

Elżbieta Hurnikowa
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Zmierzch w literaturze i malarstwie austriackim na przełomie XIX i XX wieku

Key words: twilight, modernism, secession, decline, autumn

Sztuka końca XIX wieku wyrastała na gruncie powszechnych w Europie nastrojów schyłkowych i przeświadczenia o końcu pewnej formacji historycznej, społecznej, kulturowej. W Austrii miały miejsce – jak to podkreślają wszyscy niemal badacze (por. Kaszyński, 1999: 65) – zjawiska paradoksalne: monarchia austro-węgierska coraz bardziej chyliła się ku upadkowi, rozsadzały ją wewnętrzne napięcia narodowościowe i społeczne, natomiast sztuka przeżywała niebywały wręcz rozkwit. Dwór habsburski stanowił ostoję konserwatyzmu, na straży którego stał cesarz Franciszek Józef I – wielki, przeczorny polityk, ale i „legitymistyczny monarcha ze starej szkoły Klemensa Metternicha” (Grodziski 1983: 157)¹. Długoletnie panowanie cesarza (1848-1916) spowodowało, że „stał się – jak pisze Hellmut Andics – skamieniałym symbolem”, przekształcił się „w doskonałą maszynę do zarządzania państwem” (Andics 1991: 217). Pozornie upływało ono w atmosferze spokoju i stabilności, równowagi pomiędzy interesami narodów („ludów” – *Völker*) wchodzących w skład monarchii, w rzeczywistości stopniowo narastały konflikty, które w sposób niemal niezauważalny pod-

¹ Stanisław Cat-Mackiewicz, na którego powołuje się monografista, uważał Franciszka Józefa za wielkiego i przeczornego polityka.

kopywały fundamenty państwa austriackiego. „Im bliżej końca wieku, tym więcej szczelin pojawia się w fasadzie austro-węgierskiej monarchii” – pisała Ewa Kuryluk w książce *Wiedeńska apokalipsa* (Kuryluk 1999: 44)². Fasadę stanowiły wypracowane przez stulecia formy oficjalnego życia zbiorowego, które niemal każde wydarzenie pozwalały przekształcić w widowisko, przez ironistów określane jako operetkowy spektakl w pięknych dekoracjach, pod hasłem *felix Austria*. William M. Johnston w pracy o kulturze rejonu nad-dunajskiego w II połowie XIX i na początku XX wieku rozważa pytanie, jak to się stało, że ówczesny Wiedeń nie eksplodował pod napięciem stosunków rasowych, społecznych, biurokratyczno-politycznych i odpowiedzi szuka w formach i znaczeniu tych właśnie form. Korso na Praterze, towarzyskie spotkania podczas spacerów na bulwarze Ringstrasse, gdzie zbierała się śmietanka towarzyska Wiednia, ale i przedstawiciele wszystkich stanów, teatr, opera, kawiarnie, dworskie uroczystości obserwowane przez całe miasto – to wypróbowane przez tradycję sposoby zbiorowego życia jednoczące wszystkie klasy w „jednolitą taśmę pochodu”, to zarazem pozory w sposób urzekający upiększające rzeczywistość (Johnston 1993: 142).

Glanz (blask) – to termin używany przez badaczy i przez apologetów³ dla określenia świetności monarchii, jej minionej potęgi, objawiającej się szczególnie wyraziście w fazie agonii; następujący nieuchronnie zmierzch opatruje się mianem *Dämmerung* bądź *Untergang* i *Verfall* (upadek) definiującymi schyłkową fazę istnienia państwa Habsburgów. W atmosferze powolnego upadku, pośród sprzeczności pomiędzy rzeczywistością a pozorami, wśród oznak „pogodnej apokalipsy” (Broch 1975: 145–153) – rodziła się sztuka, dzięki której Wiedeń przełomu wieków zyskał sławę centrum duchowego Europy i uznany został za stolicę estetyzmu. Stało się to w dużej mierze za sprawą radykalnego odłamu artystów, skupionego od roku 1897 w Austriackim Stowarzyszeniu Artystów Plastyków – Wiedeńskiej Secesji (Wiener Sezession) pod wodzą Gustava Klimta. Przesłaniem nowej sztuki była swoboda twórcza, zerwanie z akademizmem i historyzmem epoki Ringstrasse, wolność sztuki i indywidualizm artysty. Tacy artyści jak Joseph Maria Olbrich, Koloman Moser, Josef Hoffmann przy pomocy nowych środków wyrazu w malarstwie (linia, barwa, ornamentyka), w architekturze i sztuce użytkowej (ogarnięcie jednością stylową całego otoczenia człowieka) przekształcali Wiedeń w ośrodek promieniujący na całą Europę⁴. Obok „dekoracyjnej wersji” wiedeńskiej secesji rozwijał się wytyczający

² Pierwsze wydanie: 1974, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków.

³ Świadczą o tym już tytuły prac, np.: Spiel 1994, *Glanz und Untergang. Wien 1866–1938*; Friedlaender, [b.r.] *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890–1914*.

