PIOTR SIEMASZKO

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

Figury i funkcje ulicy w *Próchnie* Wacława Berenta

Wiek XIX jest stuleciem radykalnych przeobrażeń. Zmieniają się obyczaje, systemy wartości, model cywilizacji; dawny feudalny porządek wypierają reguły kapitalizmu, determinanty natury/przyrody zostają w realiach przemysłowych zdominowane przez wszechwładny dyktat rynku, energia społeczna ulega znaczącemu przemieszczeniu, opuszcza prowincje i skupia się w ośrodkach miejskich. Wiek XIX dokonuje też głębokich przemian w strukturze miasta. Model miasta zamkniętego, ograniczonego, wewnątrznie uporządkowanego, zostaje zastąpiony modelem otwartym, ekspansywnym, dynamicznym. Dziewiętnastowieczne miasto jest konkretyzacją przepotężnej cywilizacyjnej mocy, wielkim placem budowy, miejscem pracy i ośrodkiem nowej masowej kultury; bywa scenerią indywidualnego dramatu, ale i zbiorowego konfliktu, a wówczas domy stają się twierdzami, pasaże liniami frontu, a bruk i cegły tracą funkcję budowlaną, a zyskują militarną. Miasto jest bohaterem dziewiętnastowiecznej historii, jest też jednym z najbardziej inspirujących obszarów działania twórczego. Od Balzaca, Hugo i Baudelaire'a, poprzez Dostojewskiego i Tołstoja, po Joyce'a i Manna; od Delacroix poprzez Degasa, Daumiera, Toulouse-Lautreca i „czystych” impresjonistów, po de Chirico i zauroczonego magią nocnego miasta Paula Delvaux – cała sztuka XIX i początków XX wieku potwierdza wartość miasta jako obiektu artystycznych odtworzeń, przetworzeń i mitologizacji. Jeśli, jak twierdził Hermann Broch, wiek XIX nie stworzył oryginalnego stylu w architekturze¹, dał jednak zatrudnienie tysiącom architektów, budujących teraz kamienice, wille czy pałace dla klasy będącej beneficjentem przemian. O ile w 1830 roku Delacroix przedstawiał lud zdobywający dla siebie miasto i prawa (*Wolność wiodąca lud na barykady*), o tyle pół wieku później, na obrazach impresjonistów, widzimy już

¹ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, [w:] tenże, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s.103–118.

miasto zagospodarowane przez nowy społeczny żywioł, a ulica nie jest już miejscem batalii, ale spacerów (G. Caillebotte, *Paryska ulica w deszczu*), zabawy (P.A. Renoir, *Bal w Moulin de la Galette*) lub przestrzenią świeckiego rytuału utrwalającego pamięć o rewolucyjnych źródłach nowego porządku (C. Monet, *Ulica Montorgueil w Paryżu. Święto 30 czerwca 1878*).

* * *

Próchno Berenta jest nie tylko ważnym faktem w rozwoju polskiej powieści o mieście, ale też kondensacją najistotniejszych aspektów współtworzących wielopoziomowy dyskurs modernizmu. Jest zatem *Próchno* powieścią o paradoksalnej sile „serdecznej niemocy”, o wartości sztuki i statusie artysty w nowych warunkach cywilizacyjnych, o stanie kultury europejskiej, o roli ruchów społecznych i politycznej aktywności mas w realiach miasta przemysłowego. Artystyczna nobilitacja nowoczesnego miasta jest jednoznaczna z dowartościowaniem jego architektonicznych komponentów: dzielnic, zaułków, ulic, kamienic, przybytków użyteczności publicznej. To one skupiają w sobie ekspresywną i semantyczną wartość, to one „mówią” i znaczą. Ulica *Próchna* jest częścią urbanistycznej topografii i głównym ciągiem komunikacyjnym, ale też przestrzenią indywidualnych eskapizmów, symbolem nowej, „ulicznej” kultury i nowej cywilizacji: ruchliwej, niespokojnej, niestabilnej, chaotycznej, zaborczej, zawłaszczającej i przestrzeń, i wyobraźnię. Ulica ma tu inny jeszcze sens, mieści w sobie pejoratywny odcień socjologiczny; ulica to również „ulica” – margines społeczny, motłoch, lumpenproletariat.

