

Izabella Kaluta

"ONA - sztuka" : funkcje postaci kobiecych w "Próchnie" Wacława Berenta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 85/2, 36-61

1994

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.

IZABELLA KALUTA

„ONA – SZTUKA”

FUNKCJE POSTACI KOBIECYCH W „PRÓCHNIE” WACŁAWA BERENTA

1

Jeden z bohaterów *Próchna*, Jelsky, pyta: „a kto tam u was zajmuje się właściwie literaturą, czytuje książki?” „Krytycy i panienki” – odpowiada zapytany przez niego Borowski (118)¹. Czy to rodzajowe rozróżnienie ma jedynie charakter kulturowej kliszy, która prawo do aktywności i twórczości rezerwuje dla mężczyzn, kobietom zaś pozostawia obszary uczuć i przeczuć?

Wygłoszona w tynglu „sentencja” powieściowego bohatera jest zdumiewająco zbieżna z odpowiedzią na pytanie podobne, udzieloną przez dopominającego się o uzupełnienie historii literatury i sztuki historią czytelnicznej recepcji Ignacego Matuszewskiego:

Wyjawszy specjalistów: uczonych, literatów, krytyków i artystów, mężczyźni ostatniej ćwierci XIX wieku nie dbają prawie wcale o sztukę i literaturę, pozostawiając troskę o te rzeczy kobietom i poddając się bez apelacji wyrokom gloszonym przez ich usta².

Dzieląc publiczność kulturalną podług płci wybitny krytyk nie oszczędza przedstawicieli żadnej z nich. Jednak zauważając fenomen kobiecego czytelnictwa³ właśnie w nim chce widzieć czynnik obniżający poziom życia umysłowego. Oskarża audytorium kobiece o pogoń za aktualnością i modą, o akceptowanie felietonowości i bezmyślności. Czytające kobiety stają się w ten sposób wrogami literatury i sztuki. Prawdziwy odbiorca sztuki to – powtórzmy – specjalista: uczony, literat, krytyk i artysta. Matuszewski chciał zapewne napisać: człowiek wykształcony. „Napisało” mu się: mężczyzna.

„Have the reading and writing a gender?”⁴ Czy można mówić o „rodzajo-

¹ Tu i dalej cytuję według wydania: W. Berent, *Próchno*. Opracował J. Paszek. Wrocław 1979. BN I 234. Lokalizację cytatów podaję każdorazowo w tekście głównym.

² I. Matuszewski, *Estetyka i publiczność w końcu XIX wieku. Kartka z nie napisanej książki*. W: *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*. Wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler. Warszawa 1965, s. 108.

³ O roli, jaką odegrała kobieca publiczność literacka dla podniesienia popularności powieści pisze I. Watt (*Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*. Przełożyła A. Kreczmar. Warszawa 1973, s. 47–54). Zob. też J. Bachórz, *Anatomia romansowej heroiny*. „Teksty” 1977, z. 2, s. 86–87.

⁴ To sztandarowe pytanie anglojęzycznych feministek cytuję za G. Borkowską (*Córki Milтона. O krytyce feministycznej ostatnich piętnastu lat*. W zbiorze: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*. Wrocław 1992, s. 87).

wym” (czy też „płciowym”) zróżnicowaniu sposobów pisania i czytania? Czy lektura „kobieca” i „męska” różnią się między sobą? Jeśli ta różnica istnieje, to na czym polega? Pytania te, będące wynikiem podejrzenia o istnienie innego, właściwego tylko kobietom sposobu percepcji świata, stawiane przez przedstawicielki (i przedstawicieli) krytyki feministycznej już od ćwierci wieku, pozostają na razie bez odpowiedzi. Jednak samo postawienie tak sformułowanych pytań pozwala w centrum zainteresowań badawczych umieścić — przede wszystkim czytającą i piszącą, ale także tę „napisaną” — kobietę⁵.

Tradycyjny sposób odczytywania *Próchna* jako wielkiego dyskursu o Artyście wyznacza bohaterkom tego tekstu miejsce na jego marginesie. Czytając omówienia powieści, omówienia zwyczajowo koncentrujące się na występujących w *Próchnie* postaciach męskich, można dojść do wniosku, że postaci kobiece są tu raczej mało znaczące lub też w ogóle ich nie ma. Czy to nikłe zainteresowanie bohaterkami powieści jest wyłącznie wynikiem „androcentrycznej” postawy badaczy? Lub może takie nastawienie jest generowane przez sam tekst? Rzeczywiście, bardzo łatwo jest *Próchno* przeczytać, nie zauważając w nim obecności kobiet. I chociaż także one — jak Yvetta Guilbert czy Hilda Hertenstein — należą w *Próchnie* do świata twórców, funkcjonują jednak w tekście na nieco innych zasadach niż główni protagoniści powieści. To mężczyźni dyskutują o sztuce, życiu, kobietach, miłości. Tylko oni przeżywają i werbalizują związane z tymi kategoriami dylematy. To mężczyźni-artyści (oraz ich problemy i dyskusje) są głównymi bohaterami *Próchna*.

Mimo że znajdujemy w *Próchnie* ślady hedonistycznego używania życia i nieobcej przecież dekadentom perwersji, to obiektami erotycznych westchnień bohaterów powieści nieodmiennie są kobiety. Dla niektórych krytyków dopiero w tej perspektywie postaci kobiece zdają się zyskiwać na znaczeniu. Antoni Potocki uważał, że zawarł Berent „cały jeden problemat erotyzmu [...] w trzech nieporównanych postaciach Zochny, Lili i Hildy”⁶. W ten sposób kobiety jako „sprawczynie” miłosnych przeżyć zostają utożsamione z erotyką w ogóle. Trochę inaczej to widzi piszący o *Próchnie* Wilhelm Feldman: „Ta sama pewna linia utrzymana jest w stosunku wszystkich do sztuki i kobiety — jedynych ich wiar i pożądań, które stają się ich przekleństwem”⁷. Współczesny krytyk Wojciech Gutowski łączy jakby te dwa stanowiska: także on w tym dziele Berenta dostrzega analogiczne funkcje sztuki i erotyzmu, jednak *Próchno*, jak i inne młodopolskie powieści, proponuje odczytywać jako próbę odkłamania miłosnych mitów skryzalizowanych w liryce epoki⁸. Żaden z krytyków-mężczyzn nie poświęcił bohaterkom tej książki Berenta zbyt wiele uwagi. Jednakże perspektywa czytelniczek, perspektywa kobieca wydaje się nieco odmienna od tej ustalonej tradycyjnie.

Świadectw kobiecych lektur *Próchna* jest niewiele, a i te istniejące trudno raczej ze sobą porównywać. Lektury Marii Komornickiej czy Zofii Nałkow-

⁵ Zob. np. Borkowska, *op. cit.* — T. Moi, *Sexual/Textual Politics*. London 1985. — M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*. Przełożyli S. Umińska i J. Mikos. Warszawa 1993, hasła *Krytyka* i *Krytyka literacka*.

⁶ A. Potocki, *Polska literatura współczesna*. T. 2. Warszawa 1912, s. 270.

⁷ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*. Kraków 1930, s. 433.

⁸ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1992.

skiej nie można przecież zestawiać ze sposobem czytania Eliny Dąbrowy-Dąbrowskiej nie tylko ze względu na czas powstania tych dokumentów czytelniczej recepcji. Wypowiedzi poszczególnych autorek przybierają inną formę, inny jest także ich cel. Krytyczny wywód Komornickiej zamieszczony na łamach Miriamowskiej „Chimery” koncentruje się na warstwie ideowej dzieła oraz na sprawie, która zawsze chyba najbardziej fascynowała krytykę: konstrukcji powieści Berenta⁹. W wypadku Nałkowskiej jest to krótka impresja o prawach czytania, której *Próchno* jest tylko egzemplifikacyjnym materiałem¹⁰. Ważne jednak zdają się spostrzeżenia Nałkowskiej poczynione przez nią w trakcie młodzieńczej lektury tego dzieła. Tym, co dla młodej pisarki w książce najważniejsze, są bowiem rozpaczliwa, modernistyczna miłość i kobiety, *Próchna* bohaterki. Rozpoznanie Nałkowskiej wydaje się trafne: wszak sportretowani w powieści przedstawiciele młodopolskiej bohemy artystycznej często właśnie w miłości poszukują sensu istnienia. Wreszcie recenzja Dąbrowy-Dąbrowskiej, mało dzisiaj znana, bo drukowana w „Nowym Słowie”, galicyjskim piśmie feministycznym¹¹. I tę autorkę zajmują przede wszystkim postaci *Próchna*; stara się wytłumaczyć ich postawy wobec życia i sztuki. Także ona, zauważając w książce obecność kobiet, nie kwituje jej jednym zdaniem. Co więcej, podkreśla specyficzną funkcję, jaką pełnią w powieściowym świecie. Kończąc swą recenzję pisze:

Pozostaje jeszcze Hilda... i Zośka... Dwie kobiety... dwa najwyraźniejsze punkty bytu ludzkiego... Sztuka i życie...

Hilda wysoka... bujna... marmurowa pani... pani przed którą gną się kolana... sypią kwiaty... pani która mogłaby unieść brzemień — nawet majestatu... To synonim sztuki... czasem pieszczotliwa... kobieca... czarująca... czasem... o taka biała... taka zimna, święta... nie dościga...

Na próżno ojciec zza grobu ostrzega Hertensteina: „synu! strzeż się sztuki” — on pierwszym uczuciem... pierwszą namiętnością wybucha dla Hildy — i u nóg jej zostawia swoje życie młode.

A Zośka... Zośka... to jest życie młode... Ją też kochają ci, którzy powstałi z krwi — i którzy kochają życie... Borowski, Kunicki i Jelsky przechodzą pomimo jej cudnej, dziecinnej duszy i depczą ją, bo ciało ma piękne... Ale Hertenstein jest arystokratą nie tylko z rodu i z ducha, ale i z serca... Jemu trzeba pani, przed którą gną się kolana i kwiaty padają...

A Zośkę z jej kanarkiem, „co już ze smutku nie śpiewa tylko patrzy żałośnie, że aż płakać musi”... roznoszą ci rozhukani artyści na kopytach swoich...

I skarga jej zamiera niespostrzeżona¹².

Czy rzeczywiście powieściowe kobiety pełnią w świecie *Próchna* tę specyficzną funkcję, którą dostrzega Dąbrowa-Dąbrowska? Czy Hilda to synonim sztuki, a Zosia — symbol życia? Jeśli tak — czy jest to świadomy zamysł autora, czy też raczej intuicja czytelniczki?

W powieści odnaleźć można dwa, modelowe niejako, teksty o artyście. Pierwszym z nich jest dramat Turkuła (lub raczej tego dramatu streszczenie) *Przeznaczenie*, drugim natomiast — średniowieczna legenda *O księżniczce Bra-*

⁹ Zob. Włast [M. Komornicka], *Powieść*. „Chimera” t. 6 (1902 [1903]), z. 18.

¹⁰ Z. Nałkowska, *Widzenie bliskie i dalekie*. „Twórczość” 1956, nr 2, s. 67–70. Przedruk w: *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957, s. 35–36. Szkic ten, napisany przez dojrzałą pisarkę, zawiera jej wspomnienie o młodzieńczej lekturze *Próchna*.

¹¹ E. Dąbrowa-Dąbrowska, *O „Próchnie”*. „Nowe Słowo” 1903, z. 2.

¹² *Ibidem*, s. 48.

tumile, witeziu Niezamyślu i świętym Jaclawie. W obu poruszany jest problem „kobieta i sztuka”¹³. Wyciągający „kapitałne wnętrza ludzkie” (170) dramaturg Turkuł uważa, że naczelną kwestię jego utworu można zamknąć w formule: „sztuka – kobieta? – problem!”; „ta potrzeba złączenia, zlania, stopienia w jedną całość sztuki – kobiety” (169) jest według niego podstawowym problemem każdego mężczyzny-artysty. Czy nazwany przez powieściowego dramaturga problem jest wyłącznie problemem bohatera jego dramatu? Czy może dotyczy także innych męskich postaci *Próchna*? Czego można się zatem dowiedzieć studiując postaci kobiece tego tekstu? I – co kryje się za mizoginicznymi sądami, które autor wkłada w usta swoich bohaterów?

