tożsamościowymi, w czeskiej literaturze

¹⁶ Zob. „Narkotyki stają się atrybutem dekadenta, trwale związanym z jego portretem i przyległym do jego arystokratyzmu, choć w latach osiemdziesiątych wejściówki do »sztucznego raj« sprzedawali już lekarze [...]. Drugi obszar doświadczeń, ku jakim skłaniał się będzie dekadent, to ten, do którego bronił wstępu zakaz moralny, a który obejmował wszystko, co aktualnie obowiązująca etyka uznawała za grzech, występki, naruszenie prawa lub przyzwyczajenia [...]. Tu rozciągała się dziewicza puszcza doznań niespospolitowanych, tu biło źródło pozwalające orzeźwić znużone i znużone zmysły, tu znajdowano sposoby na utwierdzenie w jestestwie swym jaźni, której byt zagrożony był rozproszeniem. W tym kręgu mieściło się wszystko: od sztuki i sztuczności, przez erotyczne dewiacje, aż po zbrodnię” (T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 59–60).

znany przede wszystkim z antropologicznych konceptów Jiřego Karáska ze Lvovic. Degeneracja rodowa – jedno z pierwszoplanowych założeń dekadencjonalnej antropologii – stanowi w jego powieściach podglebie dla snucia refleksji dotyczących upadku europejskiej kultury, którą pisarz identyfikuje bez reszty z dziejami sztuki elitarniej (zarówno w sferze podejmowanych tematów, jak i w dziedzinie wyrafinowania formalnego), zagrożonej przez wymagania ekspansywnie się rozprzestrzeniającego umasowionego gustu. Zgodnie z tak sformułowaną autodefinicją, hrabia Arco jest uprawniony do podjęcia działań na rzecz uratowania starej Pragi, upoważnia go do tego bowiem pozycja społeczna i – wynikająca z niej – umiejętność ustalenia hierarchii wartości, godnych zachowania i przekazania przyszłym pokoleniom.

Desperackie próby ocalenia Starego Miasta nie oznaczają jednak jego estetycznej nobilitacji. Pisarz w żadnej mierze nie uwypukla malowniczych walorów przeznaczonych do rozbiórki dzielnicy. Źydowski Josefow w narratorskich, dość przewrotnych, deskrypcjach jawi się jako siedlisko nędzy i występku, pod względem architektonicznym bardziej przypominające labiryntowe ryciny Piranesiego niż pocztówkowe wizerunki miejskich zabytków: „Se zalíbením jsem skákal pohledem po špičatých střechách baráčků a mohutných krovech uhelných skladů, bramboráren a jiných barabizen, dělaly mi radost stříšky manufaktur a kůlen, stejně jako tisíce komínů, z nichž některé byly tlusté jako vztyčené válečné kanony, jiné byly »košer«, neboli s dekletem či židovským kloboukem nahoře, další se směrem vzhůru tenčily a vychylovaly se větrem, trčely ze střech nebo rovnou z podezdívek, opíraly se o domy jako v posledním tažení a opryskané stěny cihelen, truhláren, koželužen a pivovarů je držely už spoustu let. [...] Dvorky a parcely vžaly během let za své, obyvatelé je zastavěli roztroušenými domky, jež pro nedostatek místa stály blízko u sebe a vlastně nikdy nebyly hotové, protože na jejich spodních patrech, na teráskách i střechách vyrůstaly další a další příbytky, čím dál tenčí a křivější stavbičky dalších a dalších obyvatel”¹⁷.

Powieściowa reprezentacja urbanistycznego krajobrazu eksponuje zatem jego brzydotę i stanowi zaprzeczenie wyidealizowanej wizji Pragi, znanej z oleodruków czy przewodników. Inspirację czerpie raczej z europejskich XIX-wiecznych dyskursów antyurbanistycznych niż z poddanych mechanizmom ideologizacyjnym patriotycznych enuncjacji¹⁸. W takim pejzażu, zgodnie z maksymą Henriego Frédérica Amiela, widzącego w konstrukcji przedstawionego w dziele sztuki krajobrazu

¹⁷ M. Urban, *Lord mord...*, s. 20, 41–42.

¹⁸ Zob. J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Łęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, s. 83–112.

odzwierciedlenie stanu duszy artysty, nietrudno o narastanie nastrojów melancholijnych, wyptywających ze świadomości ostatecznej destrukcji pewników decydujących o odwiecznej niezmienności świata, które stanowiły dotąd rękojmię podtrzymania istniejącego ładu.

Podczas swych peregrynacji po starych zakątkach Pragi bohater, zdeterminowany, by utrwalić koloryt lokalny miejsc przeznaczonych do rekonstrukcji, co oznacza również: ocalić ich niezmiennosc, skupia swą uwagę na pozornie nieistotnych wydarzeniach, współtworzących unikatową atmosferę czeskiej stolicy: „Na židli před kramem seděla stará žena s drdolem, přes ramena měla bílý pléd. Četla si Tagblatt. Vedle ní se opíral o stoličku kníratý obřýlený muž v hnědém klobouku, černém hopšosu a ošlapaných botách. Ruce měl v kapsách a cucal dlouhou fajfku s porcelánovou hlavičkou a mosazným víčkem, která mu svou tíží znetvořovala ústa a z níž se pravidelně, jako by odtikávaly hodiny, zvedaly okamžiky nasládlého dýmu. Stál jsem jako očarovaný a nemohl se pohnout. Scéna přede mnou neměla žádný význam, ale něco kolem ní anebo někde za ní ho mít muselo”¹⁹.

