

*Bolesław Parzyjała*

CZAS, PZESTRZEŃ, DRAMATIS PERSONAE  
W PRÓCHNIE WACŁAWA BERENTA  
O NOWATORSTWIE POWIEŚCI

I

Klasyczna powieść dziewiętnastowieczna dążyła do nadania światu przedstawionemu pełni, pełni właściwej rzeczywistości realnej. Powieściopisarz tego okresu, wyposażony w uniwersalną wiedzę, która pozwalała mu na wszechwładne panowanie nad światem powieściowym, pragnął nadać swemu dziełu kształt doskonały, wierny obrazowi rzeczywistości. Dążenie owo próbował realizować poprzez ogarnianie „boskim” okiem wielkich obszarów przestrzeni, czasu, poprzez mnogość informacji dotyczących stworzonego świata.

Optymizm i wiara w możliwość stworzenia powieści dorównującej doskonałością rzeczywistości pozaliterackiej pchała pisarzy do tytanicznej pracy, do tworzenia dzieł zawierających całokształt zdobyczy ludzkiego rozumu.

Przestrzeń w powieści realistycznej utożsamiała się z przestrzenią realną. Staranna topografia powieści pozwalała bowiem na dokładną lokalizację wydarzeń powieściowych, dawała złudzenie realności zaistniałych w świecie przedstawionym wydarzeń. Dążenie do oddania w dziele literackim pełni życia skłoniło pisarzy do operowania wielkimi przestrzeniami, o których stwierdziliśmy wyżej, iż dążą do utożsamienia ze światem realnym: „Między niebem i ziemią świata powieściowego zmieściło się wszystko z ówczesnego Paryża, Moskwy i Londynu [a także i Warszawy — B. P.], co ówczesny powieściopisarz widział i pragnął przekazać o jednostkach przestrzeni oznaczonych nazwami — [Warszawa — B. P.], Paryż, Moskwa, Londyn”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Šükösd, *Wariacje na temat powieści*, Warszawa 1975, s. 149.

Przestrzeń w powieści nie może jednak występować samoistnie. Nie jest autonomicznym elementem powieści, zawsze istnieje w powiązaniu z czasem, który określa tę przestrzeń historycznie i pozwala interpretować jej rolę, bowiem „w ramie przestrzennej dokonuje się rozbite na dni powszednie, wieczne, ludzkie bytowanie”<sup>2</sup>. Realistyczne podejście do formowania powieści nie dopuszcza również do anonimowego potraktowania czasu. Samo ukształtowanie przestrzeni w powieści pozwala nam niejednokrotnie na określenie czasu, czasu w znaczeniu historycznym, ale także równie często „czas występujący w dziele literackim może być przywołaniem autentycznego historycznego czasu poprzez użycie daty lub wspomnienie wydarzenia ściśle w czasie historycznym zlokalizowanego”<sup>3</sup>.

Powieść realistyczna na wielkich obszarach przestrzeni ukazywała losy jednego bądź wielu bohaterów. Czas zdarzeń powieściowych zamykał się częstokroć, jeżeli nie na życiu kilku pokoleń (powieść-rzeka), to na przebiegu całego życia głównego bohatera. Pozwalało to pisarzowi na wielostronne oświetlenie i określenie sylwetki pojedynczych postaci, jak i na dokonanie pewnego rodzaju uogólnień dotyczących charakterystyki epoki czy społeczeństwa.

Mimo tak wielkiej liczby zawartych w powieści realistycznej informacji, mimo bogactwa szczegółów, mimo operowania wielkimi obszarami: przestrzeni, czasu i zdobyczy ludzkiego rozumu, a co za tym idzie — próby stworzenia „obiektywnego”, dorównującego doskonałością rzeczywistości realnej, świata powieściowego, powieść klasyczna nie osiągnęła pełni świata rzeczywistego.

Świadomość tej porażki wpłynęła na zmiany w kształtowaniu powieści przez pisarzy następnego pokolenia. Było to swoistego rodzaju zwątpienie w „potęgę ludzkiego rozumu” (hasła, któremu dawano wiarę szczególnie w drugiej połowie XIX w.). Pisarze zdając sobie sprawę, że zasób wiadomości jakimi dysponują, nie predestynuje ich do tworzenia bogatej panoramy rzeczywistości powieściowej, zaczęli się ograniczać do zawierania w ramach utworu wycinka świata, którego oblicze oddawali bardzo intensywnie, wszechstronnie i dogłębnie je prezentując.

Kurczenie się terenów, na których poruszała się powieść realistyczna objęło również i przestrzeń w powieści: „W pierwszym wielkim okresie odchodzenia od klasycznej, realistycznej struktury powieści konkretna przestrzeń (i czas) jeszcze pozostaje aktualna, ale stopniowo pozbywa się swej geograficznej funkcji, bezpośredniej określoności swoich znaczeń”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>3</sup> A. Martuszevska, *Czas i przestrzeń w polskiej powieści współczesnej dojrzałego realizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 3.

<sup>4</sup> Sükösd, *op. cit.*, s. 141.

Zbudowana z fragmentów rzeczywistości realnej nie jest jednak literackim naśladowaniem jednostek geograficznych, ale raczej autonomiczną już kreacją pisarza, funkcjonującą jedynie w świecie przedstawionym powieści. Podobnie dzieje się z czasem; dotychczas wszechwiedzący narrator starał się tworzyć spójny i jednolity czas wzorowany na fizycznym czasie rzeczywistości pozaliterackiej<sup>5</sup>, w nowej sytuacji jednolitość i harmonia czasu powieściowego uległy rozbiciu. W „nowej” powieści, powieści młodopolskiej zbudowanej z szeregu epizodów, w których dominuje słowo bohaterów, czas subiektywizuje się, staje się czasem bohaterów. Czas ten zachowuje ciągłość tylko w obrębie poszczególnych scen; w obrębie całego dzieła literackiego jest w większości przypadków ciągiem momentów, występujących po sobie w chronologicznym porządku. Poszczególne epizody łączone są ze sobą wstawkami narracyjnymi, w których pisarz czuje się czasami zobowiązany poinformować czytelnika o zdarzeniach i upływie czasu między kolejnymi scenami.

