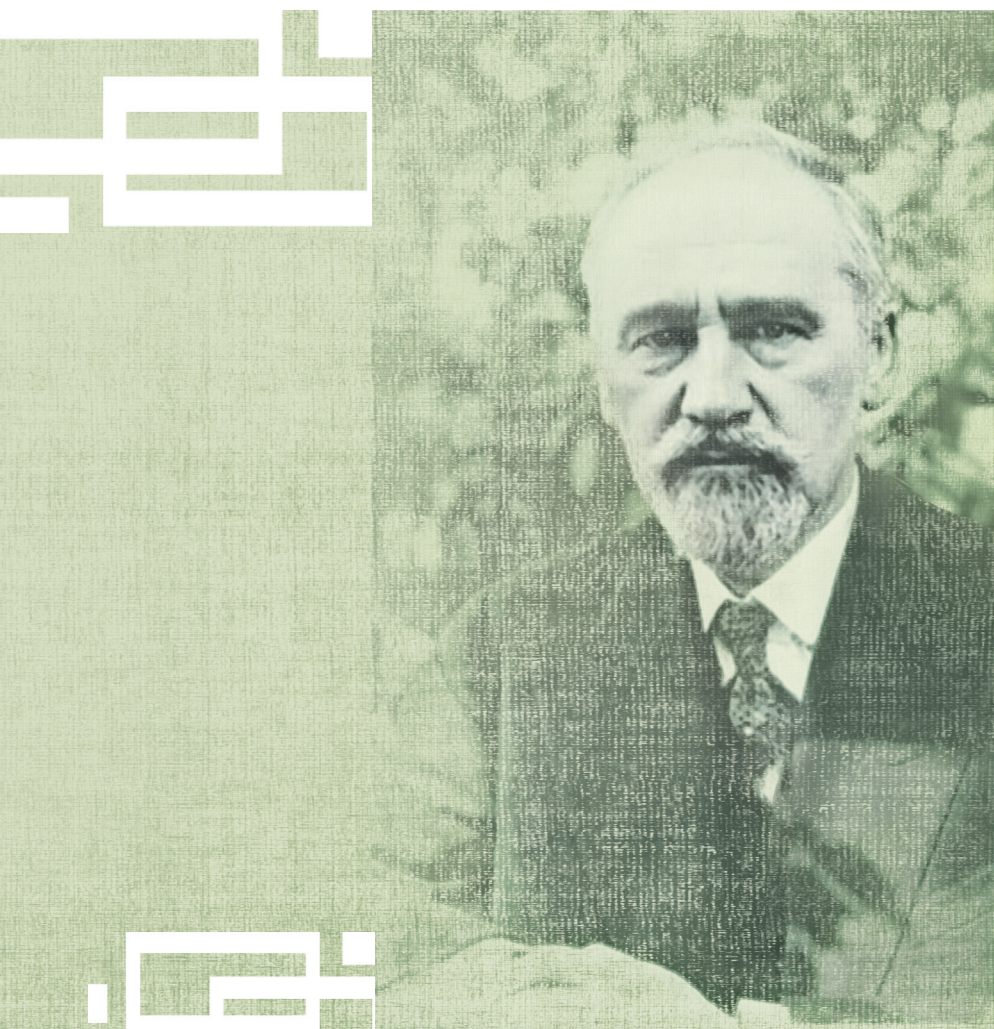


KAROL IRZYKOWSKI – CZŁOWIEK SPORU, POSTAĆ SPORNA



[...] uważany jest za krytyka literackiego i teatralnego, znawcę filmu, także świetnego pisarza i dramaturga, wybitnego intelektualistę. Ale mimo wszystkich bezspornych zasług Irzykowski pozostawał jakby z boku i trochę opuszczony. [...] Wielki to paradoks i niesprawiedliwość – Irzykowski bowiem uwielbiał się spierać, umiał się spierać, spierał się w najważniejszych sprawach i z najwybitniejszymi postaciami (np. Witkacym, Boyem, Peiperem), zaś sam spór uważał za istotę nie tylko krytyki, ale wszelkiej autentycznej relacji duchowej. Dziedzictwo Irzykowskiego jest zatem trudne do przecenienia i godne najwyższej troski.

(z recenzji prof. dr hab. Andrzeja Skrendy)

Pod redakcją:

Mateusza Chmurskiego,

Katarzyny Sadkowskiej,

Kingi Siatkowskiej-Callebat

<http://www.org.pl>

KAROL IRZYKOWSKI –
CZŁOWIEK SPORU,
POSTAĆ SPORNA

KAROL IRZYKOWSKI – CZŁOWIEK SPORU, POSTAĆ SPORNA

Pod redakcją:
Mateusza Chmurskiego,
Katarzyny Sadkowskiej,
Kingi Siatkowskiej-Callebat

Recenzenci Ewa Kraskowska, Andrzej Skrendo, Agata Zawiszewska
Redakcja i indeks Andrzej Piotr Lesiakowski
Korekta Krystyna Kiszelewska-Kotyńska
Projekt okładki Barbara Kuropiejska-Przybyszewska
Projekt typograficzny i łamanie Wojciech Bryda

Dofinansowano z programu „Doskonała nauka”
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Fotografia na okładce pochodzi ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

@ Copyright by Instytut Badań Literackich PAN, 2020
ISBN 978-83-66076-45-7
Druk i oprawa BookPress, ul Lubelska37c, 10-408 Olsztyn

Spis treści

Karol Irzykowski – człowiek sporu, postać sporna 7

Wyzwania nowoczesności...

- Ewa Paczoska – Irzykowskiego i Woolf „przygoda w nieznanym kraju” 13
- Zofia Mitosek – Karola Irzykowskiego gra (z) foremkami 25
- Lena Magnone – Irzykowski jako główny aktor transferu psychoanalizy do kultury polskiej przed pierwszą wojną światową 35
- Katarzyna Sadkowska – Irzykowski a romantyzm jenajski 55
- Konrad Niciński – Irzykowski a faszyzm 65

...i jej języki

- Xavier Galmiche – Irzykowskiego i Roussela maszyny do pisania: awatary, cyberliteratura i rzeczywistość wirtualna 75
- Jakub Beczek – Trudne początki, czyli Irzykowski, Hauptmann i naturalizm mowy 85
- Mateusz Chmurski – *Tak, ale*: Karola Irzykowskiego retoryka zbliżeń i oddaleń myśli 95
- Sylvia Panek – „Jasność jest fikcją zrobioną z materiału chaosu”. Irzykowski przeciwko niezrozumiałstwu 109

Pałuba i nie tylko

- Wojciech Głowala – O wierszach Karola Irzykowskiego 125
- Marcin Jauksz – Odrzucone cegiełki. O „kunszcie” narracyjnym Irzykowskiego nowelisty 135
- Jan Zdunik – Między metaforą a metonimią. *Brama zwycięstwa* Karola Irzykowskiego jako nowoczesna narracja o wojnie 149
- Weronika Szulik – Śmierć teatru? Problem kina niemego w *Człowieku przed soczewką* Karola Irzykowskiego 159

| | |
|---|-----|
| Martyna Pańczak – Falszowanie rzeczywistości, falszowanie „ja”. Autentyczność w dziennikach osobistych André Gide’a i Karola Irzykowskiego | 173 |
| Piotr Biłos – <i>Pałuba</i> , aporia modernizmu i historia powieści | 193 |
| Dziedzictwo | |
| Barbara Winklowa – Pani Zofia Irzykowska. Wspomnienie | 201 |
| Żaneta Nalewajk – Modernistyczne eksperymenty językowe w pisarstwie Karola Irzykowskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Brunona Schulza | 207 |
| Małgorzata Smorąg-Goldberg – Karol Irzykowski albo „kuchenne schody” estetycznego dyskursu Witolda Gombrowicza | 225 |
| Michał Szyszka – Inspiracje myślą i osobowością Karola Irzykowskiego w poglądach i działalności Stefana Kisielewskiego | 237 |
| Kinga Siatkowska-Callebat – Irzykowski dziś (we Francji) | 257 |
| Włodzimierz Bolecki – Dlaczego nie ma dziś Irzykowskiego? | 269 |
| „Maniak, dziwak, impertynent”? Spory (o) Karola Irzykowskiego (Skrócony zapis debaty na Poddaszu Kultury 7 października 2014) | 277 |
| Indeks osób | 287 |

Karol Irzykowski – człowiek sporu, postać sporna

Oddajemy w Państwa ręce książkę *Karol Irzykowski – człowiek sporu, postać sporna* z poczuciem, że jest to pozycja dość wyjątkowa. Wyjątkowość jej tkwi nie tyle (czy nie tylko) w odkrywczym charakterze proponowanych studiów, co w fakcie, że jest to monografia zbiorowa, rzecz, jak dotąd, dość unikalna w przypadku tego pisarza. Tak się złożyło, że ten solista polskiej sceny kulturowej skupiał na sobie uwagę badaczy indywidualnie, niejeden oddał mu wiele lat ze swego życia (naukowego), czego dowodem bogata literatura poświęcona jego twórczości, myśli i postaci. Nie miał jednak szczęścia do inicjatyw wspólnych, skupiających zarówno „irzykologów”, mających na swoim koncie liczne publikacje jemu poświęcone, jak i młodych badaczy, których nieodmiennie fascynuje autor *Patuby*¹.

Irzykowskiego od dawna otacza mit autora niedocenionego, zapomnianego, źle zrozumianego, jednym słowem nieobecnego, mit w dużej mierze kreowany przez niego samego. Stefan Kisielewski w wywiadzie przeprowadzonym przez Wojciecha Skalmowskiego w ten oto sposób wspomina autora *Dziesiątej muzy*: „mówił, że nigdy jego książki nie będą w sprzedaży [...] i że zawsze będzie nie w pełni wypowiedziany i nie w pełni poznany”². Spełniło się to niezupełnie, gdyż książki pojawiły się w sprzedaży, dzięki trwającej ćwierć wieku (1976–2001) inicjatywie Wydawnictwa Literackiego: 19 tomów edycji *Pism* pod redakcją Andrzeja Lama oraz trzypięciotomowa monografia *Karol Irzykowski. Życie i twórczość* autorstwa Barbary Winklowej. Aura pisarza zapoznanego jednak pozostała do dziś i wydaje się, że każde młode pokolenie odkrywa go na nowo.

1 Wyjątek stanowi tu tom *Świat idei i lektur – twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, „Z Problematyki Literatury i Sztuki Młodej Polski”, t. 5, Toruń 2016, pokłosie konferencji toruńskiej z kwietnia 2014 r.

2 Kisielewski o „Stalińskim”, „Kultura” 1996, nr 1-2, s. 142-165.

I rzeczywiście, jeśli przyjrzeć się badaniom poświęconym Irzykowskiemu, uderza ich specyficzna periodyczność. Wbrew temu, co lubił utrzymywać sam autor, wydanie *Pałuby* stało się swego rodzaju wydarzeniem³, na prace o charakterze literaturoznawczym przyszło jednak poczekać aż do lat 30. XX wieku, kiedy ukazują się studia Karola Ludwika Konińskiego, Konstantego Troczyńskiego i Kazimierza Wyki, a w roku 1938 numer specjalny „Pionu”, poświęcony Karolowi Irzykowskiemu. Kolejna fala badań, wykraczająca już poza samo zainteresowanie jedyną powieścią Irzykowskiego, nie licząc kilku chlubnych wyjątków (w tym wstęp Wyki do wydania *Pałuby* z 1948 roku), przyjdzie dopiero w latach 60. W tym dziesięcioleciu i w kolejnym ukazują się pierwsze monografie i obszerne studia (Aleksandra Kumora, Wojciecha Głowali, Barbary Winklowej i Ewy Szary-Matywieckiej), a „szkolne” wydanie *Pałuby*, na temat którego ironizował sam Irzykowski⁴, przyniesie nową serię artykułów. Zaskakująca jednak jest przede wszystkim ilość publikacji u progu nowego stulecia – nie licząc studiów i artykułów, często wnoszących wiele nowego do oglądu twórczości pana Karola – monografii, które ukazały się na początku XXI wieku jest zaskakująco wiele (autorstwa Marii Gołębiewskiej, Jana Jakóbczyka, Artura Królicy, Henryka Markiewicza, Sylwii Panek, Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk, Katarzyny Sadkowskiej, Marcina Jauksza), a sam Irzykowski zajął poczesne miejsce wśród pisarzy kształtujących polski modernizm (choćby w syntezach Włodzimierza Boleckiego, Ryszarda Nycza czy Jerzego Franczaka). Czemu jednak dotąd nie udało się zebrać tego wielogłosu – odzwierciedlającego w dużej mierze Janusową twarz samego Irzykowskiego (krytyka, prozaika, poety, dramaturga, sławnego polemisty...) – w jednym tomie?

