



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Chart - przewodnik dusz : psia symbolika rytuału przejścia w "Próchnie" Wacława Berenta

**Author:** Krystyna Kralkowska-Gątkowska

**Citation style:** Kralkowska-Gątkowska Krystyna. (2010). Chart - przewodnik dusz : psia symbolika rytuału przejścia w "Próchnie" Wacława Berenta. W: J. Jakóbczyk, K. Kralkowska-Gątkowska, M. Piekara (red.), "Alfabet Paszka : Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski " (S. 79-94). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Krystyna Kralkowska-Gątkowska

## Chart — przewodnik dusz Psia symbolika rytuału przejścia w *Próchnie* Wacława Berenta

*Próchno*, modernistyczna powieść o dekadencji środowiska zachodnioeuropejskich artystów, da się opisać także jako utwór o zintensyfikowanym umieraniu<sup>1</sup>. Odchodzą tutaj po kolei albo równocześnie, na oczach czytelnika, stary histrion Borowski, dziennikarz Jelski, kompozytor von Hertenstein i poeta Müller. Śmierć niechybna czeka niezadługo aktora Borowskiego; niepewnie rysuje się los jego żony Zosi. Śmierci wymyka się adept medycyny Kunicki, w porę zrywający z niebezpiecznym *milieu* cyganerii. Przywołana w utworze przedakcja zaprezentowanych wydarzeń informuje o samobójstwie starego barona von Hertensteina; niejasny, lecz tragiczny los spotkał matkę Borowskiego; później także jego pierwszą kochankę. Przewaga śmierci samobójczych w „biblii polskiego modernizmu” nie ulega wątpliwości.

Okoliczności każdej z opisanych śmierci (a jest ich, dokonanych, siedem), z godną podziwu pieczołowitością, uzgadnia pisarz z domi-

---

<sup>1</sup> Komentuje ów fakt Magdalena Popiel w studium *Retoryka zła w „Próchnie” Wacława Berenta* (w: *Lektury polonistyczne*. T. 2: *Od realizmu do preekspresjonizmu*. Red. G. Matuszek. Kraków 2001, s. 124), pisząc o „cmentarnym pejzażu”, w którym pisarz lokuje akcję powieści: „Ten pejzaż cmentarny zapełnia Berent trupami. Prawie nikt nie ujdzie z życia z tego śmiertelnego kręgu, jaki zataczają mury miasta”. I dalej: *Próchno* jest „korowodem moribundów”.

nantą charakteru oraz stylu życia i tworzenia każdej z postaci. Stary aktor Borowski „zagrał” się na śmierć, chcąc nastraszyć syna, i powiesił się w teatralnym ustępie. Jelsky nie zniósł wewnętrznego dialogu z uwiedzioną żoną Borowskiego, a unicestwił go wybuch cynizmu tego, który „był ich wszystkich usprawiedliwiał” — rzekomego geniusza — Müllera. Możemy wyobrazić sobie, że stary baron von Hertenstein odchodził nieustraszenie jak rycerz; o dziedzictwie przodków, obrońców granic marchii, wspomina w liście do Henryka.

Wyjątkowe nasycenie atmosferą funebralną wyróżnia na tle całości trzecią część *Próchna*. Obok dwóch artystów, którzy w trakcie leniwej, filozoficznej rozmowy podejmują decyzję o samobójstwie, obok pojawiającej się przelotnie, posągowej śpiewaczki Hildy, siostry kompozytora, zagadkową czwartą postacią, która skupia na sobie uwagę obecnych, jest chart, a raczej — suka tej rasy o imieniu Venta.

Zanim zastanowimy się nad znaczeniem tego miana, przyjrzyjmy się psu (pies Hertensteina zdaje się wyróżniać swoją uwagą jego gościa — a ten reaguje na zainteresowanie psa z rezerwą):

Po pokoju wałęsał się ogromnie wysmukły, soplami długich białych włosów okryty chart. Co chwila podchodził do Müllera, kładł mu na kolana długi pysk i wpatrywał się w niego smutnymi oczyma kobiety. Gdy Müller grać przestał, pies na bok odchodził, kładł się u nóg swego pana, wyciągał łapy sztywno przed siebie, mrużył ciężko oczy i drzemał, wstrząsając się od czasu do czasu jakby pod zmorą snu przykrego lub rojem dokuczliwych wspomnień.

— Jaki on wrażliwy!

— Suka — bąknął Hertenstein nie przestając się kołysać<sup>2</sup>.

Zanim pojawi się opis psa<sup>3</sup>, dowiadujemy się, że „Müller przychodził powoli do siebie u Hertensteina. Łagodny spokój pieścił

<sup>2</sup> W. Berent: *Próchno*. Oprac. J. Paszek. Wydanie drugie zmienione. Wrocław 1998, s. 225—226. Dalsze cytaty z tej samej edycji sygnuję w tekście głównym skrótem P i numerem kolejnej strony.

<sup>3</sup> Charakterystyka zewnętrzności (kształt i szata) oraz zachowania Venty wskazują, że jest to chart rosyjski borzoi; potwierdzają tę sugestię dalsze sceny z udziałem psa. Por. J. Monkiewicz, J. Wajdzik: *Kynologia. Wiedza o psie*. Wrocław 2007, tu: rozdział 10. *Rasy psów*; podrozdział 10.10.7. *Chart rosyjski borzoi*. Por. też <http://www.klubcharta.zkwp.pl/wzorce.html> [data dostępu: 10.01.2010].

go ciszą, darzył dobrym, kobiecym prawie wyrozumieniem” (P, s. 225).

