

## O aktualności nastrojów melancholicznych w ponowoczesnej literaturze czeskiej

**Keywords:** Melancholy, Postmodern reality, Nostalgia, Dekadence, Dandyism

**Słowa kluczowe:** melancholia, ponowoczesna rzeczywistość, nostalgia, dekadentyzm, dandyzm

### Abstract

Czech literature in Poland is associated primarily with a detached – ironic and/or humorous approach to the reality, which is at the same time indulgent and willing to accept „the existing shape of the world” in all its manifestations approach to reality. In other words, it is not usually associated with the expression of pessimistic moods, focused on exposing the negative aspects of existence. This image, deformed or rather radically reduced, although at the same time corresponding to one of the variants of Czech autoimagology, requires a kind of untruth or at least supplementation. Looking at this culture from a different, „darker” side and finding a different axiological perspective in it, therefore, turns out to be a convenient tool for revalorization and – as a result – may contribute to the development and dissemination of its more complex description, which would take into account various models of emotional attitude to reality and allowed to set new research trails. Even a cursory examination of Czech literature, both published in recent years and from earlier times (including Hašek and Hrabal), proves that it not only does not avoid expressing a negative worldview, but also often makes it the primary „hallmark” of its noetic position

Literatura czeska w Polsce kojarzona bywa przede wszystkim z pełnym dystansu – ironicznym i/lub humorystycznym, ale jednocześnie pobłażliwym i skłonny do akceptowania „zastanego kształtu świata” we wszystkich jego przejawach podejściem do rzeczywistości. Innymi słowy, nie łączy się jej zazwyczaj z ekspresją nastrojów pesymistycznych, nastawionych na eksponowanie negatywnych aspektów bytu. Obraz ten, zdeformowany czy raczej radykalnie zredukowany, choć zarazem korespondujący z jednym z wariantów czeskiej autoimagologii, wymaga swoistego odłamania czy przynajmniej uzupełnienia. Obejrzenie tej kultury od innej, „ciemniejszej”, strony i odnalezienie w niej odmiennej perspektywy aksjologicznej okazuje się zatem dogodnym narzędziem rewaloryzacji i – w efekcie – może przyczynić się do wypracowania i rozpowszechnienia jej bardziej złożonego opisu, który uwzględ-

niałby różnorodne modele emocjonalnego stosunku do rzeczywistości i pozwolił na wytyczenie nowych tropów badawczych. Pobieżne nawet przesłedzenie czeskiej literatury, zarówno publikowanej w ostatnich latach, jak i pochodzącej z czasów dawniejszych (Haška i Hrabala nie wyłączając) dowodzi zresztą, że nie tylko nie unika ona wyrażania negatywnego światoodczucia, lecz także nierzadko czyni z niego pierwszoplanowy „znak rozpoznawczy” swego noetycznego stanowiska.

Jen v duchu vidím teď ty boudy na tvé pláni,  
těch stojanů a stanů rozestavěných,  
balvany zelené od vody jarních tání  
i veteš třpytivou na kostkách dlažebních. [...]

Paříž se mění! však v mém stesku zůstávají  
paláce, lešení, zdi, stará předměstí  
to vše se podobá velkému jinotaji  
a skály vzpomínek nemohu unést.

(Charles Baudelaire, *Labuť*, přel. V. Nezval)

Marek Bieńczyk w książce *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* (1998) pisze, że formacja postmodernistyczna unika eksponowania nastrojów melancholijnych, depresyjnych i pesymistycznych. Swą tezę uzasadnia, analizując muzyczne videoclipy (konkretnie: Alanis Morissette) i dostrzegając w nich tendencję do sfragmentaryzowanego czy nawet, używając potocznego określenia, „poszatowanego” ujmowania rzeczywistości, które nie prowadzi do żadnej, najbardziej nawet hipotetycznej syntezy kompilowanych elementów i skutkuje całkowitym rozbięciem świata pojmowanego jako całość korespondujących ze sobą części (por. Bieńczyk 1998, s. 27–28). Choć badacz odnajduje wyraźnie widoczne płaszczyzny wspólne, łączące ponowoczesne i melancholiczne strategie reprezentacji, to jednak dodaje, że pozorne podobieństwo kryje w sobie ich zdecydowane skonstrastowanie. Co prawda w obu wypadkach fragmentaryzacja i rozkład koherencji definiują preferowany obraz uniwersum, ale w przypadku postmodernistycznych dekonstrukcyjnych gier dominuje bezinteresowne eksperymentatorstwo, w przypadku melancholii zaś na plan pierwszy wysuwa się pełna powagi próba zdefiniowania kondycji świata i poznającego jego mankamenty podmiotu. Inni badacze pole-

mizują jednak z Bieńczykiem, przypominając wyraziste przykłady obecności nastrojów melancholicznych w kulturze współczesnej i przypominając, że melancholia należy do konstytutywnych i w gruncie rzeczy niezniszczalnych komponentów ludzkiej (indywidualnej i zbiorowej) podmiotowości i jednocześnie – jako kategoria estetyczna i specyficzny rodzaj dyskursu – służy do opisywania i interpretowania świata<sup>1</sup>. Tezie o nieprzystawalności melancholii do felicytologicznej opresji postmodernizmu przeczy też zauważalny od pewnego czasu wzrost zainteresowania kulturowymi próbami uchwycenia negatywnych emocji, który zmusza badaczy do poszukiwania nowych interpretacji i odczytań kategorii od wieków niepokojących myślicieli. Różnymi wariantami i aspektami dyskursów melancholicznych zajmowali się Sigismund Freud, Susan Sontag, Julia Kristeva, Erwin Panofsky, Jean Starobinski, w Polsce Antoni Kępiński, Marek Bieńczyk, Wojciech Bałus, Piotr Śniedziewski czy Alina Świeściak – w Czechach zaś przede wszystkim – Daniela Hodrová. Listę nazwisk można by oczywiście mnożyć, potwierdzając jedynie słuszność intuicji, że melancholia należy do nieusuwalnych atrybutów ludzkiego bytowania i jako taka wymaga ciągle nowych egzegez i odczytań.