Zmiany te objęły prawie całą powieść młodopolską, nas jednak interesować będzie szczególnie ukształtowanie przestrzeni i czasu w *Próchnie*.

Miejszem akcji *Próchna* jest miasto, wielkoprzemysłowy twór urbanistyczny, którego jednak nie poznajemy z nazwy. Pominięcie przez Berenta nazwy lokalizującej w przestrzeni geograficznej, nie było przejawem kokieterii ze strony autora, ale raczej świadomym zamierzeniem, mającym na celu stworzenie obrazu anonimowego miasta europejskiego, noszącego jego uniwersalne cechy. Powtarzając za Hermanem Meyerem można stwierdzić że w *Próchnie* „[...] pojawiają się takie ukształtowania przestrzenne, które wprawdzie w swych poszczególnych elementach (ale nie w swej każdorazowej totalności) przypominają jakąś rzeczywistość daną nam empirycznie, ale właśnie przez ten swój irreality charakter manifestują własną autonomię, która przypada im z tej racji, że są wyrazem pewnych treści symbolicznych”<sup>6</sup>.

Przestrzeń w „*Próchnie*” nie jest więc pełnym obrazem miasta, ale raczej zbiorem odłamków rzeczywistości odbijającej się w oczach bohaterów. Zdynamizowane opisy, opisy w duchu impresjonistycznym tworzą elementy przestrzeni niepełne, „niedookreślone”. Kształtowanie przestrzeni powieściowej sprowadza się głównie do symbolicznie uformowanej triady: ulica—kawiarnia—mieszkanie.

„Ulica” należy do obcego bohaterom (nie zapominajmy o tym, że każdy z nich był artystą) świata, świata owładniętego przez *bios*, przez rozgorączkowany, wrogi im tłum:

<sup>5</sup> Za wzór tak skonstruowanych dzieł uchodzą powieści Żeromskiego.

<sup>6</sup> H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 256.

Uderzył ich w uszy huk i zgiełk, przed oczyma roztoczył się świat jaskrawy i rojny. Wpadła w ucho muzyka, zrywająca się co chwila w skoczne tempo i tonąca w turkocie ulicznym. W takt jakby tej muzyki, pod świeżą zielenią drzew bez cienia, ostrą, dziwną i jakby zastygłą w jaskrawym przepojeniu sztucznym światłem, roił się i przelewał czarny tłum<sup>7</sup>.

Jeszcze ostrzejszy wydźwięk wrogości, skrajnego przeciwieństwa ulicy (wulgarnego, „rozbuchanego” życia) należącej do świata tłumy, wobec bohatera-artysty ma scena z Jelskim, w kawiarni. W momencie największego wewnętrznego napięcia, prowadzącego bohatera bezpośrednio do samobójczego czynu, wdziera się do świadomości jego obce i nienawistnie brzmiące t a m:

Nagle, tam za wielkimi szybami kawiarni coś szarpnęło, jakby miejskim pogwarem zadrgało w powietrzu, zadudniło po brukach miarowo i mocno. Z łoskotem trąb i bębnow grzmiotem wpadły w turkot uliczny tęgie, twarde rytmy wojskowego marsza. Już za oknami poplątał się tłum, już się sypnęła ruchliwa awangarda uliczników.

[P, s. 211]

„Ulica” funkcjonuje więc nie tylko jako element struktury większej przestrzeni jaką jest miasto, ale również jako symbol przestrzeni obcej, żeby nie rzec wrogiej bohaterowi-artysty.

Drugim elementem tak wyszczególnionej triady, inaczej mówiąc elementem przestrzeni noszącej piętno przestrzeni symbolicznej, jest w powieści „kawiarnia”. W *Próchnie* znaleźć można dwa warianty nazwanej tak przestrzeni, będzie to raz restauracja robotnicza, czy zwyczajny szynk, w drugim przypadku tyngiel albo kawiarnia, nosząca wszelkie znamiona siedziby cyganerii artystycznej.

Pierwszy wariant należy jeszcze do świata tłumy, do obcej i wrogiej bohaterom powieści przestrzeni, ale o ile w przestrzeni określonej nazwą „ulica” nie spotykamy się z bezpośrednim kontaktem obu wrogich, istniejących obok siebie światów, to tutaj dochodzi do bezpośredniej ich styczności (rozmowa Jelski'ego z robotnikami — P, s. 164). W przeciwieństwie do tego obocznego wariantu, drugi — obejmujący zasięgiem tyngiel i kawiarnię cyganerii — jest elementem przestrzeni należącej do świata bohaterów. Przestrzeń owa jest dla nich oazą, w niej bowiem ogniskuje się życie bohemy artystycznej. Nieprzypadkowo właśnie w kawiarni i w tynglu zgromadził Berent wszystkich bohaterów *Próchna* należących do świata artystów (Kunicki przebywający tam razem z innymi jest przecież zarażony „chorobą” artystowską). Dyskusje toczące się w kawiarni poruszają mnogość problemów, ale w sposób wielce powierzchowny. Nic dziwnego, skoro prym w dyskusjach wie-

<sup>7</sup> W. Berent, *Próchno*, wyd. 2, Kraków 1971. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i oznaczone są w tekście: (P, s. ...).

dzie Jelsky, błyskotliwie operujący frazesem, szastający aforyzmami i upozowanym cynizmem.

„Kawiarnia” jest więc miejscem, w którym przejawia się cała powierzchowność i tani blask życia artystycznego, gdzie ton nadają i zyskują poklask ludzie pokroju Jelsky'ego. Odnosi się wrażenie, że odczucia takie pogłębia jeszcze bardziej umiejscowienie dramatu Jelsky'ego właśnie w kawiarni. Autor *Próchna* odebrał w ten sposób scenie śmierci bohatera rysy wzniosłości i patetyczności tragedii, pozostawiając raczej posmak jeszcze jednego ekscentrycznego wyskoku przedstawiciela artystycznej bohemy.

Określiliśmy w dotychczasowych rozważaniach symboliczne znaczenie dwóch elementów przestrzeni *Próchna*: „ulicy” — znamionującej miasto, obcy i wrogi świat tłumy oraz „kawiarni” należącej do świata cyganów artystycznych i jednocześnie symbolizującej życie tej grupy; pora zająć się ostatnim elementem symbolicznej triady — „mieszkaniem”. Także i w tym przypadku nie mamy do czynienia z wycinkami przestrzeni o jednakowym wydźwięku symbolicznym.

