

Obrona czy kompromitacja dekadenta? O *Henryku Flisie* Stanisława Antoniego Muellera

Mottem mych uwag będą słowa Teresy Walas: „Kształtowanie się światopoglądu dekadencckiego i z nim związane odczuwanie świata naruszyło naturalną drogę liryki, zbiegło się natomiast szczęśliwie z kierunkiem rozwoju prozy”¹. Ten kierunek współtworzy powieść Stanisława Antoniego Muellera o artyście, autora rzadko wspomnianego przez historyków literatury, a zupełnie zapomnianego przez czytelników. Zapewne wielorakie są przyczyny tego faktu. Jest to jedyna powieść pisarza, porównywalna z *Próchnem* i *Pałubą*, ale wydana późno, bo w 1908 roku. Co prawda mogło się to okazać jej jeszcze jednym walorem, ponieważ przynosi ona zderzenie idei estetyzmu z ideą rewolucji 1905 roku. Mogłaby więc stanąć obok *Oziminy*, ale autor wybrał życie zamiast sztuki, decydując się na karierę wysokiego urzędnika państwowego. Po raz drugi *Henryk Flis* został pieczołowicie wydany w 1976 roku przez Wydawnictwo Literackie i zaopatrzony znakomitym posłowiem i przypisami Mirosławy Puchalskiej. Zachwycony Adam Zagajewski napisał wówczas, że *Henryk Flis* mógłby uchodzić za powieść współczesną dziejącą się na początku XX wieku, tyle że „spośród innych powieści obecnie powstających ta książka wyróżnia się precyzją konstrukcji w zakresie i szczegółu, i całej kompozycji, a także pewną determinacją i powagą wypowiedzi, których to cech brakuje zazwyczaj dzisiejszym wycieczkom w świat moderny”². Nie wiadomo, jakie „wycieczki” miał na myśli poeta, ale możliwe, że ówczesne tak zwane powieści galicyjskie, na przykład Andrzeja Kuśniewicza, które rzeczywiście problematykę modernistyczną przedstawiały z pastiszowym dystansem.

¹ T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 258.

² A. Zagajewski, *Oryginał, falsyfikat* [w:] tegoż, *Drugi oddech*, Kraków 1978, s. 40.

Stanisław Antoni Mueller należał do lwowskiego odłamu Młodej Polski i do wąskiego kręgu towarzysko-literackiego nazwanego żartobliwie przez Marylę Wolską „Płanetnikami”, co stanowiło przytyk do ich bujania w chmurach. *Henryk Flis*, jak i *Patuba*, w istocie należą do powieści galicyjskich. Przypominam, że Karol Irzykowski wyróżnia dwie gałęzie rodu Strumieńskich:

Rodzina Strumieńskich dzieliła się na dwa odłamy: jeden zamieszkały w Królestwie Polskim, drugi w Galicji, żyjące ze sobą w stosunku nieprzyjaznym, a nawet wrogim. Za czasów powstań stan ten zaostriżył się w nienawiść. Strumieńscy z Królestwa, czyli Mariusze, garnęli się w szeregi wojowników, nie szczędząc krwi i grosza, podczas gdy Adam Strumieński, właściciel Wilczy, potępiał i szykanował te zapędy. Nie byłoby jednak w tym jeszcze nic wstrętnego, gdyż Adam Strumieński był zwolennikiem mistycznej teorii o bezwzględnej wyższości ducha nad materią i bierny kwiatyzm uważał za konieczny warunek przyszłego triumfu ducha, a z nim i powrotu wolności: gdyby przy tym jego dwulicowe, a później arcylojalne zachowanie się nie obudziło podejrzeń co do szlachetności pobudek owej teorii³.

Zżymając się na romantyczne przeciwstawienie czynu i słowa, Irzykowski – jak wiadomo – je likwidował, ale pod jednym warunkiem: że poezja (rozumiana jako „prawdziwa” sztuka w ogóle) stanie się czynem odkrywającym ludzkie zakłamanie. W artykule *Z tajemników bohaterszczyzny*, w którym jest między innymi mowa o *Ludziach podziemnych* (1908) Andrzeja Struga, Irzykowski zauważa:

Bo moją duszę wschodniogalicyską nie tak łatwo wziąć na kawał, nie da sobie ona byle czym zaimponować. Nie ja jeden taki. Odlegli od głównych ognisk, które urzędowo promieniują z siebie idealizm na całą Polskę, zachowujemy się ze sceptycznym szacunkiem. Mało kto wie, ile cennych pierwiastków kryje się w tym sceptycyzmie. Pierwszym naszym odruchem wobec rewolucji była nieufność do pozy bohaterskiej – naturalnie pod maską urzędowej czci⁴.