Literatura czeska w Polsce kojarzona bywa przede wszystkim z pełnym dystansu – ironicznym i/lub humorystycznym, ale jednocześnie pobłażliwym i skłonny do akceptowania „zastanego kształtu świata” we wszystkich jego przejawach podejściem do rzeczywistości. Innymi słowy, nie łączy się jej zazwyczaj z ekspresją nastro-

---

<sup>1</sup> Por.: „Stwierdzenie Bieńczyka, że ponowoczesność i melancholia to kategorie przeciwstawne, nie wydaje się słuszną diagnozą chociażby z tego względu, że przeczy ona logice zdroworozsądkowego myślenia – jeżeli przeżywamy dzisiaj stany melancholijne [...], to melancholia ponowoczesna istnieje i ma się dobrze. Bieńczykowi chodzi, rzecz jasna, nie o zaprzeczenie istnienia dzisiejszej melancholii, ale o ukazanie zasadniczo niemelancholicznej orientacji. Bo gdyby sięgnąć do «klasyków» postmodernizmu, u źródła szukając definicji tegoż, powinniśmy się upewnić, że pojęcie straty – w najlepszym razie zastąpione zostało kategorią gry, że postmodernizm to czas raczej z siebie zadowolony niż cokolwiek oplakujący” (Świeściak 2010, s. 20).

jów pesymistycznych, nastawionych na eksponowanie negatywnych aspektów bytu. Obraz ten, zdeformowany czy raczej radykalnie zredukowany, choć zarazem korespondujący z jednym z wariantów czeskiej autoimagologii, wymaga swoistego odkłamania czy przynajmniej uzupełnienia. Do zadań polskiej bohemy należy w tej sytuacji przypomnienie, że podobne wyobrażenie powstaje jako rezultat selektywnego doboru tekstów (literackich, artystycznych lub filmowych), który najczęściej stanowi konsekwencję arbitralnych decyzji tłumaczy i dystrybutorów kultury. Nie wolno również zapominać, że dystrybucja ta w minionej – totalitarnej – epoce sterowana była za pomocą zarządzeń politycznych, które nie dopuszczały do „eksportu” żadnych „nieprawomyślnych” rozwiązań artystycznych. Wśród takich zaś „niezgodnych z doktryną” rozwiązań mieściło się wszystko, co wykraczało poza urzędowo proklamowany optymizm poznawczy i światopoglądowy, w teleologicznej historiozofii projektujący nieuchronność zwycięstwa ery komunistycznej szczęśliwości. Mowa oczywiście o recepcji oficjalnej, programowanej w ramach międzynarodowej polityki kulturalnej. Choć recepcja ta w Polsce wykraczała często poza zalecenia czeskich normalizatorów (pozwalała na przykład na publikację starszych tekstów Párala, Škvoreckiego i – nawet – niektórych dramatów Havla), to jednak w powszechnej świadomości utrwalał się wizerunek kultury czeskiej budowany na podstawie obserwacji znanych i popularnych także u nas Dietlowskich seriali lub – w najlepszym przypadku – przykrojonej do *a priori* założonego kodu interpretacyjnego lektury prozy Haška i Hrabala.

Obejrzenie tej kultury od innej, „ciemniejszej”, strony i odnalezienie w niej odmiennej perspektywy aksjologicznej okazuje się zatem dogodnym narzędziem rewaloryzacji i – w efekcie – może przyczynić się do wypracowania i rozpowszechnienia jej bardziej złożonego opisu, który uwzględniałby różnorodne modele emocjonalnego stosunku do rzeczywistości i pozwolił na wytyczenie nowych tropów badawczych. Pobieżne nawet przesłanie czeskiej literatury, zarówno publikowanej w ostatnich latach, jak i pochodzącej z czasów dawniejszych (Haška i Hrabala nie wyłączając) dowodzi zresztą, że nie tylko

nie unika ona wyrażania negatywnego światoodczucia, lecz także nierzadko czyni z niego pierwszoplanowy „znak rozpoznawczy” swego noetycznego stanowiska. Posłużenie się kategorią melancholii okazuje się zaś w przypadku badań nad „innym obliczem” literatury czeskiej narzędziem wyjątkowo poręcznym i przekonującym. Z jednej strony bowiem włącza ją w jeden z podstawowych dyskursów kultury europejskiej, usankcjonowany dzięki ustaleniom historyków sztuki i przedstawicieli psychoanalizy, z drugiej strony natomiast umożliwia poszukiwanie śladów tradycji melancholijnej tam, gdzie powierzchowna recepcja dostrzega wyłącznie owo „ironiczno-pobłażliwe” pogodzenie się z rzeczywistością. Co więcej: sięgnięcie po tę kategorię otwiera drogę ku nowemu odczytaniu współczesnej twórczości czeskiej, niejednokrotnie korzystającej z ponowoczesnych – autotelicznych czy intertekstualnych – inspiracji, w których bezinteresowna gra z konwencjami zaciera (choć nie eliminuje całkowicie) bezpośredni kontakt z empirią polityczną i społeczną, ale uwikłanej zarazem w dialog z przeszłością, często trudno rozpoznawalną i zagubioną w gąszczu zawodnych z natury rzeczy wspomnień przysłoniętych dodatkowo interpretacjami zakorzenionymi we wspólnotowej pamięci. Przeszłość właśnie – jako centralny czynnik aktywizujący nostalgiczne myślenie – odgrywa wszak dominującą rolę we wszelkich reminiscencjach melancholijnych, bazujących na poczuciu nieokreślonej, choć jednocześnie nieodwracalnej straty, definiującej tożsamościową pozycję jednostki ludzkiej w sieci relacji czasoprzestrzennych<sup>2</sup>.

Ambiwalentne – wahające się między aprobatą a odrzuceniem – spojrzenie na to, co minione (w wymiarze narodowym, historycznym i prywatnym) do pewnego decyduje o specyficznym charakterze czeskiego postmodernizmu, w większym niż wszelkie jego zachodnie warianty wpisany w dysputę polityczną toczoną wokół wydarzeń

---

<sup>2</sup> Por.: „Przyimek «po» to bodaj najkrótszy komunikat obwieszczający stan melancholii. Oto, niezależnie od obiektywnych wymiarów czasu, żyjemy w przestrzeni «po»: dzieciństwie, szczęściu, miłości, życiu bliskich, własnym życiu. Obserwujemy siebie jak kogoś obcego” (Świeściak 2010, s. 204).

przełomu roku 1989 i w próby zdiagnozowania tzw. „nowej rzeczywistości”. Sygnały aktywnego wpisywania się w tę dyskusję przenikają przez pozornie bezinteresowne gry narracyjne Jiřego Kratochvila, wiadać je w twórczości Daniela Hodrovej, nie są też obce ontologicznym fantasmagoriom Michala Ajvaza i apokaliptycznym wizjom Jáchyma Topola. Operowanie elementami przeszłości, powiązane często z refleksją eschatologiczną i z eksploracją złóż pamięci w naturalny niejako sposób przywołuje nastroje melancholiczne, tak niechętnie tolerowane (czy raczej: nietolerowane w ogóle) w reżimowych dyrektywach optymistycznej dziejowej teleologii, a zatem teraz wykorzystywane jako spektakularny dowód całkowitego przeorientowania dotąd obowiązującego modelu kultury. Nastroje takie bywają ewokowane nawet w tekstach z pozoru przynajmniej potwierdzających ów wspomniany na początku stereotyp literatury czeskiej<sup>3</sup>. Wspomnieniowy paradygmat dominuje na przykład w quasi-autobiograficznym dziele Michala Viewegha *Báječná léta pod psa* (1992), w którym już sam tytuł implikuje nostalgiczno-melancholijną perspektywę, w powieści Bohuslava Vaňka-Úvalského *Poslední bourbon* (2000) zaś, w humorystycznym tonie opowiadającej o życiu współczesnej praskiej bohemy, co pewien czas powracają swoiste „enklawy powagi”, przypominające o nieuniknionych stratach (emocjonalnych i materialnych) stanowiących konsekwencję cywilizacyjnych – z reguły pozytywnie skądinąd wartościowanych – przemian:

