

Magdalena Popiel

Retoryka zła w "Próchnie" Wacława Berenta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/3, 3-34

1995

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.

MAGDALENA POPIEL

RETORYKA ZŁA W „PRÓCHNIE” WACŁAWA BERENTA

Jam duch jest, który ciągle przeczy
I z racją! Bowiem, co się rodzi,
Temu się też umierać godzi,
Więc lepiej się nie rodzić było.
Dlatego właśnie wszystko to,
Co się Zniszczenie zwie czy Zło,
Moją domeną jest i siłą.

(J. W. Goethe, *Faust*)¹

Narodziny i byt formacji światopoglądowej Młodej Polski wiążą się nierozzerwalnie z jej nachyleniem ku problematyce aksjologicznej. Istotnym podłożem tego fenomenu była filozofia, która w drugiej połowie XIX w. uczyniła z wartości podstawowe pojęcie. Teorie Hermanna Rudolfa Lotzego i neokantystów badeńskich zmierzały do wyodrębnienia osobnej dyscypliny – filozofii wartości (termin „aksjologia” jako nazwa teorii wartości został wprowadzony przez P. Lapięgo w r. 1902). Dla kultury większe znaczenie miała jednak filozofia Friedricha Nietzschego i jego postulat „przewartościowania wszystkich wartości” („*Umwertung aller Werte*”).

Trudno oczywiście w sposób jednoznaczny stwierdzić, czy uwrażliwienie na problematykę aksjologiczną było w Młodej Polsce silniejsze niż w epokach poprzedzających bądź następujących, nie sposób chyba znaleźć tu właściwej miary, jednakże waga tego zagadnienia w strukturze światopoglądu okresu nie ulega wątpliwości. Dla historyka literatury przyjęcie takiej tezy może być szczególnie owocne. Wiele zjawisk nie tylko w warstwie ideowej – co oczywiste, ale także w zakresie poetyki znajduje swoje uzasadnienie właśnie w owym nastawieniu światopoglądu epoki. Wydaje się, że dyskurs młodo-polski wyróżnia się swoistą wyrazistością aksjologiczną. Toteż w odniesieniu do tej właśnie literatury interesująco rysuje się projekt badań aksjologicznego aspektu poetyki historycznej, przede wszystkim w zakresie poetyki immanentnej dzieła. Na taką możliwość wskazał Michał Głowiński:

dzieło interioryzując wybrane systemy wartości, czy ich elementy, na ogół o nich bezpośrednio nie mówi; nie o tematyce tutaj chodzi, ale o fakt, że komponenty strukturalne dzieła literackiego łączą się z pewnymi wartościami i tylko na ich tle, czy w powiązaniu z nimi, są zrozumiałe; że konwencje literackie mają swój mniej lub bardziej wyraziście zaznaczony wymiar aksjologiczny (np. konwencja wszechwiedzącego narratora w XIX-wiecznej powieści

¹ J. W. Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza*. Przełożył i przedmową oraz przypisami opatrzył A. Sandauer. Kraków 1987, s. 60.

realistycznej). Wynika z tego, że w dziele literackim kształtuje się swoista immanentna aksjologia, będąca współczynnikiem struktury dzieła. W tej perspektywie rozważana, łączy się ona niewątpliwie z problematyką wartości estetycznych, do niej jednak się nie sprowadza. Jest faktem z zakresu poetyki i z jej punktu widzenia może być rozpatrywana².

Chciałabym przyjrzeć się kilku zjawiskom, m.in. służebności określonych środków językowych, czy szerzej: konwencji literackich, wobec tematów jawnie eksponujących dany system wartości. Innym, choć pokrewnym zagadnieniem jest nacechowanie aksjologiczne środków retorycznych użytych przez pisarza w dziele. Obydwa te zjawiska, a zwłaszcza to drugie, przybierają szczególnie ciekawą formę w powieści młodopolskiej. W związku z jej ewolucją w kierunku personalności właściwym polem ujawniania się owych zjawisk jest świadomość językowa bohaterów. To w ich opinii zatem określone formy stylistyczne nabierają mocy wartościującej.

Dogodnym terenem opisu są te figury retoryczne, które istnieją jako figury myśli, a zarazem figury słowa, takie jak ironia, paradoks czy oksymoron. Odpowiadającą im przestrzenią tematyczną jest kategoria bardzo szeroka i złożona, która już przez to samo budzi opory, a cóż dopiero, gdy sięgniemy do jej wnętrza: chodzi o pojęcie zła. Jedynie nieugiętość i zapał, z jakimi moderniści wyruszyli w podróż do krainy zła, ośmielają do podążenia ich śladem. Zatem przedmiotem tych rozważań będzie retoryka zła, a materią literacką utwór łączący w sobie zalety reprezentatywności, jak i oryginalności wobec ówczesnej produkcji powieściowej – *Próchno* Wacława Berenta.

„Jakaż jest przeciw włóchni złego twoja tarcza, człowiecze końca wieku?” – to jedno z fundamentalnych pytań, jakie zadał swemu pokoleniu Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Niemy gest bezradności będący odpowiedzią bohatera wiersza był już wpisany w samo pytanie: „włóchnia złego” to replika „ościenia śmierci”, biblijnego symbolu przeznaczenia³. O tym, że zło jest zasadą bytu, pouczali wielcy mistrzowie XIX-wiecznego pesymizmu: Eduard von Hartmann, Artur Schopenhauer... Człowiek końca wieku znalazł się w sferze cienia:

Nad duszami zawisł straszny mrok, w którym zgasło nawet zwątpienie; nic nie jest pewnym, prócz przerażenia i bólu, przysły wszelkie przegrody między rzeczywistym a niepojętym... jest tylko pył dusz miotanych i rozbijających się o siebie ponad otchłaniami⁴.

Pomiędzy opisem doświadczenia zła a „filozoficzną” refleksją nad złem lokują się przestrzenie literatury modernizmu. *Próchno* Wacława Berenta to powieść, która objawiła się jako najdojrzalszy owoc tej spuścizny. Po jej opublikowaniu pisarz w słynnym liście do Zenona Przesmyckiego jako redaktora „Chimery” dokonał swoistej syntezy opisanych w utworze postaw, zakończonej zdaniem: „I oto gdzie się zaczyna próchno”⁵. Powieść miała dać odpowiedź na podstawowe, zaakcentowane tytułem pytanie: gdzie zaczyna się próchno? Tak brzmi Berentowe „*Unde malum?*”

² M. Głowiński, *Wartościowanie w młodopolskim dyskursie krytycznoliterackim*. W zbiorze: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze. Studia*. Lublin 1992, s. 310.

³ Zob. 1 Kor. 15, 55, 56, a także Dz. 26, 14. W liście św. Pawła mowa jest o złamaniu ościenia śmierci przez zmartwychwstanie Chrystusa.

⁴ S. Brzozowski, rec.: „Dla szczęścia” *Przybyszewskiego*. „Głos” 1902, nr 15. Cyt. za: K. Wyka, *Młoda Polska*. T. 1. Kraków 1977, s. 67.

⁵ „List autora »Próchna«” <do Miriama> wraz z pominiętymi fragmentami rękopisu. W: W. Berent, *Próchno*. Opracował J. Paszek. Wrocław 1979, s. 384 (Aneks). BN I 234. Wszystkie cytaty z *Próchna* pochodzą z tego wydania.

O przeciw-tworzeniu

Próchno jest powieścią o dziele Zniszczenia. Jego obecność ujawnia się w przestrzeni cywilizacji, fizycznym aspekcie bytu, w świecie ludzkiego ducha i myśli. Istnieje w utworze Berenta sfera, która jest wyjątkowym terenem epifanii zła – to język. Jego szczególna rola widoczna jest w trzech wymiarach: mimetycznym, gdy sam język staje się obrazem zniszczenia, ekspresywnym, gdy jest najpełniejszym wyrazem destrukcji, oraz instrumentalnym, kiedy służy jako narzędzie zła.

Berent, jak wiadomo, napisał swą powieść tak, aby na pierwszy plan wysunęło się słowo bohatera. Jest ona łańcuchem monologów i dialogów, spowiedzi i dysput. Stanowiła nową propozycję w zakresie technik narracyjnych, jak również w dziedzinie konstrukcji bohatera, którego portret realizował się głównie poprzez jego język. Każdy czuje tu gwałtowną potrzebę wypowiedzenia się, dla każdego obsesją staje się poszukiwanie słuchacza: uważnego widza, jakim dla Borowskiego jest Kunicki, aktywnego, pobudzającego intelektualnie, jakiego ceni Jelsky, czy partnera do wymiany poglądów na najbardziej istotne, a zarazem drażliwe tematy, jakiego Hertenstein znajduje w Müllerze. Mówienie bywa potrzebą ducha, ale także potrzebą fizjologii, kiedy przeradza się w wylewność typową dla upojenia alkoholowego. Bywa również – co w środowisku artystów szczególnie ważne – substytutem sztuki („Tu [tj. w kawiarni] możecie do woli pisać, malować i rzeźbić językiem”, s. 125). Bohaterowie są świadomi zalewu słów, którego nie mogą opanować:

„lubię gadać pod wieczór, zanim zasnę; w przeciwnym razie gada we mnie melancholia... Zważ, proszę, że i wtedy coś gada, zawsze i ciągle gada...” [s. 190]

Mowa wypełnia szczelnie przestrzeń między postaciami, tak jakby miała być lekarstwem na ten rodzaj lęku, który powieść nazywa *horror vacui*. Ów nadmiar słów jest w świecie bohaterów *Próchna* obdarzony wyraźnie ujemnym znakiem wartości, to nadmiar, który staje się brakiem, pustką, śmiercią. Wkraczamy tu w charakterystyczną dla końca XIX w. retorykę diagnoz kulturowych.

Epoka *fin de siècle* posiadała wiele środków do nazwania tego zjawiska nadmiaru-pustki, którego symbolem był obraz „Cesarstwa u schyłku wielkiego konania” z wiersza-manifestu Paula Verlaine’a. Ludwik Krzywicki w szkicach *W otchłani* w szereg oskarżeń rzuconych współczesnemu pokoleniu wplata wątek znaczący parą przeciwieństw: „nęka nas przesyty-głód łaknący »subtelności«”. Ów stan przesyty-głodu znajduje w rozważaniach Krzywickiego odbicie przede wszystkim w sferze myśli, uczuć i języka.

Rozgoryczeni i przygnębieni, trwogą zatruci i pozbawieni radosnego usposobienia ducha, precywilizowani i przedwcześnie zblazowani, przesyleni, acz nie nasyceni, przytępionymi, choć głodnymi nerwami [...] stwarzamy zabawy takie, jakie przystoją naszemu jestestwu: kiermasze języka. [...] Na tych debatach miejemy językiem i ćwiczymy się w wygłaszaniu gładkich, lecz dwuznacznych komplementów. Nierząd myśli kwitnie śród takiej zabawy, górnolotnym słówkom nie towarzyszy czyn żaden, bo wielkie hasła, zamienione na zdawkową monetę dowcipów i żartów, są pozbawione poczucia obowiązków, bo idee stały się środkiem flirtów. Z deprawacją umysłu idzie w parze znieprawienie uczucia, [...] szermierka języka, [...] cynizm⁶.

⁶ L. Krzywicki, *W otchłani*. Warszawa 1909, s. 110.

Krzywicki opisuje „kiermasze języka” w salonach, Berent – w kawiarni, teatralnej łoży, gabinecie dziennikarza. Pisarz mnoży okazje, by zademonstrować powszechność panowania schematów, szablonów, etykietek⁷. Mówi o tym wykorzystując dystans narratora: bierze w parodystyczny cudzysłów fragment dyskusji na temat sztuki, w której frazesami obrzucano się „niby garściami *confetti*”. W chwilę później to samo grono bohaterów bawi się wyszydzeniem sloganów, jakie opanowały język polskiej kultury:

- Aha! Portreciści mają się zwykle świetnie.
- Bogać tam! Krzątają się wprawdzie, jak mogą. Wyprawili kolację „w kraju i dla kraju”, naspędzali posażnych panien do „zaczarowanego lasu”, pokazali społeczeństwu łydki w „turnieju rycerskim”... Ale indyferentyzm ogółu!... Zresztą, u nas mało kto nosi szatę godną wykwintnego pędzla artysty. [s. 119]

Pióro dziennikarza piszącego recenzje z występów Yvette Guilbert łąt wo poddaje się stylowi *décadence*, co w krytycznej ocenie Müllera oznacza „staczanie się beznadziejne w przepaść banalności”. Szczęólnego napięcia dramatycznego nabierają dialogi, w których banalność formy służy komunikowaniu treści intymnych: „Udławisz się frazesami” – kpi stary aktor z konfesyjnych wynurzeń syna; wyznania Kunickiego przypominają Jelskiemu „staromodne kostiumy” z teatralnej rekwizytorni. Ułomność słowa, które skurczyło się we frazes i banał, ma dalsze konsekwencje. Wypłukane z wartości i indywidualności, zamienione w „liczmany”, słowo staje się towarem. Przywłaszczone słowo przechodzi z rąk do rąk: wypowiedź Borowskiego powtarza Kunicki, a tę z kolei skwapliwie notuje Jelsky. Ten ostatni najczęściej cytuje Müllera, będącego „źródłem elokwencji i erudycji wielu dziennikarzy”⁸.

W powieści są także innego typu cytaty: przywołuje się tu często stereotypy kulturowe. Ich pojawienie się w wypowiedziach postaci należących do elit intelektualno-artystycznych nie może dziwić. Uderzający jest w tym wypadku nie tyle sam fakt posługiwania się stereotypami, lecz stała funkcja, jaka zostaje im w powieści przydzielona. Służą one opisowi przechodzenia od wartości aprobowanych do negowanych. Ten mechanizm semantyczny opiera się na swoistej transformacji degradującej:

- Od niechcenia, bezwiednie wylitografował na nim [tj. na stole] gotyckie: *Wein, Weib und Gesang*, po czym zmył to palcem i wśród modnych wykretasów oraz płynnych linii napisał: Wódka, prostytutka i nastrój. [s. 239–240]

Mamy tu przekształcenie semantyczne triady „wino, kobieta i śpiew” w „wódka, prostytutka i nastrój”. Przywołanie jakichkolwiek postaci mitycznych łączy się z gwałtownym zanegowaniem ich tradycyjnych konotacji, co w powieści równoznaczne jest z deprecjacją wartości pozytywnych.

- Miłość – tłumaczył dalej Jelsky – miłość, co słońce wesela winna zapalać nad głową, rzuca takim ludziom tylko cień gorczy, obrzydzenia i wstrętu na jałową codzienność.
- He, jakaż to znana nuta!... Gdyby najada, zbudziwszy się gdzieś w górskim

⁷ Uwagi poczynione w tym rozdziale, jak i w następnych, stanowią jeszcze jeden argument przeciw zbyt radykalnie postawionej przez J. Prokopa (*Żywiol wyzwolony*. Kraków 1978, s. 40) tezie (z którą wielokrotnie już polemizowano) o braku problemu słowa w Młodej Polsce.