Wyrażone przez narratora marzenie o obecności sensu, utożsamione z pragnieniem wejścia w przestrzeń ustalonego porządku, nie powinno dziwić w przypadku bohatera przeżywającego dekadenski kryzys tożsamości. Zaskakuje natomiast postulat, by sens ten odnaleźć w najzwyklejszym epizodzie z codziennego życia praskiej ulicy. Zaskoczenie to okazuje się jednak mniej uzasadnione, gdy weźmie się pod uwagę, że malarską inspirację tej sceny stanowi rodzajowy obrazek Vojtěcha Bartoňka zatytułowany *Koupě bot u vetešnika v Úzce uličce* (1901). Dążenie do „usensowienia” prezentacji, przybierające tu formę „ukrytej ekfrazy”, z jednej strony wpisuje się w symbolistyczne konwencje epoki, poszukujące „drugiego dna” w każdym, pozornie nawet najbardziej dosłownym, odzwierciedleniu zewnętrznego świata²⁰, z drugiej strony zaś włącza losy boha-

tera w uniwersum udokumentowane za pomocą artystycznych reprezentacji. Konstruując powieściowy świat, pisarz nie dociera do natury, nie czerpie inspiracji z „nieopracowanej” materii rzeczywistości, ale ogląda ją za pośrednictwem literackich lub malarskich przedstawień – operuje zatem materiałem kulturowo przetworzonym, już na wstępie poddanym zabiegom interpretacyjnym. Te zaś powodują, że ekfrazą prowadzi nie tylko do dynamizacji obrazu, nadając mu atrybut fabularności i przenosząc spacialny wymiar malarskiego przedstawienia w temporalność opowieści. Służy bowiem również jako argument w dyskusji na temat dalekosiężnych skutków XIX-wiecznych decyzji dotyczących modernizacji miasta i pokazuje, że decyzje te nie zawsze były słuszne lub że ich słuszność można dziś zakwestionować, przeciwstawiając im tezy dowodzące korzyści płynących z utrzymania dawnego stanu rzeczy, którego kontynuacja mogłaby wspomóc odzyskanie utraconego w wyniku procesów modernizacyjnych horyzontu aksjologicznego.

Jerzy Jedlicki, pisząc o przepowiedniach dotyczących rozwoju cywilizacyjnego, licznie pojawiających się w refleksji filozoficznej XIX stulecia, zauważa, że prorocтва te ujawniają „uniwersalną ułomność [...] futurologii europejskich liberałów, których wyobraźnia techniczna pozwalała przewidywać trafnie, lecz zawsze za mało, zaś wyobraźnia społeczna i moralna zawsze za dużo i z gruntu błędnie”²¹. Urban przypomina owe prognozy, by ukazać, do jakiego stopnia XIX-wieczne prorocтва nie straciły aktualności i do dziś zmuszają do zastanowienia się nad jakimikolwiek próbami projektowania przyszłości. Narracyjnym rozważaniom obu zaprezentowanych powieści towarzyszy bowiem skrajnie negatywna ocena współczesnej rzeczywistości. Niezależnie zatem, czy diagnoza dotyczy przełomu XIX i XX wieku, czy końca następnego stulecia, jej twórcy operują analogicznym zasobem argumentów, eksponujących kryzysowość i rozkład świata wartości, a przerzucając most nad epokami, odnajdują ich miejsca wspólne w identycznym w gruncie rzeczy opisie zaniku pozornie niepodważalnych wartości.

¹⁹ M. Urban, *Lord mord...*, s. 84.

²⁰ Warto jednak przy tej okazji przywołać postulat Rolanda Barthes'a, który, jak rekapitułuje Adam Dziadek, chce, aby „odrzuć hermeneutyczny zamysł poszukiwania prawdy, jakiejś ukrytej w obrazie tajemnicy i dążyć raczej do odkrycia działania, poprzez które obraz się strukturuje – w ten sposób pracę lektury (określającej obraz) można by utożsamić z pracą pisania” (A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 19). Dziadek dodaje jednak, a zaproponowane przez niego uwagi korespondują z Urbanowskim konceptem ekfrazy, „że przeczytanie i napisanie obrazu bez kontekstów dostarczanych m.in. przez historię i krytykę sztuki, jest w niektórych wypadkach niepełne. Oderwanie obrazu od historii prowadzi do częściowego wypaczenia ukrytych w nim sensów” (ibidem, s. 20).

²¹ J. Jedlicki, op. cit., s. 98.

World painted in twisted colours. On the Czech returns to the fin de siècle

(summary)

Exhibition "V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1890–1914" organized by the National Museum in Prague in 2007 was an important manifestation of Czech art around 1900 and its decadent roots. The generation of 1890s was bringing western ideas to Czech culture with intention of making it more "cosmopolitan." This was rejected by later generations. Symbolist heritage, after a period of neglect, has become again an attractive inspiration recently (e.g. for writers Miloš Urban and J. H. Krchovský).