2

O kobietach rozmawia się w *Próchnie* bardzo dużo, ale rozmawiają o nich przede wszystkim mężczyźni. Nawet jeśli rozmowa dotyczy konkretnej kobiety, powieściowi mężczyźni wygłaszają o „kobiecości” sądy ogólne. „Kobieca natura” to nie tylko ulubiony przedmiot kawiarnianych konwersacji: właściwie zawsze, gdy spotka się dwu męskich bohaterów, jednym z punktów rozmowy staje się wymiana opinii na ten temat. Istnieje co prawda tego zabiegu konstrukcyjnego proste wytłumaczenie – w ten sposób bowiem ilustruje Berent trafność zdania Zaratustry: „O kobiecie należy mówić tylko do mężczyzn”¹⁴. Ale taka sytuacja przypomina raczej nieuczciwy proces: bez udziału oskarżonej i jej obrony.

Czy z tych „męskich rozmów” można się czegoś ciekawego o „kobiecości” dowiedzieć? Najdosadniej swoje sądy formułuje stary Borowski. Kobieta w świadomości ojca jest przede wszystkim wampirem¹⁵. „One cię gnębią – mówi do syna – krew twą toczą, mlecz piją, mózg ssą” (19). Pojedyncza kobieta jest według ojca jeszcze gorsza, a największe czyhające na męczyznę niebezpieczeństwo to związek z takim „zwierzędziem”. Dlaczego?

bo kiedy z ciebie wszystko wyszł, to się kiedy nocą, jak kot, do łóżka zakradnie, tu na szyi w wielką żyłę się wgrzeje i krew twą serdeczną do ostatniej kropli wyżłopie. [19]

Kobiety dla ojca więc to „bydło”, „gady”, „szmaty” i „suki” pozbawiające mężczyzn ich sił witalnych i twórczych. Opinie wygłaszane przez innych bohaterów, choć wyrażane w sposób mniej wulgarny, brzmią podobnie. Hertenstein powie do Müllera: „Serce zawlokło cię pod nogi kobiet [...]. Reszty dokonała nieczysta myśl kobiety: zrodziła niesyte żądze” (340). W taki sposób „chuć” staje się czymś od mężczyzny niezależnym i niemożliwym do kontrolowania, a uciec od niej można tylko uciekając od kobiety, która „budzi pożądanie”. Czym jednak jest owa „nieczysta myśl kobiety”, która „słońce nawet przyćmić potrafi” (360)? Przecież ten sam bohater mówi: „A one [tj. kobiety] tak mało mają do rozdania od siebie, a tak wiele ze skarbcza naszej wyobraźni. Wyobra-

¹³ Oba teksty omawiam szerzej w części 10 tej pracy.

¹⁴ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. Przełożył W. Berent. Gdynia 1992, s. 74.

¹⁵ Zob. M. Zaczynski, „Niemoc serdeczna”. O człowieku w „*Próchnie*” Berenta. W zbiorze: *Studia o Berencie*. Katowice 1984, s. 29. Zob. też M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*. W: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 367.

źni!” (256). Podobnie myśli także Borowski, dla którego kobieta „jest najczęściej kałużą”, prawdziwie głębokie są natomiast męskie „myśli i uczucia dla niej” (105).

Najokrągłejsze i wzbudzające ogólny aplauz są aforyzmy Müllera: z jednego z nich („kobiety [...] są jak żuki: składają najpłodniejsze nasiona w to, co próchnieje i gnije”, 105) wynika, że kobiece zachowania są całkowicie irracjonalne. Ale Müller oznaczając kobiecą biologię znakiem ujemnym („kobiety są jak żuki”) identyfikuje tak także kobietę z naturą¹⁶. Takie skojarzenie nie wydaje się wcale niezwykle, daleko stąd jednak do wyobrażenia natury jako dobroczynnej Bogini-Matki. W dekadentckim świecie *Próchna* natura nacechowana jest ujemnie. Jak wiadomo, dla dekadenta nie przedstawia ona nigdy dodatniej wartości. Opowiedzenie się po stronie natury oznacza bowiem poddanie się nieznanym, potężnym, więc strasznym mocom; to utrata jednostkowej woli, poddanie się prawom gatunku¹⁷. W aforyzmie Müllera widoczne jest, co więcej, związanie płodności kobiety z płodnością ziemi. Próchnienie i gnienie jako procesy rozkładu są tu powiązane z powstawaniem nowego życia. Tę popularną kliszę opisuje Simone de Beauvoir zauważając, że proces powstawania życia bywa często uważany za przerażający, ponieważ rozpoczyna się wraz z fermentacją i kiełkowaniem, które poprzedzone są rozkładem¹⁸.

Metafora magicznej płodności kobiety i ziemi występuje w powieści raz jeszcze. W samobójczym testamencie ojciec Hertensteina tak pisze do syna: „Posłuchaj, co jałowa ziemia dziś szepcze: ona, jako jurna kobieta, pana i władcy czeka: rodzić chce” (276). W dobitny sposób przekazane jest w tym porównaniu patriarchalne przekonanie nie tylko o naturze kobiecych pragnień, ale i o właściwej męczyźnie roli: ustanawiającego porządek świata pana i władcy. To on może decydować, co i kiedy nabiera wartości. „Czas kobiet” przychodzi więc wtedy, gdy mężczyźni nie znajdują żadnych idei, które mogłyby wyznaczyć sens ich egzystencji (a taka jest bez wątpienia sytuacja *fin de siècle*’u):

Kobiety stawały się zawsze potężne wtedy, gdy idee się kurczyły i zasychały w doktryny. Dla czasów i ludzi żywych mają one tylko wartość markietanek na postoju nocnym. [104]

Kiedy już nie ma innych zadań i kiedy potrzebny jest nowy mit, wtedy mężczyźni mogą bez reszty oddać się rozważaniu kobiecej natury, irracjonalności i do kobiet namiętnościom; mogą pograżyć się w „otchłani myśli i uczuć do kobiet” (105). W takich czasach „trzy czwarte życia koło niej [tj. kobiety] się obraca”, a postrzegana jest ona jako „życia i śmierci władczyni” (54).

Dotychczas wskazywano kilka powodów pojawiającego się pod koniec

¹⁶ Takie są przekonania np. A. Schopenhauera: „Kobieta — zdaniem Schopenhauera — w której natura najpotężniej ugruntowała ślełą wolę do życia, posiada więcej niż mężczyzna instynktu gatunku, bo jest jego narzędziem, przystosowanym do takiego sposobu istnienia i działania, który zapewnia spłodzenie i wychowanie potomstwa” (J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk 1969, s. 48). Zob. też M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i чуć*. „Teksty” 1974, nr 2. Przedruk w: *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985.

¹⁷ Zob. T. Walas, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*. Kraków 1986, s. 85.

¹⁸ S. de Beauvoir, *Druka pleć*. T. 1. Z francuskiego przełożyła G. Mycielska. Kraków 1972, s. 227. Także Gutowski (*op. cit.*, s. 43) proponuje aforyzm Müllera odczytywać w perspektywie opisanej przez de Beauvoir.

XIX w. zainteresowania sprawami płci i erotyki. Miałyby być to, prócz dziedzictwa naturalizmu, sprzeciw wobec mieszczańskiej moralności, pragnienie ucieczki od rzeczywistości przez „rozpacziwy hedonizm”, oddziaływanie myśli wielkich mizoginów epoki — Nietzschego i Schopenhauera — i strach wywołany postępującą emancypacją kobiet¹⁹. Wkładając w usta Jelsky’ego aforyzm Müllera o „potędze kobiet dzisiaj” (104), Berent wskazuje jeszcze jeden — całkiem banalny — powód *fin de siècle*’owego wybuchu erotyzmu i... mizoginizmu: poszukiwanie nowego mitu, który mógłby stać się ideą epoki.

3

Wszyscy mężczyźni w *Próchnie* wyrażają się o kobietach fatalnie, wszyscy z powodu kobiet głęboko cierpią. Czy do tego stanu istotnie doprowadziły ich okrutne powieściowe kobiety?

Pierwszą kobietą pojawiającą się w powieści jest matka Borowskiego. Jako realna istota jest ona w *Próchnie* nieobecna. Istnieje inaczej, jako symbol; czy symbol „kobiecości” tylko? Jej portret to portret kobiety idealnej, o płomiennym spojrzeniu i tajemniczym uśmiechu, „co do siebie siłą *fatum* przyciąga — i mrozi” (9). Wizerunek matki jest dla Borowskiego „dziwnym, widocznym ich [tj. myśli aktora] kształtem, zagadkowym symbolem matki, życia, kobiety, sztuki...” (9; podkreśl. I. K.). Ten znak „kobiecości” zawiera zatem w sobie podstawową dla artystów-modernistów antynomię: życia i sztuki. Wielokrotnie zwracano uwagę na kabotynizm Borowskiego właśnie dlatego, że miesza on obie te kategorie. Ich zrównanie jednak (życie = sztuka i *vice versa*) nie następuje automatycznie: zapośredniczone jest przez kobietę. Symboliczny szereg — matka, życie, kobieta, sztuka — zdaje się być uporządkowany według tej samej zasady logicznej. Matka i życie związane są w sposób naturalny; mniej oczywisty zdaje się stosunek: kobieta i sztuka, jednak i on wyraźnie istnieje. Matka więc daje życie, od kobiety swój początek bierze sztuka. Tak wygląda Borowskiego historia bycia artystą: wstępuje on do teatru, ale dobrym aktorem staje się dopiero wtedy, gdy zaczyna odczuwać wywołany śmiercią swej pierwszej kochanki ból:

ból, co rojem jadowitym pierwszy owoc doświadczenia życiowego osiadał, by na nim nasiona złego złożyć — liszki się legły z tych nasion, mięszem cierpień się żywiły, by się gdzieś potem w motyla sztuki przepoczwaryć. [16]

Rolą kobiety jest rozbudzenie „czuciowości” artysty, z czego ten, przetwarzając ból w sztukę, czyni natychmiastowy użytek.

Matka daje nie tylko biologiczne życie. Przed jej pojawieniem się, pod jej nieobecność, Borowskiego otacza atmosfera zagrożenia i represji. Jak relacjonuje to sam bohater: „We mnie bo ojciec żadnej cechy nie spostrzegął, człowieka nie widział; [...] a przy rozmowie z obcymi zawsze drwił ze mnie i lekceważył” (5). Pamiętać należy, że opowiadający swą historię aktor posługuje się konwencją pamięci doskonałej, która cudze słowa pozwala mu przywoływać w sposób wierny. Dlaczego zatem przytaczając swe pierwsze rozmowy z ojcem cytuje wyłącznie jego kwestie? Jeśli zważyć, że jako narrator historii swego

¹⁹ Zob. np. Podraza-Kwiatkowska: *Salome i Androgyne; Schopenhauer i chuć*. — K. Wyka, *Modernizm polski*. T. 1. Kraków 1987. — Gutowski, *op. cit.*

życia, historii swego stawania się człowiekiem i artystą, Borowski-syn może sam wybierać epizody znaczące dla formowania się jego osobowości, wybierając je i przedstawiać w takiej perspektywie, w jakiej widzi je on sam, nasuwa się pewne podejrzenie.

Spoglądając na ówczesną sytuację Borowskiego-aktora przez pryzmat, który on sam nam wskazuje, zauważyć można, że sytuacja ta jest w pewnym sensie paradoksalna. Rola syna została już przez ojca zaprojektowana: „A ciebie — mawiał — do tej budy (na scenę niby) nie puszcze” (5) lub dalej: „będziesz sędzią, profesorem, idiotą!” (6). Młody Borowski już obsadzony jest w tej roli, jednak nie gra jej jeszcze. Dlatego, że nie chce? Czy też — nie może? Głowa syna wypełniona jest w tym okresie jego egzystencji „rączkami w rękawiczkach” i „nózkami w pantofelkach”. Wydaje się, że nieważne są dlań jeszcze przychodzące do ojca kobiety — tych „rączek” i „nózek” właścicielki. Postrzeganie przez przyszłego aktora jedynie fragmentów ciała, fragmentów wielu ciał, sugerować może natomiast ówczesny stan jego jaźni. Taki sposób percypowania rzeczywistości jest, jak wiadomo, charakterystyczny dla fazy preedypalnej. Moment, który wyznacza w rozwoju Borowskiego nowy etap, to chwila, gdy otrzymuje on portret matki. Nazwie ją później wprost — „sfinksem życia”. Figura sfinksa, jeden z modernistycznych symboli znaczących, w świadomości epoki funkcjonuje jako symbol-alegoria tajemnicy²⁰. Sfinks, pół-kobieta i pół-zwierzę, symbol kobiecości posiadającej klucze do tajemnicy życia, stawia mitycznemu Edypowi pytanie, które zmusza go do rozwiązania zagadki ludzkiej egzystencji. Podobną próbę podjąć musi młody Borowski.

