

Mieczysław Jankowiak

Bydgoszcz

SCENARIUSZE DEKADENTYZMU W NIEMIECKIM I POLSKIM MODERNIZMIE (NA PRZYKŁADZIE S. PRZYBYSZEWSKIEGO, T. MANNA, W. BERENTA)

Już pierwsze zbliżenie do dekadentyzmu i próba jego podziału ostrzega przed wieloma niebezpieczeństwami zarówno natury logicznej, jak i historycznej.

Po pierwsze, zjawisko to ma od początku wiele nazw i pojęć, które często nie spełniają logicznych warunków jasności i wyrazności: zmieniają się zespoły cech definicyjnych, zacierają linie podziału w układzie pojęć pokrewnych.

Po drugie, granice chronologiczne zjawiska nie wyróżniają się jakąś powszechnie przyjętą stałością: dekadentyzm można badać w perspektywie długiego trwania, ale także w krótszych okresach. Równouprawnione są refleksje o dekadentyzmie z epoki pierwszej sofistyki i późnorzymskiej, o dekadentyzmie romantycznym lub modernistycznym.

Po trzecie, jego uniwersalność wcale nie zaciera cech bardziej indywidualnych, właściwości z obszaru kultury narodowej. A więc mamy do czynienia ze zjawiskiem międzynarodowym, które poddaje się adaptacji do każdej przestrzeni i czasu w dziejach kultury.

Po czwarte, dekadentyzm nie był nigdy i nigdzie zjawiskiem neutralnym, aksjologicznie obojętnym. Wręcz przeciwnie: znana jest jego aktywność w relacji z wartościami. Ale jego statusem jest ambiwalencja; nawet w niewielkim środowisku lub epoce odstania swą podwójność: subtelną grę elementów pozytywnych i negatywnych.

Po piąte, tak złożony fenomen narzuca obserwatorom i badaczom potrzebę podziału. Niemożliwy jest podział jednorodny i zupełny, gdyż brak w tym zakresie jednolitego *principium divisionis*, ale układy heteronomiczne rysują głębszą dialektykę wielopłaszczyznowego zjawiska.

Jak widać, wiele niebezpieczeństw kryje się w tej tematyce, lecz z drugiej strony istnieje silna zachęta do zajęcia się dekadentyzmem w przeszłości i jego podziałem, którego brak straszy (przepraszam za banał stylistyczny) - białą plamą w historii kultury i literatury.

Niniejsze rozważania są rodzajem wycinkowego zwiadu, przywołania trudności, niczego nie precyzują ostatecznie i nie wyjaśniają do końca. Są raczej krótką refleksją, niż w miarę pełnym wywodem.

Obserwacji epok i prądów towarzyszy konstatacja dwojakiego pojmowania obu elementów ramy: początku i końca. Jedno ujęcie dotyczy faktów empirycznych, drugie - nacechowania momentów ramowych szczególnymi znaczeniami i wartościami. Tak historyzoficznie lub mitycznie zaprojektowana rama epoki nie należy do faktów obiektywnych, lecz jest tworem w równej mierze dowcipu i wyobraźni, co zbiorowych emocji i praktyk mitotwórczych. Zwiększa ona swą intensywność, gdy obserwujemy nie tyle spełnienie "końca", ile jego przecucie i przewidywanie. Schyłek epoki wzbogaca się zawsze o symboliczne zjawisko zwane z francuska dekadentyzmem. Motywy dekadencje krystalizują się wzdłuż pewnych osi. Może to być oś indywidualnej psychiki jednostki utalentowanej lub patologicznej, może to być oś socjologiczna lub historyczna (zgodnie z konwencją, iż pewne czasy lub środowiska są napiętnowane schyłkowością). Za tymi nazwami kryje się wiele różnych rzeczy: proces lub stan, szkoła literacka lub kierunek zainteresowań filozoficzno-mistycznych, specyficzna obyczajowość lub postawa wobec życia i kultury z akcentami przesytu, znużenia, wyrafinowania, buntu¹. Jedno je łączy: ambiwalencja końca. Wyraża się ona w opozycji doskonałości i degeneracji, wyrafinowania i prymitywizmu, bogatego dialogu z kulturami i po nietzscheańsku pojętej "bezstylowości" kultury narodowej. Przede wszystkim wyraża się ona w koncepcji człowieka, tego z rzeczywistości pozaliterackiej i bohatera literackiego.