Krytyk w recenzji *Henryka Flisa*, wróżąc autorowi pomyślną przyszłość pisarską, stwierdził, że powieść tę można by nazwać „epopeją wschodniogalicyską”, „galicyjskim *Próchnem*”, ostatecznie wybrał formułę „galicyjskiego *Hamleta*”. Miejscem akcji *Henryka Flisa* jest Rokomysz, czyli Drohobycz. Miasto zupełnie inne od tego, które znamy z twórczości Brunona Schulza, choć nie do końca, ponieważ u obu pisarzy występuje aura wschodniogalicyskiej prowincji sprzed pierwszej wojny światowej. Dla Muellera było to miasto wygnania, jako że dziadkowie, stateczni mieszczaństwo, u których się wychowywał, „właściciele magazynu ubiorów męskich we Lwowie”⁵, wysłali go, absolwenta prawa, pod opiekę matki i ojczyma, sędziego Witolda Maczka (ojca przyszłego generała), w obawie, że zadając się we Lwowie z artystami, zaprzepaści swą prawniczą karierę. Okazało się, że Drohobycz skutecznie wybił mu z głowy artystyczne mrzonki, ze szkodą dla

³ K. Irzykowski, *Patuba: Sny Marii Dunin*, Pisma, red. A. Lam, Kraków 1976, s. 58.

⁴ Tenże, *Czym i słowo. Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Pisma, red. A. Lam, Kraków 1980, s. 235.

⁵ M. Puchalska, hasło *Mueller Stanisław Antoni* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXII, Kraków 1977, s. 254.

polskiej literatury. Tę rodzinność autor w utworze przemilcza, jako że Rokomysz ma być w biografii bohatera miejscem obcym, które podda go różnym próbom, dzięki którym pozna słabości swego „hamletycznego” charakteru. Jednakże, jak pokazuje Mirosława Puchalska, nazwa „Rokomysz” była pseudonimem, pod którym krył się klucz umożliwiający autobiograficzną lekturę utworu. Natomiast czytana dzisiaj powieść Muellera zadziwia swą nowoczesnością, wydaje się bliższa nam niż *Patuba* i *Próchno*, a jednocześnie razi, jak *Próchno*, swą młodopolską poetyzującą stylistyką, której potrafił przeciwstawić się tylko Irzykowski. Ale ta jej cecha, i to wielkie zwycięstwo autora, cechuje mowę bohaterów, wobec której narrator, którego można utożsamić z autorem, zachowuje ironiczny dystans. Ale nie tylko on, cała powieść, i to ją sytuuje w dwudziestowiecznym horyzoncie poznawczym, przesiąknięta jest ironiczną interpretacją „doli człowieczej”⁶.

Irzykowskiemu ta ironia, jak pisał, „do kwadratu”, się nie spodobała. Uważał, że „we *Flisie* mamy fałszywą supremację autora nad bohaterem”⁷, i wysuwał przypuszczenie, że długi proces pisania książki (od 1903 roku) oraz wydarzenia rewolucyjne wpłynęły na zmianę stosunku twórcy do postaci. I sam ironizował tak: „Jest więc Flis literatem (hańba mu!), dekadentem, Hamletem, narodowym demokratą (wiwat!) Z wyjątkiem tego ostatniego punktu gotów jestem jednak bronić go we wszystkim przeciw autorowi”⁸.

Ten zarzut krytyk stawia jako autor *Patuby*. Nie odwołuje się bezpośrednio do swojej metody analizy psychologicznej, ale ma za złe Muellerowi, że jej nie stosuje, zbyt łatwo przechodząc do porządku nad motywami czynów bohatera, traktując go nielojalnie. Trudno się z tą opinią zgodzić. Mueller bowiem bardzo wnikliwie, acz środkami powieściowymi, przedstawia w monologach, dialogach postaci, w opisach snów i stanów psychicznych bliskich szaleństwu zderzenie świadomych, na poły świadomych i nieświadomych poruszeń duszy, właśnie duszy, bo nie przekreśla, jak Irzykowski, poznawczej sensowności tego pojęcia.

Znana jest opinia Kazimierza Wyki, że *Patuba* i *Próchno* nie stanowią, mimo pozorów, zerwania z dekadentyzmem. Utwór Berenta jest w tej mierze niekonsekwentny, bo autor nie potrafił stworzyć dystansu między sobą a przedstawianym światem, natomiast Irzykowski do dekadentyzmu się przyznawał, pojmował go jednak po swojemu, „jako wyrafinowanie intelektualne”, „komplikacjonizm”, a więc nie poczucie końca sztuki, lecz propozycję nowego jej rozumienia⁹. Teresa

⁶ O ironii jako cesze stylistyki *Próchna* pisze Magdalena Popiel w książce: *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 180 i n. Znaczeniem ironii w tej powieści jest dawanie wyrazu nie-nawiści i szatańska zasada przeczenia, przy czym autorka analizuje przeprowadzoną przez Berenta krytykę stereotypów językowych. W *Henryku Flisie* nie ma tak rozumianej krytyki języka i występuje inny rodzaj ironii, zbliżony do Mannowskiej ironii epickiej, która jest jednocześnie afirmacją i negacją.

⁷ K. Irzykowski, *Jeszcze jeden Hamlet (Stanisław Antoni Mueller: „Henryk Flis”)* [w:] tegoż, *Czyn i słowo...*, dz. cyt., s. 515.

⁸ Tamże, s. 517.

⁹ K. Wyka, „*Patuba*” a „*Próchno*” [w:] tegoż, *Modernizm polski*, Kraków 1968.

