

PATRYCJUSZ PAJĄK

Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej
Uniwersytetu WarszawskiegoDEKADENTYZM A GOTYCYZM.
PRZYKŁAD POWIEŚCI GOTYCKICH
JIŘÍEGO KARÁSKA ZE LVOVIC

Dekadencją nazywa się rozpad spowodowany przez nadmiar. Pod nadmiernym ciężarem własnych przejawów życie się degeneruje; osiąga szczyt rozkwitu i w dalszym biegu jedynie konsumuje swoje osiągnięcia – w ten sposób samo siebie wyniszcza. Tak ten proces przedstawia jeden z najważniejszych teoretyków dekadencji, Fryderyk Nietzsche:

Opad, upadek, odrzut nie są czymś, co należy potępić jako takie; są to konsekwencje życia, przyrostu życia. [...] Społeczeństwo nie może sobie wybrać ciągłej młodości. I nawet będąc w pełni sił, musi wytwarzać śmieci i odpadki. Im energiczniej i dzielniej postępuje, tym obficie będą występować nieudacznicy, dziwolągi, tym bliższy będzie zmierzchu...¹

Pojęcie dekadencji upowszechnia się na przełomie XIX i XX wieku, kiedy modne staje się twierdzenie, że w stanie dekadencji znajduje się kultura mieszczańska czy też, szerzej, nowoczesna. Jerzy Jedlicki zaznacza jednak, że w tym czasie rzeczony pojęcie jest ciągle na tyle subiektywne, że w większym stopniu odnosi się do stanu ducha tych, którzy się nim posługują, niż do rzeczywistości, o której mówią². Nic zatem dziwnego, że głosiciele dekadencji sami zostają okrzyknięci dekadentami. Dziwić może natomiast fakt, że przepowiadają oni upadek cywilizacji akurat w chwili jej prężnego rozwoju, o którym świadczy demokratyzacja i bogacenie się społeczeństwa oraz liczne odkrycia naukowe i wynalazki techniczne o przełomowym znaczeniu. Dekadenci uważają natomiast, że rozwój cywilizacyjny dobiegł końca, ponieważ nie rozwija się już ludzki duch. Bogactwo podnień, jakie oferuje nowoczesny świat, powoduje ich dewaluację, która jest tym większa, że to bogactwo pozorne – ilościowe, a nie jakościowe – ponieważ jakościowa różnorodność podlega ograniczeniu i ujednoczeniu przez

¹ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876-1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 262.

² J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, s. 198.

normę rozumu, będącego na usługach ekonomii. Z tego punktu widzenia nowoczesność nie stanowi podniety dla ludzkiego ducha, lecz skazuje go na nudę.

Dekadenci kontestują nowoczesne i znormalizowane życie przewrotnie – upajając się jego upadkiem. Dowartościowują więc wszystko, co stanowi jego odwrotność, czyli jest sprzeczne z regułami rozumu i ekonomii. Pośród odwrotności dwie są dla nich zasadnicze – sztuka i patologia, występujące we wzajemnym powiązaniu. Życiu przeciwstawiają sztukę jako dziedzinę indywidualnej wolności, która potwierdza się w estetycznym nadmiarze. Normie przeciwstawiają patologię, która – zgodnie z uwagami Georgesa Canguilhem – stanowi zaburzenie normy przez czynnik ilościowy (nadmiar jakiejś cechy), prowadzący do różnicy jakościowej³. Dekadencka patologia nie jest przypadłością, lecz wyborem, co dekadenci podkreślają, traktując ją jak sztukę. Estetyzując patologię, głoszą zwycięstwo wolnego ducha nad ograniczeniami życia. Wyrafinowany eksces przyspiesza upadek życia, ale też – zgodnie z życzeniem dekadentów – czyni go wyjątkowym. Manifestacją indywidualnej wolności jest dla nich również zło potraktowane estetycznie, o czym jako pierwszy pisze jeden z prekursorów dekadentyzmu, Thomas de Quincey, w trzyczęściowym eseju pt. *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych (On Murderer Considered as One of the Fine Arts)*⁴. Wzorów estetyzacji zła dostarczają dekadentom powieści gotyckie, które powstają od czasów preromantyzmu. Estetyczna niezwykłość zła w utworach tego gatunku polega na jego potworności, która obrazuje chaotyczną istotę natury, czyli irracjonalne współlistnienie życia i śmierci w przemocy. Wobec gotyckiej potworności człowiek pozostaje intelektualnie bezradny i dlatego odczuwa grozę.

Irracjonalny naturalizm, który leży u podstaw gotycyzmu, jest zakorzeniony w myśleniu pierwotnym i – jak dowodzi Jules Michelet – zostaje podtrzymany w czasach przednowoczesnych przez Kościół katolicki, który chętnie przedstawia naturę jako narzędzie szatana⁵. Herbert Read przypomina, że w myśleniu pierwotnym natura nie stanowi substancji, lecz dynamiczną siłę, która znosi antynomię ducha i materii, uwydatniając potworną płynność i nieokreśloność życia, którą w sztuce i literaturze wyraża wzniosłość, tak jak ją definiuje Edmund Burke w pracy *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna (A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757)*⁶. Nowoczesny racjonalizm, ukierunkowany na opanowanie natury i przezwyciężenie lęku przed nią, zdołał tego typu myślenie zmarginalizować, lecz nie usunąć, ponieważ natury ostatecznie nie opanował, w związku

³ G. Canguilhem, *Normalne i patologiczne*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.

⁴ Pierwodruk dwu pierwszych części esej w czasopiśmie „Blackwood’s Magazine” w 1827 i 1839 roku, pierwodruk trzeciej części – w zbiorze tekstów de Quincey’a z 1854 roku.

⁵ J. Michelet, *Czarownica*, przeł. M. Kaliska, Londyn 1993.

⁶ H. Read, *Piękno i brzydota*, w: idem, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, Warszawa 1973.

z czym nadal wydaje się ona siłą w pewnym stopniu nieznaną i nieprzewidywalną i nadal też wzbudza lęk, choć jest on teraz głębiej ukryty, bo przytłumiony przez naukowy optymizm i rutynę przewidywalnej codzienności. Popularność gotycyzmu w okresie nowoczesności świadczy o żywotności tego lęku. Gotycyści sprzyjają jego kataraktycznemu rozładowaniu na gruncie fikcji literackiej, przenosząc pierwotną wizję natury z twórczości ludowej do literatury pięknej. Utożsamiają naturę z życiem, które nieustannie się zmienia i którego zachowanie jest możliwe tylko kosztem zniszczenia życia innego. Z punktu widzenia porządku kulturowego, zmierzającego do jak największej stabilności, życie cechuje się destrukcyjnym nadmiarem, ponieważ – w swej zmienności – zawsze poza porządek wykracza. Nadmiar życia pociąga za sobą nadmiar śmierci. Dlatego dla powieści gotyckich konstytutywny jest motyw żywej śmierci (symbolizowanej przez gotyckie potwory, takie jak: duchy, wampiry, szaleni mordercy itp.), przedstawianej jako zjawisko nadnaturalne lub nienaturalne, bo niezgodne z racjonalnym wyobrażeniem natury. Gotycyści podkreślają, że porządek kulturowy sam ten niszczycielski nadmiar życia wyzwala. Im norma kulturowa jest bardziej opresyjna wobec życia (typowe dla utworów gotyckich są zamknięte przestrzenie symbolizujące zarówno osłabienie więzi z cywilizacją, jak i opresję z jej strony), tym nadmiar życia staje się bardziej widoczny, ponieważ życie pod presją kumuluje się, grożąc niszczycielskim dla porządku wybuchem. Człowiek jako jedyny spośród tworów natury jest również organicznie kształtowany przez kulturę, dlatego potworność najbardziej złożoną formę przybiera w naturze ludzkiej i ona też stanowi pierwszoplanowy przedmiot zainteresowania gotycystów.

Ich stosunek do natury jest pochodną romantycznego indywidualizmu, którego podstawę stanowi autentyczność. W dążeniu do autentyczności romantyk zwraca się ku naturze, lecz nie pozostaje ślepy na zagrożenia z jej strony, którym wyraz dają gotycyści, przypominając o istnieniu potwornego oblicza natury. W powieściach gotyckich potworność obrazuje wyobcowanie przez naturę – jej uwolnienie grozi zniewoleniem lub zniszczeniem przez nią. Nie ma więc tu mowy o utopijnym powrocie do natury, lecz o potwornym powrocie samej natury. Niemniej jednak nawet potworna natura wzmacnia romantyczny indywidualizm, choć czyni go szczególnie kontrowersyjnym. Tak jak gotycyści, tak i dekadenci dostrzegają potworność natury i zajmują wobec niej dwuznaczną postawę. Mają za sobą odkrycia pozytywistycznego naturalizmu, który przewartościowuje postrzeganie natury, ponieważ uzmysławia uniwersalizujący skutek jej deterministycznego oddziaływania oraz wykazuje analogię między prawami natury a prawami cywilizacji. Z tej perspektywy natura nie sprzyja ludzkiej indywidualizacji, lecz ją niweczy. Dekadentyzm przyswaja te naturalistyczne przekonania i w konsekwencji poszerza – względem romantyzmu – zakres swojego indywidualistycznego buntu, do buntu przeciw społeczeństwu dodając bunt przeciw naturze. Jego podstawą nie jest już autentyczność, ale przesadna sztuczność.

