

Jerzy Paszek

Symboliczne triady "Próchna"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/4, 95-111

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY PASZEK

SYMBOLICZNE TRIADY „PRÓCHNA”

Trzy kolejne powieści Wacława Berenta — *Próchno*, *Ozimina*, *Żywe kamienie* — tworzą swoistą trylogię, w której zwornikiem i klamrą całości jest nie temat (choć i w *Próchnie*, i w *Żywych kamieniach* dominuje obraz środowisk artystycznych, a w *Oziminie* problem stosunku sztuki do życia — wystąpienie diwy, antyromantyczny monolog profesora z Krakowa — także stanowi jeden z głównych wątków polifonicznego utworu), lecz technika artystyczna. Każdy czytelnik prozy Berenta zauważy odmienną omawianej serii powieści od wcześniejszego *Fachowca* i późniejszych „opowieści biograficznych” (*Nurt*, *Diogenes w kontuszu*, *Zmierzch wodzów*): styl trylogii wyróżnia się swoim poetyckim językiem, w którym wielce waży nie tylko dobór każdego słowa, ale i instrumentacja głoskowa. Inną klamrą spinającą tę trylogię jest też zasada „rymu” historiozoficznego — każdy z tych utworów nawiązuje bowiem do jednego z wielkich systemów religijno-mistycznych przeszłości (buddyzm, misteria eleuzyńskie, średniowieczny model chrześcijaństwa wraz z wątkiem poszukiwania czary Graala i utopią millenarystyczną).

Spoiwem trylogii może być także sposób artystycznego wyzyskania koloru w trzech kolejnych powieściach Berenta. O swoistych aluzjach, poprzez triady barwne, do idei Nietzschego oraz do świętych ksiąg staroindyjskich będzie mowa w dalszej części niniejszego tekstu, który dotyczy pierwszej powieści cyklu. W drugiej — w *Oziminie* — funkcja artystyczna koloru polega na tym, że dzięki barwie właśnie wyróżniono tu poszczególne postaci (zamiast nazwisk — łączenie postaci z persewerującym motywem barwnym, który określa daną osobę) i nadano im sens symboliczny: Nina = zieleń = młodość; Wanda = fiolet = żałoba (wiąże się to ściśle z mitem o Korze); Ola = barwa żółta = choroba (odnosi się to pośrednio do oceny sztuki modernistycznej); baron Nieman = biel = czynnik destrukcyjny; itp. W trzeciej powieści — *Żywych kamieniach* — kolor wyróżnia także niektóre postaci (bure mnich, czarny goliard, krasna skoczka), ale przede wszystkim działa tu zasada wyjątkowo bogatego

nasycań pewnych rozdziałów barwą: niektóre (np. opowieść zonglera) zawierają szczególnie dużo epitetów kolorystycznych, co w związku z faktem, że w innych rozdziałach powieści liczba tych epitetów jest o wiele mniejsza (rozd. na s. 56—62: 0 epitetów; rozdz. na s. 41—55: tylko 3 epitety; rozdz. zaś na s. 24—40, który mieści opowieść zonglera: aż 65 epitetów kolorystycznych!)¹, można potraktować jako zamierzony chwyt artystyczny. Polegałby on na skupianiu kolorów w tych odcinkach tekstu (np. opis sukienic czy iluminowania księgi przez brata Łukasza), które mają szczególnie przemówić do odbiorcy, przekazując mu barwną wizję oddalonej epoki. Ta barwność zaś u Berenta łączy się przede wszystkim z wyobrażeniem iluminowanej księgi, najbardziej charakterystycznego symbolu średniowiecza. Już w *Próchnie*, gdy Hertenstein opisuje swoją lekturę legendy *O księżniczce Bratumile, witeziu Niezamysłu i świętym Jactawie*, spotykamy się z tą fascynacją dawnymi księgami:

Z rozkoszą pięściłem się starymi księgami. Cieszyły mnie naiwne rysunki miniatur, iluminowane z tak mozołnym przepychem w ciężkim złocie, głębokiej purpurze i w lazurze kryształowym. Bawiły grube, czarne, gotyckie litery, ich mocne szeregi niby nieskończone przemarsze całej armii w stal zakutych rycerzy. [s. 250]²

W *Żywych kamieniach* opowieść zonglera — stylizowana na autentyczną narrację dawnego fabulatora — mieni się takim bogactwem kolorów, iż trudno się oprzeć sugestii, że ma się przed oczyma wspaniale ilustrowany średniowieczny manuskrypt! Trafnie zauważyła Zofia Maślińska-Nowakowa, że zongler tak opowiada, jak gdyby opisywał kolorowe obrazki miniatur:

Cała opowieść zonglera zbudowana jest z tych małych obrazków, tym samym sposobem, jakim średniowieczny mistrz witrażów układał opowieść z kolorowych szybek. Nie ulega wątpliwości, że tworzywem wizji artystycznej Berenta były rzeczywiste miniatury średniowieczne³.

Najciekawszym wykorzystaniem techniki kolorystycznej wydaje się wszakże przykład *Próchna*. Tutaj, dzięki wprowadzeniu dwóch trójbarwnych figur symbolicznych, osiągnął pisarz jednocześnie dwa cele artystyczne: 1) aluzje literackie do pisarstwa Nietzschego oraz do tekstu *Czhandogja-Upaniszad*; 2) nadanie wszystkim kolorom występującym

¹ Stronice odnoszą się do wyd.: W. Berent, *Żywe kamienie*. Warszawa 1958.

² W. Berent, *Próchno*. Kraków 1971. Również dalsze cytaty z tej powieści oparte są na tymże wydaniu; dla podkreśleń Berenta zastosowano dodatkowo kursywę, która je odróżnia od podkreśleń autora artykułu.

³ Z. Maślińska-Nowakowa, *Sztuki plastyczne w „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*. „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach” 1963, Katedra Metodyki Literatury i Języka Polskiego, nr 1, s. 84.

w tych triadach wartości ambiwalentnych, co powoduje, iż technika wyzyskania koloru w powieści jest dodatkową przesłanką pozwalającą zasadnie mówić o antytetyczności, zawieszeniu całego dzieła pomiędzy krytyką a apologią przedstawionego w nim środowiska.