Nie tylko rozedrgana Venta odpowiada za nasycenie kobiecym pierwiastkiem atmosfery w podmiejskiej willi niemieckiego kompozytora. Kontrapunktem dla narzucającej się fizyczności Venty, jej kapryśnej, „płciowej” impulsywności są uporczywe wizje Müllera, który mediumicznie wyczuwa bliskość przy sobie żony aktora. Zosia, muza Borowskiego, Jelsky’ego, Kunickiego i Müllera, reprezentowana jest w części trzeciej *Próchna* metonimią: przywołuje ją garść zmiętych, białych kwiatów. Müller rzuca bukiet Vencie, która rozszarpuje na polecenie poety, potwierdzone przez swojego pana, tę ostatnią pamiątkę po skrywanym uczuciu. Miłość jest synonimem spotęgowanego istnienia, z którym podobnie jak z każdym ziemskim przywiązaniem, według wskazań filozofii buddyjskiej (zdominowała ona trzecią część *Próchna*), należy się pożegnać przed przestąpieniem progu nicości.

Müller zdobywa się na ciekawą, acz wykrętną hipotezę, oświetlającą wzniosłe jego komiczną — zdaniem sceptycznego muzyka — fascynację żoną aktora. Być może szukał w niej — Euthanasii, uosobienia miłosiernej, łagodnej śmierci. Przedstawia to domniemanie Hertensteinowi:

Widzisz, Henryk, ty może niesłusznie... może ja do tych jej dłoni o dar dobroci, spokoju... Tak, o spokój, o tę ludzką możliwość śmierci... Potem w wyobraźni wyszło co innego... Ale my o tych pierwszych, najszczerzych drgnieniach nigdy nic nie wiemy, my zwłaszcza.

P, s. 231

My, to znaczy — ‘my, artyści’, patrzący na wszystko, nawet na siebie i własne najczystsze emocje przez, skażony specyficzną interesownością, pryzmat sztuki.

Hertenstein przeżywa tymczasem wstrząs, wywołany wieścią o bliskiej śmierci (na suchoty) Müllera, i następny, gdy ten wyciąga „z zanadru” pęk pogniecionych kwiatów.

Na jego dyskretne pytanie: „Co to?” — poeta odpowiada: „Brud, kał, życie!”. Dobrze tę odpowiedź rozważmy — Müller przekre-

śła brutalnym wyliczeniem, trójkowym ciągiem synonimicznym wszystko, co stanowiło treść jego egzystencji w ostatnich miesiącach. Utożsamia ‘życie’ z ‘brudem’ i ‘kałem’, deprecjonuje miłość, Zosię i przypominające ją zmięte białe kwiaty. Zmięte, bo Zosia straciła już swoją pierwotną czystość, została wraz z kluczem od zatrasku przekazana Jelsky’emu, a obaj mężczyźni przypuszczają, że na tym nie koniec.

„Jak pereł nie należy rzucać przed wieprze, tak »tego, co święte, nie rzuca się psom«” (Mt 7, 6)<sup>4</sup>. Miłość do Zosi była dla poligamicznego, jak większość artystów, Müllera głęboko skrywaną tajemnicą, świętością. Życie samo stanowi nieodgadniony dar; jest tym, co najświętsze. Müller prawdopodobnie urodził się jako chrześcijanin i tę fundamentalną prawdę o wartości istnienia wchłonął, nawet jeśli stracił wiarę. Przecież dopiero w willi Hertensteina przechodzi przyspieszony kurs buddyzmu.

Rozstać się z przywiązaniem do życia, z zakodowanym obowiązkiem życia nie jest łatwo. Müller „w nagłej, niepojętej pasji pocałował te kwiaty wciskać, wcierać sobie w twarz. A potem odrzucił je precz ze wstrętem” (P, s. 231).

Pragnienie zmysłowego kontaktu z zastępczym obiektem erotycznym i natychmiastowy — odruch odrazy. Instynkt samozachowawczy walczy z instynktem śmierci. Eros z Tanatosem. To, co było święte, zostaje rzucone psu:

Chart skoczył, poślizgnął się po podłodze, dopadł zębami do kwiatów i w jednej chwili roztargał je na strzępy.

P, s. 321

Kim albo czym jest charcica: jaką funkcję, prócz dekoracyjnej, w wyszukany stylu secesji spełnia? Co oznacza jej imię? Tłumaczono je jako ‘venta’, czyli ‘asystująca’ (a więc w specyficzny sposób biorąca udział w wydarzeniu; istotą „asystowania” jest pomaganie, które jednak bywa czasem — podobnie jak wdzięk w przypadku osób bądź rzeczy — jedynie ornamentem, ozdabianiem działania)

---

<sup>4</sup> Por. hasło *Pies* w: M. Lurker: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Tłum. K. Romaniuk. Poznań 1989, s. 178.