⁸ Problem cytatu istnieje zatem w *Próchnie* w innej formie niż w pozostałych utworach, nie tylko jako element perspektywy narratora czy globalnej struktury językowej. Zob. W. Bolecki, *Jak są zrobione cytaty. „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta*. W: *Preteksty i teksty*. Warszawa 1991.

uroczysku, huknęła „kocham!” – echo z dolin ludzkich przyniosłoby jej wołanie: „jałowość, nuda, gorycz!” Gdyby Prometeusz skruszył górę i grzmotem obwieścił ziemi: „Bracia, zerwałem kajdany, po nowy idę dla was ogień” – echo odpowiedziałoby: „gorycz, obrzydzenie, wstręt!” [s. 71–72]

Ekspresywna hiperbolizacja zostaje tu osiągnięta dzięki typowemu dla stylu Berenta chwytowi nagromadzenia. Przekształcenia degradujące mają także inny aspekt. Przykłady typu „Dziś nawet Horacy pisać by musiał kuplety” czy „Beatrice – puściła się!” ilustrują niszczenie pozytywnych znaczeń przez zakwalifikowanie do rzędu zjawisk trywialnych.

Częstym terenem transformacji degradującej jest metafora. W nacechowanych niechęcią obrazach kobiety spotykamy szeregi gradacyjne, np. „Motyle, jętki, ćmy – potem gady”, bądź ostre przejście np. od kobiety-otchłani do kobiety-kałuży. W opisach przekształceń osobowości bohaterów powraca obraz kwietnika lub żyznego pola zamienionego w ugór.

Więdnąc rozplenają się jak kąkol, zachwaszczają umysł jak pokrzywa suchymi badylami lodyg bez kwiatów, bez woni, bez cienia... Dawny kwietnik zmienia się w jałowy ugór: warzy się na nim kielkująca myśl, przepada nowy zasiew, giną dawnych płonki... [s. 29–30]

Rozwiały wiatry mej samotności płodne zasiewy. [s. 212]

Zmarniały dobre zasiewy – niechże więc kąkol wszędzie i świadczy o życia mego krzywdzie i rozpaczy! [s. 213]

Są to różne warianty retoryczne tej samej operacji semantyczno-aksjologicznej, ukazujące zniszczenie jako proces, a zatem nie tylko nazywające stan dojścia, ale wskazujące także konstelację wartości pozytywnych jako punkt wyjścia.

Zjawisko alienacji i reifikacji języka⁹ wraz z różnymi formami przekształceń degradacyjnych istnieje w *Próchnie* przede wszystkim jako ważny element świadomości językowej bohaterów. Postacie utworu są czynnymi obserwatorami „zdarzeń” językowych zachodzących w ich własnej i cudzej mowie. Właśnie przeżycia wynikające z doświadczenia języka są dla nich istotnym czynnikiem poznania rzeczywistości. Główną sferą odniesienia jest refleksja nad współczesną cywilizacją. Stan języka uświadamiał i odzwierciedlał przejrzałość, degenerację kultury. Ten kierunek retoryki diagnoz cywilizacyjnych dostrzec można w wypowiedziach wielu pisarzy i krytyków. W kontekście zjawiska wyobcowania pisał na ten temat ciekawie Eugeniusz Krasuski:

Twory własnej myśli, własnych rąk naszych zaczynają coraz więcej zyskiwać nad nami przewagę. W taki stan właśnie postawiła nas dziesiętna cywilizacja, robiąc z nas swych niewolników. Współczesny nasz system kulturalny zmechanizował i zautomatyzował całe życie, zabił w nas wolę i odpowiedzialność, jaką czuć powienien w sobie istotny twórca¹⁰.

Dla Berenta proces, jakiemu ulegał język wyłamując się ze swoich podstawowych funkcji komunikacyjnych i ekspresywnych, niszcząc autentyczność przekazu i prawdę porozumienia, był przeciwieństwem tego, co pisarz uważał za powołanie człowieka, tzn. tworzenia, był „przeciw-tworzeniem”. Termin ten, zaproponowany przez współczesnego historyka kultury, Denisa de Rougement¹¹, oznacza rodzaj entropii będącej degradacją

⁹ Bardzo interesujące studium poświęcone temu zagadnieniu napisał R. Nycz (*Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1).

¹⁰ E. Krasuski, *Zagadnienia kultury*. Warszawa 1913, s. 117.

¹¹ D. de Rougement, *Udział diabła*. Tłumaczył A. Frybes. Warszawa 1992, s. 226.

energii, „rozpowszechnieniem się nieludzkich mechanizmów kosztem naszej wolności czy też – sięgając do języka psychologii – przewagą agresji i instynktu śmierci nad pragnieniem i instynktem życia”¹². De Rougement, aby wyjaśnić to pojęcie, odwołuje się do książki Sigmunda Freuda *Kultura jako źródło cierpień*, gdzie autor dowodzi, iż:

obok instynktu zachowania żywej substancji, który dąży do wiązania jej w coraz to większe całości, musi istnieć inny, antagonistyczny instynkt, który dąży do rozpadu tych całości i sprowadzenia ich do pierwotnego nie ograniczonego stanu. Inaczej mówiąc, z Erosem współistnieje instynkt śmierci¹³.

Wyjaśnień dla tak rozumianego pojęcia „przeciw-tworzenia” dostarcza też *Faust* Goethego, w którym przeciwnikiem Mefistofelesa jest nie świętość i dobro, lecz natura stwarzająca i pomnażająca życie.

„Przeciw-tworzenie” to nie zło, „zostawiające po sobie ślady, odciski rozwidlonego kopyta, lecz jedynie jakieś bardziej wyczuwalne niż wymierne spustoszenie”, to zasada „powolnej i pewnej śmierci w najgłębszej warstwie życia, coś trudno dostrzegalnego, lecz nieodwracalnego”¹⁴.

Ten rodzaj „spustoszenia” osiąga na przełomie XIX i XX w. pojęcia mowy. Mowy – w szerokim rozumieniu tego słowa, tak jak proponował Karol Irzykowski:

Przez mowę mam tu na myśli nie tylko słownik wyrazów, lecz słownik pojęć, ideałów, orientacji, wartości, rozmów, obiegujący w danej epoce w danym społeczeństwie¹⁵.

W *Próchnie* Berent pokazuje, jak w „biednym chorym świątku”, który „skruszył się, zesechł, zblakł” (s. 51), „idee się kurczyły i zasychały w doktryny” (s. 104). Gdy zaś „wszystko, co twórcze [...], wkurczy się, wgrzęźnie, da się wnąkać w obmierzłe idealiki mieszczaństwa” (s. 115), serca ludzkie zamieniają się w serca żabie. „Patrz, jak w twych oczach kurczy się ziemia...” (s. 343).

Ta retoryka antycywilizacyjna oparta na obrazie kurczenia się promieniuje na cały utwór. Świat *Próchna* to świat form zamkniętych, a ich sens wyjaśnia już pierwsza scena utworu. Szczelna zamkniętość uwięzionej przestrzeni jest cechą trumny („ciasne pudełko”, s. 4), cmentarza („niski krwawoczerwony mur, spięty ciężkimi forttecznymi wrotami”, s. 3) i miasta. Miasto zamyka widnokrag („każde jego spojrzenie w dal przesłonią kłębowiska dymów”, s. 227), działa klaustrofobicznie („gdziekolwiek się ruszy, natrafi na zimny metal maszyn”, s. 227), otępia („obręcze doktryn, pracy, obowiązków”) i nie pozostawia nadziei („dymne *Mene Tekel Fares* zawisło nad miastem”, s. 228). Ten pejzaż cmentarny zapełnia Berent trupami. Prawie nikt nie ujdzie z życiem z tego śmiertelnego kręgu, jaki zataczają mury miasta. *Próchno*, rozpoczynające się symboliczną i kluczową kompozycyjnie sceną na cmentarzu, to swoiste modernistyczne *Dziady*. Opowieść Borowskiego przypomina wywoływanie duchów: matki, kochanki, ojca. Umarli zaludniają wyobraźnię działających postaci, żywi wkrótce staną się trupami.

Próchno będąc „koliskiem monologów” jest równocześnie koliskiem tańca śmierci, korowodem moribundów. „Włócznia złego” jak i „oścień śmierci” są przeznaczeniem żyjących.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 228.

¹⁵ K. Irzykowski, *Niezrozumialcy*. W: *Czyn i słowo*. Kraków 1980, s. 480.

Ironia — „mowa nieczysta”

Problem wyobcowania uwidoczniony w języku otrzymuje w *Próchnie* jeszcze inne oświetlenie. Słowo-frazes, słowo-towar to zjawiska z zakresu społecznego komunikowania się. W powieści silniejszą dramaturgią obdarza pisarz relację, jaka zachodzi pomiędzy słowem wypowiedzianym a jego nadawcą. Berent ukazuje zniszczenie autentyczności aktu wypowiedzi, sytuację, kiedy formy ekspresji nie odpowiadają rzeczywistym sądom, intencjom, stanom emocjonalnym bohatera. Słowo już w momencie swoich narodzin staje się maską, nie zawsze zresztą skutecznie zasłaniającą. Zdradza już sama dbałość o szczelność pancerza, czyli nadmiar słów:

ta pańska wymowa, ten ustawiczny ferment i musowanie wina w głowie. I to mi kiedyś strasznie imponowało. Pamiętasz pan: rozbeczałem się wtedy w kawiarni. Dziś słucham ze współczuciem: panu coś bardzo dolegać musi... [s. 222]

Perspektywa podejrzeń jest powszechnie stosowana wobec partnera rozmowy, jak i w ogóle wobec języka operującego fałszywym kodem:

Wiesz, Jelsky?... — Müller roześmiał się nagle i usiadł na łóżku. — Sądząc z wymowy i dowcipu, musiałeś dziś popelnić nie lada nikczemość. [s. 190]

Wymawiamy „sztuka” to, co się pisze „*vanity fair*”, „szła miłości” — co się pisze „obskurny heteryzm”, „przyjaźń” — co każdy pisze „zawiść”, czytamy „indywidualista” — gdzie każdy pisze „zawiść”, czytamy „indywidualista” — gdzie rozsądek pisze „zbląkany filister”. [s. 125]

Odczytywanie znaczeń poza słowami, zrywanie masek ze słów nie jest w *świecie* powieści grą, oryginalną innowacją w systemie porozumiewania się, to przede wszystkim doświadczenie tragiczne. Mówią o tym sami bohaterowie:

takie czucie to straszny krzyż w życiu. [...] Pomyśl tylko, czy może żyć z ludźmi taki, co spod słów, spojrzeń, ruchów i milczenia wyławia — nie cudze myśli (te zawsze dla nas giną), ale to, co się przez skórę jedynie wyczuwać daje: te płomykowe, na wpół świadome, przelotne, błędne, dla większości zwykle nikłe odruchy prawdziwych wewnętrznych mocy, co kłócą się nie tylko ze słowem i czynem, ale wprost z uczuciem. [s. 268–269]

Doskonale opisał to zjawisko jako cechę stylu powieści Stanisław Brzozowski:

Gdy jednak indywidualność jest istotnie silna, gdy wymaga ona wprost żywiolowo całkowitości od swego duchowego życia, pod wszystkimi frazesami i wzmówieniami nurtować będzie nieustanny podziemny ból, przetrwać się i przepalać głód duszy, wytryskiwać będzie ogień rozpacz i zwątpienia. *Próchno* Berenta jest właściwie ukazaniem poza tkanką kłamstw, wzmowień, niedopatrzeń tych mrocznych płomieni. Huk ich podziemny słychać tu pod każdym słowem. Słowa padają tu przepalone i krwawe. I wartość ich nie w tym, co właściwie wyrażają, lecz w tym straszliwym krzyku poprzez zaciśnięte zęby, wyrwywającym się mimo woli, jaki jest w nich¹⁶.

Gdy język przestaje być najskuteczniejszym instrumentem porozumienia, większą wagę zyskują intonacja, gest, w nich też poszukuje się właściwego sensu i intencji wypowiedzianego. Ernest Hello, o którym jeszcze w 1912 r. Walery Gostomski pisał, że reprezentuje poglądy współczesnej „antypozytywistycznej reakcji”, wskazywał szczególnie przypadek, kiedy to „ton jest ważniejszy

¹⁶ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*. W: *Współczesna powieść i krytyka*. Kraków 1984, s. 130.

od słowa”¹⁷. Dzieje się tak wówczas, gdy nad światem zapanuje „duch sprzeciwieństwa”¹⁸, tożsamy z Goetheańskim „duchem wiecznego przeczenia”.

Koncepcja zła przedstawiona przez Hella wprowadza oprócz wątku zniszczenia („ziemia pokryta jest gruzami, a duch sprzeciwieństwa jest ich sprawcą”) dwa inne ściśle z sobą połączone, których wyraźny ślad odnajdujemy w *Próchnie*. To zespolenie nienawiści i ironii.

Strasziwa ironia! Ludzie nawiedzają się nawzajem, obcuja, rozmawiają ze sobą; kolej żelazna zbliża ciała, telefon zbliża głowy. I człowiek dotyka człowieka, by nań uderzyć, i człowiek ociera się o człowieka, by z bliska tym bardziej nienawidzić. Ludzie ściskają się i duszą się w uściskach¹⁹.

W innym zaś miejscu:

Nie zapominajmy nauki głębokiej, zawartej w języku ludzkim w pochodzeniu i budowie słów: nienawidzić, po łacinie: *invidere, in-videre*, nie widzieć [...].

Jest rzecz na ziemi, która nigdy i w żadnym razie nic dobrego nie sprawia.

Tą rzeczą jedyną jest: ironia.

Masz przeciwnika – wyśmiej jego sposób widzenia w danej sprawie. Nigdy nie wnuknie on już w twój pogląd na tę sprawę. Nigdy²⁰.

Skojarzenie ironii z nienawiścią ma swoje uzasadnienie w tradycji retorycznej oraz tradycji literackiej. W antycznej retoryce ironia należała do figur słowa, jak i do figur myśli. Jako figura myśli odnosiła się również do gestów, mimiki (np. szczerzenie zębów) i zachowań. Przedstawiała różne stopnie agresywności: kpienie, naigrwanie się, szydzenie²¹. Jeden z najbardziej negatywnych obrazów ironisty pozostawił Aryston z Keos w rozprawie *O przewrotności*, streszczonej przez Filodema z Gadary.

Filodemowy „*ieron*” to nie tylko człowiek pomniejszający swą wartość, fałszywie skromny, nie tylko obłudnik wprowadzający ludzi w błąd co do swych rzeczywistych zamiarów, nie tylko kpiarz i żartownis z sarkastycznym nastawieniem, ale typ psychicznie skrzywiony, trochę pesymista, malkontent, na wszystko skarżący się i zazdroszczący innym. Może nie jest to jego rzeczywista życiowa postawa, a tylko *prospoiesis*, ale to udawanie z tak obsesyjnym zacięciem staje się *altera natura*²².

Współcześni badacze tropów, jakkolwiek określaliby strukturę i zakres ironii, zgodni są co do jej swoistości pragmatycznej:

Ironia jest tropem posiadającym bardzo charakterystyczną wartość illokucyjną (choć obejmuje ona liczne warianty i różne stopnie „mocy”): ironizować to zawsze w pewien sposób szydzić, dyskwalifikować, ośmieszać, kpić z kogoś lub z czegoś²³.

Pragmatyczna funkcja ironii polega na zasygnalizowaniu wartościowania i to prawie zawsze pejoratywnego²⁴.

¹⁷ E. Hello, *Studia i szkice*. Wybrał, przełożył i przedmową opatrzył W. Gostomski. Lwów 1912, s. 30.

¹⁸ *Ibidem*, s. 27.

¹⁹ *Ibidem*, s. 20.

²⁰ *Ibidem*, s. 27.

²¹ Zob. R. Turasiewicz, *Problem antycznej ironii*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Prace Historycznoliterackie, z. 47 (1983).

²² Cyt. za: Turasiewicz, *op. cit.*, s. 32. Autor dodaje, że powyższy portret „*ieron*” jest karykaturą Sokratesa skreśloną przez Filodema, wyznawcę epikureizmu.