Przejdźmy więc do tekstu *Próchna*. Znajdziemy w nim powtarzający się kilkakrotnie, jako refren, obraz trzech możliwych dróg artysty: ku sztuce idealnej, ku powodzeniu i sławie, ku rzemiosłu. Hertenstein wyznaje:

I oto przez to małe okno w narożnicy kamiennej ujrzałem trzy drogi życia: na szczyty *białe* drogę marzeń bezpłodnych, wydeptany gościniec w dolinę *szarej* nędzy i daremnej, syzyfowej walki z kamieniami, oraz ścieżkę krętą, co wierzchołkami gór i padolem przepaści wiedzie w *czarne* pałace, gdzie lirowe dziady królują i tłumy pochlebstwem żyją... [s. 242]

Zdanie to, skierowane do Müllera, mówi jednocześnie i o życiu w ogóle, i o życiu człowieka sztuki, czego dowodzi powrót triady biało-szaro-czarnej w dalszych fragmentach powieści:

A tam, poprzez okno w nyży, widziałem, jak wówczas, trzy drogi ducha: na szczyty *najbielsze* drogę marzeń bezpłodnych, wydeptany gościniec w dolinę *szarego* życia na daremną walkę z kamieniami i krętą ścieżkę, co wierzchołkami gór i padolem przepaści wiedzie w *czarne* pałace, gdzie lirowe dziady królują i tłumy pochlebstwem żyją. [s. 278—279]

Jak widać, jest to prawie dosłowne powtórzenie poprzedniej cytaty, z tą istotną modyfikacją, że zamiast o drogach życia mówi się tutaj o drogach ducha. Oba te przytoczenia nabierają głębszego znaczenia poprzez nawiązanie wprost do idei buddyjskiej:

Sakija Muni powstał, uśmiechnął się do słońca i tak rzekł do wszechświata: „Oto wyrzekam się dalszych trwał żywota mego. Ległem jako połamany wóz. Stanęło życie me, już wstecz nie nawróci ani naprzód nie ruszy: śmierć mu nie grozi, w nowych narodzinach już się nie powtórzy. Nie potoczy się pęknięte koło żywota mego, bo w trzech światach nie masz jemu chęci i nie masz dlań okowy”...

— W trzech światach? — powtórzył Müller jak echo.

— I dla mnie w trzech światach. Z narożnicy kamiennej zamku ujrzałem je już dawniej: bezpłodny świat białych marzeń, przyziemny świat *szarego* życia i chmurny świat sztuki. [s. 305]

Najłatwiej zinterpretować w tej symbolicznej triadzie dwa skrajne kolory: biel i czerń. Biel często bywa symbolem niewinności, czystości, świata marzeń⁴. Stąd absolut modernistyczny (motyw białego lodowca), Sztuka przez duże „S”, związany tu został z tym właśnie kolorem. Ale

⁴ Zob. np. M. Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*. Kraków 1966, s. 163 n.

sztuka jest też łączona u Berenta z barwą czarną, która również występuje w roli *sacrum*: „czarna księga” (s. 151), „czarne pieczęcie” (s. 279, 280, 284). Najdobitniej widać to ze słów Borowskiego:

...Ja czuję puls twój chory, o miasto wielkie, ja, zgnilizny twej powieży kwiat, ja, młodością mą zgrzybiały i gnuśny, ja, czarny twój kapłan, ja — aktor!... [s. 50]

Wydaje się, że przeciwstawienie biel—czern oznacza w *Próchnie* antynomie marzenia o sztuce absolutnej oraz realizacji bardziej przyziemnego celu: osiągnięcia sławy, popularności dzięki sztuce. Kolor szary oznaczałby w takim razie wartości pośrednie — twórczość rzemieślniczą, wyrobnictwo artystyczne. Ale kolor szary — jak biały i czarny, o czym dalej — ma w powieści cechy ambiwalentne, nie jest li tylko synonimem zwykłości i powszedniości. Z jednej strony szarość to przekleństwo artysty, który boi się przeciętności, nie chce być kimś z szarego tłumu:

— Szare życie, szare życie — bąkał. — Szary, przeciętny, nieomal zbyteczny! — wybuchnął w nagłym rozdrażnieniu. [s. 62]

Własne życie wyda mu się nagle szare, nudne, brudne. [s. 190]

Ta droga mego życia wydaje mi się teraz taką szarą, pustą i tak nieskończenie zbytęzną. [s. 193]

Ofiarnicy przy ołtarzu pracy już stoją: już ciągną szare, nieskończone szeregi tych, co giną. [s. 308]

Przytoczenia te jaskrawo uwidoczniają tragedię bycia człowiekiem szarym — jest to dla artysty równoznaczne ze śmiercią (wymowny tu zwłaszcza ostatni wyimek, który pokazuje ludzi pracy jako umierających w mieście-molochu, jako ofiary jakiegoś bóstwa babilońskiego⁵).

Z drugiej zaś strony, artystka z powodzeniem zdobywająca laury w „czarnych pałacach”, śpiewaczka Hilda Hertenstein, głosi pochwałę szarej godziny, pochwałę będącą w świetle przytoczonej serii wypowiedzi przeciwko szarzyźnie życia — śmiałym wyzwaniem (*nb.*, te przeciwstawne poglądy postaci mógł Berent przedstawić dzięki polifonicznej strukturze swego dzieła):

Wielki urok szarej godziny egzystuje tylko dla mocnych wola: oni nie widzą, ponieważ mogą sobie na to pozwolić. A w tym jest wielka tajemnica szczęścia. [s. 260]

Jej brat ulega tej sugestii:

⁵ Por. uwagi o micie wielkiego miasta w studium: M. Jankowiak, *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Seria 1. Pod redakcją H. Kirchner i Z. Zabickiego przy współudziale M. R. Prąglowskiej. Wrocław 1972, s. 267.

— Siądź — szeptalem — pozwól raz jeszcze złożyć głowę na twych kolanach, oczy mi przysłoń — i niech się upiję tą szarą godziną szczęścia!... [s. 260]

Pocałunek Hildy odbiera muzyk, stale marzący o doskonałości bieli lodowca — symbolu absolutnej sztuki, jako pocałunek muzy:

Przebiegła się, pochyliła w dół głowę ku moim ustom. I na te wargi me pragnące złożyła długi, cichy pocałunek. Przyjąłem go jak sakrament: cicho i kornie, bo tą szarą godziną szczęścia wciąż jeszcze pijany, wyzbyłem w pamięci kobietę: marzyłem, że to ONA — sztuka, daje mi boskie swe pomazanie. [s. 261]