Rozległą twórczość Irzykowskiego badano już na rozmaite sposoby, przymierzano do niego najrozmaitsze narzędzia badawcze, przekładano na izmy⁵, z postmodernizmem włącznie, z biegiem czasu coraz bardziej przyznając twórczości autora *Walki o treść* prekursorski charakter. Tymczasem sam Irzykowski, ten poważny prześmiewca, tak oto pisał o prekursorstwie: „Być prekursorem to bardzo niewiele, to znaczy, że gdzieś komuś, ślepej

3 Dzieje recepcji *Pałuby* Irzykowskiego opisuje szczegółowo Henryk Markiewicz, *Nazywanie „bezmiennego dzieła”*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 1, s. 45–69, przedruk w: idem, *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011. Bibliografia prac poświęconych Karolowi Irzykowskiemu znajduje się w aneksie do naszego tomu.

4 Chodzi o publikację Ossolineum z 1981 r., opracowaną przez Aleksandrę Budrecką. Irzykowski pisał ironicznie na kartach swojej powieści: „Uzupełnię to jednak w szkolnym wydaniu *Pałuby*, ażeby profesorowie gimnazjalni mieli klasyczny przykład dla pokazywania tajemnic techniki poetyckiej...” – K. Irzykowski, *Pałuba*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 75.

5 Już w 1962 r. Krystyna Dąbrowska pytała: „Kto wie, na ile jeszcze -izmów *Pałuba* będzie otwarta?” (*Pałuba – Gombrowicz – Sartre*, „Twórczość” 1962, nr 11, s. 71).

kurze, udało się znaleźć ziarno, a kto inny później z podobnego ziarnka, bo nawet nie z tego samego, wyhodował drzewo⁶.

Wychodząc poza zakłęty krąg pytań o prekursorstwo czy też związki Irzykowskiego z tradycją, gdyż i jedno, i drugie wydają się równie zasadne w przypadku bogatej i zróżnicowanej twórczości autora *Benjaminka*, chcieliśmy w naszym projekcie spojrzeć na jego dzieło z nieco innej perspektywy. Ogląd dorobku naukowego poświęconego Irzykowskiemu skłania przede wszystkim do pytania o aktualność tego pisarza, krytyka i myśliciela. Czy poświęcone kulturze polskiej pisma stanowią nadal źródło inspiracji, czy przynależą już raczej do modelowych ujęć problematyki odległej, osadzonej w określonym kontekście historycznym? Czy Irzykowski, c z ł o w i e k s p o r u i niezliczonych literackich agonów, pozostaje nadal postacią s p o r n ą, czy ó w – jak chciał Stefan Kisielewski – „maniak, dziwak, imper-tynent”⁷ jest w stanie w dzisiejszym świecie pobudzić do debaty, wreszcie, jak wygląda obecność autora *Pałuby*, jeśli wyjdziemy poza granice Polski, i jak można oceniać jego twórczość w kontekście komparatystycznym?

Projekt badawczy, którego istotnym elementem była konferencja *Irzykowski: człowiek sporu, postać sporna*, zorganizowana w Warszawie 7–8 listopada 2014 roku (przedstawiano i dyskutowano na niej wyniki niektórych prac), skupił naukowców z rozmaitych ośrodków zarówno z kraju, jak i z zagranicy. Jego organizacja stała się możliwa dzięki współpracy kilku instytucji: Instytutu Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, dzięki któremu może ukazać się ta monografia zbiorowa, wykraczająca w dużej mierze poza studia prezentowane w listopadzie 2014 roku, oraz paryskiego Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej i Bałkanów Eur’Orbem (CNRS – Sorbonne Université), skupiającego grono historyków literatury i kultury naszego regionu.

Szczególne podziękowania należą się prekursorom powojennych badań nad Karolem Irzykowskim, którym – wedle słów córki Irzykowskiego – należy się pomnik za zainteresowanie jego piśmiennictwem: profesor Barbarze Winklowej i profesorowi Wojciechowi Głowali, którzy przyczynili się do wzbogacenia naszej publikacji. Wspomnieć trzeba również o tekstach

6 Irzykowski pisał w ten sposób o sobie samym, komentując artykuł Jana Topassa, który ukazał się w języku francuskim w periodyku „Pologne Littéraire” i przedstawiał autora *Pałuby* jako prekursora Freuda i Prousta. Zob. K. Irzykowski, *Ząb za ząb*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 14, s. 6, przedruk w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 2: 1923–1931, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 215.

7 S. Kisielewski, *Wspomnienie o klerku heroicznym*, „Tygodnik Powszechny” 1958, przedruk w: idem, *Polityka i sztuka*, Warszawa 1998, s. 215–216.

młodych badaczy, którzy pracy nad Karolem Irzykowskim poświęcili swoje debiuty naukowe, wnosząc często oryginalne myśli do niniejszego tomu.

Bogaty zbiór dwudziestu jeden artykułów – uzupełniony zapisem debaty, zorganizowanej na Poddaszu Kultury przez Piotra Kieżuna z Kultury Liberalnej – ułożony został w czterech działach tematycznych. W dwóch pierwszych autorzy ponawiają pytanie o miejsce Irzykowskiego w szeroko pojętej nowoczesności, rozważając zarówno związki Irzykowskiego z wyzwaniami, jakie formacja modernistyczna stawiała w zakresie kultury przed myślicielem w pierwszej połowie XX wieku, jak i specyfikę języka, który wypracowuje autor *Patuby*, aby odnaleźć swe miejsce w kształtującej się nowoczesności.

Dział pierwszy otwierają dwa artykuły sytuujące powieść Irzykowskiego w kręgu europejskim: Ewa Paczoska podejmuje się niecodziennego zestawienia eksperymentów prozatorskich zawartych w *Patubie* (1903) z wczesną powieścią Virginii Woolf *Noc i dzień* (1919), przyjmując za punkt zbieżny dla obu autorów strategię opisu „na styku «twardej» formy i zmiennej materii życia”. Zofia Mitosek, stosując prostą i jakże wymowną formułę kolażu cytatów, umieszcza myśl Irzykowskiego w światłym towarzystwie Umberta Eco, Zygmunta Freuda, Fryderyka Nietzschego, Marcela Prousta, André Gide’a czy Miguela de Unamuno. Tekst Leny Magnone konkretyzuje jedno z tych zestawień, prezentując rzeczywistą działalność Irzykowskiego jako głównego aktora transferu myśli psychoanalitycznej do polskiej kultury w okresie poprzedzającym pierwszą wojnę światową. Katarzyna Sadkowska, autorka monografii lokującej Irzykowskiego w kontekście myśli niemieckiej (*Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbela w Polsce*), rozwija refleksję nad związkami Irzykowskiego z Novalisem, wczytując się w głęboką strukturę pism krytycznych i powieści Irzykowskiego, który nie pozostawił bezpośrednich odwołań do myśli wielkiego romantyka niemieckiego. Konrad Niciński poddaje zaś odważnemu oglądowi związki osobiste i relacje wydawnicze (w tym powiązania z czasopismami o jasnym zaangażowaniu politycznym) „apolitycznego klerka”, jakim chciał zawsze pozostawać autor *Walki o treść*, którego faszystowski totalitaryzm wieku XX postawił w niezręcznej sytuacji.

W kolejnym dziale, łączącym się ściśle z poprzednim, autorzy skupili się na specyfice dyskursu Irzykowskiego. Cześć tę otwiera studium francuskiego badacza Xaviera Galmiche’a, porównującego eksperymenty formalne proponowane przez tekst *Patuby* z koncepcją pisma automatycznego i grammi słownymi francuskiego pisarza Raymonda Roussela. To oryginalne zestawienie uwypukla nie tylko podobną pozycję, jaką zajmują polski i francuski pisarz w historii literatury, ale i koncepcje pisarstwa oraz podejście do języka jako siły napędzającej niemal samoistną twórczość. Dwa

kolejne teksty, Jakuba Beczka i Mateusza Chmurskiego – autora książki poświęconej dziennikom Karola Irzykowskiego, Gézy Csátha i Ladislava Klímy⁸, stanowią znakomity dwugłos o wypracowywaniu własnego języka, przebijaniu się Irzykowskiego przez „skorupę nomenklatury” zarówno we wczesnej fazie twórczości, jak i w późniejszych tekstach krytyczno-literackich, owo „wyrażanie niewyraźnego” przebiegające po linii konstrukcji retorycznej „tak, ale”, od adaptacji cudzych poglądów do korekty myśli autorytetów, z którymi lubił się rozprawiać Irzykowski. Część tę zamyka tekst Sylwii Panek, autorki monografii *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*; Panek naświetla na nowo pojęcia niezrozumiałości i niezrozumialstwa, wypracowane przez Irzykowskiego w toku jednej z jego najbardziej zagorzałych polemik w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Trzeci dział zbiera artykuły poświęcone twórczości literackiej Irzykowskiego, który przeszedł do historii literatury przede wszystkim jako ten, który napisał jedną, do „niczego innego niepodobną” powieść. Wyjątkowość *Patuby* przypomina zamykające tę część studium Piotra Biłosa, który spogląda na powieść Irzykowskiego z perspektywy XXI wieku, umieszczając ją w szerokim kontekście rozwoju form powieściowych w Europie. Pozostali autorzy zajmują się mniej znanymi obszarami dzieła Irzykowskiego. Wojciech Głowala przypomina nie tyle może zapomniane, co nigdy nietraktowane na serio wiersze pana Karola, twórczość jakże istotną dla sławnego krytyka, którą niejednokrotnie przytaczano dla zbitcia jego argumentów krytycznych. Autor jednej z pierwszych monografii poświęconych Irzykowskiemu ukazuje jego wiersze z innej strony, umieszczając je w kontekście, w którym powstawały i przypominając o swoistym podejściu pana Karola do tworzywa językowego, omawianym przez badaczy w poprzedniej części. Nowelom Irzykowskiego poświęcony jest tekst Marcina Jauksza (monografia jego pióra, *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Patuby” Karola Irzykowskiego, ukazała się w 2015 roku*). Jauksz pokazuje, w jaki sposób Irzykowski wypracowywał własny styl porozumiewania się z czytelnikiem, traktując nowele jako elementy „dzieła w toku”, tytułowe „odrzucone cegiełki”. Jan Zdunik z kolei analizuje reportaż wojenny *Brama zwycięstwa*, w którym „zapośredniczone poznanie rzeczywistości” staje się reakcją na nowoczesność Wielkiej Wojny. Inne, dziś w dużej mierze zapomniane dzieło Irzykowskiego to jednoaktówka *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*, nawiązująca do pasji krytyka, jaką była rozwijająca się wówczas kinematografia. Tekstowi temu poświęca

8 M. Chmurski, *Journal, fiction, identité(s). Modernités littéraires d'Europe centrale (1880-1920) à travers les œuvres de Géza Csáth, Karol Irzykowski et Ladislav Klíma*, Paris 2018.

swoje studium Weronika Szulik, Martyna Pańczak zestawia zaś dzienniki osobiste Karola Irzykowskiego i André Gide'a, analizując je pod kątem pojęcia autentyczności.