Literatura z okresu modernizmu obfituje w indywidualne portrety - a nawet całe galerie estetów, cyganów, dandysów; postaci wyobcowanych, przegranych, zbuntowanych. Owe figury snują się na kartach arcydzieł (*Buddenbrookowie* T.Manna) i kiczów (np. w *Synach ziemi* S.Przybyszewskiego). Występują w różnych planach kompozycyjnych i rolach fabularnych: jako protagoniści lub elementy tła obyczajowego, jako aktorzy wielkich monologów epoki i narratorzy wyznań autobiograficznych (bohaterowie - artyści z *Próchna* W.Berenta). Uzurpują sobie słowa patetyczne, nawet kaznodziejskie, "epatują" filistrów i episjerów subkulturą "schyłku wieku": bohemią, kabaretem, tinglem - tanglem, gestem anarchicznym, neurastenicznym kultem nicości, afektowaną postawą dandysa.

Sztukę przeżywają także ambiwalentnie. Z jednej strony przypisują jej - idąc tropem Schopenhauera i Nietzschego - funkcje soteryczne, z drugiej strony potępiają sztukę za jej demoniczną iluzoryczność (np. peryfrastyczne określanie sztuki w *Próchnie* - "szatańskie zwierciadło życia"), krytykują jej działanie wyobcowujące z życia i mocno frustrujące². Elementy te znajdziemy w wyznaniach Tonia Krögera w noweli T.Manna lub Czerkaskiego w *Synach ziemi* S.Przybyszewskiego³.

O relacji między ambiwalencją a doskonałością w kulturze pisał A.Mickiewicz w artykule *O duchu narodowym*: "Kiedy teoria dojdzie ostatniego stopnia doskonałości, jest

to dowodem, że owa rzecz, owa sztuka, owo państwo podciągnięte pod teorię już umiera lub umarło.”⁴ Najwyższa doskonałość znakiem schyłku i końca. Przykłady tak ujętej dekadencji - i to w wymiarze historii plemion - konstruuje główne sytuacje graniczne w *Lilli Wenedzie* J. Słowackiego i w *Achilleidzie* S. Wyspiańskiego. Wenedzi i Lechici oraz Trojańczycy i Grecy są zaprezentowani w płaszczyźnie opozycji “ducha” i “życia”⁵. Dominacja wyrafinowania “ducha” nad “życiem” jest - jak w późniejszym ujęciu T. Manna - “owocem degeneracji” (Entartungsprodukt)⁶ i właśnie ona przyczynia się do klęski Wenedów i Trojańczyków. Uderza w tych przykładach zbieżność myślenia polskiego romantyka, młodopolskiego dramaturga i niemieckiego modernisty.

Kulturowe gry między doskonałością i dekadencją mają jeszcze inne aspekty, które sugeruje, nie precyzując pojęciowo, W. Tatarkiewicz. Owe gry wyjaśniają dziwną ciągłość nurtu dekadentyzmu rozwijającego się od epoki romantyzmu do dnia dzisiejszego. Jak dowcipnie stwierdził Pierre Brunel, to dekadentyzm zapewnił linię ciągłości od romantyzmu do symbolizmu⁷.

Zdaniem Tatarkiewicza, w epokach przed Oświeceniem istniał ideał doskonałości transcendentnej⁸. Oświeceniowe i późniejsze ideologie społeczno-polityczne zmieniły perspektywy - doskonałość stała się immanentnym składnikiem świata, jej kryterium miała być idea cywilizacji bądź kultury. Ale w tym momencie można przypomnieć zdanie Hegla o tym, że próby instytucjonalnego zrealizowania idei kończą się konwersją: idea utrwalona w instytucji zmienia się w swoje przeciwieństwo⁹. Tego rodzaju dramatyczne konsekwencje rodzą sceptycyzm, pesymizm; frustracyjny anarchizm i przede wszystkim odczucie przesilenia cywilizacji i przecucie jej końca.

Hegel także opisał i wyjaśnił pierwszy znany nam dekadentyzm z epoki sofistyki. W antycznej płaszczyźnie wartości wyróżnił filozof dwie kontrowersyjne kategorie: etyczność (Sittlichkeit) i moralność (Moral)¹⁰. Kategoria pierwsza określała tradycyjny ethos “ojczyzny i obyczaju”, nie podlegający racjonalnej interpretacji; kategoria druga ustanawiała pojęcie refleksyjnej moralności subiektywnej. “Etyczność” była dziedzictwem światopoglądu mitycznego, “moralność” z kolei zaproponowali sofisci, a kontynuowali w głębszych płaszczyznach Sokrates i Platon.

Ponieważ wszystkie prawdy - oświeceniowe, romantyczne i pozytywistyczne zawiodły i żadne nowe ideały i systemy etyczne nie zrównoważyły poczucia końca, świadomość dekadenta stała się pluralistyczna, perspektywa oglądu świata i siebie uległa zwielokrotnieniu.