⁴ Por. Zettl 1986: 2; Madsen 1977: 12–13, 25–28; Bisanz 1994: 8–28.

kierunki w nowej architekturze funkcjonalizm Otto Wagnera i „skrajny antyformalizm” Adolfa Loosa (Kaszyński 1999: 65). Rewolucyjne zmiany zachodziły w muzyce. Neoromantyczne tendencje pojawiły się w kompozycjach Antona Brucknera i Hugona Wolfa; utwory Gustava Mahlera, kompozytora i dyrektora wiedeńskiej opery w latach 1897–1907, łączyły cechy impresjonizmu i ekspresjonizmu; młode pokolenie nowatorów, jak Arnold Schönberg, Anton von Webern, Alban Berg, dokonało przewrotu w muzyce, wprowadzając system dwunastotonowy (Por. *Finale und Auftakt*, 1964). A jednocześnie trwał wciąż kult muzyki Johanna Straussa, który zyskał opinię „beztróskiego króla walca”, mimo iż w jego utworach brzmi melancholia i „nuta smutku”: autor *Zemsty nietoperza* wiedział, być może, jak pisze biograf dynastii Straussów, „że to początek końca” (Wechsberg, 1978: 5–6).

Artyści rejestrowali zjawiska i nastroje przełomu wieków poprzez różnorodne formy artystycznego wyrazu – w sztukach plastycznych poprzez charakterystyczne tematy, motywy, kompleksy problemowe, takie jak ambiwalencja życia i śmierci, piękna i brzydoty, w muzyce poprzez nową organizację materiału dźwiękowego. Uchwycili właściwymi sobie sposobami ledwie wyczuwalne poczucie zagrożenia, odsłaniali ciemne strony ludzkiej natury – „nagą prawdę”, którą u Gustava Klimta uosabia naga kobieta (*Nuda veritas*). Artysta, posługując się bogatą ornamentyką, tworzył kompozycje o charakterze symbolicznym, utrzymane w klimacie onirycznym, często epatujące aurą śmierci i przemijania, dotykające zagadnień bytu.

Nawet taki obraz jak „Pocałunek” (*Der Kuss*), przedstawiający kobietę i mężczyznę w miłosnym uścisku, traktowany jako symbol wiecznej miłości, zawiera w sobie symptomy zagrożenia⁵. Klimt umieszczał na swoich płótnach wyobrażenia śmierci przybierającej postać szkieletu przyodzianego w ornamentalną szatę, zbliżającą się do splecionych w uścisku ciał dorosłych i dziecka (*Tod und Leben – Śmierć i życie*), bądź sugerowanej poprzez różnorodne atrybuty, jak czaszka, czarny kolor, śmiertelny grymas twarzy (*Die Hoffnung – Nadzieja*). Nowe tendencje w sztuce zaznaczyły się także w nastrojowych przedstawieniach impresjonistycznych pędzla Klimta, czy mniej znanego Carla Molla; jego obraz *Zmierzch* przedstawia pejzaż o zartartych konturach i onirycznym charakterze, na jednym z drzew powiewa owinięty wokół pnia szal, wprowadzający aurę niepokoju⁶.

⁵ Zob. Sármany-Parsons, 1991: objaśnienie do ilustracji nr 21, oraz teje, 1992. Ewa Kuryluk w cytowanej pracy (1999: 139) powołuje się na opinię Wernera Hoffmanna, że „kwadratowy format pejzaży potęguje poczucie klaustrofobii”.

⁶ Obrazy Klimta reprodukowane między innymi w książce Ilony Sármany-Parsons (1992: 81, 44), obraz Carla Molla – w pracy Hansa Bisanza (1994: 76).

Na przełomie wieków literatura rozwijała się w analogicznym kierunku, jak inne sztuki; pisarze poszukiwali nowych środków wyrazu dla uchwycenia nastrojów schyłkowych, nadania odpowiedniej formy postawie dekadencej, odzwierciedlenia subtelnych stanów duszy. Dotykali problemów egzystencjalnych, wnikali w istotę życia i śmierci, sensu i roli sztuki. Nowa generacja pisarzy, określona mianem Młodego Wiednia, skupiła się wokół Hermanna Bahra. Do tego kręgu należeli tacy pisarze, jak Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Leopold Andrian, Felix Dörmann, Hugo von Hofmannsthal. Poeci końca wieku dążyli do nasycenia swoich utworów pięknem, głębią psychologiczną, subtelną nastrojowością; pociągały ich tajemnice ludzkiej duszy. Badacze podkreślają, że pasywność, nastroje dekadencej, schyłkowe ograniczały się do warstwy tematycznej, natomiast na poziomie warsztatu artystycznego pisarze wykazywali się niezwykłą siłą kreatywną, aktywizmem, intelektem, wrażliwością (Sármány-Parsons 1991: 9). Cała ówczesna generacja ulegała wpływom Friedricha Nietzschego, który stał się jej ideologiem (por. Fels 1981: 134). Na literaturę (i na sztuki piękne) oddziaływał w znaczącym stopniu Sigmund Freud, od roku 1860 związany z Wiedniem, gdzie studiował, prowadził prywatną praktykę neurologiczną, publikował swoje prace, począwszy od 1895 (*Studien über Hysterie*), stworzył teorię psychoanalizy, która znalazła zarówno kontynuatorów, jak i przeciwników. Na twórczości niemieckojęzycznej odcisnęły swoje piętno również tradycje literatury francuskiej, zwłaszcza zdefiniowane przez Baudelaire'a literackie i kulturowe objawy upadku (por. Balzer, Mertens, 1990: 351). Dekadencję jako postawę twórczą propagował Hermann Bahr, który, śledząc wzory francuskie, dostrzegał jej istotę w zerwaniu z naturalizmem i zwrocie ku ideałom, kształtowaniu wnętrza, a także czerpaniu z romantyzmu (Bahr 1981: 225–226). Dekadentyzm zdomował się w literaturze austriackiej, podobnie jak w całej Europie.