Powtarzająca się w powyższych cytatach formuła „szara godzina szczęścia” jest kontaminacją dwóch frazeologizmów — „szarej godziny” oraz „godziny szczęścia”. Dzięki niezwykłości tego zestawienia tym silniej uwypuklona zostaje tu przeciwstawna poprzednim zdaniom o szarym tłumie wartość emocjonalna barwy szarej. Dwa szeregi zdaniowe, dwa leitmotywy metaforyczne („szare życie”, „szara godzina szczęścia”) nie mają w polifonicznej powieści Berenta punktu zetknięcia. Paradoks polega tu na tym, że aby móc zachwycać się szarą godziną, trzeba najpierw przestać być „szarym” człowiekiem, trzeba najpierw umieć pokonać szarą żyzną życiową. Kolor szary jednoczy w *Próchnie* dwie postawy: tych, którzy nie znoszą szarości, i tych, którzy nazywają ją szczęściem. Ci pierwsi to artyści, którym się nie powiodło; drudzy zaś to ci, którzy zdobyli sławę w „czarnych pałacach”. Jeszcze inaczej mówiąc: i ci, których celem jest absolut sztuki, biel lodowca, i ci, którzy zadowolają się przyziemniejszą popularnością w „czarnych pałacach” — spotykają się na swoich drogach artystycznych w jednym punkcie, w punkcie pośredniego koloru szarego. Jedni chcą z tego „czyśca” jak najszybciej się uwolnić, ale nie umieją tego zrobić, nie potrafią znaleźć w sobie odpowiednio silnej woli; drudzy zaś, po barwnej karierze, po wzniesieniu się na szczyty swoich osiągnięć — znajdują tu odpoczynek, dla nich „czyściec” improduktywów jest prawdziwym „rajem”.

Jeśli ta interpretacja roli koloru szarego w *Próchnie* nie jest wyjściem poza intencje i zamiar artystyczny autora, to należy się chyba zgodzić z oceną, że symbol szarego życia oraz szarej godziny ma w powieści Berenta swoje nowe, nieoczekiwane znaczenie (dzięki przeciwstawieniu tych zwykle jednorodnych pojęć). To nowe usytuowanie omawianych frazeologizmów prowadzi do wiwifikacji, odbanalizowania utartych metafor języka potocznego.

Jak widać, triada kolorów białego, szarego i czarnego odnosi się przede wszystkim do życia artystów. Na tę triadę nakłada się w *Próchnie* jednakże inna jeszcze triada — kolory biały, czerwony i czarny — która ma o wiele szerszy zasięg. Odnosi się bowiem do całokształtu życia ludzkiego,

gdź jest sekwencją symboliczną, zaczerpniętą ze świętych tekstów starohinduskich (upanisady), zamykającą w tych trzech barwach cały świat.

Jakie można znaleźć przesłanki do twierdzenia o występowaniu w *Próchnie* tej drugiej triady kolorystycznej? Otóż jest kilka takich przesłanek. Pierwszą daje statystyka wyrazów odnoszących się do różnych barw w trylogii Berenta; drugą — istnienie fragmentów tekstu (mikrokontekst), w których na pewną całość (zdanie, akapit) składa się właśnie współwystępowanie całej gamy białoczerwono-czarnej; trzecią — perseweraacja obrazów symbolicznych (ptak, kwiat, światło), łączonych kolejno przez pisarza z kolorami triady białoczerwono-czarnej. Dodatkowym argumentem jest fakt, że Agni, indyjski bóg ognia, występujący jako wielki symbol w *Próchnie*, łączy się również z dopełniającym diadę białoczną kolorem czerwonym.

W *Próchnie* na sumę ponad 470 wyrażen odnoszących się bezpośrednio do kolorów aż 315 wskazuje barwy omawianej triady: białą — 120, czerwoną — 75, czarną — 120. (W *Oziminie* triada ta reprezentowana jest znacznie skromniej — 160 przykładów na ogólną liczbę 266 określeń kolorów; w *Żywych kamieniach* natomiast biel, czerwień i czerń występują 250 razy na ogólną liczbę 450 wyrażen bezpośrednio związanych z barwami.) Daje to 66%, podczas gdy w *Oziminie* 59%, a w *Żywych kamieniach* — 55%, czyli że w całej trylogii stosunek pomiędzy omawianą triadą a pozostałymi kolorami można — odpowiednio — wyznaczyć liczbami: 2 : 1; 1,5 : 1; 1,25 : 1. Ale w literaturze mierniki statystyczne, gdy nie są wspierane innymi argumentami, często zawodzą. Przyjrzyjmy się zatem pozostałym argumentom, świadczącym o nakładaniu się na triadę białoszaro-czarną triady białoczerwono-czarnej.

Oto kilka przykładów takich mikrokontekstów utworu, w których w obrębie jednego zdania lub akapitu współwystępują trzy analizowane barwy, tworząc jednocześnie pewne symboliczne czy impresjonistyczne wartości:

Czasami w półmroku, przy ledwie świecącej pod czerwonym ciemnikiem lampie, siadała na fotelu w swej czarnej luźnej sukni z szerokimi rękawami, zarzucała białe ramiona na tył głowy i zapadała w zadumę. [s. 14]

Za chwilę było już tylko widać czerwone plamy, białe kłęby koronek i czarne wiry oraz koliska od wyrzucanych wysoko ponad sąsiednie głowy nóg. [s. 124]

A w czarnych dłoniach drga, zda się, pulsuje i tętni to serce, niby ptak ofiarny, i krwią widocznie ocieka, gdyż ona tak ramiona przed się wyciąga, jakby się bała popłamić czymś suknię. W tym sercu, jak na dnie purpurowego kielicha, leży biała lilia pierwszych uczuć, nowa młodość, nowego życia wonie i blaski! I pieszczą, i tulą coś te czarne dłonie, niby ptaka przeznaczonego na rzeź [...]. [s. 137]

Zdawało mu się, że leży w czerwonej grocie: to płonące za purpurowym abażurem światło przenikało wszędzie cichym, uroczystym spokojem

bajki. Wzrok jego, odurzony tym równym zalewem czerwonego światła, błąkał się sennie, szukał jakby oparcia i wytchnienia dla myśli. Natrafił na głowę kobiety na portrecie: twarz białą, chmurną, o wysokim jasnym czole w ciemnym mahoniowym włosów. [s. 223]

Naprzeciw mnie szła jak cień cicha i lekka wśród tych potężnych, niskich murów, smukła i giętka — ciemna sylwetka kobiety, prześwietlona mętnym czerwonym blaskiem latarki, niesionej tuż za nią. Podbiegła szybko, ciemny szal z głowy na szyję odrzuciła — ujrzałem twarz poważną, białą, świeży błysk ciemnych oczu, jasne otwarte czoło w lśniącej ramie ciemnych mahoniowych włosów. [s. 244]

Zapatrzył się w ten kwiat. I zdawało mu się, że przy tej pąsowej, prawie czarnej, puszystej róży faluje jeszcze miękko jej pierś, to znów, że przy tym kwiecie bieleje jak śnieg ta biała duża dłoń, co mu tę różę w oczy rzuciła. [s. 293]

Czy przytoczone tu pół tuzina przykładów nie jest li tylko z czystego przypadku (prawidłowość statystyczna) zbiorem trzech kolorów omawianej sekwencji barwnej? Czy rzeczywiście zestawienie wszystkich tych bieli, czerwieni i czerni było podyktowane jakimś zamiarem artystycznym?