W skład struktury określonej mianem „mieszkanie” wchodzi zarówno mieszkanie Borowskich powracające na karty powieści trzykrotnie, mieszkanie Kunickiego również często będące miejscem akcji, jak i mieszkanie Jelsky'ego, czy wreszcie willa von Hertensteina, gdzie się rozgrywa III i IV część powieści<sup>8</sup>. Siedziba Borowskich pozostaje w widocznej opozycji do pozostałych. Jest ona przecież elementem tej przestrzeni, gdzie silnie promieniuje (w osobie Zosi) pierwiastek b i o s, życia nie zawierającego się w świecie pozostałych bohaterów powieści. Przebywanie w tej przestrzeni nie pozwala Borowskiemu na podjęcie czynności twórczych zawodu aktora; jego ucieczka — to nie tylko ucieczka od żony, ale i ucieczka od tej obcej przestrzeni.

Przy charakterystyce „kawiarni” wspomnieliśmy o dyskusjach, dialogach, które się tam toczyły. Miejscem dyskusji o większym ciężarze gatunkowym, miejscem dysput filozoficznych jest „mieszkanie”. Zarówno dyskusja Jelsky'ego z Müllerem, czy Müllera z von Hertensteinem prowadzone są w tej przestrzeni — niejako izolującej ich od świata szarego, gorączkowego życia jakie cechuje tłum. Szczególnie ostro widać ową opozycję: „mieszkanie” (miejsce odizolowane, nie zagrożone i nie sprofanowane przez motłoch) — „ulica” w momencie, kiedy akcja przenosi się do willi von Hertensteina. Odizolowanie owo akcentuje dodatkowo położenie willi poza obrębem miasta; tym samym sprawia

<sup>8</sup> W rozważaniach naszych pominęliśmy symboliczną rolę zamku von Hertensteina, ponieważ symbol ten posiada swoją wykładnię bezpośrednio w tekście powieści.

ona wrażenie bastionu chroniącego bohatera przed niszczącym działaniem wrogiej przestrzeni. Finałowa dyskusja prowadząca bohaterów do samounicestwienia się, pogrążenia w nirwanie, rozgrywa się w przestrzeni, która symbolizuje owo oderwanie się od szarej rzeczywistości, zerwanie wszelkich związków z życiem.

Analiza przestrzeni w powieści przywiodła nas do następujących wniosków: przestrzeń w *Próchnie* jest ograniczona do jednego anonimowego miasta. Obszar tego miasta poznajemy tylko z kilku wycinków (cmentarz, kawiarnia, tyngiel, ulica, mieszkania bohaterów) i to również nie w pełni, ale raczej w takim stopniu, w jakim postrzegają go bohaterowie. Anonimowość i nieprzystosowanie przestrzeni powieściowej do rzeczywistości pozaliterackiej potwierdza tezę, iż przestrzeń w *Próchnie* nosi w sobie treści symboliczne. Próbę odczytania i interpretacji tych treści przedstawiliśmy powyżej. Zasadą kształtowania jej jest antytetyczność — antytetyczność przestrzeni zdominowanej przez tłum („ulica”) z przestrzenią odizolowaną, należącą tylko do bohaterów („mieszkanie”). Można wspomnieć tu o jeszcze jednej właściwości przestrzeni w *Próchnie*: przestrzeń bardzo często symbolizuje przeżycia wewnętrzne bohaterów powieści.

Nie pomylimy się chyba, jeśli stwierdzimy, iż przestrzeń w powieści Berenta w swej pewnego rodzaju schematyczności i swoistej jedności przypomina bardzo konstrukcję przestrzeni w dramacie.

Sceniczna prezentacja zdarzeń bezwzględnie wymaga małego wycinka czasowego i bliskiej perspektywy narracji. Jest ona w stanie przedstawić detale i w naśladowaniu „naturalnego” następstwa zdarzeń stara się maksymalnie zbliżyć do rzeczywistości. Nie na próżno orędownicy „obiektywnej narracji” jednoznacznie dawali pierwszeństwo takiemu właśnie sposobowi przedstawiania. Zmierza ono idealiter do zachowania zgodności rozpiętości czasowej między dzianiem się i odtwarzaniem, i dlatego też mowa niezależna ma w nim na ogół duży udział<sup>9</sup>.

Ówczesną krytykę zaskoczyło bardzo takie rozwiązanie w konstrukcji powieści, w której zabrakło miejsca na akcję *sensu stricto*. O nieprzygotowaniu krytyki do tego rodzaju rozwiązań świadczą zarzuty kierowane pod adresem *Próchna*. Szczególnie krytycznie potraktowano ostatnią (obecnie część III i IV) część powieści. O ile bowiem w dwóch pierwszych dopatrywano się oznak rozwoju fabuły w czasie, o tyle ostatnia część, w której odbywa się wielka filozoficzna dyskusja von Herensteina i Müllera, ze względu na swą „statyczność”, tj. jedność miejsca i szczególną kondensację czasu, czyniła z siebie w oczach krytyki część bardzo luźno związaną z pozostałymi. Na aspekt czasowy po-

<sup>9</sup> E. Lammert, *Formy przebiegu narracji*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 246—247.

wieści zwrócił uwagę w tym czasie jedynie Adam Cybulski, stwierdzając, że akcja *Próchna* rozgrywa się w ciągu trzech dni<sup>10</sup>.

Późniejsze opracowania krytyczne również pomijały tę kwestię, jedynie Hultberg na marginesie swych rozważań podkreślił, że „główna część akcji [od pojawienia się Borowskiego do końca, co obejmuje więcej niż 3/4 powieści — B. P.] rozgrywa się w ciągu trzydziestu sześciu godzin”<sup>11</sup>.