Dwie pierwsze części powieści są wyjątkowo zdynamizowane, bo zdominowane zarówno ulicznym ruchem bohaterów, jak i zgiełkliwym ruchem nowoczesnego miasta, w tym też sensie partie te stanowią wyraźny kontrast wobec „statycznej” części trzeciej, której patronuje dostoyny, wyniosły, budzący spokój Hertensteina, arystokraty i gospodarza przestrzeni pozamiejskiej². Ten splot ulicznych zdarzeń stosunkowo najłatwiej zrekonstruować. Po otwierającej powieść rozmowie na cmentarzu Kunicki wędruje z Borowskim ciemnymi ulicami do restauracji robotniczej, następnie prowadzi aktora, już mocno upojonego absyntem, do domu. Borowski zatacza się, obja o mury domów, uliczny bruk czyni słuchaczem swego pijackiego bełkotu, jednak w chwili pożegnania prosi jeszcze Kunickiego o markę i decyduje się na wypad do szynku. Kunicki wraca do domu, jednak gdy tu dopada go udręka samotności, wybiega na ulicę, by znaleźć chwilowe wytchnienie w kawiarni. W tym czasie Borowski jest już w mieszkaniu, jednak po rozmowie z żoną wychodzi, spotyka Jelsky’ego, idzie z nim do kawiarni, na ulicy

² Zwracam na to uwagę w artykule *Hertenstein, czyli drogi i bezdroża elitaryzmu*, [w:] *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006, s. 236–245.

spotykają Kunickiego i wędrują razem. Z kawiarni, już w większym gronie, zmierzają do tingel-tangla, stamtąd Jelsky odprowadza Borowskiego do domu, gdzie aktor bawi chwilę, następnie porzuca dom (i żonę), idzie do hotelu po Turkuła i razem z nim opuszcza miasto. Część drugą rozpoczyna Jelsky, wychodząc na ulicę; idzie do kawiarni, później wraca do domu, po rozmowie z Müllerem wychodzi powtórnie z zamiarem pójścia do Borowskiej, ale trafia pod drzwi Kunickiego, później decyduje się jednak odwiedzić Borowską, a po krótkiej wizycie u porzuconej małżonki aktora kieruje się do kawiarni, gdzie popełni samobójstwo.

Ulica *Próchna* nie jest zatem miejscem spokojnej, beztroskiej przechadzki *flâneura* – obserwatora, nie rodzi też u bohaterów aspiracji poznawczych; powyższa, schematyczna rekonstrukcja ulicznych sytuacji kreśli model nowoczesnej odysei czy zapowiada wariant ponowoczesnej, nomadycznej egzystencji, pozbawionej jasno określonych punktów docelowych i trwałego zakorzenienia – model życia podejmowanego jako żegluga przez męczący banał codzienności do portów dających nadzieję ukojenia, zapewniających doraźny relaks, dawkę mocnych wrażeń, zdolnych zagłuszyć lęk i niepewność³.

Wizualizacje miejskiego pejzażu i kreacje poszczególnych elementów urbanistycznej topografii są wypełnione nastrojową treścią, sugerującą nieuchronność tragicznych przeznaczeń. Wszystko rozgrywa się w ciemnościach, w półmrokach nocy lub świtu. Powietrze zbrudzone jest fabrycznym dymem, ulice toną w lepkiej mgle, wnętrza kawiarni zasnuwa dym papierosów. W tej przestrzeni substancje przedmiotów tracą konsystencję, kontury tracą ostrość, a cały powieściowy świat poddany jest jednordonnej nokturnowej tonacji; organizuje go ta sama siła – siła niemocy, zwątpienia, inercji, nieuchronnie ukierunkowana w dół – ku ziemi, ku śmierci, ku rozkładowi. Dlatego też powieść spięta jest parą akcentów tanatycznych⁴: formułowaną przez Borowskiego wizją bezsensownej egzystencji i absurdalnej śmierci („żyjesz marnie, umrzesz marnie, zgnijesz marnie”⁵) oraz

³ Kreśli przy tym swoistą tożsamość bohaterów-wędrowców. Na niespójność, dezintegrację, „połowiczność” bohaterów powieści zwraca uwagę M. Zaczynski. Zob. tenże, *„Niemoc serdeczna”. O człowieku w „Próchni” Berenta*, [w:] *Studia o Berencie*, red. J. Paszek, Katowice 1984, s. 84. Kondycja bohaterów powieści bliska jest też charakteryzowanemu przez Ewę Rybicką fenomenowi „wykorzenionego przechodnia”. Por. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 206 i nast.