Prázdné ulice, rozpálené slunce na modré obloze, garáže, koleje, dlouhé dřevěné ohrady táhnoucí se podél staré Libně, periferie. Moje dětství tam někde vklíněné do začátku sedmdesátých let. Putyky narvané falešnými hrači v lakýrkách, lůza, námořníci a poutě pod Palmovkou. Parní draha na Těšnov. Bylo to pryč, zůstal ve mně jen pocit, vetknutý hluboko do prsou. Vyprchaný čas mě ochromoval. Prošvihnuté chvíle všech, kteří už nejsou, ve mně ležely jako železný ingot. Měl jsem se pachtit někde na konci století. Pamatovat si něco, co bagry zahrnuly někam spolu s domy Na

<sup>3</sup> László F. Földenyi twierdzi w podobnych przypadkach, że: „Melancholik smuci się, a jednak nie potrafi nic przedsięwziąć ze swym stanem, toteż nie sposób go pocieszyć. Tak bardzo pograżył się w swym smutku, że jest nawet zdolny do radości” (L. F. Földenyi 2011, s. 237). Ironia zresztą często bywa uznawana przez badaczy za odwrócone oblicze melancholii. (por. M. Bieńczyk 1998, s. 69–73).

hrázi. Bylo mi miň než třicet, a přesto za mého mládí mince ještě zvonily, a teď už byly jen číslicemi na terminálech. Bylo to rychlejší než jsem si stačil uvědomit (Vaněk-Úvalský 2000, s. 182)<sup>4</sup>.

Rozczarowanie pośpiechem ponowoczesnego świata, jego fascynacja nowościami, niepozostawiającą miejsca i niedającą prawa dla pełnego szacunku pochylania się nad tym, co bezpowrotnie przemienęło i – pozornie nie otwiera już żadnych perspektyw kontynuacyjnych, choć niewątpliwie stanowi swoisty „znak czasów”, nie wyczerpuje wszystkich emocjonalnych potrzeb współczesności i – co więcej – nie pojawia się w europejskiej refleksji kulturowej po raz pierwszy. To jego bowiem dotyczy, cytowany na wstępie, sławny wiersz Baudelaire’a, w którym zaprojektowane zostały metody estetycznej waloryzacji krajobrazowej brzydoty (stanowiącej współczesny odpowiednik Benjaminowskiej melancholii ruin<sup>5</sup>), zwłaszcza gdy towarzyszy jej, przefiltrowana przez bagaż osobistych doświadczeń, pamięć o utraconej prywatnej Arkadii<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Precyzyjna topograficzna wskazówka, owo „Na hrázi” – symboliczny adres Hrabalowskich autobiograficzno-nostalgicznych peregrynacji – bezpośrednio odsyła ku twórczości i biografii Bohumila Hrabala (podobnie zresztą jak użyte tu słowo „ingot”) i – nie licząc jednoznacznego przyznania się do intertekstualnych relacji z pisarstwem autora *Zbyt głośnej samotności* – podważa zarówno jego utrwalone w powszechnej świadomości czytelniczej obraz, przenosząc go w obszar wrażliwości melancholicznej, jak i akcentuje niejednoznaczność całej czeskiej tradycji aksjologicznej zwyczajowo utożsamianej z permisywizmem i bezwarunkową akceptacją bytu.

<sup>5</sup> Jak bowiem pisze Petr Málek, rekapitulując poglądy Waltera Benjamina dotyczące Baudelairowskiego pojmowania melancholii: „Topos pomijliwości, vanitas [...] nachází v ruině svou odpovídající šifru. Tato architektonická metafora vyjadřuje účinky onoho radikálního zlomu, kdy se alegorická harmonie a vnitřní architektura božského domu proměňují v labyrint a ruinu: jednota budovy a s ní i jednota subjektu se rozpadají” (Málek, 2008, s. 170–171). O nowoczesnej (surrealistycznej) filozofii ruin szeroko pisze też Hanna Marciniak w artykule *Svět se stává stále menším... melancholický pohled v díle Jindřicha Štyrského* (Marciniak 2009, s. 120–131).

<sup>6</sup> Por.: „Melancholia rodzi się w tym przypadku z bolesnego doświadczenia braku odpowiedniości między «obiektywnym czasem» industrialnych przemian [...]

Analogiczna predylekcia do „architektonicznej nostalgii” po wielekroć powraca w prozie Jiřego Kratochvila, zastępując bezpośredniość wyznania melancholicznego stanu ducha imaginarnym ożywieniem dawnej – zniszczonej przez decyzje modernizacyjne, ale wyposażonej w niezbywalny ładunek emocji – materii urbanistycznej:

Vyběhl jsem domovními dveřmi na Kobližnou, ale tam jsem okamžitě ztratil orientaci. Díval jsem se překvapeně kolem sebe, jako kdybych tu ulici vůbec nepoznával. Až po chvíli mi došlo, čím to je. Viděl jsem ji totiž jako Kobližnou před čtyřiceti lety, když jsem byl ještě malej kluk a kdy tudy ještě jezdily tramvaje [...] a kdy v Brně s námi ještě žil otec, pokojně a klidně, jako kdyby nás neměl nikdy opustit (Kratochvil 1995, s. 79).

Nieco odmienną, ale również wpisaną w melancholiczny sztafaż, rolę przypisuje ładowi architektonicznemu Michal Ajvaz, podporządkowując jego – wyobrażone bądź referencjalne – rekonstrukcje – przemyśleniom dotyczącym niemiarodajności logocentrycznego redukcjonizmu, zubażającego wielopłaszczyznowość potencjalnych interpretacji rzeczywistości:

Vyhnaný ve své loďce dlouho přemýšlel o tom, proč se velké cihlové paláce ve městě, kterým proplouval, tolik podobají nádraží, a poprvé v životě v něm vyvstalo pokušení nechat posvátné knihy [...], které pozvolna zaplnily všechny okraje a začaly už překrývat vlastní text, sporným komentářům, v nichž se pořád dokola mluvilo o smutku prázdných a zamčených tanečních sálů venkovských hospod, kde nohy židli na stolech trčí k bílému stropu s mapami vlhkých skvrn, sálů, které prý budou hrát důležitou roli v postmortálním turismu; zrodilo se v něm pokušení [...] zapomenout na bílý mramor širokých náměstí, žhnoucí do noci a chladně vplouvající do dne, krásný

---

a «subiektywnym czasem» intymnego doświadczenia [...]. Ten pierwszy jest szalony, wciąż umyka, nie można w związku z tym za nim nadążyć [...]. Czas drugi – intymny i subiektywny – jest jakby wyciszony, nieco zahukany, nieśmiało domaga się dla siebie miejsca. A tym miejscem są enklawy tego, [...] czego jeszcze nie wyburzono lub nie przysłonięto. To czas spowolnionego spaceru – melancholijnego spaceru, bo przecież rozpamiętywanie przeszłości połączone ze spowolnieniem to jedne z najbardziej typowych wyznaczników melancholii. Melancholik się nie śpieszy, błądzi i szuka dla siebie miejsca. Od dotarcia do pożądanego celu bardziej interesuje go samo poszukiwanie, błądzenie, wreszcie tracenie czasu” (Śniedziewski 2011, s. 211–212).

jako nevylečitelné zoufalství za tichých letních odpolední v rozlehlých pokojích s oknem do zahrady (Ajvaz 1993, s. 25).

