

**Autentyczność i amoralizm.
Problemy indywidualnej
tożsamości w „Czerwonym
Pokoju” Augusta Strindberga i
„Próchnie” Wacława Berenta**

Piotr Bukowski

Piotr BUKOWSKI

Autentyczność i amoralizm

Problemy indywidualnej tożsamości w *Czerwonym Pokoju* Augusta Strindberga i *Próchnie* Wacława Berenta¹

Rok 1879 przyjmuje się za datę narodzin modernizmu w literaturze szwedzkiej. Jest to rok wydania słynnej powieści Augusta Strindberga *Czerwony Pokój. Sceny z życia artystów i pisarzy*. Owa data wiąże się jednak ze znacznie szerszym zjawiskiem, a mianowicie z tzw. „przełomem modernistycznym w Skandynawii”, obejmującym swym zasięgiem nie tylko Szwecję, lecz także Norwegię i Danię. Zjawisko to było czymś wyjątkowym i bezprecedensowym w historii tych krajów, powstała wtedy bowiem prawdziwa wspólnota skandynawska, nie na gruncie politycznym – tu bowiem była ona zawsze wzniosłą utopią – ale na płaszczyźnie kultury. Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku w krajach skandynawskich uaktywniła się grupa wybitnie utalentowanych pisarzy i artystów, zdecydowana propagować i wprowadzać w życie nowoczesne prądy filozoficzne, w tym również i nową estetykę. Owi „moderniści” zainicjowali pierwsze dyskusje wokół centralnych pojęć epoki, takich jak: „pozytywizm”, „darwinizm” i „naturalizm”. Impulsy te płynęły do Skandynawii przede wszystkim z Francji i Anglii, tu jednakże zyskiwały często nowe odcienie, owocując oryginalnymi interpretacjami i artystycznymi realizacjami. Swoistym matecznikiem modernizmu Krajów Północy była Dania, ojczyzna najwybitniejszego ideologa przełomu modernistycznego, Georga Brandesa. Ten znakomity historyk literatury, krytyk i biograf dołożył wielu starań, by rozpropagować idee pozytywizmu i naturalizmu w Skandynawii i, co najważniejsze, skutecznie lansował młodych pisarzy, których dzieła współgrały z nowo-

^{1/} Niniejszy artykuł jest częścią projektu badawczego, którego realizację umożliwia przyznane autorowi Stypendium Krajowej Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

czesnymi prądami ideowymi i estetycznymi. Sylwetki tych pisarzy – a byli wśród nich Norwedzy Henrik Ibsen i Bjørnstjerne Bjørnson, Duńczyk Jens Peter Jacobsen i Szwed August Strindberg – zaprezentował w książce *Ludzie przełomu modernistycznego* (*Det moderne gennembruds mænd*; 1883)².

Rozważając ten podstawowy, „panskandynawski”, kontekst przełomu modernistycznego w Szwecji pamiętać należy, iż do niedawna pojęcie to miało wśród historyków literatury tego kraju dość specyficzne konotacje. Wiązano przełom ten z szeroko pojętą przemianą świadomości społecznej i artystycznej, wyraźnie oddzielając go od późniejszego awangardyzmu i wysokiego modernizmu – w anglosaskim rozumieniu tego pojęcia. W historycznoliterackim dyskursie był on więc swoistym preludium do „właściwego modernizmu”, kulminującego w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku³.

Zapoczątkowany w 1879 roku przełom łączono przede wszystkim z pojawieniem się nowych, radykalnych prądów intelektualnych, ściśle związanych z określonym podłożem społeczno-ekonomicznym: postępującym w Szwecji industrializmem, wzrostem znaczenia klasy robotniczej i jej emancypacją (narodziny szwedzkiego ruchu socjaldemokratycznego), rozwojem rynku prasowego, przystacaniem się Sztokholmu w wielkomięską metropolię. Tendencje świadczące o szybkiej modernizacji kraju, połączone z napływającymi do Szwecji nowymi ideami politycznymi, społecznymi, filozoficznymi i artystycznymi zagrażały rządzącym państwem konserwatywnym elitom, którym patronował król Oskar II. Ten monarcha, którego realna władza była zresztą bardzo ograniczona, stał się w oczach „nowoczesnych” symbolem „reakcji”, uznany za głównego winowajcę dotychczasowego zastoju politycznego i kulturalnego kraju. Ogromna dynamika przełomu modernistycznego w Szwecji wiązała się właśnie z faktem, iż nowoczesność natrafiała na silny opór konserwatywności a nowymi ideami przeciwstawiali się monarchiści (zwolennicy zachowania tradycyjnej hierarchii społecznej i centralistycznego, biurokratyzowanego systemu zarządzania państwem) i neoromantycy. Dlatego też powieściowy debiut Strindberga – *Czerwony Pokój*, uznany za pierwszą modernistyczną powieść szwedzką, był w świadomości autora i pierwszych jego odbiorców sztandarowym utworem „nowej”, zbuntowanej generacji. Niemal każdy aspekt powieści Strindberga jawił się jako swoiste wyzwanie, rzucone konserwatystom i tradycjonalistom: poczynawszy od zawartej w dziele radykalnej krytyki panujących w Szwecji stosunków, a na nowatorskiej, fragmentarycznej formie utworu skończywszy.

^{2/} O socjologicznych aspektach przełomu modernistycznego w literaturach krajów skandynawskich pisze w obszernej monografii Gunnar Ahlström: *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm 1974.

^{3/} Na temat specyfiki i periodyzacji szwedzkiego modernizmu zob. liczne prace Ingemara Algulina, a zwłaszcza *A History of Swedish Literature*, Stockholm 1989, i *Die Moderne in der skandinavischen Literatur 1920-1960*, w: *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 3, Hg. von H.-J. Piechotta, R.-R. Wuthenow, S. Rotheman, Opladen 1994, s. 301-315.

Zainteresowania badawcze szwedzkich historyków literatury wydają się obecnie przemieszczać ze schyłkowych manifestacji modernizmu ku okresowi, w którym nastąpił przełom tej formacji. Wielu uczonych zaznacza przy tym, iż w latach 1879-1909 literatura szwedzka przeżywała okres rozkwitu, będąc, jak nigdy dotąd i nigdy potem, częścią ogólnoeuropejskiego nurtu radykalnych przeobrażeń estetycznych. Nie bez znaczenia jest tu fakt, iż właśnie na gruncie tak pojętego modernizmu studia porównawcze okazują się płodne. Powstałe w tym okresie wybitne dzieła literatury szwedzkiej nawiązują dialog z dziełami twórców innych europejskich literatur narodowych, zarówno na podłożu bezpośrednich związków genetycznych, jak i wspólnych uwarunkowań, inspiracji, założeń i punktów odniesienia, składających się na całość zależności typologicznych⁴. W tym właśnie świetle pomysł umieszczenia *Czerwonego Pokoju* Strindberga w dialogicznym kontekście polskiej powieści modernistycznej, podejmującej podobny temat, wydaje się być płodnym heurystycznie przedsięwzięciem. Celem niniejszej analizy będzie więc konfrontacja debiutanckiej powieści szwedzkiego autora z *Próchnem* Wacława Berenta. Utwory te, z pozoru zasadniczo się od siebie różniące, łączy wiele wspólnych cech i rozwiązań w sferze kompozycji, świata przedstawionego i zawartości ideowej dzieła. Z naszego punktu widzenia najistotniejszy jest fakt, iż oba dzieła są „modernistycznymi powieściami o artystach”, powieściami współczesnymi, posiadającymi wyraźny aspekt krytyczny. Interesować nas będą zarysowane w tych dziełach modele tożsamości artysty (choć nie wyłącznie artysty⁵) i ich etyczny wymiar. W najszerszym ujęciu tematem tego „międzypowieściowego dialogu” będzie modernistyczny dyskurs tożsamości, uchwycony w dwóch istotnych stadiach historycznych: w momencie kształtowania się modernizmu i zmierzchu pierwszej jego fazy. Oba dzieła wpisywane są tym samym w obręb ogólnoeuropejskiej formacji modernistycznej, której początkiem był naturalizm, zaś punktem dojścia dekadencja „moderna”, będąca swoistym „naturalizmem nerwów”, poprzedzającym falę awangardyzmów⁶. Zanim jednak podejmiemy próbę ujawnienia zbieżności na

4/ Por. D. Durišin *Podstawowe typy związków i zależności literackich*, przeł. J. Baluch, „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 3, s. 345-357.

5/ Podobnie jak w *Czerwonym Pokoju*, również i w *Próchnie* znaleźć można nie tylko charakterystykę środowiska artystycznego, lecz także diagnozę kondycji współczesnego człowieka. Zob. M. Zaczynski „Niemoc serdeczna”. *O człowieku w „Próchnie” Berenta*, w: *Studia o Berencie*, pod red. J. Paszka, Katowice 1984, s. 17.

6/ Na temat pierwszej fazy europejskiego modernizmu zob. np.: B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1992 (rozdział pt. *Moderna*). Bogatego materiału do analizy bardzo złożonego zjawiska „modernity” dostarcza antologia *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Hg. von G. Wunberg unter Mitarbeit von J. J. Braakenburg, Stuttgart 1984. O estetycznym dyskursie dekadencjonalnym „modernity” i awangardystycznego „modernizmu” zob. P. Bukowski *Ordnungsschwund – Ordnungswandel. Pär Lagerkvist und der deutsche Expressionismus*, Frankfurt am Main 2000, s. 19-129.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

tej antropologicznej płaszczyźnie obu utworów, uściślijmy jeszcze zakres genologicznych i tematycznych podobieństw między *Czerwonym Pokojem* i *Próchnem*⁷.