W powieści Berenta nie spotykamy się [kilka wyjątków] z wyraźnie zarysowanymi sygnałami ujawniającymi i ustalającymi przebieg czasu wydarzeń<sup>12</sup>. Powieść rozpoczyna się bez podania żadnych informacji dotyczących czasu. Dopiero po monologu Borowskiego Berent daje pierwszą wskazówkę: „ściemniło się” (P, s. 41); możemy więc przyjąć, że scena na cmentarzu zaczyna się po południu. Dalej jesteśmy świadkami wydarzeń powieściowych aż po późne godziny nocne. Epizod z operacją w szpitalu ma miejsce „w kilka dni potem” (P, s. 65), jest to pierwsza z trzech w całej powieści, wyraźnych informacji dotyczących upływu czasu między scenami następującymi po sobie. Wydarzenia w następnym rozdziale, zaczynającym się sceną w mieszkaniu Borowskich, dzieli od poprzednich upływ dwóch tygodni. Dowiadujemy się o tym jednak dopiero po pewnym czasie, kiedy to w rozmowie z Borowskim i Jelskim, prowadzonej w drodze do kawiarni, Kunicki zdradza się: „[...] ja już od dwóch tygodni nie pracuję wcale i po mieście się wałęsam” (P, s. 90). Wcześniej, mimochodem dowiadujemy się, w jakiej porze roku rozgrywają się zdarzenia powieściowe: „[...] wiosna, przypomniało się Kunickiemu” (P, s. 58). Ciąg scen zapoczątkowany sceną w mieszkaniu Borowskich, poprzez scenę w kawiarni, w tynglu, aż po wyjazd Borowskiego i Jelsky'ego rozmowę z Müllerem dzieli czas około 14 godzin, od wczesnego wieczoru aż po „szronem biały świt” (P, s. 184). Następne wydarzenia rozgrywają się „po kilku godzinach” (P, s. 185), by zakończyć swój bieg w willi von Hertensteina, w momencie śmierci Müllera i von Hertensteina, kiedy to „jasny świt poranku rzucał rosę na więdnące kwiaty” (P, s. 314).

Nasza zabawa z czasem świata przedstawionego miała nam uprzytomnić, że wydarzenia od początkowej sceny na cmentarzu do momentu śmierci ostatnich bohaterów *Próchna* dzieli około trzech tygodni czasu. Najistotniejsze dla powieści wydarzenia, od sceny w mieszkaniu Bo-

<sup>10</sup> A. Cybulski, *Kaplica sztuki czystej*, „Tygodnik Słowa Polskiego” 1904, nr 24, s. 4.

<sup>11</sup> P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, Wrocław 1969, s. 79.

<sup>12</sup> Czas powieściowy rozpatrujemy tutaj w dwóch jego podstawowych płaszczyznach: jako czas fabuły i jako czas narracji.

rowskich aż po finał, rozgrywają się w ciągu około 36 godzin (!). Jest to więc niebywała kondensacja czasu zdarzeń powieściowych, nie spotykana u innych pisarzy tego okresu. Berent „ujmuje powieść swą w punkcie katastroficznym wypadków”<sup>13</sup>.

Z drugą płaszczyzną powieściowego czasu, z czasem narracji związane jest ciekawe zjawisko. Ze względu na rolę narratora w *Próchnie* — ograniczoną do roli obserwatora informującego nas o wydarzeniach, których aktualnie jest świadkiem — mamy do czynienia ze swoistego rodzaju tu i teraz. Odnosimy wrażenie, jakbyśmy byli w centrum tych wydarzeń, obserwując ich rozwój na bieżąco. Ta „teraźniejszość” (aktualizacja — jak ją nazywa Głowiński<sup>14</sup>) każdej ze scen powoduje, że czas gramatyczny bez względu na to, czy jest to czas przeszły czy teraźniejszy, funkcjonuje jako „praesens”. Nie może być inaczej, skoro śledzimy dialogi i monologi bohaterów, uwolnionych spod kurateli narratora, w tym kształcie, w jakim są przez nich formowane. Czas narracji w obrębie sceny pokrywa się więc dokładnie z czasem wydarzeń, powstaje tym samym nowa jakość — czas w tej formie, w jakiej istnieje w dramacie.

Wydaje się, że w skali całej powieści rzecz się ma podobnie. Berent buduje powieść ze scen, których łączność i wzajemne powiązanie nie powstaje poprzez ingenencję pisarza, jego opowiadanie streszczające fakty zaszłe pomiędzy poszczególnymi scenami<sup>15</sup>, ale wskutek ciągłości czasu, tego czasu, który dominuje w obrębie sceny. Ciągłość ta zostaje zakłócona trzykrotnie wspomnianymi już skrótami („w kilka dni później” itp). Ze względu jednak na to, że autor nie usiłuje wypełnić tych luk żadnymi streszczającymi wydarzenia opowiadaniem (Berent rezygnuje z tego definitywnie), nie następuje rozszczepienie czasu fabuły i czasu narracji w całej powieści, a owe przerwy mają wydzźwięk antraktów dramatycznych.

Czas w *Próchnie* dąży więc do jedności (jedności, która cechuje dramat) i jedność tę osiąga.

W rozważaniach powyższych na temat czasu powieściowego w *Próchnie* pomijaliśmy te partie powieści (monologi Borowskiego i von Her-

<sup>13</sup> Cybulski, *op. cit.*, s. 4.

<sup>14</sup> M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 160.

<sup>15</sup> Do takiego rozwiązania uciekać się musiał Żeromski budując swe powieści z ciągu epizodów umieszczonych na dużym stosunkowo odcinku czasowym. Powodowało to według Głowińskiego (patrz M. Głowiński, *Anachronizm i konstrukcja czasu*, [w:] *tenże*, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 166) sprzeczność pomiędzy następstwem faktów, traktowanym w sposób systematyczny i rozciągnięty na wieloletni okres życia bohaterów, a epizodycznością jako zasadniczą metodą budowy.



tensteina), w którym następowało niejako „skojarzenie wstecz”. Mamy dwukrotnie do czynienia z taką sytuacją, raz w początkowej scenie na cmentarzu, drugi raz w scenie rozmowy von Hertensteina z Müllerem, w willi tego pierwszego.

Spróbujmy dociec jak kształtowała się „gospodarka czasem” w granicach tych retrospekcji.

