

STIMMUNG I NARRACJA W POWIEŚCIACH WACŁAWA BERENTA. MIĘDZY SŁOWEM A CIAŁEM

MAGDALENA POPIEL*

1. LEKTUROWE POWROTY

Okazjonalne powroty do pisarzy, od których odeszło się jakiś czas temu, bywają frapującą przygodą. Niekiedy jest ona radością z odkrywania pozornie tylko znanego ładu, ale zdarza się, że ponownemu spotkaniu towarzyszy obojętność czy nawet rozczarowanie. Żadna z tych biegunowych możliwości nie przydarzyła mi się tym razem. Wydaje się, że intensywna i różnorodna lektura twórczości Wacława Berenta, jaka rozpoczęła się w latach 60. i trwała przez co najmniej dwie dekady, przyniosła tak wszechstronny, wnikliwy obraz jego dzieła, że nie sposób wnieść do niego coś zasadniczo nowego. Berent jest w tej szczęśliwej sytuacji, że jego stosunkowo niewielka objętościowo twórczość doczekała się solidnych warsztatowo edycji, a ilość znakomitych interpretacji jest wręcz imponująca. Dysertacje pochodzące z okresu szczytowej popularności Berenta wśród historyków literatury, zazwyczaj korzystające z instrumentarium strukturalizmu, nic nie straciły ze swej rzetelności i błyskotliwości. Można by przypuszczać, że twórczość tak wyrafinowana stylistycznie i głęboko zanurzona w materii języka, znalazła w tym nurcie metodologicznym najbardziej odpowiednie narzędzia analizy i egzegezy.

Od czasu, gdy berentologia przeżywała swój złoty okres, teren literaturowoznawstwa zapełnił się licznymi, mniej lub bardziej radykalnymi, teoriami. O możliwych kierunkach badań, jakie rysują się przed specjalistami od Młodej Polski, wspominał Ryszard Nycz w swojej ostatniej książce *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* na marginesie rozważań o perspektywach historii literatury. Wskazał on na kryzys dwóch podstawowych modeli uprawiania tej dyscypliny: zakwestionowaniu ulega zarówno przekonanie o naukowej obiektywności sądów historyka literatury („naiwny realizm”), jak i podstawowe założenia konstruktywizmu. Autor *Języka modernizmu* proponuje wyjście poza ten binarny układ perspektyw metodologicznych w kierunku „doświadczenio-

* Magdalena Popiel – prof. dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

wego wymiaru poznawania przeszłej rzeczywistości”¹ i przykładowo odwołuje się do sytuacji literatury przełomu XIX i XX wieku. Obok znanych konceptualizacji tego okresu często wpisanych w jego nazwy (neoromantyzm, modernizm, Młoda Polska, dekadentyzm, secesja itd.) wymienia nowe propozycje formułowane przez przedstawicieli krytyki postkolonialnej, *gender study*, nurty koncentrujące się na wielokulturowości czy procesach modernizacyjno-cywilizacyjnych. Efektem wprowadzenia tych teorii do badań historycznoliterackich byłoby, jego zdaniem, stworzenie wielu kanonów (dzieł, autorów, kryteriów opisujących i wartościujących), a zatem zaproponowanie nowej listy problemów i ujawnienie, odmiennego od tradycyjnego (tzn. ugruntowanego w badaniach dwudziestowiecznych) porządku i sensu literackich zjawisk.