2

Snując plany napisania współczesnej powieści o satyrycznym zacięciu, August Strindberg od początku chciał wykorzystać jako centralny jej motyw życie artystycznej bohemy w Sztokholmie. Znał dość dobrze grupę intelektualistów, pisarzy i artystów, która spotykała się regularnie w restauracji „Salon Bernsa”, w pomieszczeniu zwanym „Czerwonym Pokojem”. W jednym z listów napisał: „Ach, gdybym tak mógł napisać historię «Czerwonego Pokoju» – byłaby to historia naszych czasów w skrócie!”⁸. I zrealizował Strindberg swe plany, ukazując przez pryzmat fikcyjnych postaci ze sztokholmskiej bohemy stosunki i nastroje społeczne, panujące w Szwecji w latach siedemdziesiątych XIX wieku⁹.

Fragmentaryczna forma powieści przysporzyła krytykom i badaczom twórczości Strindberga sporo kłopotów. Wydaje się, iż wskazuje ona wyraźnie na Emila Zolę jako źródło inspiracji (współcześni krytycy byli wręcz skłonni uznać Strindberga za ucznia Zoli), aczkolwiek z wypowiedzi samego pisarza wynika, iż w okresie, w którym powstawał *Czerwony pokój*, pozostawał on pod wpływem powieściopisarstwa Charlesa Dickensa¹⁰. Określony mianem „Zoli szwedzkiej literatury”¹¹ autor zdecydowanie odżegnywał się od wpływu tego pisarza, twierdząc, iż z dziełem francuskiego naturalisty zetknął się dopiero po wydaniu *Czerwonego Pokoju*. Szczegółową analizę, zmierzającą do ustalenia zakresu podobieństw łączących powieść Strindberga z prozą Dickensa, przeprowadził jeden z pierw-

^{7/} Niemniej istotna kwestia związków genetycznych, zachodzących między twórczością Strindberga a powieściopisarstwem Berenta, nie doczekała się jak dotąd osobnego studium. Dzieło prozatorskie szwedzkiego pisarza było wprawdzie w Polsce znane już pod koniec XIX wieku (m.in. dzięki obszernej przedmowie Ignacego Suessera do polskiego przekładu Strindbergowskiego *Ojca*), pojmowane było jednak dość jednostronnie, jako przejaw społecznego zaangażowania autora. Stąd też stosunkowo niewielki wpływ powieści Strindberga na modernistyczną prozę w naszym kraju. Zob. M. Lewko *Krytyka młodopolska o Strindbergu*, w: *Studia o Strindbergu*, Lublin 1999, s. 189-190.

^{8/} List do Siri von Essen i C. G. Wrangla z lipca 1875 roku (A. Strindberg *Brev I*, utg. av T. Eklund, Stockholm 1948, s. 203).

^{9/} Autor jednakże, kierując się ostrożnością, dla niepoznaki usytuował akcję powieści w latach 1868-1869. Por. M. Lamm *August Strindberg*, Stockholm 1961, s. 51.

^{10/} Por. dotyczący tej kwestii autokomentarz Strindberga w jego autobiografii *Syn sl u ebnicy* (której bohaterem jest Johan, alter ego pisarza): A. Strindberg *Tj anstekvinnans son III-IV*, August Strindbergs *Samlade*, Verk 21, Texten redigerad och kommenterad av H. Lindstr om, Stockholm 1996, s. 117-135.

^{11/} Tak pisał o Strindbergu C. G. Estlander, recenzując *Czerwony Pokój* w czasopiśmie „Finsk tidskrift” (zob. C. G. Estlander *Publicistl ifvet i Stockholm och dess sedet eknare*, „Finsk tidskrift” 1880 t. VIII, s. 22-35).

szych badaczy twórczości prozatorskiej szwedzkiego pisarza, Goran Lindblad¹². Wynika z niej, iż podobieństwa występują tu głównie na płaszczyźnie techniki prozatorskiej, kończąc się tam, gdzie zaczyna się światopogląd powieści, który, zdaniem Lindblada, najbliższy jest naturalizmowi Zoli¹³. Ta zgrabna formuła jest jednak sporym uproszczeniem – w powieściowym debiucie Strindberga odnaleźć można wpływy wielu dziewiętnastowiecznych prozaików (Dickensa, Hugo, Murgera, Balzaca, Goncourtów, Zoli), przy czym żaden z nich nie wydaje się być dominujący¹⁴. Spoglądając na podjęty przez Lindblada problem z dzisiejszej perspektywy, należałoby wskazać przede wszystkim na wspólne powieściom Dickensa i utworowi Strindberga zjawisko „różnojęzycznej mowy” (Bachtin¹⁵), oczywiście uściślając przy tym jej specyficzną funkcję w dziełach tych pisarzy. Nowsze badania nad poetyką *Czerwonego Pokoju* „wplątują” niejako tę powieść w sieć powiązań i powinowactw gatunkowych, identyfikując ją np. z romantyczną powieścią edukacyjną (*Bildungsroman*), kończącą się deziluzją bohatera (Printz-Påhlson¹⁶).

Strindberg porównał kiedyś swój utwór z rozrzuconymi skorupami z rozbitego dzbanu, które czytelnik musi sam złożyć w całość¹⁷. A nie jest to łatwe zadanie, bowiem – jak zauważyli badacze – kilka fragmentów wyjątkowo trudno wkomponować w powieściową całość, zachowując jej koherencję. Dlatego bardzo ważną rolę odgrywają w *Czerwonym Pokoju* symboliczne motywy (m.in. ptaka i pajaka), łączące w tematyczną całość oderwane na pozór epizody i wątki¹⁸.

Szwedzka krytyka dość wcześnie zwróciła uwagę na dominującą rolę dialogu w powieści Strindberga, lecz stosunkowo późno odkryła jej polifoniczną istotę. Dlatego też usilne dążenie do uchwycenia zawartego w *Czerwonym Pokoju* autorskiego przesłania przysłoniło fakt, iż krytyczna funkcja powieści nierozzerwalnie związana jest ze sposobem funkcjonowania jej dialogicznego dyskursu, w którym zderzają się z sobą „słowa obce”¹⁹. Narrator *Czerwonego Pokoju* ukrywa się za wie-

^{12/} Zob. G. Lindblad *August Strindberg som berättare*, Stockholm 1924, s. 71-145.

^{13/} Por. tamże, s. 128-129.

^{14/} Por. krytykę komparatystycznych analiz Lindblada w: C. R. Smedmark „Måster Olof” och „Roda Rummet”, Stockholm 1952, s. 139, i passim oraz K-Å. Kärnell *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil*, Stockholm-Göteborg-Uppsala 1962, s. 190-206.

^{15/} Zob. M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 132-141.

^{16/} Zob. G. Printz-Påhlson *Krukan och bitarna*, w: *Perspektiv på „Roda Rummet”*, *Dokument och studier samlade av E. Lagerroth och U.-B. Lagerroth*, Stockholm 1971, s. 149.

^{17/} „Oto i macie skorupy! Dlaczego rozbiliście mój dzban? Saint-Preux” – tak brzmi przekreślone w manuskrypcie Strindberga motto *Czerwonego Pokoju*, które doczekało się zresztą wielu różnych interpretacji.

^{18/} W tej kwestii zob. E. Lagerroth *Den inslagna fönsterrutan, den nerslagna skulpturen och den sönderslagna krukan*, w: *Perspektiv på „Roda Rummet”*, s. 158-180.

^{19/} Zob. U. Olsson *The Blue Void. Dialogicity, Narration and the Future in Strindberg's „Roda Rummet”*, „Scandinavica” 1999 vol. 38, no 1, s. 30-31.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

loma stylistycznymi i ideologicznymi maskami, za „obcą mową”. Przemawia on ustami postaci, które nierzadko również ukrywają swe twarze za maską, odgrywając wobec innych wybrane przez siebie role, tak, by nie dać im poznać swych prawdziwych myśli i motywacji²⁰. Owa „podwójna maska” powieści wydaje się być kluczem do badań nad jej stylistycznym systemem i ideologią.

Podobnie jak powieść Strindberga, również *Próchno* jest, jak głosi podtytuł utworu, „powieścią współczesną”, podejmującą temat artysty i jego środowiska²¹. Ukazuje grupę kawiarnianych literatów, artystów i intelektualistów, w których życiu i poglądach odzwierciedlają się „dylematy modernistycznej świadomości” (Bolecki²²). Środowisko, które przedstawia Berent, jest na wskroś przeniknięte kulturą dekadencją, manifestującą się przede wszystkim kryzysem tożsamości, obejmującym kręgi elit intelektualnych i artystycznych. Dekadencja ta, której jedną z ważniejszych metafor jest „niemoc serdeczna”, zarysowuje się szczególnie ostro na tle zindustrializowanego, wyobcowującego krajobrazu wielkomiejskiej metropolii²³. W *Próchnie* nie ma jednakże rozległej panoramy życia społecznego i politycznego, ukazanego – tak jak u Strindberga – przez pryzmat walczącej o swój byt społeczny bohemy. Współczesność ogniskuje się tu przede wszystkim na dylematach związanych z samorealizacją artystów, na aporii życia i twórczości. Natomiast „ogniskowa” powieści Strindberga, zakorzenionej jeszcze mocno w realizmie, ustawiona jest tak, by mogła ona uchwycić możliwie najwięcej przejawów schyłku pewnej epoki, zmierzchu konserwatywnej monarchii i tryumfu bezwzględnej filozofii pieniądza i rynku. Poprzestańmy tu tej istotnej różnicy, pomijając inne ważne rozbieżności na poziomie immanentnej poetyki tych odległych od siebie o dwie dekady powieści.

Współczesne analizy *Próchna* w większości wyraźnie akcentują polifoniczny aspekt powieści²⁴. Zdominowana jest ona przez dialog, którego konstrukcja i kon-

^{20/} Zob. E. O. Johannesson *Identitetsproblemet i „Roda Rummet”*, w: *Perspektiv på „Roda Rummet”*, s. 188 i nast.

^{21/} „Temat ten – przypomina Włodzimierz Bolecki w swoim studium o Berencie – należał do najpopularniejszych motywów literatury europejskiej XIX i XX wieku. Podjęli go m.in. J.-K. Huysmans, O. Wilde, G. d’Annunzio i T. Mann, a z polskich pisarzy G. Zapolska, W. Reymont, St. Przybyszewski i K. Irzykowski” (W. Bolecki „*Jaki elegancki nieboszczyk*” (*O Wacławie Berencie*), w: *Prawdy niemiłe*, Warszawa 1993, s. 44).