W obydwu przypadkach Berent zrzekł się przywileju relacji odautorskiej, oddając głos najpierw Borowskiemu, a później von Hertensteinowi. Narracja prowadzona z perspektywy bohatera nie rozбивa tej jedności czasu, o którą autor stale zabiegał<sup>16</sup>. Borowski przedstawiając w swym monologu zdarzenia z przeszłości nie usiłuje stworzyć iluzji ich ciągłości, ale raczej mówi o tych tylko, które utkwiły mu w pamięci (wspomnienia jego przybierają kształt kilku epizodów). Podczas jego wynurzeń raz po raz wpadamy w swego rodzaju „sztolnie czasowe”. Wydarzenia bowiem poznajemy w ten sposób, że mamy świadomość, iż każdy z epizodów rozegrał się w innym czasie.

Inna trochę jest sytuacja w monologu von Hertensteina. Retrospekcja jego sięga pięć lat wstecz (o czym dowiadujemy się z dalszego tekstu), obejmując wydarzenia kilku dni. Hertenstein przedstawia fakty z perspektywy tych pięciu lat nadając im charakter zamknięty, dopiero w końcowej części wspomnień (od momentu pogrzebu ojca) prezentuje zdarzenia następujące po sobie i poprzez otwarty charakter (tzn. pozbawiony akcentów dokonania) dialogów i monologów stwarza złudzenia „teraźniejszości”.

Przed zakończeniem tej kwestii chcielibyśmy jeszcze zwrócić uwagę na inny aspekt sprawy, na symboliczną wymowę czasu w utworze Berenta. Gdybyśmy prześledzili raz jeszcze wydarzenia w powieści pod kątem, w jakiej części doby one najczęściej zachodzą, to stwierdzić by nam wypadło pewną prawidłowość. Otóż czas wydarzeń powieściowych składa się z trzech prawie jednakowych wycinków doby:

- 1) od godzin popołudniowych do późnych godzin nocnych;
- 2) od wczesnych godzin wieczornych do świtu;
- 3) od popołudniowych godzin do świtu.

Tak ukształtowany czas świadczy o precyzji i staranności konstrukcji powieściowej. Berent podkreśla wyraźnie, że życie bohaterów powieści toczy się nocą. Powstaje więc jeszcze jeden wariant opozycji: świat bohaterów *Próchna* a świat tłumu. Czasem bohaterów jest noc

---

<sup>16</sup> Zarówno w scenie monologu Borowskiego, jak i w scenie monologu von Hertensteina, zarysowana jest wyraźnie „teraźniejszość” sytuacji towarzyszącej opowiadaniu, pogłębiona jeszcze przez obecność słuchacza (raz będzie to Kunicki, drugi raz Müller), do którego monolog jest skierowany.

czasem tłumy dzień. W *Próchnie* możemy łatwo odnaleźć potwierdzenie tego. Występujący często motyw świstawki fabrycznej sygnalizuje niejako, z każdym swym pojawieniem się w powieści, zmianę warty. Wieczorny sygnał obwieszczał koniec aktywności tłumy, a jednocześnie zapowiadał aktywność bohaterów *Próchna* i odwrotnie, „długie wycie i skomlenie świstawek fabrycznych” o świcie zrywało tłum ze snu do szarego pracowitego życia, bohaterów zastając w drodze do domów.

W wyniku naszych poszukiwań doszliśmy do następujących ustaleń: przestrzeń i czas w *Próchnie* swym ukształtowaniem zdradzają podobieństwo powieści do dramatu. Oba te elementy kompozycji powieści zawierają w sobie treści symboliczne, które jednak w swej symboliczności mają charakter niejednorodny. Mamy więc do czynienia z przeciwnym (ambiwalentnym) kształtowaniem przestrzeni i czasu w *Próchnie*. W obrębie całej powieści toczy się nie tylko dialog bohaterów *Próchna*, ale i dialog czasu i przestrzeni.

Mimo wielkiej roli czasu i przestrzeni w *Próchnie* dominanty kompozycyjnej powieści szukać należy gdzie indziej.

## II

We wszystkich prawie recenzjach i opracowaniach poświęconych powieści Berenta zwrócono uwagę na fakt, iż w *Próchnie* brak jest fabuły, akcji, czyli tego wszystkiego, co dominowało w dotychczasowej powieści. Podkreślano jednocześnie, iż autor całą uwagę skupił na postaciach, dając „opis wewnętrzny kilku sylwetek”. Każda próba krytyczna dotycząca utworu Berenta próbowała więc ustosunkować się do świata bohaterów *Próchna*. Z reguły daje się zauważyć dwa rodzaje postaw: krytyczną — potępiającą postawy bohaterów — głosicieli hasła „sztuka dla sztuki”, wyrazicieli dekadentyzmu pogłębionego własną niemocą twórczą; oraz przychylną bohaterom (charakterystyczną dla tej części krytyki, która hołdowała modernizmowi) — wykazującą nie tylko zrozumienie dla ich problemów, ale niejednokrotnie również solidarność z ich stosunkiem do świata i do sztuki. Brak protagonisty, wokół którego skupiałyby się wydarzenia powieści, sprawiał krytyce dodatkowy kłopot. Trudno było bowiem wśród kilku bohaterów znaleźć jednego, będącego wyrazicielem poglądów autora. Charakterystyka postaci prowadziła więc do wyszczególnienia dwu kategorii bohaterów powieściowych.

We wcześniejszych pracach dla każdej z trzech części *Próchna* próbowano znaleźć głównego bohatera, resztę traktując jako postaci dru-

goplanowe<sup>17</sup>. W studium Konstantego Troczyńskiego spotykamy się już z precyzyjniejszym podziałem<sup>18</sup>. Autor monografii o *Próchnie* zaproponował podział na dwie kategorie osób:

1) postaci pierwszoplanowe: Borowski, Jelsky, Müller, von Hertenstein;

2) postaci drugoplanowe: Zosia Borowska, Kunicki, Pawluk i Turkuł. Podział ten uzasadniał Troczyński rolą, jaką każdemu z bohaterów Berent w swej powieści wyznaczył.

W późniejszych pracach dotyczących bezpośrednio zagadnień związanych z *Próchnem* nie znajdujemy śladów zanegowania tego podziału (może poza jednym Haltbergiem). Sądzić wypada, że takie rozróżnienie postaci powieściowych jest więc aktualne w dalszym ciągu. Czy rzeczywiście tak jest? Spróbujmy problem ów rozstrzygnąć.