Tom zamyka dział *Dziedzictwo*, przedstawiający rozmaite aspekty oddziaływania twórczości Karola Irzykowskiego oraz sposób, w jaki manifestuje się dziś obecność tytułowej „postaci spornej”. Znalazły tu swoje miejsce teksty różne tematycznie i gatunkowo. Pierwszy z nich to wspomnienie Barbary Winklowej poświęcone córce – Zofii Irzykowskiej, ukazujące nam prywatną twarz pana Karola, będące także przypomnieniem niełatwych początków badań nad jego życiem i twórczością. Żaneta Nalewajk zestawia eksperymenty językowe autora *Pałuby* ze specyfiką języka z jednej strony jego zagorzałego polemisty – Stanisława Ignacego Witkiewicza, z drugiej zaś cichego wielbiciela – Brunona Schulza; Małgorzata Smorağ-Goldberg dopisuje ciekawy i oryginalny przyczynek do badań nad związkami twórczości Witolda Gombrowicza z autorem *Czynu i słowa*, wskazując nie tyle na wspólnotę motywów i myśli, co na strategię w rozprawianiu się z kulturą, jakie charakteryzują obu, tak przecież odmiennych, pisarzy; Michał Szyszka, autor rozprawy *Droga klerka. Filozofia sztuki Stefana Kisielewskiego*, przypomina wreszcie niepokorne dziecko „klerka heroicznego”, nietuzinkowego wszechstronnego artystę – Kisiele. Pod egidą Kisielewskiego odbyła się 7 października 2014 roku na Poddaszu Kultury debata pt. *Maniak, dziwak, impertynent?* – jej skrócony zapis załączamy w aneksie. Tom zaś zamykają dwa artykuły rozpatrujące (nie)obecność Karola Irzykowskiego dziś. Pierwszy z nich, Kingi Siatkowskiej-Callebat, opowiada o przedsięwzięciu wprowadzenia Irzykowskiego na grunt francuski, gdzie ukazał się w roku 2007 pierwszy przekład obszernych fragmentów *Pałuby* jej pióra, przy współpracy z Patrickiem Rozborskim, wznowiony w wersji rozszerzonej w roku 2013; w drugim artykule Włodzimierz Bolecki rozważa przyczyny, dla których postać autora *Czynu i słowa* jest nie dość obecna w współczesnej kulturze polskiej. Zamykając nasz tom pytaniem o nieobecność Irzykowskiego, której przyczyn autor artykułu szuka nie tyle w dziele Irzykowskiego, ile w naturze dzisiejszej kultury, chcielibyśmy (przewrotnie?) przyczynić się choć w skromnej mierze do zmiany tej sytuacji. Książka została złożona do wydawnictwa przed dwoma laty, dlatego bibliografia obejmuje prace opublikowane do 2018 roku.

Kinga Siatkowska-Callebat

Irzykowskiego i Woolf „przygoda w nieznanym kraju”¹

Na tle literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku teoria i praktyka literacka Karola Irzykowskiego wydaje się z jednej strony naturalną konsekwencją procesów związanych z rozwojem ówczesnej powieści, z drugiej – serią zdarzeń dość jednak ekscentrycznych i odległych od młodopolskiego prozatorskiego mainstreamu (jeśli można go tak określić). Prozatorskie i teoretyczne eksperymenty autora *Patuby* łączy się z inspiracjami literatury i filozofii niemieckiej, z odkryciami psychoanalizy. Próby Irzykowskiego widziane na tle dokonań europejskich eksperymentatorów początku XX wieku dają się wpisać w krąg innych jeszcze możliwości lektury, ważnych dla kształtowania się nowoczesnej powieści i jej samoświadomości. Proponując lekturę Irzykowskiego razem z wczesną twórczością Virginii Woolf, pokazać chcę spotkanie nieoczywiste, do którego w rzeczywistości nie doszło, ale które było możliwe w obrębie modernistycznej wspólnoty pytań. Ostatnio coraz częściej i śmiało porównujemy literaturę polską drugiej połowy XIX wieku z literaturą wiktoriańską, rozwijającą się w kręgu zaskakująco podobnych doświadczeń i wyzwania. Irzykowski rozlicza się często w swojej twórczości i krytyce z polskim XIX wiekiem, który ukształtował określone matryce form kulturowych o dużej trwałości². Z podobnie ustabilizowanymi matrycami kultury wiktoriańskiej Anglii zmagają się Virginia Woolf i bohaterowie jej powieści. Można powiedzieć, że punkt wyjścia do poszukiwań natury rzeczywistości ukrywającej się pod zasiekami stereotypów i konwencjonalnych formuł komunikacyjnych jest zatem podobny u obojga pisarzy – bo ich perspektywa opisu ulokowana została na styku „twardej” formy i zmiennej materii życia.

1 Pierwodruk: E. Paczoska, *Lekcje uważności. Moderniści i realizm*, Warszawa 2018, s. 209–228.

2 Zob. *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą*, red. E. Paczoska, A. Budrewicz, Warszawa 2016.

Materię tę dobrze oddaje metafora „nieznanego kraju”, zaproponowana w tytule mojego artykułu. Metaforę tę pożyczylam oczywiście od Anieli Gruszeckiej. „Nieznany kraj” w jej awangardowej powieści z roku 1933 to sfera kontaktu bohaterów z niejasną i z trudem uobecniającą się w codziennej praktyce własną emocjonalnością i zmysłowością. „Nieznany kraj” to przestrzeń oswojona tylko na pozór, ukrywająca się pod matrycami związków uznanych ogólnie za oczywiste i stałe. Wszyscy bohaterowie tej powieści, z różnych przyczyn, porzucają bezpieczne drogi komunikacji z innymi, wydają się na hazard nowych doświadczeń, przynoszących z jednej strony ekscytację odkrywania w sobie i dla siebie wrażeń czy potrzeb emocjonalnych, z drugiej – piołunną gorycz rozczarowania z powodu niefortunnności czy niemożliwości spotkania, zawód z powodu pustki własnego życia, które dotąd wydawało się normalne.

To dlatego w podróż po „nieznanym kraju” tak boją się wyruszyć bohaterowie *Pałuby*. Piotr Strumieński na „rozwój nieznanego”³ reaguje przerażeniem, budując zasieki form, przygotowując awaryjne fabuły, poręczne fantazmaty, które pozwolą łatwo uporządkować wymykającą się rzeczywistość i zwalczyć, pozornie oczywiście, władzę przypadku. Iluzje Strumieńskiego zderzają się z perspektywą „nieznanego kraju”, do którego co chwila wprowadza nas czy którego istnienie sugeruje nam wciąż autor i narrator. Podobnego bohatera stworzyła w swojej wczesnej powieści *Noc i dzień* Virginia Woolf. Do utworu tego pisarka, sądząc z jej dzienników, przywiązywała dużą wagę⁴. Powieść powstała w tym samym roku (1919) co jej znany esej o nowoczesnej powieści (*Modern fiction*), w którym nie tylko zapisywała program nowej literatury, ale także rozliczała się ze swoją debiutancką *Podróżą w świat* (1915), gdzie, jak to oceniała, nie udało jej się jeszcze stworzyć poszukiwanej w pełni nowej formy⁵.

W *Nocy i dniu* Woolf nie jest jeszcze tak radykalną eksperymentatorką jak w późniejszych *Falach* czy *Pani Dalloway*. Ten obszerny zapis historii dwóch par młodych ludzi szukających miłości więcej łączy z klasyczną powieścią realistyczną niż z modernistyczną powieścią palimpsestową, otwartą na różne kontekstualizacje. Pojawiające się tu wątki miłosne i obyczajowe

3 K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 75. Wszystkie cytaty z powieści na podstawie tego wydania, oznaczone literą P, po której podany jest numer stronicy.

4 Tuż po ukazaniu się powieści autorka pisała: „mam takie przekonanie, że ludzie, których opinię cenię, przypuszczalnie przyjmą ją dobrze”, V. Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*, oprac. A.O. Bell, wstęp Q. Bell, przekł. M. Heydel, Kraków 2007, s. 134.

5 Po latach, w 1920 r., zapisywała w dzienniku: „taka to łatanina – tu surowa i prosta – tu lekka i płytka – tu niczym słowo Boże – tu znów toczy się silnym, swobodnym strumieniem”, ibidem, s. 147. Dziś badacze widzą w debiutanckiej powieści pisarki cechy zapowiadające już późniejsze zmiany jej warsztatu – zob. P. Batory, *W poszukiwaniu własnego głosu. O debiutanckiej powieści Virginii Woolf*, „Elewator” 2014, nr 8.

z łatwością wpisać można w znane fabuły i balzakowskie jeszcze modele intrygi. Jednocześnie ujawnia się tu wyraźna perspektywa autotematyczna, tak ważna dla późniejszej twórczości Woolf. Dopiero po zakończeniu tej powieści, pracując już nad *Pokojem Jakuba*, pisarka znajdzie „nową formę dla nowej powieści”, o której napisze: „żadnych rusztowań, nawet ceśmy właściwie niewidoczne, wszystko zmierniczące, tylko serce, emocja, humor, wszystko jasne jak płomień we mgle”⁶. W *Nocy i dniu* te „rusztowania” są jej jeszcze potrzebne, ale znane wątki i ich konwencjonalne układy wiodą tu jednak do nieoczywistych zakończeń, a dynamika ich przebiegu ma charakter dość swoisty. To, co znane, okazuje się nieznanie, to, co nieprawdopodobne – prawdopodobne i możliwe. Wiele razy bohaterowie Woolf zauważają, że nieoczekiwanie przeszli od znanego i bezpiecznego do nieznanego, jak William Rodney, który nagle ze zgrozą spostrzega, iż „dryfował po morzu nieznanym, skłębionych możliwości”⁷.

Podobnie jak Piotr Strumieński Rodney wykorzystuje fantazmat miłości romantycznej do mistyfikowania rzeczywistości i tak samo za doskonałe narzędzie tej falsyfikacji uznaje sztukę. Strumieński wybiera Angelikę – bo zrećnie udaje artystkę, jest plagiatorką, specjalistką od form i gestów, za które w końcu zapłaci życiem. Bohater Woolf oczekuje, a właściwie żąda od narzeczonej, by była ucieleśnieniem poezji, choć czytelnik powieści wie, że poeta z niego mierny, bo upaja się samym brzmieniem słów, a literaturę traktuje jako lustro, które odbija jego postać w najkorzystniejszy sposób. Jego wybranka, Katharine, nie zgadza się na uczestnictwo w tej grze, na rolę, która została jej przeznaczona. Jest wnuczką słynnego poety, żyje w domu zamienionym w muzeum i pisze wraz z matką biografię swego słynnego mitycznego przodka. Jej rola w życiu towarzyskim i uczuciowym została więc niejako z góry zaprogramowana – powinna być ucieleśnieniem poezji, skarbnikiem jej tajemnic; w takiej postaci właśnie potrzebna jest Williamowi, który zakochał się w określonym obrazie kobiety. William jest zakładnikiem formy – stąd tak łatwo daje się przekonać do zaproponowanej mu przez narzeczoną zmiany obiektu uczuć. Kobieta może się zmienić – byle oczekiwana forma się nie zmieniała. Poezja zamieniona w „poetyczność” staje się tu zatem rezerwuarem form, wylęgarnią komunałów, filtrem separującym ciało od myśli, uniemożliwiającym dostęp do bezpośredniego doświadczenia.

Warto tu na chwilę powrócić do wspomnianego wyżej wątku trudności z biografią dawno zmarłego poety. Próbuje ją spisać jego córka i wnuczka,

6 V. Woolf, *Chwile wolności...*, s. 146.

7 Eadem, *Noc i dzień*, przekł. A. Kołyszko, M. Heydel, Kraków 2010, s. 329. Wszystkie cytaty na podstawie tego wydania, zaznaczone literą N, po której podany jest numer strony.

ale to dzieło, u każdej z nich z innych powodów, wciąż się rozpręga w dygresje, wątki poboczne, fabuły lokalne. Obie kobiety bowiem bardziej niż szczegółowa rekonstrukcja biografii ich przodka interesuje sama materia życia, która sprzeciwia się logice porządkowania. W świecie powieści Woolf taką biografię mógłby natomiast z łatwością napisać William – który zresztą tworzy dla siebie podobną konstrukcję „życiorysu poety”, dopasowując do niej codzienne wydarzenia i otaczających go ludzi. W świecie *Patuby* identycznymi działaniami zajmuje się Strumiński – tworzy wedle wybranych schematów biografię Angeliki i szuka dla niej symboli ikonicznych.

Także kształtując swoją własną biografię, Strumiński wykorzystuje różne modele, przede wszystkim patrony romantycznej uczuciowości w wariacie niemal operetkowym. Mechanizmy te tak charakteryzował Irzykowski w *Materia poetica*:

Liryka uczy np. jak należy kochać – kochankę, ojczyznę, matkę i od razu ten stan podaje gotowy w słowach tak, że jest wielu ludzi, którym np. znajomość kilku utworów, zwłaszcza w połączeniu z muzyką, wystarcza jako zapas na całe życie, zapas, który sobie wciąż z zamiłowaniem reprodukuje, nie dbając zresztą o jego powiększenie.⁸

Tak pojmowaną „lirykę”, zabezpieczającą przed ostrymi drzazgami rzeczywistości, przeciwstawiał prawdziwej poezji, która musi być „niezrozumiała” i niebezpieczna dla naszych wygodnych myślowych schematów. Jako autor *Patuby* Irzykowski konstatował z zalem, że nie udało mu się z niej całkowicie wytrzebić „poetyczności”, którą nazywał „niedbalstwem zamienionym w system” (P, 410).