Znajduje się on niewątpliwie w edypalnej sytuacji²¹; miłością darzy matkę, do ojca zaś żywi niechęć, odczuwa potrzebę rywalizacji z nim, będzie także obwiniać się o jego śmierć. Jeśli jednak przyjrzeć się partii tekstu dotyczącej dzieciństwa Borowskiego dokładniej, okaże się, że opisany tu kompleks Edypa ma też i inny wymiar.

Kiedy zapytać, od jakiego momentu ojciec zaczyna naprawdę interesować się swoim dzieckiem, okaże się, że odpowiedzi udzielić może syn. Stary Borowski bada jego fizyczność w kąpieli: „zainteresował się mną, w kąpieli nawet obejrzał” (6). To jakby moment metaforycznych narodzin młodego Borowskiego. Narodziny z wody kojarzą się z symboliką chrześcijańskiego chrztu, ale też — co pozornie zdaje się niedorzeczne — przypominają mitologiczne narodziny Wenus z morskiej kąpieli. Aktor rośnie w przeświadczeniu, iż nie ma matki, przypuszczać może zatem, że „wziął się znikąd” — jego położenie jest więc podobne do sytuacji Afrodyty. W tym też kontekście zrozumieć można sens ojcowskich słów o legitymacji. Borowski potrzebuje „zaświadczenia” o swoim pochodzeniu (jakkolwiek rzecz dotyczyć też tu może tego pochodzenia legalności). Ale ta „legitymacja” stać się ma także przepustką w dorosłe życie.

Portret matki bardziej niż jej podobizną jest zwierciadłem, które odbija

²⁰ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolle znaczące*. W: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 177.

²¹ Na występowanie tego motywu w *Próchnie* zwracano już uwagę. Zob. np. Gutowski, *op. cit.*, s. 322. — M. Jankowiak, *Funkcje mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Seria 1. Wrocław 1972, s. 277.

i wchłaniania pragnienia młodego Borowskiego: „A ta jej twarz na obrazie wchłonęła w siebie wszystko, com miał w piersiach. W jej rysy spłynęły, zlały się i stopiły wszystkie me pragnienia” (9). Podobizna matki pozwala Borowskiemu doświadczyć uczucia bezpieczeństwa, całości i jedności. Ten stan idealnej łączności nie trwa jednak długo: wkracza tu ojciec i usuwa portret. Rozdzielając syna od matki dokonuje tym samym symbolicznej kastracji. W ten sposób syn może wkroczyć w dorosłe życie, w świat kultury, cywilizacji i modernistycznych cierpień. Może też stać się użytkownikiem języka, może zacząć mówić. Dopiero teraz następuje pierwsza zasadnicza rozmowa obu Borowskich; dlatego dopiero w tym momencie opowiadania historii swojego życia aktor przytacza własne słowa. Co ciekawe, syn identyfikuje się ze swoim ojcem całkowicie: postanawia zostać aktorem, a jego żoną będzie kobieta w sposób uderzający podobna do matki. Opisany w *Próchnie* proces formowania się osobowości młodego Borowskiego przypomina w zaskakujący sposób teorię konstytuowania się podmiotu Jacquesa Lacana — potwierdzając jakby jej prawdziwość²².

Pojawienie się portretu ma też inne znaczenie. Borowski stopniowo odkrywa w sobie kazirodce pragnienia: „Ocknął się jednak i we mnie ten potężny głos natury, wielki, ślepy nakaz, i rzucił mnie wreszcie przed nią na kolana” (7). Co te atawistyczne tęsknoty wywołują w jego wyobraźni?

Jakiś dziki pęd upiórów po krwawej nocy, jakieś ostre chichoty czarownic, jakiś szalony natłok ciemnych obrazów w płomieniach błyskawic, grzmoty przekleństwa i w proch padająca serdeczna pokuta, i korowody taneczne nagich kobiet. [9–10]

W ten sposób przenosi się Borowski w — *nb.* wytęskniony przez niego — świat pierwotnej, barbarzyńskiej Natury, świat chaosu, ognia i dzikich kobiet. Tak więc okazuje się, że postać matki oznacza tu stronę Natury, podczas gdy postać ojca — stronę Kultury. Przejście od Natury do Kultury jest możliwe właśnie dzięki zakazowi incestu, który w świecie *Próchna* pełni niebagatelną rolę²³.

4

Borowski o kobietach myśli nieustannie; wokół kobiet zorganizowane jest niejako jego psychiczne życie. Potwierdza to diagnoza Kunickiego: „[dla pańskiej głowy] nie ma na świecie nic innego prócz kobiety” (54). Rozważania

²² Nie zamierzam tu oczywiście udowadniać, że Berent wyprzedził myśl J. Lacana. Sądzę jednak, że teoria współczesnego myśliciela znacznie lepiej niż dotychczasowe interpretacje (zob. poprzedni przypis) pozwala zrozumieć opisany w *Próchnie* kompleks Edypa. Zob. J. Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I*. W: *Écrits. A Selection*, Translated from the French by A. Sheridan. New York 1977. Zob. też: Y. Bertherat, *Freud z Lacanem, czyli nauka i psychoanalizy*. W zbiorze: *XX wiek — przekroje*. Przełożył I. Kania. Kraków 1991. — *Moi, op. cit.*, s. 99–101. — M. Sarup, *Lacan and Psychoanalysis*. W: *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. London 1988.

²³ Motyw incestu interpretuje J. Paszek (wstęp w: Berent, *Próchno*, s. LXVIII) jako dowód wyjątkowej kondycji artystów, jako charakterystyczny rys ich chorobliwych osobowości. Motyw ten omawia też Gutowski (*op. cit.*, s. 322–323). Zakaz incestu, który w antropologii (Mauss, Lévi-Strauss) uważany jest za zasadniczy moment przejścia od Natury do Kultury, odgrywa także podobną rolę w teorii Lacanowskiej: zajęcie przez podmiot należytej mu pozycji w Kulturze poprzedzone jest przez edypalny kryzys i związany z nim zakaz incestu — zob. poprzedni przypis.

o kobietach układają się Borowskiemu pozornie w dwa ciągi — można by je nazwać teoretycznym i praktycznym. Pierwszy styl myślenia — prezentowany zwłaszcza podczas „męskich rozmów” — zmierza jakby ku idealizacji kobiety.

Ona jest żarem czynów, cieniem wytchnienia, gwiazdą nadziei, słońcem wiary w siebie; a przede wszystkim jest, jak cnota, sama sobie celem i źródłem najwyższej na świecie rozkoszy. [54]

Wydaje się, że zwłaszcza pierwsza część tego cytatu znacznie wyraźniej niż przytaczany przez Jelsky'ego aforyzm Müllera ujawnia nietzscheańską inspirację²⁴. Jaką jednak wartość ma ta „pochwała kobiecości”? Raczej wątpliwą — z tych samych ust po zakończeniu pochwalnej oracji wydobywa się przecież pijackie czkanie. Praktycznie — traktuje Borowski kobiety fatalnie. W swej kochance-aktorze widzi tylko płęć; żona jest dla niego uosobieniem stereotypowych cech przypisywanych kobiecie; do barmanki Kati powie „Kati [...] podaj łapkę” (52).

Istnieją jednak momenty, w których Borowski dostrzega wartość kobiety. Kobieta jako sprawczyni erotycznego przeżycia pozwala mu — co prawda tylko chwilowo — wejść w sferę uniesień i szału. Jego wyobraźnia kojarzy seksualne przygody „w dziwnej jakiejś scenerii grobów, kościołów, cmentarzy” (24) — to jakby znak nietrwałości, śmiertelności takiego przeżycia. Akt płciowy jako stan pewnego oderwania, zawieszenia następującego po kulminacyjnym momencie zbliżenia jest dla Borowskiego zamaskowanym przeżyciem śmierci²⁵. Czy jednak jego seksualne partnerki to jeszcze kobiety? W miłosnym szale zastanawia się Borowski:

czemu ma usta świeże i ciepłe, a nie twarde, sine i obrzękłe? czemu oczu nie ma matowych? szlamowatych i żółtych, sztywno na pół przymkniętych powiek? [16]

Kogo więc lub czego pożąda Borowski? Kobieta przedstawia dla niego pewną wartość, kiedy przestaje być kobietą, kiedy staje się śmiercią.

Kobiecą postać przybiera śmierć także w wyobraźni Müllera. Jednak wbrew jego marzeniom i oczekiwaniom, nie jest to przynosząca wybawienie od cierpienia kobieta-anioł. Śmierć przybywająca po Müllera zadaje właśnie cierpienia. Jak zauważa Gutowski, to wyobrażenie śmierci, łącząc w sobie cechy polipa i pantery, nie przypomina młodopolskiej kochanki-Eutanazji, wyraża raczej mizoginiczną nienawiść w stopniu maksymalnym²⁶.

Jako personifikacje śmierci kobiety jawią się obu bohaterom w momentach dość szczególnych. Dla Borowskiego są to chwile erotycznych uniesień — podświadomie utożsamiane z przerwaniem ciągłości istnienia; dla Müllera — chwila przed ostatecznym przerwaniem egzystencji. Wytrąceni z rytmu życia bohaterowie przestają kontrolować swe krążące bezładnie myśli. Mogą je zatrzy-

²⁴ Aluzję do aforyzmu Nietzschego (*op. cit.*, s. 75): „Ku wojnie wychowany ma być mąż, niewiasta zaś ku wytchnieniu wojownika”, widzi Paszek jedynie w słowach Jelsky'ego: „Dla czasów i ludzi żywych mają one [tj. kobiety] tylko wartość markietanek na postoju nocnym” (Berent, *Próchno*, s. 104, przypis 19).

²⁵ Zob. R. Caillouis, *Modliszka*. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowskiego. Słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1967, s. 150 (tłum. K. Dołatowska): „miłość utożsamiana jest podświadomie z przerwaniem istnienia — język ludowy trafnie chyba określa efekt psychiczny orgazmu nazywając go »małą śmiercią« (*petit mort*)”.

²⁶ Gutowski, *op. cit.*, s. 51.

mać, lecz jedyna możliwa do wyobrażenia figura to figura kobiety: staje się ona dla nich mediatorką pomiędzy życiem a śmiercią²⁷.

Podobnej mediacji doświadcza nawet stojący mocno na ziemi Kunicki. Tym razem to nie praca wyobraźni bohatera powoduje, że śmierć przybiera kobiece kształty. Tak samo jednak jak Borowskiego i Müllera — odrywa go całkowicie od rzeczywistości. Hysteryczny spazm, którego doznaje lekarz, jest efektem przeżycia śmierci młodej robotnicy z fabryki zapalek — Zochny. Właśnie to doświadczenie (a nie — jak to tłumaczy sam przed sobą — czarna kawa i cygaro) wywołuje obłądną halucynację: odkrycie swego wyimaginowanego samobójstwa. I ta „wcielona śmierć” nie jest piękna. Schorowane ciało, którym zawiądnęła, poddano operacji usunięcia „brzydkiej, spróchniałej kości” (74).

5

Zosia Borowska, śliczny dzieciak o złotych włosach kojarzy się początkowo z wcieleniem „kobiecej niewinności i czystości”. Obdarzona jest niezwykle wdziękiem, z którego posiadania zupełnie nie zdaje sobie sprawy. Decyduje o nim przede wszystkim jej uroda, którą zauważają nawet postronni obserwatorzy w rodzaju gospodyni Kunickiego czy Pawluka. Zosia sama sądzi zresztą, że to jej powierzchowność stanowi o uczuciu Borowskiego do niej. Fizjonomia Zosi istotnie ma dla aktora jakieś szczególne znaczenie: wystarcza mu sycenie się jej widokiem. Jego pamięć przechowuje portret żony, portret, który można wywoływać na każde życzenie i opisywać w każdej sytuacji, opowiadać Kunickiemu albo miejskim brukom. Borowski modli się do tego wspomnienia podobnie jak wcześniej do portretu matki: „Przy tobie odrodzę się człowiekiem, odmłodnieję uczuciem, ukoję pragnienie pachnącą rosą twego ciała, nie ruszę, święta ty moja!...” (28). Złote włosy Zosi są dla aktora najwyższą wartością i przekleństwem zarazem. Borowski nie potrafi żyć ani z nią, ani bez niej, jakby Zosia, choć bierna, „rzuciła na niego [swój] urok”.