Dekadenci zdają sobie jednak sprawę z potęgi natury i niemożności jej bezwzględnego opanowania ani wyrugowania z ludzkiego życia. Dlatego, choć uparcie negują naturę, pozostaje ona dla nich traumatycznym punktem odniesienia. Im bardziej odrażającą formę natura przyjmuje, tym bardziej przyciąga ich uwagę. Dekadenci wstręt do natury wyrażają choćby następujące słowa Charlesa Baudelaire'a:

Nieomylna natura wymyśliła ojcobójstwo, ludożerstwo i tysiące innych okropności, których wstyd i delikatność nie pozwala nam wymienić. [...] Przyjrzyjcie się, zanalizujcie wszystko, co naturalne, wszystkie czyny i pragnienia nieskażonego człowieka natury, a odkryjecie same potworności⁷.

Jednocześnie dekadenci doceniają oryginalne walory estetyczne potworności. Delektują się nimi w ramach estetyki nekrofilskiej, która stanowi jedną z ich najważniejszych preferencji artystycznych. Wystarczy przypomnieć wiersze Baudelaire'a z tomu *Kwiaty zła* (*Les Fleurs du mal*, 1861) pt. *Padlina* (*Une charogne*) czy *Wesoły zmarły* (*Le Mort joyeux*). Również Joris Karl Huysmans (już w dekadencjowej fazie swojej twórczości) dostrzega w potwornej naturze świeże źródło artystycznej inspiracji:

Natura, przemyślniejsza tymczasem od człowieka, stworzyła je jednak, te prawdziwe potwory i to nie w „grubym zwierzu”, ale w „nieskończenie małym”; w świecie drobnoustrojów, wymoczków i larw, których najgroźniejszą straszliwość objawia nam mikroskop. Wydaje się istotnie, że nic nie jest w stanie dorównać grozie i przerażeniu, jakie wywołuje mnogość tych okropnych plemion. Pojęcie potwora, zrodzone przez człowieka w wizjach koszmarnych nocy, nie zdołałoby wynaleźć straszliwszych kształtów⁸.

Ważniejszą niż potworność natury ponętna jest jednak dla dekadentów „jeszcze większa” potworność człowieka, do jakiej natura, według nich, nie jest zdolna, dlatego uważają, że nienaturalne spotwornienie pozwoli im naturę przewyciężyć. Realizując ten plan, podążają śladem jednego ze swoich protoplastów, markiza de Sade, i tak jak on ulegają złudzeniu. De Sade wykorzystuje naturę z zamiarem uwolnienia się od gorsetu kultury, ale jego największym marzeniem jest niezależnienie się od samej natury, z którą walczy jej własnym orężem: przemocą. Sadycki gwałt na naturze polega na doprowadzeniu potrzeb naturalnych do takiego przesytu, aby na nie zubożyć. Przyjemność, jakiej chcą doświadczyć Sadyccy libertyni, ma wynikać z podporządkowania natury względem ludzkiej woli. Ponoszą jednak klęskę, jako że decydują tylko o warunkach spełniania się naturalnej konieczności, lecz samej konieczności nie usuwają.

⁷ Ch. Baudelaire, *Pochwała makijażu*, w: idem, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 338.

⁸ J. Huysmans, *Monstrum*, w: idem, *O sztuce*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, Wrocław 1969, s. 141.

Użycie przemocy wobec natury w celu uzyskania nad nią władzy upodabnia ich do samej natury i potwierdza jej władzę nad nimi. Wynaturzając naturę przez gwałt na niej, tak naprawdę ją naśladują – już nie zwierzęco, nie instynktownie, ale rozumnie, jak ludzie.

Racją jest zatem, że natura ludzka – dzięki rozumowi – różni się od zwierzęcej, lecz to nie znaczy, że jest mniej naturalna, lecz że jej naturalność jest bardziej złożona. Wedle filozoficznego patrona dekadentów, Artura Schopenhauera, różnica jakościowa ma w tym wypadku podłoże ilościowe związane z działaniem rozumu, który zwierzęce potrzeby nasila ponad zwierzęcą miarę, aby człowiek mógł się nimi nasycić niejako na zapas:

O ileż silniejsze są jednak wywołane u niego [u człowieka – przyp. P.P.] afekty niż u zwierzęcia! O ile głębiej i gwałtowniej poruszają jego ducha, aby wreszcie osiągnąć przecież ten sam rezultat: zdrowie, pożywienie, spółkowanie itd. Powstaje to przede wszystkim na skutek tego, że u człowieka wszystko się wzmaga dzięki myśleniu o nieobecnym i przyszłym, przez co troska, lęk i nadzieja właściwie dopiero zaczynają istnieć, ale potem dokuczają mu znacznie silniej niż aktualna realność przyjemności i cierpień, do której ograniczone jest zwierzę⁹.

Mówiąc o wynaturzeniu, przyjmuje się za punkt odniesienia naturę zwierzęcą, lecz dla człowieka wynaturzenie jest czymś naturalnym. Tę właściwość ludzkiej natury inny patron dekadentów, Edgar Allan Poe, nazywa duchem przewrotności, pobudzany przez niezaspokojoną żądzę wolności. Jak dowodzi Poe, duch przewrotności jest pierwotną cechą człowieka, która nieustannie popycha go do zła, polegającego na łamaniu kulturowych zakazów tylko dlatego, że istnieją¹⁰.

O ważności inspiracji gotyckiej dla dekadentów świadczy fakt, że Charles Baudelaire używa w stosunku do twórczości Poego określenia ‘literatura dekadenccka’¹¹. Utwory amerykańskiego pisarza pochodzą z lat 30. i 40. XIX wieku i można je uznać za łącznik między gotycyzmem preromantyczno-romantycznym a gotycyzmem czasów moderny, które powszechnie uważa się za drugi szczytowy moment rozwoju tej konwencji literackiej, a to ze względu na powstanie w tym czasie sporej liczby dzieł kluczowych dla jej kondycji¹². Obydwie kulminacje gotycyzmu mają podobne podłoże kulturowe. Kulminacja z przełomu

⁹ A. Schopenhauer, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i Paralipomena. Drobne pisma filozoficzne*, t. II, przeł. J. Garewicz, Kęty 2004, s. 261.

¹⁰ E.A. Poe, *Czarny kot*, w: idem, *Opowiadania*, t. 1, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1989, s. 380-381.

¹¹ Ch. Baudelaire, *Nowe notatki o Edgarze Poe*, przeł. A. Kijowski, w: idem, *Sztuka romantyczna*, przeł. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, T. Swoboda, Gdańsk 2003.

¹² Do dzieł tych należą przede wszystkim powieści anglosaskie: *Dziwna historia doktora Jekylla i pana Hyde’a* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) Roberta Louisa Stevensona, *Portret Doriany Graya* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) Oscara Wilde’a, *Wyspa doktora Moreau* (*The Island of Dr Moreau*, 1896) Herberta George’a Wellsa, *Drakula* (*Dracula*, 1897) Brama Stokera oraz *W kleszczach lęku* (*The Turn of the Screw*, 1898) Henry’ego Jamesa.

XIX i XX wieku jest reakcją na kolejną (po oświeceniowej – pozytywistyczną) falę racjonalizacji życia, tożsamą z dalszymi zmianami społecznymi i odkryciami naukowymi. Rosnący poziom wiedzy o naturze i władzy nad nią coraz lepiej chroni człowieka przed zagrożeniami z jej strony, ale tym bardziej dokuczliwa staje się świadomość istnienia zjawisk naturalnych, które ciągle pozostają poza ludzką kontrolą. Ujście dla tego podskórnego lęku stanowi irracjonalizm. Dlatego zarówno (pre)romantyzm, jak i modernę charakteryzuje nasilenie zainteresowania okultyzmem, który wskrzesza pierwotną wiarę w możliwość nawiązania kontaktu ze światem niewidzialnym oraz wykorzystania sił ponadzmysłowych (fascynacja okultyzmem znajduje zresztą odbicie w niektórych powieściach gotyckich, co literaturoznawcom pozwala określić je mianem powieści okultystycznych). W obydwu omawianych okresach narastają także nastroje dekadentkie: w drugiej połowie XVIII wieku dekadencję (w postaci libertynizmu) przeżywa zachodnioeuropejska arystokracja, a na przełomie XIX i XX wieku – mieszczaństwo.