Katharine, bohaterka Woolf, czuje się przez poetyczność osaczona i ucieka od niej w... matematykę, w formuły abstrakcyjne, klarowne i precyzyjne, w wykresy i tablice, w język abstrakcyjny, uniwersalny. Myślę, że ten pomysł mógłby się spodobać autorowi *Patuby*. Prawdziwa poezja w powieści Woolf rodzi się w „nieznanym kraju” – z tym także zgodziłby się Irzykowski jako autor *Niezrozumiałców*. Z tej podróży zdaje sprawę w *Nocy i dniu* Ralph, prawnik, człowiek niemający czasu na poezję. To on jednak właśnie, a nie aspirujący do bycia poetą William, próbując uporać się ze swoimi uczuciami, porzuca poetyczne patrony i gotowe formuły przeżywania, tworzy niejako przypadkiem i z głębokiej wewnętrznej potrzeby literaturę całkiem nowego typu, w której zmagą się z nieopisywalną do końca materią życia.

Warto prześledzić kolejne etapy tej artystycznej próby: na początku „w umyśle Ralpha zaczął pulsować rytm...”. To wiersz porwany,

8 K. Irzykowski, *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, oprac. W. Głowala, Wrocław 1996, s. 146.

fragmentaryczny, „w każdej linijce brakowało kilku słów” (N, 564) – jest kompletnie inny niż „pełne” i skończone wiersze Williama. Ta forma nie zadowala jednak autora, który niszczy swoje chaotyczne zapiski. Zaczyna na nowo prozą, znów we własnym mniemaniu nieskładną, przybierającą w końcu formę, którą można by określić jako list do osoby. Tekst jest krótki, przez autora odczuwany jako „nieadekwatny”, bo o uczuciach powinno się pisać wierszem, zaczyna więc w końcu uzupełniać go rysunkami (N, 566), znakami graficznymi, aby nie wpaść w pułapkę słowa, które zagłuszy i spe-tryfikuje doświadczenie podróży do „nieznanego kraju”. Doświadczenie to zostaje zapisane przez narratora w następujący sposób:

Miał dziwne wrażenie, że jest zarazem ptakiem i latarnią morską: trwał nieporuszony i rozświetlony, a równocześnie wraz ze wszystkimi ptakami bezwładnie uderzał w okno. [...] obraz zawieruchy trwał w nim, zajmując miejsce lepiej zdefiniowanych myśli. (N, 454)

W tym stanie rozchwiania i zawieszenia wychodzi poza język i jego ograniczenia, przeżywa doświadczenie o charakterze mistycznym, opuszcza siebie znanego, doświadczając szczególnego rodzaju epifanii. Sposób zapisu przypomina tu metodę, którą z aprobatą witał Irzykowski w prozie Arna Holza, bo on jako pierwszy

dał próbę kinematografii duszy. Przesuwające się przez zwierciadło duszy wrażenia z zewnętrznego świata, rodzące się w związku lub bez związku z nimi skojarzenia myślowe i uczuciowe; to wszystko związane razem w pozornie bezładny, a jednak misternie ułożony bukiet.⁹

Zapiski Ralpa – jako zdarzenie psychiczne i tekstowe – można by też porównać do spotkania z chaosem, które i w cytowanym wyżej tekście, i w eseju *Czym jest Horla?* Irzykowski określał jako istotę prawdziwej poezji, traktowanej jako zadanie poznawcze. Jak pisał: „niezrozumiałość jest naszym żywiołem, świat zewsząd nas otaczający jest chaosem, który co chwila organizujemy”¹⁰.

W tym samym czasie, gdy Ralph próbuje opisać swoją podróż po „nieznanym kraju” w postaci epistolarnych fragmentów, Katharine usiłuje zanotować własne podobne doświadczenia olśnienia w postaci wzorów matematycznych. Gdy dochodzi do spotkania zakochanych, wręczają sobie nawzajem swoje dziwne dzieła. Oglądając zapiski i rysunki Ralpa (N, 572–573), bohaterka konstatuje: „tak, dla mnie świat wygląda dość

9 K. Irzykowski, *Niezrozumialcy*, w: idem, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1980, s. 436.

10 Ibidem, s. 475.

podobnie”. Bo efektem obu tych desperackich prób wyjścia poza siebie, poza własne oczekiwania, język¹¹, poręczne fantazmaty i codzienne mistyfikacje jest odkrycie cudowności rzeczywistości, odkrycie, że miłość to nie tylko owa „naelektryzowana płytka” przyciągająca do siebie banalne klasyfikacje, zużyte określenia, oczekiwane przez wszystkich odczucia, o której mówi narrator *Patuby* (P, 438).

Wróćmy do powieści Woolf. Ralph w swoich nieskładnych zapisach i rysunkach

starał się przekazać Katharine, że wprawdzie istoty ludzkie są rozpaczliwie nieprzystosowane do komunikacji, niemniej jest to najlepsza dostępna nam metoda osiągania duchowej bliskości; co więcej, tym sposobem mogą sobie nawzajem umożliwić dojście do światów oddzielonych od spraw osobistych, do świata praw, filozofii, a co jeszcze dziwniejsze, do tego świata, w który osiągnął na chwilę wgląd tej nocy, kiedy to wydawało się, że jest coś, co dzielią ze sobą nawzajem, tworzą jakiś ideał – jakąś wizję wyprzedzającą bezpośrednie doświadczenie. Gdyby ugasić ten złoisty okrąg, gdyby życia nie otaczały już złudzenia (ale czy to naprawdę było złudzenie?), to czy nie okazałoby się ono historią tak posępną, że aż niewartą kontynuacji? (N, 565)

Ralph udowadnia zatem Katharine, że komunikacja międzyludzka jest możliwa – choćby na chwilę, choćby miała charakter iluzji czy paradoksu. Na potrzeby tego kontaktu należy wykorzystywać chwile pęknięcia rzeczywistości, rozchwiania, wyjścia „poza”. Sfery komunikacji dotyczy bowiem oczywiście to, co najważniejsze w obu powieściach. Zwłaszcza w powieści Woolf wciąż powtarzają się sceny komunikacyjnych zakłóceń. Katharine często ma wrażenie, jak na przykład w jednej z częstych w powieści scen przy oknie, że „dochodzący z oddali nieprzerwany, zgiełkliwy szum ruchu ulicznego oddaje gęstą fakturę jej życia, było bowiem tak przeplecione nicią innych żywotów, że jego własny przebieg stał się niesłyszalny” (N, 119).

Bohaterka zresztą często pokazywana jest w szumie, w gwarze utrudniającym rozpoznanie i oddzielenie jednych wątków od drugich; to dlatego Katharine zazdrości innym (Mary i Ralphowi), że żyją po swojemu: „poczuła zazdrość i wyobraziła sobie ową pustą krainę, w której zupełnie nie istnieją te wszystkie drobne powiązania między kobietami a mężczyznami, cała ta gęstwina ich krzyżujących się i płaczących dróg” (N, 119–120).

William i Katharine, Strumieński i Angelika – to uczestnicy życia nowoczesnego, którego naturą czy cechą jest relacyjność, konieczność

11 „Jak wszyscy, którzy odebrali tradycyjne wychowanie, Katharine potrafiła w ciągu dziesięciu minut zredukować każdą trudność moralną do tradycyjnych rozmiarów i rozwiązać ją za pomocą tradycyjnych odpowiedzi. Księga mądrości zawsze leżała otwarta, jeśli nie na kolanach matki, to któregoś z licznych wujów i ciotek” (N, 355).

nieustannego określania się wobec innych. Wybór formy, jakiegos wyrazi-
stego obrazu samego siebie jest więc nie tylko kwestią artystycznych aspiracji
żywionych przez bohaterów *Pałuby* oraz *Nocy i dnia*. Uczestnicy kultury
nowoczesnej, przechodząc wedle znanej formuły Anthony’ego Giddensa
od świata losów do świata wyborów¹², są niejako skazani na konstruowanie,
wymyślanie samych siebie. I Irzykowski, i Woolf udowadniają jednak, że
nie musi to oznaczać powielania tych samych klisz i form – że może stać się
przestrzenią twórczości. Irzykowski oczywiście krytykuje Strumińskiego
nie za budowanie konstrukcji myślowych – bo to praktyka nieunikniona.
Dodajmy, że bohater ten w szczególny sposób skazany jest na korzystanie
w tym względzie z gotowych prefabrykatów – z racji swojej sytuacji ro-
dzinnej i niewyraźnego statusu społecznego. Irzykowski pyta więc raczej
o fortunność tych niezbędnych w kulturze nowoczesnej wyborów.

Akty komunikacji między ludźmi opisywane przez Irzykowskiego
i Woolf okazują się w większości przypadków nieudane, bo ich uczestnicy
nazbyt są przywiązani do wybranych przez siebie ról i formuł. W *Pałubie*
czytamy:

Wstydlivość, obawa przed śmiesznością, zarzutem patosu, niepewność co do
współdziału drugich, wreszcie ciągle zawody i nieporozumienia odcinają
człowieka od człowieka. Być może, że w samej technice współżycia
z ludźmi istnieją zasadnicze przeszkody, by jeden człowiek wpadł z tak-
tem swego życia w takt drugiego. (P, 114, podkr. – E.P.)

Mażeńskie przygody Strumińskiego i Oli tak podsumowuje narrator
powieści: „zazwyczaj między najbliższymi sobie osobami wrą ciche walki
[...], mowa zaś ludzka jest gąszczem, w którym można z najniewinniejszą
miną bliźniego obić i obłupić” (P, 121).

Obie powieści wpisują się w krąg narracji o nowoczesnym pragnieniu¹³.
Jednym z jego najważniejszych aspektów jest, jak podpowiadają analizy
literatury modernistycznej, chęć bycia zobaczonym przez innych. W no-
woczesnej kulturze oka, co genialnie rozpoznawał już Charles Baudelaire
w *Malarzu życia nowoczesnego*, człowiek musi myśleć o sobie jako o obrazie –
wynika to także na przykład z mechanizmu ulicznych interakcji. Dla Woolf
i Irzykowskiego odkrycie to jest punktem wyjścia dla rozpoznania dynamiki
międzyludzkich relacji i spotkań. W kulturze nowoczesnej ludzie, wplątani
w układy o trudnym do jednoznacznego ustalenia statusie, są skazani na
ramę stereotypu, na pewno też – uzależnieni od autopromocji, która jest

12 Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*,
przekł. A. Szulżycka, Warszawa 2001.

13 Zob. R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przekł. K. Kot, Warszawa 2002.

odpowiedzią na zmienność rzeczywistości. Nie tylko artysta, ale każdy musi wciąż tworzyć swoją własną tożsamość. Fortunność jego wyborów zależy od tego, czego użyje jako budulca, ale także od tego, czy podejmie trud poszukiwania, czy zgodzi się na formy pierwsze z brzegu. To dlatego komunikacja jest dla obojga autorów przestrzenią niemożliwości, ale zarazem, jak udowadnia Ralph z *Nocy i dnia*, przeoczonych możliwości. Ich odkrywaniu, zdaniem Irzykowskiego i Woolf, powinna przede wszystkim służyć literatura – taka, która nie godzi się na gotowy świat i stara się zbudować w czytelnikach poczucie niepewności co do ich własnych procedur poznawczych i uznawanego za oczywisty obrazu świata.

W eseju *Nowoczesna powieść* Woolf, jak wiadomo, krytykowała autorów, których nazywała „materialistami”, między innymi Galsworthy’ego i Wellsa, bo zajmowali się w swych obszernych dziełach tylko „cielesnością”, to znaczy zewnętrzną postacią rzeczywistości, zużywając całą moc swego talentu na jej odzwierciedlanie, naśladowanie. W tych powieściach jednak nie ma życia – bo traktują „o sprawach nieistotnych [...], by sprawić, by to, co trywialne i przelotne” wydało się „prawdziwe i trwałe”¹⁴. „Pisarze – materialści” to ci twórcy, którzy zajmują się tylko „balsamowaniem rzeczywistości”, podczas gdy „Życie umyka, a być może bez życia nic innego nie jest godne uwagi. [...] Tak wiele z ciężkiej pracy polegającej na udowadnianiu solidności, podobieństwa do życia, tak wiele z opowieści jest nie tylko pracą daremną, ale pracą źle ulokowaną”¹⁵.

To zarzuty podobne do tych, które pod adresem różnych powieściopisarzy wysuwał Irzykowski przez cały właściwie okres swej praktyki krytyczno-literackiej, od *Czynu i słowa* poczynając. W *Pałubie* zaś skompromitował różne konwencje owej, wedle formuły Woolf, „daremnej pracy” – roman-sowe, realistyczne, naturalistyczne¹⁶.