Tylko po heglowsku można interpretować dekadencjne koncepty w *Homo sapiens* i *Dzieciach nędzy* Przybyszewskiego, a także ujęcie dekadencji w *Buddenbrookach* T.Manna, szczególnie dystans narratora wobec rodowej "etyczności" Antoniny Buddenbrook¹¹.

Popatrzmy na to zjawisko z jeszcze innej strony: dekadentyzm ma wiele cech tekstu kultury, gdyż zawiera artefakty i style zachowań, postawy i poglądy, mity i rytuały¹². W tym tekście ambiwalencji "schyłku" i "końca" można wyróżnić swoiste odmiany - modele. Każdy z nich dysponuje własnym zasobem motywów, punktami widzenia, zestawem ról i postaci, każdy z nich proponuje inną grę dekadentyzmu. Konkretny utwór literacki może być prostym modelem lub też sumą modeli. Nie jest to prosta suma, lecz subtelny związek oparty na interakcji elementów. Z obserwacji wynika, że znakomite konstrukcje powieściowe z obrazem dekadentyzmu należą do przykładów takich syntez (*Buddenbrookowie* T.Manna i *Próchno* W.Berenta).

Wielość modeli dekadentyzmu modernistycznego tłumaczy się wielością inspiracji i źródeł, grą identyfikacji i dystansu autora lub narratora wobec dekadencji, wyborem gatunku literackiego i kategorii estetycznych. Istotnym aspektem jest także stopień przywołania tekstów genetycznych. Mogą to być teksty filozoficzne, poetyckie. Przywołuje się motywy, ale także naśladuje reguły systemu filozoficznego lub poetyki dyskursu.

Ze względu na tematyczne strefy kultury proponuję wyodrębnić w modernizmie kilka modeli dekadentyzmu: estetyczny, mistyczno-nihilistyczny, dandysowski, anarchistyczny, ludyczno-patologiczny.

Wprawdzie sformułowano już wiele subtelnych sądów o dekadentyzmie estetycznym, ale nie zwrócono uwagi na jego modelowy charakter. Najbliższy odkrycia tego charakteru był polski dramaturg M. Szukiewicz. On to właśnie w szkicu o twórczości Przybyszewskiego (1897) wymienił wśród dominant dekadentyzmu modernistycznego wyrafinowaną poetykę¹³, zbudowaną na prymacie - jakbyśmy dziś powiedzieli - intertekstualności, immanentnej dialogowości (łącznie z przywołaniem słów - kluczy, symboli - kluczy, form dyskursu i innych elementów mimetyzmu formalnego).

Jest to prawie powszechny fakt, że ówczesny model estetyczny dekadentyzmu trzeba interpretować poprzez pisma estetyczne Nietzschego (głównie *Narodziny tragedii z ducha muzyki*) oraz Schopenhauera (III tom *Die Welt als Wille und Vorstellung*), jego uzupełnienia (*Ergänzungen*) i szkice o sztuce zawarte w *Parerga und Paralipomena*. Pisma te zawierają modele podstawowe i wzorcowe, paradygmaty, do których odwoływała się cała epoka. Z dorobku obu filozofów odczytujemy dwa warianty scenariusza tutaj prezentowanego. Jeden z nich jest wariantem apollińsko-kontemplacyjnym, drugi - dionizyjsko-

muzycznym¹⁴. Wspólnym pierwiastkiem obu wariantów jest strefa sztuki i przeżyć estetycznych, strefa wmontowana w szersze wizje mityczne i metafizyczne¹⁵.

Bez tych modelowych kluczy interpretacyjnych zagadką pozostaną dla nas pewne refleksje bohaterów, ich lektury, style zachowań, motywacje ich decyzji, graniczne sytuacje, przewrotne interferencje "dróg życia" i "dróg myśli" (jak to zostało zaprezentowane w autobiograficznych wyznaniach Hertensteina¹⁶). Interpretacja wielu utworów zaliczanych tradycyjnie do modernizmu, symbolizmu, dekadentyzmu podjęta poza modelem estetycznym nie może się skończyć fortunnie. Dodajmy, że elementy modelowe: motywy i reguły implikacyjne znajdują się w tekstach - paradygmatach. Każde wiernopoddańcze czy przewrotnie zdystansowane naśladowanie paradygmatu przypomina zjawisko ze sztuki filmowej - remake, które oznacza filmy robione na modyfikowanym, wcześniej już eksploatowanym scenariuszu. Chocholi taniec gości weselnych w dramacie Wyspiańskiego, globalny pomysł *Wyzwolenia*, przemiana muzyka w mistyka w *Próchnie*, rola Gerdy Buddenbrook w "dziejach upadku rodziny", oniryzm estetyczny w literaturze modernistycznej i wiele, wiele innych momentów przynależy do modelu estetycznego dekadentyzmu.