Walas, wyróżniając dwa aspekty postępowania historycznoliterackiego: sytuowanie dzieła na tle świadomości epoki oraz na tle znanego już ciągu dalszego, uważa, że w pierwszym aspekcie *Patuba* była utworem spóźnionym, ze względu na swój dekadentyzm, w drugim, ze względu na swój autotematyzm, prekursorско-awangardowym¹⁰. Wydaje się zresztą, że dekadentyzm, jak i postmodernizm są pojęciami, w których ambiwalencja semantyczno-aksjologiczna należy do ich znaczenia.

Michał Głowiński w *Powieści młodopolskiej* wysoko ocenia powieść Muellera z powodu jej narracyjnego nowatorstwa: sposobu użycia mowy pozornie zależnej przechodzącej miejscami w monolog wewnętrzny oraz zastosowania ironii, nie tylko we wzajemnych relacjach postaci, ale także w mowie pozornie zależnej, co wydaje się niemożliwe. „Jedynym możliwym rozwiązaniem kompromisowym – pisze Głowiński – było przyjęcie, że język postaci zajmujący dominującą pozycję w narracji, nie jest jednak językiem pisarza, że przytaczanie go w takim kształcie jest formą podkreślania dystansu, a więc ironii”¹¹. Temu zagadnieniu chciałabym się bliżej przyjrzeć, bo nie jest ono we *Flisie* tylko kwestią dwóch nakładających się języków, narratora i postaci, ale przede wszystkim zagadnieniem kompozycyjnym dotyczącym tak przebiegu zdarzeń – ironia losu, jak i ich autoironicznej oceny przez bohatera oraz metatekstów, w tym wypadku tytułów rozdziałów¹².

Henryk Flis to psychologiczna powieść o dojrzewaniu do bycia artystą, która jak dzieło Marcela Prousta¹³ kończy się „świetnym pomysłem” (tytuł ostatniego rozdziału), jakim ma być napisanie utworu, który właśnie przeczytaliśmy. Jej tytułowy bohater, absolwent prawa i początkujący poeta, przyjeżdża ze stolicy (Lwowa) do Rokomysza (Drohobycza), by odbyć adwokacką praktykę. I tu wkracza problem „galicyjskiej nafty”¹⁴. Drohobycz był miastem adwokatów¹⁵, ponieważ naftowe interesy wymagały ich pomocy i legalizowania nieuczciwych transakcji. Groteskowo, jak cyrkowych, ale i nowoczesnych artystów, przedstawia ich Bruno Schulz:

¹⁰ T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993, s. 147.

¹¹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 145.

¹² M. Puchalska pisze w posłowniu: „Trzymając się założeń modernistycznych, Mueller osiągnął rzadki sukces w dziedzinie kompozycji (...). Uderza zwłaszcza precyzyjna budowa rozdziałów, wyważona dynamika między puentą każdego rozdziału a jego tytułem, na ogół ważnym jako sygnał interpretacyjny, często – ironicznym. Dramaturgia powieści zgodna jest z tokiem jej psychologiczno-moralnego postępowania dowodowego. Wyjątkowy zaś walor strukturalny ma końcowa aluzja autotematyczna. Dzięki niej cały tekst przesuwają się w nową optykę” (S.A. Mueller, *Henryk Flis*, Kraków 1976, t. 1, s. 316).

¹³ Co też zauważyła M. Puchalska, dz. cyt., s. 308.

¹⁴ M. Popiel interpretuje *Henryka Flisa* w kontekście *Ziemi obiecanej* W. Reymonta, bardzo interesująco pokazując, jak nad naturalistycznie traktowaną tematyką przemysłowego miasta zaczyna górować tematyka cielesności widziana w kategoriach ekspresjonistyczno-groteskowej estetyki brzydoty.

¹⁵ Zob. M. Sołtysik, *Klimat stolicy galicyjskiej nafty. Dowódcy, artyści, adwokaci czyli fenomen Drohobycza*, „Palestra” 2014, nr 3–4, <http://www.Palestra.pl.index.php?go==artykul&id=3008> (dostęp: 14.04.2014).

Niedługo trzeba było czekać, a miasto zaroilo się od welocypedów różnej wielkości i kształtów. Filozoficzny pogląd na świat obowiązywał. Kto przyznawał się do idei postępu, wyciągał konsekwencje i dosiadał welocypedu. Pierwsi byli naturalnie koncypienci adwokacy, ta awangarda nowych idei z podkreślonymi wąsikami i w kolorowych melonikach, nadzieja i kwiat naszej młodzieży¹⁶.