Owo „piękno nieuleczalnej rozpacz” kieruje uwagę ku strategiom estetyzacji, która od wieków towarzyszy próbom wizualizacji melancholii. Wyrazista „malarskość” Ajvazowskiej światokreacji, poświadczona zresztą bezpośrednimi nawiązaniem do konkretnych twórców z mistrzem melancholicznych wizualizacji, Giorgio de Chirico na czele, sprzyja osłabieniu pejoratywnego wydźwięku pesymistycznych emocji, pod warunkiem, że zostaną one poddane artystycznemu opracowaniu, umożliwiającego „rozpuszczenie” ich w uniwersum sztuki (por. Bałus 1995, s. 120–136).

Poszukiwanie w sztuce remedium na egzystencjalne bóleczki pojawia się już w jednej z pierwszych egzemplifikacji wkraczania estetyki i refleksji postmodernistycznej w przestrzeń literatury czeskiej, a mianowicie w powieści Ladislava Fuksa *Vévodkyně a kuchařka*, wydanej w oficjalnym obiegu w 1983 i, w sposób zaskakujący dla czytelnika znającego ówczesne ideologiczne realia, stanowiącej swoistą rehabilitację postawy dekadencej, dla której melancholia staje się kluczem do historiozoficznych rozważań. Te zaś krążą wokół zaprojektowanego przez tytułową wiedeńską arystokratkę muzeum stanowiącego (fabuła powieści toczy się w 1899 r.) świadectwo kultury dobiegającego kresu XIX wieku i traktowanego jako znak nieuchronności przemijania wszelkich formacji wspólnotowych i egzystencjalnych:

Mým úmyslem je, [...] aby celé muzeum [...] nevyvolávalo jen pocity, že co bylo, pominulo, ale pevné a trvale vědomí, že tomu tak je a nemůže být jinak (Fuks 1983, s. 696).

Zamysł ten, który w fazie realizacji zmienia się w swoistą – charakterystyczną dla fuksowskiego groteskowo-panoptykalnego imaginarium – kolekcję osobliwości, bezpośrednio nawiązuje do repertuaru alegorii, od wieków wykorzystywanych w próbach uchwycenia ontologicznego i epistemologicznego fenomenu melancholii. Wśród przedmiotów wystawienniczych znajdują się tu na przykład: kołyska, trumna, dogasająca świeca czy klepsydra, ale najważniejszy eksponat pla-

nowanego muzeum stanowi gabinet luster, które odbijając się w sobie nawzajem, metaforyzują w powieściowej wykładni nieskończoność i wieczność wszechświata, przeciwstawione ludzkiej, biologicznej i historycznej, przemijalności. Zwierciadło zaś przynależy do konstytutywnych komponentów zasobu melancholicznych alegorii i jedno-cześnie – choćby za pośrednictwem „ufilozoficznienia” postawy dandysowskiej – odsyła nie tylko ku dekadencej antropologii, ale również do jej postmodernistycznych aktualizacji. Dandyzm i melancholia, co udowodnił Jean Starobinski, łączą się ze sobą na wielu płaszczyznach, przede wszystkim wspólnie opisując strach przed przemijaniem skutkujący rozpaczliwymi często i zawsze beznadziejnymi próbami zatrzymania upływu czasu<sup>7</sup>. Powiązanie dandyzmu z melancholią pozwala zatem na pogłębienie kultu elegancji i wywikłanie go z banalnych, uproszczonych konotacji. Nie tylko zresztą. Daje również asumpt do rozważań dotyczących terapeutycznej roli wyrafinowanych doznań estetycznych, które stanowią ostatnią barierę chroniącą przed wszechogarniającą nawałą kiczu i złego gustu nierzadko znajdujących sankcję i usprawiedliwienie w manifestach koryfeusza postmodernizmu. W czeskiej ponowoczesnej literaturze dekadencej estetyzm przywrócił do łask w powieściach *Stín katedrály* oraz *Lord*

---

<sup>7</sup> Por.: „Zde je na místě připomenout, že ikonologická tradice melancholie občas spojovala se se zrcadlem a pohledem směřujícím k odráženému obrazu. To, že zrcadlo bylo nezbytným doplňkem kokétrie a emblémem pravdy, by pro nás nemělo znamenat, že je méně vhodně použito, pokud je postaveno před oči melancholika. Z této polyvalence vyplývá silnější motivace. Koketerie je v zrcadle pravdy malicherností, pomíjivým odrazem. A není «hlubší» melancholie než ta, jež se tváří v tvář zrcadlu pozvedá před zjevnou nejistotou, nedostatkem hloubky a neodvratelnou Marností” (Starobinski 2013, s. 18); „Vydřít melancholie a příliš ne vyslovovat slovo melancholie – to si žádá použití synonym, ekvivalentů a metafor. Je to výzva pro básnickou práci. Musí se provádět přesuny. A to nejprve v lexikální rovině. Slovo spleen, pocházející z angličtiny, která jej vytvořila na základě řečtiny (splén, slezina, sídlo černé žluči, a tedy melancholie), označují stejnou chorobu či obtíž, ale oklikou, která z něj činí jakéhosi vetřelce, elegantního a dráždivého. Francouzské slovníky slovo přijaly ještě dříve, než se do nich (téměř jako spoluvníci, jak uvidíme) vloudila slova dandy a dandismus” (Starobinski 2013, s. 14).

*Mord* znany prozaik, Miloš Urban, *explicite*, w rozważaniach bohatera pierwszej z nich deklarujący, że:

Nic z toho, co přináší život, nedokáže pro život nadchnout. Viděno, co vidět se dalo, slyšeno, co bylo k vyslechnutí, prožitky mnohokrát znásobené, uložené, nabalzamované v paměti. Rozptýlit dokáže umění. [...] V rezignaci klopýtá k smrti, dívá se na obrázky, které se nemění (Urban 2003, s. 206).

