Jerzy Paszek

Iryzujące aluzje "Próchna"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/4, 279-296

1978

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LXIX, 1978, z. 4

JERZY PASZEK

IRYZUJĄCE ALUZJE „PRÓCHNA"

Mija 75 lat od czasu pierwszej książkowej publikacji *Próchna* Wacława Berenta. Dwukrotnie wydawano tę powieść z anonimowymi komentarzami redakcji („Czytelnik" — 1956, „Wydawnictwo Literackie" — 1971). Szczupłe i niemal przypadkowo dobrane wyjaśnienia obu tych edycji nie rozszyfrowały wielu aluzji literackich *Próchna*. Próbą analizy odniesień tej powieści do twórczości Słowackiego i Nietzschego były dwie prace amerykańskiego slawisty J. T. Baera, natomiast aluzjami malarskimi *Próchna* zająłem się już poprzednio [1].

Iryzujące aluzje *Próchna*? Może — irytujące bądź intrygujące? Otóż dopóki wszystkie aluzje literackie powieści nie były rozszyfrowane, dopóty rzeczywiście można tu było mówić o zjawisku intrygującym lub zgoła irytującym. Odkąd przybliżamy się do całkowitego i pełnego „przyszpilenia" tych odwołań, odtąd — jak się wydaje — aluzje te coraz bardziej zaczynają iryzować, nie tylko barwiąc tęczowymi kolorami poszczególne epizody utworu, ale i roztaczając swą opalizację nad całym *Próchnem*. Drogą od punktu początkowej irytacji (związanej z trudnościami rozszyfrowania tajemnic tekstu Berenta) do końcowej iryzacji będzie też postępować niniejszy szkic.

1

W *Liście autora „Próchna"*, zamieszczonym w „Chimerze" jednocześnie z zakończeniem powieści, Berent wyjaśnia, że cytowane w utworze wiersze pochodzą z poezji Leopardiego, Goethego, Baudelaire'a, Sło-

[1] Zob. J. T. Baer: *Juliusz Słowacki and Wacław Berent in Their Artistic Relationship*. W zbiorze: *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Warsaw, August 21—27, 1973*. T. 2: *Literature and Folklore*. Ed. by V. Terras. The Hague 1973; *Nietzsche's Influence in the Early Work of Wacław Berent*. „Scando-Slavica" 17 (1971); *Wacław Berent. His Life and Work*. „Antemurale" 18 (1974), s. 154, 156, 160—172. — J. Paszek, *Aluzje plastyczne w prozie Berenta. Od „Fachowca" do „Próchna"*. Referat wygłoszony na konferencji teoretycznoliterackiej nt. *Pogranicza i korespondencje sztuk* (Przyjezierze, luty 1978). Fragment referatu złożony do druku w „Ruchu Literackim".

wackiego i Miriama. Mówi też o tym, że reszta wierszowanych fragmentów wyszła spod jego pióra, a cytacje z „otwartych skarbów ducha i poezji Wschodu" nie wymagają żadnych szczegółowych odsyłaczy. Zakłada więc, że powieść będzie miała czytelników, którzy sami, na własną rękę, sięgną do tak niełatwo dostępnych, obcojęzycznych źródeł (ówcześnie nie istniały polskie przekłady np. upaniszadów, a Berent był bodaj pierwszym tłumaczem tych tekstów), by zrozumieć pojawiające się w dwóch ostatnich rozdziałach powieści aluzje do poezji, filozofii i religii dawnych Indii. Jest to postulat zbyt wygórowany i nierealny: czytelnik taki musiałby mieć zainteresowania i zacięcie badacza. (*Nb. Próchno* dotąd nie znalazło jeszcze kompetentnego informatora wskazującego źródła wszystkich orientalnych aluzji literackich zawartych w tekście.) Czytelnik ten — zaiste idealny! — nie powinien także zrażać się nieścisłościami adresów bibliograficznych cytowanych dzieł ani też niedokładnością (znacznie utrudniającą poszukiwania!) samych przytoczeń. Przykładowo: w *Próchnie* nie ma żadnego „trójwiersza" Leopardiego, chociaż mówi się o tym włoskim poecie i w autokomentarzu, i w tekście głównym powieści [2]. Wyższym rodzajem utrudnień percepcji tekstu Berenta, prowadzącym do hermetyzmu i niezrozumiałości pewnych epizodów, jest brak wskazywania na kontekst cytowanych wyimków, zapoznawanie czytelnika z fragmentami wypowiedzi, które bez kontekstu nie mają pełnego sensu. Tu czytelnik musi się bawić w historyka literatury, jeśli nie ma oczywiście w żywej pamięci wszystkich przywoływanych aluzyjnie utworów.

Zacznijmy od problemu niedokładności w cytatach. Interesujący może być fakt, iż wchodzą tu w grę przykłady aluzji nie tylko literackich, ale i plastycznych. Oto opis znanego dzieła Albrechta Dürera we wspomnieniu lekarza Kunickiego:

> A z ciemnego kąta pokoju patrzy, zda się, zimna, badawcza, zadumą smutna melancholia — jak ta na sztychu Dürera, co globus, księgi i teleskop na bok odłożywszy, zapatrzyła się w skupieniu w duszę ludzką. [s. 54] [3]

Opis ten nie oddaje rzeczywistego wyglądu ryciny — raczej intymny, subiektywny odbiór i interpretację znaczenia obrazu — gdyż w zasadzie ani jeden szczegół (globus, księgi, teleskop) nie zgadza się z właściwą zawartością sztychu, którą Erwin Panofsky odczytuje i rozjaśnia następująco:

> Melancholia popadła w posępne odrętwienie. Nie dbając o suknię, z włosami w nieładzie, wspiera ona głowę na lewej dłoni, prawą zaś mechanicz-

---

[2] Że jest to fragment *Endymiona* A. Asnyka, zauważono po raz pierwszy w komentarzu do edycji powieści przygotowanej przez Wydawnictwo Literackie (W. Berent, *Próchno*. Kraków 1971, s. 285).

[3] W ten sposób wskazujemy tu stronice z wyd.: W. Berent, *Próchno. Powieść współczesna*. Wyd. 2. Warszawa 1907.

nie podtrzymuje cyrkiel. Ramię Melancholii spoczywa na zamkniętej księdze. Chmurne spojrzenie utkwione jest w wysokościach. [...]

Na hakach w murze nie dokończonej budowli wiszą waga, klepsydra i dzwon, pod którym widnieje tzw. kwadrat magiczny. [...] Poza wspomnianym już kamieniem szlifierskim są tu strug, linia, piła, obcęgi, kilka zakrzywionych gwoździ, forma odlewnicza, młotek, naczynie do topienia metalu (zapewne ołowiu), szczypce do węgla, kałamarz i piórnik oraz — częściowo przesłonięte suknią Melancholii — narzędzie, które z pomocą drzeworytu Hansa Döringa określić możemy jako miech. Natomiast kula drewniana i ociosany rombościan kamienny są najwidoczniej symbolami czy emblematami samej zasady naukowej, która tkwi u podstaw budownictwa i ciesielstwa [4].