Flis nie był zwolennikiem idei cywilizacyjnego postępu, nie jeździł na welocypedzie, nie należał też do „Sokoła” i nie dbał o tężyznę fizyczną. Niezwykłość tej powieści na tle innych utworów o artystach polega na uświadamianej przez bohatera podwójności czekającego go doświadczenia, której będzie musiał sprostać:

(...) wisiąca zmora nudnego przeświadczenia, że on, Henryk Flis, kandydat praw, obrał sobie nieodwołalnie powiatowe miasto Rokomysz, liczące 60 000 mieszkańców, siedzibę starostwa, itd., itd., za stałe miejsce pobytu i centrum ekonomicznej i (...) artystycznej działalności; że od tego dnia wszystkie jego sprawy cywilne i karne podlegną orzecznictwu tutejszego sądu; że tu uzyska kartę wyborczą do parlamentu i sejmu; że tu będą mu wymierzali podatki i daniny publiczne (...) że jednym słowem całe jego obywatelskie stanowisko za jednym zamachem uległo radykalnej zmianie, której rozmiarów i znaczenia na razie nawet ogarnąć nie można¹⁷.

Wbrew mapie, a zgodnie z subiektywną geografią bohatera, Rokomysz jest położony daleko od stolicy, a więc i kulturalnego życia, choć ze Lwowa do Drohobycza jest tylko 80 kilometrów, ale ówczesna podróż wyglądała z perspektywy bohatera następująco:

Twarz Henryka Flisa wykrzywiła się bezsilnym grymasem rozpacz. Trzygodzinna mitręga jazdy kolejowej w zapchanym po brzegi przedziale trzeciej klasy; natrętne, niedyskretne pytania współpodróżnych, męczący chaos ruchem pociągu opętanego krajobrazu jesiennego, gnającego wzdłuż brudnej szyby wagonu po beznadziejnie bliskim widnokręgu (t. 1, s. 5, wyróżn. moje – E.W.).

Te pierwsze słowa powieści nie tylko informują o złym nastroju bohatera, ale wyrażają go przez awangardową, Przybosiową niemal, metaforę „fałszywego sprawcy” oraz wprowadzają charakterystyczny dla krytyki nowoczesnej cywilizacji motyw, a właściwie już topos, kolei, tego „demonu ruchu”¹⁸, który w przytoczonym zdaniu niszczy harmonię natury. Dworzec w Rokomyszu to ciąg dalszy chaosu, wprowadzającego bohatera w stan panicznego lęku, czego konsekwencją jest zrobienie pierwszego, zapowiadającego następne, konformistycznego kroku: odmawia pomocy dawnemu koledze, którego brutalni pielęgniarze odwożą do zakładu psychiatrycznego w Kulparkowie. Świetnie uchwycona sekwencja psychologiczna: konfuzja, kompromitacja, konformizm (można by ją nazwać żar-

¹⁶ B. Schulz, *Kometa* [w:] tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 337.

¹⁷ S.A. Mueller, *Henryk Flis*, Kraków 1976, t. 1, s. 49–50. W dalszych przypadkach cytowania podaję w nawiasie numer tomu i strony.

¹⁸ Zob. W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007.

tobliwie syndromem 3K), będzie się w powieści powtarzała, budząc dwuznaczne reakcje: „dobrze mu tak” i współczucie. Bohater okazuje się bowiem pasywną ofiarą losu, pakuje się w sytuacje, które sam określa jako „groteskowe”. I tak spotykając piękną nieznajomą, przypomina sobie, że w pociągu pękł mu trzewik, i przy próbie ukrycia tego szczegółu pada do rynsztoka, dosłownie w rokomyskie błoto, które w trakcie rozwijania narracji będzie obrastało symboliczno-moralnymi znaczeniami (*Nafta i praca – złoto i błoto* – tytuł jednego z dzieł Stanisława Szczepanowskiego z 1886 roku)¹⁹. W trakcie przemowy bohatera na jubileuszu Sienkiewicza, gdy czuje on pustkę w głowie:

Oto w tej chwili pod ciężarem obdartego, umorusanego wisusa, który na jednym z okalających trybunę drzew bawił od dłuższego czasu niewybrednych widzów małpimi figlami – przysła gałąź. Malec, chroniąc się od upadku, czepił się konwulsyjnie pobliskiego słupa chorągwanego, lecz słup, zbyt płytko wkopany w ziemię, nie udźwignął brzemienia, przechylił się z wolna na bok i wraz z łopocącą chorągwią, z festonami zieleni, deszczem liści i pręcia, i z chłopakiem trzepoczącym się rozpaczliwie, jak owad żywcem wbity na szpilkę, runął na ziemię w to właśnie miejsce, gdzie przed chwilą odbył się uroczysty akt poświęcenia jubileuszowego dębu. (...) W taki to sposób ocalała oratorska sława Flisa (t. 2, s. 34).

Ironia narratorska wobec bohatera nie ulega wątpliwości, ale chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na doskonałą konkretność i obrazowość opisu służącego komizmowi sytuacyjnemu.