Kontemplacja piękna zaklętego w artystycznych artefaktach jako remedium na rozczarowanie światem i własną egzystencją, związana z poszukiwaniem trwałości i niezmienności w świecie poddanym nieuchronnym prawom przemijania, zwłaszcza w epoce, gdy nowość i innowacyjność urastają do rangi ikony życia współczesnego, otwiera drogę przed aktywizacją postaw kontestacyjnych, ale też usprawiedliwia poddawanie się przeżyciom melancholicznym i depresyjnym<sup>8</sup>. Włączenie melancholii w zakres emocjonalnych wyznaczników ponowoczesności zaskakuje jednak w obliczu postmodernistycznych diagnoz antropologicznych, dla których, jak pisze, powołując się na ustalenia Marka Bieńczyka, Alina Świeściak, wszelkie dzisiejsze nawiązania do przeszłości przechodzą przez filtr gry i kulturowej maskarady. Susan Sontag w eseju *Pod znakiem Saturna*, którego bohaterem jest wielki patron postmodernistów (i wnikliwy teoretyk postawy melancholicznej), Walter Benjamin, pisze:

Maskowanie się i tajemniczość wydają się konieczne w życiu melancholika. Wchodzi w zawile, często niejawne relacje z innymi. Poczucie wyższości, niedopasowania, bezradności, nieumiejętności zdobycia, a nawet trafnego (lub konsekwentnego) nazywania tego, czego się pragnie – wszystko to można czy raczej powinno się

---

<sup>8</sup> Por.: „W miejsce śmierci [...] tworzę – albo przynajmniej podziwiam – sztukę, ideał, «coś stamtąd», co moja psychika tworzy, aby wyjść poza siebie: ex-tasis. Piękno jest w stanie zastąpić wszystkie przemijające wartości psychiczne. [...] Skoro tylko zdołaliśmy przekroczyć nasze melancholie, zaczynając interesować się życiem znaków, piękno może także pochwyć nas jako świadectwo kogoś, kto w sposób godny podziwu odnalazł królewską drogę, na której człowiek przekracza ból oddzielenia: drogę mowy ofiarowanej cierpieniu, aż po krzyk, muzykę, ciszę i śmiech” (Kristeva 2007, s. 102, 103).

maskować uprzejmością lub ukrywać za pomocą starannych manipulacji (Sontag 2014, s.126).

Czasami jednak aktywizowane przy tej okazji strategie podejmowania cudzych ról i wchodzenia w świat Innego zyskują znamiona życiowej powagi i emocjonalnej szczerości<sup>9</sup>.

Poczucie przynależności do innej epoki nieodmiennie towarzyszy też wszelkim nastrojom dekadentckim, bazującym na odrzuceniu aktualnego stanu świata w jego kulturowym i cywilizacyjnym wymiarze. Odrzucenie to skutkuje próbami „odwrócenia czasu” i powrotu do minionych wzorców egzystencjalnych. Sztuczność (w dekadentcko-dandysowskim rozumieniu kategorii *artificiel*) i maskarada określają wówczas *modus vivendi*, obejmując swym zasięgiem wszystkie obszary życia i zyskują rangę pierwszoplanowego narzędzia konstruowania jednostkowej tożsamości<sup>10</sup>. Widać to wyraźnie w twórczości najważniejszego czeskiego neodekadenta, J. H. Krchovskiego, wielokrotnie w swych wierszach podkreślającego rozczarowanie rzeczywistością i koniecznością dostosowywania się do obowiązujących w niej reguł:

Unaven k smrti nudnou rolí  
sám sebe hrát, že jsem ... Chci spát  
předstírám spánek, tvář mne bolí  
vším, čím jsem byl, jsem nebyl rád

<sup>9</sup> Por.: „Estetyka postmodernizmu [...] wiązałyby się [...] z retoryką nieodróżnicowania, ograniczającą się do prostych znaków życia: «jestem, czym jestem», estetyka melancholii zachowywałaby natomiast status zasady egzystencjalnej, jej retoryka tylko pozornie byłaby mową powierzchni, tak naprawdę służyłaby za zasłonę tego, co ukryte – larvatus prodeo («idę zamaskowany»)» (Świeściak 2010, s. 21).

<sup>10</sup> Por.: „Bunt wobec Natury to równocześnie bunt wobec przemijania. Zresztą problem przemijania bodaj u wszystkich wyznawców *artificiel* jest tematem obsesyjnym [...]. Może stało się tak, że sztuczność [...], kłamstwo w estetyce dekadentckiej to «wspomnienie» świata (rzeczywistości), której nigdy nie było? [...] Idea *artificiel* – jak u Huysmansa – była obietnicą szczęścia, obietnicą nie dotrzymaną. Stanowiła ona jednak dramatyczną próbę zacierania granic pomiędzy ideałem wyimaginowanych światów a rzeczywistością» (Nowakowski 1995, s. 486–487).

Jak se mi zdá, nic se mi nezdá  
Už nemám o čem dát si zdát  
na nebi bledne moje hvězda  
vším, čím jsem nebyl, byl jsem rád  
(Krchovský 1998, s. 126)

Wyeksponowana intertekstualność tego wiersza, stanowiącego bardzo łatwo rozpoznawalne w Czechach nawiązanie do znanego utworu Jana Nerudy, w którym biografia podmiotu lirycznego definiuje doświadczenie całego pokolenia („*vším, čím jsem byl, tím jsem byl rád*”) i stanowi manifest historycznego i indywidualnego optymizmu – inicjuje polemikę z czeską tradycją i z jej eksponowaniem pozytywnych aspektów egzystencji. Wiersz Krchovskiego odwraca bowiem Nerudowskie wartościowanie. Zamiast satysfakcji z „dobrze przeżytego życia”, w którym wszelkie niedostatki zrekompensowane zostają przez świadomość niezłomnej wierności zasadom etycznym, dominuje w nim niezadowolenie z siebie i własnej biografii. Jawne i oczywiste poetyckie reminiscencje zacierają tu inne tropy intertekstualne, kierujące uwagę przede wszystkim w stronę liryki Jiřego Karáska ze Lvovic, którego dekadentcka twórczość stanowi punkt odniesienia dla wszystkich czeskich kontynuatorów i wyznawców kultury *fin de siècle*. Bliska Karáskowskiej refleksji antropologicznej pozostaje w głównej mierze, eksponowana przez Krchovskiego, deklaracja rozkładu podmiotowej tożsamości i upodobanie do gier intertekstualnych, które skądinąd uznać można za jeden z aspektów owego nakładania historycznych masek, a które Bieńczyk łączy, powołując się na centonową konstrukcję słynnej *The Anatomy of Melancholy* Roberta Burtona, ze szczególną – wypracowaną przez wieki i nadal nie tracącą aktualności, retoryką mówienia o melancholii (badacz skłonny jest w tym przypadku używać określenia *écriture mélancolique*)<sup>11</sup>. Obaj twórcy w pełni korzystają z prawa do sięgania do skarbnicy arty-

<sup>11</sup> Por.: „Cytat jest przejawem istnienia pomiędzy, jak jeden z podstawowych stanów melancholijnych, który Kierkegaard nazywał alternatywą – trwaniem w szczelinie między rozpaczą niebycia innym a niemożnością bycia sobą. Wpisana jest w niego jakaś milcząca odmowa, bezpośrednia odmowa «ja», które odbudowywać będzie dopiero okrężna praca zapożyczeń” (Bieńczyk 1998, s. 32).

stycznych i poetyckich zapośredniczeń, z tą jednakże różnicą, że Karásek ze śmiertelną powagą traktował swe światopoglądowe demonstracje, nieustannie broniąc ich szczerości przed sypiącymi się ze strony recenzentów zarzutami naśladownictwa, Krchovský zaś nie zataja literackiego czy – by tak rzec – kulturowo przetworzonego rodowodu swych poetyckich autoportretów, nie unikając oskarżenia o sztuczność czy konwencjonalność przyjętej strategii twórczej.