Wedle słów Jelsky’ego Borowska „jest tylko prawdziwą kobietą” (184). Ta „prawdziwa kobieta” zachowuje się instynktownie, z zamyślenia wpada w rozkapryszenie, ze śmiechu w nagły strach, obawia się samotności i wszystkich mężczyzn z wyjątkiem ich pojedynczych egzemplarzy, choć — zdaniem męża — może ich wszystkich rzucić sobie pod nogi. Ciągłe dziecięce zdziwienie Zosi wyraża się w jej spojrzeniu, a czarująca prostoduszność — w sposobie mówienia. A przy tym wszystkim Zosia wylewa morze łez, co dla Kunickiego jest dowodem szlachectwa jej duszy, dla Müllera objawem niezwyklej wrażliwości i przenikliwości, a dla Jelsky’ego świadectwem narcystycznej natury. Zgodzić się zatem należy z Wojciechem Gutowskim, który pisze:

Zosia jest w gruncie rzeczy postacią nieoznaczoną, może grać każdą rolę, zależnie od projekcji pragnień swych partnerów. Jest znakiem erotyzmu, kobiecości w ogóle [...] ²⁸.

Największą bronią Zosi jest jednak jej wdzięk, który sprawia, że nie można zachować się wobec niej obojętnie. To wdzięk powoduje, że Borowska zachwy-

²⁷ Zob. J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV–XVIII w.* Przełożył A. Szymanowski. Warszawa 1986, s. 289: „Nie jest przypadkiem, że w wielu cywilizacjach zabiegi wokół zmarłych przypadały kobietom. [...] uważano je za znacznie bardziej związane z cyklem — wiecznym powrotem — który wiedzie wszystkie istoty od życia ku śmierci i od śmierci ku życiu”.

²⁸ Gutowski, *op. cit.*, s. 323.

ca mężczyzn. Człowiek „wprawiony w zachwyt” to człowiek pojmany, wzięty w posiadanie. „Zachwycić” stanie się nawet później u Berenta równoważnikiem słowa „pochwycić”²⁹. Dlatego poddanie się wdziękowi kobiety to, jak poucza Müllera Hertenstein cytując fragment hinduskich *Strof o miłości*, największe czyhające na mężczyznę niebezpieczeństwo:

Dzikiego tygrysa paszcza, kata topór ostry mniejsze zło mężczyźnie czyni niżli ducha jego z kobietą obcowanie. Kobieta, czy gdy mówi, czy gdy milczy, gdy idzie, stoi, siedzi, leży, ponętą członków tylko nęci, wdziękiem ciała wabi, pięknem postaci póty w myśli się wpieszcza, póki w piersi nie sięgnie i mocnym sercem nie zatarga. Łez smutek, uśmiechu powab, bioder niedbałe przegięcie, ramion lekkie ułożenie, włosów uplot kapryśny, pieściwy wdzięk miękkiego konturu i kształtów przepych bogaty: z ogłupionym mężczyzną gawędzi rozkosznie kobieta.

Gdy serce mężczyzny wdzięki kobiety rozgrzeją, gdy oczy piękno jej oślepi, zaciemnia się myśl jego. I oto jeszcze jeden duch wstąpił na mroczne drogi kłęski.

Przeto brońcie się, którzy bronić się pragniecie. Myśli wasze niech tarcza chroni godności, po łuk sięgajcie dzielności odpornej, na czole prawego myślenia hełm, w dłoniach prawej mądrości ostre dzierzcie strzały. A dobrze mi łuku targajcie cięciwę! I dumni, na pięć dróg zmysłów waszych dostępu jej brońcie! [340—341]

Kobieta przeszkadza więc mężczyźnie w budowaniu jego duchowości, a najgorsza rzecz, która może go spotkać, to poddanie się jej wdziękowi. Kobiecie urok przekształca się w — tkwiącą jakoby w kobiecie — siłę fatalną. Spoglądając z męskiej perspektywy bohaterowie łatwo mogą wierzyć, że wobec „odwiecznego”, „naturalnego” wroga — kobiety, potrzebna jest jakaś specjalna, wojenna taktyka i broń: „tarcza godności”, „hełm prawego myślenia”, łuk i ostre strzały „w dłoniach prawej mądrości”. Mogliby dostrzec coś innego — porzucając tę perspektywę. Kiedy już duch mężczyzny-wojownika przybrał zbroje „męskich” przymiotów — godności, dumy i mądrości — zaczyna szukać przeciwnika. Nie chce zobaczyć go we własnym ciele. Znajdzie go jednak szybko. W pełnym wdzięku ciele kobiety.

W męskich — nie tylko powieściowych — wyobraźniach projekt postaci Zosi mógłby właściwie nosić tytuł „więzienna strażniczka”³⁰. Borowska jest tak pełna wdzięku, że nie można o niej zapomnieć i po prostu odejść do swoich spraw. Jest jak czarodziejka Kirke wydobywająca z mężczyzn ich najniższe instynkty, za pomocą swego czarującego zmieniającego ich w świnie. Za jej sprawą Kunicki „musi” włóczyć się z Borowskim, którego przecież nie cierpi. Trzeba zatem przed nią uciec, co robi i jej mąż, i — za radą swej matki — Kunicki.

To niewinne dziecko działa więc na mężczyzn tak, jakby było ucieleśnieniem „kobiecej siły fatalnej”. Jej niewinność i niewzruszona cnota budzą wrażenie obcowania z czymś nieosiągalnym, świętym. Przekreśla to, co prawda, możliwość ziszczenia pragnień bohaterów powieści, ale uleganie tak potężnej sile usprawiedliwia ich uczucia, miłość umieszcza w sferze *sacrum*, nie mówiąc już o tym, że uszlachetnia ich samych we własnych oczach.

Wdziękowi Zosi ulegają także krytycy: Marian Zaczynski uważa, że „Zosia usiłowała dokonać zawłaszczenia męża, chciała go zamknąć w ramach tradycyjnego związku”, że opętała Borowskiego do tego stopnia, „iż nie chcąc jej stracić, zmuszony był uciekać z kraju i zrezygnować z największej pasji — sce-

²⁹ Zob. J. Paszek, *Styl powieści Wacława Berenta*. Katowice 1976, s. 49.

³⁰ Terminu tego używa Delumeau (*op. cit.*, s. 290).

ny”³¹. Sąd ten implikuje przeświadczenie o aktywnej postawie Borowskiej, nie ma jednak w powieści niczego, co uprawomocniałoby formułowanie takiej opinii: nie wiemy, z jakich powodów Borowski wyjechał z kraju, nie wiemy niczego ponad to, że przed tym wyjazdem grał źle.

Czy Zosia jest więc rzeczywiście „więzienną strażniczką”? To raczej nad nią ktoś zawsze sprawuje władzę: rodzice, Borowscy, Jelsky. Jest „obiektem pożądania”, ale wszyscy chcą się jej ze swego życia pozbyć — cóż, „poświęcanie się jest losem kobiety” (162). Zosia sama jest raczej uwięziona w pokoju Borowskiego. Porzucona przez męża, Jelsky’emu przesyła klucz do zatrzaśnięcia. Zadaniem Zosi jest czekać na kostium z czyjejs rekwizytorni. Ma być dokładnie taka, jaką chcą ją widzieć powieściowi mężczyźni.

Niebezpieczny wdzięk posiadają w *Próchnie* nie tylko kobiety: uosobieniem niewieściego wdzięku jest chart Hertensteina — Venta. Pies o „smutnych oczach kobiety” (253) nosi imię, które można przecież rozumieć jako „asystująca”³² (a więc w specyficzny sposób biorąca udział w wydarzeniu; istotą „asystowania” jest pomaganie, które jednak bywa czasem — podobnie jak wdzięk w przypadku osób bądź rzeczy — jedynie ornamentem, ozdabianiem działania). Kiedy Müller zwraca uwagę na dobroć i wrażliwość psa, muzyk podkreśla, że są to „kobiece” cechy: „To już płeć ma to do siebie, ten sentyment” (259). Hertenstein przekomarza się z Ventą jak z kobietą, co w dziwny sposób przypomina zresztą małżeńskie rozmowy Borowskich:

No, chodź, chodź!... I czego ty drzysz? — no, głupia? [...] — Histeryczka!... Patrz, śmieję się przecie... Och, jak to skacze! jak to się przegina! jak kokoszy się radośnie! — Już rada? — Ujmujące stworzenie! Teraz łasisz się do mnie, nie do niego? — oczywiście! — Ty szelmo niewierna!... Nie lizać — poszła precz!... No, no — skomlijże teraz, skomlij z radosnego wyczulenia... Och, ty wdzięku niewieści... [273]

Czyżby więc „niewieści wdzięk” miał się okazać po prostu zwierzęcą instynktowością? Tajemnicę postaci Zosi rozszyfrować należy chyba inaczej. Ocena: „pełen wdzięku”, wiąże się zazwyczaj z oceną: „piękny”³³. Przedmiot wywołujący wrażenie piękna osłonięty zostaje czarem, który — jak pisał tłumaczony przez Berenta Nietzsche — „istocie danego przedmiotu jest całkowicie obcym. Rzecz jakąś odczuwać jako piękną, znaczy z konieczności odczuwać ją fałszywie”³⁴.

6

Tradycyjne wyobrażenie *femme fatale* wciela jednak nie Zosia, a piosenkarka kabaretowa Yvetta Guilbert. W jaki sposób jawi się w męskiej wyobraźni? „Fenomenalna, nadzwyczajna, boska! [...] Księżna cynizmu współczesnego!” (103). Ubiera się w czarne suknie i w długie połyskliwe rękawiczki, co podkreśla jej fascynującą brzydotę, ale i nasuwa skojarzenie z modliszką. Wielu mężczyzn

³¹ Zaczyński, *op. cit.*, s. 31, 29.

³² Słownik Warszawski podaje: „Wenta — sprzedaż w sklepie w asystencji osób zaproszonych, z ustępstwem na cel dobroczynny”; „Wentować — asystować na wencie”.

³³ Zob. W. Tatarkiewicz, *Piękno*. W: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1988.

³⁴ F. Nietzsche, *Z psychologii sztuki*. Tłumaczenie i dopiski W. Berenta. W: W. Berent, *Pisma rozproszone. Listy*. Zebrał, wstępem opatrzył i opracował R. Nycz, przy współudziale W. Boleckiego. Kraków 1992, s. 102.

popęłniło dla niej samobójstwo — jest więc „geniuszem płci”, bo wartość i siła takiej kobiety objawiać się zwykły liczbą jej miłosnych ofiar. Ten demoniczny twór jest jednak w pewnym sensie zdegradowany. Yveta nie jest tak znowu nieosiągalna i przerażająca: powszechnie wiadomo bowiem, że ów „*Der kategorische Imperativ*” jak zwykła prostytutka „nosi czarne majteczki” (103).

Mizoginiczne wyobrażenia kobiecości występują w tak wielu mitologiach i literaturach, że jesteśmy skłonni uważać, iż wyrażają jakieś rzeczywiste kobiece postawy — istnieją bowiem „od zawsze”. Śledzeniem demonicznych tworów ludzkiej wyobraźni, wśród których zaskakująco wiele znaleźć można wyobrażeń kobiet, zajmuje się w swej książce *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* Mario Praz. Twierdzi on, że choć w literaturze można odnaleźć wiele portretów „fatalnych kobiet” znacznie wcześniej, to dopiero w drugiej połowie XIX w. pojawia się literacki typ *femme fatale*³⁵. Mniej więcej około r. 1880 symbolem używanym powszechnie dla określenia tego rodzaju kobiet staje się postać Salome³⁶. W symbolu tym ucieleśniony zostaje typ kobiety demonicznej, będącej w przymierzu ze złem. Kobiety takie, charakteryzowane jako niszczycielki, obdarzone są niezwykłą mocą, która pozwala im sprawować nad mężczyznami władzę. Tę siłę daje im ich erotyczna żądza.