Za dekadenta został wcześniej uznany młody Hugo von Hofmannsthal, kształtujący swój warsztat artystyczny w obrębie inspiracji artystycznych przełomu wieków⁷. Jego poetycki światopogląd zbudowany był na świadomości przemijania, poczuciu ulotności, na mocnym odczuwaniu samotności. W jednym z wierszy (*Ballada zewnętrznego życia*) pisał o swoim pokoleniu:

[...] jesteśmy samotni i wielcy,
 Że niepotrzebne są nam żadne cele? (Hofmannsthal 1984: 45–46)

⁷ Por. March von der 1981: 240. Na temat poezji Hofmannsthal'a szerzej pisałam w pracach: *Neoromantyzm w poezji Hugo von Hofmannsthal'a* (Hurnik 2011: 315–331); *Świadomość końca wieku w sztuce i literaturze austriackiej przełomu XIX i XX wieku* (na przykładzie twórczości Hugo von Hofmannsthal'a), (Hurnik 2013: 369–379).

Wczesną twórczość Hofmannsthalę cechował subiektywizm i skłonność do irracjonalizmu, zanurzanie się w mistyce życia i śmierci, w sferze podświadomości, kult wyrafinowanego i subtelnego piękna. Cechy te uwiadaczniają się zarówno w poezji, jak i innych gatunkach literackich, jakimi posługiwał się poeta: w dramatach lirycznych: *Gestern (Wczoraj, 1891)*, *Der Tor und der Tod (Głupiec i śmierć, 1893)*, *Der Tod des Tizian (Śmierć Tycjana, 1892)*, a także w nowelach: *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre (Przygoda marszałka de Bassompierre, 1900)*. Prozatorski dorobek pisarza jest skromny ilościowo, jednakże bardzo znaczący pod względem treści i formy. W noweli *Przygoda marszałka de Bassompierre* podjął Hofmannsthal temat miłości i śmierci, mocno eksploatowany przez modernistów – jak pisze Stefan Lichański – ale ujął go na swój sposób, przedstawiając bezgraniczną miłość kobiety do tytułowego bohatera, miłość sprowadzającą nań śmierć w momencie pocucia najwyższego szczęścia (Lichański 1975:6)⁸. W noweli *Das Märchen der 672 Nacht (Baśń 672 nocy)*⁹ bohater, urodziwy, przedwcześnie osierocony młodzieniec, żyjący w bogactwie i w izolacji od otoczenia, oddaje się kontemplacji piękna. Zderzony z brzydotą i rozkładem zewnętrznego świata, umiera w przypadkowej, odstręczającej scenierii, czując nienawiść do swojej przedwczesnej śmierci i do życia – „za to, że go do śmierci zaprowadziło” (Hofmannsthal 1975: 43). Nowele Hofmannsthalę, utrzymane w mrocznym nastroju, obnażają upodobanie do tematu śmierci i do roztrząsania problemu ucieczki od życia w świat piękna; okazuje się ona sprzeniewierzeniem idei człowieczeństwa. Wyrafinowane środki artystyczne, jakimi posługuje się poeta, pozwalają mu przedstawić równoległe krajobrazy zewnętrzny i wewnętrzny – obydwu w stanie destrukcji.

Nastroje końca XIX i początku XX wieku oddaje także twórczość Arthura Schnitzlera, pisarza o wykształceniu medycznym, który znajomość ludzkiej natury wykorzystał w swoich nowelach i jednoaktówkach. Wykazał się w nich analitycznym sposobem obserwacji, sprzężonym z impresjonistyczną metodą przedstawienia. Uważany jest za psychoanalityka wiedeńskiego mieszczaństwa przełomu wieków, a jego zdobycze w dziedzinie literatury zestawiane są z dokonaniem Freuda w dziedzinie medycyny (Johnston 1993: 248; Doppler 1990: 95–97). Bohater cyklu jednoaktówek *Anatol* czy postaci sztuki *Korowód* są przedstawicielami swojej epoki: znużeni życiem, pozbawieni oparcia w określonym systemie etycznym, nie posiadający silnej, wyrazistej osobowości. Istotę ich egzystencji stanowi doznawanie fragmentaryczności życia, ulotności wrażeń, niepełna lub fałszywa ocena

⁸ Nowela *Przygoda marszałka de Bassompierre* (1900) – (Hofmannsthal 1975: 63–80).