⁴ Zwracała na to uwagę Irena Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria III, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1984, s. 212.

⁵ W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1998, s. 4. Dalsze przytoczenia powieści Berenta w tekście głównym oznaczono skrótem P, podając numer strony według tego wydania.

wizją śmierci eutanazyjnej i filozoficznie uzasadnionej, skonkretyzowanej w samobójczym geście Hertensteina i Müllera. Samobójstwo popełnia też Jelsky, Borowski natomiast dwukrotnie podejmuje – czy może „po aktor-sku” symuluje – samobójczą próbę i, choć nie zrealizuje tej intencji, i tak, opuszczając miasto, unosi z sobą nieuchronne samobójcze przeznaczenie. Pomędzy tymi aktami toczy się jednak życie. Jest to zarówno życie budzącej się przedwiosennej natury, jeszcze zwolnione, rozleniwione, zaspane, jak i pospieszne, niespokojne, nerwowe życie nowoczesnego miasta i nowoczesnej zbiorowości. O ile jednak dynamika natury zawiera w sobie niezmienną logikę cykliczności, powtarza rytm zaniku i odrodzenia, o tyle ruch miasta/kultury jest ruchem linearnym, jednokierunkowym, otwartym już tylko na perspektywę samozagłady.

Jesteśmy w centrum modernizmu i obsesje, fobie, dekadenco-katastroficzna imaginacja epoki są myślową materią powieści. Modernistyczna jest polifoniczna koncepcja narracji, konstruująca się jako suma zindywidualizowanych, personalnych, subiektywnych w swej istocie postrzeżeń, skojarzeń, wrażeń i odczuć. Modernistyczna jest również wyobraźnia manifestująca się dyskursem o strukturze alegorycznej czy symbolicznej; język odnosi się tu zawsze do rzeczywistości pozajęzykowej, bo modernizm wierzy jeszcze w transcendentne kompetencje języka, w jego zdolność do komunikowania świata bytującego poza substancją słowa. Berent nie określił swego miasta nazwą, nie wyodrębnił żadnego znaczącego elementu architektonicznego, pozwalającego na jego identyfikację⁶, bo też miasto, wraz ze wszystkimi swymi komponentami, potraktowane jest – podkreślimy – jako alegoryczna i symboliczna kreacja; jest tu ono obrazem industrialnego *infernum*, źródłem pozornej terapii, figurą kultury w stadium głębokiego kryzysu i figurą jałowej duszy improduktywa, choć tę dekadencją impotencję – paradoksalnie – podważył Berent estetyczną finezją własnego dzieła⁷.

Berent jest mistrzem opisu. Prezentuje obrazy miasta zdynamizowanego i statycznego, martwego i ożywionego, jedno- i wielobarwnego; miasto

⁶ Agata Zalewska przyjmuje, na podstawie pozatekstowych przesłanek, że miastem *Próchna* jest Berlin, jednak motyw urbanistyczny w powieści Berenta ważny jest nie jako określony nazwą własną topograficzny konkret, raczej – o czym wspomina autorka, odwołując się do rozważań Ewy Rybickiej – jako przykład przejścia od miasta jako konkretnej topograficznej lokalizacji do symbolicznej lub metaforycznej kreacji. Zob. A. Zalewska, *Warszawa – Berlin – ? Stolica Wacława Berenta*, [w:] *Obrazy europejskich stolic w piśmiennictwie polskim*, red. A. Tyszka, Łódź 2010, s. 386.

⁷ Przypominam tu uwagi Kazimierza Wyki i jego formułę „pochlebnego oskarżenia” (K. Wyka, *Pałuba a Próchno*, [w:] tenże, *Młoda Polska*, t. II, Kraków 1977, s. 159). Z opinią Wyki polemizuje J. Paszek – zob. tenże, *Berent i naturalizm*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu...*, s. 241–255.