^{22/} Tamże.

^{23/} Na temat mitorwórczej roli motywu wielkiego miasta w *Próchnie* zob. M. Jankowiak *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, seria 1, Wrocław 1972, s. 257-269.

^{24/} Zob. na ten temat zwłaszcza: M. Głowiński *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, w teoz: *Prace wybrane*, t. 1, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 277-288, tudzież W. Bolecki „*Jaki elegancki nieboszczyk*”, s. 47, i M. Jankowiak *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, s. 256 i 264. Nie wszyscy jednak badacze zgadzają się z tym ujęciem. Ulrich Schmid np. twierdzi, iż powieściowe repliki *Próchna* są autorskim, stylizowanym już „przekładem” języka postaci (posługujących się, pomijając znaczące wyjątki, językiem niemieckim), co świadczyć ma rzekomo o „monofonicznym”

tekst sprawiają, iż powieść zdaje się nawet miejscami naśladować dramat²⁵. Jerzy Paszek zauważył, iż fakt ten „zbliża *Próchno* do beletrystyki Skandynawów (np. Strindberga, Hamsuna) oraz Przybyszewskiego”²⁶. W odniesieniu do autora *Czerwonego Pokoju* można w zasadzie powiedzieć tę obserwację, dodając jednak, iż wspomniana już wielogłosowość i wielojęzykowość powieści wydaje się być daleko ważniejszym ogniwem łączącym Berenta ze Strindbergiem. Ich dzieła różnią się niewątpliwie techniką narracji – w *Czerwonym Pokoju* dominuje narracja auktorialna²⁷, zaś w *Próchnie* personalna²⁸ – lecz łączy je zdialogizowany kształt dyskursu. Przedmiotem przedstawienia jest w obu wypadkach cudzy styl (mówienia, myślenia, życia), skonfrontowany z inny-

charakterze dzieła (zob. U. Schmid *Nietzsche in Polen: Die Fälle Berent, Staff und Żuławski, w: Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Ritz i G. Matuszek, Kraków 1999, s. 120). Stanowisko takie wynika jednakże, jak się wydaje, z niezrozumienia istoty Bachtinowskiego rozróżnienia między powieścią monologiczną (monofoniczną) i polifoniczną. Według Bachtina, polifoniczność, jak podkreśla Henryk Markiewicz, realizowała się przede wszystkim jako otwarty spór „równouprawnionych i pełnowartościowych podmiotów ideologicznych”, zakładając przy tym daleko idącą aktywność autora (H. Markiewicz *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 114-115). Zgodnie z tym ujęciem *Próchno* jawi się jako powieść polifoniczna, „wielogłosowa”, której „domeną jest «cudza mowa»” oraz „dyskusyjność” (M. Głowiński *Powieść młodopolska*, s. 278 i 279). Sam Berent w opublikowanym w „Chimerze” liście do Miriama zdaje się potwierdzać tę konstatację, pisząc o jednym ze swoich bohaterów: „Podpisuje się pod rysunkiem postaci, nie zaś pod jej wierzeniami i sądami” („List autora *Próchna* wraz z pominiętymi fragmentami rękopisu”, w: W. Berent *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, BN I 234, s. 343-344). Zakres stylistycznego zróżnicowania *Próchna* jest już sprawą dyskusyjną. Można jednak bronić tezy, iż autor nadaje temu utworowi również i wielojęzkowy charakter (por. J. Paszek *Wstęp*, w: W. Berent *Próchno*, s. XLV, lecz również i uwagi P. Hultberga w studium *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, przeł. I. Sieradzki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 117-138).

^{25/} Zob. K. Troczyński *Artysta i dzieło. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*, Poznań 1938, s. 18.

^{26/} J. Paszek *Wstęp*, w: W. Berent *Próchno*, s. XXIX. Na ową zbieżność pierwsza bodaj zwróciła uwagę Maria Komornicka (zob. *Włast Powieść*, „Chimera” 1902 t. 6 z. 18, s. 459).

^{27/} Fakt ten zdaje się być niewygodny dla uczonych interpretujących *Czerwony Pokój* w duchu Bachtina. U. Olsson pisze np.: „This is one of the novel's paradoxes: it seems to be promoting a carnivalesque or dialogic (non- or anti-) 'philosophy', through a narrative, that is controlled by an authority made possible by monologism” (U. Olsson *The Blue Void*, s. 24). Sporo zamieszania czyni tu schematyczne utożsamianie narracji auktorialnej z powieścią monologiczną – odbiegające od intencji samego Bachtina (por. H. Markiewicz *Polifonia, dialogiczność i dialektyka*, s. 103-104, oraz W. Bolecki *Język. Polifonia. Karnawał*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999, s. 291).

^{28/} Zob. J. Paszek *Wstęp*, s. XIX.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

mi stylami, przynależnymi innym postaciom²⁹. W ten sposób, w przytoczeniu, przedstawiane są przekonania i ideologie bohaterów, a ich moc i słabość objawia się, gdy zderzone zostają z pozostałymi „językami-światopoglądami”³⁰. Powstały tak obszar wymiany poglądów stwarza ważne dla samookreślenia się postaci „pole uznania”. Postać może więc starać się osiągnąć uznanie drogą dialogu („negocjacji”) lub też drogą walki, wymuszając akceptację dla jej modelu, stylu życia³¹. Problem ten okaże się istotny przy konfrontacji powieści Strindberga i Berenta na płaszczyźnie antropologii postaci.

Warto też zauważyć, że wspomniany wcześniej fenomen „podwójnie zamaskowanego” dyskursu powieściowego pojawia się również i w *Próchnie*. Cytowany w utworze „język-światopogląd” postaci jest sam w dużej mierze cytatem, mową „cudzą”, „zapożyczoną”. Najczęściej przytaczanym w dziele Berenta autorem jest Friedrich Nietzsche, pojawia się również „głos” Ibsena, Przybyszewskiego, hinduskiej *Upaniszady* i pism buddyjskich³². Są to swoiste „głosy w głosach”, stwarzające dodatkowe płaszczyzny dialogu i napięcia, zarówno „wewnętrzne” (w obrębie języka jednej postaci), jak i „zewnętrzne” (polemika „mistrzów”). Zawarta w obu powieściach wielość głosów i języków epoki tudzież związana z nią wielość subiektywnych punktów widzenia (wieloperspektywiczność) wydaje się być próbą – parafrazując metaforę Berenta – „oświetlenia współczesności swoim własnym światłem”³³.

3

Przejdźmy zatem do właściwej płaszczyzny porównania powieści Strindberga i Berenta. Będzie nią dyskurs, którego przedmiotem jest nowoczesna podmiotowość wraz z jej ekspresywistycznym ideałem³⁴. Interesować nas będą przede wszystkim podejmowane przez powieściowe postaci poszukiwania właściwego (autentycznego) modelu samorealizacji i etyczny aspekt ich wyborów. Zauważyć można, iż w obu utworach powracają słowa-klucze, wokół których ogniskuje się

^{29/} Por. wypowiedź Wilhelma Feldmana: „Każda przy tym osoba [w *Próchnie*], każda scena ma styl, język własny [...]” (W. Feldman *Współczesna literatura polska 1864-1918*, t. 2, wstęp napisała T. Walas, Kraków 1985, s. 216).

^{30/} Por. M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. M. R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 485.

^{31/} Na temat mechanizmów uznania prywatnej tożsamości zob. Ch. Taylor *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 1996, s. 39-47.

^{32/} Zob. J. Paszek *Wstęp*, s. XIX, oraz tegoż *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce*, Katowice 1984, s. 48-65, 118-136.

^{33/} Zob. R. Nycz *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*, w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 308-309.

^{34/} Na temat idei ekspresywizmu zob. Ch. Taylor *Etyka autentyczności*, s. 53. O „przełomie ekspresywistycznym” i jego konsekwencjach dla nowoczesnej kultury Taylor pisze obszerniej w monografii *The Sources of the Self*, Cambridge 1989.

Szkice

dyskurs tożsamości: sentyment (empatia) – cynizm (nihilizm) – twórczość – naśladownictwo. Jak nietrudno zauważyć, pojęcia te układają się w dwie pary, będące podstawowymi antynomiami tożsamości, która rozpięta jest między pełną empatii IDENTYFIKACJĄ a DYSTANSEM, między ideałem KREACJI a praktyką IMITACJI. Opozycje te są jednocześnie istotnymi elementami filozoficznego dyskursu modernizmu³⁵. Ograniczone ramy niniejszego studium wykluczają niestety szczegółową analizę konfrontatywną, uwzględniającą obie opozycje. Dlatego też uwaga nasza skupi się przede wszystkim na złożonym problemie identyfikacji i dystansu w *Czerwonym Pokoju* i *Próchnie*.

Sentyment (względnie „sentymentalizm”) jest w powieści Strindberga objawem słabości jednostki. Widać to wyraźnie na przykładzie opisanego w drugim jej rozdziale konfrontacji Arvida Falka z bratem – kupcem Carlem Nicolausem Falkiem. Przewaga starszego brata polega na tym, iż pozbawiony jest on sentymentów, gdyż ważniejsza od rodzinnej wspólnoty jest dla niego finansowa korzyść. Cynicznie uciekając się do retoryki uczciwości i szczerości, upokarza domagającego się należnych mu pieniędzy brata. Arvid, pełen skrupułów i wątpliwości, jest bezradny wobec przemocy majątnego i bezwzględnego brata. Ma on skłonność do identyfikowania się z pozycją słabszego i unikania bezpośrednich konfrontacji. Ów bohater, „którego nieszczęście polegało na tym, że nie umiał nikogo zranić” (CP, s. 23)³⁶, milcząc i z pokorą przyjmuje niesprawiedliwe zarzuty brata. To niezwykle ważna scena, bowiem pokazuje, iż w świecie rządzonego przez pieniądź – cynicznym, bezwzględnym, pozbawionym sentymentów i skrupułów – indywidualna wrażliwość i empatia ponosi klęskę. Arvid Falk, młody artysta, idealista, rozpoczyna tu swą życiową edukację.