⁹ Hofmannsthal (1975: 17–43). W tym zbiorze (*Przygoda marszałka de Bassompierre*) pomieszczone są ponadto utwory: *Powieść o jeźdźcu* (1975: 45–61), *List* (1975: 81–100).

zdarzeń życiowych. Nie doświadczają wielkich uczuć, silnych namiętności, stać ich tylko na gry, które są namiastkami życia, jak gra z miłością. Bohaterowie toczą owe gry nawet wówczas, gdy obok Erosa pojawia się Thanatos. W sztuce *Anatol* mowa jest o konaniu – w tym sensie, jaki temu pojęciu nadała kultura końca XIX wieku, zespalając w nim różne znaczenia kresu i przeżycia zmysłowego. Ale i poczucie bliżej nieokreślonego końca prowadzone jest do aktów powtarzalnych, niczym ruchy w podejmowanej wciąż na nowo grze. Anatol mówi w jednej ze scen do Maxa, przyjaciela, który jest zarazem jego *alter ego*:

Znowu zatem czeka mnie toż samo – owo powolne, po trochu, niewypowiedziane smutne dogasanie? Nie masz pojęcia jak ja się tego lękam!
(Schnitzler 1899: 117)

Arthur Schnitzler problematykę swoich utworów zanurzał w atmosferze estetycznej rezygnacji. Stał się, jak dowodził William Johnston, „najślynniejszym spośród poetów śmierci”, a jednocześnie „typowym impresjonistą”, który, podobnie jak Freud, wierzył, że w każdej impresji łączą się ze sobą poznanie i iluzja (Johnston 1993: 181–183)¹⁰.

Impresjonistyczną metodą w wyrażaniu nastrojów przełomu wieków posługiwał się także Peter Altenberg, znana i barwna postać wiedeńskiej bohemy. Głównym środkiem jego wypowiedzi były drobne impresjonistyczne szkice – „telegramy duszy”, o których pisał:

Tak, ja kocham „drobne doświadczenia”, telegraficzny styl duszy!
Pragnę człowieka przedstawić w jednym zdaniu, przeżycie duchowe na jednej stronie, krajobraz jednym słowem! (Schweiger 1977:10)

Takie cechy szkiców, jak ułamkowość, skrótowość, dążenie ku miniaturze, anegdotyczny charakter sprawiają, że można w nich odczuć atmosferę kawiarnianych rozmów w Cafe Central, która dla Altenberga była miejscem pracy twórczej. Stają się one nie tylko poetyckim odpowiednikiem impresjonizmu i rodzajem autobiografii pisarza, konstruowanej w postaci literackich okruczeń, ale i dokumentem kultury epoki przejściowej¹¹.

Znaczące cechy wiedeńskiej kultury i jej źródeł scharakteryzował Arnold Hauser, podkreślając pasywny, subtelny charakter impresjonistycznej sztuki tworzonej przez młode pokolenie, które wyrastało w warunkach względnej stabilizacji materialnej i mogło, rezygnując z wszelkiej aktywno-

¹⁰ Anatola Schnitzlera analizowałam szerzej w artykule: *Między sentymentalizmem a agonią. O „Anatolu” Arthura Schnitzlera* (Humnik 2007: 205–214).

¹¹ Na temat twórczości Altenberga pisałam m.in. w pracy: *Kultura fragmentu. O twórczości Petera Altenberga* (Humnik 2002: 115–122).

ści, przejmować pozycje obserwatora, kontemplować i kultywować nastroje duszy (Hauser 1974: 347–348). To przede wszystkim w Wiedniu miały miejsce takie fenomeny, które się określa mianem „pogodnej apokalipsy”. Ewa Kuryluk, obejmując tym określeniem twórczość Schnitzlera i Hofmannsthalę, wskazuje na ich wzajemne dopełnianie się oraz fakt, że w pisarstwie obydwu pisarzy odzwierciedlają się główne nurty literatury europejskiej: „impresjonizm i psychologizm z jednej, neoromantyzm i symbolizm z drugiej strony” (Kuryluk 1999: 53). Wyrazicielem nastrojów „pogodnej apokalipsy” był także Gustav Klimt; artysta nadał taką rangę ornamentowi, by pełnił w jego malarstwie funkcję zdobniczą i zarazem realistyczną; sugerował za pośrednictwem ornamentu „istnienie »złotej klatki«, która elitę mieszczaństwa i arystokracji miała chronić przed końcem świata” (Kuryluk 1999: 142).

Istniała jednakże inna wersja apokalipsy – prawdziwa (jak ją określa Ewa Kuryluk). Naznaczyła ona dzieła Egona Schielego oraz utwory Georga Trakla. W świetle malarskich i poetyckich przedstawień obydwu twórców zmierzch epoki nabiera znamion upadku rzeczywistego, głębokiego, ogarniającego wszystkie sfery życia człowieka, niszczącego egzystencję jednostki i zbiorowości. Nie wyrastała ona na gruncie przesyty, melancholii i znużenia, ale z poczucia tragizmu doświadczanego permanentnie i dogłębnie.