Próchna postrzegane jest na sposób polisensualny, bo pisarz daje równe prawa doznaniom wizualnym, akustycznym, zapachowym, dotykowym. Jest to zatem miasto postrzegane z uwagi na perspektywę i kolor, dźwięki, wonie, temperaturę czy stopień wilgotności, widziane i opisywane zarówno w makro-, jak i mikroskali, z odległej, panoramicznej perspektywy i w analitycznym spojrzeniu bohatera. W kreacji urbanistycznego uniwersum przywołuje pisarz wszystkie ważniejsze konwencje i gusta epoki⁸: naturalistyczny turpizm, zróżnicowaną migotliwą chromatykę impresjonizmu, funebrystyczno-wakuistyczną obrazowość symbolizmu, ekspresjonizm w jego surrealistycznym wariacie⁹, a nawet prefuturyzm wyrażający się w fascynacji nowoczesną miejską cywilizacją, jej wzmożoną ekspresją i napięciami czy w próbie symultanicznego rejestru faktów, odtwarzających chwilę miejskiego życia¹⁰. Fragment rozdziału V części I, przedstawiający uliczną wędrowkę bohaterów, zrealizowany jest jako suma nakładających się na siebie sytuacji, wielozmysłowych doznań, jednoczesność gestów i reakcji, tworzących wewnątrznie zdynamizowany obraz, sygnalizujący zarazem sens kulturowy, socjologiczny, polityczny i etyczny. Budują go: a) odczucie ulicy jako zgiełku, ruchu, tumultu, tłoku, a więc odczucie przestrzeni miejskiej jako Gassetowskiej aglomeracji, b) fragment arii Toreadora z *Carmen*; c) głos ulicznego gazeciarza powiadamiający o zamachu anarchistów, d) obraz starca poszukującego w ściekach niedopałków cygar; e) cytniczny komentarz Kunickiego: „oto jest człowiek w mieście, który dziełem swoim żyje”; f) korespondujący z sentencją kompana gest Jelsky’ego, który rzuca starcowi dymiący jeszcze odpadek; g) kupno gazety i pospieszne przekazanie jej któremuś z przechodniów.

Ta kondensacja zdarzeń współgra z chaotycznym dialogiem, który organizuje się jako mowa splątana i niespójna, bo mężczyźni nie rozmawiają ze sobą, a raczej „obok siebie”. I tak: Borowski pyta Jelsky’ego, czy Turkuł widział go (Borowskiego) w *Kupcu weneckim*, ale Jelsky pod wrażeniem doniesienia prasowego odpowiada: „Tam się dopiero kotłować musi w New Yorku!”, Borowski, jakby nie słysząc odpowiedzi, kontynuuje swój wątek i pyta: „A w *Pietro Caruso*?”. „Widział, wszystko widział” – odpowiada, zbywając go, Jelsky i kontynuuje myśl własną: „Chciałbyś, Borowski, być kiedyś świadkiem czegoś socjal-pirotechnicznego?” (P 94–96). To typowa

⁸ Estetyczny wymiar powieści Berenta czynili przedmiotem uwagi m.in.: J. Paszek (*Styl powieści Wacława Berenta*, Katowice 1976), I. Maciejewska (dz. cyt.), M. Popiel (*Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999), E. Rybicka (*Modernizowanie miasta...*, s. 111–114) i in.

⁹ Zob. W. Sockel, *Estetyka ekspresjonizmu*, tłum. E. Marylska, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 4, s. 73–98.

¹⁰ Na symultaniczność czasową i przestrzenną zwraca uwagę Jerzy Paszek, *Wstęp*, [w:] W. Berent, *Próchno*, s. XXXII–XXXIII.

rozmowa miejska, zanurzona w ulicznym hałasie (rozmówcom towarzyszy odgłos tramwajów, automobilów, powozów konnych, zgiełk tłumu, muzyka dochodząca z kawiarni i natarczywy krzyk gazeciarza), ale będąca w istocie beznadziejną, bo pozbawioną szans na porozumienie ekspresją jednostek odseparowanych od siebie myślowo, zamkniętych w swych obsesjach i zdolnych jedynie do konstruowania kontaktu pozornego.

* * *

Nowoczesna miejska sytuacja – natłok doznań akustycznych, wizualnych, ścisk, uliczny ruch – mimo że uniemożliwia porozumienie, jest często pożądana, upragniona objawia swą terapeutyczną wartość. Kunicki ucieka od wspomnień i myśli z domu na ulicę, do ludzi, których pod wpływem lęku potrzebuje jak lekarstwa („był w tłum, był między ludzi...” – P 56); „Ludzi, jak najwięcej ludzi! – wołało coś w Jelskim – ruchu, życia, gwaru ulicznego. Ten młyn miejskiego życia potrafił przecież zagłuszyć najdokuczliwsze myśli, największe bóle” (P 213). W sposób jeszcze bardziej radykalny ucieka z domu (od domowej rodzinnej stabilizacji) Borowski, a wielu bohaterów – jak wspomnieliśmy – decyduje się na rozwiązanie ostateczne¹¹.