Model mistyczno-nihilistyczny odgrywa istotną rolę w tamtej epoce, jest niejako ostatnią konkluzją w filozoficznej sylogistyce Schopenhauera, zarazem tematem czwartego tomu jego podstawowego dzieła *Bei erreichter Selbsterkenntnis Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben*¹⁷ "Zaprzeczenie woli życia" - zarówno u filozofa, jak i jego naśladowców mniej nawiązuje do europejskiej tradycji mistyczno-ascetycznej, bardziej zaś do wschodniej egzotyki zgodnie ze starym zawołaniem: Ex Oriente lux. Na pierwszym planie znalazła się indyjska nauka zbawienia. Wątki z Wedanty mieszały się z buddyzmem w tajemniczą, fascynującą ówczesnych dekadentów mieszaninę idei i postaw¹⁸. Nieco inne koncepcje rozwijał przewodnik duchowy symbolistów francuskich, Edward Schouré, który w swoich pismach teozoficznych, szczególnie w *Wielkich wtajemniczonych* rekonstruował dwufazowy rytm kultury¹⁹. Jedną fazą jest upadek, decadence, drugą - odrodzenie, odnowa, jak to mówiono - eleuzynizm. Z paryskich studiów przywiózł Wyspiański teozofię symbolistów, z kolei pobyt W. Berenta w Monachium zbliżył go do mistyki indyjskiej, czemu dał wyraz w *Próchnie* w wątku przemian muzyka w mistyka na miarę hinduską i w finałowej epifanii Buddy nad miastem przemysłowym²⁰. Hinduskie lektury i refleksje Hertensteina prowadzą go do ostatecznego zaprzeczenia życia, ale - i to jest przewrotny dystans narratora Berentowskiego - bohater nie praktykuje zaprzeczenia woli życia, gdyż - zdaniem Schopenhauera - jego końcowe samobójstwo należałoby zaliczyć do potwierdzenia metafizycznej woli życia²¹.

Wizja Buddy nad europejskim miastem (chodziłoby o Berlin lub Monachium) jest obrazową i groteskową rekapitulacją zarówno zafascynowania mistyką hinduską, jak i dekadencejnego indywidualizmu i wyobcowania z życia społeczeństwa. Poeta Müller, jeden z bohaterów, subtelnie ją interpretuje: mieszkańcy miasta proszą to nieczułe bóstwo dekadencejne o "jednej wiary, jednej nadziei cień, najdalszej gwiazdy promień najbledszy"²². Berentowska wizja z *Próchna* może być z wielu powodów odczytywana jako aluzja do "dramatycznej legendy" Ferdynanda von Hornsteina pt. *Buddhaha*, którą autor wystawił w 1889 roku w Münchener Hoftheater. Jaką funkcję otrzymał niemiecki model mistyczo-nihilistyczny z powieści Berenta? Jak wynika z autokomentarza do *Próchna*, mistyka i nihilizm jako wyższa i konieczna faza dekadentyzmu zagraża bardziej konserwatywnym środowiskom polskim²³.

Dzieci nędzy Przybyszewskiego wskazują na inne możliwości zaprezentowania dekadentyzmu mistyczo-nihilistycznego. Jest to również powieściowa menippeja jak i utwór Berenta. Ale zamiast intelektualnej i moralistycznej perspektywy zjawiska dekadentyzmu otrzymujemy w *Dzieciach nędzy* wizję bardziej ludyczną. Przede wszystkim bohaterowie modelu mistyczo-dekadencejnego rozumieją, że ich dewiacje są uwarunkowane genetycznie²⁴. Obydwaj bohaterowie - Jan i Gustaw znajdują się na duchowym pograniczu życia i śmierci. Jan przeżywa mistyczne objawienia chrześcijańskie, szczególnie w dwóch motywach: dekadencejnego moralitetu z alegoriami Niemocy i Rozpaczy oraz w apokaliptycznym obrazie końca "Teraz już wszystkie pieczęcie rozerwane - teraz wrota rajów rozwarte"²⁵. Inny bohater tej powieści, Gustaw praktykujący hinduską mistykę wyzwolenia ma zamiar wkroczyć "w czwartą bramę doskonałości", gdzie osiągnie "czyste człowieczeństwo, niezależne od rodziny, społeczeństwa".