Pytania powyższe — to istotna, kluczowa sprawa dla mojego wyводу. Otóż sądzę, że powtarzanie się tu tych trzech kolorów nie jest kwestią czystego przypadku czy prawidłowości statystycznej. Większość bowiem nazw kolorów zawartych w sześciu cytatach (myślę o sekwencji przymiotnika oznaczającego barwę i rzeczownika, który jest określany przez ten kolorystyczny epitet) perseweruje bądź jako elementy nastrojowe i emocjonalne świata przedstawionego w powieści, bądź jako powieściowe symbole.

Przykład czwarty i piąty przedstawiają właściwie tę samą sekwencję kolorystyczno-sytuacyjną. W obu cytatach, jak zresztą konsekwentnie w całej powieści (por. chociażby pierwszy przytaczany tu wyimek), występuje czerwone oświetlenie — raz abażuru, drugi raz latarki — które jest oświetleniem raczej nietypowym (latarka np. zwykle daje biało-żółty strumień światła). Powtarzająca się w obu fragmentach biała twarz i mahoniowe włosy należą do jednej postaci: Müller obserwuje bowiem portret Hildy Hertenstein, o której w cytacie piątej opowiada jej brat. Trzeba tu wyjaśnić, że kolor biały jest w *Próchnie* symbolem kobiecości: kobieta jest najczęściej opisywana tu poprzez obraz białej ręki, jasnych włosów (Zosia Borowska, symbol urody polskiej niewiasty) i białej twarzy:

Biała była na twarzy, nozdrza pulsować jej zaczęły. [...] Pęk jasnych włosów [...]. Zatopiła mnie ta fala jasna. [s. 30]

— I Niemcy mają kobiety! — wołał. — Won hań siedzi cielista! i biała, biała! [s. 112]

na purpurowym tle parapetu świeciła jak śnieg biała, od brylantów połyskiwała i smukła jej dłoń. [s. 121]

Zaś w górze, na parapecie łoży, na pełnej, soczystej purpurze, spoczywała, niby śniegu biała kiść, smukła, od brylantów lśniąca dłoń. [s. 121—122]

Oczy Müllera skierowały się znów na prawo, gdzie świeciła w półcieniu biała dłoń na parapecie łoży. [s. 124]

Ale jakże ta twoja biała rączka z łoży? [s. 167]

Bujny biust, od martwej, sonej bieli pereł na szyi zdawał się tym bielejszy, tym jędrniejszy, tym większym pulsujący życiem. [s. 287]

Biel jest tak bardzo, tak nierozzerwalnie związana w *Próchnie* z kobiecością, iż przedstawiając nawet dziewczynę lekkich obyczajów nazywa ją pisarz imieniem kojarzącym się z niewinnością (białe lilie) oraz porównuje do białego storczyka:

— Nazywamy się Lili — rekomendował — nie tyle ze względu na dziewiczość, ile na bajeczną pleć.

Kunicki znalazł się w ten sposób, wbrew woli, u stolika dziewczyny młodej, niebrzydkiej, o dziwnie białej cerze i ogromnie czarnych aksamitnych oczach.

— Panna Lili — mówił wciąż Jelsky — ma w sobie coś ze storczyka: *Cephalantera alba*. [s. 59]

W cytatach obrazujących współwystępowanie barw składających się na triadę biało-czerwono-czarną dostrzec jednocześnie można, że kwiat łączy się tu kolejno z tymiż trzema kolorami: białym (cyt. 3), czerwonym (cyt. 3 i 6), a nawet czarnym (cyt. 6). Najczęściej występują w powieści białe lilie — motyw związany z miłością Müllera do Zosi Borowskiej i Lili (s. 88, 180, 204, 223). Müller otrzymuje od Hildy za ułożenie piosenki pt. *Łabędź* białą różę (s. 289), a następnie „czarny prawie, pąsowy kwiat” (s. 292, podobnie na s. 293). Można się domyślać, że biała róża jest tu aluzją do sztuki absolutnej (białe szczyty), natomiast czerwony, „prawie czarny” kolor drugiej róży — do sztuki znajdującej poklask, sztuki popularnej (jak gdyby biel pierwszej oznaczała martwość, brak życia, zaś pulsująca czerwień i czerń — wykwit energii życiowej). Białym kwiatem obdarzony zostaje bowiem Müller za drobiazg, który — napisany przy współpracy z Hertensteinem, układającym muzykę do słów poety — jest przykładem tej sztuki idealnej, wymarzonej przez dekadenta. Kwiat czerwono-czarny — otrzymuje jako wyraz sympatii, współczucia czy może nawet litości od odnoszącej wielkie sukcesy śpiewaczki.

Podobnie jak kwiat, także i symbol ptaka⁶ pojawia się w powieści z trojakimi epitetami:

⁶ O ambiwalentnym znaczeniu tego obrazu pisałem w rec.: P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3, s. 298; zob. też: *Symbol naczelny „Popiołów” Żeromskiego*. Jw., 1971, nr 3, s. 81.

Łabędziu mój, z tęsknoty mórz
 Polotem twym daj boży znak,
 Ty, białych marzeń błędny ptak,
 O dołę, dołę moją wróż! [s. 225, toż na s. 292]

czuli prawie te z setek serc ludzkich wydarte uczucia, co rojem białych ptaków łopocą się po sali. [s. 287]

I trzepotała się ta luna na chmurach, jako wielki krwawy ptak; cicha i niema, próbowała jakby zniewolić do ratunku obojętny huk, zgiełk i gwar pustego życia miast wielkich. [s. 153]

I nagle ta dziwna chwila wieczora, kiedy w łoskot i pogwary uliczne spada nagła cisza niby czarny ptak. [s. 85]

Jak już wspomniałem, światło w *Próchnie* bywa najczęściej ukazywane w kolorze czerwonym: ogień świecy (s. 56), światło lampy z abażurem (s. 14, 142, 183, 223, 225), latarki (s. 244), lampy żarowej na murze domu (s. 43), lampy łukowej na ulicy (s. 50), ampli (s. 84, 86), lampy elektrycznej (s. 41, 156), iskry pociągu (s. 42), łuny pożaru (s. 145, 149, 152, 153, 156, 218), łuny zachodzącego słońca (s. 43, 254, 255). Ów znamieny dla tej powieści sposób oświetlania miejsca akcji można tłumaczyć dwojako. Miasto zostaje spowite w krwawo-rdzawo-czerwoną lunę pożaru po to może, by tym silniej działała sugestia: mit miasta-potwora, demonizm miasta-piekiła, jego wrogość i nieprzychylność w stosunku do artystów-indywidualistów. Ale takie samo oświetlenie dominuje w mieszkaniach ludzi sztuki — czy w tym wypadku oznacza to tylko stwarzanie iluzji intymnych, domowych warunków życia? Czy nie odnosi się ta czerwień w kontekście całego utworu do symbolu życia i śmierci, do boga Agni?