Woolf chodzi o to, by powieściopisarz, pokazując rzeczywistość, spróbował wniknąć w sam proces poznawania świata, polegający generalnie na tym, że ludzki umysł odbiera jednocześnie „niezliczone wrażenia”, „nieustający deszcz niezliczonych drobiny”¹⁷: „Pozwólmy zarejestrować te drobiny, gdy wpadają do umysłu, w kolejności, w jakiej wpadają, prześledźmy wzór, jakkolwiek wydaje się on bezładny i niespójny, który wyżyłabia w świadomości

14 V. Woolf, *Nowoczesna powieść*, przekł. O. Hołownia, w: *Modernizm: spotkania. Antologia*, red. E. Paczoska, L. Magnone, Warszawa 2008, s. 381.

15 Ibidem, s. 382.

16 Piszę o tym więcej w artykule *Spotkania naturalistów, podrozdział Tajemnice „Pałuby”*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992, s. 231–238.

17 V. Woolf, *Nowoczesna powieść*, s. 382.

każdy widok i zdarzenie”¹⁸. Działanie to wymaga od pisarza odwagi i lekceważenia „tych drogowskazów, które przez pokolenia służyły do wspierania wyobraźni czytelników”¹⁹. Tylko wtedy możemy dostrzec to, co z życia jest wykluczane czy ignorowane, także z winy języka czy ograniczeń naszego umysłu. „Właściwe tworzywo powieści nie istnieje: wszystko jest właściwym tworzywem powieści” – pisze Woolf. Literaturze poszukującej prawdy o świecie nie służą logika, symetria i „sumienne trzydzieści dwa rozdziały”²⁰. „Życie nie jest serią symetrycznie rozmieszczonych lamp dwukółki; życie jest jak świetlista aureola, półprześwitująca powłoka otaczająca nas od samego początku aż do końca”²¹.

W eseju *Modern fiction* Woolf zaprasza zatem pisarzy do penetracji „nieznanego kraju”. Charakterystyczna wydaje się tu metafora owej aureoli otaczającej zjawiska życia. Bardzo podobnej używa bowiem Irzykowski, który za Hugonem Hofmannsthaelem mówi o „niewidzialnej aureoli zwykłych rzeczy”²². To zjawisko nie ma oczywiście nic wspólnego z „kuciem aureoli”, które wyśmiewał, analizując „powieści o czynie”. Ryszard Nycz kojarzy je z Benjaminowską „aurą”. Jak pisze badacz,

„Niewidzialna aureola” to jedno z tych przygodnych określeń, które nabrało w krytycznym dyskursie Irzykowskiego charakteru niemal analitycznej formuły [...], terminu ujmującego nowy typ artystycznego doświadczenia i służącej mu techniki przedstawieniowej, zaświadczony u rozmaitych pisarzy tego czasu.²³

Aspekt rzeczywistości i jej percepcji określany przez Irzykowskiego terminem „aureola”, a przez Woolf – *luminous halo*, to sfera zarysowanej w *Patubie* „krajiny bezimienności”.

Słowo „aureola” pojawia się także w *Patubie*, gdy narrator mówi, że „ludzie stykają się ze sobą tylko niższymi regionami, a nie szczytami swoimi, nie aureolami” (P, 114). Można powiedzieć, że swoimi „aureolami” udało się na chwilę zetknąć bohaterom *Nocy i dnia* – Katharine i Ralphowi. Nawet jeśli jest to tylko złudzenie, w przypadku obojga bohaterów pozostaje najpełniej ich własne, nieskłamane, znikąd niepożyczone – i w takim sensie również iluzja staje się materią rzeczywistości i może być uznana za jedną

18 Ibidem, s. 383.

19 Ibidem.

20 Ibidem, s. 384.

21 Ibidem, s. 383, podkr. – E.P.

22 Zob. R. Nycz, „Niewidzialna aureola zwykłych rzeczy”. Motywy hofmannsthalowskie w pisarstwie Karola Irzykowskiego, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

23 Ibidem, s. 109.

z sił napędowych życia. Podobny wniosek formułował Irzykowski, na przykład w swoim programie „horlizmu”.

Co powiedziałyby Virginia Woolf po przeczytaniu *Pałuby*? Na pewno nie nazwałaby jej autora „materialistą”, doceniłaby jego analizę sposobu budowania naszej wiedzy o życiu i tworzenia się mechanizmów komunikacyjnych, czyli to, co Maria Komornicka w swojej recenzji powieści nazwała „stenografią i mikrografią ludzką”²⁴. Choć autorka *Nocy i dnia* może byłaby rozczarowana formą „studium powieściowego”, które tak rzadko oddaje głos bohaterom, bo opisuje przede wszystkim przygody narratora. W swoich późniejszych powieściach Woolf będzie starała się opisywać rzeczywistość w momencie jej stawania się, przeżywania. W *Pałubie* Irzykowski niemal tak samo określa swój ideał powieści: „ideałem jest opisywać bezpośrednią terażniejszość w czasie terażniejszym, ze wszystkimi szczegółami – i na takim materiale wypowiadać swe spostrzeżenia i uwagi” (P, 185).

Co powiedziałyby Irzykowski o *Nocy i dniu*? Na pewno spierałby się z autorką, bo taki był przecież styl jego krytycznej aktywności. Nie spodobałoby mu się chyba eksponowanie przez Woolf kobiecego doświadczenia w poszukiwaniu wyjścia poza formę. Zobaczyć mógłby w tej powieści kontynuację własnych poszukiwań, na przykład znaleźć „naukę o dialogu takim, jakim jest, i jakim być powinien”²⁵ – bo tego oczekiwał od literatury.

Możliwe spotkanie autora *Pałuby* i angielskiej pisarki wpisuje się w ramy poszukiwań powieściopisarzy początku XX wieku, których dla własnych celów nazywam realistami przejściowymi. Irzykowski wierzył, że to właśnie realizm jest zdolny do pokazania owej „aureoli”, czyli nieznanego, przeoczanego terenu ujawniania się cudowności tego, co właściwie niewyrażalne²⁶. W tej sprawie spierał się z dziewiętnastowiecznymi realistami i z pisarzami dwudziestolecia międzywojennego (między innymi z Witkacym), nieraz manifestując niezgodę na traktowanie realizmu jako przebrzmiałej czy anachronicznej metody mówienia o świecie²⁷. Kiedy pisał w *Walce o treść*, że „realizm jako forma literacka nigdy się nie starzeje”, to miał na myśli realizm nowego typu, otwarty na fantastyczność rzeczywistości, a nie, jak pisał prowokacyjnie, realizm jako „zdechłe konstataowanie”²⁸. Również celem Virginii Woolf, jak wskazuje Włodzimierz Bolecki, „nie było odrzucenie realizmu, lecz zmiana jego modelu, a więc unowocześnienie realizmu,

24 M. Komornicka, *Pałuba*, „Chimera” 1904, t. 9, s. 331–332.

25 K. Irzykowski, *Alchemia ciała...*, s. 150.

26 Zob. R. Nycz, „Niewidzialna aureola zwykłych rzeczy”..., s. 100–116.

27 Zob. E. Paczoska, *Karol Irzykowski i pytania pozytywistów*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, z. 5.

28 K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania; Beniaminek*, oprac. A. Lam, Warszawa 1976, s. 174. Zob. H. Markiewicz, *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011, s. 92–93.

dostosowanie do nowego paradygmatu wiedzy o człowieku²⁹. Zmiana tego modelu wiązała się oczywiście z filozofią epoki, z nowymi pytaniami o status procedur poznawczych, z odkryciami ówczesnych psychologów.

Realności spod znaku Balzaca czy Zoli dążyli do zapisania i zanalizowania „znanego”. Zwłaszcza ambicją pisarzy połowy wieku XIX było poruszanie się w obrębie perspektywy „powszechności”, co łączyło się oczywiście z przyjmowanym wówczas obrazem odbiorcy jako instancji prawdziwości tekstu, tego, który jest w stanie sprawdzić prawdopodobieństwo opisywanych wypadków, sensowność i konsekwencję wyprowadzanych z nich wniosków. Wobec takiego właśnie czytelnika i w jego imieniu autorzy klasycznych powieści realistycznych XIX wieku „podpisywali” pakt reprezentacji, który wypowiedzieć mieli najbardziej awangardowi twórcy następnego stulecia. Irzykowski i Woolf, zaglądając pod podszewkę tego paktu, proponują podróż do „nieznanego kraju”. Bohaterowie *Patuby* jednak uciekają w „znane”, inaczej niż Katharine w powieści Woolf, dla której „podróż w nieznanym kraju” okaże się drogą osiągniętej choćby na moment tożsamości. Bo, jak pisał Wittgenstein, „Wyobrazić sobie jakiś język – znaczy wyobrazić sobie pewien sposób życia”³⁰.

29 W. Bolecki, *Wyznaczniki prozy wczesnego modernizmu*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 306.

30 L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przekł., wstęp i przyp. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 19.

Karola Irzykowskiego gra (z) foremkami

Pisarze polscy z początku XX wieku, nazywanego okresem modernizmu¹, stanęli przed nie byle jakim dylematem: jak stworzyć dobrą powieść, nie popadając w epigoństwo wobec tak zwanego realizmu krytycznego czy też omijając klisze i stereotypy, jakie na bazie tego realizmu wykształciła literatura popularna. Odpowiedzi na te dylematy przyniosły symbolizm i ekspresjonizm. Powieści Berenta i Przybyszewskiego szokowały bądź stylizowaną formą, bądź treścią naruszającą utarte kryteria moralne. Reymont i Żeromski łączyli naturalistyczną obrazowość z symboliką o nacechowaniu społecznym.

Można było jednak wybrać drogę odmienną – szokować publiczność literacką poprzez przedstawianie, cytowanie i parodiowanie form, które określały jej artystyczne nawyki, w tym również form, które wykształciła młoda przecież w Polsce sztuka modernistyczna. Tę drogę wybrał Karol Irzykowski. „Studium naukowe” osobowości Piotra Strumieńskiego okazało się bezlitosną, naukową niemal analizą współczesnej pisarzowi kultury literackiej. Przy czym zamiar był nie tyle satyryczny, co dramatyczny – autor bił się o autentyczne treści i autentyczne środki wyrazu.

Aby ukazać nowatorski charakter tekstów Irzykowskiego pozwolimy sobie na pewną dygresję. W *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* (1973) Umberto Eco stwierdza:

1 Z wieloznacznością modnego dzisiaj terminu „modernizm” borykał się sam Irzykowski. „Jak częstym jest hipostazowanie w codziennym życiu, niech poświadczą dwa autentyczne przykłady. Raz pewien doktor praw sprzeczał się z pewnym doktorem filozofii o to, co to jest «modernizm» (*das Moderne*), i obaj wierzyli na serio, że temu słowu musi odpowiadać pewien ściśle ograniczony w świecie spłot relacji. Mnie się zaś zdaje, że ten, który pierwszy użył wyraz *das Moderne*, wpadł nań może wśród gorączki rozmowy, dorywczo uszlachetniając ujemne słowo «modny»”. K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 448. Cytaty z tego wydania oznaczamy literą P, po której podany jest numer strony.

O postawie postmodernistycznej myślę jako o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej „kocham cię rozpaczliwie”, ponieważ wie, że ona wie (i że ona wie, że on wie), iż słowa te napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: „Jak powiedziałyby Liala, kocham cię rozpaczliwie”.²

Taką nader wykształconą publiczność (z kobiet także złożoną) wyobrażał sobie Karol Irzykowski, kiedy na przykład pisał o pragnieniach erotycznych swego bohatera:

Oto w czasie, w którym się rzucił w „brudne uciech rzeki” (Mickiewicz), gdy „Venus Vulgivaga otwierała mu swe skalane łono” (Kasprowicz), po pewnych rozczarowaniach ułożył sobie teorię, że nie można tego robić bez pewnego rodzaju całkowitego oddania się swemu medium, co w chwili paroksyzmu zwłaszcza stanowi tajemnicę skalania się. Spółkowanie jest święte – powiedział sobie. (P, 57)

Stosunek miłosny kształtuje się tutaj między autorem a odbiorcami. Autor chce coś tej publiczności wyznać: mianowicie to, że jego bohater nie umiał sobie poradzić z własną płciowością. Ale w czasach, gdy jego wykształcona publiczność już takie tematy przerobiła – najpierw nieśmiało, na sposób romantyczny – z Mickiewiczem, potem – prowokacyjnie, w duchu ekspresjonizmu – z Kasprowiczem, pozostaje mu mówić cudzym głosem, ostentacyjnie ów cudzy głos cudzysłowem podkreślając.