Zdarza się, że czyjaś indywidualną twórczość przenika kilka modeli w sposób prosty lub bardzo mistyczny. Bywa i tak, że w jednym utworze rozpoznajemy różne modele, w różnych relacjach formalnych i estetycznych. Mogą to być ciągi alternatywne lub wyrażenie kontrowersyjne czy też implikacyjne. Owe gry modelami otwierają przed odbiorcą różne perspektywy intelektualne i artystyczne, odsłaniają i tłumaczą własne reguły. Realizacja jednego modelu też pełni złożone funkcje. Jakies dzieło może być wyznaniem wiary dekadencejnej lub przestrzenią dyskursu polemicznego skierowanego przeciwko dekadentyzmowi w ogóle lub przeciw któremuś ze scenariuszy.

Odpowiednie przykłady przybliżą te sytuacje teoretyczne.

Ze względu na punkty widzenia i wewnętrzne intencje należy wyodrębnić przynajmniej cztery modele: poetycko - patetyczny (np. rapsody Przybyszewskiego), ironiczny (*Buddenbrookowie* i nowelistyka T. Manna, *Próchno* Berenta), melodramatyczny - ekspre-

sywny popularny, sensacyjny, bez większych ambicji intelektualnych i artystycznych (np. powieści i dramaty Przybyszewskiego - *Synowie ziemi*, *Dzieci nędzy*, *Topiel*) i model realistyczny (*Lalka* B.Prusa, *Quo vadis* H.Sienkiewicza).

W twórczości Stanisława Przybyszewskiego można wyróżnić dwa modele dekadentyzmu. Jeden to model "rapsodyczny", mający romantyczną i nietzscheańską genezę, tym samym dialogowo - intertekstualny (pełen aluzji do Nietzschego, szczególnie do dychotomicznej koncepcji pierwiastka apollońskiego i dionizyjskiego) i w pewnym sensie systemowy poprzez naśladowanie filozoficznego uporządkowania i wmontowanie w ten porządek schematu motywów. Dionizyjska dominanta wyraziła się w tych wizjach poprzez wybór motywów frenetycznych, incestu, obyczajowego i pogładowego chaosu mieszańca, czarnej mszy, andragogizmu, nekrofilii, metafizycznej tęsknoty. Narratorzy odnoszą się do tych światów z sympatią, potrzebą zrozumienia, nawet apologii. Toteż są to konstrukcje rapsodyczne, korzystające z konwencji poematu prozą. Konwencja uwznioślającej poetyckości - co jest na pewno intencją Przybyszewskiego - przesłoniła obecność w tych utworach poetyki wysokiej burleski. To jest jeden typ modelu: poetycko - "rapsodyczny", nietzscheański (mistyczno-filozoficzny), "intertekstualny", wysokoburleskowy. W podstawowej tonacji filozoficznej scenariusz ten mieści się w typie nietzscheańskiej wizji ambiwalentnej i dychotomicznej²⁶.

Śmiałe koncepcje Nietzschego i Schopenhauera przeniósł modernista na płaszczyznę antropologii filozoficznej podmiotu - protagonisty. W aspekcie biografii tenże bohater jest mieszańcem społeczno-religijnym (matka arystokratka - katoliczka, ojciec plebejusz - protestant), natomiast w perspektywie światopoglądu jest mieszańcem metafizycznym - należy do dwóch sfer: wyobrażenia i woli, prądu apollońskiego i dionizyjskiego. Są to zarazem dwie opozycyjne wartości: strefa "snu" apollońsko-kontemplacyjnego, czystego podmiotu poznania i strefa dionizyjskiej witalności. W owym konflikcie zwyciężył pierwiastek apolloński - "ponad tą potworną apokalipsą płciowości - jak mówi bohater - tą szatańską ewangelią zmysłów(...) zatronował mój wyniosły, głęboki, królewski spokój bezpłodny."²⁷ Oniryczny estetyzm dekadenta - mieszańca znalazł w ambiwalentnej wizji końca bohatera. To jest jego "czarna msza" poświęcona wyrafinowanej dojrzałości śmierci. "Requiem ..." odsłania implikacje systemowe obu patronów modernizmu. Z syntezy popędu apollońskiego i dionizyjskiego rodzi się tragedia na miarę bohaterów greckich, wybór jednego członu - apollońskiego przywołuje tragikomedię w znaczeniu heglowskim²⁸. Bohater wyobcowany ze związków etycznych jest przygotowany znakomicie do "s sofistycznej ekwilibrystyki", co widać w perwersyjnej poetyckości stylu, bystrym rozwijaniu ogólnych punktów widzenia, bezinteresownym dialogu kultur.