²³ C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*. Przełożyła M. Damińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 304.

²⁴ L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Przełożyła K. Górka. Jw., s. 334.

W tradycji literackiej istnieje od dawna szczególny nurt wykorzystujący ten właśnie wartościujący aspekt dyskursu ironicznego. Ironia jest mową literackich wcieleń Szatana. Świadomość tego rodzaju związku była żywa z końcem w. XIX, skoro Ignacy Matuszewski w swoim studium literacko-porównawczym *Diabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków*²⁵ wiele dawał na to przykładów. Począwszy od renesansu (Machiavelli, Ariosto, Tasso, Pulci, Berni), gdzie ironia jest bronią szatana tak w dyspucie teologicznej, jak i w sprośnych żartach. Matuszewski powołując się m.in. na Micheleta zwraca uwagę, że ironia i szyderstwo okazywały się także skutecznym narzędziem w walce z kusicielem, jak dowódza listy Lutra. Kulminacyjnym dziełem nurtu, który wykreował typ szatana „komiczny, oparty na pierwiastkach negatywnych”²⁶ (w opozycji do typu poważnego, zbudowanego z żywiołów pozytywnych, szlachejnych), jest *Faust* Goethego. Oto jak Matuszewski charakteryzuje Mefistofelesa:

W kuchni czarownic, na Sabbacie w noc Walpurgową, oraz w scenach sam na sam z Faustem, który go zna do głębi, Mefistofeles występuje bez maski, jako złośliwy duch przeznaczenia i wcielenia brutalnych instynktów ludzkości. Zwykle jednak w obcowaniu z innymi osobami okrywa ohydny bestializm swojej natury płaszczkiem światowego obejścia: jest elegancki, umie zalecać się do kobiet (Marta, scena w ogródku), posiada przy tym niewyczerpany zapas humoru i dowcipu. Humor ten bywa najczęściej zabarwiony satyrycznie, dowcip ma charakter zjadliwy, gryzący; ale mimo to uderza zwykle tak trafnie w słabą stronę danego przedmiotu, że olśniewa słuchaczy.

Przy bliższym rozpatrzeniu dowcipne uwagi Mefistofelesa okazują się — często, nie zawsze — sofistmatami, paradoksami; ale w danej chwili trudno się oprzeć tej szalonej, prawdziwie szatańskiej werwie, tej subtelnej, acz sofistycznej, dialektyce, tej wścieklej ironii, która nie oszczędza nic, nawet samego mówcy. Mefistofeles bowiem w chwilach szczerości drwi z samego siebie, że jest tylko jednym z kółek w olbrzymiej machinie świata i że to, co robi, obróci się w końcu przeciw niemu samemu²⁷.

Powróćmy w tym miejscu do bohaterów *Próchna*, aby przyjrzeć się swoistemu połączeniu nienawiści i ironii, które wcielił w nich Berent²⁸.

Osamotnienie, które rodzi się z poczucia obcości wobec wrogiemu i niezrozumiałego świata oraz wobec języka nie będącego już właściwym instrumentem komunikowania się z rzeczywistością, a tym mniej środkiem ekspresji przeżyć, pobudza do nienawiści. „W samotności aż do bezkresów rozrosła nienawiść” wypełnia człowieka. Intensywność tego uczucia a zarazem jego szczególny, nieludzki wymiar wyobraźnia bohaterów utożsamia ze zwierzęcością. Nienawiść działa jak pułapka: „jak mucha w pajęczynie owikłasz tylko, oplądziesz i zamotasz ducha swego nienawiścią”.

Wszystkie myśli tonęły w nieokreślonej, fizycznej wprost niechęci do tego człowieka. Miał do niego tę nieświadomą odrazę, jaką czuje chart do wilka, jamnik do lisa, ptak polny do kukułki: nienawidził w nim obcego, wrogiego sobie, drapieżnego gatunku. [s. 58–59]

Dla Müllera świat jest miejscem, gdzie „każde »ja« zżyma się wewnątrz, kurczy i jeży wobec każdego »nie ja«”, gdzie słyhać „ocieranie się węzy”.

²⁵ Pierwsze wydanie ukazuje się z datą: 1894, drugie — „znacznie powiększone i przerebionie” — w 1899 roku.

²⁶ I. Matuszewski, *Diabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków*. Wyd. 2. Warszawa 1899, s. 168.

²⁷ *Ibidem*, s. 154. Podkreśl. M. P.

²⁸ Zob. A. Nowaczyński, „*Próchno*” Berenta. W: *Wczasy literackie*. Warszawa 1906, s. 215: „plucie i opluwanie staje się u nich [tj. bohaterów *Próchna*] rodzajem kąpieli moralnej, z której sami wychodzą rzekomo czysci”.

W tyradzie starego aktora, gęsto przetykanej animalistycznymi porównaniami, sztuka teatralna przeradza się w brutalny akt zbrodni-zemsty:

niech tamci mrużą oczy, niech się kurczą, wiją podłe, ślepe gady!... Ty im się wgrzyź w serce! niech poznają, że jest puste; bij po głowach obuchem! porusz leniwe mózgi; po kałdunach sytych kop! odbierz im spokój... A dusze ich w kale nurzaj; drwij, znęcaj się i pluj! powtlaczaj im mózgi w brzuchy... Skończy się – i rozpełzną się kłębiskami gady gnuśne, ciężkie i leniwe; pełne strachu i pokory... A my wtedy – deptać!... Puścimy za nimi tony marsza żałobnego lub taniec szkieletów i nuż szargać, targać, rwać w strzępy marne dusze! Bydło, owce, kałduny! [s. 21]

W świecie, w którym panuje jakieś obezwładnienie, nie dające upustu agresji fizycznej, gdzie zdarzenia istnieją przede wszystkim na płaszczyźnie komunikacji intelektualno-duchowej, owo zanurzenie w nienawiści musi znaleźć swój wyraz w języku. To on staje się sceną, na której rozgrywa się dramat nienawiści.

Mowa nasza jest nieczysta: plami nam wszystkie uczucia, bryzga kałem na wszystkich ludzi. [s. 223; podkreśl. M. P.]

Zbrukany nienawiścią jest język, „nieczysta myśl”, „nieczyste są dary życia”. „Mowa nienawiści” to mowa wężowa:

Znam ja mowę twej nienawiści! Łasisz się wtedy i merdasz jak pies, jak wąż śliskim pochlebstwem oplatasz, jadowitymi wargami ślinisz i ruchliwym gada jęzorem szukasz, gdzie byś żądło mógł zapuścić... [s. 197]

W tym obrazie języka dominują cechy, które czynią z niej mowę Demona. Nieczystość może tu oznaczać nie tylko zbrukanie fizyczne czy też rytualne. Jeśli pamiętać, że „*mundus*” znaczy „czysty”, nieczystość będzie synonimem przewrotnej nieziemskości, a więc nie-czystości. Za każdym razem podkreślona zostaje zabójcza agresywność „mowy nieczystej”, język funkcjonuje bowiem w świadomości bohaterów nie tylko jako ekspresja nienawiści, ale także jako jej instrument. Formą zaś, w którą się on obleka, jest ironia. W *Próchnie* przybiera ona różne odcienie: od prostej złośliwości poprzez szyderstwo i drwinę aż po jadowity cynizm. Jej zasadniczą funkcją jest wyrażenie niemożności dotarcia do drugiego człowieka i jego zaakceptowania. Przy czym postawy te łączy ścisła relacja o charakterze zwrotnym: niezrozumienie wynika bezpośrednio z poczucia obcości, inności, a to, co wymyka się poznaniu – budzi niechęć. W świecie powieści ironia uruchamia gesty mowy bohaterów w dialogicznym starciu i kształtuje związki interakcyjne.

Grupa pierwszoplanowych postaci stanowi pewną wspólnotę intelektualną, co umożliwia funkcjonowanie kodu ironicznego. Jedną z typowych cech komunikacji ironicznej jest, jak wiadomo, elitarność. Dialogi zatem są konstrukcjami wznoszonymi na fundamencie sprzężenia podobieństwa i obcości, tożsamości i różności. Partnerzy różnią się na tyle, by chcieć korzystać z ironii, i równocześnie są na tyle podobni do siebie, by móc się nią posługiwać. Dialektyczne łączenie przeciwieństw wraz ze zdolnością refleksji było często rozpoznawane jako warunek dyskursu ironicznego.

Powieściowe dialogi napędzane siłą ironii mają różne podstawy stylistyczne. Barwne, rozbudowane zdania Borowskiego wymierzone przeciw racjonalności i tęsknocie do stabilizacji Kunickiego korzystają z licznych antyfrasz,

litot, hiperbol, porównań. Wyjątkową rolę odgrywają tu zdrobnienia i spieszczenia, wyrażające szczególne połączenie partnerów dialogu: przyciąganie i odpychanie, bliskość i wrogość.

– [...] Dok-torze! doktor jest nieszkodliwy pajączek, na bardzo drobne i chore muszki w uniwersytecie ułożony. Doktor ma angielski cynizm, jest sobie *matter of fact*. Doktor zrobisz bajeczną karierę na higienie. Będiesz się cieszył szacunkiem u panów noszących flanelowe paski na brzuskach – i u społeczeństwa... Będiesz niepokonanym autorytetem w kwestiach kataru kiszek, impotencji obowiązującej, piękna, dobra i ideałów społecznych... Doktor ma głupią teraz minkę. [s. 56–57]

Inaczej przebiega dialog Kunickiego z Jelskim. Dyskurs ironiczny ma tu swoisty rytm: opiera się na zawieszeniu frazy, po której następuje cięcie i ironiczna pointa:

– [...] toteż z uwagi na pańską niechybną karierę oraz na obiecujący jego sentyment radzę panu czym prędzej...

Dokończył mu na ucho.

– Kobię. [s. 66]

– [...] No, dobrze! – leczyć ludzi z niesmakiem i obojętnością, patrzeć co krok na zbrodnie i potworności życia, oddychać zatęchłym powietrzem nędzy i cierpienia... I to wszystko razem nazywa się?...

– Zadowoleniem ambicji tylko. Poza tym jest się, chwalić Boga, jeszcze człowiekiem i można...

– Grywać w bilard. [s. 68]

W strukturze semantycznej tych fragmentów napięcie przebiega pomiędzy kolejnymi replikami bądź wewnątrz wypowiedzi tego samego podmiotu. Tętno ironii pulsuje zatem nieco inaczej niż tętno następstwa replik. Wypowiedzi Jelskiego są przy tym prowokujące i sugestywne, tak jak ... jego apetyt. Jawna sprzeczność pomiędzy znaczeniem powtarzających się refrenowo takich słów, jak gorycz, obrzydzenie, wstręt, kajdany, a „smakowitym akcentem”, z jakim są wygłaszane, stanowi charakterystyczny sygnał ironii. Wyraziste przeciwstawienie sensu wypowiedzi, intonacji i kontekstu sytuacyjnego zostaje w pewnym momencie uwidocznione w płaszczyźnie stylistycznej za pomocą konstrukcji parentezy:

– Spójrz pan, ile tej goryczy, ile śliny i jadu na wszystkim, czego się dotknąć, na co spojrzeć... (*prosit, prosit!... pij pan śmiało!*) ...do czego przywiązać by się chciało. Od takich właśnie ludzi ta ślina, ten jad ropuszy pochodzi. [s. 72]

Blizsze spojrzenie na te dwa dialogi, w których uczestniczy Kunicki, uwidacznia zastosowanie przez Berenta symetrycznej ironii sytuacyjnej. W następujących po sobie scenach na cmentarzu, w piwiarni, na ulicy, podczas gdy Borowski coraz bardziej pogrąża się w stan zamroczenia alkoholowego, Kunicki pozostaje trzeźwy, pełen dystansu, niekiedy zniecierpliwienia. To aktor jednak jest tym, który drwi z owego chłodu i racjonalności. W rozmowie z Jelskim zaś ta sytuacja się odwraca. Kunicki pod wpływem wmuszonego weń alkoholu jest porywczy, wzburzony, rozemocjonowany. Jego historyczna reakcja kontrastuje ze spokojem partnera, który czyni zamęt w świecie jego pojęć.

Kunicki jakkolwiek skutecznie rozpoznaje reguły gry, jaką prowadzą z nim Borowski i Jelski, nie jest w pełni świadom sensu całej sytuacji. „Ja pana nie

rozumiem wcale” – powie wprost. Ten właśnie poziom niewiedzy jest istotnym składnikiem jednej z ról w teatrze ironii: roli ofiary ironii²⁹.

Przypadek Kunickiego jako ofiary ironii jest jednak szczególnie, bohater wchodzi bowiem w tę rolę po części dobrowolnie. Poszukuje on swego kata-ironisty jako *antidotum* na cierpienie, które go dotknęło. Chorobliwa namiętność, rozbudzająca wyobraźnię kosztem naturalnych instynktów życiowych, niszczy go wewnątrz. Zło, które jest jego wewnętrznym doświadczeniem, świadomie poddane zostaje niszczącej sile ironii: „Chciałem, żebyś pan [...] wytruł i wypalił to ze mnie bodaj cynizmem” (s. 231). Jednakże wzywanie demonów do walki z demonami nie może przynieść dobrych rezultatów. Pryska iluzja skutecznej kuracji, gdy sam lekarz, tzn. Jelsky, okazuje się śmiertelnie chorym pacjentem i zaczyna budzić tylko współczucie.

W postawie ironisty tkwi szczególna przewrotność: umiejętność posługiwania się ironią ma zapewnić o wyjątkowym znaczeniu samej ironii, jak i tego, kto nią włada. Ironia kusi, mami, stwarza złudzenie bycia wartością. Powszechnym przekonaniem jest, iż tylko „człowiek małoduszny [...] drwić z siebie nie potrafi” (s. 125). Ironia może być dostępna tylko dla ludzi o pewnym poziomie intelektu i wrażliwości. W świadomości bohaterów większość pojęć – co typowe dla wyobraźni modernistycznej – ulega personifikacji i mityzacji. Tak też jest z cynizmem. Uosobieniem tego pojęcia staje się Yvette Guilbert – „księżniczka cynizmu współczesnego”. Mit skuteczności działania cynizmu (a zarazem sztuki, do której jest porównany) zakłada charakterystyczną antynomię: „jej cynizm pada [...] bryzga, chłapie wprost w gęby słuchaczy i widzów, a ona czysta zostaje, czysta, dumna i karząca [...]” (s. 103). Zasadniczym przekłamaniem, jakie się tutaj dokonuje, jest zapewnienie, iż „nieczysta mowa” ironisty jego samego pozostawia nietkniętym, a wręcz przeciwnie – dowartościowuje, sytuuje na piedestale wyroczni. Ironia byłaby więc działaniem Wielkiego Sprawiedliwego, rozstrzygającego o dobru i złu, a będącego poza dobrem i złem. Berent zmierza do zdemaskowania kłamstwa ironii kreując ironistę jako ofiarę ironii.