2. W STRONĘ TEORII AFEKTYWNYCH

Obok tych najbardziej znanych, wymienionych przez Nycza, perspektyw studiów kulturowych, rysują się także inne propozycje, których aplikacja sprzyjałaby dostrzeżeniu w Młodej Polsce nowego układu dzieł, porządków ideowych i artystycznych. Rodzą się one niekiedy w wyniku reinterpretacji pojęć szczególnie bliskich estetyce przełomu XIX i XX wieku. Należy do nich np. kategoria empatii funkcjonująca na gruncie młodopolskiej krytyki literackiej, a doskonale opisana przez Michała Głowińskiego². W polskim literaturoznawstwie powróciła m.in. w analizie prozy przełomu XX i XXI w. w książce Anny Łebkowskiej korzystającej z teorii takich badaczek jak Dorrit Cohn czy Susan Keen³. Ostatnio pojawił się projekt reaktywowania innego terminu zapożyczanego z XIX-wiecznej estetyki – *Stimmung* – i na nim właśnie chciałabym się zatrzymać.

Hans Ulrich Gumbrecht w swojej książce *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur* z 2011 roku przedstawił koncepcję literaturoznawstwa, która, podobnie jak w dyskursie Nycza, ma stać się próbą wyjścia z paralizującego metodologicznego klinczu. Tutaj dominującymi tendencjami tworzącymi biegunowy układ są z jednej strony dekonstrukcja, a z drugiej badania kulturowe. Autor uważa, że kluczem lekturowym powinien być właśnie *stimmung* i należy zachęcać historyków literatury do czytania „ze względu na nastrój”. Interesująca jest przy tym argumentacja jaką się posługuje; wyjaśnia, iż „dużej części nieprofesjonalnych czytelników literatury chodzi w lekturze właśnie przede wszystkim o nastrój, nawet jeśli niekoniecznie są tego świadomi (bo

¹ R. Nycza, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 167.

² M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

³ A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.

też wcale nie muszą być”⁴. Przekonuje, że „koncentracja na nastrojach mogłaby pozwolić dzisiejszemu literaturoznawstwu na odzyskanie niemal zupełnie utraconej świeżości i bezpośredniości w obcowaniu z tekstem” [s. 163].

Niewątpliwie trudne do precyzyjnej konceptualizacji przesłanie Gumbrechta ma intuicyjnie rozpoznawalny cel. Nastrojowość stając się pojęciem uniwersalnym – „można pytać o nastrój każdej sytuacji, każdego dzieła i każdego tekstu” [s. 161] – sprzyja intensyfikacji przeżywania odmienności historycznej i kulturowej każdego przedmiotu przeszłości. A zatem efektem takiej ontologii literatury opartej na nastroju byłaby szczególna kontaminacja doświadczenia historycznego i estetycznego.

Czytanie nastrojów, ich odkrywanie, odczuwanie, ogarnianie powinno odbywać się trybem przyzwalającym na odbieganie od standardów dyskursu naukowego. Czytający może pozwolić sobie na „poddanie się irytacji lub fascynacji pojedynczym słowem albo detalem, fragmentem tonu albo rytmu” [s. 168]. Właściwą formą meandrycznego podążania za „prawdą” nastroju, a niekoniecznie zmierzającego do pieczołowitej rekonstrukcji znaczeń, okazuje się esej.

Czym jest *Stimmung*? Warto zwrócić uwagę na trzy aspekty tego terminu. Pierwszy aspekt wypływa z etymologii niemieckiego *Stimmung* przywołującego zarówno „głos” jak i „strojenie instrumentu”, i polskiego „nastroju”, w którym słychać pokrewieństwo z tym drugim znaczeniem. Gumbrecht próbując wyjaśnić znaczenia, jakie przypisuje pojęciu *stimmung*, przywołuje muzykę i pogodę, traktując je jako metafory tonu, atmosfery, nastroju, tworzące zarazem kręgi znaczeń wyjątkowego oddziaływania na zmysły człowieka. Czytanie literatury poprzez nastrój oznacza szczególną wrażliwość odbiorcy na te aspekty, które uaktywniają jego doznania cielesne; muzyka jak i pogoda czynią z podmiotu czuły instrument przeżyć. I chociaż ciało jest tu niezbędnym medium komunikacji, Gumbrechta interesują doznania nie tylko czysto sensualne, ale też psychiczne [s. 154–155]. Słuch, podobnie jak dotyk, ujawnia zarówno zmysłowy, jak i wewnętrzny wymiar; za Toni Morrison powtarza on formułę „bycia dotkniętym jakby od środka”.