Wigilia jest także aluzją do systemu filozoficznego, ale ten rapsod głosi pochwałę popędu dionizyjskiego i metafizycznej woli, która jest "bolesną a odwieczną tęsknotą bytu (...), niszczeniem, godzeniem i znów niszczeniem; wiecznym niepokojem, wiecznym cierpieniem, wieczną szczęśliwością."²⁹

W pierwszoosobowych wypowiedziach dekadentów przeważają wizje poetycko - symboliczne, fabularna wydarzeniowość kurczy się mocno, a podmiot tego utworu nie konstruuje fabuły (bo przecież dekadent odrzuca przyczynowość i celowość).

Innym typem utworu o dekadentach w dorobku pisarskim autora *Wigilii* jest model melodramatyczny, obsługujący zarówno jego powieści, jak i dramaty. W tej grupie zdecydowanie przeważa melodramat kłęski w równym stopniu białych charakterów, bohaterów normalnych, jak i dekadentów. Szczególnie w zakresie dramatów intencja autora spotkała się w recepcji z zanegowaniem: oto tworzone przez pisarza tragedie zostały i nadal są odbierane jako melodramaty z wyraźną konstrukcją manicheistyczną (etyczny dualizm bohaterów) i tonem sceptycznej ambiwalencji w prezentowaniu dekadentów. Z pozycji reprezentantów poetyckiej i metafizycznej tajemnicy świata spadli do poziomu sensacyjnych tematów literatury popularnej, utworów niskiego obiegu artystycznego. Powieści Przybyszewskiego przeszły jeszcze inną metamorfozę i to w antropologicznej płaszczyźnie poetyki. Przestały być - jakby to powiedział M. Głowiński - "traktatami moralistycznymi"³⁰, gdyż została w nich zerwana więź autora i jego narratora ze sferą intersubiektywności, ze społecznością czytelników. "Epatowanie" odbiorcy szyderczymi czy prowokacyjnymi formułami nowej antropologii nie mogło przyczynić się do odnowy tego związku. "*Homo sapiens*" - z cyniczną diatrybą przeciw tej koncepcji lub kabaretowo bulwersujące tytuły: *Dzieci nędzy*, *Dzieci szatana*, *Mocny człowiek* i inne - nie wrożyły pozytywnego rezultatu. Tym bardziej że melodramat dekadentki - zarówno dramatyczny jak i powieściowy - stał się modelem anarchistycznym. Sfrustrowany, zagubiony w kontekście "przewartościowania wszystkich wartości" dekadent jest agresywnie ustosunkowany wobec życia społecznego zorganizowanego według norm etyczno-prawnych. Tak powstał inny model dekadentki Przybyszewskiego: melodramatyczno-manicheistyczny z motywami kłęski, wątplenia, upadku, popularno-sensacyjny i prozatorski.

Główny bohater trylogii *Homo sapiens*, Eryk Falk, wygłasza - jak sam ją nazywa - "nową ewangelię" w formie cynicznej diatryby, w społecznej izolacji bez audytorium. Łączenie otwartości starożytnego cynika ze sceptycznym nihilizmem nowożytnego dekadenta, a sarkastyczna gra cygana wobec filistrów wyraża także rozczarowanie dekadenta do ówczesnej konwencji nauki i moralności, przekonań i ich wiarygodności. Jego sapientia służy tylko niszczeniu. *Homo sapiens* jest wyraźnym przykładem modelu anarchistyczne-

go, gdyż po nihilistycznym przenicowaniu scjentyzmu i etyki opartej na instancji "sumienia" bohater przechwala się swoją rolą anarchisty - organizatora buntów i strajków, który nie działa z pobudek ideowych, lecz dla zabawienia się teatrem świata, szczególnie wątkami upadku fortun i przedsięwzięciom kapitalistycznych.

Buddenbrooków Tomasza Manna i *Próchno* Władawa Berenta łączy wiele, ale również wiele dzieli. Oba utwory są bogatą galerią portretów dekadentów i misternym spletem postaw i przygód. Przewijają się przez nie dandysi (Tomasz Buddenbrook, baron von Hertenstein), kabotyni - psychopaci (Christian Buddenbrook, aktor Borowski), bohaterowie napiętnowani dekadentyzmem "estetyczno - muzycznym" (Gerda i Hanna Buddenbrook, baron von Hertenstein). W obu wypadkach są to szerokie panoramy dekadencji. Utwór T.Manna opowiada "dzieje upadku rodziny". Przyczyną upadku jest - zdaniem Paula Böckmanna - "Der Widerstreit von Geist und Leben", ściślej zaś tenże badacz przypomina wypowiedź Manna, iż "duch" i "sztuka" uchodzą za "owoc degeneracji" (Entartungsprodukt)³¹.