Takich literackich cudzych głosów jest w *Patubie* mnóstwo i nie wszystkie one stanowią oznaki autorskiego dystansu: często pełnią funkcję ilustracji czy wręcz interpretacji – tak jest w wypadku przywoływania *Powinowactw z wyboru* Goethego, gdzie erotyczny czworokąt służy jako przedmiot odniesienia do analizy powieściowego trójkąta: bohatera, jego żony i trupa pierwszej żony. Eksplikacyjna funkcja przywołań nie zmienia jednak zamiaru Irzykowskiego: jego studium jest powieścią o dziejach Piotra Strumieńskiego widzianych przez dzieje ekspresji literackich różnego typu.

Mamy więc w tekście *Patuby*, poza odniesieniami do klisz romantycznych, pięć powieści: *Sny Marii Dunin*, Henryka Sienkiewicza *Bez dogmatu* (1891), Zbigniewa Zbierzchowskiego *Przed wschodem słońca* (1903), pisaną przez jednego z bohaterów *Chorą miłość* oraz *Pamiętnik miłości* – zaplanowane zwierzenia głównego bohatera i jego pierwszej żony. Pewne z nich stanowią preteksty dla krytyki całej produkcji literackiej współczesnej Irzykowskiemu. Inną funkcję spełnia palimpsest *Sny Marii Dunin*. I jeszcze inną – kilkakrotne nawiązania do *Powinowactw z wyboru* oraz do

2 U. Eco, *Imię róży*, przekł. A. Szymanowski, Warszawa 1982, s. 618.

twórczości Fryderyka Hebbła. Dopiero w tych dwóch wypadkach możemy mówić o intertekstualności: ani *Bez dogmatu*, ani *Przed wschodem słońca* nie kształtują sensu powieści, to raczej studium biograficzne je zawłaszcza jako przykłady odrzuconego przez autora pisarstwa.

Problem odniesienia do innych tekstów nie jest jednak wyłącznie problemem intertekstualności. Jest to problem rekontekstualizującej lektury. Cytowany już Umberto Eco stwierdził, że raz napisana powieść stanowi wyzwanie, otwiera się na znaczenia, które wpiszą do niej czytelnicy. Podobnie uważał autor *Patuby*: „Formalnie poeci niby to nie dbają o czytelnika, a przecież treściowo są wciąż odeń zależni, bo poemat ich wtedy dopiero jest poematem, wtedy dopiero osiąga swe przeznaczenie, gdy przejdzie przez głowę czytelnika – jaką głowę! Jaką głowę!” (P, 474).

Dzisiejszy czytelnik *Patuby*, osadzony w dwudziestowiecznej kulturze filozoficznej, odnajdzie w powieści Irzykowskiego sygnały, które łączą go z tą kulturą, skojarzy jego fragmenty z morzem tekstów, wśród których przyszło autorowi i – jemu, nowoczesnemu czytelnikowi – żyć, nawet jeśli samo dzieło, za życia pisarza wydane tylko raz (w 1903 roku), nie zawierało żadnych faktycznych śladów, z którymi współcześnie wykształcony czytelnik je kojarzy. Zamiast snuć erudycyjne dociekania nad związkami inter- i intratekstualnymi, przedstawimy kolaż cytatów – starając się jednak pilnować chronologii.

Wyłamywanie się snów spod jego kontroli i wpływu powinno go było naprowadzić na myśl, że to, co brał za zapowiedź powodzenia, to były tylko drobne sensacje, że snami rządzą skomplikowane prawa, działające daleko poza wpływem jego woli i rachuby, gotowe do najrozmaitszych niespodzianek. On zaś przypuszczał, że tu już jest oczekiwany tunel do życia zagrobowego, tymczasem zamiast utęsknionej przezeń postaci zjawiał się uparcie inny sen, który do teraźniejszego jego życia wcale nie przystawał, a pochodził z czasów jego chłopięctwa: mianowicie sen o instruktorzce, który po pijanemu bił go liną za to, że Robertowi przed pójściem do szkoły nie powkładał książek do torby. Nawiedzały go również dość często przykre sny z najbliższej rzeczywistości, takie, w których pod maską różnych nonsensów powtarzał się ten sam co na jawie stan mglistych szyfrowych usiłowań dotarcia w głąb... tylko zredukowany do dziecinnej karykatury. (P, 94–95)

W 1906 roku Zygmunt Freud wydaje studium *Urojenia i sny w „Gradivie” Jensena*. Freud nie może się nadziwić, że artysta norweski, podejmując tematykę snu, opisał w historii bohatera objawy neurozy, którą on odkrył kilka lat później na podstawie badań klinicznych. Wcześniej, w 1900 roku ukazuje się książka *Objaśnianie marzeń sennych (Traumdeutung)*.

Czy sen może nas nauczyć czegoś nowego o naszych wewnętrznych procesach psychicznych, czy sama treść senna może skorygować poglądy, które wyznawaliśmy za dnia? Dowiedzieliśmy się, że marzenie senna przedstawia spełnienie pewnego życzenia [...].³

Dalej, w rozdziale *Praca marzenia sennego* Freud opisuje proces przedstawiony w snach Strumińskiego jako kondensację, przemieszczenie i upostaciowanie zastępcze.

Zrazu marzenie senna w pełni czyni zadość niewątpliwie istniejącemu związkowi między wszystkimi fragmentami marzeń sennych, dlatego że łączy ów materiał w jedno, przedstawiając go jako sytuację lub proces. Odtwarza on związek logiczny lub równoczesność [...]. W rezultacie połączenia senna tworzą się nie z dowolnych, całkowicie odmiennych części składowych materiału sennego, lecz z takich, które znajdują się w bliższym związku także w myślach sennych.⁴

Wiedeński psychiatra nie wiedział, że w bliskiej mu przestrzeni geograficznej i kulturalnej (we Lwowie) znalazł się młody autor, który dostrzegał w teorii snów nowe szanse dla nauki. W trakcie pisania *Patuby* (1897–1901) Irzykowski nie czytał ani *Traumdeutung*, ani studium o *Gradiwie*. Na szczęście – bo jak stwierdził, komentując wpływ swojej młodzieńczej erudycji na pisanie powieści:

Freuda poznałem dopiero w dwa, trzy lata po wydaniu książki; dobrze, że nie pierwej, bo przy mojej ówczesnej manii wplatania wszelkiej lektury w tok owych rozumowań byłbym sobie książkę jeszcze gorzej zepsuł, kto wie nawet, czy nie byłbym jej tak przerobił, jak to zrobiłem – niepotrzebnie – pod wpływem lektury Macha i Holzapfla, kiedy chciałem absolutnie być „na poziomie”.⁵

Braki czy też intuicje szybko uzupełnił – w 1913 roku opublikował w tygodniku „Prawda” cykl artykułów *Freudyzm i freudyści*, a jedna z pierwszych prac propagujących „psychoanalityczne korespondencje” *Patuby*, autorstwa Jana Topassa, nosiła tytuł *Un précurseur de Freud et de Proust*⁶. W fazie pisania *Patuby* wiedza o snach, którą niekiedy nazywał „spiritologią”, służyć miała – tak jak u Freuda – „wydobyciu na jaw podziemnego życia,

3 Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przekł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 119–120.

4 Ibidem, s. 272.

5 K. Irzykowski, *Listy 1897–1944*, oprac., posł. B. Winklowska, Kraków 1998, list do Karola Ludwika Konińskiego z 5 lipca 1931, s. 216.

6 „La Pologne Littéraire” nr 4, Warszawa 1930. [Zob. w niniejszym tomie artykuł Leny Magnone, *Irzykowski jako główny aktor transferu psychoanalizy do kultury polskiej przed pierwszą wojną światową*, s. 35–53 – przyp. red.]

psychicznego” (P, 361) czy nawet „podziemnego życia podziemnego życia” (P, 207). Opowiadanie *Sny Marii Dunin* zdaje się żywą ilustracją procesów, które przedstawił dokładnie Freud w drugim rozdziale *Traumdeutung*, zatytułowanym *Traumarbeit*.

Następna zbieżność jest bardziej umotywowana. Irzykowski czytał dzieła Fryderyka Nietzschego, a jego poglądy na systemy ekspresyjne i ich kłamliwy charakter odpowiadają temu, co Nietzsche konstatował w studium *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*. Tyle że praca ta została wydana dopiero w 1980 roku, w zbiorze pism pośmiertnych Nietzschego. Znów kolaż cytatów. Nietzsche pisał:

Czym więc jest prawda? Ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów, krótko, sumą ludzkich stosunków, które zostały poetycko i retorycznie wzmożone, przetransponowane i upiększone, a po długim użytkowaniu wydają się ludowi kanoniczne i obowiązujące: prawdy są złudami, o których zapomniano, że nimi są, metaforami, które się zużyły i utraciły zmysłową siłę wyrazu, monetami, których powierzchnia się starła i które teraz są traktowane jak metal, już nie jak monety?

A teraz Irzykowski:

Tak samo jak przyznałem się, że nie daję życia, przyznaję też, że w niniejszym wywodzie nie daję prawdy, rozbijam tylko skorupę nomenklatury albo wmawiam w siebie i innych, że to robię, nazywam to tak [...]. (P, 354)

Przez szczerość rozumie się tu nie jej nagłe objawy, ale cały stan umysłowy, który nawet może przybierać formę nieszczerości, bo u prawdy jest kłamstwo na służbie. Zauważ też, że o ile szczerość i prawda są bezkrytycznymi postulatami, o tyle je odrzucić należy. Tego nauczył nas Nietzsche rzuciwszy pytanie *Aber warum überhaupt Wahrheit?* (P, 354)

Skorupę nomenklatury tworzą „odtłoczone przez lekturę foremki, przez które przepływały słowa, tworząc mniej więcej takie same melodie” (P, 221). A wcześniej:

W mózgach ludzkich leżą takie przyjęte foremki obok siebie, nie przeskadzając sobie wzajemnie. Dla mnie zresztą nie ma tu niekonsekwencji, przy charakterze bowiem idzie nie tyle o treść enuncjacji ludzkich, co o pewien gest objawów charakteru, a gest ten jest w niekonsekwencjach ten sam. (P, 120)

7 F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przekł. B. Baran, Kraków 1993, s. 189.

W *Pałubie* Irzykowski pisze też o „perspektywiczności” ujęć, a także o związku „względności z pragmatyzmem”. Nietzscheańska „wola mocy” nie jest niczym więcej jak pragmatycznym, nakierowanym na określony cel opanowywaniem względności prawdy. Inaczej to widzi Irzykowski – chodzi mu bardziej o dezawuowanie szablonów aniżeli o ustalanie pierwotnych czy subiektywnych sensów. „Pierwiastek pałubiczny” byłby więc nieustanną, dokonywaną w imię rzeczywistości kompromitacją stereotypów i idealizacji kulturowych.

Wydaje się zatem, że Irzykowski chciałby walczyć o literacką prawdę. Buduje przecież „studium naukowe” swojego bohatera. A jednak „wydaje się”, nie jest bowiem pewien, czy z kłamstwa permanentnego człowiek jest w stanie się uwolnić.

Należałyby też rozpocząć jakąś kulturę szczerości, aby sobie uświadomiono jak najszerzej własne procesy myślowe i uczono się rozumieć i demaskować różne kłamstwa, które zamęczają stosunki między ludźmi i wyrządzają wielkie szkody. Nastaną wtedy może nowe formy kłamstewek, bardziej skomplikowane, np. takie, w których staje się wybiegiem lub w których człowiek znowu cieszy się własną szczerością i odkrywa w sobie różne podłości, a przecież jest „dobrym”, itd. – Ale bądź co bądź wśród takich ludzi żyje się przyjemniej i bezpieczniej. (P, 179)

Czy literatura mogłaby odegrać taką „odkrywczą” rolę? Z pewnością nie literatura zwana realistyczną, której pozostało już tylko powielanie foremek. Ale także nie romantyczna czy ekspresjonistyczna, te formy wyrazu powoli wchodzą bowiem w schematy – jeśli nie autorskie, to czytelnicze. Trzeba by wymyślić „nowe formy kłamstewek” – tych, z którymi żyje się milej i bezpieczniej. Oto projekt, pochodzi on z *Szańca „Pałuby”*:

Angelika i Pałuba, w brzmieniu biegunowo od siebie różne, stały mi się niemal symbolem dwóch form pojmowania rzeczywistości, gdy tedy *Pałuba* zaczęła mieć już historię, od której sympatii mojej oderwać nie mogłem. Pozostałem więc przy temacie – lecz postanowiłem przy powtórnym jego opracowaniu zastosować zupełnie nową metodę literacką, której ideał od dawna już świtał mi w głowie. Polegała ona na przeniesieniu punktu ciężkości z „arcydzieła” do warsztatu poetyckiego, więc poza dzieło, tam, gdzie tryska właściwe źródło poezji. Spodziewałem się, że przy takiej metodzie niepełna odpowiedniość tematu nawet oprocentuje się, gdyż będę miał sposobność zademonstrowania pałubizmu nie tylko na stosunku Strumieńskiego do życia, ale i na warstwie literackiej mego dzieła, tj. na stosunku moim do tematu i do sposobu opracowywania go w każdym nawet ustępie. Ale zabrakło mi odwagi, sił i czasu do takiego zadania, które wymagałoby

niejako prowadzenia pamiętnika literackiego, objaśniającego każdą fazę tworzenia. (P, 470)

Szaniec „Pałuby” to druga, obok *Tria autora*, próba wyjaśnienia techniki tworzonej powieści. Marcel Proust w ostatnim tomie powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* stwierdził, że „dzieło z teorią w środku jest jak prezent, na którym zostawiono cenę”⁸. A jednak i Proust, i Irzykowski przekazali czytelnikom ów prezent z ceną. Tyle że Irzykowski zrobił to kilkanaście lat wcześniej, a przede wszystkim – inaczej.