Ulica/kawiarnia/kabaret jawi się bohaterom jako źródło ożywczych bodźców zagłuszających odczucie życiowej klęski, jako paliatyw uśmierzający lęki, jako enklawa intensywnego i autentycznego życia, jako paradoksalna nowoczesna arkadia destabilizacji i hałasu, której potrzebują przerafinowane zmysły estetów, dusze improduktów i ich schorowane ciała¹². Mimo że bohaterowie *Próchna* często manifestują swój indywidualizm i wyjątkowość, mimo że żywią niechęć, a wręcz pogardę do „inteligentnego motłochu”, jednocześnie usilnie poszukują możliwości zanurzenia się czy „roztopienia” w anonimowej, ulicznej zbiorowości, gdzie ból egzystencji nie jest odczuwalny tak dotkliwie, a wspomnienia, myśli, niezrealizowane nadzieje nie mają tej siły rażenia, co w domowym odosob-

¹¹ Doświadczenia i reakcje osobowości dekadencjonalnych na rzeczywistość odczuwaną jako źródło cierpienia zostały szczegółowo opisane w wielu pracach. Por m.in.: K. Wyka, *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej*, [w:] tenże, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1977; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985; T. Walas, *Ku otchłani*, Kraków 1986.

¹² Tę charakterystyczną dla modernizmu wartość elementów miejskiej topografii, w związku z wierszem L. Szczepańskiego, charakteryzuje Wojciech Gutowski, pisząc, że „[...] przestrzeń ulicy i »miejskiego placu targowego« jest terenem chaosu, zupełnie bezsensownej pracy, a przede wszystkim sferą »rozrywki« w sensie Pascalskim, jako ogłupiającej ucieczki od samego siebie” (W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*, [w:] tenże, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 84).

nieniu. Dlatego też przestrzenie mieszkalne, tradycyjnie traktowane jako enklawy spokoju, relaksu, skupienia, odczuwane są tu jako niebezpieczne, opresyjne, zamykające ofiarę w torturze „sam na sam z myślami”, natomiast ulica, kabaret, kawiarnia – to przestrzenie wyzwolenia (iluzorycznego) i terapii (doraźnej). Przypomnijmy, że oprócz wielu nowości, wiek XIX wzbogaca repertuar kulturowych doświadczeń i kształtuje nowe sposoby reagowania na zmieniającą się rzeczywistość. Wiek przemysłowy wyzwala eskapistyczne pragnienia i tworzy swoiste warianty eskapizmu: dandyzm (Ch. Baudelaire), kult idealnego piękna (T. Gautier), hermetyzm intelektualnych i artystycznych elit (krąg braci de Goncourt), ucieczki w używki, „ucieczki w dzieło”, czy ucieczki bardziej dosłowne, jak w przypadku Rimbauda czy Gauguina. Bohaterowie *Próchna* również żyją pragnieniem eskapizmu, jednak w świecie, w którym kultura staje się przestrzenią degradacji i kompromitacji wartości, a duch twórczy ulega skarleniu, nie sposób już uciekać ani w piękno, ani w twórczość; artyści nie są tu już współtwórcami kultury, a jedynie biernymi konsumentami jej żalosnych wytworów.

* * *

Wiek XIX to stulecie rywalizacji kultury wysokiej i popularnej, to epoka wysublimowanych eksperymentów artystycznych, ale też czas, gdy w sposób niezmiernie intensywny rozwijają się formy ekspresji popularnej i masowej: operetka, kabaret, prasa, powieść gazetowa, kicz. Berent przedstawia kulturę w stanie kryzysu, w stanie śmiertelnej choroby, a diagnozę tę stawia na podstawie obserwacji radykalnych zmian/przewartościowań, jakie dokonują się w jej tkance. Kabaretowy pianista jest ceniony tak samo jak wytrawny kompozytor (obaj zresztą nazwani zostają małpami; P 133), nobilitacji podlegają wytwory kultury popularnej (np. kankan), natomiast przejawy kultury wysokiej ulegają ironicznej degradacji. Kultura masowa uczyni muzykę Chopina przedmiotem prześmiewczej interpretacji, natomiast kabaretową piosenkarkę obiektem zbiorowego hołdu czy wręcz bluźnierczej adoracji. Kawiarnia uznana jest za miejsce, „gdzie dziś robi się kultura” (P 60), natomiast sama kultura – w trzeźwej i dalekowzrocznej ocenie dziennikarza – zdominowana jest przez dynamikę regresywną, ponieważ staje się spektaklem coraz bardziej absurdalnym i głupim:

Jeżeli ewolucja pójdzie dalej w tym kierunku – tłumaczy ten proces Jelsky – należy się spodziewać, że przy ulepszonych dekoracjach wejdzie, na przykład, na scenę wieża katedry kolońskiej, stanie dęba i zatańczy kozaka. (P 129)

Nie może być zresztą inaczej w rzeczywistości konstruowanej przez osobliwą, fałszywą i amoralną triadę: artysta – publiczność – prasa. Początek panowania nad tłumem jest dla artysty źródłem „haszyszowego”

upojenia (P 267), jednocześnie artysta, schlebając gustom mas, czyni je współtwórcą kultury, potrzebami tłumu steruje zaś wyspecjalizowany medialny mechanizm, perfidnie korzystający z możliwości reklamy „co wznosi karłów i obala olbrzymów” (P 134). Dlatego, oprócz tworzonych przez prasę idoli (Yvette Guilbert to „wskrzeszona legenda, wyczarowana z gazet, ogłoszeń, wersji i plotek” – P 140), uprzywilejowanym gospodarzem tej rzeczywistości jest właśnie przewrotny dysponent mediów, sprawny twórca masowej opinii, cyniczny promotor pseudowartości, dziennikarz zafascynowany swoją negatywną potęgą i delektujący się upadkiem, degradacją, infantyлизacją kultury.

W nakreślonej w powieści perspektywie kulturowej enklawy autentycznych wartości już nie istnieją, nie ma już warunków, w których można by realizować model życia prawdziwie twórczego. Tu, jak pisał Gauguin o Europie, „wszystko jest zgniłe – i ludzie, i sztuka”¹³, jednak ten spróchniały grunt – wbrew prawom biologicznym – nie zrodzi już owoców w postaci ożywczych kulturowych wartości. Bohaterowie *Próchna*, zamknięci w murach/ulicach nowoczesnego miasta, mogą jedynie poruszać się pomiędzy kolejnymi stacjami próchniejącej kultury. Nie bez powodu cały VII rozdział części II poświęcił Berent przemarszowi grupy bohaterów ulicami łączącymi kawiarnię z tynglem. Epizod jest intensywnie zdialogizowany, wątki płaczą się w bezładnej gadaninie piechurów, by znaleźć zwieńczenie w dowcipnej, choć jak zwykle zaprawionej cynizmem konstatacji Jelsky’ego o potrzebach kulturalnych współczesnego człowieka:

Kłamstwem jest, aby ludziom w pewnym wieku i stanie cywilnym pozostawała poza pracą i tak zwaną ambicją jeszcze tylko knajpa, dom publiczny i cudza żona. Panowie – jest jeszcze tyngiel! (P 122)

Rozpoznanie i charakterystyki Berenta są silnie zakorzenione w nurcie kulturowej krytyki, reprezentowanej przez Nietzschego, ale też przez Amiela, Le Bona, Tarde’a, Krzywickiego czy Przesmyckiego¹⁴. Autor *Próchna* zdaje się podzielać najbardziej pesymistyczne z tych stanowisk: kultura współczesna to świat bezrozumnego zgiełku zdemokratyzowanych mas, świat wartości zmieszanych i zdegradowanych, to beznadziejny, „poziomy” ruch ulicznym traktem pomiędzy przystaniami chwilowego pocieszenia: kawiarnią i tynglem.

¹³ P. Gauguin, *Z listów (1890–1901)*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, wybór, wstęp i oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 315.

¹⁴ Piszę o tym więcej w: *Architektura mrowiska. Charakterystyka i krytyka kultury masowej w piśmiennictwie polskim i obcym II połowy XIX i początków XX wieku*, „Temat” 2008, vol. 11–13.