A zatem Dürer przedstawił nie globus, lecz drewnianą kulę, teleskopu ani żadnego innego instrumentu astronomicznego na rycinie nie ma, a zamiast ksiąg jest tylko jedna księga. Wyraźnie ujawnia się tu subiektywizm spojrzenia Kunickiego na sztych *Melencolia I*, sztych — jak wynika z błyskotliwych i erudycyjnych wywodów Panofsky'ego — ukazujący melancholię artysty (tak więc, nieoczekiwanie dla samego pisarza i jego bohatera, istnieje więź tematyczna *Próchna* z dziełem Dürera).

Niedokładności i parafrazowanie cudzych słów zaczynają się w *Próchnie* już od wstępnego motta zaczerpniętego z traktatu Modrzewskiego. Brzmi ono u Berenta następująco:

Niemoc serdeczna jest stokroć gorszą od niemocy fizycznej. Przeto zleczcie myśl waszą. [s. 1]

W rozdziale 28 księgi I *O poprawie Rzeczypospolitej* czytamy natomiast:

Boć zaprawdę serdeczne niemocy niebezpieczniejsze są niźli cielesne, a częstokroć one bywają przyczynami tych. Niech przeto każdy zleczy myśl swą, a miasto rzeczy niech się nie boi cieniów ani snów: a obyczajem sofistów niech tego nie czyni przyczyną, co nie jest przyczyną [5].

W parafrazie Berenta na 12 słów motta tylko 2 pokrywają się zupełnie dokładnie z cytowanym tekstem oryginalnym (są to: „przeto" i „myśl")! Jest to prawdopodobnie jedyny tak skrajny przykład dowolności cytowania w *Próchnie* cudzych słów. Od razu narzuca się tu wszakże to, iż wobec takiej metody niektóre przytoczenia po ich przestylizowaniu przez Berenta mogą pozostać w ogóle nierozpoznawalne.

Błędną informację dotyczącą cytowanych słów spotykamy we fragmencie poświęconym opisowi przeżyć wewnętrznych lekarza Kunickiego. Wspomina on opowieść Borowskiego o ojcu „rzucającym z ustępu To-

[4] E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera. „Rycerz, Śmierć i Diabeł", „Św. Hieronim w pracowni", „Melencolia I"*. W: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 276 (tłum. P. Ratkowska).

[5] A. Frycz-Modrzewski, *O poprawie Rzeczypospolitej*. Przekład C. Bazylika. Wstęp J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1953, s. 66 (wyd. fototypiczne przekładu opublikowanego w r. 1577).

biaszowe przekleństwo" (s. 52). Chodzi tu o aforyzm z *Przypowieści Salomonowych* (30, 17): „Oko, które się z ojca i matki naśmiewa, kruki u potomków [wedle *Biblii Gdańskiej*: „potoków"] wydłubią, a orlęta je rozniosą", przytoczony już poprzednio (s. 35). W *Księdze Tobiasza* nie odnajdujemy podobnego sformułowania...

Jelsky cytując Nietzschego („Gdym szatana mego ujrzał, był on poważny, ponury i głęboki. Naprzód, zabijmyż ducha ociężałości!", s. 103) zakłada idealną pamięć swoich słuchaczy, którzy powinni wiedzieć, co zostało pominięte w tym odwołaniu się do *Tako rzecze Zaratustra*. A pominięto ważną informację o zwalczaniu „ponuractwa" przez śmiech:

> Gdym szatana swego ujrzał, był on poważny, ponury i głęboki: był to duch ciężkości — przezeń wszystko ginie. Nie gniewem, lecz śmiechem się zabija. Naprzód, zabijmyż ducha ciężkości! [6]

W wypowiedzi Borowskiego, odwołującej się do *Beniowskiego* („Jeżeli masz zostać młodą [...]", s. 124), pominięte zostały niektóre słowa i niektóre wyróżnienia typograficzne, co znacznie utrudnia zrozumienie intencji aktora. U Słowackiego czytamy bowiem:

> O *Polsko*! jeśli ty masz zostać *młodą* [7]

— a to oznacza, że poecie chodziło o czasopismo „Młoda Polska". W *Próchnie* eliminacja słowa „Polska" oraz niepodkreślenie słowa „młoda" zwiększa hermetyczność i wieloznaczność cytacji: można się domyślać i zastanawiać, czy Berentowi chodziło tu o aluzję patriotyczną, czy też o krytykę współczesnej formacji literackiej noszącej nazwę Młodej Polski.

Powieść kończy się następującymi słowy:

> — Co w miłości się znajduje, od miłości odmienne, czego miłość nie zna, a co miłością kieruje, co miłością jest miłości — oto jest A g n i, kierownik życia wewnętrzny, oto wielkie, twórcze i z a b ó j c z e Om!... [s. 323]

Jest to parafraza tekstu upaniszadowego, który sam Berent tłumaczył następująco:

> Co we wszystkich istotach się znajduje, od wszystkich odmienne, czego żadna istota nie zna, czyim ciałem są istoty wszelkie, co wszystkimi istotami wewnętrznie rządzi — t y m j e s t S a m o ś ć t w o j a, kierownik ów wnętrzny, kierownik nieśmiertelny. (*Wielka Araniaka* — 3, 7, 15)
>
> Co w poznaniu się znajduje, od poznania odmienne, czego poznanie nie zna, a co ciałem jest poznania, co poznaniem wewnętrznie rządzi — t y m j e s t S a m o ś ć t w o j a, kierownik ów wnętrzny, kierownik nieśmiertelny. (*W. A.* — 3, 7, 22) [8].

---

[6] F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra*. Przełożył W. B e r e n t. Warszawa 1907, s. 44.

[7] J. S ł o w a c k i, *Dzieła wszystkie*. T. 5. Wrocław 1954, s. 60.

[8] *Upaniszady „Kena", „Isa" oraz fragment z „Wielkiej Araniaki"*. Na wiersz i prozę polską przełożył, najkonieczniejszymi objaśnieniami i wstępem poprzedził W. B e r e n t. „Chimera" 1907, z. 28/30, s. 274.

W przytoczeniach tych widać, że Berent, zamiast używać nieprzekładalnego słowa upaniszadowego „Atman", stosuje wymiennie raz „Agni", a drugim razem „Samość". W powieści ukazującej wieloperspektywiczność idei i sposobu ich opisywania Agni w wieloznacznej kodzie kończącej utwór reprezentuje ambiwalencję myślenia indyjskiego („dwuwartościowość" prawdy w buddyzmie). Wszakże ta znaczna dowolność postępowania Berenta z oryginalnymi indyjskimi tekstami raczej nie rokuje pomyślnego rozwikłania wszystkich orientalnych aluzji powieści.