Układ fabularny zgodny jest z młodopolską normą, traktującą go jako „zespół scen”²⁰ stanowiących zbliżenia narracyjne zdarzeń rozwijanych chronologicznie. Ale autor dba o zachowanie ciągłości fabularnej inaczej niż Żeromski, którego narrator informuje o upływie czasu, i inaczej niż Berent, który dramaturgicznie zagęszcza czas powieściowy. We *Flisie* rozdziały-sceny mają charakter zamkniętych epizodów o dużej samodzielności, ale identycznej kompozycji. Każdy z nich poświęcony jest interpretacji przez bohatera czy narratora jakiegoś kulminacyjnego zdarzenia. Mówiąc inaczej, fabuła powieści zbudowana jest z samych kulminacji, a kompozycja epizodów przybiera kształt klasycznej noweli, co nie burzy jednak powieściowej spójności. Zagęszczeniu ulega więc nie czas, który płynie wolno, ale zdarzeniowość. Perspektywa bohatera buduje fabularne napięcie. Po pierwsze, razem z bohaterem odkrywamy tajemnice miasta; po wtóre, wiedza postaci jest większa od czytelnicznej. Autor tak ją dozuje, by jak w powieści kryminalnej zacząć od trupa (domniemanego), wzmacniać ciekawość odbiorcy, odwlekać jej zaspokojenie i zaskoczyć puentą. Pierwszy rozdział, zatytułowany *Samobójca*,

¹⁹ Na symbol „błota” wskazywała już M. Puchalska; o specyficznym błocie, płynącym rynsztokami Łodzi, pisała M. Popiel (dz. cyt.); błoto rokomyskie było tłuste i pachniało naftą. Zob. też: B.K. Obsulewicz, *Nalepki na walizce i błoto. O motywach ulicy w „Henryku Flisie” Stanisława Antoniego Muellera* [w:] *Ulica, zaulek, bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, red. A. Badowska, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013.

²⁰ Wedle znanej formuły M. Głowińskiego z *Powieści młodopolskiej*.

w sposób komiczny rozładowuje napięcie, ponieważ wstrząśnięty sceną na dworcu Flis robi na hotelarzu wrażenie szaleńca-samobójcy, sprowadza więc do jego pokoju policję, która przerywa majaczkliwy sen znużonego podróżnego.

Nie mamy jednak do czynienia z powieścią przygodową, bo, jak w nowoczesnej prozie psychologicznej²¹, węzłowe wydarzenia podlegają psychologiczno-moralnej interpretacji dokonywanej przez bohatera lub narratora, a przestrzeń i czas są kwestią subiektywnego odczucia: „przepędził w tym mieście zaledwie pół roku, a przecież przeżył tam więcej, niżli przez lat trzydzieści swego życia” (t. 2, s. 241).

Upływ czasu wyrażany jest najczęściej wiadomościami o zmianach pogody, a osobliwości podkarpackiego klimatu sprawiają, że w czasie tak krótkiego pobytu bohater przeżywa roczny cykl pór roku, z naciskiem na jesień, co nabiera symbolicznego znaczenia (znów można by snuć analogie z prozą Schulza). Przybywa do Rokomysza na jesieni, dwukrotnie powraca babie lato, „mroźnego ranka jesienego”, którego opis jest „zimowy”, Flis jedzie wywłaszczać chłopa z roponośnej działki, w słoneczny dzień jesienny odbywa się jubileusz Sienkiewicza i rozwija się romans Flisa z Heleną, którego kulminacją jest romantyczna wyprawa w okolice Rokomysza, gdzie znajdują się tajemnicze prastare kurhany. Przedwczesną wiosną bohater opuszcza miasto: „Budząca się wiosna, nowe życie, rozkwit, wiecznie toczące się koło” – myśli (t. 2, s. 242). A więc rozwiązanie zgodne z Nietzscheańskim witalizmem, ale jest to tylko jedno z możliwych rozwiązań. Przeważa atmosfera schyłkowości, bowiem kultura zostaje pogodzona z naturą, a obie zdecydowanie przeciwstawione cywilizacji, co jest wyrazem historiozofii katastroficznej.

Mistrzostwo kompozycyjne widoczne jest też we wzajemnym oświetlaniu się wątków składających się na rokomyskie doświadczenie. Modernistyczne antynomie życie–sztuka, kultura–natura, mężczyzna–kobieta nie zostają intelektualnie opanowane, jak w *Patubie*, lecz jako treści psychiki Flisa znajdują się w rozchwianiu²². Naftowa gorączka niszczy krajobraz i bohatera, któremu tylko się wydaje, że wyjeżdżając z Rokomysza z niezupełnie uczciwie zarobionymi pieniędzmi, ocali duszę artysty. Rokomyskie błoto, w które dosłownie upadł pierwszego dnia, jest jako symbol nie do zmycia. Kolejne doświadczenia Flisa znajdują zarówno przyczynę, jak i wyraz w topografii miasta. Już pierwszego dnia, by zabić nudę biurowej pracy, zachowuje się jak typowy *flâneur*: nie zwiedza miasta, nie ma w umyśle jego mapy, zdaje się na przypadek, pozwala się prowadzić jego ulicom i napotkanym widokom, miastu oddając inicjatywę. Rynek drohobycki wywołuje w nim odrzę:

Rynek rokomyski tworzył olbrzymi czworobok, wydęty w środku w kopę, opadającą wyboistym brukiem ku bocznym chodnikom, które z tego powodu mokły w kisnąym, lepkim

²¹ W *Patubie* też występuje fabuła o charakterze powieści tajemnic, a nawet horroru, ale trudno ją zauważyć ze względu na dominowanie komentarza autorskiego.