Próchno Berenta prezentuje z kolei środowisko dekadentów - improduktów. W tym środowisku wielkomiejskim (Berlinie czy Monachium) ambiwalencja schyłku w przygodach duchowych i stylach zachowania barona von Hertensteina przywołuje aż trzy scenariusze dekadentyzmu: dandysa, estety - muzyka i mistyka - nihilisty. Dandys izoluje się od społeczeństwa w willi i zamku feudalnym, esteta - muzyk poprzez aluzje do metafizyki muzyki Schopenhauera i żywiołu dionizyjskiego w wersji Nietzschego wtajemnicza się w misterium upojenia i chaosu, mistyk - nihilista przejmując się ideałem "zaprzeczenia woli" i buddyjskimi naukami "wyzwolenia". Poza tym w *Próchnie* można znaleźć model cyganów - kabotynów i neuropatów.

Obie powieści (T.Manna i Berenta) łączy ironiczna gra modeli dekadentyzmu. Brak w niej jednoznacznego szyderstwa oraz prostej konwersji znaczeń i wartości. Podziw czytelnika budzi bogata instrumentacja identyfikacji i dystansu.

Ludyczno - neurotyczny dekadentyzm Christiana Buddenbrooka uzupełnia kontrpunktycznie i wzbogaca subtelny dandyzm jego brata Tomasza. Kupiecki dandyzm Tomasza Buddenbrooka wyraża się nie tylko w autokreacji eleganta dbającego o własną powierzchowność i przestrzeń życia, ale zbliżającego się w swoim stylu zachowania do strefy "ducha" i "sztuki": udoskonala swą sztukę oratorską, cytuje poetów, między innymi Heinego. Poprzez matrymonialny wybór Gerdy wprowadził do rodu Buddenbrooków model estetyczno - muzyczny, który w przewrotny sposób (a więc poza czyjąkolwiek intencją) przyśpieszy proces "upadku rodziny". Syn Hanno okaże się w pełni dojrzałym owocem degeneracji (Entartungsprodukt), degeneracji zarówno fizycznej, jak i duchowej. Opis

choroby Hanna jest ironiczny. Jest przedstawieniem walki między "głosem życia" a "duchem".

W pewnym momencie w świadomość dandysa wtargnął element modelu mityczno-nihilistycznego. W chwili kryzysu duchowego przypadkowa lektura rozprawy Schopenhauera daje mu swoiste pocieszenie, że wprawdzie przestanie istnieć jako indywidualna istota, ale "przetrwa" w ogólnym rodzaju ludzkim: "Będę w tych wszystkich, którzy kiedykolwiek mówili Ja; mówili, mówią i mówić będą; ale zwłaszcza w tych, którzy mówią to pełniej, mocniej, radośniej"³².

Najważniejszym ironicznym komentarzem w *Buddenbrookach* jest rama powieści. Utwór zaczyna i kończy postać nie-dekadentka, mało refleksyjna i mało subiektywna, ale reprezentantka przeżytkowej "etyczności" (Sittlichkeit), potraktowana przez narratora z przyjazną ironią - Antonina Permaneder. Ona także przejęła od Gerdy kronikę rodu, żeby ją czytać w czasie cotygodniowych przyjęć rodzinnych. Ale ta kronika zawiera już zamkniętą przeszłość. Antonina także postawiła pytanie, na które nie jest zdolna odpowiedzieć: "Tom, ojciec, dziadek i wszyscy inni! Gdzie oni są? Nie ma ich"³³.

Dystans wyraża się w ambiwalencji: trzymanie strony "życia" i "obyczaju" (Sittlichkeit) zapewnia poczucie pozycji - ogniwa w łańcuchu rodu, ale w epoce dekadentyzmu taka postawa stała się anachronizmem; wszystko, co powie Tony i co się mówi o niej - jak stwierdza Paul Böckmann - ukazuje się w "ironiczno-humorystycznym świetle"³⁴.

To właśnie z genetycznych scenariuszy filozoficznych wywodzą się obydwie Mannowskie opozycje kategorii o najwyższej waloryzacji: życie i duch, naiwna i refleksyjna świadomość. Pełnią one - nie tylko w świecie *Buddenbrooków*, ale także szerzej u innych modernistów - funkcję podziału bohaterów na dekadentów i nie-dekadentów. Jednak kategorie te nie zapewniają jednoznacznej oceny, nacechowane są ambiwalencją w najwyższych płaszczynach kultury. Mogą one także pomóc w wyodrębnieniu scenariuszy dekadentyzmu i w ich charakterystyce.

Powyższe rozważania o modelu "schyłku" i "końca" zamknę cytatem z Lermontowa:

"Koniec, jakież to dźwięczne słowo,
Jak mało - wiele myśli w nim!"³⁵

A może te modele pozwolą - zgodnie z współczesną koncepcją komunikacji - przeniknąć strefę "dźwięcznych słów": strefę fascynacji i sformułować wiele w miarę jasnych myśli o dekadentyzmie? Byłoby to tym pożyteczniejsze, że i naszą epokę obciąża brzemień nastrojów schyłkowych.