Jednoczesnym przykładem błędnej wskazówki odnoszącej się do postaci, która wypowiada dane słowa, i wyrwania cytacji z właściwego kontekstu — jest persewerująca fraza we wspomnieniach Jelsky'ego:

> Toć przemawiał jak Oktawiusz:
> — „Jednakże Brutus był to dzielny mąż". — „Ja nie przeżyję! ja żyć nie chcę!" — „Jednakże Brutus był to dzielny mąż". — „Boże, mój Boże, co ja poczne!" — „Jednakże Brutus był to dzielny mąż". — „I co ja mu złego zrobiłam? za co? za co on mi życie zniszczył?!"... — „Jednakże Brutus..." [s. 159]

Ta powtarzająca się fraza w wypowiedzi Jelsky'ego pocieszającego opuszczoną przez męża Zosię Borowską nawiązuje do pięciokrotnego powtórzenia tychże słów w III akcie *Juliusza Cezara* Szekspira. W dramacie tym wypowiada je wszakże nie Oktawiusz, lecz Antoniusz. Przemówienie pochwalne na cześć Cezara, zabitego przez Brutusa, jest tak zbudowane, iż w kolejnych powtórzeniach słów odnoszących się do Brutusa są one coraz bardziej nasycone ironią. Roman Jakobson cytuje ten przykład z dramatu Szekspira na poparcie tezy o poetyckości zawartej w igraniu kategoriami gramatycznymi. Wraz z minimalnymi zmianami leksykalnymi przekształca się sens całej frazy z twierdzenia o słuszności oskarżeń wypowiadanych przez Brutusa pod adresem Cezara w twierdzenie o przeciwstawnym znaczeniu. Dodawanie „małych słów" („*for*", „*but*", „*yet*", „*and, sure*") prowadzi Antoniusza do osłabienia wiary w nieposzlakowane intencje Brutusa:

The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
[. . . . . .]
For Brutus is an honourable man,
[. . . . . .]
But Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
[. . . . . .]
Yet Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
[. . . . . .]
Yet Brutus says he was ambitious,
And, sure, he is an honourable man.

[Szlachetny Brutus mówił wam, że Cezar
Był chciwy władzy:
[. . . . . .]
Bo Brutus jest mąż ze wszech miar szanowny
[. . . . . .]
Lecz Brutus mówi, że on był ambitny,
A Brutus jest mąż ze wszech miar szanowny,
[. . . . . .]
Jednak Brutus powiada, że on był ambitny,
A Brutus jest mąż ze wszech miar szanowny.
[. . . . . .]
Jednak Brutus powiada, że on był ambitny,
A z pewnością jest to mąż ze wszech miar szanowny [9].]

Następuje w przemówieniu Antoniusza figura zwana poliptotonem („*I speak*", „*Brutus spoke*", „*I am to speak*"), wskazująca, że powtarzane twierdzenie wiernie odbija sposób mówienia Brutusa, a nie rzeczywiste fakty dotyczące Cezara:

I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.

[Nie zbijam tego, co Brutus powiedział,
Mówię tu tylko to, co wiem [10].]

Tak więc Jelsky odwołuje się do klasycznego w literaturze światowej przykładu sukcesu perswazji retorycznej. A przecie bez pewnej wiedzy o dramacie Szekspira nie dostrzega się ironii w aktualizacji słynnego zdania do wydarzeń wstrząsających Borowską. Można bowiem łączyć frazę „Jednakże Brutus był to dzielny mąż" z ironiczną pochwałą aktora opuszczającego dla wyższych celów (służby sztuce) żonę („mąż" ma tu więc dwojakie znaczenie: 'człowiek' oraz 'małżonek'). Omawiany fragment *Próchna* jest jednym z wielu epizodów aluzyjnych, w których należy odtworzyć ironiczne znaczenie przywoływanych cudzych słów. Przyjrzyjmy się innym kontekstom.

W tyradzie Borowskiego skierowanej do „proroka z prowincji polskiej" czytamy:

> Czy ty wiesz, że tam, gdzie nie ma publicznego życia, gdzie „młynek na strudze miele plewy swoje i cudze", tam gazeta poranna przynosi ludziom szemat myśli na cały dzień? [s. 79]

Póki nie rozwikłamy, skąd pochodzą wyrazy ujęte tu w cudzysłów, póty nie będziemy świadomi ironicznego podtekstu wprowadzanego do *Próchna* wraz z tą cytatą. Przypomnijmy więc sobie wiersz Konopnickiej pt. *Toast*, którego trzecia zwrotka brzmi:

---

[9] Cyt. za: R. Jakobson, *Concluding Statement: Linguistics and Poetics*. W zbiorze: *Style in Language*. Ed. by Th. A. Sebeok. Cambridge, Mass. 1966, s. 375. Przekład: W. Szekspir, *Juliusz Cezar*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 5. Warszawa 1963, s. 754—755 (przekład J. Paszkowskiego nieco uściślony filologicznie na potrzeby niniejszych rozważań).

[10] Cyt. za: Jakobson, *op. cit.*, s. 375. — Szekspir, *op. cit.*, s. 755.

Ludy się kędyś prą falą mętną,
Szumem ich wzbiera dziejowe tętno,
Nad żaglem trzeszczą maszty przegniłe...
To tylko żyje, co żyć ma siłę!
A nam tymczasem młynek na strudze
Obraca plewy swoje i cudze...
Górą mielizny! Na głębiach — giną.
Niech żyje wino!... [11]

Cytowane przez Borowskiego słowa sąsiadują z punktem kulminacyjnym ironicznego patosu poetki — z wersem „Górą mielizny! Na głębiach — giną". Jest to droga sercu Berenta sprawa zwalczania dominacji miernot moralnych i umysłowych we współczesnych społeczeństwach. Pamiętajmy bowiem, że w pierwodruku powieści istniało jeszcze drugie motto, wzięte z *Poza dobrem i złem* Nietzschego, mówiące m. in.:

> Tylko mierni mają widoki dalszego trwania, dalszego rozmnażania się: oni są ludźmi przyszłości, oni pozostaną. „Bądźcie jako oni! bądźcie miernymi!" staje się odtąd jedyną moralnością, która jeszcze ma sens, która jeszcze znajduje posłuch [12].

Oprócz skojarzeń — nazwijmy je tak — nietzscheańskich cytacja z Konopnickiej może zawierać również aluzje patriotyczne, współdziałające w tej tyradzie z odwołaniami do poezji Wincentego Pola (kolejne zdania zaczyna Borowski od słów „A znasz ty te [...]", „A znasz ty ten [...]"). Druga strofa *Toastu* przedstawia bowiem los narodu niewolników:

My tyle właśnie mamy zapału,
Ile go mieści czara z kryształu;
Tyle uniesień, co pian w tej czarze,
I tyle ognia, co w tym pucharze.
Płomień z helotów piersi nie bucha...
Brzęk szkła tak bawi jak brzęk łańcucha...
Wielkich klęsk — wielkie serca przyczyną —
Niech żyje wino!... [13]

Byłaby tu tedy zastosowana analogiczna technika aluzyjna jak we fragmencie, w którym Borowski przypominając sobie słowa „»leci z szablą pan mój stary — złoty jak kudłaty lew«..." (s. 143) chce w ten sposób zasygnalizować całość wypowiedzi Semenki ze *Snu srebrnego Salomei*:

Złociste Lachów sztandary
Gnają wiatr... i dym, i krew.
Leci z szablą pan mój stary,
Złoty jak kudłaty lew [14];

[11] M. Konopnicka, *Poezje*. Opracowała A. Brodzka. Warszawa 1967, s. 64.