²² Piszący o *Henryku Flisie* wskazywali na dwoistość psychiczno-moralną bohatera. Jest ona ewidentna, ale mnie chodzi o trochę inny aspekt tego zjawiska – o współistnienie sprzeczności, które prowadzi do zachwiania psychicznej równowagi.

błocie. Czworobok zamykały ze wszech stron nierówne rzędy piętrowych kamienic i wających się roztrzęsionych domków, krzyczących pstrokacizną otynkowania, przygniecionych wysokimi dachami, krytymi szerniałym i przegniłym gontem lub rdzawą blachą. (...) Z nędznych żydowskich kramów, przed którymi sterczały obrzydliwe stołki zawalone zachęcającym do kupna towarem, buchał gęsty odór stęchlizny, wilgoci, śledzi, zjełczałego masła i nafty. (...) Całe miasto przedstawiało obraz tak ponury, że Flisowi w głowie nie mogło się pomieścić, by w tym więzieniu można żyć i nie oszaleć (t. 1, s. 22–23).

Ale za chwilę bohater dozna olśnienia na widok gotyckiego kościoła-twierdzy: autentyczne stare mury, ich surowe piękno, przywołujące bohaterską przeszłość historyczną, pozwolą mu na chwilę pogodzić się z miastem, zwłaszcza że moment olśnienia zostanie przedłużony, gdy Flis wejdzie w akacjową aleję ulicy Mickiewicza, której wybaczy wiedeński pseudobarokowy, nowobogacki styl rezydencji, ponieważ w pustej alei ujrzy, pod zachodzące słońce, niewyraźną postać kobietę.

I wprost z gościny słonecznej zdawała się iść ku Flisowi jakaś postać niewieścia, mająca w głębi alei. Szła szybko, a w miarę, jak się zbliżała, zarysowywał się coraz wyraźniej smukły wdzięk jej postaci, giętkie, drażniące rozkołysanie jej ciała, właściwe zgrabnym kobietom w chwilę po zdjęciu gorsetu, kiedy to rozkoszować się dość nie mogą nieskrępowaną swobodą ruchów, jak rozpowite niemowlę (t. 1, s. 26).

O estetyzmie bohatera świadczy jego doskonała znajomość kobiecych strojów, a o odwadze artystycznej autora śmiałość w przedstawianiu scen erotycznych, ich zmysłowo-perwersyjnego, a nawet i fizjologicznego wymiaru, co znajduje wyraz między innymi w snach bohatera.

Tajemnicza nieznajoma staje się wcieleniem idealnej miłości, której wzór duchowy i zmysłowy czerpie Flis z dzieł sztuki, z wielkiej literatury romantycznej i z obrazów Giorgionego; przede wszystkim zachwyca go *Śpiąca Afrodyta*, co można uznać za aluzję do *Wenus w futrze* Sachera-Masocha, gdzie ideałem kobiety jest Tycjanowska *Wenus z lustrem*. Pogoni za ideałem towarzyszy komedia pomyłek, ponieważ bohater początkowo uzna, że jest nim poznana w towarzystwie dama, stanowiąca typ kobiety fatalnej, anarchistka zakochana w rewolucjoniście z Organizacji Bojowej PPS, która traktuje Flisa instrumentalnie, by w końcu na złość wszystkim wyjść za komisarza policji – fetyszystę i żalostną figurę, rodem z powieści Dostojewskiego. Tą właściwą miłością okaże się żona innej żalostnej figury, kierownika kancelarii adwokackiej, w której pracuje Flis. I wreszcie jest „ta trzecia”: biedna szwaczka, erotyczny przedmiot, kochająca go prawdziwie, która zachodzi z nim w ciążę.

I Wanda, i Helena drwią z bohatera, i to okrutnie, kompromitują jego idealizm, naiwność i nieśmiałość. Męski masochizm i żeński sadyzm stają się w powieści formą zmysłowego wyrafinowania. Najbardziej wyrafinowana jest Helena, która grę miłosną zamienia w przygodę duchową, jaką jest odkrywanie przed Flisem potęgi natury i świetnej przeszłości miasta. Natura i przeszłość są przesłonkami raj, a Helena – Beatrycze przewodniczką:

Wskazywała mu dogodne przejścia, przestrzegała przed zasadzkami rozpadlin, przeskakiwała przeszkody z płynną zręcznością fali, wspinała się zgrabnie i lekko po śliskich, wyświechtanych zboczach. Widząc, że Flis nie może jej nadążyć, przystawała co chwila i wykręcając się ku niemu z wdziękiem węża, zachęcała go wzrokiem i pytała:

– Bardzo pan zmęczony? Już niedaleko, jeszcze kilka kroków i będziemy u celu.

A on wstępował ostrożnie i z wahaniem w drobne jej ślady, chwytal z trudnością oddech, ocierał pot z czoła, dobywał resztek sił. Ogarniała go przedziwnie słodka niemoc ducha i ciała, i nie wiedział, czyli znużenie fizyczne temu winne i drogi osobliwość, czy nieuchwytny, pierzchliwy czar tej kobiety niedosiętej (t. 2, s. 147).