Prekursorska rola gotycyzmu wobec dekadentyzmu pozwala doszukiwać się cech dekadentkich w każdej powieści gotyckiej – ze świadomością, że występują one w różnym nasileniu. W szczególności dotyczy to powieści gotyckich napisanych przez zaprzysięgłych dekadentów, jak Oscar Wilde, którzy wykorzystują konwencję gotycką w celu uwydatnienia dekadentkiej wrażliwości. Takich tekstów powstaje jednak niewiele, toteż David Punter, który w swojej historii anglosaskiej prozy gotyckiej stosuje pojęcie dekadentkiego gotycyzmu, posługuje się nim dużo szerzej – wobec wszystkich ważniejszych powieści gotyckich napisanych w okresie moderny. Rzeczone wyróżnienie ma więc w pracy Puntera przede wszystkim znaczenie historyczne, uzasadnione zwłaszcza swoistością powstających wtedy tekstów. Ich odmienność na tle wcześniejszych powieści gotyckich spoczywa, według niego, w aktualizacji i wypukleniu społecznego oraz naukowego podłoża obaw o spójność i wyjątkowość ludzkiej tożsamości. Postępująca demokratyzacja narusza w tym czasie tradycyjne granice społeczne. Odkrycia Karola Darwina osłabiają z kolei granicę biologiczną między człowiekiem a zwierzęciem oraz uzmysławiają nieustanną zmienność wszystkich gatunków (a więc i ludzkiego). Jak zaznacza Punter, podważenie dotychczasowego społecznego i biologicznego statusu człowieka powoduje u niego lęk przed regresem lub utratą człowieczeństwa¹³.

W większej mierze gotycyści z okresu moderny eksponują doświadczenie wielkomijskie, co jest zrozumiałe, wzięwszy pod uwagę intensywną urbanizację, jaka dokonała się w XIX wieku. Akcja wielu powstających wówczas powieści gotyckich nie rozgrywa się już – jak w tradycyjnych powieściach tego gatunku

¹³ D. Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, vol. 2: *The Modern Gothic*, New York 1996, s. 1-26.

– w miejscu odizolowanym od świata, lecz w dużym mieście, które jednak zachowuje podstawowe cechy gotyckich przestrzeni wyizolowanych: tajemniczość, labiryntowość, wyobcowanie. Miasto w tych utworach symbolizuje cywilizację, która staje się dla człowieka nowym naturalnym środowiskiem i jako taka podlega naturalizacji, to znaczy wymyka się władzy człowieka, z mechanizmu przeistacza się w organizm. Powierzchnowne upodobnienie się mieszkańców miasta do siebie, a zarazem ich wzajemna obcość przyczyniają się do demokratyzacji potworności: potworem w mieście może okazać się każdy. Gotycyści czasów moderny podkreślają zdolność potwora do mimikry, do ukrywania swojej potwornej natury pod maską przyzwoitości. Z tego powodu jeszcze większą rolę odgrywa w ówczesnej prozie gotyckiej wątek sobowtóra. Na początku XX wieku te gotyckie fantazje znajdują oparcie we Freudowskiej psychoanalizie, która uwydatni psychiczną podwójność człowieka.

Wzrost popularności gotycyzmu w okresie moderny dotyczy również literatury czeskiej, aczkolwiek nie można mówić o rozkwicie czeskiego gotycyzmu porównywalnym z rozkwitem tej konwencji na zachodzie Europy. W Czechach gotycyzm literacki nie ma bowiem równie bogatej tradycji, jak w krajach zachodnioeuropejskich, co wynika z odmiennej sytuacji społeczno-politycznej ziem czeskich, które wchodziły w skład monarchii habsburskiej i od końca XVIII wieku przeżywają odrodzenie narodowe. Literatura zostaje wtedy powołana do szerzenia ideologii narodowej i jej artystycznej nobilitacji. Gotycyzm uprawia niewielu autorów, ponieważ czeska elita widzi w tego typu twórczości rozrywkę nazbyt próżną. Cechująca prozę gotycką fascynacja wynaturzonym złem utrudnia bowiem krzewienie przez nią pozytywnych wartości pokrzepiających narodowego ducha. Mimo to Czesi zapoznają się z gotycyzmem za pośrednictwem publikacji w języku niemieckim oraz tłumaczonych z tego języka. Wraz z konsolidacją narodową i polityczną, jaka następuje w Czechach w drugiej połowie XIX wieku, literatura stopniowo uwalnia się od funkcji ideologicznej, jednak nie na tyle szybko, aby większa liczba pisarzy ośmieliła się wyłamać z obowiązującej normy estetycznej. Do nielicznych autorów, którzy próbują swoich sił w konwencji gotyckiej, dołącza w okresie moderny Jiří Karásek ze Lvovic (1871-1951), czołowy przedstawiciel czeskiego dekadentyzmu. Jego wkład w rozwój rodzimego gotycyzmu jest szczególnie ważny, ponieważ jako jedyny w tamtym czasie pisze powieści gotyckie; pozostali współcześni mu autorzy, którzy – zazwyczaj sporadycznie – wykorzystują konwencję gotycką, tworzą jedynie opowiadania¹⁴.

¹⁴ Do tej grupy prozaików należą przede wszystkim: Julius Zeyer, autor zbioru pt. *Fantastické povídky* (Opowiadania fantastyczne, 1882) i opowiadania *Blaho v zahradě kvetoucích broskví. Podivná povídka* (Rozkosz w ogrodzie kwitnących brzoskwiń. Opowiadanie niesamowite) w zbiorze *Novely II* (Nowele II, 1884), oraz Karel Švanda ze Semčic z dwoma zbiorami pt. *Fantastické povídky* (Opowiadania fantastyczne, 1882) i *Bizarní povídky* (Opowiadania niesamowite, 1897). Parę opowiadań gotyckich w różnych zbiorach zamieszcza Jiří Sumín. Ich wybór pt. *Povídky skoro neuvěřitelné*

Na co dzień Karásek wykonuje mało dekadenskie zajęcie, a mianowicie pracuje na praskiej poczcie. Obsługuje wagon pocztowy na trasie Praga – Wiedeń, z czasem awansuje na kierownika archiwum i muzeum pocztowego. Urzędniczą rutynę rekompensuje sobie działalnością literacką (uprawia wszystkie rodzaje literackie oraz krytykę) i kolekcjonerską (zbiera dziewiętnastowieczne malarstwo, szczególnie słowiańskie). Z Arnoštem Procházką zakłada w 1894 roku jedno z najważniejszych czasopism czeskiej moderny pt. „Moderní revue” (wychodzi do 1925 roku). Zgodnie z dekadenskim zwyczajem pragnie się zdecydowanie odróżnić od społecznej większości. W czeskim środowisku mieszczańskim, zorientowanym narodowo i konserwatywnym obyczajowo Karásek pozuje na arystokratę, kosmopolitę i homoseksualistę¹⁵. Przy tej okazji do swojego nazwiska dodaje szlachecki przydomek ‘ze Lvovic’, do czego ma pewne prawo z uwagi na rodzinne, choć nie w pełni udowodnione, powiązania¹⁶.

Jedną z cech Karáskowego dekadentyzmu jest fascynacja katolicyzmem, choć niekonsekwentna i wybiórcza¹⁷. Taki stosunek do katolicyzmu nie jest wśród europejskich dekadentów zjawiskiem zaskakującym, aczkolwiek nie stanowi reguły. Badacz literatury katolickiej, Martin C. Putna, podkreśla, że przedmiotem dekadenskiej adoracji staje się katolicyzm konserwatywny, zakorzeniony w średniowieczu i ożywiony na przełomie wieków przez Kościół w ramach jego antymodernistycznej restauracji. Dekadenskie zaciekawienie katolicyzmem nie ma wszakże charakteru ideowego, lecz estetyczny. Wedle Putny dekadenci admirują katolicką sztukę i obrządek, ponieważ są one – w sposób niezwykle dla nowoczesnego świata i względem niego opozycyjny – przesiąknięte mistycyzmem.

(*Opowiadania niemal niewiarygodne*, 1937) wychodzi po śmierci autora (a właściwie autorki – ‘Jiří Sumín’ jest pseudonimem Amalii Vrbovej). Po kilka opowiadań grozy odnaleźć też można w zbiorach *Ztřeštěné historky* (*Opowieści zwariowane*, 1902) Ignáta Herrmanna, *Případy skoro neobyčejné* (*Przypadki prawie niezwykłe*, 1904) Jana Havlasy oraz *Piseň o vrbě* (*Pieśń o wierzbie*, 1908) Viktora Dyka. Pojedyncze utwory omawianego gatunku w swoich zbiorach opowiadań mają również: Josef Karel Šlejhar, Zikmund Winter, Alois Jirásek, Jindřich Šimon Baar, Růžena Jesenská, Karel Babánek i František Herites.

¹⁵ W latach 1932-1933 redaguje nawet czasopismo czeskich homoseksualistów pod tytułem „Nový hlas”.

¹⁶ Dane dotyczące rodziny Karáskůw porządkuje Jetřich Lipanský. Pierwsze wzmianki na temat rodziny pochodzą z drugiej połowy XV wieku. Karáskowie pracują wtedy jako urzędnicy w mieście Hradec Králové. W XVI wieku braciom Janowi i Matyášowi Karáskom przyznany zostaje tytuł szlachecki Lvovický ze Lvovic. Informacje o Lvovických ze Lvovic wygasają pod koniec XVI wieku. Ojciec Jiřiego Karáska, Ondřej, pracuje jako konduktor na kolei i nie zgłasza roszczeń do szlacheckiego tytułu. Jiří Karásek uznaje się natomiast za dziedzica najszlachetniejszego przedstawiciela rodziny Lvovických ze Lvovic – Cypriána – który w XVI wieku parał się matematyką i astronomią. J. Lipanský, *Jiří Karásek ze Lvovic. Essay*, Pardubice 1929, s. 5-7.