— poniekąd słusznie<sup>5</sup>. Czy jednak wyrafinowany arystokrata dałby swojemu psu tak pospolicie kojarzące się imię? Zbadajmy inne możliwości: *ventus* to po łacinie ‘wiatr’, ale i ‘los’; we włoskim wyraz ten ma podobne znaczenie. Wietrzność, powietrzność zgadza się z ruchliwością, lotnością zmiennych reakcji pięknego psa. Ale los?<sup>6</sup> Dlaczego właśnie Venta unicestwia pomiętą, białą wiązanekę, której Müller nie ośmielił się wręczyć Zosi? Czemu właśnie ona towarzyszy Müllerowi, a potem swojemu panu w śmierci, przewijając się przez następujące po sobie sekwencje części trzeciej — aż po finałową, najsilniej nacechowaną symbolicznie? Czy istotnie staje się dla obu artystów figurą kapryśnego, lecz nieubłaganego przeznaczenia?

Pies, powiadają ezoterycy, jest zwierzęciem proggu. Strzeże granicy między światem i zaświatem. Należy do obrazowych przedstawień mocy chtonicznych<sup>7</sup>. Najbardziej znanym mitologicznym psem, pilnującym wejścia do państwa zmarłych, był grecki Cerber (Kerberos). Pies towarzyszy bogini śmierci Hekate<sup>8</sup>.

Egipski bóg Anubis, przedstawiany z głową wędrownego psa z doliny Nilu, czarną jednak (kolor ów symbolizuje odrodzenie), co wskazuje na bitumen, substancję używaną przy balsamowaniu zmarłych, rządził światem podziemnym. Był jedną z ważnych postaci biorących udział w sądzie Ozyrysa: przytrzymał odważnik wagi, na której ważono dobre i złe uczynki zmarłego. Prowadził dusze w zaświaty, ale „trzymając bandażę” podczas mumifikacji zwłok, zapowiadał zmartwychwstanie. Grzeszników, których złe uczynki przewyższyły ilość dobrych, karano na miejscu: „oddawa-

<sup>5</sup> Analiza zatrzymała się jednak na pierwszej, powierzchniowej warstwie znaczenia złożonej figury psa, co nietrudno usprawiedliwić, bo tekst, na który się powołuję, poświęcony jest postaciom kobiecym. Por. I. Kaluta: *Ona — Sztuka. Funkcje postaci kobiecych w „Próchnie” Wacława Berenta*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 47.

<sup>6</sup> Pies występuje w różnych mitologiach jako towarzysz bogiń przeznaczenia — greckich Parek, skandynawskich Norn. Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 318.

<sup>7</sup> M. Lurker: *Słownik obrazów i symboli biblijnych...*, s. 178.

<sup>8</sup> Zob. uwagi o psie jako towarzyszu bogów w haśle *Pies* w: W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 318.

ni byli na pastwę Amait, suki Ozyrysa, która niweczyła zarówno ich ciała, jak i dusze”<sup>9</sup>.

Hinduski bóg Sziwa, wielki niszczyciel, jest nazywany „Panem psów”<sup>10</sup>. Hermes, grecki bóg prowadzący w zaświaty, jako obrońca domu jest też bogiem psów stróżujących<sup>11</sup>. Aktywna obecność psów w różnych przedstawieniach zaświata nie ulega zatem wątpliwości.

A chart, zwierzę ponadto heraldyczne, strzeże średniowiecznych nagrobków świętych, królów i wielmożów<sup>12</sup>. Dwa czarno nakrapiane, białe charty umieszczono u podnóża nagrobka świętego Benedykta w klasztorze na Monte Cassino<sup>13</sup>.

Przypomina się też „mały chart z nagrobka królowej Jadwigi i psy Bolesława Krzywoustego, z którymi, według kronik Galła, król zabawiał się, zwyczajem chłopców szlacheckiego rodu”<sup>14</sup>. W królewskiej katedrze na Wawelu wokół tumb grobowca Władysława Jagiełły także możemy podziwiać gończe psy, które wraz z sokołami strzegą spokoju króla<sup>15</sup>.

Realistyczne, zdroworoządkowe wytłumaczenie obecności psa cenionej rasy, psa myśliwskiego wśród rzeźb na grobach osób wysokiego stanu, nie wydaje się ani jedynym, ani wystarczającym.

<sup>9</sup> Por. G. Rachel: *Słownik cywilizacji egipskiej*. Tłum. J. Śliwa. (Hasła pochodzące od wydawcy polskiego opracował J. Śliwa). Katowice 1994, s. 41—42, 316—317, 365—366.

<sup>10</sup> M. Lurker: *Słownik obrazów i symboli biblijnych...*, s. 178.

<sup>11</sup> Por. <http://pantheon.pl?art.=Hermes> [data dostępu: 7.01.2009].

<sup>12</sup> W Opatowie, w kolegiacie pw. św. Marcina, znajduje się nagrobek kancleza wielkiego koronnego Krzysztofa Szydłowieckiego. Uwagę zwraca płyta z tzw. lamentem opatowskim (1536), na której wyobrażono, oprócz ludzi oplakujących zmarłego, także charty i sokoły (zob. diuna: wysłano dnia 28/1/2005 o 13:55; wpis z Forum Dogs.pl — data dostępu: 14.11.2009 na godz. 00:41).

<sup>13</sup> W rejestrze zabytków Muzeum na Monte Cassino wśród pozostałości słynnej bazyliki wymienia się „dwa charty z XI wieku, pierwotnie znajdujące się u podnóżka ołtarza przy grobie św. Benedykta” (*Opactwo na Monte Cassino. Pubblicazioni Cassinesi*. Montecassino 1998, s. 53, il. 59).