Prowadzi ona bohatera do deziluzji. Falk dowiaduje się przede wszystkim, że jego zdolność do empatii czyni go niezdolnym do walki o własne ideały: możliwość wolnej ekspresji, sprawiedliwość społeczną i uczciwość polityczną. Jego słabość ujawnia się najwyraźniej wtedy, gdy staje on oko w oko z cenionym przez siebie niegdyś człowiekiem – dziennikarzem Struve – który okazał się być przedstawicielem „tego wszystkiego, co [Falk] uważał za wrogie” (CP, s. 161). Zamiast wykorzystać swą przewagę i upokorzyć proszącego go o przysługę Struvego, niszcząc w ten sposób przeciwnika, Falk traktuje go z „życzliwością i sympatią” (CP, s. 161). Nie odgrywa więc roli swego starszego brata. Jest to przejaw sentymentu, empatii wobec poniżonego przez życie znajomego, identyfikacji z pozbawionym godności, niegdyś bliskim mu człowiekiem. Zastanawiając się nad własnym postępowaniem bohater uzmysławia sobie, że

³⁵/ Zob. R. Nycz *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, w: *Język...*, s. 29-39.

³⁶/ *Czerwony Pokój* cytuję według polskiego przekładu: A. Strindberg *Czerwony Pokój. Sceny z życia artystów i pisarzy*, przeł. E. Ptaszyńska-Sadowska, Warszawa 1994, podając w nawiasie skrót CP oraz odpowiednią stronę.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

Ta jego dobroduszość nie była niczym pożytecznym, przeszkadzała mu bowiem w podejmowaniu twardych decyzji, była po prostu moralną bezwładnością, czyniącą go niezdolnym do walki, do której czuł się coraz mniej dojrzały. [CP, s 161]

Empatia staje się zatem bezwładnością, paraliżem woli, uniemożliwiającym dokonywanie wyborów moralnych.

Z sentymentalizmem Falka walczy doktor Borg, pragnąc wyleczyć go z „choroby” romantycznego idealizmu, polegającej, jak sądzi, na identyfikacji z nieosiągalnymi ideałami, na przywiązaniu do pewnych stałych wartości. Owocuje to decyzyjnym bezwładem, „przegrzaniem umysłu”, samooskarżeniami, nieumiejętnością życia w społeczeństwie. Borg, najważniejszy mentor Falka, próbuje nauczyć go instrumentalnego, racjonalistycznego stosunku do otaczających go ludzi i struktur społecznych. Lepiej jest, jego zdaniem, cynicznie wykorzystywać innych, niż być samemu wykorzystanym. Borg jest niewątpliwie najbardziej „demoniczną” postacią w powieści Strindberga. Ów niezgrabny, barczysty trzydziestolatek posiada wyjątkowo odpychającą fizjonomię, ma szerokie, bezustannie otwarte usta, ukazujące „cztery wyostrzone kły” (CP, s. 167-168), które nadają jego twarzy drapieżny wyraz. Jest brutalny i pozbawiony skrupułów, bezwzględnie korzysta ze słabości ludzi i systemu społeczno-ekonomicznego, by zyskać sławę i pieniądze. Uważa się za „naturalistę” („Jak wiesz, ja patrzę na ludzi z całkowitą obojętnością; biorę ich za geologiczne preparaty, za minerały; niektóre krystalizują się według jednego systemu, inne według drugiego” – przyznaje się w jednym z listów do Struwego; CP, s. 225), postrzega więc świat w sposób obiektywny, naukowy, a człowieka – „jako część przyrody etycznie nienacechowanej i rządzonej przez prawa siły” (Walas³⁷). Nie bez znaczenia jest tu wykonywany przez niego zawód: Borg jest lekarzem, a więc „inkarnacją ideału nowoczesności” (G. Brandes³⁸) – jednakże w naturalistycznej, skrajnie zradykalizowanej postaci. W powieści Strindberga występuje on jako swoisty kapłan modernizmu, kształtujący ludzi i przystosowujący ich do życia w świecie kapitału poprzez „operacje”, jakie przeprowadza na ich tożsamości. Arvida Falka traktuje ów lekarz niemal jak ucznia, który, pozbywszy się nadmiaru empatii, refleksji i sentymentalizmu, mógłby stać się jego najważniejszym sprzymierzeńcem. Czy jednak „antysentymentalna kuracja” Borga odnosi skutek?

Odpowiedź na to pytanie przynosi kluczowy w powieści Strindberga rozdział *Zza grobu*. Otóż pewnego zimowego wieczoru Falk i jego przyjaciel, malarz Sellén, idą do szpitala, w którym pracuje doktor Borg, aby zabrać go do „Czerwonego Pokoju”.

– To osobliwe, że pierwszy śnieg robi takie, wręcz chciałoby się powiedzieć, odświętne wrażenie – rzekł Sellen. – Brudna ziemia staje się...

37/ T. Walas *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków 1986, s. 41.

38/ Cyt. za: G. Ahlström *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, s. 247. Na temat semantyki motywu lekarza w literaturze okresu przełomu modernistycznego zob. tamże, s. 247-249.

Szkice

- Jesteś sentymentalny? – przerwał mu Falk, szydząc.
- Nie, mówiłem po prostu jako malarz pejzażysta.
- Szli cicho po śniegu, który skrzypiał pod ich stopami.
- Ta część miasta z tymi swoimi szpitalami zawsze wydawała mi się trochę niesamowita – zauważył Falk.
- Jesteś sentymentalny? – powiedział Sellen, szydząc.
- Nie, bynajmniej, ale ta dzielnica zawsze robi na mnie pewne wrażenie.
- Ach, gadanie! Jakie może robić wrażenie! [...] [CP, s. 236]

W tej nieco dziwnej scenie dwaj wrażliwi artyści, poeta i malarz, oskarżają się nawzajem o sentymentalizm, starając się za wszelką cenę zachować dystans do rzeczywistości. Borg zaszczeplił w nich racjonalizm, ów intelektualny dystans, nie pozwalający na empatyczne podejście do świata, „wzucie się” weń. Za chwilę sam doktor Borg zaprezentuje najwyższy stopień podszytego cynizmem dystansu: „– Dobry wieczór, chłopcy – przywitał ich, odkładając na bok nóż. – Chcecie zobaczyć znajomego?” (CP, s. 236). Tym znajomym okazuje się Olle Montaus, najszczęśliwszy i najszlachetniejszy artysta z kręgu bywalców „Czerwonego Pokoju”. Jego wyłowione z rzeki zwłoki leżą w kostnicy. Popelnił samobójstwo, odkrył bowiem „nicność” działania artysty i brak usprawiedliwienia dla jego „ucieczki od tego, co pożyteczne” (CP, s. 239). Pozostawił po sobie zapiski i rodzaj listu pożegnalnego, który Borg uroczyście odczytuje w „Czerwonym Pokoju”. Falk i Sellen przyjmują pełne osobistego zaangażowania zapiski Montausa z ironicznym dystansem. „Nie takie złe, mogło być tylko dowcipniejsze” – kwituje Sellén. Falk zamyka zaś temat słowami: „Ten sam lament, co zawsze, nic innego. Idziemy?” (CP, s. 242). Artyści traktują więc wyznania swego kolegi tak, jakby były kolejnym „towarem” na rynku literackim: pozbawionym dowcipu i nieoryginalnym. Wydaje się więc, iż nie ma tu miejsca na uczucie empatii. Jednakże na złośliwą uwagę Borga, dotyczącą długów pozostawionych po sobie przez Ollego, Falk dość nieoczekiwanie reaguje emocjonalnie:

- Co za bezdusznosc, co za pospolitosc! Do diabla z taka mlodością – wybuchnął Falk, rzucił na stół pieniądze i włożył płaszcz.
- Jesteś sentymentalny? – zadrwił Sellén.
- Tak, jestem! Bywajcie! [CP, s. 243]

To przyznanie się do „sentymentalizmu” jest jednocześnie rozpaczliwą próbą ocalenia ludzkich wartości: współczucia, zrozumienia, empatii. Falk, mimo iż boleśnie doznał deziluzji, iż nauczył się beznamiętnego dystansu, a nawet cynizmu w życiu, nie stał się wcale nihilistą. Jego późniejsza urzędnicza kariera dowodzi wprawdzie, że posiadał zdolność przystosowania się do warunków społecznych, stając się w pewnym sensie oportunistą, lecz widzimy jednocześnie, że jest to maska, którą czasem uchyla w geście milczącego oporu. Falk ukrywa się za nią, czekając na moment, w którym będzie mógł ją odrzucić, na dzień „eksplozji”, rewolucji (por. CP, s. 250).