[12] W. Berent, *Próchno*. „Chimera" 1901, z 10/12, s. 368. Zob. też: F. Nietzsche, *Dusza dostojna*. [Część tomu *Poza dobrem i złem*]. Tłumaczył S. Wyrzykowski. „Chimera" 1901, z. 4/5, s. 25.

[13] Konopnicka, *op. cit.*

[14] Słowacki, *op. cit.*, t. 6 (1955), s. 228.

Ironiczne aluzje mogą być także podsuwane przez wspomnienie samego tytułu odpowiedniego utworu. Tak właśnie jest, gdy Borowski mówi do Kunickiego o *Listach z mojego młyna* Daudeta, wymieniając wprost *Legendę o człowieku, który miał złoty mózg* (s. 50). Jest to parabola dotycząca losu artysty, człowieka ze złotym mózgiem, mogącego istnieć tak długo, póki ma w głowie kruszyny złota — pomysły artystyczne:

> Istnieją na świecie ludzie skazani na to, żeby żyć ze swojego mózgu i pięknym szczerym złotem, wydobytym z ich własnego rdzenia i istoty, płacą w życiu wszystko. Jest to dla nich ból codziennie nowy; a gdy cierpienie już ich znuży...[15]

Borowski utożsamia się z tym alegorycznym bohaterem, którego społeczeństwo stale okrada i stale naraża na coraz to nowe cierpienia. Analogia z sytuacją Borowskiego polega tu również i na tym, że aktor ten bliski jest samobójstwa, którym dla człowieka o złotym mózgu staje się wyrwanie wraz z krwią ostatnich okruszyn szlachetnego kruszcu. Ironiczne potraktowanie stosunków artysta—społeczeństwo sąsiaduje w tej scenie znowuż z aluzjami politycznymi, wprowadzanymi przez wzmiankę o „polskiej bajce o stratowanym przez świnię kwietniku" (s. 50). Chodzi tu o patriotyczny wierszyk Sienkiewicza pt. *Kwiaty i krzemienie*, w którym przeciwstawiona zostaje szlachta-kwiaty chłopom-krzemieniom. Pointa wiersza brzmi:

> Pyszne kwiecie tej ziemi łatwo wprawdzie ginie,
> Ale krzemienie zmogą nawet pruską świnię[16].

Paralelną sytuację do sceny rozmowy Borowskiego z Kunickim przynosi dziennik poety Müllera zawierający odwołanie do fragmentu *Dziadów* cz. III, które można odczytać jako aluzję do kondycji artysty i losu ojczyzny:

> Pierś tchnieniem szerokim się rozszerza, jakby moc nowa w nią wstąpiła, jakby w niej zadrgać chciały najczystsze, najgłębsze, najszczersze nuty, jakby zbudzić się w niej miała ta pieśń mi obiecana...
>
> Pieśń, co była już w grobie, już chłodna,
> Krew poczuła, spod ziemi wygląda
> I jak upiór powstaje...
>
> Dajcie mi harfę taką! [...]
> I pieśń ma legła znów w grobie. [s. 182]

Okazuje się więc, że niemiecki poeta cytuje początkowy fragment z „pieśni szatańskiej" Konrada:

> Pieśń ma była już w grobie, już chłodna, —
> Krew poczuła — spod ziemi wygląda —

---

[15] A. Daudet, *Listy z mojego młyna*. Przełożył R. Kołoniecki. Warszawa 1948, s. 117.

[16] Cyt. za: *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*. Ułożona przez P. Hertza i W. Kopalińskiego. Warszawa 1975, s. 443.

I jak upiór powstaje krwi głodna:
I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda.
Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,
Z Bogiem i choćby mimo Boga! [17]

Przewodnim motywem Mickiewiczowej pieśni jest oczywiście zemsta Polaków na zaborcy, lecz ta myśl byłaby w dzienniku Müllera jedynie odległym — jeśli w ogóle realnym — skojarzeniem. Müllerowi chodzi tu o słowa, które następują po przytoczonym przez niego fragmencie utworu Mickiewicza — o słowa „krew" i „zemsta". Mają one być jednakże zastosowane i odniesione do sytuacji artysty. Chodzi tu o to, że „Krwi sztuce potrzeba, krwi i bólu!..." (s. 174). Chodzi także o anarchistyczną zemstę na całym społeczeństwie:

— Pamiętasz — w Chicago? — wczoraj na bulwarach okrzykiwano. Właśnie tam — w rój ludzki: gdzie radość bezmyślnej uciechy, gdzie głupstwo życia tryumfuje.

Urwał. Odurzał go, otumaniał wprost ten potworny obraz, jaki mu zawsze czujna wyobraźnia wnet podsunęła. Po chwili dokończył szeptem cichym i miękkim, jakby w zaufaniu serdecznym:

— Nienawiść to jest wielkie, święte uczucie!...
— I zemsta — dodał po chwili, jakby dla siebie.
— Na kim?
— Na wszystkich! — odparł rozrzuciwszy ramiona jak skrzydła.
— Za kogo?!
— Za siebie! — kończył uderzając się w piersi. [s. 282]

W tej rozmowie Müllera z Hertensteinem przypomniany został anarchistyczny zamach Leona Czołgosza na prezydenta Stanów Zjednoczonych McKinleya (6 IX 1901). Zemsta może być tym wielkim uczuciem, które jest koniecznie potrzebne do stworzenia wielkiej poezji. „Pieśń szatańska" Konrada poprzedza przecież *Wielką Improwizację* — symbol wielkiej poezji i wielkiej roli poety. Müller dopomina się więc: „Dajcie mi wielkiego uczucia tchnienie szerokie, a zaśpiewam wam nowego życia hymn weselny!" (s. 182).

Do wielkiej poezji romantycznej odwołuje się także Hertenstein, gdy w kawiarni zwraca się do swoich przyjaciół:

— *Nicht waehnen, Halunken!* — *ich sei einer von den ihrigen.* Przepadniemy!... A teraz, kto z was nie jest najnikczemniejszym filistrem, kto nie drży przed losem, jaki sam sobie zgotował, ten za kieliszek pochwyci. Niech przepada słabość — niech żyje sztuka! [s. 107]

Niemieckie słowa w tym fragmencie są nawiązaniem do ironicznego wiersza Heinego pt. *Do Christiana Sethe* (*Fresko-Sonette an Christian S.*):

Gib her die Larv, ich will mich jetzt maskieren
In einen Lumpenkerl, damit Halunken,

[17] A. Mickiewicz, *Dziady*. Część III. W: *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1955, s. 155.

Die prächtig in Charaktermasken prunken,
Nicht wähnen, ich sei einer von den Ihren.

Gib her gemeine Worte und Manieren,
Ich zeige mich in Pöbelart versunken,
Verleugne all die schönen Geistesfunken
Womit jetzt fade Schlingel kokettieren.