PRZYPISY

- ¹ Świadczą o tym wypowiedzi z II połowy XIX w. i prace z naszych czasów
- ² W. Berent: Próchno. Powieść. Warszawa 1956 s. 242
- ³ T. Mann: Tonio Krüger i inne opowiadania. Przeł. L.Staff. Warszawa 1987 s. 44-46; S.Przybyszewski: Synowie ziemi. t.2, Warszawa (bez daty) s. 20
- ⁴ Cyt. za: W.Tatarkiewicz: O doskonałości. Warszawa 1976 s. 41
- ⁵ P. Böckmann: Der Widerstreit von Geist und Leben und seine ironische Vermittlung in den Romanen Thomas Manns (w:0 Ironie und Dichtung, herausgeben von A.Schaefer. München (b.d.) s. 146
- ⁶ Podają za: P.Böckmann: Der Widerstreit ... , op.cit.s. 153-154
- ⁷ J. Cassou i inni: Encyklopedia symbolizmu. przekł., opr. i przypisy J.Guze. Warszawa 1992 s.181
- ⁸ W.Tatarkiewicz: O doskonałości. op.cit. s. 38
- ⁹ Zgodnie z koncepcją negatywności
- ¹⁰ G. W. Hegel: Wykłady z filozofii dziejów. t.2. przekł. J. Grabowski i A.Landman. Warszawa 1958 s.76-77
- ¹¹ Bohaterowie Przybyszewskiego są kreowani na dekadentów - sofistów, "etyczność" bohaterki *Buddenbrooków* jest elementem gry ironicznej, gdyż reprezentuje bezrefleksyjne podporządkowanie się tradycji.
- ¹² Tektury kultury pojmują zgodnie z propozycjami rosyjskiej semiotyki - patrz: S.Żółkiewski: Teksty kultury. Studia. Warszawa 1988 nr 14 s. 164
- ¹³ M. Szukiewicz: Stanisław Przybyszewski. *Przegląd Tygodniowy* 1897 nr 14 s. 164
- ¹⁴ Określenia: apollinijski i dionizyjski pochodzą z filozofii Nietzschego; teoria kontemplacji estetycznej i muzyki występuje u Schopenhauera.
- ¹⁵ Tak jest u Nietzschego. Narodziny tragedii z ducha muzyki, tak jest w Schopenhauerowskiej "metafizyce muzyki".
- ¹⁶ W. Berent: Próchno. op.cit. s. 284
- ¹⁷ A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Stuttgart und Berlin (b.r.). Viertes Buch: Zur Lehre von der Verneinung des Will Willems zum Leben (w:) Ergänzungen zum viertes Buch
- ¹⁸ lb. szczególnie w części końcowej. np. od s. 270
- ¹⁹ E. Schouré: Wielcy Wtajemniczeni. przekł. R.Centnerszwerowej. Warszawa 1923
- ²⁰ W. Berent: Próchno. op.cit., s.314-316
- ²¹ Patrz przypis 17
- ²² W. Berent: Próchno, op.cit., s.316
- ²³ List autora Próchna(w:) W.Berent: Próchno,op.cit.,s. 325
- ²⁴ S.Przybyszewski: Dzieci nędzy. Warszawa 1914 s. 45
- ²⁵ lb, s.47
- ²⁶ F. Nietzsche: Werke in zwei Bänden, ausgewählt und eingeleitet von A.Messer, Erster Band, Leipzig, (b.r.); "... die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen ...", s. 3
- ²⁷ S. Przybyszewski: Requiem aeternam. (w:) Przybyszewski: Wybór pism. opr. R.Taborski. Wrocław 1966 s. 82
- ²⁸ Hegel: Wykłady o estetyce. t.3. rozdz. o poezji dramatycznej
- ²⁹ S.Przybyszewski: Wigilia. Wydanie dwujęzyczne. tłum.J.Papiór. Inowrocław 1988 s. 36
- ³⁰ M. Głowiński: Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej. Warszawa 1968 s. 9 i następne
- ³¹ Podają za: P.Böckmann: Der Widerstreit ...,op.cit.,s. 153-154
- ³² T. Mann:Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny. Powieść, t. II,tłum. E. Librowiczowa. Warszawa 1951, s. 215
- ³³ lb., s. 296
- ³⁴ P.Böckmann: Der Widerstreit...,op.cit., s. 163
- ³⁵ Cyt.za: J. Łotman: Struktura tekstu artystycznego. Przeł. A.Tanalska. Warszawa 1984 s. 307