Zwrot w stronę dziedzictwa dekadentyzmu przypomina o dwóch (przynajmniej) kolejnych zjawiskach motywujących powroty do melancholii, obu zresztą integralnie powiązanych z doświadczanym dziś dość powszechnie poczuciem upadku wysokiej kultury i opisywanych przez badaczy dyskursów melancholicznych. Alina Świeściak, podążając za rozważaniami Piotra Śliwińskiego, łączy na przykład rozpowszechnianie się nastrojów pesymistycznych wśród współczesnych humanistów ze świadomością utraty wyeksponowanego statusu elitarniej twórczości artystycznej, która w warunkach komercjalizacji nieuchronnie przegrywa walkę z ekspansją artystycznego kiczu i literackiej tandety (por. Świeściak 2010, s. 13)<sup>12</sup>. Badawczym rozpoznaniem towarzyszą – na zasadzie modelowej egzemplifikacji – fabu-

---

<sup>12</sup> Do podobnych wniosków dochodzą zresztą inni badacze. Joanna Orska, na przykład twierdzi, że o stanowisku krytyków kultury „decyduje wspólna postawa melancholii i goryczy intelektualistów wystawianych na boczny tor kultury. Postawa ta wydaje mi się na tyle charakterystyczna, że uznałabym ją za jedną z typowych dla wieku XX. Wyróżnia się ona tym, że pozostaje retro. Jest passé – stanowi bądź co bądź powtórzenie zupełnie niedzisiejszego modelu intelektualisty zamkniętego w wieży z kości słoniowej. Budzi opór swoim arystokratycznym nieprzejednaniem wobec seryjnie produkowanej głupoty” (Orska 2005, s. 145). Piotr Kowalski zaś przypomina, że „W świecie bez historii pojawia się niekiedy nostalgia, a może bardziej jeszcze – od dawnych już lat uważana za przypadłość szczególnie destrukcyjną – melancholia. Najczęściej przybiera postać tęsknoty za tradycją, choć może też z przerażającą gwałtownością zmanifestować swą obecność frenezją szowinizmów. Bywa jednak inaczej – wspierając się na ciągle jeszcze aktualnym autorytecie tradycji i przez niektórych bronionych nadal mechanizmach jej przekazu, można tworzyć wspólnotę, fundować poczucie bezpieczeństwa i troszczyć się o szczęście codziennego życia” (Kowalski 2004, s. 73).

larne reprezentacje współczesnego świata literackiego, podporządkowanego bezwzględny prawom ekonomii i zmuszanego przez te prawa do czynienia daleko idących koncesji na rzecz gustu tzw. przeciętnego czytelnika, w czeskiej prozie najpełniej zrealizowane w prozie Jana Jandourka (*Když do pekla, tak na pořádné kobyle. Román; Škvár*) i Bohuslava Vaňka-Úvalského (*Poslední bourbon*). Obserwowany zanik kulturowych autorytetów i towarzysząca temu świadomość bezpowrotnego zaniku niepodważalnych niegdyś wartości odsyła również ku drugiemu z przywoływanych zjawisk, często, jak pisze Bieńczyk, towarzyszących ewokowaniu nastrojów melancholicznych, a mianowicie do modelowania przedstawianego świata za pomocą wyliczania jego nieskładających się na żadną systemową całość części<sup>13</sup>. Mistrzem takiej enumeracji w czeskiej literaturze pozostaje zaś Bohumil Hrabal, często sięgający po nią, by wzmocnić wrażenie kłopotliwego bogactwa rzeczywistości, która na mocy niepohamowanej entropii rozpada się na wiązki w żadnym stopniu niepowiązanych ze sobą elementów. W jednym z opowiadań ze zbioru *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, pisarz, wspominając swe doświadczenia z pracy w stalowni w Kladnie, przypomina, jak

[...] vykládaly trestankyně vagóny rezatých křížů z vesnických hřbitovů, vždy dvě a dvě vzaly takový železný kříž v nohách a hlavách, rozhoupaly to rzivé křesťanské znamení a obloukem je hodily rovnou do muldy. A potom nakládaly nadpalené kusy tanků, železné zahrádky a ozdoby hrobek, bílé emailové vany podobné labutím, šicí stroje a spečené svazky klíčů, všechno ohořelé od fosforových zápalných pum, protože po náletech v téhle druhé světové válce hořela i země (Hrabal 1991, s. 33).

---

<sup>13</sup> Por.: „Nie ma więc – figura wyliczenia ujawnia to najpełniej – melancholijnej eschatologii. Jej miejsce zajmuje barokowy, «poziomy» obraz świata, w którym wszystkie istnienia i formy ziemskie, ożywione i nieożywione, są uroczyście zebrane i dotknięte, zanim zostaną wydane swemu kresowi, tak jakby melancholia chciała wytarzać się do nieprzytomności w tym, co skończone. [...] Ta litania istnień i rzeczy jest lamentem nad światem; żalobną retoryką, retoryką powszechniej straty, gdy pod działaniem jakiegoś kosmicznego żalu stłumiona zostaje wszelka fenomenologia i hermeneutyka – działania nie drażące wspólnej dla wszystkiego śmierci, lecz nieredukowalną odrębność poszczególnych bytów” (Bieńczyk 1998, s. 50–51).



Pozorna neutralność, z jaką narrator wylicza komponenty wsadu do pieca hutniczego, nie powinna mylić. Ukrywa się za nią bowiem oskarżenie nie tylko destrukcyjnej mocy działań wojennych i nowego reżimu politycznego, który skazuje na niebyt wszelkie świadectwa i symptomy dawnego stylu życia, lecz także całej natury świata, która w ostatecznym rozrachunku zamienia wszystko, co wartościowe i w danym momencie decydujące o obliczu ludzkiej kultury i codzienności w odrzucone na śmietnik *membra disiecta* dawnej świetności<sup>14</sup>. Przekonanie, że egzystencja każdego człowieka zostaje w efekcie zdegradowana do hałdy zapomnianych i nikomu niepotrzebnych odpadków oraz że chroniczne rozgoryczenie i smutek nie muszą stanowić odstępstwa od normalności i da się je traktować jako zasadną i bez mała racjonalną reakcję na wady tego świata, których usunięcie wykracza poza granice ludzkich możliwości, znajduje zatem w przemysleniach Hrabala swe pełne potwierdzenie.