So tanz ich auf dem grossen Maskenballe,
Umschwärmt von deutschen Rittern, Mönchen, Köngen,
Von Harlekin gegrüsst, erkannt von wengen.

Mit ihrem Holzschwert prügeln sie mich alle.
Das ist der Spass. Denn wollt ich mich entmummen,
So müsste all das Galgenpack verstummen [18].

[Podaj mi szpetną maskę chuligana!
Bo jeszcze sobie naprawdę ubzdura,
Że się jak ona w cudze stroję pióra,
Banda za ludzi uczciwych przebrana.

Podaj mi słowa z rynsztoku! Do rana
Będę udawał chama i rajfura.
Na dziś wyrzeknę się skromności, która
Bywa przez kpów na sprośny pysk przywdziana.

Tańczę, a wkoło królowie, rycerze,
Mnichy i pazie — cała maskarada
Przygląda mi się i nikt nie wie, kto to.

Biją mnie wszyscy, aż ochota bierze
Zdjąć nagle maskę z twarzy — wtedy, biada!
Zamknę ci gębę, wisielcza hołoto [19].]

Dotychczasowe przekłady niemieckich słów Hertensteina („Nie płaczcie, łajdaki! Ja jestem jednym z was" [20]), dokonane bez powiązania z tekstem Heinego, są niepełne i błędne. Aby zrozumieć ironię obu twórców, trzeba pierwszą zwrotkę sonetu przełożyć filologicznie:

Daj tu maskę, chcę się teraz maskować jako szubrawiec, ażeby łajdacy, którzy tak świetnie występują w maskach charakterystycznych, nie wyobrażali sobie, że jestem jednym z nich. [Podkreśl. J. P.]

---

[18] H. Heine, *Fresko-Sonette an Christian S.* W: *Werke in vier Bänden.* T. 1. Hrsg. von P. Stapf. Basel und Stuttgart 1956, s. 127—128. Fragment tego sonetu (w. 3—4 oraz drugą połowę w. 2) cytuje w oryginale S. Witkiewicz (*Sztuka i krytyka u nas.* Kraków 1971, s. 302), pisząc następnie o trzech drogach artysty: „Trzy były drogi do wyboru: albo zostać w kraju i ginąć pomału, albo chodzić na obiady i wieczory i dać się protegować — albo też wynieść się za granicę — po tych też drogach idzie życie naszych artystów". Nie wydaje się, by ta triada dróg artysty pokrywała się z triadą Hertensteina.

[19] H. Heine, *Do Christiana Sethe.* W: *Dzieła wybrane.* Wybór, redakcja i przypisy A. Sowińskiego. Wstęp R. Karsta. T. 1. Warszawa 1956, s. 104 (tłum. A. M. Swinarski).

[20] Komentarze w wyd. *Próchna*: Warszawa 1956, s. 333; Kraków 1971, s. 110.

Tak więc bohater liryczny sonetu i Hertenstein używając podobnych słów nie mówią tego samego. U Heinego czytamy: „Niech się łajdacy nie łudzą, że jestem jednym z nich!"; u Berenta: „Łajdacy, nie łudźcie się — jestem jednym z was!" Umieszczając te zdania w ich macierzystym kontekście można zrozumieć intencje bohaterów obu twórców następująco: 1) bohater wiersza musi wdziać maskę szubrawca, by się odróżnić od łajdaków wystrojonych odświętnie i strojących cnotliwe miny; chwilowo mogą go oni brać za swego nie zamaskowanego człowieka; 2) Hertenstein zwraca się do swoich przyjaciół-artystów tłumacząc im, że w przeciwieństwie do Turkuła, który występuje w tej scenie jako typ twórcy sprawnego, wszyscy zebrani w kawiarni artyści należą do improduktywów; muzyk zrywa z nich dobraną sztucznie maskę „poetów przeklętych".

Teraz dopiero jasno widać, iż w Berentowym nawiązaniu do sonetu Heinego mamy do czynienia z podwójnym utrudnieniem: 1) pisarz zamienia adresata wypowiedzi oryginalnej (filistra) na jego wroga — artystę, który jest domniemanym nadawcą komunikatu poetyckiego w sonecie, a w powieści rzeczywistym adresatem i zarazem nadawcą; 2) Berent nie wspomina ani słowem o ironicznym kontekście, w jakim pojawiają się cytowane przez muzyka wersy u Heinego (artysta musi przybrać maniery szubrawca, poniżyć się, by odróżnić się od pięknie wystrojonych i wytwornie poruszających się łajdaków na balu maskowym — stanowiącym alegorię życia i losu artysty).

2

Omawiane dotychczas aluzje literackie *Próchna* (nie będzie chyba zbyteczną pedanterią, gdy dodam, że po raz pierwszy zidentyfikowałem tu odwołania Berenta do *Dziadów* cz. III Mickiewicza, *Toastu* Konopnickiej, sonetu Heinego, *Wielkiej Araniaki*, traktatu Modrzewskiego, *Przypowieści Salomonowych*) można określić jako pojedyncze, jednorazowe, nie tworzące serii. Są w tej powieści wszakże i takie, które należałoby nazwać „gniazdowymi" bądź seryjnymi. Należą do nich przede wszystkim odwołania do *Tako rzecze Zaratustra* i tekstów indyjskich (pisma buddyjskie, upaniszady), a także aluzje do *Kwiatów Zła* Baudelaire'a, *Lambra* i dramatów Słowackiego, *Wroga ludu* oraz *Jana Gabriela Borkmana* Ibsena, do *Biblii*. Z bardziej ukrytych seryjnych aluzji wchodzą tu w grę odwołania do *Synów ziemi* Przybyszewskiego oraz *Henryka Ofterdingena* Novalisa.

Powiązania *Próchna* z *Synami ziemi* są wielokrotne, lecz prawie nigdy nie polega to na powtarzaniu przez Berenta jakichkolwiek wyrażeń powieści Przybyszewskiego. Są to raczej — by tak rzec — kryptocytaty lub wyzyskiwanie podobnych *topoi* prozy dekadenckiej. Zacznijmy od kryptocytacji. Borowski mówi o swym ojcu: „W duszę mi tym napluł"

(s. 9); Szarski u Przybyszewskiego używa analogicznej metafory czasownikowej: „Nie dam sobie duszy opluć, lepiej z głodu zdechnąć, a duszę w czystości utrzymać" [21]. Aktor opowiada o swojej grze: „gdym się cudzą rozpaczą przepoił, rzucałem im kawałami coś ze swego serca, z głowy, z duszy" (s. 14); dramaturg Czerkaski tłumaczy Szarskiemu, dlaczego nie poszedł na premierę swej sztuki: „Oni mnie się powinni pokłonić, że ja im tę łaskę robię i rzucam ochłap mego serca pod ich nogi" [22] (w obu cytatach „oni" to oczywiście publiczność teatralna). Dwukrotnie w historii Borowskiego powraca ekspresjonistyczny motyw oczu wpatrujących się w bohatera. W opowieści o „proroku z prowincji polskiej" aktor mówi z patosem: „Naokół widzisz tylko oczy! — oczy! oczy!" (s. 79). Gdy zaś ucieka od żony — sam doświadcza na sobie magii „cudzego spojrzenia":

> Pary czarnych, lśniących w ciemności, wielkich, okrągłych oczu... [...] I oczy! — setki, tysiące oczu wlepia się w niego żądnie, chciwie, i ssie mu z piersi krew serdeczną... [...]
>
> Zmógł się i dalej idzie... Oczy! oczy! oczy!... [s. 142]

U Przybyszewskiego spotykamy mniej rozwinięty obraz oparty na tym samym motywie. Szarski ma wizję swojej śmierci:

> Ciągną cię pod szubienicę. [...] Nic nie widzisz, tylko oczy — oczy — oczy. Oczy zdziwione — ciekawe — oczy przerażone, oczy lękiem i strachem przepełnione [23].