¹⁷ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że przed zatrudnieniem na poczcie Karásek przez dwa lata studiuje teologię w praskim seminarium duchownym, a w latach 1920-1921 piastuje stanowisko redaktora naczelnego czasopisma „Týn”, będącego jednym z najważniejszych czeskich periodyków katolickich.

Katolicyzm stanowi dla dekadencjczy pisarzy rodzaj egzotyki i duchowej perwersji i jako taki koresponduje z ich eskapizmem¹⁸.

Karásek używa katolicyzmu nie tylko w walce z nowoczesnością, ale i z dominującą w Czechach protestancką interpretacją narodowej przeszłości. Większość czeskiego społeczeństwa przejawia niechęć wobec katolicyzmu, zwłaszcza kontrreformacyjnego, który kojarzy się z przymusową rekatolizacją ziem czeskich, przeprowadzoną przez Habsburgów w XVII wieku, i upadkiem rodzimej, w przeważającej mierze protestanckiej kultury. Gdy na początku XX wieku Alois Jirásek wydaje powieść pt. *Mroki (Temno, 1915)*, w której krytykuje czeską kontrreformację, tytuł tego utworu przyjmuje się w Czechach jako metaforyczne określenie krytykowanej epoki. Tymczasem dla Karáska właśnie ten kontrreformacyjny mrok jest intrygujący, ponieważ skrywa tajemniczą i transcendentną głębię, powiązaną – na dekadencjczy sposób – z upadkiem tego, co doczesne i powierzchniowe. Czeski pisarz podchodzi do katolicyzmu podobnie jak romantycy do „mrocznego” średniowiecza, potępionego wcześniej przez myślicieli oświeceniowych. Według niego w katolicyzmie przetrwał duch średniowiecza, które go fascynuje – jak wielu gotycystów i dekadentów – pulsowaniem życia między skrajnościami, dostarczającym intensywnych doznań. Warto zaznaczyć, że średniowiecze Karásek pojmuje szeroko – jako kulturę, która dominuje w całej epoce przednowoczesnej.

Czeski pisarz podąża śladem Huysmansa, który daje wzorcowy przykład dekadencjczy interpretacji katolicyzmu w swojej prozie, zwłaszcza w powieściach: *En route (W drodze, 1895)*, *La Cathédrale (Katedra, 1898)* i *L'Oblat (Oblat, 1903)*. Tak powstaje powieść *Gotická duše (Gotycka dusza, 1900)*¹⁹. Nie reprezentuje ona gatunku powieści gotyckiej, ponieważ brak w niej pierwiastka grozy zrodzonej ze spotkania z potwornością, lecz wątek psychologicznej nekrofilii, która rozwija się w szaleństwo, pozwala ją uznać za utwór zapowiadający powieści gotyckie napisane przez Karáska w późniejszym czasie. *Gotycką duszę* wypełniają ekshibicjonistyczne i egzaltowane medytacje arystokraty, który uprawia typowy dla dekadentów psychomasochizm, polegający na upajaniu się wstrętem do nudnego i złudnego życia w czasach nowoczesnych. Swoje niedostosowanie do nowoczesności kompensuje poszukiwaniem innego świata – świata poza życiem – do którego prowadzi śmierć. Imponuje mu średniowiecze, w którym wiara nadawała życiu wyższy, duchowy sens właśnie dlatego, że poddawała je próbie śmierci. Delektuje się wzniosłością płynącą z idei vanitas vanitatum

¹⁸ M.C. Putna, *Česká katolická literatura 1848-1918 v evropském kontextu*, Praha 1998, s. 595-610, 661-676.

¹⁹ Karásek debiutuje literacko w 1890 roku. Pierwsze jego teksty prozą utrzymane są w poetyce realistycznej i naturalistycznej. Charakteru dekadencjczy proza Karáska nabiera w 1893 roku. *Gotycka dusza* jest czwartą powieścią tego pisarza. Na temat jego literackich początków zob.: K. Kolařík, *Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic*, „Česká literatura” 2008, nr 5.

i memento mori. Aby wprowadzić się w odpowiedni nastrój, namiętnie odwiedza barokowe praskie kościoły, które – jak pisze Putna – przyciągają go pobożnością okazałą, niezwykłą, „hiszpańską”, skupioną na tym, co umiera lub już jest martwe²⁰. Przechodzi przez kolejne fazy pogłębiającej się nekrofilii. Stwierdza śmierć średniowiecznej mentalności w czasach nowoczesnych, co – w jego mniemaniu – jest równoznaczne z duchową śmiercią narodu czeskiego oraz jego koronnego miasta – Pragi. Przebywa więc w świecie widmowym, zawieszony między pustką nowoczesności a martwością średniowiecza. Jedyne dla niego ratunkiem byłby kontakt z bratnią duszą, lecz jego doświadczenia w tej dziedzinie są ulotne.

W *Gotyckiej duszy* Karásek przedstawia modelowego dekadenta, którego cechuje izolacja od świata nowoczesnego, postawa kontemplacyjna i masochistyczna, zamknięcie w świecie wewnętrznym, eskalacja wynaturzonej obsesji. Wysiłek autora spoczywa w tym, aby jednostajny ciąg elegijnych wynurzeń zróżnicować estetycznie – aby to samo na następnej stronie zapisać inaczej. Udaje mu się ta sztuka (także dlatego, że powieść jest krótka), dzięki czemu *Gotycką duszę* można czytać jak zagęszczony wykład z dekadencjonalnej nekrofilii, której istotą jest ożywienie martwoty przez jej estetyzację. Ten wykład pisarz rozrzedza fabularnie w powieściach gotyckich pt. *Román Manfreda Macmillena* (*Powieść Manfreda Macmillena*, 1907), *Scarabeus* (*Skarabeusz*, 1908)²¹ i *Ganymedes* (*Ganimedes*, 1925), tworzących trylogię o nazwie *Romány tři mágu* (*Powieści trzech magów*)²². Fabuła odgrywa w nich rzeczywiście większą, choć nie wiodącą rolę – są to nadal powieści nastroju, a nie akcji. Powraca w nich kluczowy dla prozy Karáska wątek poszukiwania bratniej duszy. Zmiana wynika ze zwiększenia liczby postaci, uwypuklenia wątku homoseksualnego (w *Gotyckiej duszy* jedynie zasygnalizowanego), rozbudowania przestrzeni przedstawionej, kosmopolityzacji treści oraz wprowadzenia motywu potwornego zła. Częściowo zmienia się również kulturowa podstawa opowieści – katolicyzm zostaje zastąpiony okultyzmem²³, przy czym i w tym wypadku Karáskowi chodzi o wskrzeszenie średniowiecznego ducha, aczkolwiek już nie jego bieguna mistycznego, lecz demonicznego.

²⁰ M. C. Putna, *Česká...*, s. 662.

²¹ *Powieść Manfreda Macmillena* i *Skarabeusz* zostały pierwotnie wydrukowane w odcinkach na łamach „Moderní revue”.

²² Pozaliteracki kontekst powstania *Powieści trzech magów* Karásek przybliży w autorskim komentarzu do trylogii, opublikowanym w pierwszym numerze czasopisma „Rozpravy Aventina” z 1925 roku, a po latach przedrukowanym w zbiorze wspomnień pisarza. J. Karásek ze Lvovic, *Romány tři mágu* (*Videňský přítel*), w: tegoż, *Vzpomínky*, Praha 1994.

²³ Okultyzm jest Karáskowi bliski niemal od początku jego aktywności twórczej. Pisarz jest martynistą, czyli wyznawcą poglądów osiemnastowiecznego ezoteryka i okultysty Louis-Claude’a de Saint-Martina. W okresie międzywojennym należy również do czeskiego towarzystwa hermetycznego o nazwie Universalia. Ponadto w latach 1923-1924 redaguje ostatni rocznik czasopisma „Okultní a spiritualistická revue”.

Bohater pierwszej powieści, Manfred Macmillen, jest dandysem, który uważa się za wcielenie słynnego alchemika – hrabiego Cagliostro. Istnieje jeszcze drugie wcielenie Cagliostrowa – tajemniczy i nieuchwytny dramaturg o nazwisku Walter Mora. Macmillen czuje się prześladowany przez Morę, więc podąża jego śladem z Wiednia do Pragi, aby go usunąć ze swojego życia, lecz sam zostaje przez niego zniszczony. Świadkiem tych wydarzeń jest kochanek Macmillena – Francis Calston. *Skarabeusz* z kolei rozgrywa się w Wenecji, do której trafia znudzony życiem francuski dekadent Gaston Béroalde d'Amade. Pragnie on w tym mieście popełnić samobójstwo, lecz odstępuje od tego zamiaru, gdy poznaje parę homoseksualistów – Oreste'a i Marcela. Marcel d'Offémont okazuje się dandysem-mordercą, który odprawia w swoim rodzinnym pałacu czarne msze ku czci bogini Izydy. Oreste i Gaston stają się jego następnymi ofiarami. Protagonistą *Ganimedesa* jest natomiast młody dandy z Pragi, Radovan, który zakochuje się w angielskim okultyście Adrianie Morrisie. Morris wspólnie z żydowskim alchemikiem, Jörnem Mollerem, planuje stworzyć Golema wedle starego żydowskiego przepisu. Modelem fizycznym dla nowego Golema jest Radovan, który tę przygodę przypłaca życiem.