Drugi aspekt związany jest z historyczną zmiennością pojęcia; ta kluczowa kategoria estetyki przechodziła różne fazy, ale najistotniejsza przemiana nastąpiła w modernizmie. Podważono wówczas czy wręcz zanegowano podstawową regułę budowania pojęcia nastroju na jedności i harmonii. Zapowiedzi zerwania słychać wyraźnie już u Fryderyka Nietzschego. Takie świadectwa jak traktat Leo Spitzera *Klasyczna i chrześcijańska idea harmonii świata* (z lat 1944/45) czy notatki Gotfrieda Benny przekonują o ostatecznym rozdzieleniu pojęć nastroju i harmonii (pośrednictwa/korespondencji). Trzeba zauważyć, że Gumbrecht mocno akcentuje nostalgiczny charakter modernistycznych nastrojów,

⁴ H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury* [w:] *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 153.

co skłania do szukania paralel między jego teorią a Lyotardowską koncepcją wzniosłości⁵.

Trzeci aspekt terminu *Stimmung* odsyła do podmiotowości sztuki. W tej propozycji czytania nastrojów pojęcie podmiotowości staje się wektorem kierującym uwagę w stronę pełni doświadczenia bezpośredniego.

Przypomnijmy, że w Młodej Polsce rolę nietzscheańskiej tradycji nastrojowości podkreślał Ignacy Matuszewski, posługując się tym pojęciem jako pomostem łączącym twórczość Słowackiego z nową sztuką. Matuszewski definiuje nastrojowość za *Słownikiem wileńskim* jako „usposobienie duszy, stan wewnętrzny uczuć i myśli”⁶. Na takim rozumieniu buduje swoje opozycje sztuki przedmiotowej i podmiotowej, muzyczno-lirycznej i plastyczno-epickiej, które nowa sztuka przekracza w dążeniu do syntezy dzieła totalnego. A zatem podmiotowość, poprzez którą wyjaśnia pojęcie nastrojowości, jest rozumiana jako *l'état d'ame*, stan duszy, której odtwarzanie (dopowie to wyraźnie Przybyszewski) jest celem nowej sztuki. Ważnym komponentem tak rozumianej nastrojowości jest problematyka dążenia do „pełni człowieka”⁷. W refleksji estetycznej takiej eksplikacji pojęcia *stimmung* patronują zarówno artystyczne reprezentacje zwielokrotnionego „ja” (od Novalisa po Baudelaire’a i jego kontynuatorów), jak i wagnerowska idea *Gesamtkunstwerk*.

3. NASTROJOWOŚĆ I NARRACYJNOŚĆ

Proza Berenta, jak pokazały liczne studia, jest ciekawym materiałem do analiz „nastroju” wpisanego w warstwę muzyczną utworu. Kształt eufoniczny i prozodyczny w dużej mierze konstytuował jej wartość artystyczną. Oprócz różnorodnych zabiegów stylizacyjnych Berent wprowadza do swych utworów jeszcze inne środki kreujące *stimmungowy* wymiar. Wszystkie powieści, a przede wszystkim *Próchno* i *Ozimina* są tekstami, w których dominują słowa wypowiedziane przez bohaterów, a to w jaki sposób, w jakich okolicznościach i do kogo są one kierowane jest równie ważne jak to, o czym mówią. Ta szczególna intensywność kontekstualizacji stała się znaczącym rysem poetyki utworów Berenta. Nie chodzi tu tylko o relacje międzysłowne (słowo wobec słowa, słowo przeciw

⁵ W dwudziestowiecznej historii nastroju istotne miejsce zajmuje ujęcie Heideggera przedstawione w *Sein und Zeit*. Por. B. Pereira, *Stimmung bei Heidegger. Das Phaenomen der Stimmung im Kontext von Heideggers Existenanalyse des Daseins*, Amsterdam 2002.