Bukowski Autentyczność i amoralizm

Swą „antysentymentalną” edukację Arvid Falk rozpoczyna już w pierwszym rozdziale powieści, równocześnie zaś funkcję jego mentora przejmuje na pewien czas wspomniany już dziennikarz Struve. Jest on współpracownikiem radykalnej, wolnomysłicielskiej gazety, więc wydaje się Falkowi właściwym partnerem do rozmowy na temat swych życiowych planów. Młody asystent sądowy zamierza bowiem porzucić karierę urzędniczą i zostać literatem. Falk zafascynowany jest „postępowymi” ideami, chce walczyć ze społecznym i kulturalnym marazmem w Szwecji, zerwać z aktualnie dominującymi wzorcami i konwencjami. Imponuje mu aktywizm, identyfikuje się z liberalnymi poglądami i ideami, które pragnie głosić otwarcie, nie ukrywając swej twarzy za maską. Można powiedzieć, że pragnie zrealizować nowoczesny, ekspresywny model tożsamości: odrzuca przypisaną mu społeczną rolę i kreuje siebie jako wolną, niezależną jednostkę. Dąży do ideału autentyczności. Dla życiowego oportunisty Struvego taka postawa jest niepojęta. On nie identyfikuje się, jak sam dumnie podkreśla, z żadnymi poglądami, idee i zapatrywania polityczne traktuje instrumentalnie. Struve jest zręcznym graczem: udaje dziennikarza o liberalnych poglądach i potrafi umiejętnie wykorzystać wynikającą z identyfikacji szczerą i otwartą Arvida. Młody człowiek opowiada mu o swoich doświadczeniach z absurdalną biurokracją, panującą w szwedzkich urzędach, nie przypuszczając, iż dziennikarz, którego obdarzył zaufaniem, skrzętnie zanotuje jego uwagi i opublikuje w prasie, kompromitując tym samym swojego nieświadomego informanta. Jednak pod koniec tego ważnego spotkania Struve, kierując się niewątpliwie szczerą życzliwością, udziela Falkowi lekcji życia:

– Drogi bracie, nie nauczyłeś się jeszcze sztuki życia. Musisz się najpierw przekonać, jak trudno jest zdobyć chleb, a potem zobaczysz, że staje się on najważniejszą rzeczą. [...] Do okoliczności trzeba się dostosowywać, zobaczysz. Dostosowywać! Ty nie masz pojęcia o tym, jaką pozycję ma literat w społeczeństwie. Literat nie należy do społeczeństwa. [CP, s. 15]

Życie wymaga więc elastyczności, rządzi nim prawo mimikry – jednostka, która umie się dostosować do twardych reguł zewnętrznych, ma szansę na przeżycie. Literat nie ma ustalonej pozycji w tradycyjnej hierarchii społecznej, jest w tym sensie poza społeczeństwem. Musi więc umieć odgrywać różne role, dostosowywać się do okoliczności, do koniunktury. Wtenczas może prowadzić żywot komedianta – zręcznie wykorzystując aktualne mody i upodobania, bawić filisterską publiczność (tak jak czyni to w *Czerwonym Pokoju* malarz Lundell). Aby tak żyć, artysta musi zachować dystans wobec rzeczywistości, wobec sztuki i siebie samego. Symbolem takiego dystansu jest w powieści Strindberga perspektywa ptaka (*fågelperspektivet*)^{39/}. Pojawia się ona w pouczeniu, jakiego Struve udziela Flakowi przy okazji innego spotkania. Oskarżony o oportunizm i cynizm dziennikarz odpowiada:

^{39/} Na temat znaczenia tego symbolu we wczesnej twórczości Strindberga zob.

B. Bennich-Björkman *Fåglar och författarroller hos Strindberg*, „Samlaren” 1962, s. 5-66.

Szkice

– Pozwolisz, że udzieli ci rady, rady na całe życie, jaką zawdzięczam swojemu doświadczeniu. Jeśli chcesz uniknąć samospalenia, ku któremu jako fanatyk nieuchronnie zmierzasz, to przyjmij jak najrychlej nowy punkt widzenia na sprawy i rzeczy. Ćwicz się w patrzeniu na świat z perspektywy ptaka, a przekonasz się, jak wszystko wydaje się małe i blahe. Uznaj, że to wszystko to tylko stos śmieci, że ludzie to odpadki, skorupki jajek, nać marchwi, liście kapusty, strzępy szmat. Wtedy nigdy już nie dasz się zaskoczyć, nigdy nie stracisz iluzji, doświadczysz natomiast w zamian całej masy radości za każdym razem, kiedy dostrzeżesz jakąś ładną cechę, jakiś dobry uczynek. Jednym słowem, zafunduj sobie spokojną i cichą pogardę dla świata. I wcale nie musisz się obawiać, że z tego powodu staniesz się bezduszny. [CP, s. 158]

Spojrzenie z lotu ptaka pozwala uniknąć niebezpieczeństw wynikających z empatii, identyfikacji z pewnymi ideami czy wzorcami. Chroni przed bolesną deziluzją (jako że nie żywiąc iluzji, nie można ich utracić) oraz samounicestwieniem, owym „samospaleniem” w tyglu gwałtownych uczuć. Ta w istocie stoicka postawa jest według Struvego jedyną receptą na szczęście w życiu. Bowiem dystansując się od świata i ludzi – owego wielkiego „śmietniska” – dostrzec można piękno i dobro. Pojawiają się one wtedy niczym jasne figury na mrocznym tle. Ale czy rzeczywiście gardząc światem, spoglądając na innych ludzi jak na zbędne „odpadki”, człowiek nie staje się bezduszny?

Tytuł rozdziału, w którym Struve prezentuje swą filozofię życia, brzmi *Nihilizm*. Powraca w nim wciąż temat negacji, względnie relatywizacji wszelkich przyjętych wartości i norm. Nihilizm jawi się jako strategia życiowa, z którą Falk musi się zmierzyć. Mimo iż nie przyjmuje on punktu widzenia Struvego, przyznaje jednak, „częściowo” podziela jego „pogardę do świata” (CP, s. 158). Doznał on już wielu rozczarowań, bowiem próbując żyć według stworzonego przez siebie wzorca, raz po raz natrafiał na opór otaczającego go świata, zupełnie jakby odbijał się od niewidzialnej szyby. Na tym etapie swojego życia utracił już naiwną wiarę w wartości, niebezpiecznie zbliżając się do stadium moralnego indyferentyzmu i nihilizmu. Toteż gdy Struve, przychodząc z nieoczekiwaną wizytą, opowiada, iż zmarło właśnie jego dziecko, Falk przekazuje mu swoje... gratulacje. Zanim więc jeszcze dziennikarz zdążył wygłosić swe credo życiowe, swą „filozofię dystansu”, Falk wprowadził ją w życie. Nie jest on jednak konsekwentny, nie staje się nihilistą, gdyż zbyt mocno zakorzeniona jest w nim empatia. Jak już powiedzieliśmy, nie poniża wcale Struvego, przeciwnie – pomaga mu, spełniając z nadatkiem jego prośby. Pozostaje w nim jednak świadomość relatywizacji wartości, prowadząca go do wewnętrznego chaosu moralnego – Falk nie jest w stanie zdobyć się na konsekwentny cynizm, wiedząc również, że empatia przeszkadza mu w skutecznej realizacji ideałów. Że jest jego słabością. Nie mogąc znieść wewnętrznego napięcia, postanawia „oswoić się ze stanem indyferentyzmu” (CP, s. 161), nabrać do świata rezerwy. Jednakże ów „pasywny indyferentyzm” (Lindblad⁴⁰), jest w istocie chwilowym stanem pogodnej rezygnacji, swoistym antraktem w rozgrywającym się

^{40/} Zob. G. Lindblad *August Strindberg som berättare*, s. 138.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

w świadomości bohatera spektaklu, w którym „prawda i kłamstwo, słuszność i niesprawiedliwość tańczyły zgodnie ze sobą” (CP, s. 161).

W tej sytuacji na scenę wkracza drugi mentor Arvida Falka, wspomniany już wcześniej doktor Borg. Jest on, jak się zdaje, całkowicie pozbawionym sentymentów, bezwzględny pragmatyk, reprezentującym, jak to trafnie ujął G. Lindblad, „aktywny indyferentyzm”⁴¹. W przeciwieństwie do Struwego, nie jest biernym obserwatorem świata, próbującym znaleźć w nim dla siebie jakąś wygodną i bezpieczną niszę. Borg nie odgrywa narzuconych mu z zewnątrz ról: sam konstruuje swą rolę, stwarza własną tożsamość. Jest człowiekiem silnej woli i trzeźwego umysłu, posiada nawet wyraźne rysy nadczłowieka⁴² – suwerennie panuje nad własnym „ja” i nad otoczeniem⁴³, wydaje się być stworzonym, by rządzić innymi, narzucać im swą wolę i styl życia. Artystom z kręgu „Czerwonego Pokoju” imponuje jego amoralizm i cynizm, który objawia się pod postacią pozbawionego skrupułów, instrumentalnego stosunku do ludzi. Postawa taka zakorzeniona jest w swoistej „filozofii pieniądza”, której hołduje Borg. Pieniądz obiektywizuje relacje łączące Borga z otaczającymi go ludźmi, nadając im czysto ekonomiczny charakter. Owa dystansująca rola pieniądza, którą tak przenikliwie ukazał Georg Simmel w słynnej *Filozofii pieniądza* (1900), objawia się w przypadku tej postaci wyjątkowo wyraźnie⁴⁴.

Borg nie darzy szczególną sympatią artystów z „Czerwonego Pokoju” (wyjątkiem jest tu chyba Arvid Falk), nie identyfikuje się z bohemą, wydaje się gardzić „gorzelnianymi literatami” (CP, s. 224). Jest on człowiekiem czynu, toteż mierzi go duchowy bezwład i inercja. Bezpłodni, nie odnoszący sukcesów artyści są w jego optyce dekadentami, ludźmi bez perspektyw⁴⁵. Za przykład stawia im swojego przyjaciela Leviego, „człowieka przyszłości”, ambitnego, utalentowanego i bezwzględnego przedsiębiorcę. Wspólnie z Borgiem obserwujemy, jak Levi „tworzy siebie”: pogłębia swą wiedzę, uzyskuje stopnie akademickie, jednocześnie pomnażając swój kapitał. Levi jest w oczach Borga prawdziwym człowiekiem nowych czasów, który pod pewnymi względami przewyższa jego samego. Nie poczuwa się on do żadnej wspólnoty społecznej; jako Żyd nauczył się być obcym wśród swoich

41/ Tamże.

42/ Por. tamże, s. 136.

43/ Por. istotne podobieństwa tej postawy do nietzscheańskiego ideału „duchowego arystokraty” w ujęciu Witolda Mackiewicza (*Nietzscheizm i marksizm w literaturze i filozofii okresu Młodej Polski*, Warszawa 1989, s. 58-59).

44/ Zob. G. Simmel *Filozofia pieniądza*, przełożył i posłowiem opatrzył A. Przyłębski, Poznań 1997, s. 453-455.