Autoironia jest stałym elementem wypowiedzi każdego z bohaterów. Całą dramaturgię sprzężenia ironicznego postawy wobec innych i wobec własnej osoby zamknął Berent w monologu wewnętrznym Jelskiego, będącym „literacką projekcją” sceny uwiedzenia Borowskiej:

„Jednakże Brutus był to dzielny mąż”. – „Ja nie przeżyję! ja żyć nie chcę!” – „Jednakże Brutus był to dzielny mąż”. – „Boże, mój Boże, co ja pocznę!” – „Jednakże Brutus był to dzielny mąż”. – „I co ja mu złego zrobiłam? za co? za co on mi życie zniszczył?!...” – „Jednakże Brutus...” – „O, wy wszyscy jesteście jednakowi!” [s. 182]

Powtarzająca się fraza Antoniusza z *Juliusza Cezara* Szekspira, która *nb.* jest klasycznym materiałem egzemplifikacyjnym w teoretycznych studiach na temat ironii³⁰, spełnia tu podwójną rolę. Powtórzenie wskazuje na rosnącą siłę perswazji ciągle tych samych argumentów Jelskiego: tautologia buduje tu

²⁹ Zob. D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 317: „Ofiary ironii, w przeciwieństwie do ironistów i obserwatorów ironii, nie rozumieją (wskutek błędnego przekonania bądź zwykłej naiwności) wymierzonej przeciw nim ironii, czy może w ogóle jej nie chwytają”.

³⁰ Odwołują się do tego przykładu wszystkie studia poświęcone ironii zamieszczone w zeszytach „Pamiętnika Literackiego” z 1986 roku.

sytuację ironiczną znaną w wersji komicznej chociażby ze *Świątoszka* Moliera („A Tartufe?”)³¹, z tym że u Berenta jej reżyserem i narratorem jest bohater. Równocześnie fraza Szekspirowska ma tu funkcję autoironii, będąc komentarzem do nie przytoczonych wprost słów pocieszenia, jakimi darzy Jelsky bohaterkę³².

W słowniku Jelskiego to wszystko mieści się w pojęciu „dobrej gry”.

Jedyną bronią przeciw *fatum* naszego życia jest dobra gra, ta na wpół już tylko świadoma zdolność oszukiwania ludzi i siebie aż do ostatniego tchnienia. [s. 251]

Co jednak oznacza to wielkie oszustwo, które „pachnie jak lufa rewolweru” (s. 188)? Ironia stosowana doraźnie uśmierza ból, wybawia z kłopotów:

starał się ten nieznośny zgrzyt dokuczliwych wspomnień zagadać czym prędzej, zasypać nowymi myślami, pogrzebać w ironii. [s. 243]

„Nie miniesz, nie oszukasz!” – Jelsky znowu sięgnął po wino i przepłoszył te myśli ironią. [s. 243]

odmówiła natura narkozy sztuki, morfinizuje się cynizmem, jakby w przeczuciu, że skutek będzie ten sam. [s. 265]

Ironia jest sztuką świadomą – twierdzą współcześni teoretycy. „Duch sprzeciwienia – uważał Hello – może być instynktem albo systemem. W obu razach zarówno śmierć zadaje”³³. „Zdolność oszukiwania ludzi i siebie aż do ostatniego tchnienia”, o której pisze Jelsky w testamencie, jest „na wpół już tylko świadomą grą”. Müller w wielkiej scenie zdzierania masek chce „wytruć i wypalić cynizmem” fałsz Jelskiego. Ale kuracja taka jest zabójcza, maska przyrosła do twarzy, cynizm wypala fałsz wraz z życiem. Ironia jest tu postrzegana jako istotne ograniczenie. Uwięzienie w ironii oznacza kres poznawczy w sensie ucieczki intelektualnej, niedomyślenie do końca. Cynizm, jak powiada Müller, jest „śmiechem na gruzach wszelkiej wiary”, to „szczyry głos duchowego bankructwa”. Językiem ironii i cynizmu przemawia zniszczony świat wartości. Norwid, odkryty właśnie przez Zenona Przesmyckiego, napisał szczególne epitafium, jakby dedykowane pokoleniu schyłku wieku:

[...] ... czas idzie... śmierć goni,
A któż zapłaci po nas – kto? – oprócz Ironii.
Jedyną postać, którą wcale znalazłem żywą³⁴.

³¹ Warto zwrócić uwagę, że istnieją sprzeczne opinie na temat ironicznego aspektu powtórzenia. D. S. Muecke twierdzi (*Ironia: podstawowe klasyfikacje*. Przełożyła G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 256), iż w „ironii działa prawo pomniejszających się nawrotów. Z każdym powtórzeniem ironicznego wyrażenia bądź chwytu jego efekt ironiczny staje się słabszy”. Gdy tymczasem D. Sperber i D. Wilson analizując monolog Antoniusza piszą (*Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*. Przełożyła M. B. Fedewicz. Jw., s. 284): „W istocie dopiero kiedy mówi to [tj. »Brutus jest człowiekiem prawym«] po raz trzeci, narzuca się nam interpretacja ironiczna, od tej chwili z coraz większą siłą”. Teza ta wynika z założenia o stopniowości ironii. Zob. uwagi J. Paszka o ironicznym aluzji w: *Iryzujące aluzje „Próchna”*. Jw., 1978, z. 4, s. 286.

³² Jest to interpretacja polemiczna wobec sądu J. Paszka (wstęp w: Berent, *Próchno*, s. XLIX), traktującego słowo-refren Jelskiego jako dosłowne przytoczenie własnych wypowiedzi bohatera.

³³ Hello, *op. cit.*, s. 27.

³⁴ C. K. Norwid, *Do Walentego Pomiana Z. W: Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki. T. 1. Warszawa 1968.

Paradoks, czyli doświadczenie opaczności świata

Uwagi zamieszczone w pierwszym rozdziale rozpoczęliśmy od wskazania waloru semantycznego i aksjologicznego swoistego „nadmiaru słowa” w powieści Berenta. Jednakże próba opisu dyskursu ironicznego uwypukliła zjawisko pozornie przeciwstawne, a mianowicie tendencję do dyscypliny słowa. Język bohaterów często dąży do aforystycznej zwięzłości. Wydaje się, że stanowi to problem szerszy, odnoszący się nie tylko do *Próchna*, ale do całokształtu stylu literatury przełomu wieków. Obok nurtu ciężącego ku wielosłowiu zaznacza się tu nurt mowy lapidarnej, opartej na grze sprzeczności, której najdoskonalszą formą jest paradoks. On też w ówczesnej świadomości w sposób szczególny stał się sygnałem języka i postawy dekadentkiej. Doskonały znawca epoki, Ignacy Matuszewski, tę tożsamość sformułował *expressis verbis*: „naprawdę po »dekadencku«, tj. przez zamiłowanie do paradoksalności”³⁵. Nie dziwi to, jeśli zważyć, że wiek XIX chyląc się ku końcowi obdarował kulturę europejską dwoma znakomitymi twórcami stylu aforystycznego: Friedrichem Nietzschem i Oskarem Wilde’em³⁶.

Nietzsche wyjątkowo cenił aforyzm:

Aforyzm, sentencja, w których przodują wśród Niemców, są formami „wieczności”; ambicja moja polega na tym, by w dziesięciu zdaniach wypowiedzieć to, co ktoś inny w całej powiada książce – czego inny w całej książce nie powiada³⁷.

Styl aforystyczny podnosił, jego zdaniem, wartość dzieła literackiego:

Najgłębsze i najbogatsze książki będą miały zawsze coś z aforystycznego i nieoczekiwanego charakteru *Myśli* Pascala³⁸.

W dziełach Nietzschego aforyzm stał się znakomitym narzędziem wyrażenia postawy krytyczno-obszarywarskiej połączonej z charakterystycznym dla jego filozofii dydaktyzmem. Nic też dziwnego, że wszedł on do retoryki Nietzschego jako jej stały i ważny składnik³⁹.

Inny aspekt aforyzmu podkreślał w swojej twórczości Wilde. Zalety aforyzmu miały dla niego wartość „nowego hedonizmu”, o którym marzył lord Henryk w *Portrecie Doriana Graya*⁴⁰. Paradoks dawał intelektualną rozkosz nagłego olśnienia i przyjemność estetyczną wynikającą ze zręczności językowej⁴¹. W tradycji literackiej jak i obyczajowej ten wyrafinowany sposób wysławiania się połączył się z postacią dandysa. Stał się wyrazem sprzeciwu wobec „opinii potocznej *doxa* – która przekazuje przysłowie, »aforyzm szarego człowieka z ulicy«”⁴².

Estetyka dziwactwa i negacji, która, zdaniem Alberta Camusa, zrodziła dandyzm, odnalazła w aforyzmie o charakterze paradoksu swój efektowny

³⁵ Matuszewski, *op. cit.*, s. 217.

³⁶ Obaj odeszli wraz ze swoim stuleciem, zmarli w 1900 roku.

³⁷ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*. Przełożył S. Wyrzykowski. Warszawa 1905–1906, s. 117–118.

³⁸ Cyt. za: F. H. Mautner, *Maksymy, sentencje, fragmenty, aforyzmy*. Przełożyła M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 303.

³⁹ F. Martini, „*Tako rzecze Zaratustra*”. W zbiorze: *Sztuka interpretacji*. T. 2. Warszawa 1973, s. 26.

⁴⁰ O. Wilde, *Portret Doriana Graya*. Przełożyła M. Feldmanowa. Warszawa 1971, s. 151.

⁴¹ Zob. Mautner, *op. cit.*, s. 299.

⁴² *Ibidem*, s. 289.

wyraz⁴³. Wszakże nie tylko sfera estetyki okazała się jego domeną. Mimo deklaracji Wilde’a zamieszczonych we wstępie *Portretu Doriana Graya*, iż żaden artysta nie posiada sympatii etycznych, będących niewybaczalnym zmanierowaniem stylu⁴⁴, właśnie ta powieść ujawniła dobitnie wymiar moralny problemu. *Portret Doriana Graya* przynosił znamiennej ambiwalencję ocen moralnych, którą doskonale oddawał paradoks jako konstrukcja oparta na wewnętrznej sprzeczności. Od tego właśnie utworu Wilde’a, we Francji zaś od *Ucznia Paula Bourgeta*, a w naszej rodzimej twórczości – od powieści o wieku nerwowym, z *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza na czele, bierze początek nurt literatury będącej, mówiąc słowami Sienkiewicza, „zachętą wprost albo ostrzeżeniem”⁴⁵. Ta dwoistość przesłania moralnego wpisana jest tu m.in. w konstrukcję paradoksu widoczną nie tylko w sferze języka, ale przede wszystkim – kreowania bohatera. Paradoks daje wyobrażenie o błyskotliwości jego intelektu, giętkości stylu, ale i o cynizmie i podejrzanym moralności.

Próchno Berenta zyskało rangę dojrzałego kompendium wiedzy o epoce zarówno przez włączenie szeregu ważnych zjawisk w obręb świata przedstawionego, jak i wskutek uczynienia ich treścią świadomości bohaterów. Aforyzm o wyraźnym kształcie paradoksu nie tylko wszedł do języka postaci, ale stał się przedmiotem ich refleksji. W oczach bohaterów temat sentencji-paradoksu urasta do rangi istotnego problemu egzystencjalnego. Umiejętność tworzenia paradoksów staje się miarą sprawności umysłowej i artystycznej, toteż inspiracji poszukują wszędzie i we wszystkim:

już sama obecność tego człowieka podniecała mu myśl i wprowadzała ją na tory paradoksów.
[s. 187]

Szczególną wagę przywiązywał do owej zdolności Jelsky. Miał on w swojej „tece” co najmniej trzy zbiory sentencji.

Gotuję zbiorok kaligraficzno-umoralniających wzorków dla młodzieży. Znajdziesz tam pan między innymi następujące sentencje: „Podział pracy ogłupia uszlachetniająco, miłość ojczyzny to sumienność w swym dziale pracy. – Czas to pieniądz, moralność zmienia się wraz z czasem. – Jedno marzenie więcej, jeden grosik mniej. – *Ora et labora*, przyjdzie patriota, co z tego skorzysta. – Cierpliwość i praca jednych uszlachetnia, a drugich wzbogaca...”. Mam i drugi zbiorok, tak zwany „filantropijny”, dla poprawy charakteru zgrzybiałych bankierów; posiadam i trzeci, „*savoir-vivre*’owy”, dla młodych artystów poszukujących mecenasów. [s. 227]

Także dla Müllera to coś więcej niż popis zręczności językowej i intelektualnej: w opinii Borowskiego staje się on „niewyczerpanym składem sentencji dotyczących się kobiet”. Paradoks krąży w świadomości bohaterów wokół najbardziej palących i bolesnych dylematów: poczucia obcości, erotyki, sztuki. Nic dziwnego zatem, że w powieści w chłodny, logiczny ton sentencji wkrada się pasja, słowa nie postępują w spokojnym szyku frazy, lecz eksplodują namiętnością. W wyborze kształtu paradoksu dostrzec można znamienne połączenie retoryki z żywiołowością charakterystyczne dla stylu Nietzschego⁴⁶.

⁴³ A. Camus, *Eseje. Wybór i przekład* J. Guze. Wstęp napisał J. Kossak Warszawa 1971.

⁴⁴ Wilde, *op. cit.*, s. 6.

⁴⁵ H. Sienkiewicz, list do J. Janczewskiej z grudnia 1889. Cyt. za: J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*. Warszawa 1970, s. 29.

⁴⁶ Zob. Martini, *op. cit.*, s. 26.

Ważnym źródłem takiego właśnie splotu jest przesunięcie aforyzmu-paradoksu w strukturze powieści z języka narratora do języka postaci. W *Próchnie* sentencje zostają włączone w rytm dialogów jako istotny składnik replik. Odnoszą się zatem do konkretnej sytuacji, rozmówcy, tematu:

- Pan tym mądrzej, tym wymowniej mówi, im słuchacz mniej pana rozumie [...]. [s. 5]
 – [...] Müller – kończył Borowski – nienawidzi kobiet, ponieważ jest erotomanem. [s. 105]
 – Uśmiecha się, a czuć, że chłodne, zimne słowo rzuci... [s. 7]
 – [...] Ze wszystkich etranżerów najbardziej lubię Polaków: nikt tak namiętnie nie skazuje stosunków swego kraju, jak oni [...]. [s. 118]

Te przykłady ilustrują, w jaki sposób pod piórem Berenta rygor myślowy, którego wymaga konstrukcja paradoksu, łączy się zarówno z siłą retorycznej perswazji, jak i z napięciem emocjonalnym. Paradoks zostaje tu naznaczony silnym piętnem postawy bohatera. Figura ta bierze zatem udział w charakterystycznej zmianie strategii narracyjnej, jaka dokonała się w powieści w drugiej połowie XIX wieku. Zazwyczaj aforyzmy były wcześniej „interwencjami moralistycznymi narratora”, uogólniały przedstawione w fabule zdarzenia, nadawały im sens, który pisarz skłonny byłby uznać za obowiązujący⁴⁷. W powieści modernistycznej, należąc do języka bohatera, reprezentują jego punkt widzenia. W *Próchnie* stają się jednym z głównych nośników wizji świata i jego interpretacji przede wszystkim w kategoriach wartościujących. Wyposaża je zatem Berent w szczególny ładunek ekspresji. Paradoks, jakim operuje pisarz, różni się znacznie od tego, jakim jest paradoks „klasyczny” Leopolda Staffa, jeden z najciekawszych artystycznie i znaczeniowo w naszej literaturze początku XX wieku. W wierszach autora *Snów o potędze* figura ta, choć oparta na antytezach, odwołująca się chętnie do relatywizmu, była jednak elementem języka wyrażającego świat trwałego ładu, zmierzający ku prawdom pozornie dziwacznym, ale w gruncie rzeczy afirmującym. Tymczasem paradoksy w *Próchnie*, funkcjonujące w płaszczyźnie interakcji oraz relacji bohater – świat, służą przede wszystkim przeczeniu. Stają się istotnym elementem mowy szyderczej. Paradoks, należąc do grupy figur „budujących przez zaprzeczenie”⁴⁸, w *Próchnie* neguje głównie tradycyjne ustalenie w zakresie wartości, wyraża buntowniczą postawę bohatera. Istnieje jednak ważny punkt zbieżności pomiędzy paradoksem w młodopolskiej twórczości Staffa a paradoksami *Próchna*, nie tylko w wymiarze ekstensywnym, tj. istotnym statystycznie, oraz intensywnym, tj. ważkim strukturalnie. Do wskazania owego podobieństwa szczególnie przydatne są tezy interpretacyjne Jerzego Kwiatkowskiego. Dotarł on bowiem do źródeł językowego i filozoficznego paradoksu poety: są nimi obsesja winy i obsesja słabości, realizujące się w antytezach mających dany zakres tematyczny:

Słabość – siła, jawa – sen, rzeczywistość – złuda, prawda – kłamstwo, dążenie – cel [...],

⁴⁷ O roli aforyzmów w powieści młodopolskiej wspomina M. Głowiński w swym studium *Powieść młodopolska* (Wrocław 1969, s. 120). Czyni to jednak tylko z perspektywy przemian narratora i ogranicza się do przykładu *Chłopów* Reymonta podkreślając związek sentencji z ich ludowym rodowodem.