Schiele był uczniem i następcą Klimta, wkrótce jednak stał się przedstawicielem rodzącego się ekspresjonizmu. Był artystą o silnej osobowości, o której wyobrażenia dają już choćby jego liczne autoportrety – wyraziste, o mocnym konturze, zdradzające skłonność do deformacji. Postaciom na swoich obrazach nadał ważne znaczenie, posługując się we właściwy sobie sposób, daleki od estetyzmu Klimta, formą i barwą; jego postacie były rysowane z natury, ale kolorystykę wywodził z własnej wyobraźni. Tworzył także przedstawienia będące „krajobrazami duszy”, eksponujące proces przemijania. Należą do nich sceny obumierającej natury: uschłe słoneczniki (*Welke Sonnenblume, Sonnenblume II*), jesienne drzewa o pożółkłych, zwiędłych liściach (*Herbstbäume*) bądź nagie, bezlistne (*Herbstbaum mit Fuchsien* – „Jesienne drzewo z fuksjami”), krajobraz tonący w krwawym blasku zachodzącego słońca (*Vier Bäume* – „Cztery drzewa”). Wiele obrazów Schielego ma charakter wizyjno-symboliczny; eksponują one przede wszystkim temat śmierci, najczęściej w wymiarze uniwersalnym. Niektóre, jak „Ciężarna i śmierć” (*Schwangere und Tod*), czy „Martwa matka” (*Tote Mutter*), ukazują ambiwalencję życia i śmierci, zderzenie rodzącego się życia z jego krańcem; inne, jak „Agonia” (*Agonie*), skupiają się na oznakach śmierci; „Ukrzyżowanie” (*Kreuzigung*) nawiązuje do sceny śmierci

Chrystusa i dwóch łotrów, jednakże uwaga koncentruje się tu na sposobie jej przedstawienia, położenia nacisku na takich składnikach dzieła, jak kolorystyka, kontury postaci, nastrój. Jednym z najbardziej wyrazistych ujęć tematu śmierci jest obraz *Tod und Mädchen* przedstawiający dziewczynę w ramionach mężczyzny odzianego w czarny strój, kontrastujący z barwną sukienką postaci kobiecej oraz z białą tkaniną, na której oboje leżą spleceni uściskiem – to dziewczyna w objęciach śmierci (Steiner 1991: 7, 21, 33, 57, 79)¹².

Georg Trakl urodził się w roku 1887 (był młodszy od przedstawicieli wiedeńskiego modernizmu), wyrastał z dala od cesarskiej metropolii – w Salzburgu, który u schyłku XIX wieku był miastem prowincjonalnym. Stał się jednym z najbardziej fascynujących poetów XX wieku. Zmarł przedwcześnie, po krótkim, pełnym cierpienia życiu, w listopadzie 1914 roku. W swoją ostatnią drogę wyruszył z transportem wojskowym do Galicji; jego jednostka (szpital polowy) towarzyszyła bitwie pod Gródkiem-Rawą Ruską we wrześniu 1914 roku. Poeta przeżył szok po tym, jak doglądał około stu rannych żołnierzy, umieszczonych w przypadkowej szopie, pozbawionych pomocy lekarskiej. Cierpiał przez całe lata na depresje psychiczne i podejmował już wcześniej próby samobójcze, nie wytrzymał trudów istnienia i naporu doświadczeń. Zmarł 3 listopada w szpitalu garnizonowym w Krakowie w wyniku zatrucia kokainą; pochowany został na Cmentarzu Rakowickim (Lam 2000; brak numeracji).

Dorobek, jaki Trakl pozostawił po sobie, jest szczupły – dwieście siedemdziesiąt opublikowanych wierszy, które jednakże zapewniły mu znaczące miejsce wśród największych poetów XX wieku. Początkowo terminował, jak starsi przedstawiciele modernizmu i rówieśnicy, u poetów francuskich – Rimbauda, Baudelaire’a, Verlaine’a, ale z czasem jego utwory nabierają cech ekspresjonistycznych i reprezentują model nowoczesnej liryki. Publiczność literacka poznała Trakla głównie dzięki publikacjom w piśmie „Der Brenner” wydawanym w Innsbrucku; poeta stał się „ikoną poetyckiego buntu”, zaakceptowanym przez ekspresjonistów niemieckich (Kaszyński 2012: 136). Zawartość i forma utworów pozwalają traktować je jako całość, jako jedną wypowiedź scaloną różnymi składnikami poetyckimi. „Poezja Trakla jest produktem obsesji” – pisze Ewa Kuryluk, wspierając swoją diagnozę opiniami innych badaczy: Heideggera (poezja Trakla to „jeden wiersz”) i Walthera Killy’ego (utwory są wariacjami na jeden „elementarny temat”) (Kuryluk 1999: 151–152). Ze względu na ową powtarzalność interpretatorzy twórczości salzburskiego poety wydobyli i uporządkowali w okre-

¹² Omawiane ilustracje – s. 71–85.