W *Powieściach trzech magów* Karásek wykorzystuje inicjacyjny schemat fabularny, który – zgodnie z uwagami Danieli Hodorovej – w tradycyjnej postaci przedstawia przejście kandydata inicjacji ze świata doczesnego do świata transcendentnego. Przejście polega na duchowym przeistoczeniu kandydata przez jego upodobnienie do ideału symbolizującego wyższy świat, a dokładnie – przez odkrycie tego ideału w samym sobie. Zanim do tego dochodzi, kandydat przechodzi przez próby, w których poznaje swoje możliwości i przewyższa swoje ograniczenia. Kluczowy moment inicjacji stanowi próba śmierci (katabasis), w której kandydat traci starą tożsamość i odradza się w nowej, transcendentnej. Na inicjacyjnej drodze wspierają go przewodnicy, którzy przyjmują dwa symboliczne oblicza – kobiety i mędrca²⁴.

Hodrová zaznacza, że w klasycznych powieściach gotyckich zachowany zostaje schemat inicjacyjny, lecz sama inicjacja podlega profanacji, stając się inicjacją demoniczną. Polega ona na wtajemniczeniu kandydata w zło, które następnie obraca się przeciw niemu samemu, uśmiercając go. Śmierć kandydata jest tu realna, nie następuje po niej odrodzenie. Transcendentny wymiar życia okazuje się pustką lub piekłem. Ideał jest zaprzeczeniem ideału lub złudzeniem. Zamiast duchowego przeistoczenia kandydata inicjacji (przemiany tożsamości) następuje jego rozdwojenie (rozpad tożsamości). Przewodnicy nie wspierają go, lecz prowadzą ku zatraceniu lub zwodzą. Zacierają się granice tożsamości między kandydatem inicjacji, jego przewodnikiem i (anty)ideałem. Zasada

²⁴ D. Hodrová, *Iniciační román*, w: eadem, *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*, Praha 1989; D. Hodrová, *Román zasvěcení*, Praha 1993.

świata w sprofanowanym schemacie inicjacyjnym jest więc dwuznaczność. Wedle Hodrovej profanacja inicjacji, do jakiej dochodzi w powieściach gotyckich, wiąże się z wpływem nowoczesności, która okazuje sceptyczny i relatywistyczny stosunek do ludzkiej duchowości. W literaturze okresu moderny profanacja inicjacji nasila się jeszcze po doświadczeniach pozytywizmu, które osłabiają autonomię człowieka, uwydatniając jego biologiczne i społeczne uzależnienie²⁵.

Schemat inicjacji demonicznej spełnia się też w powieściach gotyckich Karáska. W każdej z nich inicjacja dokonuje się w kręgu czterech postaci. Kandydaci inicjacji (Macmillen, Gaston, Radovan) pragną zbliżyć się do ideału, który okazuje się śmiercionośnym potworem (Mora, Izyda, Golem). Towarzyszą im przewodnicy duchowi, reprezentujący uczuciowy i intelektualny aspekt inicjacji (Francis i Cagliostro, Oreste i Marcel, Morris i Moller). Charakterystyczne dla powieści Karáska jest też rozbudowanie kluczowego etapu inicjacji, jakim jest próba śmierci.

Do próby śmierci w powieściach inicjacyjnych dochodzi w zamkniętej przestrzeni symbolizującej grób i – nierzadko – ulegającej rozpadowi, który symbolizuje zerwanie związku kandydata inicjacji ze światem doczesnym. Tego rodzaju przestrzeń występuje również w *Powieściach trzech magów*, których akcja rozgrywa się zasadniczo w Pradze i Wenecji (mniejszą rolę odgrywają Wiedeń i Triest). Tanatyczna przestrzeń inicjacyjna współgra w tym wypadku z dekadencją stylizacją przestrzeni miejskiej, której wzorcowego przykładu dostarcza powieść *Bruges-la-Morte* (*Martwa Brugia*, 1892) Georgesa Rodenbacha. Jak podpowiada już tytuł wspomnianego utworu, pierwszą podstawową cechą dekadencznego miasta jest martwota. Martwe są także Praga i Wenecja w gotyckiej trylogii Karáska. Czeski pisarz uwydatnia starość tych miast, ich przednowoczesne pochodzenie i wyizolowanie z nowoczesności. Czas się w nich zatrzymał, a skoro czas w nich nie płynie, są martwe. Tkwią w przeszłości, która jest zaklęta w ich zabytkowej architekturze. Architektura (w sensie fizycznym najtrwalsza i najbardziej monumentalna ze sztuk) uosabia w *Powieściach trzech magów* uparte trwanie martwej przeszłości wbrew upływowi czasu. Magnetyzujące piękno martwych miast spoczywa w tajemniczej sile, która pozwala im przeciwstawić się przemijaniu.

Praga i Wenecja są w powieściach Karáska miastami-cmentarzami, nekropoliami. Pisarz uwydatnia ich funeralne znaczenie, eksponując takie miejsca, jak: grobowiec rodziny Vratislavów z Mitrovic w praskim kościele św. Jakuba, Biała Góra w Pradze (jako miejsce historycznej klęski militarnej), grobowiec Marii Magdaleny de Brinvillier w weneckim pałacu, praski cmentarz żydowski czy dom, w którym spoczywa ciało Golema. Nekropolie stanowią w powieściach

²⁵ D. Hodrová, *Iniciační román*; D. Hodrová, *Román zasněcení*.

dekadenckich poszerzony przestrzennie odpowiednik romantycznej ruiny, która świadczy o wzniosłym oporze, jaki ludzki duch (którego wytworem jest kultura, reprezentowana w tym wypadku przez budowlę – uosobienie trwałości kultury) stawia przeważającej sile natury, nieustannie dążącej do zmiany. W literaturze okresu moderny miasta wymarłe symbolizują również lęk przed światem nowoczesnym, który zmienia się równie szybko co natura.

Czas w Pradze i Wenecji jest nie tylko statyczny, ale i nawarstwiony, co Karásek uwydatnia za pomocą szkatułkowej budowy powieści – w opowieść ramową wplata opowieści bohaterów dotyczące ich przeszłości, zazwyczaj związanej z określonym miejscem. W ten sposób przestrzeń podlega temporalizacji, ponieważ razem z opowieścią, rozwijającą się w głąb czasu, pogłębia się również przestrzeń, o której opowieść traktuje. Dlatego za Danielą Hodrovą można określić miasta w powieściach gotyckich Karáska mianem palimpsestowych²⁶.

Są one przestrzeniami granicznymi, łączącymi teraźniejszość z odległą przeszłością, jak również ze światem transcendentnym, istniejącym poza czasem i przestrzenią. Wenecja, przedstawiona w *Skarabeuszu*, znakomicie nadaje się do odegrania roli takiej przestrzeni, ponieważ jest miastem nadmorskim, przecinanym przez kanały, co jeszcze bardziej uwypukla jego graniczne położenie: między lądem a morzem, które – pozbawione trwałego kształtu – symbolizuje chaos. Woda, podmywając fundamenty weneckiego pałacu, w którym znajduje się grobowiec słynnej morderczynie, wyznacza cel podróży w głąb czasu – od teraźniejszości do przeszłości, a potem poza granicę czasu – ku chaosowi. Zbliżoną funkcję symboliczną do funkcji wody spełnia w *Powieści Manfreda Macmillena* i *Ganimedesie* ciemność. W obu utworach kluczowe wydarzenia rozgrywają się w nocy, gdy Praga traci swoje znajome kształty, stając się przestrzenią tajemniczą i nieprzewidywalną.

Martwota miast w *Powieściach trzech magów* jest w gruncie rzeczy żywą martwotą, widmowym istnieniem, porównywalnym do odbicia w lustrze. To porównanie ma uzasadnienie, ponieważ Praga i Wenecja w gotyckiej trylogii Karáska są trójwymiarowymi odbiciami świadomości (i nieświadomości) protagonistów. Stanowią labirynt ludzkiego wnętrza, zachęcający do jego poznania. Drugą – obok żywej martwoty – podstawową cechą dekadenceckiego miasta jest bowiem jego psychizacja.

Relację zwierciadlanego odbicia między bohaterem a przestrzenią, typową dla literackiego gotycyzmu, Stephen King nazywa narcystyczną. King, powołując się na opinie Irvinga Malina i Johna G. Parka, zauważa, że jedną z kulturowych funkcji literatury gotyckiej jest reakcja na nasilający się ludzki narcyzm i związane z nim niebezpieczeństwo zniewolenia człowieka przez własne ego. Zgodnie z tym założeniem narcystyczny bohater gotycki dostrzega w swoim otoczeniu

²⁶ D. Hodrová, *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*, Praha 2006, s. 172.

jedynie odbicie swoich obsesji, również tych negatywnych, które obracają się przeciwko niemu samemu. Powieści gotyckie, które podejmują ten wątek, ostrzegają przed mroczną stroną narcyzmu, kiedy człowiek zagraża samemu sobie²⁷.