⁴⁸ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 282.

z antytez tych powstają paradoksy, słabość tworzy siłę, jawa jest snem i sen jest jawą, prawda jest złudą, kłamstwo staje się prawdą, dążenie jest celem⁴⁹.

Wskazane przez Kwiatkowskiego pary opozycji będące osiami paradoksu stosują się także do powieści Berenta, przy czym szczególnie doniosłą rolę odgrywa tu jedna, niewątpliwie najbardziej podatna na napięcia aksjologiczne: to antynomia prawdy i kłamstwa. Sam paradoks postrzegany jest przez bohaterów jako napiętnowany kłamstwem. Ujawnia to metatekstowy komentarz: „ja mam w sobie orkiestrę, która fanfarą paradoksów grzmi wtedy najgłośniejsz, im więcej skarży się oniemiała dusza” (s. 246). Posługiwanie się paradoksem tak jak ironią jest działaniem maskującym, jest oszustwem przebrania, ukryciem wewnętrznego rozdarcia.

Jak wiadomo, moderniści nie poprzestawali na stawianiu pytań natury poznawczej. Perspektywa epistemologiczna zazwyczaj łączyła się bardzo ściśle w ich światopoglądzie z problematyką ontologiczną. Prawda i kłamstwo stają się także w *Próchnie* podstawowym dylematem sposobu istnienia świata i człowieka w świecie. Dzieje się tak szczególnie wówczas, gdy opozycja prawdy i fałszu spotyka się z fundamentalnym dla epoki modernistów postrzeganiem rzeczywistości w kategoriach *sacrum* – *profanum*.

Jedną z kluczowych scen powieści, dramatyczna rozmowa między Borowskim a Jelskim, rozgrywa się u bram kościoła. To miejsce, któremu Berent w swej twórczości przypisywał wyjątkowe znaczenie symboliczne. Próg kościoła jako granica dwóch światów bywa przestrzenią rewelacji istotnych prawd. Jelski wygłasza tu zdanie, iż scena teatralna jest jedynym możliwym miejscem szczerzej modlitwy. Sąd ten nie zaskakuje swą oryginalnością, utożsamienie kościoła i teatru dla wielu modernistów było atrakcyjną ideą, którą w swych deklaracjach programowych, jak i utworach literackich wielokrotnie na różne sposoby podejmowali. Reakcja Borowskiego, jego rozdzierający okrzyk: „Boże, Boże mój, cośmy z życia zrobili!” (s. 162), każe zobaczyć ów stereotyp myślowy w nowej perspektywie. Modernistyczne gry parą *sacrum* – *profanum*, które objęły także relację kościół – teatr, w tym momencie zostają brutalnie odarte z intelektualnych i estetycznych uroków. Zdanie Jelskiego ujawnia całą siłę paradoksu w jego najpełniejszym wymiarze i zasadniczej funkcji: jako epifanii. A przecież wizja świata bohaterów *Próchna* utkana jest z takich paradoksów, np. opozycja „szczerzej sztuki” i „kłamanego życia”, cynizm jako „szczyry głos duchownego bankructwa”.

Paradoks jest olśnieniem, które znosi wszelkie wątpliwości mieczem rozcinającym gordyjskie węzły” – tak definiował paradoks Jan Błoński w swej książce o Sępie Szarzyńskim w rozdziale zatytułowanym *Retoryka paradoksu*⁵⁰. I zapewne moderniści zgodziliby się z takim ujęciem.

Paradoks istnieje jako chwila pewności, jakże wyjątkowy to zatem czas w świecie chwiejnych, złudnych idei końca wieku. Jest formą przeżycia Prawdy, lekkim muśnięciem nieosiągalnego horyzontu poznania. Pisz jednak dalej Błoński:

Dzięki niemu [tj. paradoksowi] myśl wynika z własnego przeciwieństwa, nadzieja budzi się na dnie upadku, pogodzone zostaje to, co wydawało się nieodwołalnie rozdarte,

⁴⁹ J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*. Warszawa 1966, s. 95.

⁵⁰ J. Błoński, *Mikołaj Sep-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, s. 138.

rozłączone: nieszczęście i cnota, tortura i praca, człowiek i Bóg. Bo właśnie Bóg mówi (daje znać) paradoksami⁵¹.

Kto w świecie dekadentów mówi paradoksami? Bóg czy ten, kto uzurpuje sobie kompetencje swego Wielkiego Adwersarza? Tutaj znów rozpościera się przerażająca otchłań wątpliwości. Przypisanie Bogu tego rodzaju języka objawień, a jeszcze Kierkegaard przekonywał, że „ideą naczelną [...] chrześcijaństwa jest paradoks”⁵², mogło budzić nadzieje, przywracać ład. Jednakże prawdy, jakie odsłaniały się w świetle paradoksu przed dekadentami, właśnie burzyły ład, ujawniały dzieło zniszczenia. Przerazenie wizją własnego losu i świata dominuje w świadomości człowieka, którego portret skreślił Berent w *Próchnie*. Obraz ten budzi grozę swoją opacznością, przewrotnością, odwróceniem naturalnego porządku rzeczy. Odczytanie świata za pomocą formuły paradoksu wiedzie wprost ku rzeczywistości pojmowanej jako świat na opak.

Topos świata na opak stał się dla Berenta jedną z głównych struktur modelujących utwór. Był na przestrzeni wieków włączany w bardzo różnorodne całości estetyczne i światopoglądowe. W poszukiwaniu kontekstu literackiego i funkcji znaczeniowej, jaką przybiera w *Próchnie*, właściwsze wydaje się zwrócenie się ku propozycjom Ernsta Roberta Curtiusa w *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* niż Michaiła Bachtina. Autor *Twórczości Franciszka Rabelais’go*, zmierzając ku opisowi kultury śmiechu z jej proveniencją ludowo-jarmarczną, pomija świadomie nurt kultury wysokiej, od czasów antyku posługujący się toposem świata na opak. A z tej właśnie tradycji retorycznej należy wyprowadzić możliwość włączenia owego toposu w wizję świata budzącego strach. Pisze Curtius, iż „»świat na opak« może w zmaconej świadomości wzburzonej duszy być wyrazem przerażenia”⁵³. Albowiem nie ludyczne gesty wywracające porządek świata w celu jego odrodzenia, nie „*risus paschalis*”, ożywczy śmiech towarzyszący obrazom burzonego ładu, ale, mające swe źródło w retoryce, bogate *instrumentarium* środków wyrażających postawę negacji wobec świata współczesnego leży u podstaw opaczności kosmosu w powieści Berenta⁵⁴.

Głównym narzędziem, za pomocą którego budowano świat na opak, były *impossibilia*, czyli szeregowanie rzeczy niemożliwych, w średniowieczu znane z wersji adynatów Wergiliusza (*similitudo impossibilium* – podobieństwo rzeczy niemożliwych). Jednym z najstarszych *impossibiliów* jest obraz ciemnego słońca, którego źródłem było doświadczenie religijne. Archiloch, będąc świadkiem zaćmienia słońca 6 IV 648 r. p.n.e., stwierdził, że skoro Zeus zaćmił słońce, nie ma już rzeczy niemożliwych⁵⁵. Proroctwa Izajasza, Ezechiela i Joela oraz

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² S. Kierkegaards *Papirer*. T. 3. Kjöbenhavn (1909–1948). Cyt. za: K. Toeplitz, *Kierkegaard*. Wyd. 2. Warszawa 1980, s. 112.

⁵³ E. R. Curtius, *Topika*. W antologii: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Pod redakcją M. Głowińskiego i H. Markiewicza. Wrocław 1977, s. 145 (tłum. K. Krzemieniowa).

⁵⁴ A. Borowski (*Renesans*. Warszawa 1992, s. 108) sądzi, polemizując z interpretacją Bachtina, iż twórczość Rabelais’go powinna stanąć obok *Pochwały głupoty* Erazma z Rotterdamu jako „arcydzieło humanistycznej retoryki”.

⁵⁵ Zob. Curtius, *op. cit.*, s. 142.

wizje św. Jana w *Apokalipsie* dają początek odrębnej ważnej tradycji. Jej echa odnajdujemy w literaturze modernistycznej: u Kasprowicza, Przybyszewskiego, Mirandoli, Micińskiego, Wolskiego, Grossek-Koryckiej⁵⁶. Lęk przed apokaliptyczną katastrofą, przerażające wyobrażenie śmierci Boga i pustego nieba należą do sfery głębokich doświadczeń, „czarne słońce” staje się elementem pejzażu wewnętrznego. Świat w *Próchnie* jest także światem pozbawionym jasnego słońca. Bywa ono krwawe lub tonie w rdzawych chmurach, niebo zasnuwane dymem i mgłami nie przepuszcza promieni światła, królują tu „sztuczne słońca lamp elektrycznych, które nie dają przedmiotom cienia („drzewa bez cienia”), bohaterowie przynależący do sfery nocy powtarzają chętnie słowa Goethego „Niezbyt lubię słońce... Pójdź za mną w krainę ciemności”. Wieczór i noc są właściwym czasem zdarzeń akcji.

Świat bez słońca, posiadający odniesienia zarówno w nastroju katastroficznym, jak i pesymistycznym odczuciu próżni, zawieszenia, ma jednak w *Próchnie* sens przede wszystkim w paradygmacie konstrukcji zanegowanych, opacznych, paradoksalnych. Maria Janion nazwała „czarne słońce” z *Nie-Boskiej komedii* „emblematem paradoksalnego Boga, jego straszną maską”⁵⁷. W *Próchnie* zaciemnione słońce wraz ze sztucznymi słońcami latarń jawi się jako emblemat paradoksalnego świata.

Tego rodzaju koncepcja artystyczna, jak i propozycja światopoglądowa, nawiązuje w prostej linii do jednego z najwybitniejszych dzieł europejskiego dekadentyzmu, *À rebours* Jorisa Karla Huysmansa. Powtarzające się w licznych komentarzach określenia tej powieści jako brewiarza, biblii, encyklopedii akcentowały nie tylko jej rangę oraz zalety kompendium. Można w nich odczytać sugestie dotyczące zasad organizacji strukturalnej tego typu przekazu, opartego na zestawieniu kolejnych tez-sekwencji. Kompozycja *À rebours* przypomina ćwiczenie retoryczne: o świecie na opak opowiada się tu w rytmie następujących po sobie impossibiliów, to jakby rozpisana na kolejne rozdziały zasada *similitudo impossibilium*. Odwrócenie porządku rzeczy jest działaniem systematycznym, obejmującym poszczególne dziedziny poczynań bohatera: rytm snu i pracy, gusty estetyczne, reakcje zmysłowe, zasady moralne aż po dziedzinę najbardziej oporną w rewolucyjnych innowacjach — prawa fizjologii: karmienie organizmu na wspak, wlewkami odbytnicznymi.

Berent natomiast konstruując swój świat na opak posłużył się, podobnie jak w innych powieściach, rytmem persewerujących motywów. *Impossibilia* wplecione w materię powieści powracają w kilku kręgach tematycznych.

Jednym z nich jest biografia artysty. Wyjątkowy status egzystencji człowieka sztuki w końcu XIX w. był wypadkową wielu czynników. Dominowały tu dwie przenikające się relacje: wobec sztuki i wobec społeczeństwa. O konsekwencjach przyjęcia postawy estetycznej pisał Nietzsche:

Artystą jest się za tę cenę, iż to, co wszyscy nie-artyści zowią „formą”, odczuwa się jako treść, jako „rzecz samą”. Tym samym oczywiście artysta żyje w świecie na opak; albowiem od tej chwili treść staje się dla niego czymś czysto formalnym — nie wyłączając naszej egzystencji⁵⁸.

⁵⁶ Zob. odkrywczy tekst M. Stali *Od czarnego słońca do ciemnego świecidla* (w: *Chwile pewności*. Kraków 1991).

⁵⁷ M. Janion, *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 100.

⁵⁸ Cyt. za: Martini, *op. cit.*, s. 24. Podkreśl. M. P.

Słowa Nietzschego w charakterystyczny sposób podkreślają związek zasady odwrócenia porządku rzeczy z postulatem kreacji własnej egzystencji. Ta forma artyzmu, doskonale widoczna w poczynaniach des'Esseintesa, jest udziałem bohaterów *Próchna* w znacznie mniejszym stopniu. W swoich decyzjach eskapistycznych, poczuciu arystokratycznej wyższości, jaką daje obcowanie ze Sztuką, najbliższy diukowi Janowi jest Hertenstein.

W modelu stworzonym przez kulturę końca XIX w. relację artysty i społeczeństwa ujmowano zazwyczaj w kategoriach fatalizmu. Znamienne pod tym względem są poglądy Thomasa Manna i Henry'ego Jamesa, które tak podsumowuje Arnold Hauser:

artysta prowadzi przymusowo egzystencję pozaludzką i nieludzką, [...] drogi normalnego życia są dla niego niedostępne, a spontaniczne, naiwne i ciepłe uczucia ludzkie są dla jego celów nieużyteczne. Dziwaczność jego bytu polega na tym, że ma on przedstawić życie, a jest z samego życia wykluczony⁵⁹.

Tak wyrażony pogląd o wiele pełniej przystaje do Berentowej koncepcji artysty. Dziwaczny status „innego” jest niewątpliwie kluczem egzystencji wszystkich bohaterów *Próchna*. Skazani na los opaczny, odwracający naturalny bieg rzeczy, realizują swoim życiem fazy egzystencjalnych „niemożliwości”. Z takich ogniw budowana jest postać Borowskiego. „Dziedzic talentu i zgnilizny” łączy w sobie dziecko i potwora („czyżbym ja dziś był już potworny”). Wciela antyczny, a zarazem romantyczny topos starego młodzieńca (*puer – senex*): „młodością [swą] zgrzybiały i gnuśny”, przeżywa boleśnie przedwczesną dojrzałość, jak i spóźnione dzieciństwo⁶⁰. W punkcie kulminacyjnym swej biografii otrzymuje status aktora bez sceny. Nawet motyw syna podnoszącego rękę na ojca może mieć swe źródło w topice świata na opak, m.in. w obrazie ucznia chętnie posługującego się różgą i wyzwickami podczas nauczania tępego i opornego starca⁶¹. Postacie kobiece przewijające się przez życie Borowskiego są także kombinacjami ról układającymi się we wzór paradoksu: matka-kochanka, matka-Sfinks, kochanka-śmierć, dziewica-wampir. Analogiczne przypadki odnajdujemy w całej powieści: lekarz-poeta, siostra-kochanka, ojciec-prorok i zarazem ojciec-stręczyciel, itp. Głęboka samoświadomość bohaterów stale filtruje owe dziwaczne zbieżności, postrzegając je na skali rozpiętej między dwoma biegunami: autokreacji i fatalizmu.