⁶ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, oprac. S. Sandler, PIW, Warszawa 1965, s. 121.

⁷ Matuszewski pisał; „bez nici logicznej, wiążącej rozproszone momenty nastrojowe w jedną całość, rozbija się ona na szereg atomów, na luźny zbiór pojedynczych i samodzielnych utworów, które nie dadzą pełnej i skończonej syntezy ducha artysty – co przecież stanowi cel sztuki nowoczesnej” – i powoływał się na formułę Charlesa Morice’a „sugerować całego człowieka poprzez całą sztukę” zaczerpniętą z *Litterature de tout a l'heure* (1889), *op. cit.*, s. 154.

słowu czy słowo w słowie) kształtowane w ramach mniej lub bardziej tradycyjnych technik intertekstualnych czy ram dialogowo-monologowych. Istotne dla Berenta jest to wszystko, co staje się aurą wypowiedzanego słowa a płynie z cielesnego wymiaru wszelkiej sytuacji komunikacyjnej. Przedstawia on ciało jako instrument grający wszystkimi możliwymi tonami głosu, gestu, spojrzenia, zachowania. Świadomość ciała podobnie jak świadomość słowa są udziałem samych bohaterów. Nieprzypadkowo Berent zaprasza często do świata swoich powieści artystów, inteligentów lub przynajmniej „nadwrażliwców” szczególnie wyczulonych na formy artykulacji i gry interpersonalne.

Cztery powieści Berenta tworzą konstelację, której niepowtarzalność opiera się w dużej mierze na zasadniczej odmienności nastroju każdej z nich. Ograniczę się tutaj do kilku spostrzeżeń dotyczących dwóch z nich, *Próchna* i *Oziminy*, w skromnym, ale znaczącym wymiarze incipitów powieściowych.

Od początku utworu Berent kreuje rzeczywistość, w której czytelnik podąża za głosem postaci. Zagadnienie konstruowania bohatera literackiego w perspektywie stosowanych przez Berenta strategii narracyjnych i form stylistycznych oraz sposobów reżyserowania rozmów i polemik, było wielokrotnie podejmowane. Warto może uzupełnić ten krąg problemowy o propozycję Miki Bal, która zachęcając do przesunięcia refleksji nad narratologią w stronę analizy kulturowej, sugerowała przeformułowanie pytań, jakie zazwyczaj stawia się tekstom prozatorskim:

Pytać trzeba nie o to skąd pochodzą słowa i kto je wypowiada, ale o to, w co w tej grze fikcji mamy wierzyć, co zobaczyć, co nienawidzić, kochać, podziwiać, z czym polemizować, czego się lękać, a co czuć.⁸

Przyjrzyjmy się zatem sferze gry, jaka toczy się między słowem a ciałem w dwóch incipitach powieściowych. Berent traktuje bohaterów jako instrumenty służące do budowania określonego nastroju; stroi je, wypróbowując bogatą gamę brzmienia. Wykorzystuje przy tym wszystkie możliwości, jakie daje człowiek w swojej złożonej konstrukcji cielesnej, zmysłowej, emocjonalnej, intelektualnej i duchowej, by wygrać na nim melodię, jaka mu jest potrzebna w kompozycji utworu. Wśród bohaterów są tacy, którzy stanowią lepsze, bardziej plastyczne i sugestywne tworzywo – to aktorzy, wyjątkowo świadomi swego ciała, gestu, głosu, a także emocji własnych i widza. Pierwszym bohaterem, który wkracza na powieściową scenę *Próchna* jest właśnie aktor.