Swą powieść rozpiął Berent na wiele niezależnych od siebie głosów. Bardzo trudno jednak byłoby chyba ustalić hierarchię ich ważności — można uczynić to jedynie wobec niektórych. W całej powieści bowiem zarysowane zostało dziesięć sylwetek postaci, a tylko cztery z nich moglibyśmy sprowadzić do roli epizodycznych. Dotyczyłoby to chyba starego Borowskiego, Zosi Borowskiej, Pawluka i Hildy. Postać starego Borowskiego, o której mowa zresztą tylko w monologu Borowskiego-syna, występuje jako pewnego rodzaju symbol, symbol artystycznej drogi młodego Borowskiego. Zosia Borowska — to z kolei uprzedmiotowienie wrogiej bohaterom siły, życia w jego biologicznej emanacji. Malarza Pawluka spotykamy w tej części *Próchna*, która poświęcona jest wydarzeniom w kawiarni i tynglu; wydaje się więc, że Berent wprowadził tę postać po to, by stworzyć bogatszą i pełniejszą strukturę bohemy artystycznej. Ostatnią wreszcie postacią, którą wliczyć możemy do tego grona jest Hilda — siostra von Hertensteina. W tym przypadku nietrudno się zorientować (mówi o tym nawet Hertenstein), że Hilda utożsamia sztukę; w innej płaszczyźnie funkcjonuje jako symbol zwycięskiej, aktywnej postawy twórczej.

Tym sposobem zawęziliśmy pole naszego widzenia do sześciu postaci. Przypomnijmy, są to w kolejności jak następuje: aktor Borowski, lekarz Kunicki, dziennikarz Jelsky, dramaturg Turkuł, muzyk von Hertenstein i poeta Müller. Każda z nich jest postacią na tyle skończoną, niezależną, że w powieści występuje jako „samodzielny głos”, jako element o równych prawach w polifonicznej strukturze *Próchna*. Niezawi-

<sup>17</sup> Taki podział przedstawił S. Maciszewski w swym studium: „*Próchno*” Berenta. *Wrażenia psychologiczno-estetyczne*, Kraków 1907, s. 15—39.

<sup>18</sup> K. Troczyński, *Artysta i dzieło. Studium o „Próchnie”* Wacława Berenta, Poznań 1938, s. 24.

słość tych postaci podkreśla jeszcze bardziej luźny związek między nimi. Bohaterów *Próchna* łączy ten tylko fakt, że są oni artystami, i to że mają podobny stosunek do sztuki. Berent nie stwarza skali wartości każdego z bohaterów, ani nie przypisuje któremuś z nich szczególnego znaczenia w powieści. Wszyscy ci, o których mowa, są umieszczeni na tej samej płaszczyźnie, biorą oni aktywny udział w wydarzeniach powieściowych, a głos każdego z nich, jego samodzielne i niezależne stanowisko, jednakowo są traktowane w dyskusji. Samodzielność ta i — jak stwierdziliśmy wyżej — jednakowe potraktowanie bohaterów skłania nas do oddzielnej charakterystyki każdej z postaci. Sprawiają one bowiem wrażenie kilku wariantów głosów w wielkich chórze powieściowym, czy też kilku wariantów postaw albo, używając terminu Troczyńskiego, „kilku wariantów poradności bądź nieporadności artystycznej”.

Wspólną cechą bohaterów *Próchna* jest to, że nie tworzą oni jednorodnych i jednoznacznych typów osobowych. Postępowanie ich jest wynikiem jakby „dialogu” dwóch antytetycznych sobie postaw. Biliższego określenia tego zjawiska spróbujemy dokonać osobno, przy analizie każdej z postaci.

Przyczyn owej antynomii u Borowskiego szukać należałoby w oddziaływaniu na niego dwóch postaci: ojca — starego aktora i żony, Zosi Borowskiej. Ojciec pchnął Borowskiego na drogę aktorstwa, rozbudzając w nim głębokie przeżycie sztuki. Poprzez teatralność życia i ciągłą aktorską „błazenadę” zatarł synowi kontury oddzielające życie od sceny. Sztuka aktorska zdominowała więc zwyczajne odruchy Borowskiego, jako aktor staje się on nieporadny twórczo. Życie swe kształtuje jak sztukę, postępuje tak, aby zawsze było tragicznie.

Zosia wniosła w jego egzystencję zupełnie nowe elementy, te, które ledwo odczuł, oglądając kiedyś w młodości portret matki. Obce akcenty bios, czego ucieleśnieniem była właśnie Borowska, podkreślały i pogłębiały wewnętrzne sprzeczności. Tęsknota za kobietą innego świata, świata natury, zrodzona w młodości obrazem matki, pchnęła Borowskiego w ramiona Zosi. Nie możemy się oprzeć wrażeniu, śledząc tok wspomnień Borowskiego, że mamy do czynienia z rozpoznaniem przez pisarza kompleksem Edypa. Borowski kocha się we własnej matce, miłość do Zosi to przeniesienie uczucia na obiekt, z którym identyfikuje swoją matkę. Mamy zresztą wyraźne ku temu wskazówki w tekście: „Toż to nieboszczka zmartwychwstała! To otwarte i jasne czoło, te łuki brwi [...]” (P, s. 31). Identyfikacja ta budzi jednak w Borowskim poczucie winy. Tym chyba należy tłumaczyć pełne sprzeczności postępowanie bohatera wobec żony. Miłość do żony odciąga go od sceny, pozbawiając tym samym bezpośredniego kontaktu ze sztuką. Dlatego też Borowski decyduje się na ucieczkę od żony; ucieczka ta to nie tylko zer-

wanie związków z niszczącym wpływem kobiety, ale także próba powrotu do sztuki, powrotu na scenę. Wątpić wypada, by ten powrót był udany.

Borowski wyjeżdża z miasta razem z Turkulem, który angażuje go do swej nowej sztuki dramatycznej. W czasie dyskusji obaj przechodzą przez most, ale Borowski próbuje popełnić samobójstwo. Nie jest więc zdolny do przekroczenia nietzscheańskiego mostu do nadczłowieka. Mimo ucieczki od żony Borowski nie zerwał jednak całkiem z normalnym życiem, ze zwyczajną egzystencją, nie może więc stać się nadczłowiekiem, wszelkie próby ku temu przywiodą go niechybnie do samobójstwa<sup>19</sup>.