W powieści Prousta (tom siódmy wydany w 1923 roku) Marcel (bohater czy autor?) wyklada plan książki, którą chciałby napisać, a która faktycznie jest już książką skończoną. Walka pisarza z utartymi nawykami odbiorców („stosy nomenklatur i cele praktyczne, które zwiemy błędnie życiem”⁹) przypomina Irzykowskiego batalię z foremkami oraz jego krytykę konwencji realizmu. Jednak polski pisarz, w przeciwieństwie do francuskiego, wprowadza siebie jako autora do wewnątrz fabuły. Na przykład zastanawiając się nad sposobem jej ujęcia: „Zanim przejdę do dalszych zmian w życiu Strumieńskiego, muszę jeszcze po sprawiedliwości nadmienić, że opis żałoby w poprzednim rozdziale zrobiłem nie według reguł rzeczywistości, ale po literacku, przejrzystość” (P, 98).

Ironia, która dotyka schematów literackich, staje się autoironią, autor wskazuje na własny „warsztat poetycki”. Takich metatekstów w powieści Prousta nie ma, młody bohater, marząc o sztuce pisania, nie komentuje faktu, że jako postać tak, a nie inaczej został przez autora przedstawiony. Narrator *W poszukiwaniu...*, mówiąc w pierwszej osobie, nie próbuje zobaczyć siebie jako autora tej pierwszej osoby.

W wydanej w 1927 roku powieści André Gide’a *Falszerze* jeden z bohaterów jest pisarzem; to w jego dzienniku rodzi się akcja *Falszerzy*, która – ta wymaginowana akcja – przenika do rzeczywistości i stwarza fakty. W towarzyskiej rozmowie Edward wyraża pragnienie bliskie Irzykowskiemu:

Notuję sobie w kąciku z dnia na dzień stan tej powieści w moim umyśle; tak, to jest rodzaj dzienniczka mojej powieści, jak są dzienniczki rozwoju dzieci... To znaczy, że zamiast zadawała się rozwiązaniem każdej trudności w miarę, jak się zjawia przede mną [...], zatrzymuję się nad każdą taką trudnością, zastanawiam się nad nią i studiuje ją. Jeżeli pani chce, to mój kącik zawiera ciągłą krytykę mojej powieści; albo lepiej: powieści w ogóle. Niech pani pomyśli, jak ciekawym byłby taki karnecik, prowadzony przez

8 M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7: *Czas odnaleziony*, przekł. J. Rogoziński, Warszawa 1960, s. 247.

9 Ibidem, s. 265.

Dickensa lub Balzaca; gdybyśmy mieli dzienniczek *Wychowania Sentymentalnego* lub *Braci Karamazow!* Historia dzieła, jego dojrzewanie! Jakie to byłoby szalenie zajmujące... ciekawsze niż samo dzieło.¹⁰

Trio autora i *Szaniec „Pałuby”* stanowią niejako karneciki, o jakich przeszło 20 lat później marzył Gide. Ale – jak zauważyliśmy – metafikcja obecna jest także w samym tekście *Pałuby*: pisanie o pisaniu stanowi tu niejako pół drogi między romantyczną ironią a Gide’owskim „mise en abyme”. Oto jeszcze jeden przykład:

Była jasna noc; wilgoć panowała w atmosferze, rosa była na kwiatach (niby łyż?). Szli. (Tu mam sposobność popisania się talentem poetyckim – ale nie bardzo mi się chce robić nastrojków, wskażę tylko miejsca, gdzie bym mógł udoić „poezję”, a wypełnię je może kiedyś później w popularnym wydaniu *Pałuby*). (P, 294)

I wreszcie świadomość kreacji i oporu materiału:

Przyznaję, że mój wywód, a raczej hipoteza o zazdrości intelektualnej, jest niejasny i wątpliwy. [...] Faktem jest, że każdy autor, obserwując życie, dochodzi do pytań, przed którymi staje. Otóż ja myślę, że komponując w myśl zasady wypowiedzianej na s. 180–181, muszę i w moim opowiadaniu przyjąć punkty, których nie rozumiem, aby dać w nim zupełny równoważnik sposobu spostrzegania i pamiętania życia. (P, 260–261)

Kreujący i nieukrywający swej kreacji autor zachowuje się tak, jak gdyby jego postacie uzyskiwały pełną autonomię, wchodzi z nimi w polemikę, postrzega zagadki, których nie rozumie. Zwłaszcza że jego bohater też chciałby pisać powieść, a jego zachowania „powlekły się już jakąś «mgłą powieściową»” (P, 190).

Warto wspomnieć, że między utworami Irzykowskiego, Prousta i Gide’a, w roku 1914 pojawia się powieść hiszpańskiego pisarza Miguela de Unamuno *Mgła*. Jej bohater w życiowych decyzjach udaje się do autora i wchodzi z nim w dialog¹¹. Dialog ten jest o tyle uzasadniony, że postać pisarza jawi się jako kreacja, zarówno bohatera, jak i czytelnika. Irzykowski tak daleko nie poszedł, ale – jak pamiętamy – zależność narratora powieści od czytelnika podkreślał w jej tekście wielokrotnie. Ponad głosem opowiadającego

10 A. Gide, *Falszerze*, przekł. H. Iwaszkiewiczówna, J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1929, s. 192.

11 Miguel de Unamuno, *Mgła*, przekł. E. Boyé, Warszawa 1958. Nowsze doświadczenia odsyłają do wydanej w 2009 r. minipowieści Mariana Pankowskiego *Była Żydówka, nie ma Żydówki*, Warszawa 2008, w której bohaterka kończy swój monolog „Ciąg dalszy, niech sam autor opowie... ja bym nie potrafiła” (s. 48). Mnożenie poziomów narracyjnych decyduje o nowoczesnej prozie Pankowskiego.

i jego bohatera pojawia się jeszcze jeden głos, głos Irzykowskiego, który mówi wprost:

Bo cóż sądziś, ty sam, szanowny autorze? Czy chcesz kryć się pod swoje dzieło jak inni poeci, udawać wszechwiedzącego, wmawiać w nas, że opowiadasz rzeczywiste wypadki, imponować nam swoimi subtelnościami psychologicznymi, które zaraz cofasz i takim niepewnym, szukającym tonem wypowiadasz [...], więc powiedz mi najprzód – jak ci się podoba Strumieński? Czy jesteś jednym z tych autorów, którzy wyszydząją, wydrwiwają swe postacie, aby przez to narzucić czytelnikowi opinię, że wiedzą więcej, że są mądrzejsi? (P, 348)

Mnożące się poziomy wypowiedzi i wypowiadającego płaczą się, biedny czytelnik *Pałuby* już nie wie, z kogo się śmiać: z tekstowego „ja” autora, z podmiotu piszącego *Pałubę* czy wreszcie z młodego i ambitnego pisarza Karola Irzykowskiego, który ginie we mgle autoironii? Zwłaszcza że kilkanaście lat później Unamuno zauważył:

Istoty fikcyjne mają swoją logikę wewnętrzną [...]. Romansopisarz czy dramaturg nie mogą robić tego, co im się podoba, z osobą stworzoną przez siebie. Także i fikcyjna istota powieściowa nie może, według reguł sztuki, uczynić ze sobą tego, co jej przyjdzie do głowy... musi się liczyć z czytelnikami, którzy spodziewają się i oczekują pewnych rzeczy, a pewnych nie.¹²

Czy mieniący się refleksjami autora Strumieński taką logikę ma?

Pisarze w rozmaity sposób wchodzą w świat przedstawiony, aby obalić iluzję jego prawdopodobieństwa. Irzykowski znał romantyczne korzenie swojej ironii, tego pisanie o pisaniu, które w XX wieku podważyło wymogi referencyjności w literaturze, odślaniając mechanizmy tworzenia fikcji i z tej kreacji tworząc nowy przedmiot przedstawienia.

Wyrywane z kontekstu fragmenty dwóch tradycji: polskiej i zachodnioeuropejskiej wskazują nie tyle na prekursorstwo młodego adepta lwowskiej filologii, co na klimat myślowy, w którym mieszały się pomysły wiedeńskiego psychiatry, niemieckiego filozofa oraz analitycznego umysłu powieściopisarza z początku stulecia, aby w końcu wybuchnąć w ogólnej kontestacji zastanych prawd i zastanych form przedstawienia („foremek”), jaką przyniosła dojrzała powieść dwudziestolecia międzywojennego – od André Gide’a do Witolda Gombrowicza – oraz wyrosła z niej kilkadziesiąt lat później teoria literatury – od Jeana Ricardou po Luciena Dällenbacha. W prozie postnowoczesnej praktyka artystyczna (Georges Perec, Magdalena Tulli) pogrąża się coraz częściej w błędne koło metafikcji i zdaje się odrzucać

12 M. de Unamuno, *Mgła*, s. 209.

reprezentację rzeczywistości na rzecz podmiotowych wyznań o sposobach jej strukturalizacji.

Wróćmy do *Pałuby*. Jej historyczność odczytaliśmy jako jej nowoczesność. Jak funkcjonuje jej kompozycja? Czy *Trio autora* i *Szaniec „Pałuby”* trzeba odczytać „po proustowsku”, jako proscenium do akcji powieści, której narrator niewiele ma z tymi teoretycznymi dywagacjami wspólnego („cena prezentu”), czy też powieścią jest cały wydrukowany tekst? Co na ten temat może powiedzieć teoria literatury? Czy Irzykowski do niej nie dorósł? A może – *avant la lettre* – z niej zakpił, kpiąc także z nas, uczonych czytelników? Cóż znaczyłyby nasze staranne komparatystyczne poszukiwanie kontekstów? Czy nie jest ono ekspansją innych, dwudziestowiecznych foremek na tekst, którego celem było „naukowe studium osobowości”?

Irzykowski jako główny aktor transferu psychoanalizy do kultury polskiej przed pierwszą wojną światową¹

Mój artykuł jest wynikiem dalszej refleksji nad udziałem Irzykowskiego w zjeździe neurologów, psychiatrów i psychologów polskich w 1912 roku. Już parę lat temu wskazywałam² na konieczność uważnej lektury powstałych po owym zjeździe trzech tekstów³, próbując udowodnić, że prace Irzykowskiego można traktować jako kamień milowy polskiej recepcji psychoanalizy: pierwszą próbę refleksji nad freudyzmem dokonaną przez osobę spoza środowiska medycznego, dostrzegającą w psychoanalizie coś więcej niż nowy model terapii. Irzykowski mówił o Freudzie jako o „geniuszu interpretacji”⁴, udowadniał jego zasługi w dziedzinie estetyki i dopominał się o uznanie go za filozofa⁵. W obszernym artykule *Freudyzm i freudyści* zamieszczonym na łamach „Prawdy” w zaskakująco nowoczesny sposób zajął się siódmym rozdziałem *Objaśniania marzeń sennych*, zauważając w teorii Freuda, przeoczone jeszcze wówczas przez niego samego, zasadnicze odkrycie psychoanalizy, jakim była językowa struktura nieświadomości. W tekście *Karola Irzykowskiego lacanowska lektura Freuda* sugerowałam, że interpretacja Irzykowskiego zbliżona jest do późniejszych propozycji Jacques’a Lacana, który podobnie jak autor *Patuby* skojarzył mechanizmy pracy marzenia sennego, kondensację i przesunięcie, z metaforą i metonimią.