Jest kilka charakterystycznych wyjątków w tym paśmie czerwonego światła powieściowego. Co ciekawsze, w funkcji koloru uzupełniającego czerwone oświetlenie występuje raz czerń, a raz biel. Tak jest ze wspa- niale ujętym, według kanonów impresjonistycznego patrzenia na świat, czarnym (!) światłem latarni ulicznych:

Tu i ówdzie zapala się przedwczesna latarnia, z bliska rdzawo-żółta, z daleka jakby czarna plama, otoczona jasną mętną obwódką; wokół latarni strzelają we mgłę dziwne tęczowe aureole. [s. 203]

Białe światło natomiast służy Berentowi dla oddania subiektywnego obrazu załamania psychicznego, jakie przeżywa lekarz Kunicki podczas operacji czeskiej dziewczyny, Zochny:

Ogromnie białe i łagodne światło zasnęło mu wszystko przed oczyma białą mgłą. [s. 67]

Na podstawie powyższych przykładów można — moim zdaniem — wysunąć zasadną tezę o nakładaniu się w *Próchnie* dwu symbolicznych triad barwnych: biało-szaro-czarnej i biało-czerwono-czarnej. Pierwsza

odnosi się głównie do życia duchowego, do pytania pojawiającego się przed każdym świadomym artystą: kim być? jak pracować? Za dowód takiego rozumienia tej triady przez Berenta uważać można fakt, iż w pierwodruku powieści w „Chimerze” przytaczany wyżej fragment o trzech drogach życia nie zawierał jeszcze rzeczownika „życie”, lecz figurował tu „duch”:

I oto przez to małe okno w narożnicy kamiennej ujrzałem trzy drogi ducha: na szczyty białe [...] ⁷.

Triada ta łączy się z filozofią sztuki reprezentowaną przez Nietzschego. Tomasz Weiss pisząc o *Próchnie* porusza interesującą nas sprawę wyboru drogi artysty:

Nie osiągnięty i nieosiągalny dla współczesnych ideał sztuki prawdziwej, wielkiej, sformułowany został — w sposób zresztą dość mglisty — w rozmowie Hertensteina z Müllerem. Ma to być sztuka opiewająca przetworzoną, przerezonowaną kulturę współczesności, opiewająca ideał nadludzki, sztuka sięgająca: „Aż tam, na te najwyższe, najbielsze szczyty, na których nic rosnąć już nie może!” Nietrudno w tej metaforze odczytać treść ideałów Nietzschego, których obecność nie dziwi u znawcy i tłumacza jego dzieł ⁸.

Rzeczywiście, w pismach Nietzschego często spotyka się ten symboliczny obraz szczytów górskich w połączeniu z życiem artysty. Oto np. w przypowieści *O czytaniu i pisaniu* Zaratustra mówi:

Kto szczytów najwyższych dosięgnie, ten śmieje się z wszelkich tragicznych komedyj i tragicznych powag.

— zaś w kazaniu *O hołocie* czytamy:

Zaprawdę, na najwyższe szczyty wlecieć musiałem, aby odnaleźć krynicę rozkoszy. [...]

Latem [stałem się] na wzniesieniach najwyższych i chłodnymi źródły, i błogą ciszą: o, chodźcież przyjaciele moi, aby się ta cisza jeszcze bardziej błoga stała!

Gdyż to jest nasza wyżyna i nasza ojczyzna: za wysoko i zbyt stromo mieszkamy dla wszystkich niechlujnych oraz dla ich pragnienia. [...]

I jako wichry ponad nimi [niechlujnymi] przebywać będziemy, sąsiedzi orłów, sąsiedzi śniegu, sąsiedzi słońca: tako żyją wichry ⁹.

Pierwszą triadę, w związku z polifonicznością *Próchna*, łączyć moglibyśmy z indywidualną postawą Hertensteina, wyznawcy filozofii sztuki Nietzschego. Ale już w wypowiedzi tego muzyka (s. 305) można było za-

⁷ W. Berent, *Próchno*. „Chimera” 1901 [1902], t. 4, s. 279. Por. też Jankowskiak, *op. cit.*, s. 273.

⁸ T. Weiss, *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków 1970, s. 194.

⁹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przełożył W. Berent. Warszawa 1907, s. 44, 115—116.

uważyć połączenie tej triady „nietzscheańskiej” z trójcą buddyjską. Jest to jawny dowód nakładania się w utworze obu omawianych sekwencji.

Zanim zajmiemy się ukazaniem zasięgu drugiej triady w powieści Berenta, wskażmy najpierw na rolę i symboliczne znaczenie tego odwiecznego motywu (archetypu), związanego z mitami i religiami różnych oddalonych od siebie w czasie oraz przestrzeni grup ludzkich. Jak pisze antropolog brytyjski Victor Turner — „kolorowa triada biało-czerwono-czarna przedstawia archetyp człowieka w procesie przeżywania rozkoszy i bólu”¹⁰. Konkluzje pracy Turnera brzmią:

1. Do liczby najdawniejszych symboli utworzonych przez człowieka należą trzy kolory, związane z produktami ludzkiego ciała, których wydzieleniu towarzyszy wzmożenie emocjonalnego napięcia; innymi słowy, kultura, jako pojęcie „nadfizjologiczne”, we wczesnych etapach swojego rozwoju okazuje się ściśle związana z fizjologią ludzkiego ciała, z doznawaniem silnych fizjologicznych przeżyć. [...]