Biblijna Salome miała tańczyć na ucztach przed swym ojcem, który zachwycony jej wdziękiem obiecał spełnić każde jej życzenie. Salome, za namową matki, zażądała głowy Jana Chrzciciela³⁷. Temat Salome był wielokrotnie wykorzystywany przez modernistycznych pisarzy (J. K. Huysmans, J. Kaspro-wicz) oraz malarzy (G. Moreau czy A. Beardsley). Jednak kształt ostateczny zyskała historia judejskiej księżniczki pod piórem Oscara Wilde’a. Z dramatu tego pisarza wyłania się taka Salome, która przestaje być narzędziem w ręku zbrodniczej matki, która stanie się „społecznym symbolem przełomu wieków”³⁸. Wilde’owska heroina, przedstawiona jako przykład ślepego pożądania seksualnego, jest ideą raczej niż kobiecą osobowością. Salome reprezentuje przypisywaną mężczyznom władczą „chuć”, a nie kobiecą seksualność. Jednakże posługująca się tym samym orężem córka Herodiady może być odbierana jako godna przeciwniczka wyrafinowanego dekadenta-estety. Mimo że u schyłku wieku zwykło się tę postać odczytywać jako uosobienie niszczącej, wulkanicznej kobiecej namiętności, już niedługo później zauważa się, iż cechy, którymi obdarzona jest Salome, nie są wcale kobiece. Ortega y Gasset np. pisze:

Judyta i Salome stanowią dwie odmiany tego typu kobiet, który nas najbardziej zaskakuje, ponieważ zawiera w sobie najwięcej sprzeczności: jest to typ kobiety zdobywcy. [...] Salome fantazjuje po męsku, a jej wymyślone życie stanowi najrealniejszą i najżywszą część jej doświadczenia, kobiecość ulega męskiemu odchyleniu. [...] Normalna kobieta stanowi przeciwieństwo bestii, rzucającej się na zdobycz. Jest ona zdobywcą, która skacze na bestię³⁹.

³⁵ Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożył K. Żabokli-cki. Warszawa 1974, rozdz. *Piękna bezlitosna pani i Bizancjum*.

³⁶ Zob. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne*, s. 363–383.

³⁷ Starotestamentowe wyimki o Salome zbiera E. Kuryluk w swej książce *Salome, czyli o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya* (Kraków 1976, rozdz. *Wybór Heroda*).

³⁸ Termin H. H. Hofstättera (*Symbolizm*. Przełożył S. Błaut. Warszawa 1987, s. 255).

³⁹ J. Ortega y Gasset, *Portret Salome*. W: *Szkice o miłości*. Przełożył K. Kamyszew. Warszawa 1989, s. 158–159. Część przytaczanego tu szkicu Gasseta we własnym przekładzie cytuje Kuryluk (*op. cit.*, s. 54).

Salome istotnie nie jest „normalną kobietą” — z innych jednak powodów niż te, które wskazuje Gasset. Co zdumiewające, bohaterka wykreowana przez homoseksualną wyobraźnię Wilde’a, sama nie będąc właściwie kobietą staje się symbolem *fin de siècle*’owej kobiecości⁴⁰. Ten wzór powielać będą różne straszące po literaturze kobiece demony (pierwszej czy też trzeciej klasy), przypominają go także powieściowa Yvetta Guilbert. Jej sztuka budzi u publiczności zachwyt podobny temu, który wzbudził u tetrarchy i jego dworu taniec córki Herodiady; a wykonywana przez aktorkę piosenka także przypomina przecież historię Salome. Obie kobiety — ta grana przez Yvettę i ta antyczna — podobnie reagują na „ofiara z mężczyzny”. Tu krwią ocieka serce, tam głowa, a one obie nie zauważają swego okrucieństwa. Popularna u schyłku wieku koncepcja „kobiety fatalnej” zawiera elementy, które dotyczą co prawda demonicznych heroin (typowa *femme fatale* jest wampirycznie blada; jej uśmiech, jak i jej pochodzenie — tajemnicze; dręczy ją nuda, gdyż wszelkie jej zachcianki — nawet te najokrutniejsze — mogą być natychmiast zaspokojone), ale przede wszystkim elementy takie, które charakteryzują potencjalne ofiary „fatalnych kobiet”. Kochanek *femme fatale* jest zazwyczaj bardzo młody, a w każdym razie młodszy od swej wybranki, jest kimś nieznanym, stojącym niżej na drabinie społecznej i właśnie w związku z tym obiekt swych westchnień uważa za nieosiągalny⁴¹.

W epizodzie *Próchna*, którego bohaterką jest Yvetta, dostrzec można dwa poziomy: na jednym z nich umieszczona jest *femme fatale* i jej ofiara ze śpiewanej przez artystkę piosenki, na drugim — sama Yvetta jako tej piosenki wykonawczyni. W czasach panowania modelu demonicznej kobiety uważano przecie, że znane aktorki kreujące role „kobiet fatalnych” posiadają ich specyficzny urok i w życiu prywatnym, gdyż na skutek głębokiego wczuwania się w takie sceniczne postaci stają się nimi naprawdę⁴². Ta modliszkowata tynglówka z jej modliszkowatą piosenką i „biała rączka” z teatralnej łoży według słów Jelsky’ego kontrastowo się dopełniają. Aby je scharakteryzować, Jelsky użyje ornitologicznego porównania: Yvetta jest krukiem kraczącym nad padliną, „biała rączka” zaś sępem-ścierwnikiem (191)⁴³. Obie kobiety są dla niego jak żerujące bestie-drapieżniki Gasseta, które łączy przede wszystkim potencjalny łup: mężczyzna. Niezależnie jednak od tego, jak możemy je nazwać — modliszkami, kobietami fatalnymi, czy imionami mitycznych heroin — nie odsyłają do zapowiadanego desygnatu. Tak przedstawiona „kobiecość” jest tylko wyrazem męskiego strachu przed kobietą seksualnością, męską fantazją na temat kobiecych zdolności kastracyjnych. Taki wydźwięk mitu modliszki stwierdza też Roger Caillois, który widzi wyraźny związek między wyobrazeniami modliszki a mitycznymi podaniami o empuzie. Podczas gdy modliszka pozbawia głowy, empuza zdolna jest unicestwić swego kochanka wciągając go do swojego wnętrza przez vaginę⁴⁴. Tak przecież odczuwa zagrożenie ze strony „białej rączki”

⁴⁰ Zob. K. Millet, *Sexual Politics*. New York 1990, s. 152–155. Millet chce jednak widzieć w Salome mężczyznę: samego Wilde’a. Podobnie zauważa Kuryluk (*op. cit.*, s. 71).

⁴¹ Zob. Praz, *Piękna bezlitosna pani*.

⁴² Zob. C. D. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Przełożył I. Sieradzki. Warszawa 1981, s. 57.

⁴³ „Najbardziej negatywne warianty ornitologicznych masek kobiety odnajdujemy w bogatym repertuarze mizoginistycznej symboliki Berenta” — pisze Gutowski (*op. cit.*, s. 56).

⁴⁴ Caillois, *op. cit.*, s. 132–139.

Müller, który w rozmowie z Jelsky'm podkreśla nieludzkie cechy tej kobiecej postaci:

Ta woskowa lala szeleszcząca jedwabiem, białe ciało na plakaty mydeł toaletowych, trup z przepychem ubrany, flakon ekscytujących perfum, beczka do wlewania w nią szampana. To nie mówi wcale, uśmiecha się tylko jak automat za każdym dotknięciem. Widzisz: sęp-ścierwnik, z jego potwornym, ociężałym chodem, z tą wstrętną sennością sytego ścierwem ptaka. [191]⁴⁵

7

Jednak kobieta, która w sposób otwarty wykorzystuje swą seksualną atrakcyjność jako prostytutka, wcale nie budzi przerażenia. Ladacznica występująca w *Próchnie* nosi imię sugerujące istnienie jakiegoś związku z pierwszą kobietą, stworzoną — wraz z Adamem — z mułu ziemi, ale i symbolizujące czystość, niewinność i dziewictwo. Lilith po raz pierwszy pojawia się w mitologii Sumerów: była ona sukkubem — zmorą nawiedzającą mężczyzn w czasie snu. Podobnie u Izajasza — Lilith jest duchem przebywającym na pustkowiu. Utożsamiana bywa też z pożerającą dzieci grecką Lamią. Uważano, że ze względu na swą niezwykłą budowę Lilith potrafi pływać oraz latać, a także rodzić jednorazowo aż dziewięćdziesięć dzieci; wyobrażano też sobie czasem, że od pasa w dół jest płonącym mocno ogniem. Lilith jako wysłanniczka Isztar miała być przede wszystkim uwodzącą mężczyzn rozpustną nierządnicą. W tradycji żydowskiej zaś uważana była za pierwszą nieposłuszną — czy dlatego nieudaną? — żonę Adama, która przed stosunkiem płciowym stwierdziła, że jej miejsce jest nie pod Adamem, ale nad nim, a rozgniewana reakcją swego oburzonego męża, uleciała w powietrze i zniknęła⁴⁶. Lilith może więc symbolizować kobietę niezależną, która nie musi nawet wyzwać się od męskiej władzy — nigdy jej bowiem nie podlegała. Lili — ladacznica może być podobnym typem: sprzedaje swoje wdzięki, jednak właśnie w związku z tym może być niezależna od mężczyzny. W grę wchodzi tu nie tylko ekonomia: taka kobieta może prowadzić życie podobne artyście, być w kawiarniach i mieć wielu kochanków, przeżywać chwile upojenia sztuką.

Stosunkowo najwięcej informacji na temat Lili znajduje się w dzienniku Müllera. „Lili jest biednym, smutnym dzieckiem miasta” (205). Müller porównując ją i siebie do kradzionych przez Cyganów dzieci, które są „na rozrywkę tłumowi sztucznie hodowane” (206), wskazuje także na związek istniejący pomiędzy obrazem nierządnicy a obrazem artysty. Oboje żyją poza społeczeństwem, poza nakazami mieszczańskiej moralności, oboje zachowują właściwą dzieciom świeżość spojrzenia i bezpośredniość osądu. Ona kupczy swoim ciałem, on zaś duszą. Artysta więc sprzedając najtajniejsze drgania swojego wnętrza, także w jakimś sensie się prostytuuje. W taki sposób obraz ladacznicy może być ukrytym autoportretem artysty⁴⁷.

⁴⁵ Zob. w związku z tym uwagę Caillois (*op. cit.*, s. 145): „Również i w literaturze [modliszka] występuje jako kobieta fatalna — pojęcie kobiety-maszyny, kobiety sztucznej, mechanicznej, nie mającej nic wspólnego z istotami żywymi, a przede wszystkim morderczej”.

⁴⁶ Zob. M. Haavio, *Mitologia fińska*. Przełożył J. Litwiniuk. Warszawa 1979, s. 417 — 429. — W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1987. — Praz, *op. cit.*, s. 449.

⁴⁷ Zob. Hofstätter, *op. cit.*, s. 258. Autor przytacza uwagę L. Andreas-Salomé o prostytutce: „Pośród burz namiętności jest zimna, jest i pozostaje wyniosłą obserwatorką rozkoszy, jaką

8

W części trzeciej zbudowanej opozycyjnie wobec części pierwszej, również pojawia się portret kobiety. Przedstawia on siostrę Hertensteina Hildę i zapowiada rolę, jaką ma ona odegrać. Podobnie też jak portret matki Borowskiego naprowadza nas na ślad kazirodczego uczucia. Jednak związek Hildy i Henryka Hertensteinów będzie radykalniejszą formą incestu. Ich uczucie także rozwija się w jakiejś opozycji wobec ojca. To właśnie jego samobójcza śmierć stwarza sytuację, w której następuje spotkanie Henryka z „zapomnianą siostrą”. Nie można także nie zauważyć, że oba portrety — Hildy i matki Borowskiego — spotyka podobny los. Oba zostają usunięte na skutek interwencji ojca. Czy zbieżność tych fabularnych szczegółów jest tylko przypadkowa?

Hilda jest kimś w rodzaju jaśniejszej, lepszej połowy Hertensteina. Ucharakteryzowana jest nawet w podobny sposób — jako jedyna z powieściowych postaci kobiecych nosi jasne suknie. Ona także, jak matka Borowskiego, jest zwierciadłem, dzięki któremu Hertenstein może rozpoznać siebie, zwierciadłem, które pozwala mu zobaczyć, kim naprawdę jest. Ta „jasna siostra” to jakby lepsze, piękniejsze odbicie Henryka. Odnalezienie „zapomnianej siostry” kojarzy się z odnalezieniem brakującej połówki, co jest warunkiem powstania idealnego, integralnego człowieka lub idealnego miłosnego związku. To również sposób dotknięcia zagadkowego absolutu. Tajemnicze napisy, które Hertenstein odkrywa w zamkowej bibliotece, są w jakimś sensie projektem roli, jaką odegrać ma Hilda. Projektem roli? czy też projekcją woli muzyka?