Beatrycze „z wdziękiem węża” – oto wzór kobiecości, a tytuł rozdziału, z którego zaczerpnięto ten fragment, *Romantyczni*, pobrzmiewa znów ironią. Helena, jeszcze jedna *femme fatale*, ostatecznie zniszczy bohatera, który odkryje, że ich miłość była mistyfikacją, powtórzeniem poprzedniej miłości bohaterki do owego szaleńca spotkanego pierwszego dnia na dworcu, tyle że role zostały odwrócone, bo tym razem Flis był uwodzony.

Ale walka płci i metafizyka płci nie łączą się z mizoginizmem bohatera, zaś autor zauważa mieszczańskie piekło rodzinne, jak i emancypacyjne dążenia dam z towarzystwa, które są równorzędnymi partnerkami dyskusji intelektualnych w przeciwieństwie do swych mężów – ignorantów zajętych robieniem pieniędzy.

Uwodzenie przez kobiety łączy się z uwodzeniem przez rokomyskie środowisko urzędniczo-plutokratyczne. Nie tylko romantyczna miłość została skompromitowana, także romantyczne pojęcie patriotycznego czynu dokonanego wedle recepty, co anonsuje tytuł jednego z rozdziałów: *Umarł Gustaw – narodził się Konrad*. Problem w tym, że w rewolucyjnych czasach bunt społeczny znalazł się na pierwszym planie. Brzydota Rokomysza bierze się z chaotycznej industrializacji, z gwałtownie zmieniających się stosunków klasowych, jest cielesną brzydotą nędzarzy i strajkujących robotników, którzy wtargnęli na ulice, gdy miasto szykowało się do patriotycznych obchodów na cześć Sienkiewicza. Warto dodać, że część rajców miejskich uważała, iż lepiej byłoby wydać pieniądze na budowę kanalizacji. Kontrast galicyjskiej tromtadracji i nędzy jest kontrastem stereotypowego piękna i ekspresjonistycznej estetyki brzydoty. Styl pierwszy przynależy bohaterowi, drugi należy do autora i zawiera, zgodnie z etyzmem ekspresjonizmu, moralną ocenę.

Co komedia? Co Rokomysz? Co Sienkiewicz wraz z całą swą działalnością literacką i jubileuszem?! Ależ tu życie gra! Co za przedziwna biesiada dla oka! Jakże wdzięczna na każdym kroku przynęta dla malarskiego ukochania barwy, światła, ruchu – dla upodobania estetycznego w harmonii, w rzeczach rzadkich, przekraczających granice szarej codzienności! Czyliż dla wzmówionych zasad godzi się odpychać od ust cenny puchar piękna, w którym pieni się i przelewa słodycz upajająca zachwytu i natchnienia?

A było tu wszystko jak w bajce, jak w romantycznym ogrodzie fantazji, jak we wspomnieniu, wyidealizowanym tęsknotami... (t. 2, s. 5–6).

Lecz długi czas jeszcze wałęsało się niesamowite widmo strejku po salach sądu karnego w Rokomyszu, z wilgotnych kaźni przeganiano grupami więźni przed stoły kryte suknem zielonym,

kędy patentowana od nauki sprawiedliwość rozcinała pewną ręką najzawilsze węzły życia. Odślaniały się ze swych obłon podziemne kwiaty mroku, w całej swej nagości bezwstydną, aż do najgłębszych korzeni i źródeł; zatrute męty i wyziewy, wtłoczone dłonią wstydlivej dobroduszości i wygody w ciemne lochy i rozpadliny, wydobywały się na powierzchnię, na światło dzienne; upiorne maskary, widma i zmory tułały się bezradnie po korytarzach i salach sądu, niepokojąc bezzębnymi grymasami ludzi o czystym sumieniu (t. 1, s. 222).

W powieści Muellera, jak i w *Próchnie* Wacława Berenta, artysta jest człowiekiem szczególnie nieczystego sumienia, co symbolizuje między innymi aluzja do dramatu Henrika Ibsena *Rosmersholm*. Na usprawiedliwianie się estetyzmem było już za późno. We *Flisie* problem artysta a społeczeństwo został doskonale przedstawiony i rozwiązany w psychomachii, jaką przez cały utwór toczy bohater z drugą najważniejszą postacią utworu, wspomnianym już socjalistą Ostrowskim. Jest on jego powiernikiem, mentorem, rywalem, wyrzutem sumienia, pożądanym przyjacielem. W wypowiedziach Ostrowskiego pobrzmiewają echa myśli Stanisława Brzozowskiego: krytyka Galicji, kampania antysienkiewiczowska, filozofia czynu, alienacja inteligencji. Zdezorientowanego w kwestiach politycznych, żadnego czynu Flisa rzeczywistość galicyjska prowadzi ku narodowej demokracji. Na tylekroć tu wspomnianym jubileuszu Sienkiewicza jego wypowiedź przybiera jednak nieoczekiwany obrót: mówiąc to, czego jego zdaniem oczekują słuchacze, wyczuwa ich znudzenie, widzi ich ziewanie, i wtedy, ogarnięty złością, zaczyna cytować wymierzone w Sienkiewicza słowa Ostrowskiego, zyskując powszechny aplauz.