Narcyzm jest też samoobroną dekadenta, spowodowaną rozczarowaniem nowoczesnością, która – w dekadencej optyce – przyczynia się do dewaluacji i erozji ludzkiej indywidualności. Tego rodzaju kryzys przeżywają również protagoniści powieści gotyckich Karáska, którzy zdradzają objawy duchowego wyczerpania. Poszukiwanie przez nich bratniej duszy to poszukiwanie ideału, który umożliwiłby im duchową odnowę. W *Powieściach trzech magów* rolę ideału pełni miasto, ponieważ stanowi materializację nieskazitelnego trwania poza czasem, nieśmiertelnej duszy, która może istnieć poza śmiertelnym życiem. Dlatego narcystyczni dekadenci w powieściach Karáska wchodzą z praską i wenecką przestrzenią w duchową symbiozę, która polega na odkrywaniu w tejsze przestrzeni samych siebie. Obydwa miasta spełniają w tym względzie oczekiwania dekadentów, ponieważ są miejscami tajemniczymi. Tajemniczość Pragi i Wenecji wynika z ich zakorzenienia w przeszłości i jako taka stanowi antidotum na powierzchniową terażniejszość/nowoczesność oraz – co ważniejsze – odzwierciedla głębię wnętrza bohaterów. Poznając tajemnicę miasta, zgłębiają samych siebie i na tej zasadzie materializują w miejskiej przestrzeni swoje marzenie o integracji z absolutem, którego nie ma się czas. Hodrová stawia w związku z tym tezę, że miasta w *Powieściach trzech magów* są sobowtórami protagonistów²⁸. Odzwierciedleniem marzenia o absolutie jest w powieściach gotyckich Karáska również homoseksualizm²⁹, który stanowi namiastkę androgynicznej jedności przeciwieństw³⁰.

Warunkiem integracji z ideałem jest samopoznanie, odnalezienie ideału w samym sobie, ukształtowanie się na wzór idealnego wyobrażenia o samym sobie, czyli – mówiąc językiem Lewisa Carrolla – przejście na drugą stronę lustra. Spotkanie z własnym sobowtorem-ideałem – jak z własnym odbiciem w lustrze – grozi jednak, że pokaże on zbyt dużo: skazę na wizerunku, której podmiot nie chciałby widzieć, nieakceptowany element własnej natury, jej nadmiar, który burzy idealne odbicie. Poznawanie siebie tożsame jest bowiem z potraktowaniem siebie jako przedmiotu poznania. W ten sposób – we własnych oczach – podmiot

²⁷ S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2009, s. 346-348.

²⁸ D. Hodrová, *Mista s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*, Praha 1994, s. 97-98.

²⁹ Zgodnie z dekadencekim światopoglądem homoseksualizm Karásek traktuje również jak formę prowokacyjnego sprzeciwu wobec determinizmu społecznego (którego przejawem jest w tym kontekście heteroseksualne małżeństwo) i biologicznego (związanego z prokreacją). W literaturze dekadencej (uprawianej zasadniczo przez mężczyzn) kontakt z kobietą grozi mężczyźnie podstępny zniwoleniem. *Powieści trzech magów* również zawierają mizoginiczne poglądy. Znamienne jest też, iż postać kobietą Karásek wprowadza jedynie w *Ganimedesie* (matka Radovana), ale za to czyni ją lesbijką.

³⁰ D. Hodrová, *Román zasvěcení*, s. 172-173.

staje się przedmiotem, wyobcowaną żywą rzeczą, która – tak jak inne składniki świata – podlega jego deterministycznym prawom. Samopoznanie uzmysławia więc podmiotowi jego śmiertelność. Innymi słowy, narcystyczny nadmiar ego skutkuje potwornym nadmiarem życia, które niszczy podmiotową tożsamość, ponieważ poza nią wykracza, rozbijając idealną lustrzaną iluzję. W rozbitym lustrze sobowtór idealny (spójny, absolutny) okazuje się sobowtorem potwornym (hybrydycznym, chaotycznym). Wynik dążenia do autointegracji przez samopoznanie jest w konsekwencji odwrotny od zamierzonego.

W *Powieściach trzech magów* narcystyczne poznawanie siebie zostaje więc symbolicznie przedstawione jako poznawanie tajemniczej przeszłości miasta-sobowtóra i odkrywanie potworności ukrytej pod jego piękną fasadą. Zapowiedzią tej deziluzji są artystyczne (estetycznie idealne), lecz martwe kopie protagonistów: portret Cagliostro, który przypomina Macmillena, portret martwego Gastona wykonany przez Marcela, rzeźba Golema wykonana na podobieństwo Radovana. Ostateczną deziluzję przynosi konfrontacja protagonisty z potworem, będącym uosobieniem żywiołu natury, istniejącego ponad podziałem na życie i śmierć. Mora, Izyda i Golem odgrywają w trylogii Karáska rolę Minotaura zamkniętego w labiryncie miasta-sobowtóra.

Jak zauważa Hodrová, w powieściach gotyckich potwór symbolizuje przeszłość przekłętą miejsca, z którym jest związany³¹. Przeklęte są też Praga i Wenecja w *Powieściach trzech magów*. Wizja klątwy ciążyącej nad tymi miastami odpowiada gotyckiej wizji zła naturalnego i pierwotnego, zakorzenionego w odległej przeszłości i wiecznie odradzającego się – przypisanego do ludzkiej natury niczym grzech pierworodny. Praga w *Powieści Manfreda Macmillena* jest przeklęta, ponieważ w przeszłości popełniono w niej zło na masową skalę, którego początek stanowi brzemienna w negatywne następstwa kulturowe klęska wojsk czeskich w bitwie na Białej Górze w 1620 roku. Piękno praskiej architektury barokowej, wzniesionej w czasach kontrreformacji i wyeksponowane w powieści, kontrastuje z rozpowszechnionym w Czechach obrazem kontrreformacji jako grobu czeskiej kultury. W *Ganimedesie* wspomniana zostaje z kolei złota epoka w dziejach Pragi, jaką były rządy Rudolfa II Habsburga. To również epoka alchemicznych eksperymentów, spośród których największą sławę zdobywa legendarne stworzenie Golema. Złem jest w tym wypadku naruszenie boskiej tajemnicy życia. Geneza wydarzeń przedstawionych w *Skarabeuszu* tkwi natomiast w początkach oświecenia, które zostają przedstawione jako czas upadku moralnego francuskiej arystokracji. Zło poczynione w tym czasie odżywa po latach w Wenecji, która – ze względu na swoje położenie na granicy lądu i morza – podlega nieustannemu, lecz niekończącemu się rozkładowi, symbolicznie odzwierciedlającemu klimat moralnej degeneracji.

³¹ D. Hodrová, *Místa...*, s. 162.

Czeski pisarz wykorzystuje w *Powieściach trzech magów* typowy dla prozy gotyckiej topos czarnego miasta, będący rozszerzoną przestrzennie, urbanistyczną wersją toposu przeklętego miejsca. Żywa martwota czarnego miasta jest w dekadencjonalnej interpretacji przeciwieństwem martwego życia nowoczesnego miasta, w którym życie podlega ujednoliceniu przez wykluczenie z niego transgresyjnych namiętności. Topos czarnego miasta pojawia się w czeskiej literaturze już w pierwszej połowie XIX wieku, gdy w ten właśnie sposób przedstawia Pragę w swojej krótkiej prozie Karel Hynek Mácha³². W drugiej połowie XIX wieku topos Czarnej Pragi rozwijają Josef Jiří Kolár, Josef Svátek i Jakub Arbes³³. Topos osiąga szczyt literackiej popularności na przełomie XIX i XX wieku, gdy sięgają po niego pisarze obcojęzyczni. Czynią to w reakcji na prężną modernizację miasta, jaka zachodzi od lat 90. XIX wieku do wybuchu pierwszej wojny światowej. Dzięki modernizacji czeska stolica wyrasta na środkowoeuropejską metropolię, która dorównuje znaczeniem kulturowym Wiedniowi.

Topos Czarnej Pragi krzewią wtedy niemal wyłącznie autorzy nieczescy (głównie niemieckojęzyczni), pragnący zachować na kartach literatury pierwotny kształt miasta, który w wyniku modernizacji częściowo zanika. Praską przestrzeń przedstawiają w tonacji neoromantycznej – melancholijnej lub gotyckiej. Kreują wizję miasta, które się rozsypuje i przemija, lecz nadal emanuje duchową siłą. Nie dziwi więc obecność w tego typu prozie wątków okultystycznych³⁴.