* * *

Niemocy jednostek przeciwstawia pisarz spotęgowany aktywizm zbiorowości. Powieść Berenta jest utworem wypełnionym akcentami społecznej krytyki, obrazami wyzysku i robotniczej krzywdy, a ulica zarówno przestrzenią, w której ujawniają się wyrastające na tym podłożu społeczne patologie, jak i obszarem, w którym wyraźnie manifestuje się duch kontestacji. Berent przedstawia społeczne doświadczenie swego czasu, ale odwołuje się też do silnie osadzonego w historii dziewiętnastowiecznej Europy wątku, jakim był wielopostaciowy ruch rewolucyjny. W 1848 roku, pod wrażeniem wydarzeń lutowych, Tocqueville pisał o nękającej Francję niemal sześćdziesięcioletniej rewolucji¹⁵; gdy ta wyniosła do władzy mieszczaństwo i ugruntowała jego przywileje, dynamika i swoista bezwzględność procesów industrialnych wytworzyły nową grupę społeczną, która swymi roszczeniami, hasłami i rewolucyjnym programem zagospodaruje poważne obszary świadomości zbiorowej, zmobilizuje nie tylko siły twórcze, ale zaktywizuje też siły anarchii i rozkładu. W takiej właśnie podwójnej w sensie etycznym perspektywie zdaje się postrzegać tę rzeczywistość Berent, bo o ile wszelkie przejawy robotniczej nędzy budzą szczerze współczucie bohaterów, o tyle zorganizowane przejawy proletariackiej aktywności wywołują niechęć, lęk, interpretowane są jako zwiastun mrocznych sił, które zapalą świat nową rewolucją. Co ciekawe, społeczna krytyka jest udziałem bohaterów-artystów, osobowości egotycznych, nadwrażliwych, znękanych własną duchową słabością i jakby programowo izolujących się od prozaicznych problemów natury społecznej. W spojrzeniu Borowskiego krajobraz industrialny widziany jest poprzez krajobraz cmentarny, nakłada się nań i współgra z nim; widok kominów fabrycznych przywodzi mu na myśl zniszczone wyzyskiem robotnicze rzesze i zapowiada przedwczesny kres ich nędznej ziemskiej doli (P 39–40). W doświadczeniu Jelsky'ego nędza chorych ulicznic, napotkanych w chwili, gdy fabryczne świstawki oznajmniają świt robotniczym przedmieściom, skojarzona zostaje z losem schorowanych robotnic i przeznaczeniem ich biologicznie zdegradowanego potomstwa (P 160). Kunicki dokonuje krytyki podziału pracy i przepowiada katastroficzną wizję absolutnej reifikacji i automatyzacji człowieka (P 204)¹⁶, natomiast w wizji Müllera rzeczywistość industrialna przyjmuje postać piekielnego monstrum, skazującego robotników na ofiarę wyniszczającej pracy (P 319). Co znamienne, tłem dla refleksji o charakterze społecznym są przenikające świadomość bohaterów reminiscencje Wielkiej Rewolucji Francuskiej, tego ruchu, który uruchomił cykl przemian, skutkujący naro-

¹⁵ Zob. A. de Tocqueville, *Wspomnienia*, tłum. A. Wit-Labuda, Wrocław 1987.

¹⁶ Przy okazji zapowiada wizję degeneracji i dewiacji sztuki, bliską późniejszym poglądom Witkacego.