Medycyna nadal dąży dziś do ustalenia etiologii nastrojów melancholiczno-depresyjnych, zwłaszcza gdy, zgodnie zresztą z ich najbardziej rozpowszechnioną definicją, wyrażają się one poprzez smutek

---

<sup>14</sup> Por.: „Hromada věcí naházených jedna přes druhou, bez ladu a skladu, je obrazem pomíjivosti a marnosti věcí, ale i lidských životů – minulost, čas, život, symbolizované polámanými židlemi, zrezivělými hrnci, zvetšelými a staromódními oděvy, starými škrpály, odřenyými kabelkami, cizími suvenýry, alby vybledlých rodinných fotografií, potrhanými knihami, nefungujícími přístroji – se mění v haraburdí” (Hodrová 2011, s. 308). Do podobnej strategii Hrabal ucieka się często, podkreślając owo przekształcanie ludzkiego życia w konglomerat pozbawionych już wartości (sentymetalnej i użytkowej) odpadków: „Nade mnou slyším, jak dvorem se procházejí kroky a otvorem ve stropě mého sklepa, jak z nebes se sypou rohy hojnosti, obsahy pytlů a beden a škatulí, které vysypávají do otvoru uprostřed dvora starý papír, zavadlé stonky z květinářství, papíry z velkoobchodů, propadlé programy a jízdenky a obaly z eskym a polárek, počákané archy po malířích pokojů, hromady mokrého a krvavého papíru z masen, ostré odřezky z fotografických ateliérů, obsahy košů z kancelářů i s civkami z psacích strojů, kytice narozenin a jmenin, které už byly, někdy mi padne do sklepa do novin zabalená dlažební kostka, aby papír vážil vic, [...] někdy i zvadlá svatební kytice a svěží umělý pohřební věnec” (Hrabal 2005, s. 12–13).

nieznajdujący konkretnej przyczyny, nieumotywowany i wypływający z nieokreślonych przeczuć. Tradycyjna myśl lekarska odnajdywała źródła takich nastrojów w nadmiernym wydzielaniu w organizmie czarnej żółci, dziś mowa o zakłóceniach w pracy przekaźników neuronowych, zawsze jednak poszukuje się somatycznego podłoża melancholii, co przenosi zagadnienie w sferę zainteresowania nauk ścisłych i sprawia, że metody kuracji również mieszczą się w przestrzeni farmakologii i psychoterapii. Tymczasem dzieje kulturowych odczytań melancholii dowodzą, że równie istotne, a z punktu widzenia badań artystycznych i literackich reprezentacji zapewne bardziej doniosłe, okazuje się – pozornie neutralne w swej intencji i założeniu – odkrywanie „realnych” mankamentów świata, czyniące z pesymistycznej (w założeniu: indywidualnej i subiektywnej) postawy prawomocną diagnozę ontologiczną. Zdaniem Wojciecha Bałusa bowiem:

Istnieje taki sposób rozumienia bytu, którego inaczej niż w zwierciadle melancholii ująć nie sposób. Stan melancholii zatem uzyskiwać może czasem status doświadczenia metafizycznego. W takim momencie uwaga przenosi się z człowieka i jego wewnętrznych przeżyć na świat zewnętrzny. Świat ów jednocześnie przestaje być wyłączną ekspresją ludzkiego stanu czy nastroju. Melancholia odkrywa w nim niedostrzegalną inaczej zasadę istnienia (Bałus 1996, s. 19).

Lászlo F. Földényi przytacza zaś w swej *Melancholii* rozmowę pewnego pacjenta z psychiatrą, włączając płynące z niej wnioski w rozważania na temat temporalnego rodowodu tendencji depresyjnych opartych na „niewłaściwym – z punktu widzenia nauki – rozpoznaniu” własnej sytuacji egzystencjalnej:

Często myślę, że wcale nie jestem chory, lecz że poznałem coś, czego nie dane było poznać innym; że tylko sprawiłem sobie taki fatalny światopogląd, którego inni ludzie nie podzielają, który jest jednak całkiem logiczny; w ogóle nie pojmuję, że można myśleć inaczej (Földényi 2011, s. 244)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Badacz podkreśla też, że „Licząca sobie dwa tysiące lat historia melancholii pokazuje, że nie sposób oddzielić stanu somatycznego od rozumienia życia” (Földényi 2011, s. 226).

Owo „a co, jeśli to ja mam rację” przesuwając umotywowanie melancholii w przestrzeń nierozstrzygalności, przerzucając w gruncie rzeczy winę za narastanie nastrojów pesymistycznych na „obiektywne” atrybuty świata, który nie dostarcza żadnych argumentów na rzecz pogodzenia się z nim i zaproponowania jego aprobatywnej waloryzacji. Takie postawienie sprawy nakazuje uważać melancholika za kogoś wyróżniającego się wśród tłumu, wybrańca, któremu dane zostało widzieć więcej i rozumieć lepiej. Poczucie takiego „nobiletującego wyodrębnienia” towarzyszy zaś nierzadko wynurzeniom bohaterów czeskich postmodernistycznych powieści, szczególnie gdy ich przedmiotem, jak w przypadku protagonistów prozy Michala Ajvaza, pozostaje polemika z porządkiem logocentrycznym, stanowiącym, zdaniem pisarza, świadectwo zafałszowania rzeczywistego obrazu świata i narzucenia mu sztucznej organizacji, pochodzącej wyłącznie z ludzkiego, niczym nieuzasadnionego uzurpowania sobie prawa do utożsamiania kulturowo uwarunkowanych ograniczeń (ułomności?) epistemologicznych z faktycznym stanem rzeczy. W powieści *Lucemburská zahrada* (2011) protagonistka, doznawczy naglej poznawczej iluminacji, w ten sposób rekapitułuje treść swego objawienia:

Všechny tvary najednou vyvstaly jako nesmyslné vlny na hladině kalného proudu, zdálo se mi, že cítím jeho mdlý nasládlý pach, který stoupal ze všech věcí a těl, a že slyším jeho strašný monotónní šum. [...] Viděla jsem, jak se proud od počátku vesmíru pořád jen tupě valí kupředu a cestou vytváří všelijaké naplaveniny a zase je rozbíjí a spojuje do stále nových podivných konfigurací, do atomů a molekul, hvězd a galaxií, kamenů, rostlin a živých bytostí, národů a říší, uměleckých a vědeckých děl... V jediném okamžiku jsem pochopila, jak je absurdní, že lidé po celá tisíciletí dávají některým konfiguracím, které se opakují častěji než ostatní, názvy jako smysl, cíl, hodnota, anebo názvy jako stůl, tužka, kapesník... [...] Trvalo mi nějakou dobu, než jsem pochopila, že to, co jsem prožila nemá s psychiatrií nic společného; jestli je to nemoc, pak je to nemoc kosmu, nemoc, z níž se kosmos zrodil... (Ajvaz 2011, s. 65–66).