Drugim wariantem nieporadności artystycznej jest Jelsky. Posiada on w wysokim stopniu sprawność zawodową jako dziennikarz, ale brak mu właśnie tego, co Troczyński nazywa „tworzywem”. Taka sytuacja stwarza w nim wewnętrzną pustkę, którą Jelsky próbuje zapęłnić cynizmem.

Jelsky jest dziennikarzem, należy więc do tej grupy, która tworzy obecną kulturę. Cechuje ją spłyconie i zbanalizowanie, maskowane powierzchowną erudycją i tanimi efektami działalności dziennikarskiej. „Jelsky przemełł już wszystko, zna wszystkie formuły, umie igrać wszystkimi konwencjami. Nie umie jednak znaleźć żadnych treści, które jego mechanizm mogłyby utrzymać w ruchu. Nadmiar formy ukrywa pustkę [...]”<sup>20</sup>. Wnioskować z tego można, iż Jelsky był dla Berenta synonimem tego wszystkiego, co spłyca kulturę, tego wszystkiego, co stwarzając pozory autentycznych wartości, w końcowym efekcie ukazuje swą powierzchowność i wręcz pasożytnicze oblicze.

Wewnętrzną antynomię Jelsky'ego pogłębia skryty głęboko „kompleks pochodzenia”. W świadomości jego mocno tkwi fakt, że jest on zniemczonym Ślązakiem. Czuje się dobrym Niemcem (w znaczeniu Niemiec — Europejczyk), ale zdaje sobie jednocześnie sprawę z tego, że przytłumiona w nim „słowiańskość” istnieje jeszcze. Jelsky wyrzekając się słowiańskości wyrzekł się udziału w tworzeniu nowej kultury. Zewnętrzna powłoka Europejczyka uczyniła z niego przedstawiciela zmurzałej i gnijącej kultury. Jelsky jako jedyny z bohaterów *Próchna* był dekadentem, dekadentem w znaczeniu nietzscheańskim<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Podobną interpretację podaje Hultberg, *op. cit.*, w przyp. 5 na s. 76. Nietzsche w *Tako rzecze Zarathustra* traktował człowieka jako „most” ku nadczłowieczeństwu.

<sup>20</sup> W. Maciąg, *Idee epoki w twórczości Wacława Berenta*, [w:] *Z problemów literatury XX wieku*, t. 1, Warszawa 1965, s. 294.

<sup>21</sup> Nietzsche rozumiał dekadencję jako filozoficznie uwarunkowany spadek energii, obniżenie poziomu siły i osłabienie woli mocy. Definicję tę przytaczamy za Z. Kuderowicz, *Nietzsche*, Warszawa 1976, s. 133.

U podstaw samobójstwa Jelsky'ego leżała nie tylko świadomość wewnętrznej pustki, ale i świadomość własnej dekadencji.

Następny z bohaterów *Próchna* poeta Müller posiada talent, ale brak mu opanowania „rzemiosła” i dlatego nadmiar bogactwa przeżyć wewnętrznych nie znajduje ujścia na zewnątrz. Brak środków ekspresji, zdolności nadania formy przeżyciom czyni z Müllera improduktywa. Nieuleczalnie chory na gruźlicę zdaje sobie Müller sprawę z rychłej śmierci, ale jednocześnie czuje lęk przed tą chwilą.

Miłość do Zosi Borowskiej i do Lili, miłość platoniczna, która czyni z przedmiotu zakochania cel nieosiągalny, wywiera zgubny wpływ na poetę. Szukanie kompensaty w sztuce, w poezji, nie może jednak stłumić uczucia. Kobieta jako narzędzie wrogich artyście sił biologii staje się więc pośrednio przyczyną śmierci bohatera.

Najwyżej ceniony spośród bohaterów *Próchna* przez krytykę — baron von Hertenstein jest muzykiem, a więc według schopenhauerowskiej hierarchii sztuki przedstawicielem najwyższego rangą rodzaju twórczości artystycznej<sup>22</sup>. W przeciwieństwie do poprzednich bohaterów, Hertenstein jest bogato wyposażony w zdolności przez naturę. Przestał jednak tworzyć, ponieważ doszedł do pozornych wyżyn, zarezerwowanych przez modernistów dla najlepszych. Każdy bowiem przejaw twórczości, wskutek konwencjonalnej formy, nie pozwala osiągnąć absolutu.

Miłość do siostry, którą pragnął usprawiedliwić w sobie utożsamiając Hildę ze sztuką („[...] wyzbyłem w pamięci kobietę: marzyłem, że to Ona — sztuka — daje mi boskie pomazanie” — P, s. 261), rodzi w nim odczucie występku. Dlatego też opowiadając Müllerowi o siostrze, próbuje się wytłumaczyć i przytacza jako parabolę opowieść *O księżniczce Bratumile, witeziu Niezamyślu i świętym Jaclawie rzecz prawdziwą*. Bohater tej powieści darzył miłością swą siostrę, ale za sprawą niebios stłumił w sobie grzeszne uczucia, znajdując ich kompensatę w muzyce. Hertenstein również, zdając sobie sprawę z dwuznaczności uczuć, szuka kompensaty w sztuce, jego wysublimowane uczucia realizują się w muzyce. Przytłumiona nakazem woli miłość do siostry tkwi jednak w głębi świadomości bohatera i z czasem powoduje dezorganizację jednostki oraz zaprzestanie twórczości, tej twórczości, która nie mogła przesłonić mu swych prawdziwych źródeł.

<sup>22</sup> Znamiennej cechą wszelkiego rodzaju twórczości artystycznej modernistów było szczególne nasycenie ekspresywne każdego dzieła sztuki pozwalające na oddanie wielkiej emocji, gwałtowności i siły przeżycia. Stąd też muzyka, jako sztuka niepojęciowa i wskutek tego najbardziej podatna na wyrażenie emocji, zyskała powszechną ocenę jako najwyższy rodzaj twórczości.

Tworząc postać Hertensteina (i nie tylko, podobne przeciwieństwa wiodą do zguby Borowskiego i Jelsky'ego), Berent w wewnętrznej antynomii bohatera zawarł to, co później w swej psychoanalizie nazwał Freud walką świadomego z podświadomym.