³² Obraz Czarnej Pragi Mácha tworzy w końcowym fragmencie opowiadania pt. *Křivoklad* (*Křivoklad*, pierwodruk w tygodniku „Květy” w 1834 roku), w opowiadaniu pt. *Marinka* (*Marinka*, pierwodruk w tygodniku „Květy” w 1834 roku) oraz w niedokończonym opowiadaniu pt. *Návrat* (*Powrót*, rękopis z 1834 roku).

³³ Josef Jiří Kolár wykorzystuje rzeczony topos w powieści pt. *Pekla zplození* (*fantastický román*) (*Z piekła rodem* (powieść fantastyczna), pierwodruk w tygodniku „Lumír” w 1853 roku, publikacja książkowa w 1862 roku) oraz w opowiadaniu pt. *U Červeného draka* (*Pod Czerwonym Smokiem*, ze zbioru *Světlem bludů / W świecie urojeń*, 1889), Josef Svátek – w powieściach pt. *Tajnosti pražské. Román z roku 1848* (*Tajemnice Pragi. Powieść z roku 1848*, 1868), *Pražský kat. Román ze století XVII. (Praski kat. Powieść z XVII wieku*, 1876) oraz *Paměti katovské rodiny Mydlářů v Praze* (*Pamiętniki katowskiej rodziny Mydlarzy z Pragi*, 1886-1889), Jakub Arbes – w kilkunastu romanetach (czyli mikropowieściach z tajemnicą), takich jak na przykład *Svätý Xaverius* (*Święty Ksawery*, pierwodruk w tygodniku „Lumír” w 1873 roku) czy *Zázračná madona* (*Cudowna Madonna*, pierwodruk w tygodniku „Lumír” w 1875 roku).

³⁴ Karel Krejčí, Angelo Maria Ripellino oraz Peter Demetz wymieniają najważniejsze neoromantyczne utwory poświęcone Czarnej Pradze autorstwa pisarzy nieczeskich, lecz mieszkających w Pradze na stałe, przebywających w niej tymczasowo lub jedynie ją odwiedzających. Do tej grupy tekstów należą powieści: *The Witch of Prague* (*Czarownica z Pragi*, 1890) Francisca Mariona Crawforda, *Daniel Jesus* (*Daniel Jezus*, 1905) i *Severin Gang in die Finsternis. Ein Prager Gespensterroman* (*Severin odchodzi w mrok. Praska powieść grozy*, 1914) Paula Leppina oraz *Golem* (*Der Golem*, 1915), *Noc Walpurgii* (*Walpurgisnacht*, 1917) i *Der Engel vom westlichen Fenster* (*Aniol z zachodniego okna*, 1927) Gustava Meyrinka, a także opowiadania: *König Bohusch* (*Król Bohusch*, 1896) Rainera Maria Rilkego i *Przechodzień z Pragi* (*Le Passant de Prague*, 1903) Appolinaire’a, jak również słabiej znane opowiadania Leo Perutza, Carla Einsteina i Paula Adlera. K. Krejčí, *Praga. Legenda i rzeczywistość*, przeł. C. Dmochowska, Warszawa 1974, s. 123-125, 128-129, 131-133, 220;

Ivana Vízdalová wyjaśnia, że podłożem popularności toposu Czarnej Pragi wśród niemieckojęzycznych (niemieckich i żydowskich) pisarzy praskich są obawy czeskich Niemców i Żydów przed utratą pozycji społecznej w związku ze wzrostem politycznej siły Czechów oraz niższych warstw społecznych, domagających się udziału we władzy równego z mieszczaństwem. Czarna Praga w ich twórczości symbolizuje upadek starego habsburskiego świata, z którym czują się związani. Ten świat afirmują (bo jest ich domem), a zarazem się go lękają (bo – podlegając rozpadowi – wyobcowuje się)³⁵.

Prozie Karáska bliżej do prozy niemieckojęzycznej niż ówczesnej prozy czeskiej, w której obraz Pragi – często krytyczny – utrzymany jest przeważnie w poetyce realistycznej, rzadziej naturalistycznej lub impresjonistycznej. Tymczasem Karásek nie tylko kultywuje topos Czarnej Pragi, ale według tego wzoru kreuje też obraz Wenecji. Spośród czeskich pisarzy – prócz Karáska – rzezonny topos przywołuje w tamtym czasie jedynie inny dekadent, Julius Zeyer, który nie posługuje się jednak konwencją powieści gotyckiej³⁶.

Topos Czarnej Pragi ma swoje źródło w tradycji rudolfskiej, która stanowi również podstawę kulturową gotyckiej trylogii Karáska. Wspomnianą tradycję cechuje kosmopolityzm, elitaryzm i eklektyzm kulturowy. W niej swój początek ma praska tradycja alchemiczna. Choć epoka Rudolfa II Habsburga przypada na przełom XVI i XVII wieku, tradycja rudolfska bywa rozciągana wstecz i wprzód od wyjściowej daty, co oznacza, że w niektórych wcześniejszych i późniejszych względem niej wydarzeniach lub wyobrażeniach odkrywa się rudolfskiego ducha (Karásek w tym duchu przedstawia nawet Wenecję). Spore znaczenie tej tradycji w kulturze czeskiej historyk Jaroslav Douša tłumaczy uznaniem epoki rudolfskiej za symbol „starych dobrych czasów” sprzed 1618 roku, czyli sprzed rujnującej Czechy społecznie, politycznie i kulturowo wojny trzydziestoletniej³⁷. Pierwsze utwory beletrystyczne i prace naukowe poświęcone tradycji rudolfskiej powstają w połowie XIX wieku, lecz jej prestiż ugruntowuje się dopiero w okresie moderny, gdy czeskie środowisko intelektualne kosmopolityzuje się i częściowo uwalnia z gorsetu nacjonalistycznie interpretowanej tradycji narodowej. Przejawem nobilitacji rudolfinizmu są wówczas dwie wystawy

A. M. Rippelino, *Praga magiczna*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 1997, s. 39-45, 76-77, 85-86, 153, 162-163, 172, 192-194, 224-225, 228-229, 348-360; P. Demetz, *Praha černá a zlatá. Výjevy ze života jednoho evropského města*, przeł. Z. Hron, Praha 2004, s. 417-427.

³⁵ I. Vízdalová, *Německý psaná literatura od 80. let 19. století do roku 1918*, „Česká literatura” 1990, nr 1.

³⁶ Czarna Praga występuje w dwóch utworach Zeyera – w powieści *Jan Maria Plojhar* (*Jan Maria Plojhar*, 1891) oraz w noweli *Inultus* (*Inultus*), wchodzącej w skład nowelistycznej trylogii pt. *Tři legendy o krucifixu* (*Trzy legendy o krucyfiksie*, 1895).

³⁷ J. Douša, *Některé prvky života císaře Rudolfa II. viděné očima českého 19. století*, in: *Cízi, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 22.-24. února 2007*, red. K. Bláhová, V. Prokop, Praha 2008.

dział sztuki i innych eksponatów ze zbiorów Rudolfa II oraz towarzyszące im publikacje³⁸.

Nawiązanie do tradycji rudolfinijskiej w gotyckiej prozie Karáska wydaje się naturalne także ze względu na pokrewieństwo kulturowe między dekadentyzmem a rudolfinizmem. Czasy Rudolfa II, w których kultura ziem czeskich osiąga jeden ze szczytowych momentów swego rozwoju, są jednocześnie przesycone dekadencją zwiastującą koniec tej epoki. Rozkwitowi kultury towarzyszą bowiem narastające konflikty wewnętrzne prowadzące do upadku politycznego i – w pewnej mierze – kulturowego ziem czeskich. W tym też okresie Praga staje się najważniejszym w Europie Środkowej centrum sztuki manierystycznej, jakże bliskiej wrażliwości dekadentki. Sam Rudolf II nosi zresztą znamiona dekadenta: gromadzi dzieła malarskie i niezwykle eksponaty, fascynuje się alchemią, izoluje się na Zamku Praskim od życia społecznego, zapada na chorobę psychiczną³⁹.

Tradycja rudolfinijska jest – obok zachodnich wzorów literackich – główną inspiracją nie tylko dla autora *Powieści trzech magów*, ale i dla kilku innych wyróżniających się czeskich gotycystów, także dla Josefa Jiříego Kolára i Jakuba Arbesa, których Karásek uznaje za czeskich mistrzów literackiego gotycyzmu i swoich mentorów w tej dziedzinie. Dowodem podziwu Karáska dla ich twórczości jest przygotowanie przez niego w okresie hitlerowskiego Protektoratu Czech i Moraw reedycji powieści *Z piekła rodem* Kolára⁴⁰ oraz wybranych romanet Arbesa z lat 70.

W przeciwieństwie do utworów Kolára i Arbesa, które do dziś zachowały „gotycką” atrakcyjność, trylogia Karáska nie wzbudziła długotrwałego zainteresowania czytelników ani literaturoznawców. Najwięcej literackiej świeżości zachowuje *Powieść Manfreda Macmillena*, która spośród *Powieści trzech magów* jest najkrótsza, a przy tym najbardziej złożona kompozycyjnie i najbardziej wartka fabularnie. W *Skarabeuszu* i *Ganimedesie* zabrakło Karáskowi dyscypliny twórczej i pomysłowości, dlatego przeciąża obydwie utwory konfesyjno-nastrojowymi opisami stanów wewnętrznych, które zgadzają się z dekadencją, lecz niekoniecznie gotycką skłonnością do pretensjonalnej przesady.