ślone konfiguracje słowa-klucze, obrazy i szyfry; skonstruowano słowniki zawierające słowa używane wielokrotnie przez poetę, odsłaniające strukturę wierszy, stała obecność pewnych tematów i motywów¹³. Należą do nich nazwy rzeczy, osób, określenia kolorystyczne, pory dnia i roku. To na nich zbudowany jest estetyczny i światopoglądowy model tej poezji.

Porą dnia preferowaną przez Trakla był zmierzch, wieczór, porą roku – jesień, co ma swoje przełożenie na zasób słownictwa – na powtarzalność rzeczownika „jesień” i przymiotnika „jesienny”. Nazwa jesieni pojawia się w tytule wiersza, który ewokuje aurę śmierci i rozkładu przeciwstawioną pięknu świata:

U płota słoneczniki płoną,
Chorzy są cisi w blasku słońca.
Kobiety w polu śpiewające,
Niesie się dźwięk klasztornych dzwonów.
[...]
Ludzie są cisi i kojący.
Brunatne wino stłoczą dzisiaj.
Stoją otworem trupie nisze
Pomalowane pięknym słońcem (Trakl 1996: 25).

Ciągłą obecność pory jesiennej w tematyce i obrazowaniu przywykło się utożsamiać z przeżyciami poety i jego losem. „Życie Trakla – samotna wędrówka przez jesienny świat, w którym znaki na niebie i ziemi zwiastują nadchodzącą apokalipsę – nie da się oddzielić od jego poezji” – pisze autorka *Wiedeńskiej apokalipsy* (Kuryluk 1999: 152, 154). Krzysztof Lipiński ukazuje dwojakie znaczenie pory jesiennej w jego twórczości:

Jesień jest porą roku, z której Trakl wydobywa jej filozoficzną głębię: jest to pora sytości, spełnienia dojrzałych plonów, lecz również czas umierania; dionizyjskie święto tłoczonego wina, preludium rozpadu i śmierci, ciepły spokojny wieczór jest przedprożem nocy. Jesienny świat Trakla przepojony jest melancholią i smutkiem. Bogactwo barw i owoców jest krótkotrwałe, świadomość zagłady przynoszą dźwięki dzwonów, lot ptaków, krzyk nietoperzy, krople rosy padające na twarz o zmierzchu (Lipiński 1996: 25).

Figurą kresu, nadchodzącej zagłady staje się pora zmierzchu i wieczoru. W wierszu opatrzonym tytułem *Zagłada* to właśnie wieczorem nasilają

¹³ E. Kuryluk przywołuje w cytowanej książce pracę doktorską Dorothee Lauffs *Der Wortschatz Georg Trakls. Ein Wörterbuch als Grundlegung einer künftigen Interpretation und Textkritik seiner Werke*, Berlin 1956 (maszynopis), w której badaczka „zrobiła konkordancję używanych przez Trakla słów” (s. 152 oraz s. 240). Por. także Trakl 1992. Motyw ptaka w twórczości Trakla i jego funkcje przedstawiłam w pracy: „*Milknie skarga kosa*”. *Motyw ptaka w poezji Georga Trakla*, (Hurnik 2012: 87–98).

się egzystencjalne lęki, a w budowaniu poczucia zagrożenia uczestniczy cały wszechświat:

Ponad białym stawem
Przeciagnęły w dal dzikie ptaki.
Wieczorem wieje od naszych gwiazd lodowaty wiatr.

Ponad naszymi grobami
Pochyla się rozbite czoło nocy. (Trakl 1996: 72)

Wieczór jesienny w wierszu *Upadek* jest porą pozornego spokoju, w istocie wszelkie przejawy życia i dynamizmu w przyrodzie unaocniają tyłko podążanie podmiotu lirycznego ku zagładzie i unicestwieniu:

Oto drzę przed upadkiem – tchnienie sprawi,
Kos skarży się w bezlistnych już gałęziach,
Czerwone wino pnie się w kracie rdzawej,
[...] (Trakl 1996: 39)

Każdy element konstruujący świat poetycki Trakla jest znaczący, służy obnażaniu zapisanych w słowach stanów psychicznych, męki istnienia, niepokoju, trwogi. Nawet kwiat słonecznika, który zrobił karierę w malarstwie impresjonistów, zyskał ekstatyczną postać u van Gogha, uprzywilejowany był również przez Klimta (w obrazie przedstawiającym ogród wysuwa się na plan pierwszy), u Trakla, podobnie jak w malarstwie Egona Schielego przekształca się w złowieszczy znak śmierci i ciemności:

O wy złote słoneczniki
Żarliwie skłonione ku umieraniu,
[...]
Wśród tych złotych
Kwiatów melancholii
Określa ducha
Milcząca ciemność (Trakl 1996: 129).