Zbliżenie do biegunów autoreakcji widoczne jest szczególnie wówczas, gdy czyny bohaterów mają aspekt prostej negacji. Najbardziej powierzchownie i banalnie uzewnętrznia się to w postawie antyfilisterskiej, która należała do kanonu zachowań dekadenta. Bohaterom *Próchna* zdarza się mówić o „nikczemności i głupocie filistrów”, zdarza się wykonywać prowokacyjne gesty, szczególnie w miejscu, które uważają za wyłącznie swoją własność, tj. w kawiarni. Jednakże Berent zdecydowanie odsuwa na dalszy plan tę wyświechtaną opozycję mieszczanin – dekadent, nadużywaną przez naszą literaturę głównie

⁵⁹ A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*. Tłumaczyła J. Ruszczykówna. T. 2. Warszawa 1974, s. 332.

⁶⁰ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*. Kraków 1985, s. 287.

⁶¹ Zob. Curtius, *op. cit.*, s. 142. – J. Okoń, *Intermedium polskie XVII wieku. Próba typologii*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 128.

z powodu atrakcyjności tematyki obyczajowej. Przedmiotem ataku bohaterów *Próchna* nie są typowe cechy *bourgeois*, jak fałszywa moralność, głupota, wykpiwane w powieści europejskiej co najmniej od czasu *Komedii ludzkiej* i *Pani Bovary*. Następuje tu wyraźne przesunięcie akcentów: „nikczemny i głupi” filister staje się przyrodnim bratem „racjonalistycznej hołoty” („lekarze! przyrodniki!”). Pierwsi posiadają wewnętrzną równowagę, pasją drugich jest „konsekwencja, logika, sens”. „Nienawidzisz schludności w cudzym ubraniu, zgoła wszystko, co o jakim takim ładzie wewnętrznym mówi” (s. 197) — analizują siebie nawzajem. Batalia toczy się na innym polu, walczące strony przywdziewają inne niż zazwyczaj mundury. Nie o tradycyjną opozycję kapłana Sztuki i niewolnika Mamony tu idzie, lecz o konfrontację dwu postaw w planie antropologicznym. Prawo negacji, które rządzi zachowaniem bohaterów, ma punkt odniesienia w „ładzie wewnętrznym” i sensie świata.

Zasadę zaprzeczeń stosuje się także wobec tego, co można by nazwać porządkiem naturalnym. Akcja powieści rozgrywa się na wiosnę, ale wszelkie tradycyjnie pozytywne konotacje tej pory roku zostają tu systematycznie negowane. Park wiosenny o zmierzchu staje się miejscem strachów i upiórów (nietoperze, koty wydające „przeraźliwe, ochryple, gardłowe syki, a potem beznadziejne szlochanie dzieci”, s. 65). Zakochane pary na ławkach wywołują u bohaterów ataki agresji („Kunicki miał ochotę podejść tam i bić, bić, co sił starczy”, s. 65), powiew wiosennego wiatru wzbudza odrazę („Ano, wiosna! — mruknął Jelsky. Skrzywił się, splunął”, s. 236). Jedyne kwiat, jaki wywołuje zachwyt — zimowit, ma nie tylko urok „pięknej suchotnicy”, ale jest „jesiennym kwiatem wiosennych trucizn” (wiosenne pędy zimowitu były trucizną dla pasących się na łąkach zwierząt). Także rytm przemienności dnia i nocy wydaje się raczej sztucznym i apodyktycznie narzuconym prawem:

Ludzie [...] powinni żyć i spać na przemian. To regularne zamieranie życia z tej tylko racji, że słońce zaszło, przypomina stare przesady i jest resztką melancholii pocziwego żywota naszych dziadów. [s. 177]

Te gesty, naiwne po trosze, a tak zastanawiające w swej konsekwencji, Berent opisuje, zbiera, kataloguje, tak jak robił to prawie 20 lat wcześniej Huysmans. Oczywiście jest podobieństwo zakresu owych negacji, jak chociażby motyw natury, która „przeżyła się już”, „sztucznych efektów” będących „cechą wyróżniającą geniuszu ludzkiego”, ucieczki w noc i szczerłą zamkniętość, ucieczki przed własną epoką „głupią i płaską”, itd.⁶²

U autora *À rebours* zasada na wspan, która rządziła precyzyjną organizacją domu des'Esseintesa w Fonteney, jak i równie subtelnym mechanizmem materii powieściowej, miała — jak wiadomo — swoje źródło w sprzeciwie wobec tainowsko-zolowskiego naturalizmu. Huysmans z naukową metodycznością godną mistrza z Medanu zmierzał do wykazania prawdziwości tezy odwrotnej do tej lansowanej przez swoich poprzedników:

Teoria środowiska zastosowana do sztuki przez pana Taine'a jest słuszna, ale w zastosowaniu do wielkich artystów — słuszna na odwrót, ponieważ środowisko działa na nich przez bunt i przez nienawiść, jakie w nich budzi; zamiast naginać, urabiać ich duszę na swoje podobieństwo, tworzy w olbrzymich Bostonach samotnych Edgarów Poe; działa przez negację i stwarza w haniebnej Francji takich ludzi, jak Baudelaire, Flaubert, Goncourt, Villiers

⁶² J. K. Huysmans, *À rebours*. Przełożył J. Rogoziński. Warszawa 1976, s. 69, 232.

de l'Isle Adam, Gustaw Moreau, Redon, Rops — istoty wyjątkowe, które powracają śladami stuleci i przez wstręt do postponowania się, jakie muszą znosić — rzucają się w przepaść przeszłych wieków, w zgiełkliwe otchłanie koszmarów i marzeń...⁶³

Związek artysty ze środowiskiem pragnie Huysmans rozwiązać dzięki koncepcji swoistego determinizmu negatywnego. Jednakże w swojej największej powieści kwestię tę rozstrzyga nieco inaczej. Między mikrokosmosem domu w Fonteney a rzeczywistością rozciąga się przepaść, te dwie przestrzenie potrafią żyć w doskonałej izolacji, nie dążąc do jakiegokolwiek formy aneksji. Wynika to po części z tego, iż świat diuka Jana jest porażająco racjonalny. Demony, które w nim drzemą, zostają wprzęgnięte w cykl przemysłanych doświadczeń, wysiłek pracowitego intelektu. W ślad za tym idzie problem wielkiej wagi, istotny dla uwypuklenia różnic między dziełem Huysmansa a dziełem Berenta, des'Esseintes uwolnił się nie tylko od widoku za oknem, uwolnił się także od horyzontu etycznego i eschatologicznego, a on właśnie w pejzażu duszy Berentowych bohaterów jest częścią niezbywalną. Za sprawą jego istnienia hedonistyczna przyjemność, będąca nieodłącznym składnikiem sztuki życia pustelnika z Fonteney, jest niemożliwa w świecie *Próchna*. Dla diuka Jana egzystencja jest grą z prawami małego i nikczemnego świata skrojonego na miarę filistra, jest grymasen odrazy, sekwencją gestów przeczenia, wykonywanych ze swobodą i oglądą dandysa. Świat na opak Huysmansa jest wyrafinowaną kreacją. Świat na opak Berenta jest tragiczną destrukcją, przekształcającą się w misterium grzechu i śmierci.

Oksymoron. U progu labiryntu aksjologicznego⁶⁴

Kazimierz Wyka charakteryzując wstępne objawy uczuciowości modernizmu wskazał na dwie fazy ich ujawniania się. Pierwsza, która była „wnioskiem uczuciowym wynikającym z bezwzględego zaniku wartości”, oznaczała „pustkę, znużenie, cierpienie, przedwczesną dojrzałość, zwątpienie, pesymizm, gorycz rzadko kiedy naprawdę doznanych zawodów”⁶⁵. Dalej — rodowód „kraju modernistycznego cierpienia” krytyk wywodzi z tego, iż

w świadomości modernistów nie było jednolitych reakcji, lecz reakcje spierające się ze sobą, które niemożnością poprzestania na jednej z nich pogłębiały ból i rozdarcie. Tak być musiało, skoro brakło wspólnej, powszechnej normy przeżyć, nadanej pokoleniu jako wynik obiektywnie istniejącego przeżycia pokoleniowego⁶⁶.

Aby ustalić zakres owych sprzeczności, Wyka przywołuje poezję Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Antoniego Langego. Twórczość ta dowodzi niewątpliwie, iż ów stan rozdarcia był jednym z najistotniejszych rysów samoświadomości pokolenia.

W piersi naszej Chrystusy żyją i Nerony,
W piersi naszej bogowie żyją i bydlęta;
I duch nasz, przebaczeniem cały przepelniony,

⁶³ J. K. Huysmans, *O sztuce*. Wybór, opracowanie, wstęp E. Grabskiej. Tłumaczyła H. Ostrowska-Grabska. Wrocław 1969, s. 122.

⁶⁴ W tytule nawiązując do interesującego studium S. Morawskiego *W labiryncie aksjologicznym* (w zbiorze: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Lublin 1986).

⁶⁵ Wyka, *op. cit.*, s. 77.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 83.

Nieraz się nienawiścią — jak burzą — rozpęta.
 I bluźnim, choć ku bóstwu dążym w nieśmiertelność,
 I usta wykrzywiamy w cyniczną weselość.
 [.]
 A życie tak kochamy, jak wiosenne szumy
 I jak usta dziewicze — i jak wieszczów dumy,
 A modlim się do grobu — nicestwa — i dżumy.
 I milczym jak umarłych bezpotomne próchno⁶⁷

Znamienne, że owa sprzeczność uczuć, przeżyć, dążeń była tą dziedziną samowiedzy, do której ówczesna nauka nie miała dostępu. Jak w wielu innych sprawach, także tu pozostawiała bezbronnym człowieka poddanego działaniu krańcowo różnych emocji. Jeszcze w 1890 r. Jan Władysław Dawid swój szkic poświęcony „rozkoszy cierpienia” rozpoczynał od charakterystycznego stwierdzenia:

Jedno to z najdziwniejszych i najmniej zbadanych uczuć. Psychologowie milczą o nim. Spencer wspomina wprawdzie, lecz nazywa je w ogóle niezrozumiałym, pojmuje je przy tym tylko jako uczucie niesprawiedliwego losu, przyjemności krzywd, które znosimy bez własnego przyczynienia się⁶⁸.

Nieprzypadkowe wydaje się, iż na przełomie XIX i XX w. refleksja nad samym kształtem przeżyć łączy się bardzo ściśle w rozwoju nauki z perspektywą aksjologiczną. Jako postulat pojawi się ona w wydanej w 1910 r. książce Floriana Znanieckiego *Zagadnienie wartości w filozofii*:

Logiczne ujęcie emocjonalnego życia staje się wprost koniecznością dla pragmatyzmu i dla wszelkiej w ogóle filozofii „humanistycznej” pragnącej uwzględnić indywiduum ludzkie jako „twórcę wartości”, a nie tylko jako przedmiot przyrodniczy lub znikomy przejaw absolutu. Świadomość ta budzić się zaczyna coraz wyraźniej. Objawem jej są dwie ciekawe — gdyż, o ile się zdaje, pierwsze — próby stworzenia czegoś w rodzaju logiki wartości. Są to: [...] *Logika uczuć* Ribota i artykuł Urbana *The problem of a Logic of the emotions*⁶⁹.

Théodule Ribot, jeden z najlepiej znanych w Polsce psychologów, przeszedł typową ewolucję od *Psychologii uwagi* (wyd. pol.: 1892) poprzez *Psychologię uczuć* (1901) aż po *Logikę uczuć* (1921). W tej ostatniej widoczne jest odejście od czysto psychologicznego ujęcia problematyki uczuć w kierunku teorii wartości. Według Ribota istotą logiki uczuć jest doskonała synteza zacierająca to, co w logice rozumowej istnieje jako sprzeczność, antagonizm.

Rozumowanie wzruszeniowe jest przystosowaniem do wierzeń, pożądań i odraz. Jego stanowisko jest podmiotowe. Obserwacja zaś wskazuje, że życie uczuciowe, pozostawione samo sobie, godzi się doskonale z wielością dążeń i nawet z ich anarchią. Jedność nie jest w nim cechą istotną, przyrodzoną, lecz zostaje do niego wprowadzana tylko wtedy, gdy jakaś jedna namiętność (miłość, ambicja itd.) bierze w nim górę nad innymi lub gdy je opanowuje i narzuca mu ład swój — obcy intruz, umysł. Jest to fakt znany z doświadczenia, że dwa pożądania lub wierzenia, uważane za sprzeczne, mogą współistnieć w duszy jednego człowieka, jedno drugiego nie niwecząc. Instykt zaczepny, który się wyraża w gniewie, w czynach gwałtownych i krwawych, ma swój własny, odrębny cel, podobnie jak własny cel ma również potrzeba estetyczna. [...]. Pragnienie zbawienia w życiu przyszłym to jeden cel; chęć używania w życiu doczesnym — drugi; nie wyłączają się one jako pożądania. Słowem, logika uczuć szuka tylko środków do zadowolenia potrzeb i powodzenia, nie bącząc na to, czy

⁶⁷ A. Lange, *Poezje*. Cz. 1. Kraków 1895, s. 112. Podkreśl. M. P. Przywołanie przez Langego metafory próchna w szeregu antyetycznych zestawień jest znaczące dla wyobraźni poetyckiej epoki w kontekście powieści Berenta.

⁶⁸ J. W. Dawid, *Szkice psychologiczne*. Warszawa 1890, s. 143.

⁶⁹ F. Znaniecki, *Zagadnienie wartości w filozofii*. Warszawa 1910, s. 71.

drogi, po których kroczy, są rozumowo sprzeczne. Wszystkie potrzeby, aspiracje, namiętności, będące dla was bodźcami do czynu, stanowią wartości, które nie dadzą się jedne do drugich sprowadzić, a które są sprzeczne ze sobą tylko o tyle, o ile zostały zracjonalizowane, czyli wypracowane przez refleksję⁷⁰.

Równocześnie Ribot prostą drogą prowadzi od logiki uczuć do retoryki: starożytne i nowożytne traktaty o retoryce są, moim zdaniem, szkicami logiki uczuć⁷¹.

Najdoskonalszym środkiem retorycznym zawierającym w sobie syntezę przeciwieństw jest oksymoron.

- Znowu zbrodnia! – rzekł [Borowski] z uśmiechem.
 - Cieszy to pana tak bardzo?
 - Lubię miasto! – i pociągnął nosem jak wyżeł.
- A nie otrzymawszy odpowiedzi, zawołał po kilku minutach:
- Nienawidzę miasta! [s. 48]

Wewnętrzna sprzeczność jest prawem języka i świadomości bohaterów *Próchna*. Obraz języka powieści jako języka zantagonizowanego, rozbitego tworzą szeroko rozumiane formy oksymoroniczne⁷². Począwszy od planu leksykalnego, w którym często oksymoron funkcjonuje w ramach ironii lub paradoksu (np. „rozkosze miejskie”), poprzez niespójność semantyczną na poziomie składni (np. w powiązaniach syntaktycznych typu „*Der kategorische Imperativ!* Nosi czarne majteczki”) oraz kontrasty intonacji wypowiedzi (zestawienie eksklamacji, rozlewnych tyrad i niespokojnych szeptów). W planie globalnym stylu przeplatają się patos i trywialność, kulturowa ogłada i stylizowany prymitywizm.