Opowiadanie Borowskiego przekształca się w monodram odegrany przez jednego aktora dla jednoosobowej widowni, na scenie, w jaką zamienia się miejski cmentarz. Tę postać buduje Berent z płaczu i śmiechu, sarkazmu i ironii, rozpacz i ekstazy, kłamstwa i wstydu, krzyku i milczenia. Repertuar emo-

⁸ M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłumaczenie zbiorowe, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 231.

cji i stanów duszy, skala odczuwania, różnorodność doświadczeń są ogromne. Przytoczenia słów innych postaci, w które obfituje monolog Borowskiego stają się materiały gry aktorskiej i budują sekwencje mikroszenek. „Ogrywane” bywają różne sytuacje: naśladowania, parodiowania syna przez ojca i ojca przez syna, flirtu i uwodzenia, zakochania (w portrecie matki i kochanki) itd. Każdy etap życiowy bohatera, każda przemiana mentalna przynosi nowy obraz ciała; oczy, czoło, głos i cała postać opowiadają historię jego życia. We wstępie do drugiego wydania rozprawy *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania* Helmuth Plessner przekonywał, iż:

Tylko zachowanie objaśnia ciało, tylko zarezerwowane dla człowieka – zgodnie z jego wyobrażeniem i projektem – sposoby zachowania, mówienia, działania, przybierania postaw, śmiech i płacz czynią zrozumiałym ludzkie ciało, uzupełniają jego anatomię.⁹

Berent skupia się właśnie na opisie zachowania bohatera, nie ucieka w stronę pojęciowego nazywania nastrojów czy emocjonalnej retoryki, jak to na przykład bywa u Przybyszewskiego. Jego kreacje bohaterów są mocno osadzone na dwóch fundamentach warsztatu pisarskiego: oryginalności stylu oraz kompetencji antropologicznej, czyli wnikliwej i wszechstronnej wiedzy o człowieku. Dzięki temu unika typowych młodopolskich grzechów: płytkiej ekspresji zawieszony na poziomie abstrakcji i w efekcie odcieleśnionego języka ciała, zmysłowości pozbawionej zmysłów, obciążonej często manierycznością i banałem.

Tę przestrzeń gry jaka toczy się między słowem a ciałem można opisać na różne sposoby, na przykład podążając w kierunku od słowa do ciała i przeciwnie od ciała do słowa. Kierunek pierwszy oznacza badanie ciała stematyzowanego, opisywanego, wyobrażonego. W prozie Berenta, jak wiadomo, szczególnej wagi nabiera problem metaforyzacji dyskursu kreującego postać (np. dezintegracja, reifikacja, animalizacja a także substancjalizacja cech wewnętrznych często prowadząca do psychomachii). Obraz bohatera konstytuuje się w zdaniach prostych, niekiedy lakonicznych a także tych, które posługując się metaforą, intensyfikują skalę życiowych doświadczeń. Metaforyka jest środkiem amplifikacji różnorodności, podkreśla rozpiętość gamy nastrojów, jakie składają się na niepowtarzalny portret bohatera.

Przypomnę w tym miejscu konkluzję analizy stylistycznej i interpretacji powieści Berenta, jaką postawili Maria Podraza-Kwiatkowska i Jerzy Kwiatkowski, autorzy prekursorskiego, cennego dla problematyki słowa i ciała, tekstu:

Efekt jaki postaci te czy obrazy wywołują, jest bodaj nie do osiągnięcia odmiennymi od analizowanych tu środkami. Środki te łączą bowiem w sobie ekspresję metaforyczną z rzadkim darem dociekliwej, maniackiej w swej dociekliwości obserwacji, z absolutnym słuchem wrażliwości zmysłowej [podkreślenie moje], którą obserwowaliśmy

⁹ H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przełożyli i opracowali A. Zwolińska, Z. Nerczuk, posłowie A. Zwolińska, Wyd. Antyk, Kęty 2004, s. 6–7.