<sup>14</sup> Por. przypis 4.

<sup>15</sup> Por. Z. Jakubowski: *Z psem przez stulecia — pies w sztukach plastycznych*. Dostępne w Internecie: <http://www.klubcharta.zkwp.pl/sztuka.html> [data dostępu: 4.11.2009].

W wielkiej literaturze europejskiej znajdujemy przykład wykreowania psa na symbol (przewodnika) duszy. Władimir Nabokov czyni włoską charciczkę Emmy Bovary emblematem pierwszego etapu jej życia, pisząc: „Utrata charciczki podczas podróży z Tostes do Yonville symbolizuje koniec jej łagodnie romantycznych, elegijnych marzeń na jawie, którym oddawała się w Tostes, i zarazem początek bardziej namiętnych uniesień w fatalnym Yonville”<sup>16</sup>. Charciczka, personifikująca myśl i duszę Emmy, przeprowadza ją z Tostes do Yonville, krainy Erosa i Tanatosa — bohaterka zazna tutaj wszelkich słodyczy i cierpień miłości, aby ostatecznie znaleźć śmierć.

Pies bywa również uosobieniem instynktu oraz niezwykle rozwiniętej intuicji — taką rolę pełni w opowiadaniu *Manawee*, przytoczonym przez Clarissę Pinkolę Estes w tomie: *Biegnąca z wilkami*. Opowieść przedstawia historię zalotów młodzieńca Manawee do sióstr bliźniaczek, których imion nie potrafi on zapamiętać. Wysła swojego pieska, by tę informację zdobył. Piesek podsłuchuje trzykrotnie rozmowę bliźniaczek, poznaje ich imiona, ale dwa razy, skuszony czymś w drodze powrotnej, zapomina o swoim zadaniu. Za trzecim razem, skoncentrowany, przekazuje Manawee owe cenne imiona. Młodzieniec zdobywa miłość sióstr, których podwójność reprezentuje dwoistość kobiecej natury, często niezrozumiałą dla mężczyzn. To, że pojmuje ją piesek, dowodzi doskonałości jego aparatu percepcyjnego. Badaczka podsumowuje: „Piesek jako psychopompos reprezentuje sferę instynktu w psychice. Widzi i słyszy inaczej niż człowiek. Dokopuje się do poziomów, których istnienia ego nawet nie podejrzewa. Słyszy słowa i wskazówki niesłyszalne dla ego. Idzie za tymi wskazówkami”<sup>17</sup>.

Śledząc zachowanie Venty, która towarzyszy niestrudzenie dyspucie oraz interwałom wydłużającego się milczenia poety i kompozytora, należy zwrócić uwagę na jej niezwykłą reaktywność, która powoduje przypisanie psu wrażliwości porównywalnej z kobiecą.

<sup>16</sup> V. Nabokov: *Wykłady o literaturze*. Tłum. Z. Batko. Warszawa 2005, s. 200.

<sup>17</sup> C. Pinkola Estes: *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Tłum. A. Cioch. Poznań 2001, s. 137.



A to, co kobiece, jest zawsze w *Próchnie* podejrzane, zdradliwe, bo ku życiu uwodzące... Hertenstein gra „Łabędzia”, swoją pieśń, do której słowa napisał Müller, a wykonywała Hilda. Narracja z punktu widzenia kompozytora skupia się na Müllerze, który

leżał z twarzą zwróconą w czerwony blask lampy. Wspominał jakby. A spod przymkniętych powiek trysnęły nagle łzy. Stał nad nim chart i przypatrywał się podejrzliwie, niedowierzająco. Wreszcie zaniepokoił się, a obejrzawszy się daremnie na swego pana, postanowił widocznie sam zaradzić. Przystąpił bliżej, powąchał i liznął Müllera po twarzy.

— Ty!

Pies szczeknął radośnie, skoczył i przednimi łapami wraz z głową przypadł, przytulił mu się do piersi.

P, s. 233

Venta nie na słowa reaguje, nie na gesty nawet: wyczuwa rosnące w Müllerze napięcie — już stoi nad nim, gdy z oczu poety dopiero tryskają łzy — napięcia i wzruszenia, spóźniona fizjologiczna oznaka. Antropomorfizując psie umizgi, chciałoby się rzec, że próbuje pocieszyć rozstrojonego gościa, odwrócić jego uwagę od złych myśli, które pies „czyta” intuicyjnie, zanim jakkolwiek się objawią.

Odeszliśmy na chwilę od funebralnego kontekstu, w którym rozmaite mitologie świata umieszczają psy lub hybrydyczne istoty podobne do psów. Clarissa Pinkola Estes powiada:

W świecie archetypów natura psa jest psychopompos — pośrednikiem między światem na powierzchni i tym osnutym mrokiem — chthonicznym światem ciemniejszych i odleglejszych rejonów psychiki, od wieków zwanym światem podziemnym<sup>18</sup>.

Badaczka zdaje się tu stawiać znak równości między zaświatem (krajną umarłych) i trudnym do racjonalnego przeniknięcia *mare tenebrarum* podświadomości<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Za prefreudystowskimi intuicjami młodopolskich pisarzy odwołuję się do metafory częstej w literaturze tego czasu. (Przypis tłumacza, kierującego się su-

Venta, powiedzmy to jednoznacznie, asystuje przy śmierci swojego pana i jego nadpobudliwego gościa. Jej zadaniem w powieści jest łagodne, bezbolesne przeprowadzenie obu artystów na „tamtą stronę”. Pse zaangażowanie, jakkolwiek teoretycznie dotyczy obu mężczyzn, z powodów, które wyłuszczymy za chwilę, kieruje się częściej ku Müllerowi.