45/ Borg surowo ocenia dzieła znajomych artystów, piętnując ich wtórność i epigoństwo. W skreślonym na skutek interwencji pierwszego wydawcy *Czerwonego Pokoju* rozdziale, poświęconym poetyckiemu debiutowi Arvida Falka, Borg bezwzględnie rozprawia się z sentymentalną, neoromantyczną poezją tego bohatera (zob. G. Lindblad *August Strindberg som berättare*, s. 131-132).

Szkice

i spoglądać na otaczający go świat z dystansu. Levi jest świadom, iż będąc poza tradycyjną hierarchią społeczną, musi sam wywalczyć sobie miejsce w świecie, „stworzyć siebie”. I sprawnie realizuje to zadanie, choć skrywa w sobie jednocześnie bolesną świadomość wyobcowania – jedyną ludzką słabość, którą zauważa w nim Borg⁴⁶.

4

Zobaczymy teraz, jaką postać przyjmuje dialektyka identyfikacji i dystansu w *Próchnie* Berenta. Spróbujmy opisać pod tym kątem konstrukcję tożsamości dwóch występujących w powieści mentorów – Jelsky’ego i Turkuła oraz ich „uczniów”: Kunickiego i Borowskiego.

Postać Jelsky’ego przypomina pod wieloma względami Struvego. Jest dziennikarzem, dostarczającym swoim czytelnikom aktualnych wieści i sensacji. Jelsky jest, według Hertensteina, „arcywzorem aktualności, modelem dziennikarza” (P, s. 108)⁴⁷. Często „notuje w myślach” (P, s. 94) celne uwagi i interesujące stwierdzenia ludzi, z którymi przebywa. W podobny sposób jak Struve „wyciąga” od swoich rozmówców informacje, które później publikuje w prasie. Sprytnie przeprowadzony wywiad z Borowskim przypomina rozmowę-wywiad sztokholmskiego dziennikarza z Arvidem Falkiem. Obydwaj preferują gatunek paszkwilu, nadając mu w pewnym sensie „nihilistyczny” wymiar: ich sarkazm uderzyć może w każdego, nie ma stałego celu. Jelsky obdarzony jest również niezwykłą elastycznością – można sądzić, że nie identyfikuje się z żadnymi poglądami czy ideami. Otaczającą go rzeczywistość traktuje jak spektakl na scenie teatralnej, czy raczej kabaretowej – repliki przyjaciół kwituje często okrzykiem: „Dobre!”, zupełnie jakby byli aktorami, odgrywającymi na jego oczach jakieś przedstawienie. Spogląda na świat z dystansu, nie tyle z lotu ptaka, co z pozycji widza w łożu kabaretu, owego „tyngla”, w którym podziwia komedianów, tancerki i szansonistki. Ta postawa „widza i arbitra” jest ściśle związana z jego zdystansowanym stosunkiem do sztuki⁴⁸, Jelsky wydaje się nawet, sądząc po jego czynach, najbardziej cyniczną postacią *Próchna*. Bezwzględnie wykorzystuje on wyjazd Borowskiego, by pościć jego żonę, Zofię, którą potem porzuca. Emocjonalny dystans pozwala mu również wykorzystywać ludzi na płaszczyźnie intelektualnej: paszytuje on na ich talencie, pozwala, by ich myśli działały na niego zapładniająco. Dlatego też potrzebuje obecności błyskotliwych umysłów – Müllera, Kunickiego, Hertensteina.

^{46/} O związanych z tym problemem nowoczesnych antynomiach asymilacji zob.: Z. Bauman *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 143-214.

^{47/} *Próchno* cytuję według wydania: W. Berent *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 234). W nawiasie podaję skrót P oraz odpowiednią stronę.

^{48/} Zob. M. Zaczyński „*Niemoc serdeczna*”, s. 20, i K. Troczyński *Artysta i dzieło*, s. 28.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

Z drugiej jednak strony, postać ta posiada wyraźny rys tragiczny. Uprawiany przez Jelsky'ego paszkwil jest, jak zauważa Hertenstein, „pieśnią twórczej niemo- cy” (P, s. 111), podszytą resentymentem kompensacją twórczych ambicji, których dziennikarz nie jest w stanie zrealizować. Filozofia dystansu jest w jego przypadku związana z wykorzenieniem i obcością: jest pół-Niemcem, pół-Polakiem, dziennikarzem pośród artystów i artystą wśród dziennikarzy⁴⁹. Podobnie jak Struve, zmu- szony jest odgrywać rolę, ukrywać swą twarz za maską. Raz tylko, Kunickiemu, ukazuje on swe „nagie” oblicze:

Jelsky'emu opadły sprzed oczu binokle. Pochwycił je w powietrzu i począł czyścić ma- chinalnie. Twarz pozbawiona cwikiera postarzała się jakby w jednej chwili i powiędła, po- tworzyły się na niej zmarszczki, wystąpiły rysy; krótkowzroczne oczy mrużyć się zaczęły pod światło. W wyrazie całym wystąpiło gnuśne piętno zużycia. [P, s. 208]

Twarz dziennikarza, pozbawiona cwikiera, który nadawał jej pewną ostrość, czyniąc spojrzenie przenikliwym i być może też ironicznym, okazuje się twarzą starego, zmęczonego człowieka. Zaraz potem Jelsky opowiada Kunickiemu, że uwiódł żonę Borowskiego, Zosię, którą młody lekarz po cichu adorował. Czyni to jednak „z życzliwości” dla jego „kariery” (P, s. 208). Cynizm to czy bolesna praw- da, mająca doprowadzić Kunickiego do deziluzji?

Jelsky chciał niewątpliwie odegrać rolę mentora, pozbawiając Kunickiego resz- tek „sentymentalizmu”, skłonności do romantycznych uniesień, naiwnej wiary w ideał. Widział w nim młodego, utalentowanego człowieka, mogącego ulec „samo- spaleniu”, przed którym to ostrzegał Arvida Falka dziennikarz Struve. Najlep- szym lekarstwem wydaje się być tu ironia i cynizm, którymi Jelsky próbuje „zara- zić” Kunickiego. Kiedy spotyka go w kawiarni, „przybitego smutkiem”, odczu- wającego niepohamowany „wstręt” do świata, podejrzewa, iż ów stan ducha wyrósł „na pokładzie sentymentu” (P, s. 58). Próbuje więc zaleczyć tę duchową chorobę cynizmem:

- Takich wzruszeń doznaje się tylko w małżeństwie.
- Pan uprawiasz cynizm zawodowo, metodycznie.
- Wiatr wiosenny owiał pana sentymentem – zaśmiał się Jelsky [...]. – Widzisz pan, oburzenie się jest niedołącznym seplenieniem ludzi sentymentalnych, sentyment mową kariery w powijkach, cynizm jej pieśnią łabędzią. Jesteś więc pan na prostej drodze do cy- nizmu. [P, s. 58]

Cynizm jest w tym ujęciu koniecznym, końcowym stadium życiowej edukacji. Sentymentalizm wraz z jego uczuciowymi porywami i nieokreśloną tęsknotą wiąże się z poszukiwaniem celu życiowego, zaś moment jego osiągnięcia łączy się z gene- rującą cynizm deziluzją. Jednakże, jak trafnie zauważa Jelsky, sentymentalizm Kunickiego jest w swej istocie destruktywny, żywi się zawiedzionym uczuciem (ów „wstręt”, który dojrzewa „na pokładzie sentymentu”, P, s. 58) i agresywnym resen-

^{49/} Na temat „połowiczności” człowieka w *Próchnie* zob.: M. Zaczyński „Niemoc...”, s. 21.

Szkice

tymentem. Nie ma on natury dynamicznej, ekspresywistycznej, objawia się raczej w pasywności, niewierze w siebie i inercji, przypominając romantyczny *Welt-schmerz*. Sentyment kieruje więc Kunickiego na „ślepe szyny” życia (P, s. 59).

Istnieje zatem ukryty związek między sentymentalizmem a postawą cynika. Zauważa to hrabia von Hertenstein w rozmowie z malarzem Pawlukiem:

Mój kochany [...] nie rób z siebie literatury: nie każ nam wierzyć, że twoja literatura ma cokolwiek wspólnego z twym życiem. Gdy staniesz się naprawdę cynicznym, będziesz pisywał rzeczy sentymentalne i poczniesz rozdzierać szaty nad zepsuciem – w sztuce... My wiemy, co to jest literatura młodych ludzi. [P, s. 101]

To ważna diagnoza. Życiowy cynizm artystów jest maską, pod którą ukrywa się sentymentalizm, empatia i tęsknota za tym, co nieosiągalne. Hertenstein zauważa, iż sztuka kompensuje twórcom uczucie braku, życiowego niespełnienia. Tu właśnie pojawia się dekadencja: zakorzeniona jest ona w identyfikacji z nieosiągalnym przedmiotem sentymentu. Dla artystów przedmiotem tym jest sztuka. Sentyment do sztuki przypomina naiwne uniesienia miłosne, „ONA-sztuka”⁵⁰ staje się afirmowanym ideałem, którego cynizm nie ma prawa skalać. Sam hrabia daje najlepszy przykład takiej miłosnej egzaltacji, broniąc „honoru” Chopina w czasie swej wizyty w kabarecie (P, s. 132-133). Jednakowoż sztuka, jak twierdzi Hertenstein, nie domaga się uczuć, lecz twórczego czynu, odwagi. Nie żąda uwielbienia, lecz ujarzmienia. Dlatego Hertenstein jednego tylko człowieka spośród otaczających go w kawiarni znajomych artystów uważa za prawdziwego twórcę: dramaturga Turkula. Jest on bowiem „dla sztuki stworzony” (P, s. 113), o czym dobitnie świadczyć ma resentment, jaki autor *Przeznaczenia* budzi w duszach kawiarnianych artystów. Do nich to zwraca się hrabia, demaskując bezwzględność dialektykę twórczości:

– Zapytajcie go, ile on uczuć przemóc, przesilić, zniewolić w sobie musiał, a zrozumiecie może jego niechęć ku nam. Jego pycha naszą miękkość czuje. Nie pytajcie się natomiast, ile ten człowiek szczerych, prostych ludzkich uczuć potratował w życiu. Gdzie jest zwycięzca, tam muszą być ofiary, gdzie tryumfuje czyn, tam musiało być zdeptane uczucie!... A ja poprzez męty uczuć waszych sentyment, biedni, widzę!... [P, s. 113]