tu na przykładzie jednym z najtrudniejszych: wrażliwości mechanicznej wewnętrznej (tzw. proprioceptywnej). Metaforyka służy tu nie zadziwieniu wyobraźni, jak to się dzieje i działa powinno w poezji, lecz pełni funkcję najtrafniejszego oddania i spotęgowania wrażenia wywołanego przez poznawalną zmysłami rzeczywistość. W tym sensie można mówić o impresjonistycznej technice tych ekspresjonistów [Maguszewskiego, Berenta i Kadena].¹⁰

Podążanie drogą od ciała do słowa (przede wszystkim w sensie głosu bohatera) doprowadzi do wniosku, iż w powieściach, które Stanisław Brzozowski określał „koliskiem monologów”, rytm wypowiedzi postaci spleciony jest z cielesno-zmysłowym wymiarem egzystencji. Co w tej dwukierunkowej analizie którą tutaj tylko sygnalizuję, wydaje się szczególnie istotne? Obraz człowieka, jaki kreuje Berent opiera się na synekdochicznej jedności. Całość jest możliwa do uchwycenia tylko w mikroświecie części. Nie ma nic takiego w duszy, co nie poruszyłoby ciała, a ciało staje się najczulszym instrumentem przenoszącym każdy ton z wnętrza na zewnątrz. Może to być gest, wyraz twarzy, spojrzenie („tę całą duszę człowieka wypowiada się, tuląc cztery palce dłoni i puszczając jakiś mały, przelotny promyk po twarzy”¹¹). Czytanie twarzy partnera zastępuje dialog głosów („wielką, nagą i jak płótno na wietrze ruchliwą [twarz], ułożył w jakiś grymas powagi, który mi się nie podobał. Pod tym grymasem czała się ironia” – s. 10). Ta całość często bywa dysharmonijna: gest może oderwać się od ciała, ciało może być bardziej szczere niż słowo.

Próchno jest powieścią gestu; jako gest ciała ma podwójną moc: po pierwsze siłę ekspresji, ale także, jak u aktora ograniczonego wymogami sceny i konwencji, siłę samodyscypliny. Gest odsyłając do czegoś poza sobą, jest zawsze niepełny, okaleczony i w tym, jak trafnie diagnozował Irzykowski, stanowi cenną manifestację osobowości¹². Każdy z bohaterów *Próchna* jest aktorem posiadającym swojego widza, jego słowo musi być skierowane do kogoś. Kolejne części powieści przedstawiają pary z wyraźnym wskazaniem na aktora i widza. Berent wchodzi w rolę reżysera Teatru Intymnego.

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, Jerzy Kwiatkowski, *Maguszewski – Berent – Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego* [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Labirynt – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Universitas, Kraków 2011, s. 272).

¹¹ W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, BN SI 234, Ossolineum, Wrocław 1979, s. 18.

¹² Karol Irzykowski w *Prolegomenie do charakterologii* przeprowadzał typologię bohaterów literackich, pisząc o człowieku-problemie, człowieku-geście i człowieku-charakterze i próbował wywodzić z tego projekt historii literatury: „Cały rozwój literatury można badać pod tym kątem widzenia: w jaki sposób gromadził się w literaturze repertuar pięknych, mądrych, trafnych lub w ogóle oryginalnych zachowań się człowieka, ile nowych i jakich gestów wydobyto, ile nowych i jakich sytuacji zaaranżowano lub spostrzeżono – i można by przy tym często miarkować, jak długo ludzkość jedną taką sytuację, jeden taki gest w literaturze przeżuwa, tworząc setki duplikatów” (*Prolegomena do charakterologii* [w:] tegoż, *Czyn i słowo*, wstęp A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 669). *Gestowi śmiechu w literaturze Młodej Polski* poświęcił znakomite studium R. Nyc z (*Język modernizmu*, Wrocław 1997).