Określenie z tyrady Hertensteina — „nas, mierzwę swego życia" (s. 106) — odnoszące się do artystów niespełnionych, można uznać za użycie tej samej topiki dekadentyzmu, z jaką spotykamy się w *Synach ziemi*:

> Każdy z tych „*artistes maudits*", tych nędzarzy, co torowali drogi przyszłości, tego n a w o z u, z którego miało jakieś sprytne ziarno wyciągnąć najkosztowniejsze zasoby do życia, z jego pomocą wybujać i przynieść obfity plon, każdy z nich czuł nad sobą tego strasznego upiora, co ich dławił, powalał o ziemię, tratował, niszczył — a ich kosztem się żywił, krwią ich serca się odnawiał, myślą ich myślał... [24]

W dalszym tekście *Próchna* pojawia się zresztą ściślejsze nawiązanie do cytowanego obrazu — Turkuł perswaduje Borowskiemu:

> Ty z Bożą łaską śmiałeś walczyć... A tamto wszystko, ten n a w ó z sztuki — gardź nim! [s. 150, podkreśl. J. P.]

Z owymi metaforami z „patologii roślin" (s. 168) koresponduje obraz sztuki jako mistycznego kwiatu. Müller mówi do Jelsky'ego:

[21] S. P r z y b y s z e w s k i, *Synowie ziemi*. „Chimera" 1901, z. 4/5, s. 281.

[22] *Ibidem*, z. 1, s. 64. Oba te fragmenty mogą być aluzją do słów z *Beniowskiego* (pieśń V, w. 485—486): „Jam z wolna serca mego rwał kawały, [...] i w twarz jemu ciskał".

[23] *Ibidem*, z. 3, s. 394—395.

[24] *Ibidem*, z. 1, s. 71, podkreśl. J. P.

Marzyłeś [...], troiło ci się, że w ciemne kąty naszego życia padną te jasne promienie, co wszystko rozświetlą, że na naszym śmietniku zakwitnie ten m i s t y c z n y k w i a t, co ślepym zrządzeniem losu raz na lat setki z najbrudniejszych bodaj wyrasta kątów. Marzyłeś o c u d o w n y m k w i e c i e, co nawet ślinę dziennikarską bez szkody znieść może [...]. [s. 174, podkreśl. J. P.]

W *Synach ziemi* czytamy zaś o artystach:

idą po twardej ścieżce, a szatański ognik błędny wabi ich na najgłębsze bagna — bo tak chciało ich przeznaczenie, że ze swej krwi, ze swego bólu, z błota i bagna życia, mają wskrzeszać c u d o t w ó r c z e k w i a t y, z brudu snuć złote przędziwo, a śmiecie życia pokrywać bogatym kobiercem piękna [25].

Gdy dodać jeszcze, że w *Próchnie* cytowane są te same utwory — np. Horacego *List do Pizonów*, P. Ropsa *Mors syphilitica* — co i w *Synach ziemi*, że Berent nawiązuje do motywu przeobrażeń pająka w symbol horroru i śmierci (przedstawiony na s. 83 sen Borowskiego stanowi odpowiednik snu Czerkaskiego [26]), że tytuł dramatu Turkuła, *Przeznaczenie*, przywołuje słowo-klucz twórczości Przybyszewskiego [27] (a i treść sztuki *Dla szczęścia*), to wówczas trzeba będzie przyznać, iż kryptocytaty i wspólne w obu powieściach metafory nie są czymś przypadkowym, iż oba dzieła wiąże jakaś nić genetyczna.

Problem powiązań *Próchna* z *Synami ziemi* ma kilka aspektów. Wydaje się, że najważniejszym z nich jest zapewne sprawa udzielenia dekadentom autentycznego głosu, czyli głosu wziętego z literatury programowo ukazującej los artysty z punktu widzenia tegoż artysty. Wspomina o tym zresztą sam Berent — jego utwór to „próba oświetlenia »próchna« jego własnym światłem" [28]. Innym aspektem jest sprawa genezy i pomysłu owej powieści. W ogólnym zarysie można byłoby rzecz ująć następująco: odstęp czasowy, jaki dzieli druk tych powieści w „Chimerze" (*Synowie ziemi* pojawiają się tu w tomie 1: z. 1 — data cenzury: 25 I 1901; z. 2 — data cenzury: 20 III 1901; z. 3 — data cenzury: 19 V 1901; a już w tomie 2 zaczyna się druk *Próchna*: z. 4/5 — data cenzury: 27 IX 1901), jest zbyt nikły, by przypuszczać, że dzieło Przybyszewskiego zainspirowało Berenta do napisania konkurencyjnej powieści na podobny temat. Należałoby raczej sądzić, iż autor *Próchna* na bieżąco dobierał z drukującej się powieści Przybyszewskiego niektóre typowe, zmitologizowane opisy kondycji artystów, próbując się przybliżyć do autentyku „cudzej mowy". Jeśli zważyć, że wszystkie cytowane aluzje do *Synów ziemi* pojawiają się w pierwszej części *Próchna*

[25] *Ibidem*, z. 1, s. 82, podkreśl. J. P.

[26] *Ibidem*, z. 2, s. 222.

[27] Zob. np. S. P r z y b y s z e w s k i: *Homo sapiens*. [T.] 1: *Na rozstaju*. Lwów 1901, s. 105, 106, 152, 222; *Złote runo*. W: *Wybór pism*. Opracował R. T a b o r s k i. Wrocław 1966, s. 180, 204, 210, 224. BN I 190. Zob. też Z. B y t k o w s k i, *Stanisław Przybyszewski*. W zbiorze: *Charakterystyki literackie*. Lwów—Warszawa 1902, s. 74.

[28] W. B e r e n t, *List autora „Próchna"*. „Chimera" 1901, z. 10/12, s. 467.

(w drugiej z wątkiem Müllera wiążą się odwołania do *Boskiej Komedii*, a w trzeciej — związane z opowieścią Hertensteina — aluzje do *Henryka Ofterdingena*), to można by powiedzieć, że sam problem kabotynizmu artysty skojarzył się Berentowi tak mocno z postacią Przybyszewskiego, iż w opisie tego zjawiska wykorzystał i twórczość autora *Synów ziemi* i *Dla szczęścia*, i jego biografię (*casus* kobiety przechodzącej z rąk do rąk, opisany zresztą w autobiograficznych wątkach powieści *Homo sapiens* oraz w samych *Synach ziemi*).