Hertenstein swoją samobójczą decyzję już podjął: przekonuje o jej sensowności poetę, powołując się na kazania Buddy oraz jego wskazówki etyczne prowadzące do zanegowania istnienia. Jest spokojny, zdystansowany, przygotowany filozoficznie, psychicznie i technicznie do śmierci (świadomie wybiera wolno działającą malajską truciznę Upas Antiar). Müller, który umiera na suchoty, ma przed sobą kilka miesięcy coraz bardziej zdegradowanej vegetacji. Akceptując w zasadzie propozycję Hertensteina, w trakcie nocnej dyskusji musi przemóc w sobie to wszystko, co wiąże go z rzeczywistością: złudzenie czystej miłości do Zosi, erotomanie, która odżywa w chwili pojawienia się pięknej Hildy, tęsknotę za niedoznaną sławą. Jego wewnętrzną rozterkę wrażliwie rejestruje Venta i na nim głównie, zwłaszcza w sekwencji końcowej, skupia się jej uwaga. Nie zawsze reaguje tak „empatycznie”, jak w poprzednio przywołanej scenie. Kolejny wybuch rozpaczy Müllera detonuje psa, który „tym razem już nie podbiegł. Patrzył raczej z pewnym zniecierpliwieniem w stronę swego pana” (P, s. 243).

Ten zaś, rozdrażniony przybyciem Hildy, nie może oderwać oczu od portretu siostry i „zagaduje” konfuzję, rozmawiając z psem tak, jak mizogin rozmawia w *Próchnie* z kobietą (narzuca się tu porównanie do dialogu Borowskiego z żoną):

I cóż ty na to, Venta?... No chodź, chodź!... I czego ty drzysz?  
— no, głupia? Przedelikacone, przenerwione, nadwrażliwe psisko!  
Histryczka!... Patrz, śmieję się przecie... Och, jak to skacze! Jak

---

gestiami Estes, uściśla: „Psychopompos — z greckiego: przewodnik dusz; jeden z przydomków Hermesa; w psychologii Junga czynnik psychiczny pośredniczący między treściami nieświadomymi a świadomością, niekiedy personifikowany w postaci pomocnego zwierzęcia”).

to się przegina! Jak kokoszy się radośnie! — Już rada? — Ujmujące stworzenie! Teraz łasisz się do mnie, nie do niego? — oczywiście! — Ty szelmo niewierna! Nie lizać — poszła precz!... No, no — skomlijże teraz, skomlij z radosnego wyczulenia... Och, ty wdzięku niewieści...

P, s. 243

Wyposażenie psa w atrybuty kobiece, celowa erotyzacja przewodnika dusz wydaje się elementem strategii, którą Berent stosuje w całym utworze, przydając wykreowanym postaciom, obrazom i symbolom sensy co najmniej podwójne. Rozkoszna suka za chwilę zmieni się w krwiożerczą bestię, przywołując zbłąkanego poetę do porządku. Widmo wiośnianej Zosi zostawi na skroni Müllera ślad swoich ust — jak wampir. Sam Müller będzie w oczach Hildy jasnowłosym, złotookim trubadurem — i maską śmierci, Henrykowi skojarzy się z żalobnym ptakiem o wielkim dziobie.

Opowieść Henryka o inicjacji w sztukę, którą przeżył za sprawą pojawienia się Hildy na zamku zmarłego ojca, powoduje wybuch gniewu Müllera i wygłoszoną przez niego pełną pychy apologię artysty — „maga” i „cudotwórcy”. Muzyk reaguje gwałtownie na takie (jak się obawia) odstępstwo od umowy o podwójnym samobójstwie. Zrywa się i krzyczy, na co:

chart, zbudzony ze snu skoczył, warknął, a raczej zarzęził ochryple, i błysnął Müllerowi w twarz czerwonym wnętrzem pyska oraz białymi rzędami ostrych kłów.

P, s. 281

To jedyny raz, kiedy subtelna, wytworna charcica „wypada” ze swej pozornie drugorzędnej, pozornie tylko ornamentacyjnej roli. Ostrzega gościa swojego pana, zachowując się jak Cerber, który wprawdzie zwykł przyjaźnie witać duchy schodzące do Tartaru, ale ostro sprzeciwi się wszelkim próbom ich powrotu do świata żywych...

Epizod z Hildą, wykonującą „Łabędzia”<sup>20</sup>, tworzy godną zastanowienia paralelę z ciekawą w owej odsłonie „partią” psa. Kobięca intuicja podpowiada Hildzie, że egzaltacja poety, składającego jej hołd, przekracza stosowną miarę. Oto jak kobieta widzi Müllera:

Obejrzała się na niego. I nie myliła się. Głębokie, jakby żółtym płomieniem świecące oczy suchotnika wpijały się w nią chciwie i zazdrośnie, ssąc jakby z niej siłę, zdrowie, radość i dumę życia. Przykuwała ją do siebie, wtapiała się w oczy, obezwładniała niemal ta smukła, dziwnie blada, jakby zielonawo fosforyzująca twarz, niby maska śmierci przeczutej i jeszcze nieświadomej, ten złoty blask wielkich oczu pod płową czupryną obfitych włosów [...].