Dekadentki gotycyzm rychło zresztą zostaje w Czechach zastąpiony gotycyzmem awangardowym (ekspresjonistycznym i surrealistycznym), reprezentowanym przez opowiadania i powieści gotyckie Ladislava Klímy, Jakuba Demla, Josefa Váchala i Vítězslava Nezvala. Podobnie jak Karásek uważają oni prozę gotycką

³⁸ Wedle relacji Doušy pierwsza z wystaw – zatytułowana *Umění v Praze za Rudolfa II (Sztuka w Pradze za czasów Rudolfa II)* – miała miejsce w 1904 roku w praskim Muzeum Sztuki Użytkowej. Drugą wystawę – pod hasłem *Rudolf II, umění na jeho dvoře (Rudolf II, sztuka na jego dworze)* – zorganizowano w 1912 roku w praskim Rudolfinum.

³⁹ Postaci Rudolfa II Karásek poświęca dramat *Král Rudolf (Król Rudolf, 1916)*, w którym cesarz ulega urokowi Pragi i staje się jej więźniem.

⁴⁰ Podziw dla utworu Kolára nie przeszkadza Karáskowi stylistycznie i fabularnie „poprawić” go wedle własnego smaku przed jego wydaniem w 1940 roku.

za materiał literacki o dużym znaczeniu kulturowym i walorach poetyckich. Arystokratyczną wzniosłość, kultywowaną przez Karáska, przełamują jednak grą z konwencją. Metatekstualne traktowanie gatunku literackiego świadczy zazwyczaj o jego wyczerpaniu, lecz awangardyści w ten sposób gatunek odświeżają, ponieważ ujawniają jego niewykorzystane jeszcze możliwości estetyczne.

Powieści gotyckie Karáska, choć nie tak poczytne czy oryginalne, jak teksty jego poprzedników i następców, odgrywają w historii czeskiego gotycyzmu ważną rolę przede wszystkim jako przykład konsekwentnego wykorzystania omawianej konwencji dla przedstawienia dekadencjonalnej postawy życiowej. Istnienie tych utworów pozwala ponadto mówić o dekadencjonalnej odmianie czeskiej powieści gotyckiej. Cechuje ją skupienie na paradoksach dekadencjonalnej nekrofilii, której podporządkowane zostają inne typowe dla dekadentyzmu kategorie, jak: arystokracja, estetyzm i narcyzm. W dekadencjonalnej nekrofilii życiu naturalnemu przeciwstawione zostaje życie absolutne – poza destrukcyjnym wpływem czasu. Śmierć, która staje się sojusznikiem dekadenta w jego walce z życiem naturalnym, oswaja on za pomocą sztuki. Uwydatnia piękno tego, co martwe. W dekadencjonalnych powieściach gotyckich groza pojawia się wtedy, gdy śmierć pozorna – sztuczna, bo obłąkająca przez sztukę – okazuje się śmiercią prawdziwą. Potworność wynika w tym wypadku z odwrócenia dekadencjonalnego marzenia, aby zamienić życie w sztukę i w ten sposób zapanować nad nim, czyniąc z niego przestrzeń nieograniczonej wolności indywidualnej. Dla dekadenta potworny jest więc moment, gdy sztuka uniezależnia się od niego, gdy martwe piękno rzeczywiście ożywa, jednym słowem – gdy sztuka staje się życiem, które prowadzi do prawdziwej śmierci. Marzenie o absolutnie przeistacza się wtedy w prawdę o chaosie. Dekadencjonalny gotycyzm przedstawia zatem upadek mitu Pigmaliona.

Powieści trzech magów opowiadają o dekadencji romantyzmu, o pięknym rozpadzie romantycznej utopii indywidualizmu, który nie krystalizuje się już w buntowniczej konfrontacji ze światem, jak chcieli pierwsi romantycy, lecz – tracąc szansę na urzeczywistnienie w nowoczesności – autonomizuje się w narcystycznej izolacji, wskutek czego podlega autodestrukcyjnemu wynaturzeniu. Podmiot zamknięty w narcystycznej klatce sam dla siebie staje się ograniczeniem i dokonuje autotransgresji tożsamej z samozniszczeniem. Dekadencjonalne powieści gotyckie spełniają więc podobną rolę, co romantyczne powieści tego gatunku – odkrywają pułapki proponowanej koncepcji wolności. Romantycy gotyccy ostrzegają przed mrzonkami o idealnej autentyczności, natomiast dekadencjonalni gotyccy przedstawiają mroczną stronę mrzonek o możliwości przemiany życia w sztukę. Przy tej okazji uświadamiają rzecz wielce znaczącą dla charakterystyki zarówno gotycyzmu, jak i dekadentyzmu – ich źródłowe pokrewieństwo, którego najistotniejszą cechą jest naznaczone ambiwalencją zainteresowanie potwornością jako czynnikiem kontrkulturowym, obrazowo opisującym pierwotne lęki i pragnienia, marginalizowane i sublimowane w czasach nowoczesności, lecz ciągle żywe.

Dopełnieniem dekadenceckiego modelu gotycyzmu, ugruntowanego w Czechach przez Karáska, lecz na wiele lat porzuconego, jest powieść Ladislava Fuksa pt. *Vévodkyňe a kuchařka* (*Księżna i kucharka*, 1983), w której mentalna nekrofilia wiedeńskiej arystokracji alegorycznie obrazuje schyłek kultury habsburskiej na przełomie XIX i XX wieku. Fuks na dekadencecką modłę przewartościowuje śmierć, lecz czyni to z dużą dozą ironii. W jego utworze śmierć podlega więc estetyzacji, dzięki której odwraca się zależność między śmiercią a człowiekiem – zamieniając umieranie w sztukę, człowiek manifestuje swoje panowanie nad śmiercią. Estetyczne umieranie w powieści Fuksa oznacza odwlekanie momentu śmierci – zgodnie z dekadencecką (przejętą ze średniowiecza) zasadą *delectatio morosa*, czyli spowalniania przyjemności, aby jak najdłużej jej doświadczać. Ten zamysł odzwierciedla manieryczna narracja, oparta na niekończących się nawrotach i subtelnym wariacjach tego, co zostało już powiedziane, lecz nie zostało dopowiedziane, i co – w wyniku interferencji powtórzenia z niedopowiedzeniem – nabiera znaczenia tajemnicy. W następstwie tych estetycznych zabiegów śmierć staje się w ręku habsburskiej arystokracji bronią przeciwko życiu, które zmierza ku zgubnej dla niej modernizacji. Z tej perspektywy życie uśmierca, podczas gdy śmierć nieśmiertelna, ponieważ jej nie ma się czas. Kluczem do nieśmiertelności okazuje się zatrzymanie czasu przez rytualizację życia i muzealizację jego przejawów. Zmianę zastępuje w takim wypadku zmienność pozorna, powtórzenie. Życie zastąpione zostaje pozorem życia. Potworność w *Księżnej i kucharce* nie ma zatem postaci antropomorficznej, ani nawet przestrzennej, lecz jest samym trwaniem na granicy życia i śmierci. W ten sposób Fuks doprowadza dekadencecką nekrofiliją do groteskowej skrajności i – jak się wydaje – wyczerpuje możliwości dekadenceckiego modelu powieści gotyckiej.

**Decadence and the Gothic.
An Example of Gothic Novels by Jiří Karásek ze Lvovic**

Summary

The popularity of Gothic novels arises from the disappointment in rationalistic attitude towards nature, which does not get nature under control. Gothic fiction opposes the concept of rational nature to irrational naturalism which is based on an aesthetical taming of terrific coexistence of contradictions in nature. The most general motive illustrating this contradiction in Gothic fiction is the living death. In a matter of relation to nature the Gothic plays a precursory part towards decadence whereas decadence reinterprets the Gothic. In the decadent model of Gothic novel the living death is the consequence of aesthetical necrophilia. The decadent emphasises the beauty of death to resist the flow of time. Beautiful death becomes the trump card within his fight against

variable nature. In the decadent Gothic novels the horror appears, when beautiful death comes to life, when art becomes life leading to real death. Decadent Gothic fiction discredits the illusion of the myth of Pygmalion. In Czech decadent literature Gothic fiction is most consistently cultivated by Jiří Karásek from Lvovice, the author of *Trilogy of Three Sorcerers* consisting of three novels: *Manfred Macmillen's Novel*, *Scarab* and *Ganymede*. Karásek uses Gothic convention in order to present decadent attitude to life with its aristocratism, aestheticism and narcissism. He tells about the decadence of romanticism that is, about a beautiful break-up of utopia of individualism which no longer crystallizes in a revolt against the world, but in isolation from the world which is involved in a self-destructive degeneration. The peculiarity of *Trilogy of Three Sorcerers* is determined by a decadent arrangement of two typical Gothic features: the demonic initiation (which does not end with transcendent transformation of the human identity, but with its death) as well as the topos of black city (which symbolically illustrates the nooks of the degenerated Gothic hero's psyche).