4. Doświadczenie fizyczne, związane z trzema kolorami, jest także doświadczeniem odnoszącym się do stosunków społecznych. I tak, białe = nasienie — kojarzy się ze związkiem mężczyzny z kobietą; białe = mleko — z więzią matki i dziecka; czerwone = krew macierzyńska — także z więzią matki i dziecka oraz z procesami kształtowania grupy i organizacji społecznej; czerwone = przelanie krwi — z wojną, zatargiem, konfliktem, społecznym nieładem; czerwone = zdobycz lub przygotowanie życiodajnego jedzenia — z sytuacją myśliwego czy hodowcy bydła, z wytwórczą rolą mężczyzny w podziale pracy między płciami, itp.; czerwone = przekazywanie krwi z pokolenia na pokolenie — to znak uczestnictwa w grupie społecznej; czarne = ekskrementy lub wydzieliny ciała — to przejście z jednej pozycji społecznej do innej, uznawane za mistyczną śmierć; czarne = chmury deszczowe lub płodородna ziemia — to jedność obszernej grupy, skonsolidowanej pewnymi ogólnymi życiowymi wartościami.

5. [...] Możliwe, że czarny kolor, często oznaczający „śmierć”, „omdlenie”, „sen” lub „mrok”, wiąże się ze stanami nieświadomymi, z doświadczeniem „zamroczenia”, zaciemnienia świadomości. U plemienia Ndembu i w wielu innych społeczeństwach białe i czerwone symbolizuje życie. [...] Białe może oznaczać także „pokój”, a czerwone — „wojnę”; jednakże oba te kolory pozostają odmianami świadomej działalności, przeciwstawionymi czarnemu, uosabiającemu bierny, nieświadomy stan¹¹.

Dla nas najbardziej interesujący może być fakt, że triadę biało-czerwono-czarną spotyka się także w staroindyjskich świętych tekstach. Szczególnie w *Czhandogja-Upaniszadzie*, gdzie barwy te są symbolami ziemi, wody i ognia:

¹⁰ V. Turner, *Colour Classification in Ndembu Ritual*. W zbiorze: *A Problem in Primitive Classification. Anthropological Approaches to the Study of Religion*. New York 1966. Cyt. w przekładzie ze zbioru: *Семантика и искусствоведение*. Составление и редакция Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. Москва 1972, s. 79.

¹¹ *Ibidem*, s. 77—78.

Kolor czerwony (materialnego) ognia — to kolor praognia, biały kolor (materialnego) ognia — to kolor pierwotnych wód; kolor czarny (materialnego) ognia — to kolor pierwotnej ziemi. Tak więc, w ogniu ginie wszystko to, co zwykle nazywa się ogniem, wszystkie przekształcenia — to tylko nazwy powstające w mowie; jedyne i rzeczywiste są tylko trzy kolory¹².

U Berenta, który zamierzał przełożyć na język polski tekst główniejszych upanisad (a w tym i — jak transkrybował — *Szandogyi*¹³), możemy więc mówić o aluzji do tej triady jako elemencie stylizacji, związania powieści z ideami buddyjskimi.

Biel

Jak już mówiłem poprzednio, kolor biały w powieści Berenta symbolizuje kobiecość, jako jedną z najważniejszych, najbardziej ambiwalentnych sił związanych z losem artysty. Kobieta jest w *Próchnie* natchnieniem (Zosia Borowska, Lili), ale i przekleństwem artysty („biała rączka” Müllera). Bywa symbolem powodzenia (Hilda, Yvette Guilbert). U Berenta kobiecość nie pojawia się jako jednoznaczny, pozytywny symbol — jak w dociekaniach Turnera (biel = mleko — więź dziecka z matką). Kobieta oznaczać może dla bohaterów i życie, i śmierć:

Czy suchy pająk medyczny i tego nie rozumie, że trzy czwarte życia koło niej [tj. kobiety] się obraca, że dla milionów jest celem trosk jedynym — milionom przyobiecana nawet poza grobem — życia i śmierci władczyni!... [s. 49]

Müller rozróżnia dwa bóstwa kobiece: Afrodytę — symbol miłości wzniosłej, oraz Astarte — symbol lubieżności i okrucieństwa (s. 221), a Hertenstein dopowiada o tym drugim znaczeniu:

— Wspomniałeś pierwszy o Astarte... [byłeś jednym z] Takich oto brązowych kudłatych diabłów z płaskimi twarzami czarnych panter, co na szczycie ekstazy cielesnej druzgotali swe ciała pod tryumfalnym wozem Astarty. [s. 233]

Stąd też kobieta jest wrogiem artysty na równi z wielkim miastem, z filisterskim tłumem. Muzyk mówi poecie:

Tyś powinien był unikać kobiet, życia, ludzi, wielkich miast, bo tylko w rojnych tłumach przejawia się druzgocąca potęga tych ponurych bogów. [s. 233]

Tak więc biel ma w *Próchnie* i wartość wyraźnie ujemną — kojarzy się nie tylko z przejawami życia, ale czasem może oznaczać także i śmierć, jak to widać z poniższych słów Müllera:

¹² *Ibidem*, s. 74.

¹³ *Upaniszady „Kena”, „Isa” oraz fragment z „Wielkiej Aranyki”*. Przełożył W. Berent. „Chimera” 1907, t. 10, s. 287.

Jutro pomyślę: Ten Henryk z wysokich koturnów na ziemię spaść musiał; sceptycyzm takich ludzi rodzi się tylko z niedołęstwa, cynizm przerasta ich siły. Zda się biały, czysty; przyjrzyć mu się bliżej: trupia biel do góry grzbietem [!] przewróconego gadu. [s. 233]

Śmierć wiąże się w *Próchnie* także z takimi wyrażeniami, jak „biała szklana rurka” (s. 294), „biel szpitalnej sali” (s. 273), „biały powietrzny kir” (s. 273), „białe całuny” (s. 203), „coś białego” na stoliku — pozostałość po truciźnie (s. 215).

Kolor biały występuje równocześnie w powtarzającym się motywie wstawania dnia („biały świt”, s. 184; „perłowy świt”, s. 313; „jasny świt poranka”, s. 314) oraz w aluzji do *sacrum* („biały, szumny gościniec aniołów”, s. 256) jako kolor życia, nadziei, czystości. Punktem kulminacyjnym wykorzystania przez Berenta tej opalizacji znaczenia bieli jest scena przedstawiająca śmierć Hertensteina, gdy biel (mleczna i perłowa) oznacza z jednej strony życie, a z drugiej — śmierć:

W perłowym rozbrasku dnia i w błyskaniu kwietnych barw twarz jego stawała się mleczną, przezroczą, tchnieniem błękitu jakby owianą i w półsennym zasluchaniu w ranny świergot ptactwa po raz ostatni jakby uśmiechniętą. [s. 314]

Barwa oznaczona przymiotnikiem „mleczny” — kojarzona najczęściej z życiodajnym pokarmem — poprzez dziwny oksymoron skierowana jest tu na zupełnie nieoczekiwany desygnat: twarz umierającego człowieka.