„Kochanka-siostra — pisze Marta Piwińska — jest znakiem miłości doskonałej, niemożliwej w założeniu”⁴⁸. Jeśli dekadent może pragnąć uczucia, to tylko takiego: absolutnego, lekceważącego społeczno-obyczajowe normy i konwenanse. Nie liczący się z opinią publiczną związek nie tylko stawia kochanków poza społeczeństwem, przeciwko temu społeczeństwu jest wymierzony. Kazirodcze uczucie jako coś absolutnie wyrafinowanego, w pewien sposób „przejrzałego” oraz sprzecznego z naturą trafia więc dokładnie w dekadenskie gusta⁴⁹. Jednak z jakiegoś powodu Hertenstein, skończony dekadent, cofa się przed takim wyborem. Chciałby uciec przed Hildą, swym symetrycznym, lustrowanym odbiciem. Zanurzając się w „miękką atmosferę rodzącego się uczucia” kilkakrotnie powtarza: „Szatanie, odwiedź zwierciadło swe ode mnie!...” (293, 294). Nie marzy więc wcale — jak to się może na pierwszy rzut oka wydawać i jak zwykli to robić zwłaszcza ludzie moderni — o androgynicznej pełni.

Według Praża, pod koniec XIX stulecia daje się zanotować wzrastające zainteresowanie postacią *androgynę*, które graniczyło niekiedy wręcz z obsesją. Miałoby to świadczyć o całkowitym wymieszaniu przypisywanych konwencjonalnie obu płciom ról i ideałów⁵⁰. Maria Podraza-Kwiatkowska jest odmiennego zdania: według niej mit androgynii jako wyraz dążenia do zgodnego współistnienia przedstawicieli obu płci, przeciwstawiony symbolowi Salome-modliszki-demonia-wampira, miał mieć wymowę terapeutyczną — jego

wzbudza, czuje się samotna i obojętna, gdzie inni zapalają się i upajają. Jednym słowem jest sobowtorem artysty”.

⁴⁸ M. Piwińska, *Kochana siostra*. „Teksty” 1974, z. 1, s. 47.

⁴⁹ Zob. Walas, *op. cit.*, s. 78.

⁵⁰ Praża, *op. cit.*, s. 183.

zadaniem było oswojenie i zbagatelizowanie obaw i lęków wywołanych przez emancypacyjny ruch kobiet⁵¹. Wersja mitu *androgyny*, do której najczęściej nawiązywali moderniści, to wersja opowiedziana w *Uczcie* przez Arystofanesa⁵². Zanim jednak pojawił się ten platoński mit, androgyn istniał już wcześniej: w greckiej mitologii był nim Hermafrodyta, syn Hermesa i Afrodyty, który wbrew własnej woli został zmuszony do zjednoczenia się z nimfą. Należy pamiętać, że owładnięta żądzą Salmakis wślizgnęła się właściwie w ciało Hermafrodyty. Idąc dalej śladem rozróżnienia dokonanego przez Roberta Maya — który pisze w *Sex and Fantasy*, że wizja kobiecej potęgi jest jedną z trwałych cech zobaczonego ostatecznie z męskiego punktu widzenia mitu *androgyny*⁵³ — da się dostrzec, że mit wyrażać może tę samą, co zawarta w symbolu Salome, obawę przed „niekobiecą” (według tradycyjnych pojęć) „kobiecością”.

Jako Salome projektowana była zapewne również Hilda. Widać to najwyraźniej w pominiętym w pierwodruku powieści fragmencie kończącym rozmowę rodzeństwa, w której Henryk skarży się, że brak mu mocy. Tę moc dostrzega w Hildzie i tak wyobraża sobie jej myśli: „Kobiecie hołdy i tryumfy nigdy nie wystarczą! Ma wola kobiety — kobiety silnej — króla swego szuka, aby mu rozkazywać mogła!...” (374). Hilda dwukrotnie sportretowana jest także z różą. Pierwszą, białą, obdarowuje Müllera za tekst wykonywanego przez nią *Łabędzia* (334). Druga — pąsowa, czarna prawie — umieszczona jest przy staniku sukni śpiewaczki (337). Rozwinięty, pąsowy, upajający zmysły swym wyglądem i zapachem kwiat należy przede wszystkim do stałych atrybutów *voluptas* utożsamianej w modernizmie z Salome⁵⁴.

Czy Hertenstein obawia się doskonałego połączenia z Hildą w miłosnym związku tylko dlatego, że jest ona silną i władczą kobietą? Wydaje się, że nie jest to powód jedyny. Androgyniczne istoty z opowieści Arystofanesa — zanim podzielił je Zeus na dwie połowy — obdarzone były nieosiągalną dla zwykłych ludzi mocą. Po tym podziale jednak najważniejszym ich celem staje się odnalezienie brakującej połówki — kiedy zaś to następuje, wszystkie swe siły obracają na utrzymanie owej brakującej części przy sobie⁵⁵. Jest to koniec bezustannego dążenia do doskonałości, który oznaczać może także — jałowość. Mitologicznego Hermafrodytę przedstawiano zazwyczaj jako pogrążonego we śnie młodzieńca — moment zjednoczenia z nimfą i dla niego oznacza kres aktywności.

Może więc Hertenstein obawia się spełnienia swych pragnień nie tylko z powodu ich występного charakteru. Sądzi on przecież, że „ze wszystkiego, czym kobieta obdarza, tęsknota jest jedynie czystym jej darem” (319). Tęsknota za Hildą jest tym uczuciem, które pozwala mu być twórcą prawdziwym, twórcą sztuki absolutnej:

A jam przez te lata całe tak niewiele z siebie dobyć potrafił; zaledwie w chwilach najcięższych wyrzutów za swą bezpłodność zdołałem wymozolić z siebie ułamkowy, błady frag-

⁵¹ Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyny*.

⁵² *Ibidem*, s. 380.

⁵³ Podaję za: J. B. Elshtain, *Against Androgyny*. W zbiorze: *Feminism and Equality*. Ed. A. Phillips. New York 1987, s. 140.

⁵⁴ Zob. Kuryluk, *op. cit.*, s. 75.

⁵⁵ Zob. Platon, *Uczta*. W: *Uczta*. — *Eutyfron*. — *Obrona Sokratesa*. — *Kriton*. — *Fedon*. Przetłóżył W. Witwicki. Warszawa 1988, s. 79–85.

ment... I oto, czego nie mogła praca, to stawało się nagle igraszką ducha bezwiedną: wyklęte żądz moich tęsknotą tryskało nagle obfitym źródłem czarów...

I daremnie powróciłem na zamek. Daremnie koła mnie cisza, daremnie wody o wieczności gadały, daremnie uśmiechał się biały lodowiec — bo oto świat cały zadyszał mi życiem, zaśpiewał pieśnią, rozegrał się w hejnał uroczysty, rozjęczał i rozdzwonił się w pogrzebowe *Requiem*... I daremnie wyjąłem struny; bo oto, myśląc o niej — słuchaj Müller! — myśląc o niej — grałem na niemych klawiszach!!... [344–345]

Hertenstein jest artystą, kiedy „targają nim namiętności” (tak mówi do Müllera: „Sztuka jest dla wszystkiego, czym targają namiętności; co się tworzy, przeradza, przetwarza [...]”, 323), artystą takim, który potrzebuje niezwykle silnych bodźców. Dostarczyć może mu ich miłość, lecz tylko ta niespełniona.

9

O Hildzie mówi się kilkakrotnie „ONA — sztuka”. Co to oznacza? Czy jest to gładki komplement, czy — oskarżenie? W momencie przybycia Hildy na zamek Hertensteinowi przypomina się przestroga ojca z jego samobójczego listu: „strzeż się szatańskiego zwierciadła życia — drzyj przed sztuką!” (276)⁵⁶. Pokusa bycia twórcą jest w gruncie rzeczy aktem wymierzonym przeciw Bogu, jedynemu stwórcy — pokusą kreowania nowych rzeczywistości⁵⁷. Sztuka więc, tak jak kobieta, niesie ze sobą grzech. Sposób rozumowania dekadentckiego artysty przedstawia Müller. Według niego artysta ma obowiązek szukać nawet w grzechu inspiracji dla swojego dzieła: „A może grzech oto niesie mi złotą lirę?” (312). Usprawiedliwia go świadomość, że jest „tylko człowiekiem”, który jednak jako artysta winien posiadać „tę moc, co światy wskrzesza, za serce bólem targa, upiory sumienia przed oczyma [...] stawia” (312).

Dla Hertensteina sztuka — to grzech pierworodny, „za którym idzie kobieta, utracenie raju rzeczywistości, wreszcie zło wszelkie i gorycz życia aż po grobu próg...” (274). W biblijnej przypowieści grzechem pierworodnym jest zerwanie owocu z drzewa poznania dobrego i złego. Czyn ten popełnia — powodowana „kobietą ciekawością” — Ewa. Tradycyjna interpretacja mitu pozwala zobaczyć w kobiecie winną utraty raju wieczną kusicielkę. Adam popełnia grzech nieświadomie, pozostaje więc bez winy. Co więcej, jego postawa nacechowana jest odpowiedzialnością i odwagą: „mężnie” przyjmuje karę i z Ewą u boku udaje się na wieczne wygnanie. Mężczyzna znajdzie z czasem nawet dowód swej niewinności wyobrażając sobie, że nie połknął owocu (wypukła męska grdyka ma być owym nie przełkniętym jabłkiem Adama).

Hertenstein mówi jakby: to nie kobieta popełniła grzech, bo był już wcześniej. Nie oznacza to bynajmniej uwolnienia kobiety od ciąży na niej od wieków oskarżeń, jest jedynie drobnym, choć znaczącym, przesunięciem akcentu. Wybór Ewy to wybór pozorny, gdyż była ona powolnym narzędziem w ręku szatana. Postawienie tu — pozornie pozbawionego związku — pytania o status szatana ma swoją konsekwencję: jeśli zakłada się bowiem, że szatan działa według Boskiego planu, można potem powziąć przekonanie, że kobieta jest niejako „podwójnym agentem”, że popełniane przez nią czyny — jak i ona

⁵⁶ Zob. cytowany w tej pracy fragment recenzji Dąbrowy-Dąbrowskiej.

⁵⁷ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*. W: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*.

sama — są dwoistej natury: święte i przeklęte. Mężczyźni w *Próchnie* myślą o kobietach w ten właśnie sposób: o kobietach myśli tak nawet największy mizogin powieści — Jelsky. Powie on: „Kobieta! *Sacré nom de nom* — kobieta!” (217).

10

Problemu „kobieta i sztuka” dotyczą dwa przywoływane w *Próchnie* teksty o artyście: dramat Turkuła *Przeznaczenie* i średniowieczna legenda *O księżniczce Bratumile, witeziu Niezamyślu i świętym Jaclawie*.

Z utworu Turkuła płynie wniosek, że artysta w imię sztuki ma obowiązek zrezygnować z kobiety, gdyż ta, ograniczając jego twórczą swobodę, pozbawia go połowy artystycznych zdolności — w sposób oczywisty więc mu szkodzi. Dramat ten, dedykowany Borowskiemu, nie tylko dobitniej powtarza motyw jego wyboru, podsumowuje jego osobiste doświadczenie. Pojawia się w nim także przeświadczenie o niemożliwości współistnienia kobiety i sztuki. Aby tworzyć, artysta złożyć musi na ołtarzu sztuki ofiarę. Bohater utworu Turkuła swoją kochankę „połowiczością swej natury i lepszą częścią swego ja wprowadza bezwiednie w świat smutku, rozmarzenia, potrzeby ofiary. Ona dobrowolnie ustępuje z drogi” (170). Szczęśliwy w miłości Borowski także przestaje być dobrym artystą. Żeby usprawiedliwić swoje artystyczne klęski, przejmuje przekonania ojca: w ten sposób łatwo może Borowski wierzyć, że fatalnym aktorem staje się jedynie za sprawą fatalnego wpływu kobiety.

Parabola „o Bratumile” ustawia problem związku kobiety ze sztuką pod nieco innym kątem. Tu okazuje się, że sztuka powstaje za sprawą wpływu i natchnienia kobiety. Artysta to układający pieśni na cześć swej wybranki trubadur. Ten tekst zapowiada przypadek Hertensteina, jednakże charakterystyka w nim zawarta w równym stopniu dotyczy i innych powieściowych bohaterów: większa część dziennika Müllera poświęcona jest kobietom; tajemna twórczość poetycka Kunickiego wywołuje złośliwy komentarz Jelsky’ego — „Zosiu, Zosiu pocziwa, cóżes ty zamętu w świecie twórczości narobiła” (228); nawet sam Jelsky pisząc o Guilbert stara się nadać swemu artykułowi wyśmakowaną formę.