Ale ten złoty połysk coraz szerszych oczu zaniepokoił ją bezwiednie. Powstała, zaszeleściła suknią i ten czarny prawie, paśowy kwiat zerwała sobie spod biustu i rzuciła nań.

P, s. 302

Przypomnijmy: Müller rzuca garść białych kwiatów<sup>21</sup> psu (pozwala Vencie sprofanować symbol życia); niedługo potem Hilda rzuca Müllerowi najpierw białą, a potem drugą — „czarną prawie”

<sup>20</sup> „Łabędź ma związki ze światłością, śmiercią, pięknem i smutkiem, a także z umiejętnością zmiany postaci. W starożytnej Grecji był panem duchowego lotu, utożsamiano go z Hermesem, posłańcem bogów [...]”. u Hinduśców „lot Ham-sy [łabędzia lub gęsi — K.K.G.] jest symbolem tęsknoty duszy za wyzwoleniem z kolejnych cykli życia”. Nie wolno przeoczyć istotnego tutaj faktu, że łabędź jest również symbolem fallicznym, a więc stoi jakby między życiem i śmiercią. Zob. <http://www.tworczość.unreal-fantasy.pl/ptaki-w-mitach-i-legendach-260a.html> [data dostępu: 5.01.2010].

<sup>21</sup> W tej części powieści narzuca się persewerujący motyw bieli: biały chart, białe kwiaty, biały łabędź, biały lodowiec. Potem dochodzi czerwień uzbrojonego w ostre zęby pyska Venty-Cerbera i ciemność wnętrza mieszkania („dunkle Reich” Goethego) oraz prawie czerni kwiatu. Triada: biel, czerwień, czerni odsyła do „porządku Wielkiej Matki” — od niewinności i wzniosłych ideałów poprzez miłość i walkę — do śmierci, zniszczenia i wiedzy. (Por. R. Bly: *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*. Tłum. J. Tittenbaum. Poznań 2004, s. 236—237). Tradycja literacka późnego romantyzmu polskiego (Norwid) kojarzy „czarne kwiaty” z motywem śmierci. Na temat sensu triad kolorystycznych *Próchna* kompetentnie wypowiada się Jerzy Paszek w artykule *Symboliczne triady „Próchna”*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 105 oraz we *Wstępie* do: W. Berent: *Próchno...*, s. LXV—LXVIII.

kwiat. Umierającemu suchotnikowi ofiarowuje bezwiednie — po symbolu wyzwolenia — rekwizyt śmierci.

Ambiwalentne w swojej wymowie zaniepokojenie Hildy, która odbiera, patrząc na poetę, sprzeczne sygnały spod znaków Erosa i Tanatosa<sup>22</sup>, znajduje kontrapunkt w opisie niezrozumiałych gonitw psa:

Chart wybiegł za nią do dalszych pokojów, zawrócił jednak natychmiast i stanął na progu jakby zdumiony: oglądał się niespokojnie za odchodzącą, to znów na pana swojego spozierał. Wreszcie szcękniętą niecierpliwie, śmignął jak strzała w ciemne pokoje; tam się na posadzkach pośliznął i obalił w biegu, aby za chwilę znów się na progu ukazać. Spoglądając to na pana swego, to na Müllera, skamieniał w tym ruchu zdumienia; stał we drzwiach, na ciemnym tle wnętrza, jak biały posąg; wysmukły, giętki, czujny.

P, s. 303

Funkcja psa jako „zwierzęcia progu” znajduje tu literalny i plastyczny wyraz. Tak jak wcześniej Zosia (za pośrednictwem białej wiązanki), tak teraz Hilda, w jasnej sukni „o łagodnym tchnieniu zimowitowego fioletu” (P, s. 297), reprezentuje (oprócz zwycięskiej Sztuki) powabne lub triumfujące życie. Pies biegnie za nią, oglądając się na obu mężczyzn, ginie na chwilę w „ciemnych pokojach” i wraca na swoje stanowisko u wejścia, zaznaczając „jak biały posąg” linię demarkacyjną między domeną życia i królestwem śmierci. „Ciemne pokoje”, „ciemne wnętrza” to sfera życia, dwuznaczna w swoim nacechowaniu, już wielokrotnie poddawana druzgocącej ocenie w dyspucie gotowych umrzeć artystów.

Czym Venta jest „zdumiona”? Że jej pan i jego gość nie podążają za Hildą „odchodzącą” ku życiu przecież — choć pies, tu przynajmniej, próbuje ich do tego zachęcić.

<sup>22</sup> Hermes (jego wcieleniem zdaje się Venta) to bóg zarazem falliczny, bliski Erosowi, zatem życiu, jak i „łagodny bóg śmierci”, który na życzenie innych bogów „prowadzi dusze [do Tartaru — K.K.G.] i przyprowadza je z powrotem”. Por. K. Kerényi: *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzn*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1993, s. 46.