Szczególnie silnie w strukturze powieści zaznacza się jednak przede wszystkim typ oksymoronu, który można nazwać emocjonalno-aksjologicznym⁷³. Polega on na wyrazistym uwypukleniu i połączeniu emocji i ocen krańcowej negacji i krańcowej afirmacji. Uwydatnia się w tkance utworu, obejmując wszystkie kluczowe tematy sztuki, cywilizacji, kobiety, tłumu, śmierci. Wszystkie one stają się przedmiotem wewnętrznego doświadczenia bohaterów i poddane zostają rozszczepieniu, przekształcając się w obiekt pożądania i nienawiści równocześnie. Zależność między poszczególnymi tematami nabiera tym samym charakteru metonimii. Dochodzi w strukturze utworu do swoistej ekwiwalentyzacji. Ponad zasadą włączania tematów w całości kompozycyjne dominuje zasada ich dychotomicznego ujęcia. Przekonują o tym m.in. charakterystyczne zabiegi enumeracyjne, w których kolejno wymieniane pojęcia połączone są ze sobą jakby w szeregu synonimicznym: „twarz stała się [...] zagadkowym symbolem matki, życia, kobiety, sztuki” (s. 9), „tyś powinien był unikać kobiet, życia, ludzi, wielkich miast” (s. 271). Widoczne jest zatem w *Próchnie* zjawisko, które można by określić – wykorzystując termin Kenetha Burke’a z *Lexicon rhetoricae* – jako

⁷⁰ T. Ribot, *Logika uczuć*. Przełożył K. Błeszyński. Kraków 1921, s. 86–87.

⁷¹ *Ibidem*, s. 76–77. Podkreśl. M. P.

⁷² Zob. E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*. W zbiorze: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków 1979.

⁷³ Trzeba przypomnieć w tym miejscu termin Wyki (*op. cit.*, s. 242): „oksymoron uczuciowy”; jest on jednak bliższy tym formom, które opisałam wcześniej, łącząc je z kategorią paradoksu.

„progresję wartości”⁷⁴, co oznacza, iż występowanie jednej wartości przygotowuje nas na wprowadzenie innej. W *Próchnie* owa progresja wartości przybiera postać oksymoronu emocjonalno-aksjologicznego, rytmu negacji i aprobaty.

Zarysowana w *Próchnie* struktura uczuć znajduje oczywiście podstawowy punkt odniesienia w koncepcji bohatera. Jego światoodczucie realizuje się jako konfiguracja dwu sprzecznych ocen:

ten paniczny lęk przed zmurą życia rzucał mnie między ludzi jak między wilki. [s. 271]

„[...] I te wielkie, lśniące czarne rękawice na ramionach, te same, co do anegdoty już niemal przeszły”. Ona! „Nieładna!... Brzydka!... Wspaniała!...” [s. 157]

Więc taką świętością stała się dla ciebie – książka?! Daruj, ale jest w tym pewien smętek w dzisiejszych czasach... Książka jest dziś jak prostytutka: każdy, co ją kupi, rekomenduje ją przyjaciółom, gdy wszystkim jego wymaganiom dogodzi. [s. 341]

– Ojciec mój!... Wiesz – szeptał Borowski ściskając dłoń Hertensteina jak w kleszczach – wiesz, to był wielki, szczerzy artysta! Ogromnie kochał sztukę... I dlatego zadusił go ten potwór! [s. 138]

Oksymoron emocjonalno-aksjologiczny posłużył Berentowi do opisu wibracji nastrojów dekadentów zarażonych chorobą wieku. Taka jest geneza bliskiego sąsiedztwa w *Próchnie* złośliwej ironii, pijackiej wylewności i agresywnej niechęci. W zachowaniach bohaterów miesza się śmiech i płacz, obelga i gest sympatii.

Pędzę do teatru: węch mnie tam prowadzi. Wpadam na pustą scenę, na te deski moje pochyłe, i śmieję się, i płakać chcę... [s. 25]

Hertenstein wyprostował się nagle jak struna i tupnął nogą.

– Bydło, nie śmiać się!...

Błada jego twarz wydłużyła się natychmiast i zaskrzepła jakby w przestרחu nad własnym uniesieniem i brutalnością; siatka sinych żył zatętniła na skroniach; zaświeciły się oczy i dwie wielkie łzy – łzy zdziwienia – zawisły na środku białych policzków. Pochwycił pierwszą rękę z brzegu, uściśnął i wysliznął się na korytarz. [s. 149]

Jednakże ten rys postaci odgrywa mniejszą rolę. Berent kreśli ich sylwetki w taki sposób, aby przenieść sens dysharmonii emocjonalnej przede wszystkim w sferę poznania. Ambiwalencja zachowań bohaterów rzutuje na sposób powstawania wizji świata, jak i wyobrażeń o samym sobie. Sprzeczność nastawień emocjonalnych i wartościujących stwarza szczególną dramaturgię aktu poznania, któremu towarzyszy stan ciągłego napięcia w balansowaniu między dwoma biegunami. Miasto, kobieta, sztuka, tłum, książka budzą pożądanie zmierzające do identyfikacji, stopienia się w jedno i równocześnie rodzą nienawiść, wynikającą z poczucia obcości i osamotnienia:

„Ja nie chcę, ja nie potrafię być sam ze sobą”. [...]

Za chwilę [Kunicki] szedł, a raczej biegł przed siebie, byle w tłum, byle między ludzi!

Niebawem znalazł się w parku. Ale i tu były pustki. [...]

Kunicki poczuł nagle niewypowiedzianą odrazę do tych ludzi, do których tak gorąco kowo garnał się przed chwilą. [s. 63]

Przenikający całą powieść dwutakt aksjologiczny, będący wyrazem stale ponawianych i kończących się fiaskiem prób poznania, odzwierciedla stan chaosu, który zostaje tu nazwany ulubionym słowem-kluczem epoki: „wir”.

⁷⁴ K. Burke, *Lexikon rhetoricae*. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Pod redakcją H. Markiewicza. T. 4. Kraków 1981, s. 608 (tłum. M. Rozbicki).

Słowo to pojawia się w powieści kilkanaście razy, a i cała literatura Młodej Polski obfituje w wiry, koła, malströmy, pęd... Te wszystkie wirujące przedmioty, żywioły, postacie, będące symboliczną ekwiwalentyzacją losu ludzkiego, kulminują w powieści metaforą „złych wirów wielkomiejskich”⁷⁵. Być może prawodawcą owej metafory, która z końcem XIX w. stała się już zużytą kliszą językową, był Charles Baudelaire, gdy pisał: „Religijny urok wielkich miast. Panteizm. Ja – to wszyscy, wszyscy – to ja. Wir”⁷⁶. Język modernizmu wydobył z semantyki tego słowa element intensywności działania (także w sensie „panteizmu” – powszechności) oraz chaosu, szafu. Ważnym etapem procesu metaforyzacyjnego było uaktywnienie połączenia „wir tańca”⁷⁷. W takiej formie pojawia się np. w cytowanym w *Próchnie* wierszu Miriama *Stimmung*, choć właśnie w nie przytoczonej jego części:

O miejskie, wietrzne, pochmurne wieczory,
Gdy wiry prochów po kamieniach tańczą.

Berent rozszerza zakres funkcjonowania słowa „wir”, odniesieniem staje się nie tylko „miasto”, ale i „życie”, wreszcie „świat” („świat w wirze szalonym zatańczył”). Rozbudowuje ową metaforę w słynnym opisie ulicy, zataczając łąg od „młyna miejskiego życia” aż po „wir kankana”.

„Ludzi, jak najwięcej ludzi! – wołało coś w Jelskim – ruchu, życia, gwaru ulicznego”. Ten młyn miejskiego życia potrafił przecież zagłuszać najdokuczliwsze myśli, największe bóle. Nieraz zdawało się Jelskiemu w takich chwilach, że ludzie naokół udają tylko jakąś piłą krzątającą, wytwarzając umyślnie jakiś chaotyczny i bezsensowny wir na to tylko, aby móc nie myśleć o sobie. Jakoż, idąc teraz przez ulicę, miał wrażenie, że wszystko naokół wpadło w jakiś dziwaczny i szalony taniec. Rozsnuła się mgła i tłumy wysypały się jak mrówki po deszczu. Snuły się, płynęły, przeplatały w korowodach, wygarniały w boczne ulice, sypały się jakby w popłochu z zaułków, wbijały się klinem w inne fale i rozsnuwały pod murami w nieskończone czarne i ruchliwe wstęgi. Zaś na placach – tam, gdzie powozy zbijały się w nierozwikłane węzły, gdzie tramwaje i omnibusy, kłócąc się ze sobą dzwonekami, tworzyły jakieś zawaly nie do przebycia – tam zlewający się zewsząd tłum porывało coś jakby w nagle, pośpieszne i gwałtowne ruchy. Wśród dzwoneków, krzyków, gwizdu i łoskotu wszystko, co żyło, wpadało, zda się, nagle w jakiś szaf i wir kankana. [s. 238]

Punktem kulminacyjnym tego ciągu metaforyzacyjnego staje się symboliczna scena tańca w kabarecie:

Ten zawrotny chaos buchnął jakby ze sceny na widownię i porwał, zdało się, wszystko za sobą: oko chwyciło tylko pęd, ucho szaloną kakofonię dźwięków! Ponad tym sabatem tanecznym królowały tylko i śmigały w powietrzu czarne nogi; wszystko wpadło w jakiś idiotyczny, jak z mora senna dokuczliwy pęd i wir: świat zburzył się, zwichrzył, oszalał, wściekł!... [s. 144]

W tym momencie znika scena tyngla, to cały świat oszalał w wirze tańca. Co oznacza obraz świata szalonego w powieści Berenta, świata strąconego

⁷⁵ Berent sugeruje zdystansowanie się bohaterów do określenia „złe wiry wielkomiejskie” ujmując je w cudzysłów (powtarza to trzykrotnie). Warto zaznaczyć, że podobnie czynią krytycy w omówieniach utworu Berenta, eksponując funkcjonowanie tego słowa jako kliszy językowej i zarazem stereotypu pojęciowego. Matuszewski pisze o „rozkładowym wpływie »wirów wielkomiejskich«, a Feldman o „złych wirach wielkomiejskich”, które „w błędne koło porывają słabe ierwowe organizacje artystyczne”. Trochę paradoksalnie – sam Berent w liście do Miriama posłużył się zwrotem „złe wiry wielkomiejskie” nie wprowadzając żadnego cudzysłowu.

⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Dzienniki poufne*. W: *Sztuka romantyczna. – Dzienniki poufne*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski. Warszawa 1971, s. 254.

⁷⁷ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Memento mori i memento vivere. O tańcu*. W: *!omnambulicy – dekadenci – herosi*, s. 461–464.

w otchłań chaosu, który u Milтона jest przedsiönkiem piekła? W bezpośrednim sąsiedztwie motywu kabaretu pojawiają się sformułowania, które sugerowałyby pojmowanie chaosu jako totalnego bezsensu świata, który wraz z przemianami cywilizacji ulega coraz bardziej „naporowi głupstwa”:

należy się spodziewać, że przy ulepszonych dekoracjach wejdzie, na przykład, na scenę wieża katedry kolońskiej, stanie dęba i zatańczy kozaka... [s. 145]

Wiadomo jednak, że modernistów nie odstraszał brak logiki i konsekwencji i nie z tego głównie powodu świat szalony budzi ich przerażenie. Nie tyle nieporządek samej materii czy niepowodzenia w jej zracjonalizowaniu budzą niepokój. Katastrofą staje się ginący w wirach horyzont spraw ostatecznych, jej początkiem zaś niemożność zachowania ładu w sferze emocji i wartości. Przypomnijmy słowa Berenta z listu do Miriama: próchno zaczyna się tam, gdzie „głód wrażeń” i „głód ducha” „kruszy [...] miary wszelkich wartości”⁷⁸. To ważne stwierdzenie, skoro Berent, podpisujący się, jak wiadomo, tylko pod rysunkiem postaci, a nie pod ich wypowiedziami, te same słowa wkłada w usta Hertensteina:

I tak oto miary wszelkich wartości pokruszyły mi się w dłoniach. [s. 321; podkreśl. M. P.]

Poczucie dezintegracji zamazuje obraz świata i własnej osobowości. Bohaterami zawładnął „szał dziwnie sprzecznych, na wpół pijanych uczuć”. Owa „anarchia uczuć” jest w powieści w swoisty sposób uobecniona: namalowana słowem i gestem Pawluka. Na tle kłębiącego się miasta ukazuje się twarz będąca ekspresją „złości, nienawiści, szału”. W tym obrazie, zatytułowanym *Anarchia*, mieszczą się wszystkie demony, polipy, potwory dokonujące aktu zniszczenia. Wir, szal, anarchia to słowa-klucze opisujące totalną destrukcję: „roztarł cię ten młyn na pył i proch uliczny” (s. 195).

Jak wiadomo, domeną ówczesnej sztuki stało się penetrowanie duszy, docieranie do głębokich pokładów psychiki, opisywanie skomplikowanych mechanizmów kierujących poczynaniami człowieka. Ludzkie „ja” w całej swej złożoności stało się ulubionym bohaterem literatury.

Prototypem estetycznym epoki jest nie skory do czynu Orest, lecz elegijny Hamlet, który zamiast działać analizuje swoje uczucia i odślania przed widzem zakrwawione włókna cierpiącej duszy.

Tak pisał Matuszewski, wyjaśniając równocześnie konsekwencje takiego wyboru:

Jaźń ludzka przedstawia się modernistom nie jako całość jednolita, lecz jako szereg stanów, „nastrojów” psychologicznych, z których każdy można wydzielić z reszty i traktować samoistnie⁷⁹.

Problem owej niejednorodności jaźni, jej wewnętrznego zróżnicowania aż po zautonomizowanie się poszczególnych elementów był dla koncepcji osobowości w Młodej Polsce problemem zasadniczym. Wraz bowiem z pytaniem o możliwość i sens samopoznania rodzi się pytanie o jego wymiar aksjologiczny. Czy autoanaliza jest podróżą w świat wartości? Odpowiedź wcale nie była

⁷⁸ „List autora »Próchna«” [...], s. 384.

⁷⁹ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*. Opracował i wstępem opatrzył S. Sandler. Warszawa 1965, s. 84.

jednoznaczna. Nic dziwnego, że cytowana wyżej konstatacja Matuszewskiego odnosząca się do „procesów różniczkowania” indywiduum jako tendencji w konstruowaniu bohatera literackiego zostaje parę stron dalej uzupełniona znamionym spostrzeżeniem:

rozbudziła się w nas ciekawość poznania wszystkiego, nie wyłączając rzeczy najdziwniejszych i najpotworniejszych.

Umysł nasz stał się przez to bogatszym, wrażliwość głębszą i elastyczniejszą, ale zyski te okupiliśmy stratą poczucia jednolitości i wewnętrznego spokoju. Może to stan przejściowy, może z czasem opanujemy ten nadmiar wrażeń i wzruszeń, które rwą naszą duszę na strzępy, dzisiaj jednak jeszcze do tego nie przyszło⁸⁰.

Była to prawda dość powszechna, skoro formułował ją już sceptyk Płoszowski:

Być może, iż samowiedza jest znamieniem wyższego rozwoju umysłowego, ale zarazem jest czymś osłabiającym niezmiernie odczuwanie⁸¹.

Na najbardziej jednoznaczną diagnozę zdobył się Huysmans, który w przedmowie do *À rebours* z 1904 r. napisał:

choroby sercowe, neurozy otwierają w duszach szczeliny, którymi wnika Zły Duch. Jest w tym zagadka nie wyświełona dotąd, [...] w rzeczony materii medycyna bredzi, a teologia milczy⁸².