Zanim w życiu Hertensteina pojawi się Hilda, odczuwa on „odziedziczoną” po ojcu „niemoc serdeczną” (przejmuje ją zresztą tak samo jak rolę aktora od swego ojca Borowski). Przed spotkaniem z Hildą jest, może i rozumiejącym wiele, ale tylko 24-letnim grywającym na fortepianie porucznikiem. Dopiero dzięki miłości do siostry staje się artystą, tworzy niezwykle *Requiem*. Wszelkie twórcze wysiłki, które podejmować będzie Henryk po wyjeździe siostry, sam uzna za niesatysfakcjonujące. Dopiero gdy anonimowo znajdzie się na koncercie Hildy, odczuje swoje twórcze zdolności na nowo. Hilda więc — nie tylko w metaforycznej scenie — pasuje go na twórcę.

Podobnie rzecz ma się w wypadku Borowskiego; pierwszym natchnieniem aktora jest jego matka. Za jej sprawą Borowski widzi i czuje więcej, za jej sprawą staje się poetą. Do jej portretu kieruje modlitwy. Takie litanijne modlitwy są typowym środkiem artystycznym wyzyskiwanym przez modernistów dla zaznaczenia więzi pomiędzy sztuką a erotyką⁵⁸.

⁵⁸ Zob. Jankowiak, *op. cit.*, s. 277.

Hildę i matkę Borowskiego nazywa się często „kapłankami natchnienia artysty”⁵⁹. Jest to, jak sądzę, terminologiczne nieporozumienie, które raczej zdradza osobiste nastawienie posługujących się tym terminem krytyków co do roli postaci kobiecych, niż opisuje stan faktyczny. Silvia Bovenschen przypomina:

Klasyczne wyobrażenia o artystycznych możliwościach kobiet znane są aż nazbyt dobrze. Aczkolwiek kobieta stanowi wielki temat sztuki, jednak jako konkretna osoba akceptowana jest tylko dzięki domniemanej zdolności do budzenia natchnienia⁶⁰.

Kierowanie modlitwy do kapłanki, jeśli nawet ma posmak afektu, wcale tak bardzo nie dziwi. Jednak modlitwa to zwrot do bóstwa, a kierowanie modlitwy do kapłana tego bóstwa zawsze pachnie herezją.

W przypadku obu bohaterów kobiety będące ich natchnieniem są dla nich nieosiągalne, bo objęte zakazem incestu. Ale przez więzy krwi są im także bliskie. Ta równoczesna bliskość i niedostępność jest charakterystyczna dla postaci katolickiej Madonny. Usytuowanie jej pomiędzy człowiekiem a Absolutem pozwala zobaczyć w niej Boską, lecz rozumiejącą człowieka pośredniczkę. Hildzie dwukrotnie składa się pokłon zarezerwowany dla Anielskiej Królowej: „*Salve Regina*”, „*Ave Regina*”. Także w scenie pasowania Henryka na artystę Hilda przybiera postać Madonny⁶¹. Portret matki zaś umieszcza Borowski „pod krzyżem, nad łóżkiem” (7); już sam ten fakt nakazuje wiązać jej postać z charakteryzowanym tu wyobrażeniem kobiecości. Zarówno Hilda, jak i matka Borowskiego obdarzone przez wyobraźnię bohaterów abstrakcyjnymi rysami Madonny nie przestają być żeńskimi istotami seksualnymi (Hertenstein: „Hildę, kobietę widziałem już przed sobą”, 302; Borowski wieszający portret „nad łóżkiem”, 7). Postać Madonny ulega tu swego rodzaju erotyzacji: bardziej niż jako matkę Chrystusa postrzega się ją jako oblubienicę Boga, w patriarchalnej kulturze — o czym zapominamy — także mężczyzny. Antyfona powitalna *Ave*, odwrócenie imienia pierwszej kobiety (*Eva/Ave*) ma wyrażać kontrast między upadkiem Ewy a odkupieniem Marii⁶². Związane ze sobą Ewa i Maria są — jak zauważa Bożena Chołuj — „paradygmatami kobiecej aktywności, w której centrum ustawił się mężczyzna”⁶³. Na granicy między znanym, bezpiecznym światem ludzkim a zagadkowym światem Absolutu Madonna i Ewa stoją obok siebie.

Lou Andreas-Salomé stwierdzała istotne podobieństwo pomiędzy współczesnym jej ujęciem Madonny a wyobrażeniem ladacznicy.

Jej ciało jako świątynia Boga, jako arena i lokal do wynajęcia płciowości, staje się ucieleśnionym wyrazem, symbolem owej bierności, która niejako daje jej zdolność degradowania jak i uduchawiania żywiołu seksualnego⁶⁴.

⁵⁹ Zob. *ibidem*. — Zaczynski, *op. cit.*, s. 33.

⁶⁰ S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?* W zbiorze: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny*. Wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski. T. 2. Warszawa 1987, s. 127 (tłum. U. Niklas).

⁶¹ Nie zaś — jak pisze Paszek (*Styl powieści Wacława Berenta*, s. 62) — postać muzy: „Pocałunek Hildy muzyk stale marzący o doskonałości bieli lodowca, symbolu absolutnej sztuki odbiera jako pocałunek muzy”.

⁶² Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1992, hasło: *Kobieta*. Również w tym symbolicznym zapisie widoczna jest, jak się zdaje, owa podwójna rzekomo, kobieca natura (zob. poprzedni rozdział tej pracy): Madonna oznacza „duchowość”, a tym samym „imię święte”, Ewa natomiast — „seksualność”, „imię przekłete”.

⁶³ B. Chołuj, *Syndrom Ewy, czyli zmysłowość według męskich projekcji*. W zbiorze: *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*. Kraków 1992, s. 25.

⁶⁴ Cyt. za: Hofstätter, *op. cit.*, s. 258.

Stworzenie takiego konstruktu „kobiecości” pociągające jest niewątpliwie z jednego zasadniczego powodu. Kobieta, która jest świętą i dziwką zarazem, ma za zadanie usprawiedliwiać męską pożądlliwość i do rangi absolutu podnieść pozwala „chuć”.

11

Wśród „braci artystycznej” ze świata *Próchna* kobiety artystki zajmują szczególną (co nie znaczy: uprzywilejowaną) pozycję. Kryterium płci powoduje, że stają się one jakby twórcami innego rodzaju. Bycie kobietą określa sposób bycia artystą. Co — prócz przynależności do żeńskiej płci — jest dla tej grupy powieściowych kobiet charakterystyczne?

Pojawiające się w *Próchnie* artystki uprawiają pewien określony rodzaj twórczości. Inny jest co prawda ciężar gatunkowy utworów wykonywanych przez Yvette i Hildę, lecz tak kabaretowa piosenkarka, jak i śpiewaczka operowa swe własne ciała wykorzystują jako instrumenty. Jednak nie muzyka, modernistyczna korona sztuk, jest domeną twórczości powieściowych kobiet. Swej siostrze, wielkiej pieśniarce, Hertenstein stawia pytanie: „powiedz, Hilda — w tym musi być coś upokarzającego: być aktorką?” (298). Można sądzić, że muzyk wyraża w ten sposób swe poglądy na aktorstwo, które pojmuje po nietzscheańsku jako dominantę artystycznych postaw modernistów⁶⁵. Jednak dalszy ciąg rozmowy rodzeństwa sugeruje inny sens tego pytania. Kobieta-artystkę upokarza przede wszystkim obfitujące w rzeczywiste i wymagowane skandale zakulisowe życie teatru. Zauważalne i współcześnie zainteresowanie prywatnością aktora ma swój początek w XIX-wiecznej aktoromanii⁶⁶. Ekscytujące życie osobiste aktorek, przekształcane dodatkowo przez mechanizmy plotki lub świadome działania reżyserskie, bywa często najbardziej mitotwórczym elementem ich sylwetek artystycznych. Legendę kreują zwłaszcza ekscentryczne zachowania czy stroje oraz niekonwencjonalne życie erotyczne gwiazd⁶⁷. Rodzaj kobiety, do którego uwielbiania wszyscy mężczyźni powieści chętnie się publicznie przyznają, to „kobieta artystka, kobieta droga i cuchnąca, jak wszystkie ścieki życia razem wzięte...” (105). Ideał ten uosabia Yvetta Guilbert. Jej zła reputacja działa na publiczność jak magnes, a atrakcyjność zobaczenia „takiej kobiety” na scenie w tym samym stopniu co rzeczywiste wokalne i aktorskie umiejętności wpływa na ocenę jej recitalu.

Do tego grona dołącza niespodziewanie Zosia. I w niej drzemie aktorski potencjał („Co to za aktorka by z niej była!”, 94). Jako świadek zmagania Borowskiego ze sztuką jedyny raz porzuca rolę słabej i kapryśnej „prawdziwej kobiety”:

Bezwiednie grała już z nim razem! — grała niemo, trwożnym biciem serca.

— Nie trzeba się było dać, Władus! — próbowała dorzucić swoje i rumieńce wytrysły jej w jednej chwili na policzki. — Mężczyzna nie da się! — zawołała prężąc się dumnie, wyrosła, spotężniała w jednej chwili. — Mężczyzna zdepcze, zabije bodajby nawet tłum!... [92]

⁶⁵ Zob. R. Nycz, *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 49–51.

⁶⁶ Zob. J. Got, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku*. „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 3, s. 294.

⁶⁷ Zob. np. artykuł D. Walczewskiej *Legenda Sary Bernhardt* (w zbiorze: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Kraków 1983).

Symptomatyczne, że właśnie Zosia zostaje rzeczniczką „męskiego” indywidualizmu. Stając się na moment aktorką, Borowska wykorzystuje kobiecą umiejętność „współodczuwania”, ale też ujawnia inną stronę swej natury. Występując w obronie „męskiego” sposobu postrzegania ról płciowych zachowuje się „po męsku”: to, co mówi, dyktuje jej jak gdyby sposób, w jaki ta wypowiedź powinna być wygłoszona, i zarazem go usprawiedliwia.

Aktorek w powieści jest więcej: są nimi przychodzące do Borowskich kobiety; kochanka ojca i syna jest zresztą pierwszą „cielesną” kobietą z tekstu *Próchna*. Klóćąc się ze swym ojcem Borowski zarzuca mu „handlowanie aktorami” (36). Z całą pewnością nie idzie mu tu o sprzedawanie aktorskich talentów, lecz o wysługiwanie się amatorom wdzięków oglądanych na scenie kobiet. Ekscesy, które wybacza się aktorskim gwiazdom, przypisywane są także innym przedstawicielkom tego zawodu⁶⁸ (czego ślady odnajdujemy w językowych sloganach — „umalowana” czy „afektowana” jak aktorka). Wstępującym do teatru kobietom od początku ich obecności w tym miejscu przypisywano typowo „kobiecą” podobno chęć podobania się, kuszenia i uwodzenia męskiej części publiczności⁶⁹. Korzystająca z potencjału swego ciała aktorka tworzy sztukę na granicy animalności. Ona też znacznie lepiej niż inne kobiety potrafi dawać znaki dotyczące niebezpiecznej tajemnicy płci. W powszechnej świadomości XIX w. funkcjonuje jako kobieta lekkiej konduity.

12

Jakie są więc te powieściowe kobiety? Jednoznaczna odpowiedź na to pytanie zdaje się być niemożliwa. Matka Borowskiego jest dobrą, cierpliwą i wyrozumiałą Madonną, ale i zwierzęcym, krwiożerczym Sfinksem. Słodka szcziotka Zosia potrafi być równocześnie odciągającym mężczyzn od ich wyższych celów kobiecym wampirem, a uosobienie sztuki — Hilda Hertenstein miłosego partnera szuka w zwykłym filistrze — bankierze Farsenbergu. Nawet Bratumiła z legendy nie jest bez winy: „Między błogosławione pańskie ojciec święty witezia łaskawie zaliczyć nie raczył, ile że księżniczka ona [...] diabłu (na chucie) się oddała” (292). Obraz kobiecości wyłaniający się z *Próchna* jest wyznaczany przez skrajności: z jednej strony kobieta widziana jest tutaj jako Madonna, święta, pośredniczka między człowiekiem a Absolutem; ze strony drugiej — jako Salome-modliszka-wampir wciela najciemniejsze instynkty ludzkości. Taki sposób myślenia o kobietach charakterystyczny jest nie tylko dla modernistycznych artystów. Kobietom zwykło się przypisywać dość niezwykle właściwości. Raz jako Pandory i Ewy są obwiniane o całe zło tego świata, innym znów razem zostają uznane za anielskie, skupiające w sobie najwyższe wartości przewodniczki ludzkości. Píše Simone de Beauvoir:

Jeśli się zakłada, że kobieta jest Modliszką, Mandragorą, Demonem, to umysł staje się bezradny, odkrywając, że jest również Muzą, Boginią-Matką albo Beatrycze⁷⁰.