W pisarstwie rejestrującym objawy upadku dotychczasowego świata poezja Trakla zajmuje miejsce odrębne, odzwierciedla bodaj najpełniej atmosferę lat poprzedzających wybuch I wojny światowej oraz jej początku. Autor *Duchowego zmierzchu* przeżywał zbliżający się kres pewnej formacji – historycznej, politycznej, kulturowej – jako swój własny upadek i zagładę, jako dopełnienie się jego osobistego losu, naznaczonego piętnem destrukcji. Krzysztof Lipiński pisał na ten temat:

W przypadku Trakla świadomość końca epoki nakłada się na autentyczny a nie tylko estetycznie wyprodukowany upadek: tragiczna miłość do własnej siostry, narkotyki i alkohol, a wreszcie rozpad osobowości, nie wytrzymującej psychicznie trudu istnienia. [...] Świadomość apokalipsy przenikająca poezję staje się unicestwieniem rzeczywistym; zniszczenie emanujące z wierszy nie jest estetyczną zabawą, lecz zapisem drogi, prowadzącej ku autentycznej zagładzie [...] (Lipiński 1996: 5,7)¹⁴.

Silne odczucie schyłku, zmierzchu pewnej epoki rysuje się w kulturze austriackiej przełomu wieków w wymiarze estetycznym i światopoglądowym. Twórcy tego czasu obwieszczali koniec formacji kulturowej, ale także – choć nie byli tego w pełni świadomi – długotrwałego okresu w historii Austrii. Wielka wojna położyła kres istnieniu monarchii, ponad 600-letniemu panowaniu Habsburgów. Był to fakt doniosły dla historii całej Europy; po roku 1918 zmieniła się mapa wpływów i układu sił politycznych, wielkie zmiany zaszły w różnych dziedzinach zbiorowego życia. W obrębie samej literatury obserwować można tendencje stawiające w centrum obserwacji zarówno formacje historyczne i kulturowe, jak i kondycję jednostki, czego dowodzi pisarstwo Josepha Rotha, Roberta Musila, Hermann Brocha, Heimito von Doderera i młodszego pokolenia pisarzy. Dwudziestowieczną kulturę austriacką cechuje skłonność do autoanalizy, wyostrzona świadomość możliwości i ograniczeń jednostki, diagnozowanie świadomości społecznej, dążenie do autonomii. Osiągnięcia na tym obszarze nie byłyby możliwe bez przejścia przez etap utraty, który cechowało poczucie, że świat w swoim dotychczasowym kształcie nie może trwać. Przemijanie nie odbywa się bez cierpienia; bodaj największą wiedzę w tym zakresie zdobyło pokolenie „straconych synów”.

Bibliografia:

- Andics Hellmut (1991), *Kobiety Habsburgów*, z niemieckiego przełożył oraz przedmową i komentarzami opatrzył J. Serczyk, Wrocław–Warszawa–Kraków.
Bahr Hermann (1981), *Die Décadence* [gekürzt], [w:] Wunberg Gotthart unter Mitarbeit von Braakenburg Johannes J. (hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart.
Bisanz Hans (1994), *Wien um 1900*, Kirchdorf a. Inn.

¹⁴ Zob. także: Lipiński 1998.

- Broch Hermann (1975), *Die Fröhliche Apokalypse. Wien um 1880*, [w:] tegoż, *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. Lützel P.M., Bd. 9: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main.
- Doppler Alfred (1990), *Mann und Frau im Wien der Jahrhundertwende: Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Germanistische Reihe, Bd. 39, Innsbruck.
- Fels Friedrich M. (1981), *Nietzsche und Nietzscheaner*, [w:] Wunberg Gotthart unter Mitarbeit von Braakenburg Johannes J. (hrsg.) *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart.
- Balzer Bernd, Mertens Volker (hrsg.) (1990), *Fin de Siècle*, [w:] *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*, Mannheim – Wien – Zürich.
- Breicha Otto, Fritsch Gerhardt (hrsg.) (1964), *Finale und Auftakt. Wien 1898-1914. Literatur. Bildende Kunst. Musik*, Salzburg.
- Friedlaender Otto [b.r.], *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890-1914*, Wien.
- Schweiger Werner J. (1977) (hrsg.), *Das grosse Peter Altenberg Buch*, Wien – Hamburg.
- Hauser Arnold (1974), *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przeł. Ruszczycówna Janina, postowie Starzyński Juliusz, t. 2, Warszawa.
- Hofmannsthal Hugo von (1984), *Liryka, wiersze i dramaty*, wybrał i przeł. Lewin Leopold, wstępem opatrzyła Kamińska Krystyna, Warszawa.
- Hofmannsthal Hugo von (1975), *Przygoda marszałka de Bassompierre*, przeł. Wieniewska Ida, wstępem opatrzył Lichański Stefan, ilustrowała Żukowska Danuta, Warszawa.
- Hurnikowa Elżbieta (2002), *Kultura fragmentu. O twórczości Petera Altenberga*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Germanica”, nr 3, Łódź.
- Hurnikowa Elżbieta (2007), *Między sentymentalizmem a agonią. O „Anatolu” Arthura Schnitzlera*, [w:] Ratusza Hanna, Sioma Radosław (red.), *Z problemów literatury i sztuki Młodej Polski*, t.1: *Krótkie formy dramatyczne*, Toruń.
- Hurnikowa Elżbieta (2012), „*Milknie skarga kosa*”. *Motyw ptaka w poezji Geoga Trakla*, [w:] Cetwiński Marek, Czajkowska Agnieszka (red.), *Na tropach twórczości i czasów minionych. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Damianowi Tomczykowi*, Częstochowa.
- Hurnikowa Elżbieta (2011), *Neoromantyzm w poezji Hugo von Hofmannsthal*, [w:] Czajkowska Agnieszka, Żywiołek Artur (red.), *Romantyczne repetycje i powroty*, Seria: *Studia o literaturze XIX i XX wieku*, t. 1, Częstochowa.
- Hurnikowa Elżbieta (2013), *Świadomość końca wieku w sztuce i literaturze austriackiej przełomu XIX i XX wieku (na przykładzie twórczości Hugo von Hofmannsthal)*, [w:] Kałużny Józef C., Żywiołek Artur (red.), *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, Częstochowa.