dzinami nowego porządku społeczno-politycznego, ale i rozwojem nowej masowej kultury¹⁷. *Ça ira, ira, ira* – zdają się śpiewać Jelsky'emu parowe młoty przedmieścia (P 160), Kunickiemu przypominają się słowa *Carmagnoli* (P 54); *C'est le peuple!* – charakteryzuje Borowski postać właściciela robotniczej restauracji, tego, który – jak powiada aktor – „dawniej miał dom publiczny, a teraz trudni się wyszynkiem i rewolucją” (P 47). Berent wskazuje na historyczną ciągłość rewolucyjnego procesu i jego aktualność w czasach współczesnych, kiedy to coraz istotniejszą rolę zaczyna odgrywać radykalnie usposobiony uliczny tłum, ale wskazuje też na fakt, że polityczne ekstremizmy wyrastają zwykle na podglebiu kultury zdegenerowanej, w warunkach duchowej inercji, w świecie rozpadu wartości, jako naturalne wypełnienie aksjologicznej próżni. Przejawy ideologicznej aktywności komunikowane są w powieści pośrednio, np. natrętnym głosem prasy oznajmiającej o zamachu terrorystycznym w Nowym Jorku, jak i bezpośrednio, w naocznej obserwacji poczynąń zorganizowanych mas. To właśnie Jelsky, oglądając manifestację „ulicy” z perspektywy swej kawiarnianej arkadii, dostrzega jednocześnie kolejną historyczną reaktywację sił przemocy, zniszczenia i dehumanizacji; analizuje siłę zbiorowego protestu, próbuje ją jeszcze racjonalizować i intelektualnie ośwoić, przeczuwa jednak, że choć na razie ujawnia się ona w pojedynczych spazmach, za czas jakiś, scementowana negatywną ideologią, stanie się ruchem o potężnym, kontynentalnym zasięgu¹⁸. Reakcja Jelsky'ego na to doświadczenie, ale i na cały skumulowany w nim potencjał negatywnych emocji, jest wyjątkowo wymowna. Kreśli na kartce *secessions-revolver*; przemocy realnej i złowieszczej przeciwstawia żalosną rysunkową stylizację, a jednocześnie wizualizuje głos podświadomości nakłaniający go do samozniszczenia.

Finał części drugiej pokazuje ulicę jako miejsce spotkania przeszłości z przyszłością. Modernistyczny świat wartości zostaje skonfrontowany z wulgarną ideologiczną tendencją, indywidualne dramaty bohaterów z integralną siłą zuniformizowanej zbiorowości, dylematy, wątpliwości i rozterki modernistów z politycznie ugruntowaną pewnością mas, słabość tych, którzy odchodzą, z siłą tych, którzy nadchodzą. Polifonia jałowych duszyczek przegrywa z monofonią jednostajnego wojskowego marsza, zwiastującego nowy porządek.

¹⁷ Warto jako kontekst przywołać w tym miejscu artykuł Zenona Przesmyckiego z 1901 roku, w którym wskazuje Miriam rewolucję francuską jako źródło głębokich przemian politycznych i kulturalnych. Zob. Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*, „Chimera” 1901, t. I, z. 2. Przedruk w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 275–303.

¹⁸ Słusznie zwracała uwagę Irena Maciejewska na profetyzm Berenta (I. Maciejewska, dz. cyt., s. 214).

Oto idą panowie, którzy wyrażają opinię narodów – myślał Jelsky patrząc na tych łobuzów. – Oto idą narożni przyjaciele trotuarowych samotnic, ich wrogowie z obowiązku, kamloci oraz inni próżniacy. [...] Marsz porywał wszystko, co żyło na ulicy w swój rytm dziarski, butny, zuchwały. Ulica grzmiała potęgą. I tą brutalną mocą mosiężnego łoskotu uderzył marsz w szyby kawiarni, zamieniając i tu ludzi w konie: uszy strzygły bezwiednie, same prężyły się golenie. [...] Z hukiem bębnow i trąb łoskotem szła nowa, nieubłagana brutalnej mocy potęga. (P 219–220)

Powieść napisana w 1901 roku komunikuje obawy, którym da Berent wyraz w artykule *Idea w ruchu rewolucyjnym*, powstałym z doświadczeń rewolucji 1905. Podkreśla tu pisarz duchowe wyjałowienie ruchu rewolucyjnego, jego bezideowość, zagrożenia wynikające z przemiany ludzi w tłum, w ową – by użyć języka powieści – „międzynarodową awangardę uliczników”:

Rzecz staje się groźną, gdy po ulicach krążą wraz z analfabetami i ci, którzy hasło „na ulicę” wypełnili uległe, posyłając na nią przede wszystkim swe głowy i serca, aby się rozwałęsały po brukach; – po brukach, dziennikach, depeszach, wiadomościach, zbytecznych nieraz komisjach, komitetach i związkach, po falcjach, plotkach i intrygach – po wszystkim i niczym, by na tę chwilę, która najbardziej potrzebuje ludzi, stać się tłumem i tylko tłumem!¹⁹

¹⁹ W. Berent, *Idea w ruchu rewolucyjnym*, [w:] W. Berent, *Pisma rozproszone. Listy, wstęp, oprac., dod. kryt. R. Nycz*. Fragment wstępu dotyczący *Idei w ruchu rewolucyjnym* i *Onegdaj* oraz oprac. tekstu i *Komentarze* do tych szkiców W. Bolecki, Kraków 1992, s. 180.