⁶⁸ Zob. B. Czajeczka, „Z domu w szeroki świat...” *Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890–1914*. Kraków 1990, s. 197–198.

⁶⁹ Zob. A. Nicoll, *Dzieje teatru*. Tłumaczył A. Dębnicki. Warszawa 1959, s. 156.

⁷⁰ De Beauvoir, *op. cit.*, s. 358.

Od bohaterek *Próchna* o „kobiecości” można się dowiedzieć raczej niewiele. W tej pełnej przecież monologów i dialogów powieści mało jest sytuacji, w których kobiety by w ogóle mówiły. Występują one jakby w izolacji, co podejrzanym czyni zmierzające do uchwycenia istoty kobiecości zabiegi bohaterów. Nie ma tu ani jednego wypadku, by kobiety ze sobą rozmawiały. Są ograniczone przez męskie wymagania i oczekiwania. Ich status zależy zaś od tego, w jaki sposób chcą sobie widzieć je stykający się z nimi mężczyźni. Miejsce w ten sposób wyznaczone staje się dla postaci męskich punktem odniesienia, wobec którego mogą oni określać się jako mężczyźni i — jako artyści. Kobiety w *Próchnie* są właściwie funkcjami pragnień i wyobrażeń mężczyzn. Zosia np. tak długo będzie wampirem, jak długo w tej roli będzie chciał ją widzieć jej mąż. Od momentu, w którym aktor ją porzuci, Zosia stanie się raczej „wampirzenia” ofiarą. Gdzie podziła się zatem jej nieczysta kobieca moc?

Co ciekawe, właściwie zawsze, zanim cokolwiek o kobiecie się dowiemy, dostajemy najpierw portret jej fizyczności. W wypadku matki Borowskiego czy Hildy są to nawet portrety tworzone przy użyciu nie tylko słów, ale malarzskiego pędzla. Zawsze też uroda bohaterek poddana jest ocenie wartościującej: wiadomo, że Zosia jest ładna, a Yvetta brzydka. Z zupełnie innym sposobem przedstawiania mamy do czynienia w powieści w przypadku mężczyzn, których znamy głównie z ducha i intelektu, a jedynie wyjątkowo poznajemy szczegóły ich wyglądu (dobrym przykładem są tu okulary Jelsky’ego⁷¹). Nie ma więc nawet mowy o ocenianiu ich powierzchowności.

Ten obraz uzupełniony zostaje przez zastanawiający a charakterystyczny dla całej powieści sposób przedstawiania występujących w *Próchnie* kobiet. Na portret kobiety składa się każdorazowo kilka elementów. Po pierwsze, będą to długie — zgodnie z secesyjną modą — włosy. Tak więc Zosia-niewiniątka będzie mieć włosy jak złota fala; Yvetta-wamp jest zdecydowaną brunetką; natomiast niezwykła Hilda ma również włosy niezwykłego koloru — mahoniowe. Następne „składniki” kobiecego ciała istotne w tych opisach to przepaściście oczy, uśmiech, w którym — jak wiemy od ojca Borowskiego — objawia się właściwa dusza kobiety (choć niekoniecznie jest to uśmiech wzdgardliwy i lubieżny, może być również zagadkowy i rozmarzony). I element ostatni, ale też stale się powtarzający, to ręce kobiet. Raz będą one odziane w długie, połyskliwe rękawice, jak ręce Hildy i Yvetty, innym zaś razem będzie to „jak śnieg biała od brylantów połyskliwa dłoń”. To poetyckie *pars pro toto* — kobieta z łoży jest określana jako „biała rączka” — podkreśla właściwe tej powieści, zatomizowane widzenie postaci kobiecych⁷². W detalu zastępującym całość zaobserwować można swoistą intensyfikację erotycznych właściwości kobiet. Fetysz staje się symbolicznym znakiem erotycznego przeznaczenia. Obdarzone

⁷¹ Przykład Paszka z jego wstępu do *Próchna* (s. XXXIX).

⁷² Zabieg ten można oczywiście wyjaśniać inaczej: Berent opisując wszystkie ludzkie postaci konsekwentnie stosuje się do zasad percepcji impresjonistycznej. Tę technikę Berenta omawia P. Hultberg (*Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. Przełożył I. Sieradzki. Wrocław 1969, s. 101): „Zjawisko zostaje zanalizowane i wybrana jest pewna oczywista cecha charakterystyczna, która ma reprezentować całość. Po prostu ludzie i rzeczy są w codziennym życiu postrzegani fragmentarycznie i wobec tego ich opis w literaturze też musi być fragmentaryczny”. Zastanawiające jest jednak chyba, że opisując kobiety, Berent powtarza „repertuar” owych fragmentów.

magiczną siłą włosy, oczy i usta zyskują rangę symbolicznych znaków kobiecości, które i w symbolice marzenia sennego pojawiają się jako znaki seksualne. Zwłaszcza towarzyszące rytmowi miłości fizycznej rozwijające się fale włosów Zosi:

A jednocześnie ten ciężki splot warkocza, opadający szybko coraz niżej po ramieniu i rozwijający się nagle w złotą połyskliwą falę.

Zatopila mnie ta fala jasna... [32]

— i Hildy:

Ona tam dalej, pod kolumną: biała, dysząca, nieżywa prawie, drżącą ręką zagarniająca ten ciemny płaszcz rozplecionych w biegu włosów. [305]

— symbolizują faktyczne erotyczne spełnienie. Rozbicie kobiecej fizyczności na drobne cząstki pozornie wydające się sposobem odebrania autonomii portretowanej postaci jest w swej istocie zabiegiem służącym innemu celowi: podkreśleniu kobiecej cielesności. Dość znamienity zdaje się fakt, że podobnie istotne znaczenie nadawali wymienionym tu częściom kobiecego ciała malarze — symboliści⁷³.

13

Kobiety umieszczone jakby na obrzeżach świata powieściowego determinują jednak działania mężczyzn, od kobiet zależą wybory bohaterów. Jeśli istotnie zajmują miejsce na marginesie uniwersum *Próchna*, to może zostały tam umieszczone celowo? Kiedy kobiety zajmują takie miejsce, można je potem postrzegać jako granicę: wyznaczającą tego świata kres lub rozdzielającą to, co znane, od tego, co przerażające, bo nieznane. Kobiety stoją przecież w *Próchnie* na straży królestwa „chuci” — państwa Astarte. Świat kobiet łączy się w powieści ze światem instynktu i podświadomości. Równie przerażająca jak kraina seksualnego żywiołu jest dla bohaterów książki Berenta pustka i próżnia. Symptomatyczne, że i w te groźne obszary ciągną powieściowych mężczyzn kobiety, które albo — jak Zosia Borowska — wytrącają ich z rytmu życia, albo — jak kobiety w przypadku Müllera, Borowskiego i Kunickiego — personifikują śmierć. „*Horror vacui* — powie Jelsky. — [...] Warto tę siłę wskrzesić dla wytłumaczenia współczesnych dusz. I potęgi kobiet dzisiaj” (104). Bo od tej przerażającej pustki można uciec jedynie za sprawą kobiety. Wierzy w to nie tylko Borowski, ale także Müller, który swoją wiarę w tę niezwykłą kobietę potęgę pragnie przekazać Hertensteinowi:

Horror vacui — wiesz? Na Borowskiego nieraz to przychodziło. Wówczas zrywał się, biegł do niej [tj. Zosi], tulił się, krył się twarzą w jej piersiach i krzyczał, że się śmierci boi. [256]

Tak umiejscowione kobiety mają reprezentować nieodzowną granicę między mężczyzną a chaosem, między kulturą a naturą. Kobiety postrzegane w ten sposób — jak zauważa Toril Moi, komentująca koncepcję „kobiecości” Julii Kristevej — mają cechy właściwe wszelkim granicom: ani nie znajdują się we wnętrzu, ani zupełnie na zewnątrz, nigdy nie są znane, ale też nie są zupełnie

⁷³ Zob. Hofstätter, *op. cit.*, s. 266–272. Zob. też Bachórz, *op. cit.*

nieznane. Takie usytuowanie kobiet pozwala patriarchalnej kulturze przyjmować, że reprezentują one ciemność i chaos, i konstruować je jako tych mrocznych sił symbole, w rodzaju Astarte, Lilith czy Salome. Innym znów razem umiejscowienie to pozwala uznać, że kobiety są przedstawicielkami wyższej, czystszej natury i wynosić je na piedestał jako Madonny. W pierwszym wypadku ta granica postrzegana jest jako część chaosu panującego na zewnątrz, w przypadku drugim — jako inherentna część wnętrza, która chroni właściwy kulturze porządek symboliczny przed nieznanym chaosem Wyobrazonego⁷⁴.

Mimo że nie odpowiada to żadnej prawdzie o kobietach, pozwala jednak utrzymać mit „wiecznej kobiecości” i domagać się od rzeczywistych czy też powieściowych kobiet, by ten niedościgniony — bo pełen wzajemnych sprzeczności — ideał realizowały. Kobięce zapewnienia, że ów wzór jest nieprawdziwy, spotykają się z zarzutami zazdrości i niedoskonałości — takimi, jakie słyszy Zosia Borowska. Zapytana przez męża, „dlaczego mieszczka książek nie lubi”, odpowiada:

Bo tamte [...] są zawsze w balowej toalecie we wszystkim, co mówią, czują, myślą, bo tamte są fałszywe, wszystkie bez wyjątku — te napisane kobiety. [83]

Falsz literackich postaci oznaczać może dla Zosi ich sztuczność i wyrafinowanie, których sama nie może, bądź nie chce, osiągnąć. Skądinąd autor *Próchna* zapewnia, że podpisuje się jedynie pod rysunkiem postaci, nie zaś pod jej wierzeniami i sądami (383) — i jednak nie ręka Borowskiej widzie jego pióro wyróżniające pisane słowa.

Nie jest chyba przypadkiem, że bohaterki powieści wyobrażają „kobiecość fatalną”: trudno raczej przypuszczać, by pisarz tak przenikliwy jak Berent nie zauważał schematyczności i sztuczności ulubionych przez modernistów postaci kobiecych. Odwrotnie, w *Próchnie*, powieści dyskutującej młodopolskie mitologie artysty, nie mogło takich wyobrażeń kobiecości zabraknąć. „Kobiety fatalne” są tu, tradycyjnie, personifikacjami *fatum* natury, ale uosabiają także... *fatum* sztuki⁷⁵. Yvetta Guilbert, „kobieta fatalna” w każdym calu, bywa też „Czysta, dumna, karząca — jak sztuka” (103; podkreśl. I. K.). Borowski o tajemniczym uśmiechu swej matki mówi:

Jej uśmiech — dziś dopiero to widzę — nie był uśmiechem matki. Takim chłodem niedbałego uśmiechu wabi ku sobie piękna kobieta, tak nęci życie, takim uśmiechem przykuwa do siebie sztuka. [15; podkreśl. I. K.]

Hildę wreszcie muzyk i poeta nazywają wprost: „ONA — sztuka [podkreśl. I. K.]”.

„Napisane” kobiety powieści nie ucieleśniają więc „kobiecości”, wcielają coś innego; podstawową modernistyczną ambiwalencję „Życie — Sztuka”. Stosunek powieściowych artystów do kobiet jest, jak się zdaje, metaforą ich stosunku do sztuki. Cytowana na początku tej pracy formuła Turkuła:

sztuka — kobieta? — problem!

⁷⁴ Moi, *op. cit.*, s. 167.

⁷⁵ Problemu tego dotyczy J. Paszek (*Tajemnica stylu „Próchna”*. W: *Styl powieści Wacława Berenta*), który opisując znaczenie „motywów kolorystycznych” *Próchna* zauważa, że biel 1) stale łączy się w powieści z opisem kobiet, 2) występuje w wyrażeniach związanych ze śmiercią oraz 3) w aluzjach do *sacrum* (miłość i sztuka).

— ma swoje dwa sensy. Wybrać sztukę czy kobietę? — to dręczące modernistów pytanie może brzmieć inaczej: jak używać życiowej energii (osławionej „chuci”) — wyładowywać ją w artystycznej twórczości czy w miłości? Formułę powieściowego dramaturga można również przepisać tak: Postrzegać sztukę jako kobietę? Pożądać jej jak nieosiągalny ideał? Czy nienawidzić jak wymagającej całkowitego oddania kochanki — kochanki, która może nazbyt wiele obiecywała?

Każdy z powieściowych artystów musi znaleźć własną odpowiedź. Sztuka i kobieta w *Próchnie* noszą podwójne imię: święte i przeklęte.