Dwie ostatnie postaci *Próchna*, którymi pragniemy zająć się na zakończenie charakterystyki bohaterów powieści: Kunicki i Turkuł, są przez Berenta w pewnym sensie przeciwstawione pozostałym.

Jedyny „obcy” w tym jednorodnym środowisku artystycznym, lekarz Kunicki, poprzez stały kontakt ze środowiskiem „zaraził się chorobą artystowską”. „Chorobę” tę pogłębia bardziej jeszcze miłość do Borowskiej. Z jej to powodu Kunicki przestał pracować zawodowo, przystając do bohemy artystycznej. Pod wpływem miłości do Borowskiej Kunicki zaczyna pisać wiersze, o jakości których możemy wnioskować z opinii wydanej przez bądź co bądź znawcę talentów Jelsky'ego. Poezja nie może mu jednak dać pełnej kompensaty uczuć. Podobnie jak na poprzednich bohaterów, również i na Kunickiego kobieta wywiera zgubny wpływ, ale w przeciwieństwie do pozostałych ma on dość siły, by stłumić w sobie i zniszczyć tę złowrogą miłość. Niszcząc ślady uczuć (wiersze) Kunicki zrywa ze światem artystów i powraca do normalnego życia, do pracy w zawodzie.

Jeśli poprzednie przypadki nazwiemy kilkoma wariantami samobójstwa z powodu niemożności rozwiązania osobistego dramatu, to obecny wypada przyjąć za wariant wyjścia z sytuacji, w jakiej znalazł się artysta. Z powrotem do społeczeństwa wiąże się jednak całkowita rezygnacja z drogi twórczej. Rozwiązanie takie było skuteczne w sytuacji Kunickiego, ale nie mogło być skuteczne wobec pozostałych, ponieważ Borowski, Müller, Jelsky czy von Hertenstein pozrywali wszystkie więzi łączące ich ze światem tłumy. Dla nich wszystkich znamienne rzeczą było to, że przeżycia wewnętrzne każdego znajdują ujście na zewnątrz. Dlatego też ostatni z bohaterów *Próchna*, młody dramaturg Turkuł, z nazwiska którego wnosić można, iż stoi on na samym wierchu krwi słowiańskiej<sup>23</sup> (w przeciwieństwie do wywodzącego się z chłopów ukraińskich Pawluka pochodzi on ze starego hrabiowskiego rodu), tylko częściowo przystaje do tej grupy. On bowiem nie rozmawia z nikim o swych przeżyciach. W przeciwieństwie do reszty artystów jest przykładem artystycznej poradności. Berent przeciwstawił improduktywom artystę tryumfującego, jako jedyny bowiem z całej grupy posiada on wybitne osiągnięcia artystyczne, a co za tym idzie europejską sławę.

<sup>23</sup> Koresponduje to w pewnym sensie z rozpowszechnionym w tym czasie w Europie przekonaniem o wielkiej misji ludów słowiańskich w tworzeniu nowej kultury.

Turkuł to „człowiek bez uczucia, który cuchnie atramentem, talent-maszyna przerabiający na zimno ból i mękę przeczulonych dusz”<sup>24</sup>. Odnajdujemy więc w rysach Turkuła cechy nadczłowieka, „jest to twórca przyszłości nie liczący się z żadnymi nakazami, z żadną presją moralną, lecz kierujący się jedynie własnym poczuciem siły i energii, własnym wyczuciem słuszności”<sup>25</sup>. Potwierdza takie spostrzeżenia ostatnia scena pierwszej części *Próchna*. W scenie tej Turkuł wyklada Borowskiemu filozofię Nietzschego (cytując często *Zarathustrę*) wskazując, iż jest ona czynnikiem pozwalającym uporać się z własnym improduktywizmem, z własną dekadencją. Wrażenie to potęguje fakt, iż podczas rozmowy obaj przechodzą przez most, który w filozofii Nietzschego symbolizuje człowieka — przejście od zwierzęcia do nadczłowieka, ale tylko Turkuł, natura do głębi słowiańska, osiąga drugi brzeg.

Takie przedstawienie sylwetki ostatniego z bohaterów powieści poddyktowane było chęcią wydostania z cienia tej postaci, nie na tyle, by ją wywyższyć ponad inne, ale na tyle, by wykazać, iż głos jej na równi z innymi tworzy polifoniczną strukturę dzieła.

Przedstawiona wyżej analiza — miejmy nadzieję, iż chociaż w pewnej części — udowodniła nasze stanowisko, że w *Próchnie* przedstawił Berent sześć równorzędnych i niezależnych sylwetek bohaterów. Żadna też sympatia czy antypatia pisarza nie zadecydowała o zhierarchizowaniu świata bohaterów, bowiem Berent żadnej z postaci wyraźnie nie wywyższył spośród innych, ale każdej z nich dał jednakowe szanse w wielkim chórze powieściowym.

Instytut Filologii Polskiej  
Zakład Nowożytnej Literatury Polskiej

Bolesław Parzyjała

TIME, SPACE, AND DRAMATIS PERSONAE IN WACŁAW BERENT'S  
*PRÓCHNO* — ON THE INNOVATIONS IN THE NOVEL

The specific treatment of time, space, and of characters in W. Berent's *Próchno* permits to consider the novel as a landmark in the history of postmodernistic novel.

Time as the main element of the composition of the novel is the factor shaping the reader's viewpoint — through an extremely skillful employment of the forms creating an illusion of the present.

<sup>24</sup> T. Gałęcki, W. Berent „*Próchno*”, „*Ogniwo*” 1903, nr 32, s. 758.

<sup>25</sup> Kuderowicz, *op. cit.*, s. 137.



The space where the events take place is confined to three symbolic spheres: the street, the café, and the flat. The street is regarded as alien to the characters in the novel — as opposed to the café or the flat — isolated places unspoiled by the crowd. The final discussion — which leads the characters to self-annihilation — takes place in the isolated space of an apartment.

Not all the characters in the novel are afflicted with the sense of futility resulting from the „inability to create". The Nietzschean philosophy, as formulated by Turkuł — the playwright seems to be a source of energy enabling to overcome one's uselessness and the atmosphere of inertia. In his novel Berent gave each character a chance to speak, uniting all the utterances in one great polyphonic chorus.