Na podstawie powyższych przykładów śmiało można stwierdzić, że w *Próchnie* kolor biały występuje w różnych przeciwstawnych znaczeniach. Odnosi się do ambiwalentnie ocenianych kobiet, do zjawisk jednoznacznie wartościowanych dodatnio (świt, anioł) i jednoznacznie ocenianych ujemnie (śmierć, trupia biel). Najważniejszym wszakże przedmiotem dla interpretacji tekstu — a związanym z omawianym kolorem — jest biały lodowiec, który pojawia się w utworze jako persewerujący motyw obrazowy. Oto kilka przykładów tego refrenu:

Poprzez małe okno w głębokiej niży padły me oczy na to zatopione w błękie śniegowe morze najczystszej, niepokalanej bieli. [...] Skalne zręby, szczyty i iglice, białe morze w głębi, lodowcowe złomy [...]. [s. 254]

I tam, pod białym wejrzeniem podniebego lodowca, otwieram tę książkę... [s. 296]

daremnie uśmiechał się biały lodowiec [...]. [s. 299]

Biały lodowiec jest symbolem — jak się to już mówiło — absolutu sztuki, symbolem „śnieżnych wyniosłości najczystszych chwil życia” (s. 297). Jest to symbol ambiwalentny, gdyż w powieści jednostka ludzka, artysta, może nie osiągnąć tych szczytów, ale jego śmierć nie wyklucza

faktu, że „czemu człowiek nie podoła, dokonać muszą pokolenia” (s. 304). Artysta jest więc przede wszystkim tą mierzwą, próchnicą płodną, o której mówi jedno ze znaczeń tytułu utworu.

C z e r w i e ń

Jak już poprzednio ukazywałem, barwa czerwona pojawia się w powieści Berenta najczęściej w kontekście przedstawiającym oświetlenie miejsca akcji. I znów należy przypuszczać, że kolor ten wnosi pewne zaawieszenie co do wartościowania określanych przezeń przedmiotów. Przypuszczenia te opieram na fakcie, że — z jednej strony — miasto jest ukazane w łunach pożaru (tu ogień pełni rolę symbolu destrukcyjnego), natomiast — z drugiej strony — perseweracja takiegoż czerwonego oświetlenia mieszkań bohaterów utworu może mieć odmienne konotacje nastrojowe i emocjonalne, może być symbolem życia¹⁴.

Aby ten problem rozwiązać, wskażmy przykłady jednoznacznego wartościowania przedmiotów związanych z tym kolorem. Zupełnie negatywne skojarzenia zawiera obraz cmentarza, opisanego jako nietzscheańska „kraina śmierci”, jako całkowity ugór:

Płaski i nagi kawał ugoru, otoczony niskim, krwawoczerwonym murem, spiętym ciężkimi fortecznymi wrotami. [s. 6]

Nie było tu zieleni naokół, lecz ostra czerwień murów; zamiast murawy pył węglowy pokrył czarnym puchem faliste ugory. [s. 40]

Takie spojrzenie na cmentarz jest przeniesione również i na całe otaczające miasto. Zauważmy, że w drugiej cytacie także i czerń współuczestniczy w budowaniu deprymującego i agonialnego obrazu miasta. Śmierć bowiem w odwiecznej symbolice śródziemnomorskiego obszaru kulturowego przedstawiana jest jako gaśnięcie ognia czy lampy. Tak jak o tym śni Müller w czerwonej grocie pokoju Hertensteina:

O, już tylko móc umrzeć, cicho, spokojnie, bez żalu i skargi, jak płomień, co zamiera... Zapomnieć, co było. Wziąć rozgrzeszenie z rąk najlepszego z bogów: niepamięci. I zgaśnie to wszystko wokół, jak lampa, co się wytliła. [s. 224]

Ogień, symbol życia, jest najbardziej ambiwalentnym symbolem w dziejach ludzkości: przedstawia istnienie człowieka — i jego umieranie w obrazie palenia się i dogasania płomienia. Tak potraktował ten symbol Berent w następującym fragmencie:

— To tajemne i bądź co bądź najczystsze płomień życia... Ono spa-

¹⁴ O czerwieni jako o kolorze życia zob. M. Porębski, *Myślenie strukturalne w badaniu sztuki*. „Teksty” 1972, nr 1, s. 46, 48.

liło was wszystkich, którzy byliście jeszcze cośkolwiek warci: Borowskiego, Jelsky'ego, ciebie... [s. 283]

Berent nie tylko w powyższych słowach Hertensteina, ale i w będącym pointą dzieła całego stwierdzeniu, dotyczącym indyjskiego bóstwa Agni, mówi wprost o przeciwstawności zjawisk oznaczanych aluzją do tego boga:

— oto jest *Agni*, kierownik życia wewnętrznego, oto wielkie, twórcze i *zabójcze* Om!... [s. 315]

Hindusi bowiem zawsze dostrzegali dwuaspektowość Agni, jak o tym świadczy *Pieśń pogrzebowa* ze zbioru *Hymnów Rigwedy*:

Zabieram boga Agni mięsożercę,
Niech idzie w Jamy świat, unosząc prochy,
Niechaj ten drugi ogień, istot znawca,
Ofiarę bogom niesie, dróg świadomy¹⁵.

W świetle tych przytoczeń łatwiej zaakceptować przypuszczenie, że jednolite określanie kolorytu przedstawianych miejsc akcji można dwójako — zgodnie z dwójaką rolą Agni — tłumaczyć: luno pożaru nad miastem są symbolem destrukcyjnych sił miasta-piekła, w którym przyszło tworzyć artystom (jest to niewątpliwie subiektywna ocena samych zainteresowanych indywidualistów); oświetlenie zaś czerwone mieszkań tychże ludzi tłumaczyłoby się odniesieniami do symbolu ognia jako figury życia wewnętrznego („kierownik życia wewnętrznego”).

Tak samo da się zinterpretować główny punkt obrazowy wyводу Hertensteina o białych lodowcach, co stanęły „w purpurowym blasku oślepiającej pożogi”:

Olbrzymia luno a ciche skrzydła rozpostarła nad światem.
W piekło świat się na szczytach rozpałił.
I tam także?!...
Kurczowo splatały się palce wyprężonych ku górze rąk...

O nieskalane, dumne, gorejące szczyty!
O zwiastowań tajemnych płomieniste zorze!
O krwawej wróżby ciche, rozognione morze!
Grobie życia królewski, w purpurę spowity!

Grzechu orla kolebko na podniebnej hali!
Raju wrota płomienne w zwierciadle szatana! [s. 254—255]

Ten monumentalny, wieloznaczny obraz zachodu słońca¹⁶ nad białymi szczytami mówi m. in. o demoniczności sztuki, o rozdwojeniu duszy ar-

¹⁵ *Hymny Rigwedy*. Przełożył F. Michalski. Wrocław 1971 [1972], s. 92. Podkreśl. J. P.