Stan ducha ogarniający bohaterkę po dokonaniu tego odkrycia narrator określa jako prerażenie przerażające się w przewlekłą i nieuleczalną, gdyż całkowicie usprawiedliwioną, melancholię. Usprawiedliwioną zaś dlatego, że u jej źródeł leży „pierworodny grzech”

kosmogonii, a nie wywołane zaburzeniami psychiki wynaturzenie postrzegania świata. Wiedza – poświadczona realnym (oczywiście wewnątrz fikcyjnego porządku powieści) charakterem wizji – upoważnia bohaterów do przeorientowania dotychczasowych sposobów postrzegania i rozumienia rzeczywistości i uzasadnia stopień emocjonalnego zaangażowania towarzyszącego ujrzeniu prawdziwego kształtu (czy raczej bezkształtu) wszechświata. Podobne prerażenie towarzyszy też nierzadko bohaterom Jiřego Kratochvila, kojarzonego raczej (choć tezę tę kwestionuje Květoslav Chvatík<sup>16</sup>) z autoteliczną grą z konwencjami i schematami literackimi niż z ekspresją nastrojów pesymistycznych. Kratochvil zaś nie tylko uczynił niejednym ze swych tekstów domeną retrospekcji z natury rzeczy aktywizujących kod melancholiczny oparty na świadomości przemijania, lecz także w powieści *Avion*, opowiadającej o osobliwym sowieckim genetycznym eksperymencie, określił negatywne współrzędne ludzkiego losu w jego indywidualnym i kolektywnym wymiarze:

Oba dva jsme [...] stvořeni z bolesti! Já z apokalyptického utrpení lidstva v našem prdelném století a ty zas z bolesti osamělé jak psí hovno na dálnici (Kratochvil 1995, s. 172)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Por.: „Je to kniha postmoderní? Řekl bych, že její autor poráží postmodernu jejími vlastními postupy a na jejím vlastním území. Otázky, které klade, jsou hlubší a vážnější, než jaké připouští většina postmoderny; autor nerezignuje na vůli hledat pravdu lidského bytí, ukazuje však, jak nesnadné je toto tázání, jak mnohovrstevná a složitě zašifrovaná je tato pravda a na jak nejistém terénu se ocitá ten, kdo se jako detektiv vydá po jejích stopách” (Chvatík 2004, s. 308).

<sup>17</sup> Deklaracja ta znajduje eksplicitne potwierdzenie w wyznaniu narratora, nie ukrywającego, że „Žiju už jenom literaturou a slyším už jen bušit umělá srdce svých příběhů, smyšlených příběhů, do kterých bezohledně drancuju svůj skutečný život a životy mých blízkých i vzdálených, a na všechny lidi kolem se dívám už jen jako na substrát pro výrobu románových postav, a něco vám prozradím [...]: od okamžiku, kdy jsem zjistil, že duší všech mistrovských děl je vždy jen lidská bolest, jak fretka jedu po utrpení a bolesti, abych je bezostyšně zužitkoval, bezohledná pravdivost a exploatovaná bolest to jsou mé základní literární postupy, naučil jsem se utrpení světa přijímat jako své atraktivní literární téma a vlastní bolest rozepnout a oplzle vytáhnout na veřejném prostranství” (Kratochvil 1995, s. 157).

Metafyzycznie rozumiane uniwersalne i wieczne cierpienie ludzkości, nieuchronnie zmuszające do cierpienia każdą jednostkę ludzką, przypomina, że melancholia okazuje się jedną z najtrwalszych kategorii emocjonalnych i epistemologicznych, od wieków przewijających się w kulturowych reprezentacjach. „Odkryta” w greckim antyku, powraca we wszystkich w zasadzie epokach, bądź *explicite* definiując ich emocjonalne oblicze, bądź „podskórníe” osłabiając dominujący w nich filozoficzny lub „ustawowo proklamowany” optymizm. Dzięki wypracowaniu całego aparatu alegorycznych odniesień nierzadko określa semiotyczny wymiar malarstwa, niepokoi pisarzy i filozofów, niezmiennie pozostaje przedmiotem badań psychologii i psychiatrii, zawsze jednak zasadzając się na bolesnej świadomości przemijania, skazującego na zanik każdą formę doczesnego istnienia. Jak bowiem konkluduje narrator powieści Fuksa, opowiadając o zakończeniu pisanego przez tytułową księżnę dramatu o losach ludzkości:

Vévodkyně načínala poslední stránku. Stránku o velké alegorii, kterou měla hra končit, o živém, smutném obraze, v němž měli být všichni dosavadní herci ze všech těch předchozích dějství, to jest císaři římsí ve svých nádherných šatstvech s vavříny na hlavách [...]. Napřed se měla stáhnout jedna průhledná opona a živý obraz trochu zamlžit. Pak se měla stáhnout druhá průhledná opona a obraz zamlžit víc. Pak se měla stáhnout třetí a za ní to mělo být už hodně zmlžené, nejasné a temné. A pak mělo přijít, co jednou řekl vévodkyni strýc, nedávno před svou smrtí [...] „Nechte spadnout oponu, představení je dohráno”. Měla spadnout opona hlavní, měl zhasnout poslední zbytek světla a vše se propadnout do naprosté bezedné tmy a hrobového ticha. [...] So endet das Leben. Tak končí život (Fuks 1983, s. 627).

#### Literatura

- Ajvaz M., 1993, *Druhé město*, Praha: Mladá fronta.  
 Ajvaz M., 2011, *Lucemburská zahrada*, Brno: Druhé město.  
 Bałus W., 1996, *Mundus melancholicus. Melancholický svět w zwierciadle sztuki*, Kraków: Universitas.  
 Bińczyk M., 1998, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa: Sic!  
 Chvatík K., 2004, *Od avantgardy k druhé moderně (cestami filozofie a literatury)*, Praha: Torst.

- Földényi L. F., 2011, *Melancholia*, přel. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.  
 Fuks L., 1983, *Vévodkyně a kuchařka*, Praha: Československý spisovatel.  
 Hodrová D., 2011, *Chvála schoulení (Eseje z poetiky pomíjivosti)*, Praha: Malvern.  
 Hrabal B., 1991, *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, Praha: Melantrich.  
 Hrabal B., 2005, *Přiliš hlučná samota*, Praha: Maťa.  
 Kowalski P., 2004, *Popkultura i humanišci. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.  
 Kratochvíl J., 1995, *Avion*, Brno: Atlantis.  
 Krchovský J. K., 1998, *Básně*, Brno: Nakladatelství Host  
 Kristeva J., 2007, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, přel. M. P. Markowski, R. Rzyński, Kraków: Universitas.  
 Málek P., 2008, *Melancholie moderny. Alegorie – vypravěč – smrt*, Praha: Dauphin.  
 Marciniak H., 2009, *Svět se stává stále menším... melancholický pohled v díle Jindřicha Štyrského*, „Slovo a smysl” 11/12, s. 120–131.  
 Nowakowski A., 1995, *Apoteoza sztuczności*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków: Universitas, 1995, s. 481–489.  
 Orska J., 2005, *Sztuka na rynku*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasów, T. Czerska, Kraków: Universitas, s. 137–150.  
 Sontag S., 2014, *Pod znakiem Saturna*, přel. D. Żukowski, Kraków: Karakter.  
 Starobinski J., 2013, *Melancholie v zrcadle. Tři přednášky o Baudelairovi*, přel. J. Hrdlička, Praha: Malvern.  
 Śniedziwski P., 2011, *Melancholijne spojrzanie*, Kraków: Universitas.  
 Świeściak A., 2010, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków: Universitas.  
 Urban M., 2003, *Stín katedrály. Božská krimikomedie*, Praha: Argo.  
 Vaněk-Úvalský B., 2000, *Poslední Bourbon*, Brno: Petrov.