- Johnston William M. (1993), *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, aus dem Amerikanischen übertr. von Grohma Otto, Wien–Köln–Weimar.
- Kaszyński Stefan H. (2012), *Krótką historią literatury austriackiej*, Poznań.
- Kaszyński Stefan H. (1999), *Summa vitae Austriacae. Szkice o literaturze austriackiej*, Poznań.
- Kuryluk Ewa (1999), *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa (pierwsze wydanie: 1974, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków).
- Lam Andrzej (2000), *Kalendarium*, [w:] Trakl Georg, *Wiersze z rękopisów*, przełożył, komentarzami i kalendarium opatrzył Lam Andrzej, Warszawa.
- Lichański Stefan (1975), *Hugo von Hofmannsthal (1874–1929)*, wstęp [w:] Hofmannsthal Hugo von, *Przygoda marszałka de Bassompierre*, przeł. Wieniewska Ida, wstępem opatrzył Lichański Stefan, ilustrowała Żukowska Danuta, Warszawa.
- Lipiński Krzysztof (1996), *Jesień duszy (o twórczości Georga Trakla)*, [w:] Trakl Georg, *Jesień duszy*, przeł. Lipiński Krzysztof, Kraków.
- Lipiński Krzysztof (1998), *Niedoskonała pokuta. O życiu i twórczości Georga Trakla*, Kraków.
- Madsen Stephen T. (1977), *Art Nouveau*, przeł. Wiercińska Janina, Warszawa.
- March Ottokar Stauf von der (1981), *Die Neurotischen*, [w:] Wunberg Gotthart unter Mitarbeit von Braakenburg Johannes J. (hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart.
- Sármány-Parsons Ilona (1992), *Gustav Klimt*, aus dem Englischen übersetzt von Bahr Wolfgang, Bindlach.
- Sármány-Parsons Ilona (1991), *Die Malerei Wiens um die Jahrhundertwende*, aus dem Ungarischen von Szegzárdy-Csengery Klára, Budapest.
- Schnitzler Arthur (1899), *Anatol*, przeł. Callier Aleksandra, Warszawa.
- Spiel Hilde (1994), *Glanz und Untergang. Wien 1866–1938*, autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Neves Hanna, München.
- Steiner Reinhard (1991), *Egon Schiele 1890–1918. Die Mitternachtsseele des Künstlers*, Köln.
- Trakl Georg (1996), *Jesień duszy*, przeł. Lipiński Krzysztof, Kraków.
- Trakl Georg (1992), *Poezje zebrane*, przeł. Lam Andrzej, Tarnów.
- Trakl Georg (2000), *Wiersze z rękopisów*, przełożył, komentarzami i kalendarium opatrzył Lam Andrzej, Warszawa.
- Wechsberg Joseph (1978), *Królowie walca. Życie, czasy i muzyka Straussów*, przeł. Boduszyńska-Borowikowa Maria, Warszawa.
- Zettl Walter (1986), *Kunst und Gessellschaft in Wien um 1900*, [w:] Lunzer-Talos Victoria in Zusammenarbeit mit Lunzer Heinz (hrsg.) *Kunst in Wien um 1900. Katalog zu einer Ausstellung des Bundesministerium für Auswärtige Angelegenheiten*, Wien.

Elżbieta Hurnikowa

Twilight in the Austrian literature and painting at the turn of the 19th and 20th centuries

The literature and arts in Austria at the turn of the 19th century developed in the atmosphere of decadence. The Austrian-Hungarian monarchy was falling into a decline and paradoxically, at the same time, the art experienced a tremendous boost. Secession was the main style in architecture and painting as well as impressionism, symbolism and decadence in literature. All the fields of arts reflected the feelings of transition, decline, premonition of death. They gained their deepest expression in the poetry of Georg Trakl, in which the end of a certain historical and cultural formation combined itself with the feeling of self-destruction, one's own annihilation.