Jeszcze bardziej ukryte są w *Próchnie* odwołania do powieści zmarłego w 1801 r. Novalisa (a więc 100-lecie śmierci przypadło na czas druku powieści Berenta w „Chimerze"!). Wskazać tu można kilka aluzji kompozycyjnych czy strukturalnych. Oto opowieść Hertensteina o jego życiu zbudowana jest na zasadzie utworu szkatułkowego: w głównej narracji pojawia się opowiadanie muzyka o jego dziejach, a w tym opowiadaniu przytoczona jest jeszcze legenda o witeziu Niezamyślu, księżniczce Bratumile i św. Jacławie (datowana zresztą na r. 1201!). Podobnie jest w *Henryku Ofterdingenie*, gdzie główna opowieść jest coraz to przerywana przez jakieś inne opowieści, legendy, alegorie. W rozdziale 3 tego utworu kupcy opowiadają Henrykowi baśń o poecie zdobywającym rękę córki królewskiej — a na końcu „okazuje się, że Henryk jest sam poetą z owej bajki, którą mu dawniej kupcy opowiadali" [29]. Tak samo jest w przypadku Hertensteina, który utożsamia swoje dzieje z żywotem witezia Niezamyśla z legendy wyczytanej w starym inkunabule. U Novalisa motyw księgi zawierającej losy bohatera pojawia się także w rozdziale 5, w którym Henryk ogląda ilustrowany tom, napisany w nieznanym języku, a obrazujący jego życie dotychczasowe i przyszłe:

> Ogromnej liczby figur nie znał po nazwisku, a jednak wydały mu się znajome. Widział siebie w różnych okolicznościach. Przy końcu książki widział siebie jakby wyższym i szlachetniejszym z rysów twarzy. W rękach trzymał gitarę, a księżniczka podawała mu wieniec [30].

Motyw księgi-prefiguracji życia bohatera powtarza się w *Próchnie* dwukrotnie: raz chodzi o inkunabuł zawierający legendę o witeziu Niezamyślu, drugim razem o tajemniczą księgę religii Wschodu, w której Hertenstein odkrywa swoje „własne" myśli i drogę wiodącą do nirwany (motyw „trzech dróg" znajduje także potwierdzenie w wierzeniach buddyjskich: trzy światy Sakija Muni odpowiadają ujrzanym z narożnicy

---

[29] Novalis, *Henryk Ofterdingen. Powieść.* Przełożył F. Mirandola. Warszawa—Kraków 1914, s. 240.

[30] *Ibidem*, s. 114. Zob. też W. Emrich, *Romantik und modernes Bewusstsein.* W: *Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge der Literatur. Studien.* Frankfurt am Main 1965, s. 244: „Już młody Novalis i Friedrich Schlegel marzyli o olbrzymiej encyklopedycznej »księdze«, uniwersalnej jak *Biblia*, która zawierałaby wszystkie gałęzie nauki i sztuki, wszystkie dziedziny życia i religii stając się podstawą nowej, szeroko pojmowanej religii".

kamiennej Hertensteina trzem drogom życia i ducha, s. 313). Zainteresowania orientem (wątek Zulimy w rozdziale 4) są u Novalisa powiązane z ewokacją czasów średniowiecza, czasów wypraw krzyżowych — paralelę nietrudno odnaleźć w *Próchnie*: 1) motyw księgi zawierającej legendę o Bratumile, 2) motyw idei buddyjskich.

Z innych aluzji — należy jeszcze wspomnieć o dwóch. Jedna z nich ma charakter onomastyczny, druga — florystyczny. Otóż nazwisko bohatera trzeciej części *Próchna* ma pewien związek z prawdziwym nazwiskiem Novalisa i tytułem jego powieści *Henryk Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*). Novalis nazywał się w istocie Friedrich Leopold von Hardenberg, a więc miano „Henryk von Hertenstein" powtarza: 1) imię bohatera powieści Novalisa, 2) szlacheckie „von" Novalisa i jego bohatera, 3) w temacie nazwiska *Herten*stein jest paralela do tożsamego etymologicznie rdzenia *Harden*berg oraz podobnego funkcjonalnie formantu — Herten*stein*, Harden*berg*.

W dziejach Henryka Ofterdingena wielką rolę odgrywa symboliczny błękitny kwiat (*die blaue Blume*), który pojawił mu się na samym początku powieści najpierw jako reminiscencja z lektury *Wilhelma Meistra* Goethego, a potem w alegorycznym śnie. Ten sam kwiat znany jest także ojcu Henryka — i także wyznaczył jego drogę życiową. Henryk swoje wrażenia poetyckie obrazuje za pomocą tegoż motywu:

> Czuł, że mu brak lutni, chociaż nie wiedział nawet, jak wygląda to muzyczne narzędzie i jakie wydaje dźwięki. Cudny wieczór kołysał go w słodkie rozmarzenie. Kwiat błękitny jego serca przebłyskiwał chwilami jak zorza cicha, kędyś za górami, za chmurami jaśniejąca [31].

Wybranka serca poety, Matylda, jest dziewczyną zaklętą w tymże błękitnym kwiecie. Jak wyjaśnia edytor nie dokończonej powieści, Ludwig Tieck, motyw błękitnego kwiatu miał persewerować w całym utworze:

> Książka mimo różnorodnych zdarzeń miała zatrzymać wszędzie charakter ten sam i nasuwać zawsze myśl o błękitnym kwiecie, a najróżniejsze podania miały być splecione ze sobą [32].

W *Próchnie* spotykamy również symboliczny kwiat — jest nim zimowit, kwiat o „wątłym, delikatnym kielichu wysilonego pod jesień fioletu" (s. 284). Kwiat ten odkrywa baron na łące pod swoim zamkiem, dowiadując się później o jego trujących właściwościach. Dla jego piękna („I ta smukłość jego! I ta prostota w liniach!", s. 284) i dla dziwnych skojarzeń związanych z nim („na chmurnej jesieni wspomnienie wiosny ostatnie... Jest coś z pięknej suchotnicy w tym kwiecie...", s. 284—285) wybiera go jako deseń na fryz, który nakazuje wymalować w pokoju

---

[31] Novalis, *op. cit.*, s. 65—66.

[32] *Ibidem*, s. 236.

w swej podmiejskiej willi. Zimowit ma cechy oryginalne: nie posiada zapachu (dla muzyka ma zaś „wysubtelnioną woń świeżego śniegu", s. 285), wyrasta z ziemi bez liści i bez łodygi. Piękno jego koloru i trujące korzenie sprawiają, że jest to kwiat-oksymoron, „jesienny kwiat wiosennych trucizn" (s. 285). Jest to symbol artysty niespełnionego — pogrążonego w marzeniach twórczych i spalanego kazirodczym uczuciem do siostry, Hildy, która zresztą nosi „jasne suknie o tym delikatnym tchnieniu zimowitowego fioletu" (s. 295). Ambiwalencja tego obrazu sąsiaduje z ambiwalencją symboliki białego lodowca i próchna („boru wiedźmowego") z opowieści Hertensteina.