Ów odpychający Hertensteina „jak zimny metal” człowiek (P, s. 113) nie poddaje się sentymentalizmowi – jest ukierunkowany na cel swojego działania, na samo-realizację. Posiada mocną wolę i silny intelekt, których brakuje hrabiemu, „głowę” zamiast „serca” (P, s. 304). Przypomina Strindbergowskiego Borga: gardzi „miękkimi” ludźmi, bezwzględnie wykorzystując ich dla swoich celów, choć, w odróżnieniu od cynicznego doktora, jego cele są natury artystycznej, nie zaś ekonomicznej. Na zgromadzonych w kawiarni artystów patrzy z dystansu, traktując ich z wyniosłym cynizmem:

^{50/} Na temat tej identyfikacji zob. I. Kaluta „ONA-sztuka”. *Funkcje postaci kobiecych w „Próchnie” Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 1994 z. 2, s. 36-61.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

Turkuł wcisnął się plecami w oparcie kanapy; rozrzuciwszy szeroko poły tużurka, ukrył podbródek w obfitym swym krawacie i wystawił niby kiel zgasył papieros; zimnym wzrokiem przyglądał się otoczeniu. Po chwili zwrócił się półgębkiem do pana von Hertensteina:

– Dam im szampana, bo chcę zobaczyć, jak to bydto wygląda po pijanemu. [P, s. 109-110]

Postać Turkuła zyskuje w tej scenie wyraźnie demoniczny rys, co czyni ją podobną do postaci Borga (przypomnijmy sobie „woystrzone kly”, nadające drapieżności jego fizjonomii). Kolejnym znaczącym podobieństwem jest to, iż Turkuł, tak jak i Borg, pełni funkcję mentora – jego „uczniem” staje się aktor Borowski. Zarówno dramaturg, jak i lekarz uczą swych podopiecznych immoralizmu, w następstwie czego Falk lamie normy moralne w imię godnego i dostatniego życia, natomiast Borowski sprzeniewierza się moralności w imię sztuki. By zagrać w nowym dramacie Turkuła, młody aktor wyjeżdża z nim do Warszawy, porzucając swą żonę. W niezwykle istotnej, poprzedzającej wyjazd z miasta, rozmowie dramaturg próbuje przekonać Borowskiego, iż winien on bez wahania, w imię sztuki przekreślić swe dotychczasowe życie, przeciwstawić się moralnym konwencjom i poddać się swemu artystycznemu przeznaczeniu. Twórczość w nietzscheańskiej estetyce Turkuła wymaga wolności „dziecka”:

Bo niewinnością jest dziecię i zapomnieniem. [...] Jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym odruchem, świętego „tak” mówieniem! O, do gry tworzenia, bracia moi, należy święte „tak” nauczyć się wymawiać: swej woli pożąda duch, świat swój odnajduje, kto świat swój utracił. [P, s. 155]

Tak radykalna afirmacja „gry tworzenia” wymaga dystansu do życia i siebie samego – jego wyrazem jest śmiech, który to, jak wierzy Turkuł, jest „tryumfem naszej szczerzej sztuki nad naszym kłamanym życiem” (P, s. 157). Dramaturg przemawia tu ustami Zaratustry, przyjmując przy tym pozę proroka, kapłana. Słowa te recytuje „z przejęciem”, na jego „zimną twarz” uderzają „rumieńce” (P, s. 155). Sprawia wrażenie fanatyka swej filozofii, w której kosztem życia wywyższony zostaje akt twórczy. Filozofia ta prowadzi do absolutyzacji twórczości i relatywizacji moralności.

Turkuł jest oddany idei twórczości, podobnie Borowski aktorstwu i Kunicki idei „pożyteczności”. Oczywista różnica między tymi postaciami polega na tym, iż jego identyfikacja jest całkowita, pozbawiona wątpliwości i zmierzająca do osiągnięcia swego celu: twórczego wyrazu. Tymczasem tożsamość Borowskiego i Kunickiego jest przepoławiona: życie szamocze się ze sztuką, rozsądek z uczuciem, dystans z empatią, nihilizm z moralnym imperatywem. Są oni, podobnie jak Strindbergowski Arvid Falk, zarażeni sentymentalizmem, zagrożeni „samospaleniem” w tygł ucuć. Nie są oni w stanie pójść drogą amoralizmu, skoncentrować się na osiągalnym celu, dystansując się od świata i traktując otaczających ludzi in-

Szkice

strumentalnie – a jeśli to konieczne – bezwzględnie i cynicznie. Wynika z tego, iż cynizm wymaga jednocześnie pozbawionej wątpliwości identyfikacji i dystansu.

Borg, jako jedyny bohater *Czerwonego Pokoju*, dysponuje absolutnie integralną osobowością i nawet założywszy, że jak inne postaci ukrywa swe prawdziwe oblicze pod maską – to przylega ona mu do twarzy tak szczelnie, iż nie sposób jej dostrzec. Jego p e r s o n a to umiejętnie skonstruowana tożsamość cynicznego „doktora nauk medycznych” (choć właściwie nie posiada jeszcze tego tytułu!), człowieka, który wydaje się być samym intelektem, posiadającym zdolność zręcznej manipulacji rzeczywistością. Inaczej rzecz się ma z bohaterami *Próchna*.

Kiedy Jelsky ukazuje nam swą twarz, widzimy, iż pod maską cynizmu i nihilizmu kryje się moralny niepokój, lęk przed niespełnionym życiem, zmęczenie światem. Jego samobójstwo jest wycofaniem się z „gry” (P, s. 224), złożeniem maski⁵¹. Cynizm Turkuła, postrzegany z zewnątrz, jawi się w pierwszym rzędzie jako broń wymierzona przeciw zakłamanemu światu filistrów, który zdaje się ograniczać twórcze istnienie. Lecz jest on również, w nieco innym sensie, cynizmem artysty, który posiada dystans do swego tworzywa, dystans, który jest niezbędnym warunkiem gry w artystyczną twórczość. Umożliwia on Turkułowi przetwarzanie wziętych z otaczającej go rzeczywistości „problemów”, „mocnych” tematów, „genre’ków” (P, s. 152-153) w dzieła sztuki, tak jakby była to niewinna zabawa, jakby za tymi „problemami” nie kryły się konkretne ludzkie losy.

W kontekście tym zastanawiające jest, iż, zdaniem Jelsky’ego, nie sposób znaleźć wśród współczesnych mu artystów prawdziwego cynika. Otóż, tak czy inaczej, wszyscy skażeni są sentymentem, bowiem:

Kryształowy, niezmacony sentymentem szczyt cynizmu jest rzeczą niedościgłą dla nas. Brakuje nam głębokiej filozofii pieniądza, bez której z falą popłynąć niepodobna. Toteż prędzej czy później na piasek wyrzucić nas ona musi. [P, s. 214]

Słowa te nabierają szczególnego znaczenia w kontekście *Filozofii pieniądza* Georga Simmla, dzieła, które ukazało się niemal równocześnie z *Próchnem*. W swych przenikliwych analizach Simmel dowodzi, iż pieniądź, z jednej strony, niweluje dystans międzyludzki, z drugiej zaś – oddala ludzi od siebie, obiektywizuje ich wzajemne relacje, nadając im czysto ekonomiczny wymiar⁵². Dystansujący aspekt pieniądza ujawnia się najwyraźniej w wielkomiejskich aglomeracjach: prowadzi on, z jednej strony, do wyobcowania, z drugiej zaś – stwarza naturalną granicę psychologiczną, oddalającą ludzi od siebie i zapewniającą im w miejskim tłoku pewien komfort psychiczny. W ważnym tekście *Mentalność mieszkańców wielkich miast* Simmel pisze o dystansującym intelektualizmie, chroniącym ludzi

^{51/} Por. M. Wyka-Hussakowska O „Próchnie” Wacława Berenta, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, pod red. J. Kwiatkowskiego i Z. Zabickiego, t. 1: *Młoda Polska*, Warszawa 1965, s. 317.

^{52/} Zob. G. Simmel *Filozofia pieniądza*, s. 470-504.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

przed naporem wielkiego miasta i chaosem różnorodnych impresji⁵³. Intelektualizm ten związany jest z gospodarką pieniężną, choć trudno przy tym rozsądzić, czy jest jej przyczyną, czy też skutkiem. W każdym razie, za jego sprawą ściśle racjonalne, kalkulujące myślenie przeniesione zostaje z domeny ekonomicznej na całość stosunków społecznych. Owo absolutne panowanie intelektu charakteryzuje się instrumentalizmem, rzeczowością w traktowaniu ludzi, twardą kalkulacją, czasem nawet bezwzględnością. Jest to, jak nietrudno zauważyć, model postępowania doktora Boga w powieści Strindberga. Na gruncie tak pojętego intelektualizmu, będącego pochodną nowoczesnej instrumentalnej racjonalności⁵⁴, wyraza społeczny atomizm i „kultura narcyzmu” (Taylor), stanowiąca dominantę „nihilizującego” nurtu modernizmu.

O nurcie tym pisze Charles Taylor w *Etyce autentyczności* – ważnej diagnozie nowoczesnej kultury i jej podstawowych bolączek⁵⁵. Kanadyjski filozof „kulturę narcyzmu” rozumie jako światopogląd, który uznaje „samorealizację za kluczową wartość w życiu”, lecz jednocześnie „niemal nie uznaje zewnętrznych wymogów moralnych ani trwałych więzów między ludźmi”⁵⁶. Przyjęcie takiej skrajnie egocentrycznej formy ideału samorealizacji ma swą poważną konsekwencję na płaszczyźnie kulturowej:

[...] [jest] to ewolucja kultury „wysokiej” w kierunku swoistego nihilizmu, negacji wszelkich horyzontów znaczenia – ewolucja, która trwa już półtora stulecia.⁵⁷

Moralny indyferentyzm, czy wręcz nihilizm, jest – to główna teza Taylora – swoistym „egocentrycznym” wypaczeniem nowoczesnego ideału autentyczności i samorealizacji. Warto w tym miejscu przypomnieć – przynajmniej w zarysie – tę kluczową dla nowoczesnej kultury koncepcję.