Berent uczynił z wartości poznania centralny problem swej powieści. Zainteresowanie pisarza koncentruje się na ludziach, dla których „wglębianie się całą siłą myśli i uczucia we wszystkie wrażenia, objawy i samych siebie” jest „potrzebą ducha” i „piętnem umysłowości”. Żądze poznania nazwie „głodem wrażeń” i „głodem ducha”. Owa postawa poznawcza ma w ujęciu pisarza wymiar fatalistyczny. Prowadzi do nieuniknionej katastrofy:

głód wrażeń rzuca w złe wiry wielkomięskie, głód ducha wiedzie na beznadziejne błędne ścieżki; jedno i drugie szczepi im niemoc serdeczną, jad wyłącznych myśli o „sobie samym” i kruszy im w dłoniach miary wszelkich wartości⁸³.

Próchno widziane w takiej perspektywie ewokuje jeden z najważniejszych europejskich mitów antropologicznych: mit Fausta⁸⁴. Poszczególne motywy oraz konstrukcja postaci i relacji między nimi tworzą charakterystyczną sieć łączy. Na pierwszy plan wysuwa się układ trójki bohaterów: Jelsky – Müller – Zosia Borowska, w którym dostrzec można refleksy postaci dramatu Goethego: Faust – Mefistofeles – Małgorzata. Jelsky to skarłały, przykrojony do wymiarów kurczącego się świata Faust. Pasja, z jaką wchłania zjawiska i wrażenia rzeczywistości, dorównuje zaborczej żądzy poznania cudzych myśli i uczuć. Zawodowa ciekawość dziennikarza idzie w parze z bezinteresownym z profesjonalnego punktu widzenia namiętnym śledzeniem ludzkich losów, wewnętrznych dramatów. Swój intelekt utrzymuje w ciągłym napięciu, stanie podniecenia, stara się, aby żaden szczegół, żadne słowo nie umknęło jego władze. Tego rodzaju umysłowe i zmysłowe kolekcjonerstwo jest jego główną namiętnością. Na drodze życiowej tego Fausta przełomu wieków stawia Berent

⁸⁰ *Ibidem*, s. 87. Podkreśl. M. P.

⁸¹ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*. Warszawa 1978, s. 18.

⁸² Huysmans, *À rebours*, s. 34.

⁸³ „List autora »Próchna«” [...], s. 384.

⁸⁴ Zob. M. Janion, *Pełnia Fausta, czyli tragedia antropologiczna*. W: *Wobec zła*.

dwoje ludzi: pisarza i kobietę. Od początku stosunek Zosi do Jelskiego jest nacechowany lękiem i złymi przecuciami⁸⁵. W scenie uwiedzenia Berent po raz pierwszy przydaje Jelskiemu cechy demoniczne. Cyniczne słowa jak i gesty nabierają tu szatańskiego wyrachowania.

„Właściwie, wystarczyłoby w tym miękkim serduszkę zbudzić anarchię uczuć, aby...” – Usłyszał w tej chwili ciężkie osunięcie się ciała na ziemię.

Ujął za klamkę: drzwi stały niedomknięte.

– A no!... – mruknął. – Zgasił zapalnik, zdjął grzecznie cylinder i wśliznął się na palcach do przedpokoju. [s. 165; podkreśl. M. P.]

Stanisław Szczepanowski interpretując *Fausta* Goethego w rozprawie *Idea wobec prądów kosmopolitycznych* zwrócił uwagę, że tragedia Małgorzaty wywołuje u Fausta dwie reakcje: przeżywa on moment grozy, gdy mówi o „największej krzywdzie popełnionej”, ale wkrótce znów postanawia „ku szczytom bytu dążyć bezprzestannie”⁸⁶.

Berent prowadzi wątek Jelskiego tak, aby wyeksponować podobny przełom wewnętrzny bohatera. Owa wyrazistość dotyczy przede wszystkim diametralnej zmiany w języku postaci, która zrywa na chwilę ze stylem kpiącego cynika:

Jelski zapalił cygare, rozpiął palto, rozpiął kamizelkę, zdjął cylinder: coś tłoczy, dławi, dusi po prostu... „Przecież, u Boga, ta Borowska nie jest dziewczyną! A ja mam wrażenie, jak gdybym krzywdę dziecku...” [s. 180]

Wkrótce jednak powracając, choć tylko pozornie, do stanu równowagi, Jelski w dialogu wewnętrznym wyrzeka się kochanki w imię... „wiedzy i nauki” (!):

„[...] Nie ciebie mi, Zosiu, potrzeba, ale jakiegoś gmaszyska wiedzy i nauki, abym mógł w cieniu tej piramidy odpocząć choć na chwilę. Potrzeba mi olimpijskiej brody królewskiego profesora i radcy dworu, abym mógł wyśmiać razem z nim tę »nową błagę« i zmiażdżony wiedzą podręczników zasnąć snem fizjologicznie prawidłowym... Nie trzeba mi, Zosiu, klucza od twego zatrzasku, lecz klucza do mych myśli swobodnych, trzeba mi filozofującego opryszka, aby mi skrzydeł użyzył swoich i pomógł przeskoczyć przez... twego kanarka, Zosiu, co już nie śpiewa.

Przeskoczyliśmy w życiu tyle przeszkód w *steeple-chase* artystycznym, że nie potkniemy się chyba o ten... sentymencik polski... (Mam go zresztą w mocnym podejrzeniu o niesmaczne reminiscencje powieściowe!)” [s. 219–220]

Ta banalna przeszkoda budząca w bohaterze niesmak estetyczny urasta w powieści do rozmiarów progu życia, kresu, śmierci. Dzieje się tak za sprawą szczególnego splecenia biografii Jelskiego z losami poety Müllera, postaci przeobrażającej się w oczach dziennikarza w demona. W ostatniej dramatycznej rozmowie dwóch bohaterów Jelski odśladnia rozgrywające się w milczącym partnerze misterium grzechu i śmierci („Za bary wziął się grzech ze śmiercią”). Słyszy nawołującego Müllera: „Pójdź! pójdź! pójdź w tę ciemną noc moją,

⁸⁵ Por. słowa Zosi Borowskiej:

– A Jelski? – indagował mąż.

– Jego się boję. [s. 99]

– z tym, co Małgorzata mówi do Fausta (Goethe, *op. cit.*, s. 208):

Boję się ciebie tak ogromnie.

⁸⁶ S. Szczepanowski, *Idea wobec prądów kosmopolitycznych*. Cyt. za: Janion, *Pełnia Fausta, czyli tragedia antropologiczna*, s. 161.

gdzie śmierć, diabeł i hetera Sabat taneczny święcą”, i sam zachęca go okrzykiem: „Graj mi demona — wołał — graj!” Ta scena kreowania i zaklania Szatana ma cechy psychomachii. Warto przypomnieć, że taki sposób usytuowania wobec siebie postaci Fausta i Mefistofelesa był znamieny dla interpretacji Goethego w końcu XIX wieku. Szatan staje się wówczas hipostazą Faustowskiego „ja”⁸⁷. W *Próchnie* wywołany na scenę demon zaczyna istotnie grać: Müller-Mefistofeles zjawia się przed Jelskim:

Peleryną swą otula się tylko szczelnie, głowę w kołnierz wciska, pochyloną twarz beretem przysłania... Stoi i milczy, jak cień: w ciemnym kącie czarny, zamarły i dziwnie wyższy, dziwnie...

— Müller — ty?!...

Jelski czuje, jak mu mięśnie krzepną, drętwieją, skuwają się tą przeraźliwą niemocą gorączkowego snu. A tamten stoi pode drzwiami: czarny, zimny, pochyloną głowę beretem przysłania... Ramiona na piersiach skrzyżował i...

Spojrzał!...

Jelsky'ego jakby między oczy coś uderzyło: rzucił się w tył i ramionami załopotał. W sobie się zebrał, wtułił i twarzą do własnych dłoni przypadł. Bez wiedzy i woli, odruchowym jedynie instynktem dobrej krwi, chwycił krzesło i puścił je z całych sił w tamtym kierunku. Roztrzaskało się o drzwi na kawałki. Łoskot ten zbudził Jelsky'ego i spłoszył mu zmoreę sprzed oczu. [s. 214]

Upiory, które go otaczają ze wszystkich stron, budzą podejrzenie: „Czy ja tu czasem nie tylko z Müllerem walczę, nie tylko z nią, nie tylko z sobą? Czy tu czasami nie wkradło się już coś?...” (s. 218). Słowa Goethego:

Habe die Sonne nicht zu lieb...

Komm, folge mir in des dunkle Reich hinab...

— powtarzane natrętnie (czterokrotnie) towarzyszą Jelskiemu w jego dochodzeniu do kresu życia...

Ten szkicowany subtelną kreską ciąg aluzji do dramatu Goethego dopełnia motyw zaprzędania duszy. Oddają swoje dusze diabłu Borowski i Müller w zamian za przyjście pożądanej kobiety. Do pierwszego przychodzi ona w rzeczywistości, drugiemu zjawia się w widzeniu. Obydwa układy są zatem przypieczętowane, pakt został zawarty. „Legło me dobro, niechajże zło moje swój sabat święci ostatni” — powie Müller (s. 213). Znamienne jednak, że w obydwu przypadkach nie jest to sprzedawanie duszy czystej, niewinnej, co osłabia oczywiście rangę transakcji.

Ave! Przyjdź!... Ja i tak na śmierć skazany jestem, bom się na miedziane grosze chwilowych powodzeń rozmieniał i rozdał doszczętnie; bo tęsknota mnie wreszcie żre i pali...

A potem długim rozpamiętywaniem

Jak żar piekielny rozpałił się w łonie —

I potem, potem... cała przyszłość moja

Stanie się długim i ciężkim konaniem...

Niechże śmierć teraz, w tejsze chwili, po mnie przyjdzie, ale niech mi ją na rękach żywą i ciepłą przyniesie i niech mi ją rzuci:

— Masz!... Weź!

A wtedy dam się diabłu w zamian. [s. 30]

Przyjdź wiewem, zjaw się cieniem, powstań upiorem.

— Choodź!...

Patrz — ja wskrzeszam w myśli moc wielką, bo wszystkich grzechów moich jawę i świadectwo!... [s. 211]

⁸⁷ C. Kiesewetter, *Faust in der Geschichte und Tradition*. Leipzig 1893. Za: Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy — dekadenci — herosi*, s. 87.

Nie tylko kobieta jest przyczyną upadku. Dla bohaterów dążących do prawdy o świecie i o sobie samych szatańskimi pułapkami są sztuka, cywilizacja, marzenia, atrofia woli.

O sztuce będzie mowa – o tym grzechu naszym pierworodnym, za którym idzie kobieta, utracenie raju rzeczywistości, wreszcie zło wszelkie i gorycz życia aż po grobu próg... [s. 274]

Pochwycił mnie rojny i barwny gwar życia, padłem jak ćma w płomień. Zbytek duszy w gwarze ludzkim! Ucisnęło mnie miasto, potwór piersi mi zdławił. [s. 204]

mnie bezwola pajęczyną marzeń omotała i przez matnię sztuki w zło wszelkie wpędza. [s. 305]

Stają się one treścią doświadczeń bohaterów. Nie mają jednak charakteru tytanicznego pędu do przeżycia wszystkiego, co mieści się w ludzkich możliwościach, nie są radosnym „*probate omnia*” wagantów z *Żywych kamieni*, nie są też systematycznym gromadzeniem prób w losie błędnych rycerzy, poszukiwaczy Graala. Bohaterowie *Próchna* realizując swym życiem model „wędrowników wedle ducha” („życie jest karą w beznadziejnym poszukiwaniu” <s. 360>), „straszenie grzeszą, że tak beznadziejnie szukają” <s. 359>) nie zmierzają ku człowieczej czy metafizycznej Pełni. Każde ich doświadczenie staje się doświadczeniem zniszczenia, a jedynym światłem, które im przyświeca w wędrowce-błądzeniu, jest światło nie Graala, lecz próchna: „Pozapalały się błędne ogniki: zaświeciło próchno” (s. 355). Pochód ku otchłani odbywa się w narastającym poczuciu potępienia, a także cierpienia i rozpacz. Współczesny filozof lokuje „doświadczenie zła: między potępieniem a lamentem”⁸⁸. Berentowi bohaterowie są ulepieni z gliny Fausta i Hioba równocześnie. Ich przeżycia i wyznania ogniskują się wokół pojęcia grzechu, winy, kary, lęku, cierpienia, przeznaczenia. Wywołuje je świadomość chwili wyjątkowej w skali makrokosmosu i mikrokosmosu indywidualnej egzystencji: „konający świat zwierza się ze swych tajemnic” (s. 319). W obliczu cierpienia i śmierci widzi się jaśniej i wyraźniej: „nieszczęście jest nieraz źródłem najgłębszej świadomości” (s. 286). Ta sytuacja skłania do wyjawienia pytań, które każdy z bohaterów nosi w sobie najgłębiej: „co będzie po śmierci?”, „więc nie czeka nas kara za... za mord na duchu?!” (s. 360), „czy jest czarna księga, która by mnie potępionemu rozgrzeszenie dała?” (s. 173), czy jest coś, co „nasz byt usprawiedliwia” (s. 326)? Rozkosz potępienia, którą upajali się wielcy bluźniercy w XIX, jak Edgar Allan Poe czy Charles Baudelaire, jest im obca.

Berent był myślicielem ogromnie wyczulonym na grę sprzeczności, dowodzą tego rozważania o Nietzschem, Goethem czy Ludwiku Marii Staffie. „Piętno paradoksalnych przeciwieństw”⁸⁹, które analizował w „studiach o niemieckim filozofie”, każe mu zakreślić w *Próchnie* odległy horyzont nadziei. Napisał Berent:

„Oswobodzenie się” – „wyzwalanie” – tak określa Goethe twórczość każdą. Lecz to, od czego się człowiek oswobodził (zwłaszcza w wieku dojrzałym), wyciska niezatarte piętno na tym, ku czemu się wyzwolił. Czy w tym immoralistcie, trafiającym analizą swoją zawsze jednak tylko w etycznie „czarny punkt” natury ludzkiej, nie ukrywa się wręcz moralizator *à rebours*?... Zaś w żarliwości jego fanatycznego ateizmu nie ocknął-że się właśnie syn i wnuk pobożnych pastorów?... A w tym „dobrym smaku”, w onym „dostojeństwie duszy”, jakimi jego czysta natura odpycha od się niskość postępów ludzkich – czy

⁸⁸ P. Ricoeur, *Zło: wyzwanie rzucone filozofii i teologii*. Wstępem opatrzył P. Gisel. Przełożyła E. Burska. Warszawa 1992, s. 13–16.

⁸⁹ W. Berent, *Fatum puścizny Fryderyka Nietzschego*. W: *Pisma rozproszone. Listy*. Wstęp, opracowanie tekstu, dodatek krytyczny R. Nycz. Kraków 1992, s. 210.

w tym nie można by dopatrywać się innego tylko nazwania dla odziedziczonych po przodkach chrześcijańskich imperatywów duszy? wraz z pastorskim w tych rzeczach gestem dostojności?...⁹⁰

Zanegowany, zniszczony paradygmat wartości zyska dzięki prawu paradoksu, ironii, łączenia przeciwieństw jako mechanizmów rządzących światem kultury i egzystencji moc ocalania i usprawiedliwiania. Bohater *Próchna* podzieli los Fausta i Hioba do końca. Paradoks bowiem jest mową Piekła i Nieba.

⁹⁰ *Ibidem.*