Aluzje do Novalisa są więc bardziej ukryte niż narzucające się przez swą częstotliwość odwołania do *Synów ziemi* Przybyszewskiego w pierwszej części *Próchna*. Niemniej — historia Hertensteina wiele zyskuje, gdy umieścimy ją w kontekście romantycznych poglądów na twórczość poetycką i biografię artysty (np. miłość do siostry jest częstym motywem utworów romantycznych [33]).

3

Na zakończenie tego szkicu pozostało do rozwiązania zasadnicze pytanie: Jaką rolę pełnią w *Próchnie* owe tak liczne aluzje literackie? Iryzują czy tylko irytują?

Dzieł cytowanych w powieści jest wiele, lecz o niewielu z nich można powiedzieć, że zostały zasygnalizowane bądź swoim tytułem, bądź też autorem. Z głównych autorów przywoływanych częściej w *Próchnie* wymieniono tu jedynie nazwisko Ibsena; wspomniano także o *Biblii*. Natomiast nazwiska Baudelaire'a, Nietzschego, Słowackiego, Dantego, Novalisa czy Przybyszewskiego ani razu nie pojawiają się na kartach tej książki. Wytwarza się więc swoista sytuacja gry pomiędzy autorem a czytelnikiem: by zrozumieć *Próchno*, musi czytelnik zorientować się w prawdziwym labiryncie „cudzych słów". (Czytelnik ówczesny miał wszakże jeszcze większe szanse na odnalezienie prawdziwych nici Ariadny, gdyż Berent przywołuje z reguły dzieła cieszące się wówczas pewną popularnością; mniejsze szanse ma czytelnik dzisiejszy, dla którego większość cytowanych książek w tej powieści to już domena raczej historii literatury, a nie żywego obiegu i zainteresowania czytelniczego.) Różne postawy ukazywanych artystów łączą się z rozmaitymi ich „świętymi księgami" (np. dla Müllera taką księgą jest *Boska Komedia*, a dla Turkuła — *Tako rzecze Zaratustra*). Stąd i sami artyści wybierają różne

[33] Zob. np. N. Frye, *Statek pijany: element rewolucyjny w romantyzmie*. Przełożył M. Orkan-Łęcki. „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 3, s. 257 („kochankowie własnych sióstr u Byrona i Shelleya"). — M. Piwińska, *Kochana siostra*. „Teksty" 1974, nr 1, s. 42—43.

idee, symbole i mity, z którymi wiąże się ich własna twórczość. Polifoniczność tych powiązań zaświadczona jest m. in. różnorodnością jawnych i ukrytych aluzji literackich.

Najwięcej odwołań do utworów polskich pojawia się w pierwszej części powieści, co można tłumaczyć faktem, iż jej głównym bohaterem jest Polak Borowski. Odmienną sytuację w dalszych częściach należałoby łączyć z tym, że dochodzą w nich do głosu Niemcy (Müller, Hertenstein) oraz pół-Niemiec Jelsky i stąd też wywodzi się przewaga cytacji obcojęzycznych w obu końcowych częściach *Próchna*. Müller powołuje się na Dantego i Horacego (i błędnie na Leopardiego), tworzy litanię do szatana na wzór znanego utworu Baudelaire'a. Jelsky nawiązuje do Maeterlincka i Woltera, a stale tkwi w jego pamięci dwuwiersz Goethego. Hertenstein cytuje księgi orientalne oraz klasyka dramatu światowego — Szekspira (*Hamlet*). Pewnym zakłóceniem tej zasady jest jedynie sięganie do twórczości Mickiewicza przez Müllera i Hertensteina: w dzienniku poety pojawia się pieśń Konrada z III cz. *Dziadów*, a w legendzie o Bratumile widnieje nawiązanie do liryków lozańskich („polały się łzy", s. 258).

Polifoniczność i wieloperspektywiczność *Próchna* są nierozdzielnie związane z aluzyjnością literacką oraz odwoływaniem się do „cudzych słów". Chodzi nie tylko o to, że — jak mówi Hertenstein — „Każda rzecz jest wieloraką, zależnie od chwili i od oczu, jakie na nią patrzą" (s. 301). Każde zjawisko (tu: postawy artystów) jest uzależnione także i od tego, jakimi słowami się o nim mówi, do jakich symboli i mitów się przy tym sięga. A w *Próchnie* różne symbole i mity dotyczą różnych postaci, które z kolei powołują się na rozmaite „święte księgi". Stąd interferencje literackich obrazów w tekście powieści, iryzacja wielkich — choć pominiętych bądź ukrytych — nazwisk i autorytetów. Iryzacja symptomatycznych metafor i *topoi*, motywów i słów.

Jeśli uznać *Próchno* za reprezentatywny zbiór postaw dekadenckich artystów (bądź w ogóle — artysty), to trzeba zarazem przyznać, że autor obdarza każdego ze swych bohaterów swoistym językiem aluzji literackich: Borowski — Przybyszewski, Ibsen, Daudet, Słowacki; Müller — Baudelaire, Dante; Ţurkuł — Nietzsche; Hertenstein — upaniszady, pisma buddyjskie, Novalis.

O iryzowaniu aluzji *Próchna* może mówić czytelnik wtajemniczony i dzierżący nić Ariadny, zbawienną dla podróżnika w tym labiryncie. O irytacji — ktoś pozbawiony tej nici i tej wiedzy. Obu jednak niejasne aluzje literackie *Próchna* mogą intrygować jak fosforyzujące rzeczywiste próchno.

Dopisek w korekcie

Dwie z omawianych aluzji literackich *Próchna* mają jeszcze pewne dodatkowe konteksty w życiu kulturalnym przełomu wieków. Okazuje się, że zanotowana przez Müllera pieśń Konrada była ówcześnie znaną pieśnią socjalistyczną [34]. Drugie motto powieści (s. 285: „Bądźcie jako oni! bądźcie miernymi!"), aluzja do *Poza dobrem i złem* Nietzschego, stanowi nić przewodnią innego antyfilisterskiego utworu: chodzi o nowelę *Dwaj augurowie* A. Villiersa de l'Isle-Adama tłumaczoną przez Miriama [35]. Motto *Dwóch augurów* brzmi: „Przede wszystkim — bez geniuszu!" Jeden z augurów poucza drugiego: „Na cóż tu styl? Jedyną dewizą, jaką w naszej dobie przyjąć winien poważny literat, jest: bądź miernym!"

---

[34] Zob. J. Kozłowski, *„My z Niego wszyscy..." Socjalistyczne mickiewicziana z przełomu XIX i XX wieku.* Warszawa 1978, s. 58.

[35] Zob. A. Villiers de l'Isle-Adam, *Opowieści okrutne i inne utwory.* Wybrał i wstępem opatrzył J. Parvi. Warszawa 1974, s. 92, 103.