Sumienie bohatera obciążają nieczne czyny większego i mniejszego kalibru, które bohater ocenia, prowadząc podwójną buchalterię wedle filisterskich i artystowskich reguł: krzywdzi ubogą szwaczkę, odmawia pomocy prawnej Ostrowskiemu, jego zawodowe intrygi sprawiają, że mąż Heleny wyjeżdża z miasta. Dla autora, jak i dla jego bohatera, jest rzeczą samą przez się zrozumiałą, że tu jest Polska i nie podziały narodowe są istotne, ale społeczne. Wiadomo, że zasymilowani Żydzi są ponadnarodowi i dobrzy do robienia interesów, choć się ich nie bardzo lubi. Jedyne spotkanie z ukraińskim chłopem, wyrażone w ekspresjonistycznej stylistyce, stanowi już autorską ocenę hańbiącego czynu: Flis przyjeżdża do nędznego gospodarstwa Durybaby, by wykonać swój obowiązek, zmusić go do sprzedania roponośnej działki, w zyskach z której miał uczestniczyć. Został chłopą powieszono, a jego dziecko w kałuży krwi.

Ostatni rozdział powieści przynosi wyjaśnienie antycypacyjnych aluzji i rozwiązanie wszystkich skomplikowanych wątków. Opuszczając z ulgą Rokomysz, bohater robi w pociągu rachunek sumienia: pieniądze ze sprzedania udziałów w roponośnej działce wystarczą na podróż artystyczną po Europie i wynagrodzenie krzywdy szwaczcze. Pozostaje sprawa z Ostrowskim, który go obraził; gdy przyszedł z samobójczą decyzją i wylewał swe żale po upokarzającym zerwaniu z Heleną, ten odpowiedział: „– Co czynić? Upić się... potem się wyspać... a po-

tem... napisać nowelę...” (t. 2, s. 224). Ponieważ Ostrowski, do którego wysłał sekundantów, zniknął z miasta, to i ta plama na jego honorze zniknęła. Następuje ostatni zwrot akcji: bohater zauważa w gazecie notatkę o zamachu na warszawskiego generał-gubernatora, a zamachowiec, pochodzący z Galicji, zginął. W monologu wewnętrznym, który jest dialogiem z widmem Ostrowskiego, Flis odkrywa psychologiczny mechanizm samookłamywania się uzależniony od społecznych i kulturowych wzorców, a więc od *super ego* czy też schematów – jak by powiedziała Nałkowska, lub nacisku międzyludzkiej formy – jak by stwierdził Gombrowicz. W pojedynku życia ze sztuką zwycięża jednak ta ostatnia, ponieważ przypadkowości ludzkiego istnienia potrafi nadać jakąś wyższą konieczność:

Flis zakrył oczy. Doznawał druzgocącego wrażenia, jakby w tej chwili istota rzeczy wypłynęła na wierzch tajemnych głębin i przemówiła. Obrazy miejsc, osób, zdarzeń zgrupowały się w przejrzystą, jednolitą całość, w skończoną kompozycję artystyczną. Stawał się w nim nowy Rokomysz, Rokomysz-świat, Rokomysz-symbol, Rokomysz-materiał, wyczekujący ręki twórczej. I on sam wobec siebie stawał się symbolem i materiałem (...)

Lecz Ostrowski zginął!

Biały koń Rosmersholmu!

Krew uderzyła mu do głowy, serce zabiło mu tak gwałtownie, że syknął z bólu. Zdawało się wyskakiwać z piersi. Nie mógł chwycić oddechu.

Co za pomysł! Jakie świetne zakończenie powieści! (t. 2, s. 253).

Zatem czyn rewolucyjny (a może to była zasłona dymna dla samobójstwa? – podejrzewa Flis) został przeciwstawiony twórczej kreacji, nie *ex nihilo*, ale z autobiograficznego doświadczenia pisarza.

Pozostaje jednak nierozstrzygnięte pytanie: komedia to czy tragedia? Jak pisze Teresa Walas:

Artysta pokazany jest w *Próchnie* jako egzystencja tragiczna i los tragiczny: on jeden może dać wyraz temu, co prawdziwie ludzkie, a zarazem w tym właśnie akcie twórczym wykracza poza to, co jest zwykłym ludzkim przeznaczeniem, pozbawia się gruntu życia, traci równowagę, staje się ofiarą²³.

Podwójność życia Flisa: zwykły człowiek i artysta, służba dwóm panom, prowadzą do dwuznaczności tym razem estetycznej. Być może wynikającej, jak uważał Irzykowski, z długiego procesu pisania, na który wpływ miała zmieniająca się sytuacja historyczna. Ale wolę przyjąć, że to nie tylko okoliczności zewnętrzne sprawiły, lecz przede wszystkim logika arcyzmu, zakorzenionego w atmosferze kulturalnej schyłku monarchii habsburskiej, którą świetnie oddaje Schulz w opowiadaniu *Wiosna*. W każdym razie, dziś czytana książka Muellera tragikomiczności zawdzięcza swą siłę oddziaływania.

²³ T. Walas, *Ku otchłani...*, dz. cyt., s. 251.