Dalsze epizody z udziałem psa potwierdzają rolę Venty jako przewodnika dusz. W rozdziale 5 części trzeciej bezpośrednio po didaskaliach, odwołujących się do symboliki życia — chodzi o „barwny klomb” kwiatów ofiarowanych siostrze Hertensteina — następuje kolejny opis zachowania psa:

Chart nie mógł uleżeć, coraz to niespokojniej biegał po kątach, wylatywał gdzieś w ciemne wnętrza dalszych pokojów, wślizgiwał się z powrotem niewidocznie i tajemniczo, kładł się na kwiatach i prężył chude ciało. To znów łeb czujnie podrzucał, zasłuchany w nierówne i ogromnie przyśpieszone bicie dwóch serc<sup>23</sup>.

Zaledwie Müller w zamiarze powstania z krzesła zdążył pierwszy ruch uczynić, chart, jak sprężyną podrzucony, skoczył mu pod nogi, obwąchał<sup>24</sup>, łeb ku niemu zadarł i zapatrzył się lekliwie. I tak patrzeli przez chwilę na siebie, zasłuchani w trwożne bicie trzech serc.

P, s. 318

Venta kładzie się „na kwiatach”, śledzi ruchy i słyszy „przyśpieszone bicie serc” tych, którzy odchodzą, pogrążając się „w tak bezmiernie łagodnej śmierci” (P, s. 321). To, co jest miłosiernie delikatne i zbyt powolne nawet dla Müllera, co już zdaje się nie dotyczyć filozofującego do ostatka kompozytora, w psie budzi lęk

<sup>23</sup> Serce „jest najbardziej centralnym organem, siedzibą fizycznej siły żywotnej, według Pliniusza, organem, który pierwszy zaczyna żyć w ciele ludzkim i ostatni w nim umiera”. Na sądzie Ozyrysa Horus i Anubis ważą serce zmarłego. „Na jednej szali wagi znajduje się symbol bogini prawdy i sprawiedliwości Maat, na drugiej jest położone małe naczynie z sercem, którego ciężar zależy od zasług zmarłego i decyduje o jego przyszłych losach”. We wszystkich systemach religijnych serce jest synonimem „całego człowieka wewnętrznego, wraz z jego sumieniem”. Por. D. Forster: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska. Warszawa 1990, s. 358.

<sup>24</sup> O znakomitym węchu psa, który pozwala mu na podstawie doznań olfaktorycznych rozpoznawać chorobę i bliską śmierć ludzi, pisze Maria Ziółkowska (*Oj, nie przez próg!* Warszawa 1981, s. 118). Por. też J. Monkiewicz, J. Wajdzik: *Kynologia. Wiedza o psie...* (rozdział 3. *Narządy zmysłów*: 3.1. *Węch*. 3.2. *Słuch*. 3.3. *Wzrok*). Znamcy przypominają, że charty, obdarzone znakomitym słuchem i wzrokiem, inaczej niż większość psów, węch mają słabszy. Pisarz, zgodnie z tą wiedzą, daje pierwszeństwo słuchowi charta.

i trwozę. On naprawdę słyszy kołatanie umierających serc<sup>25</sup>, podobnie jak wcześniej precyzyjnie niczym seismograf odczytywał najdrobniejsze wahania nastrojów obu artystów.

Mimo lęku wobec fenomenu ludzkiej śmierci, typowego dla psów, Venta do końca nie porzuca swojego stanowiska. Trwa przy Müllerze, który, jak już tu powiedziano, bardziej niż muzyk potrzebuje współczującej, czujnej asysty. Ostatni akapit *Próchna* z udziałem Venty zwraca naszą uwagę na inny, ważny aspekt jej obecności w trzeciej części powieściowego dramatu umierania. Müller, brutalnie wyrwany z błogiej ułudy ostatniego kontaktu z Zosią-Euthanasią, czuje na swojej głowie miazdzący uścisk rąk okrutnej Astarte i kona w przerażeniu:

Ramiona przed się wyprężył, zachwiał się i zwisł na framudze okna.

Przyskoczył doń chart, obwąchał i najeżył sierść. Prężąc łapy i cofając się zadem, zbierał się w sobie, kurczył się, wreszcie skoczył w okno i wypadł jak strzała do ogrodu. Hurmem załopotало ptactwo, jakby wichur żagle targnął. Chmurą ciemną zerwały się roje z drzew i rzuciły się w dół, ku miastu; w nagłym zwrocie szarpnęły na lewo i uderzyły w górę, zakrążyły kołem, kołem i jeszcze raz kołem, kąpać się i pławić w słonecznej roztoczy...

P, s. 325

Chart-psychopompos spełnił swoją misję przewodnika dusz; wielokrotnie przemieszczał się pomiędzy strefami życia i śmierci, faworyzując to jedną, to drugą z nich: czujnie strzegąc granicy świata i zaświata.

Jednak wola autora w finale powieści skłania się ku apoteozie życia — dlatego pies skacze w okno, metaforycznie „przeskakuje nad śmiercią”, uosobioną w postaci unicestwionego przerażeniem artysty, „wypada do ogrodu” (prefiguracji rajy lub „ogrodu rozko-

---

<sup>25</sup> C. Pinkola Estes (*Biegnąca z wilkami...*, s. 138) zauważa: „Świat psa jest wypełniony nieustającym, katastroficznym zgiełkiem, dźwiękami, których nasze ludzkie ucho w ogóle nie rejestruje. Ucho psa to potrafi. Pies słyszy poza zakresem ludzkiego słuchu. Ten mediumiczny aspekt instynktownej psychiki intuicyjnie wychwytuje najgłębszy wysiłek psychiczny [...]”.

szy ziemskich”), ponad którym wstaje świt i ptaki przestraszone nagłym skokiem charta kołują „w słonecznej roztoczy”. Wydaje się, że dotąd na ten odrodzeńczy aspekt roli psa w utworze nie zwrócono należytej uwagi, skupiając się na istotnie mocniejszych sygnałach, zawartych w ostatnich słowach kompozytora o Agni i na wizerunku Hertensteina w finalnej symbolicznej scenie.