¹⁶ Por. inną interpretację (Jankowiak, *op. cit.*, s. 272): „Czar ekspansywnego, mitologicznie ujętego estetyzmu sprzął Nietzsche z nastrojami schyłkowości

tysty — aby dojść do „wrót raj” sztuki (biel lodowca), trzeba pokonać „zwierciadło szatana”, trzeba przeżyć czas próby w mieście-piekle.

C z e r ń

Kolor czarny oznacza w *Próchnie* (obok omawianego już pozytywnego obrazu „czarnych pałaców”) głównie śmierć. Tak jest z „czarnym otworem” rewolweru (s. 165), ze „śniadą, prawie brunatną twarzą kobiety o nieludzkiej potędze zimnego wyrazu” oraz „puszystymi pękami przepaścistej czerni” włosów (s. 313—314). Tak jest z miastem, widzianym w następujący sposób:

Tam na padole, w szerokiej kotlinie, pod zimną osłoną stalowych blasków, drzemał potworny, ciemny kadłub miasta. W tej czarnej masie, gdzieś na rozłogach, porozpraszały się smutnie blade, mgliste światła tych, co czuwają.

I zdawało mu się po nocy, że patrzy na wielkie roztopy czarnego trzęsawiska, nad którym żadna nie świeci gwiazda, a natomiast rozproszone po błotach gdzieś, po czarnych wądołach, wróżbnych kryjówkach i na złych zakrętach, pozapalały się błędne ogniki: zaświeciło próchno... [s. 307]

Kolor ten w jeszcze bardziej wyrazisty sposób służy tworzeniu nastroju np. w opisie Yvette Guilbert (s. 136—137) czy w scenie, w której Jelsky’emu przywidział się szatan:

Stoi i milczy, jak cień: w ciemnym kącie czarny, zamarły i dziwnie wyższy, dziwnie...

— Müller — ty?!...

Jelsky czuje, jak mu mięśnie krzepną, drętwieją, skuwają się tą przeraźliwą niemocą gorączkowego snu. A tamten stoi pode drzwiami: czarny, zimny [...]. [s. 183—184]

Oczywiście, kolor czarny jako symbol ma w *Próchnie* specyficzny sens: jest jednym z trzech podobnych symboli, gdyż również biel i czerwień reprezentują dziedzinę destrukcji i zagłady. Razem z tymi dwoma kolorami współtworzy całą triadę (biel-czerwień-czerń), która wskazuje jednocześnie dwa przeciwstawne kierunki, która emocjonalnie jest zwią-

i katastrofizmu. W powieści Berenta myśl filozofa została subtelnie naszkicowana w opisie zorzy wieczornej. Nie można jej rozważać wyłącznie jako wyposażenie pejzażu: poprzez nią działa ekspresja myśli bardzo ogólnej. W strukturze fabularnej motyw zorzy występuje refrenowo w rytmicznych odstępach między rozdziałami opowiadania Hertensteina o materialno-społecznym i moralnym upadku starożytnego rodu feudalnego i artystycznych próbach ostatniego potomka tegoż rodu. Subtelny blask wieczornego światła spowija feudalny pejzaż: zamek rycerski w obramowaniu skał niebotycznych. Zorza ta mieni się wielorakim znaczeniem: raz sugeruje zmierzch tego świata, to znów akcentuje jego piękno, które w chwili zmierzchu delikatnie się objawia. Widać tu równoległe, niejako kontrapunktyczne prowadzenie trzech motywów: zorzy wieczornej, artysty, katastrofy świata feudalnego”.

zana z ukazywaniem dobra i zła, życia i śmierci, zjawisk twórczych i unicestwiających. Ta dwubiegunowość przedstawięń łączących się z omawianą triadą towarzyszy całej sekwencji ambiwalentnych figur poetyckich *Próchna*: tytułowej metaforze, obrazowi ptaka (kanarek i feniks), kwiatu (zimowit), obrazowi boga Agni. Jest więc buddyjska triada kolorystyczna nie tylko aluzją stylistyczną do mitów i religii dawnych Indii, ale także jeszcze jednym świadectwem przemawiającym za tezą o antytetyczności *Próchna*, o jego zawieszeniu między apologią a pamfletem na artystów-dekadentów¹⁷.

Oceniając kompozycyjną funkcję interferencji obu omawianych triad¹⁸, trzeba podkreślić, że pierwsza z nich — białoszaro-czarna — związana jest głównie z muzykiem Henrykiem Hertensteinem, czyli jedynym bohaterem utworu, podczas gdy druga — biało-czerwono-czarna — ma szerszy zasięg, odnosząc się do całego świata przedstawionego powieści. Wspominaliśmy również o jej uniwersalistycznym symbolizmie. Na obie symboliczne triady *Próchna* można więc spojrzeć z takiego punktu widzenia, dzięki któremu wyraźnie uwidoczni się ich rola w strukturalnym polifonicznym dziele literackiego¹⁹.

¹⁷ Zagadnienie to poddał szczegółowemu rozbirowi K. Wyka (*Modernizm polski*. Kraków 1968, s. 199—200 n.).

¹⁸ O innej triadzie *Próchna* mówi cytowany już Jankowiak (*op. cit.*, s. 273—274): „Przybyszewski popisywał się sztuczkami dialektycznymi, w przekonaniu, że uczącej jego teorii filozoficznej głębi. Imitując schematyzm jego myślenia, Berent układa również triadę o artyście: przewyciężenie „romantycznych kategorii” (określenie Müllera) i ich antytezy — „psychoanalizy”, prowadzi barona do mistycznej syntezy”.

¹⁹ Analizę polifoniczności *Próchna* i *Oziminy* jako pierwszy podjął M. Głowiński (*Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969, s. 243—253). Następnie pisali o tym problemie: Jankowiak (*op. cit.*, s. 256, 264 n.), S. Eile (*Światopogląd powieści*. Wrocław 1973, s. 138: „Najbardziej udanym zespoleniem wielogłosowej dyskusji z zawartością fabularną utworu jest jednak w prozie młodopolskiej *Próchno* Berenta, gdzie nie tylko wypowiedzi postaci, lecz również ich losy układają się według zasady kontrapunktu na wieloaspektowe oświetlenie centralnej problematyki, tzn. relacji między życiem a sztuką”). *Polifoniczność „Oziminy” Berenta* to tytuł mojego artykułu zamieszczonego w „Tygodniku Kulturalnym” (1973, nr 2).