Otóż idea autentyczności związana jest ze zjawiskiem interioryzacji moralności, z upowszechniającym się w XVIII wieku przekonaniem, iż ma ona niejako swój „głos wewnętrzny”⁵⁸. Źródło moralności zostało w ten sposób przeniesione z zewnętrznego autorytetu (Boga, Idei Dobra) do „wewnętrznej głębi” człowieka. „Przemiana ta” – pisze Taylor – „jest elementem radykalnego zwrotu nowoczesnej kultury w stronę subiektywizmu, nowej postaci wewnętrzności [inwardness] [...]”⁵⁹. Kształtujący swą tożsamość człowiek powinien więc odkryć w sobie owo

^{53/} Zob. G. Simmel *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 515 i nast.

^{54/} Por. M. Horkheimer, Th. W. Adorno *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz. Przekład przejrzal i posłowiem opatrzył M. J. Siemek, Warszawa 1994.

^{55/} Pierwsze wydanie pracy Taylora opublikowane zostało pod zmiennym tytułem *Malaise of Modernity*.

^{56/} Ch. Taylor *Etyka autentyczności*, s. 48.

^{57/} Tamże, s. 51.

^{58/} Tamże, s. 27.

^{59/} Tamże, s. 28.

Szkice

wewnętrzne źródło moralności i zgodnie z nim dokonywać ważnych życiowych wyborów. Za sprawą J. G. Herdera ideał autentyczności zyskał dodatkowy, autopoietyczny aspekt: jako że każdy człowiek ma swą własną „miarę”, winien on realizować swój własny, indywidualny „sposób bycia człowiekiem” (Taylor), winien odrzucić obce (narzucone, podpatrzone) wzorce, urzeczywistniać natomiast oryginalny, jednostkowy styl życia.

Wierność samemu sobie oznacza wierność własnej oryginalności – podsumowuje Charles Taylor – tzn. temu, co tylko ja sam mogę odkryć i wysłowić. Artykułując to, zarazem określam samego siebie. Realizuję pewną potencję, która jest swoiście moja. Takie właśnie jest intelektualne zaplecze nowoczesnego ideału autentyczności oraz retoryki samospelnienia i samorealizacji, za pomocą której jest on zazwyczaj wyrażony.⁶⁰

5

Spróbujmy zestawić powyższe refleksje z konkluzjami wynikającymi z przeprowadzonej analizy wybranych postaci z *Czerwonego Pokoju* i *Próchna*. Pokazaliśmy, iż występujący w obu powieściach bohaterowie-mentorzy – dziennikarze Struve i Jelsky, lekarz Borg i dramatopisarz Turkuł – mają wiele wspólnych cech. Łączy ich filozofia dystansu do ludzi i świata, chłodny intelektualizm, cynizm i amoralizm. Dwaj pierwsi ponoszą klęskę – Struve, po dokonaniu niefortunnych życiowych wyborów, prześladowany złą sławą oportunisty, usuwa się na margines społeczny, Jelsky, cierpiący z powodu swej pękniętej psyche, popełnia samobójstwo. Borg i Turkuł odnoszą sukcesy, podejmując zdecydowane, skuteczne działania. Można powiedzieć, że ich skuteczność wiąże się z bezwzględnością w dążeniu do samorealizacji. Realizują oni niewątpliwie „narcystyczny” jej wariant. Istotnym rysem indywidualizmu Borgia i Turkuła jest poczucie „nieskrępowanej mocy i wolności w obliczu świata” (sformułowanie Ch. Taylora), odrzucenie krępującego gorsetu moralności i oddanie się żywiołowi wolnej gry⁶¹. W przypadku Borgia owa gra toczy się na płaszczyźnie społeczno-ekonomicznej, a jej stawką jest prestiż i najszerzej rozumiany zysk (bohater ten gromadzi nie tylko pieniądze, lecz również i „dusze” wartościowych ludzi, skupiając ich wokół własnej postaci i uzależniając od siebie), natomiast domeną Turkuła jest estetyka, a stawką jego gry – twórczość artystyczna. Dramatopisarz realizuje paradygmatyczny dla nowoczesności wzorzec samorealizacji: będąc płodnym artystą, twórcą, dokonuje oryginalnego samookreślenia – odkrywa siebie poprzez swoje dzieło. Twórcą na swój sposób jest również Borg, nadaje on bowiem zupełnie oryginalny kształt swojemu życiu. Uprawia „sztukę życia”, która polega na wykorzystywaniu przewagi intelektualnej, na umiejętnym „płynięciu z jego falą” – metafora Jelsky’ego wydaje się tu wyjątkowo trafna. Nasuwa się w tym miejscu inna jeszcze refleksja. Indywidualistyczny, witalistyczny immoralizm Borgia i Turkuła wyrasta z negacji lub też „nar-

^{60/} Tamże, s. 30.

^{61/} Tamże, s. 52.

Bukowski Autentyczność i amoralizm

cystycznego” przewartościowania wzorców etycznych wyrosłych na gruncie romantyzmu i pozytywizmu – w przypadku lekarza oraz estetyzującego dekadentyzmu – w przypadku dramaturga⁶². Ich postawa jest nierozzerwalnie związana ze świadomością kryzysu współczesnych im formacji społeczno-kulturowych.

Czy realizowany przez Borga i Turkulę model samookreślenia połączyć można z ideą nadczłowieka? W przypadku bohatera powieści Berenta pozytywnej odpowiedzi na powyższe pytanie udzielił Ryszard Nycz w swym studium o nietszcheanizmie w twórczości autora *Próchna*⁶³. Obierając jednak nieco odmienny punkt widzenia, obejmujący obie interesujące nas postaci, można zaproponować inne ujęcie tego problemu. Borg i Turkul są „nad-ludźmi”, bowiem znamionuje ich dystans do świata, który oglądają „z lotu ptaka”. Dystans ten widoczny jest nawet w ich gestach i zachowaniu. Są ponad ludzkimi słabościami – sentymentem, niezdecydowaniem, nieporządkiem uczuć, niepokojem moralnym. Ich tożsamość, mimo tkwiących w niej przecież sprzeczności, prezentuje się jako integralna całość, spójny, oryginalnie ukształtowany projekt. Ukonstytuowany został on jednak ponad ludzką wspólnotą, jako efekt radykalnego przewartościowania życia. Stąd swoista monologiczność tych postaci: ich tożsamość jest zamknięta, gotowa, co sprawia, że towarzyszący procesowi odkrywania siebie zewnętrzny i wewnętrzny dialog staje się tu zbędny.

Na przeciwnym biegunie umieścić można postaci zmagające się z projektem własnej tożsamości. Są one „skażone” sentymentalizmem, który nie pozwala im dokonać śmiałego aktu autokreacji. Bohaterowie ci naznaczeni są piętnem polowiczności – próbując sprostać ekspresywnemu ideałowi, wyrazić siebie, natrafiają na przeszkodę, na wewnętrzną niemoc, brak odwagi, opór świata. Ich droga wiedzie ku porażce: Arvid Falk rezygnuje z życia wolnego literata, decydując się na karierę urzędnika państwowego; idealista Olle Montaus popełnia samobójstwo, podobnie jak cynik Jelsky. Kunicki i Borowski opuszczają miasto, chcąc zyskać wolność samostanowienia i zrealizować projekt autentycznego samo-określenia. Najprawdopodobniej jednak wolność taka nie będzie im nigdy dana, bowiem pozostają oni w niewoli własnych sentymentów. Wydaje się, że dla chorobliwie przewrażliwionego Kunickiego (mógłby być wzorem modernistycznego neurastenika!) ideał „człowieka pożytecznego” jest nieosiągalny. Nie wykluczone, iż podzieli on losy bohatera słynnej noweli Strindberga *Nagroda za cnotę*, Teodora Wennerströma – który stał się ofiarą własnej represjonowanej seksualności. Podobnie i Borowski najprawdopodobniej nie osiągnie swego ideału, odłączony od ukochanej kobiety „spłynie tęsknotą jak krwią”, potwierdzając obawy Turkulę (P, s. 158).

^{62/} Na temat etyki dekadentkiej i etyki indywidualistycznej zob. T. Wałas *Ku otchłani*, s. 60-61.

^{63/} Por. R. Nycz *Homo...*, s. 288: „«Nadczłowiek» Nietzschego w możliwie literalnym kształcie modernistycznej konotacji miałby cechy Turkulę z *Próchna*: immoralizm i indywidualizm, duchowa siła i bezwzględny egoizm, a także «produkcyjność», efektywność działalności – to jedyny w *Próchnie* artysta tworzący dzieła”.

Szkice

Jednakowoż postaci te w swej niestabilności właśnie, wewnętrznej dysharmonii, w natrętnym poczuciu braku i niepewności moralnej pozostają „sobą”. W efekcie realizują one postulaty etyki autentyczności w specyficznym rozumieniu, odbiegającym od prezentowanego przez Charlesa Taylora, dyskursu. Na autentyczność składa się w tym znaczeniu zróżnicowanie i ambiwalencja: wielość masek, z których żadna nie przekształca się w stabilną tożsamość, polifoniczność, konstytuowana przez wewnętrzny i zewnętrzny dialog, byt rozdwojony – między identyfikacją a dystansem, uczuciem a intelektem. Paradoksalnie, takie właśnie ujęcie podmiotowości jest na wskroś nowoczesne; to, co z perspektywy „ludzi przyszłości”, takich jak Borg i Turkuł, jawiło się jako dekadencja, „choroba” nowoczesności, dziś wydaje się jej istotnym pozytywnym składnikiem, zaś idea nadczłowieka coraz częściej postrzegana jest jako groźna pozostałość modernistycznego projektu radykalnej emancypacji człowieka.