W *Oziminie* sytuacja ulega zmianie – sygnalizują ją doskonale pierwsze akapity utworu. Gra pomiędzy słowem i ciałem koncentruje się na spojrzeniu, procesie patrzenia i błyskach postrzeżenia. Początkowo świat oglądamy oczami jednego z bohaterów i wydaje się, że to wskazanie na dominujący punkt widzenia powtórzy sytuację z *Próchna*. Jednak gwałtowne przecięcie tak budowanej perspektywy, czyli zderzenie jej ze spojrzeniem Niny, jest szokiem dla bohatera i czytelnika. W tym samym czasie, gdy oglądamy, jesteśmy oglądani, świadomość bycia podmiotem i przedmiotem poznania determinuje w *Oziminie* sferę gry między słowem a ciałem. W tym teatrze wszyscy jesteśmy aktorami i widzami równocześnie.

Berent był mistrzem konstruowania tego, co Georg Simmel nazywał dwuosobową społecznością. Ten wnikliwy socjolog nowoczesności apelował, by stała się ona przedmiotem zainteresowania nauki:

Socjologia [...] musi kierować się na te subtelniejsze, bardziej ulotne, ale tysiącami splotów określające nasze życie układy, jakie tworzą się od osoby do osoby, więzi często zrywane, następnie nawiązywane, to znów inaczej biegnące, dzięki którym w końcu nasza wewnętrzna żywotność i trwałość naszego istnienia wiąże się z innym.¹³

I dodawał, że to one tworzą bazę i przestrzeń intymności, jaką każdy z nas wokół siebie stwarza. W powieściach Berenta do tego, co publiczne dochodzimy poprzez to, co prywatne, intymne. Przy czym gra między Ja i Ty toczy się często w obliczu granicznych sytuacji egzystencjalnych i przybiera w tych powieściach charakter misterium. Teatralność takiego ujęcia nie tylko zmierzła do intensyfikacji, ale także do uniezwyklenia, tajemniczości, magii. Proponowane spojrzenie na twórczość autora *Próchna* modyfikuje konteksty i tworzy nowe konstelacje dzieł i kategorii estetycznych, w których można ją odczytywać.

Lekturze nastrojów w powieściach Berenta towarzyszyłaby nie tyle pamięć na przykład o „nastrojowych romansach” Żeromskiego (określenie Matuszewskiego), ile o twórczości poetyckiej i dramatycznej Leśmiana, prozie Schulza oraz dziełach Strindberga, Ibsena, Czechowa czy Dostojewskiego. To w nich wszyscy jesteśmy aktorami nowego Teatru Intymnego. Idea człowieka jako aktora, którą Berent mógł zaczerpnąć z pism Nietzschego nie oznacza tylko, jak u autora *Woli mocy*, człowieka przedmiotowego, sprowadzonego do działań reaktywnych i skłonności nihilistycznych. Jest w niej także wnikliwa obserwacja człowieka nowoczesnego, zamkniętego w mikrorelacjach, wykluczonego z rozległych pejzaży niegdyś otwartego, gościnnego i oswojonego świata.

¹³ G. Simmel, *Dwuosobowa społeczność* [w:] tegoż, *Filozofia kultury*, przekład W. Kunicki, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 119.

Magdalena Popiel

STIMMUNG AND NARRATION IN WACŁAW BERENT'S NOVELS:
BETWEEN WORD AND FLESH

Summary

This analysis takes the more recent interpretations of the 19th-century category of *Stimmung* (primarily H. U. Gumbrecht) to see whether they can be applied to Polish Modernist prose. Most interesting from this perspective is the relationship between the body and the word in the world of the characters of Wacław Berent's novels. An analysis of the openings lines of *Rotten Wood* and *Snowy Crop* reveals a new horizon of contextualization, the key to which can be found in the micro relations of the contemporary Intimate Theatre (whose main representatives were August Strindberg, Anton Chekhov, Bolesław Leśmian and Bruno Schulz).