Jeszcze jeden ciekawy szczegół wymaga skomentowania. Pies uważany był, jak już pisaliśmy — w sensie mistycznym — za zwierzę progu, ale był nim także w znaczeniu jak najbardziej dosłownym, jako stróż ludzkich siedzib. U pogan i wczesnych chrześcijan istniał zwyczaj grzebania pewnej kategorii zmarłych pod progiem — byli to samobójcy, martwo urodzone lub nieochrzczone dzieci. Dlatego przekraczanie progu wiązało się z koniecznością odprawienia skróconego choćby ceremoniału, odwracającego możliwe nieszczęście (niechciany powrót zmarłych)<sup>26</sup>.

W świetle tych uwag wydaje się znaczące zastąpienie progu jako architektonicznego detalu drzwi — framugą okienną. Przejście ponad progiem dwóch światów zmienia się w rodzaj wylotu (płynny ruch psa, wyskakującego przez okno) w otwarty, słoneczny przestwór. Okno wszak, w przeciwieństwie do drzwi, raczej otwiera przestrzeń, niż ją ogranicza<sup>27</sup>.

Gwałtowna śmierć Müllera, zaakcentowana popłochem psa, kontrastuje z owianym błogim spokojem odejściem kompozytora. Śmierci poety towarzyszą krzykliwe, brzydkie ptaki; muzyka obsiadają „złote słoneczne motyle”. Przyjrzyjmy się implikacjom owej odmienności obrazowania.

<sup>26</sup> Por. M. Ziółkowska: *Oj, nie przez próg!...*, s. 8.

<sup>27</sup> O klaustrofobicznym ograniczeniu przestrzeni przedstawionej w powieści tak pisze Magdalena Popiel w studium *Retoryka zła w „Próchnie” Wacława Berenta...* (s. 123): „Szczelna zamkniętość uwięzionej przestrzeni jest cechą trumny (»ciasne pudełko«, s. 4), cmentarza (»niski, krwawoczerwony mur, spięty ciężkimi fortecznymi wrotami«, s. 3) i miasta”; G. Bachelard (*Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: Idem: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 318—319) zwraca uwagę na dialektykę przytulności (dom) i bezkresu, której doświadcza człowiek w oknie. Okno otwiera się na dalekie niebo, na świat zewnętrzny; także na „potok czasu” i boskość.



Jakie ptaki budzi swoim gwałtownym poruszeniem pies? Można przyjąć, że chodzi o tak pospolite i często wspomniane w powieści kruki i wrony, „chmurą ciemną” rzucające się „w dół, ku miastu” (P, s. 325). Kruki, ze względu na czarne upierzenie, kojarzyły się ze śmiercią i żałobą, ale tutaj każe im się krążyć „w słonecznej roztoczy”, symbolizującej święte ognisko życia. Przyziemność konotowana przez ptaki sfruwające w dół (ku miastu-Molochowi) konkuruje w tym obrazie z uduchowieniem, które reprezentują wszelkie istoty uskrzydłone. Müller snadź nie zdołał wyzwolić się całkowicie — dlatego mnogie<sup>28</sup> (symbolizujące zło i nieład) ptasie uosobienia jego duszy zawisają ponad siedliskiem ziemskiego brudu w „słonecznej roztoczy” nieba, która kojarzy się pozytywnie.

Obsiadające głowę Hertensteina słoneczne „złote motyle” odsyłają do antycznych przedstawień duszy, śmierci i zmartwychwstania. Cudowne przeistoczenie z pozbawionej pozornie życia poczwarki w zwiewnego owada inspiruje poetyckie wyobrażenie, w którym „motyl ze swojego stanu przejściowego, osnutego ciemnością, przedostaje się, jako poszukujący światła, w jasny jego krąg i staje się jakby jego cząstką [...]. Człowiek przechodzi podobną przemianę [...]. Z prochu powstaje ciało przemienione — piękne, żywe, wszystko przenikające, nieśmiertelne!”<sup>29</sup>. Symbolika uwolnienia duszy kompozytora z ziemskich pęt harmonizuje z jego ostatnim monologiem na temat twórczej i niszczyielskiej natury Agni<sup>30</sup>.

Podobnie jak chart-psychopompos, również łabędź, ptaki i motyle, prefiguracje śmierci (wyzwolenia) i zmartwychwstania, współtworzą oksymoroniczną symbolikę finału *Próchna*.

<sup>28</sup> Tezy tego akapitu opieram na hasłach *Ptak, Ptaki* w: J.E. Gírlot: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 340—341.

<sup>29</sup> D. Forster: *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 281—282. Autorka pisze dalej o ewolucji wyobrażenia duszy u starożytnych od „żałobnej ćmy” do „radosnego motyla” i powiązaniu tego symbolu z Erosem.

<sup>30</sup> „Motyl w buddyzmie — atrybut Śiakiamuniego (mędrca Śiakiasów), tj. Buddy” — W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 236.