1 Tekst, w tej wersji zaprezentowany po raz pierwszy na konferencji *Irzykowski: człowiek sporu, postać sporna* (listopad 2014), częściowo wykorzystałam w swojej książce *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligentnych przed drugą wojną światową*, Kraków 2016.

2 Zob. L. Magnone, *Karola Irzykowskiego lacanowska lektura Freuda*, „Kronos” 2010, nr 1, s. 203–214.

3 K. Irzykowski, *Teoria snów Freuda*, „Nowa Reforma” 1912, nr 590, s. 1–2; idem, *Freudyzm i freudyści*, „Prawda” 1913, nr 2–6, 8–9; idem, *Acheron duszy*, „Świat” 1913, nr 3, s. 1–2.

4 K. Irzykowski, *Freudyzm i freudyści*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1: 1897–1922, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 176.

5 Zob. K. Irzykowski, „*Historia filozofii*”, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 2000, s. 203.

Tak jak później Lacana, Irzykowskiego najbardziej interesowała wtórna obróbka snu, nie to, co się naprawdę śniło, lecz sposób, w jaki sen był opowiadany. Krytykując dotychczasowe aplikacje freudyzmu do literatury, Irzykowski postulował, by uczniowie Freuda zamiast analizowania biograficznych uwikłań pisarzy skupili się na tym, jak w fizjognomicie tekstu ujawnia się nieświadome: nie na poziomie treści, ale w operacjach językowych, „figurach poetyckich”.

Nie wycofując się z powyższych wniosków, chciałabym usytuować prace Irzykowskiego na tle transferu kulturowego psychoanalizy do polskiej kultury. Koncepcja ta została wprowadzona w połowie lat 80. przez Michela Espagne'a i Michaela Wernera, szukających innego niż metoda porównawcza sposobu myślenia o wymianie dóbr kulturowych między obszarami heterogenicznymi⁶. Przedmiotem badań jest sposób, w jaki kultury importują i asymilują zachowania, teksty, formy, wartości i style myślenia. Ta metoda kładzie nacisk na rodzaj „pasterstwa” idei z jednej strony granicy na drugą: granicy geograficznej, kulturowej, językowej, symbolicznej.

Metoda Espagne'a i Wernera dobrze nadaje się do badania przenikania psychoanalizy do polskiej kultury przed 1918 rokiem, gdyż aż do rozpadu imperium habsburskiego mechanizm rozprzestrzeniania się teorii freudowskiej przebiega we wszystkich składających się na nie krajach w podobny sposób, ułatwiony dzięki wspólnemu językowi i modelowi edukacji, ale także mobilności klasowej i społecznej, w tym roli odgrywanej przez środowiska żydowskie, i dopiero na tak zarysowanym tle dochodzą do głosu mniej lub bardziej wyraźne narodowe różnice⁷ – podczas gdy w klasycznej komparatystyce zakłada się wyraźne, oddzielne tożsamości po obu stronach procesu recepcyjnego, porównuje się dwie sfery kulturowe, by tym lepiej wydobyć różnice między nimi. Espagne i Werner skupiają się na wehikułach transferu kulturowego, zarówno ludzkich, jak i instytucjonalnych czy materialnych. W tej optyce żaden ślad nie jest banalny czy możliwy do zignorowania. Badacz transferu kulturowego jest zainteresowany fenomenami mikrohistorycznymi, wymianami niekiedy bardzo punktowymi, spotkaniami jednostek z jednostkami, losami poszczególnych egzemplarzy książek. Pierwszymi dowodami na zajście transferu nie są, jak w ujęciu

- 6 Zob. M. Espagne, M. Werner, *La construction d'une référence allemande en France 1750–1914. Genèse et histoire culturelle*, „Annales ESC” 1987, t. 42, nr 4, s. 969–992; M. Espagne, M. Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze*, w: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècles)*, red. M. Espagne, M. Werner, Paris 1988, s. 11–34; M. Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris 1999.
- 7 Pisałam o tym w artykule *Dywan z Bukowiny. Drogi rozpowszechniania się freudyzmu w Europie Środkowej*, w: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*, t. 1: *Teksty doświadczenia*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, Warszawa 2017, s. 367–389.

komparatystycznym, utwory literackie, pojawiające się zwykle dosyć późno, ale jednostki wymieniające się informacjami i konstytuujące się w sieci. W sytuacji gdy sprzedanie 600 egzemplarzy pierwszego wydania *Objaśniania marzeń sennych* zajęło aż osiem lat, a w roku, w którym dzieło się ukazało, znalazło dokładnie 123 nabywców, mówienie o recepcji w ścisłym tego słowa znaczeniu byłoby zresztą nadużyciem.

Dodatkowo, w przeciwieństwie do poszukiwania wpływów jednego autora na innego, co zawsze milcząco zakłada niższość kultury przyjmującej i koncentruje się wokół pytania o autentyczność czy wierność względem modelu, Espagne i Werner proponują refleksję nad materialnymi warunkami cyrkulacji idei i dóbr kulturowych między dwoma obszarami oraz nad historycznymi uwarunkowaniami transferu, a zatem badanie społecznych praktyk i wymian międzykulturowych. Bardziej niż wpływ danego dzieła Freuda na konkretnego polskiego pisarza, badacza transferu kulturowego interesuje więc, w jakich okolicznościach mógł on ów tekst poznać, jeśli był on przetłumaczony na język polski, to kiedy, przez kogo i w jakim celu, jakie były kanały jego dystrybucji, etc.

Metoda badania transferu pozwala się wreszcie wyzbyć dopatrywania się prekursorstwa względem Freuda za każdym razem, kiedy wzmianki na temat fenomenów nieświadomych pojawiają się u danego autora, zanim teoria Freuda powstała lub wcześniej niż dany autor mógł się z nią zapoznać, oraz wyklucza jałowe dociekania na temat tego, czy może jednak się zapoznał, ale się do tego nie przyznaje – a tego typu problematyka zdominowała refleksję nad Irzykowskim w kontekście psychoanalizy⁸.

Dwa zjazdy neurologów, psychiatrów i psychologów polskich

Karol Irzykowski nie jest pierwszym aktorem transferu kulturowego psychoanalizy, taką rolę odegrał bez wątpienia Ludwik Jekels (1867–1954), pierwszy polski uczeń Freuda, tłumacz i popularyzator jego prac. Jednak o ile udział Jekelsa ogranicza się do wprowadzenia psychoanalizy do obiegu w polskich środowiskach lekarskich, wcześniej w zasadzie niezających psychoanalizy, oraz przyswojenia polszczyźnie podstawowych tekstów

8 Pisano tak już w najwcześniejszych opracowaniach, zob. J. Topass, *Un précurseur de Freud et de Proust. Charles Irzykowski*, „Pologne Littéraire” 1927, nr 4, s. 1, zob. także W. Bolecki, *Meta-literatura wczesnego modernizmu. „Pałuba” Karola Irzykowskiego*, „Arkusze” 2003, nr 2, s. 4–5. Sam Irzykowski, w odpowiedzi na artykuł Karola Ludwika Konińskiego *Katastrofa wierności* („Przegląd Współczesny” 1931, nr 109, s. 212), w którym krytyk konstataował w *Pałubie* „wpływy wyraźne Freuda”, przyznawał, że dzieła psychoanalitka poznał „w dwa, trzy lata po wydaniu książki”, czyli w 1905–1906 r. (K. Irzykowski, *Listy 1897–1944*, oprac., posł. B. Winkłowa, Kraków 1998, s. 216).

mistrza, Irzykowskiemu bez wątpienia zawdzięczamy transfer psychoanalizy z dziedziny nauki do kultury.

Kluczowy był tu udział pisarza w II Zjeździe Neurologów, Psychiatrów i Psychologów Polskich, warto jednak powiedzieć wcześniej parę słów na temat poprzedzającego go I Zjazdu, który został zorganizowany w Warszawie w październiku 1909 roku, z inicjatywy psychiatry Rafała Radziwiłłowicza, szwagra Stefana Żeromskiego i domniemanego pierwowzoru Tomasa Judyma w *Ludziach bezdomnych*. Chociaż tradycja ogólnopolskich zjazdów naukowych na początku XX wieku była już dosyć długa (pierwszy taki kongres, I Zjazd Lekarzy i Przyrodników Polskich, odbył się już w 1869 roku), do tej pory obradowano wyłącznie w Galicji⁹. Warszawski zjazd był nie tylko pierwszym, ale też jednym z zaledwie dwóch międzyzaborowych zjazdów naukowych, jakie doszły do skutku w zaborze rosyjskim przed pierwszą wojną światową. Doniosłość samego wydarzenia przesłoniła opinii publicznej treść obrad. Niemal wszystkie relacje prasowe utrzymane były w podniosłym, patriotycznym tonie, najczęściej używaną frazą było „święto nauki polskiej”. Podkreślano, że zjazd wykazał, iż myśl polska również w zaborze rosyjskim żyje i rozwija się pomimo niesprzyjających warunków. Taka jest wymowa artykułów opublikowanych na pierwszych stronach „Wiadomości Codziennych” czy „Kuriera Porannego”, ale też doniesień Aleksandra Świętochowskiego na łamach „Prawdy” czy Jana Władysława Dawida w piśmie „Społeczeństwo”.

Chociaż warszawskie dzienniki zamieszczały codziennie program kolejnych obrad, czasami z przekazanymi przez organizatorów streszczeniami wystąpień, w zasadzie żadne wielonakładowe pismo nie zdecydowało się na obszerniejszą relację z treści wygłoszonych referatów. W powszechnym przekonaniu były one zbyt specjalistyczne i nieprzeznaczone dla ogółu. Warto pamiętać, że aby wziąć udział w zjeździe, należało uiścić opłatę w wysokości 10 rubli, co w opinii wielu sprawozdawców mogło być kwotą zaporową. Ze względów finansowych nie zdecydowano się na zorganizowanie żadnych dodatkowych atrakcji, takich jak wspólne wycieczki czy bankiety, które w Galicji zwykle towarzyszyły obradom i sprzyjały integracji środowiska. W popularyzacji wiedzy nie pomógł fakt, że jedynie wykład otwierający zjazd *O metodzie psychologii* Kazimierza Twardowskiego oraz przedstawiony na zamknięcie obrad głos *W sprawie naszej terminologii psychologicznej* Rafała Radziwiłłowicza przeznaczone były dla wszystkich uczestników, którzy poza tymi wystąpieniami podzieleni byli na trzy sekcje, obradujące jednocześnie. W tej sytuacji wielu dziennikarzy, tak jak sprawozdawca „Kuriera

9 J. Cabaj, *Walczyć nauką za sprawę Ojczyzny: zjazdy ponadzaborowe polskich środowisk naukowych i zawodowych jako czynnik integracji narodowej (1869–1914)*, Siedlce 2007, s. 39–53.

Warszawskiego” Władysław Mieczysław Kozłowski, podjęło decyzję przysłuchiwania się sekcji psychologicznej, relację z pozostałych pozostawiając redaktorom pism medycznych, by skupić się na tym, „co zrozumiałe być może przez każdego człowieka z wykształceniem ogólnym”¹⁰.

Sekcja psychologiczna doczekała się zainteresowania prasy także ze względu na skandal wywołany przez biorącego udział w jej obradach Juliana Ochorowicza. Przedstawił on bowiem w referacie *O promieniach sztywnych i promieniach Xx* podsumowanie swoich doświadczeń mediumicznych ze Stanisławą Tomczykówną, zilustrowane zdjęciami stereoskopowymi zjawisk telekinezy. Przewodniczący sekcji psychologicznej profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Władysław Heinrich wnioskował po referacie Ochorowicza, żeby nie otwierać w ogóle dyskusji, życzliwszy Kazimierz Twardowski proponował zwołanie komisji naukowej w celu zbadania omówionych obserwacji, na co jednak referent nie wyraził zgody.

Prasa podzieliła się; krytycznie pisał między innymi „Kurier Poranny”, „Społeczeństwo” piórem Jana Władysława Dawida, „Myśl Niepodległa” czy pisma specjalistyczne, jak od dawna już niechętna Ochorowiczowi „Gazeta Lekarska”. W zupełnie innym tonie wypowiadał się na łamach „Kurier Warszawski” Ignacy Baliński, jeszcze przed rozpoczęciem zjazdu reklamujący referat Ochorowicza i gwarantujący autentyczność jego wyników przez drobniuzgowe opisanie jednego z seansów z Tomczykówną, w którym sam uczestniczył. Życzliwym zainteresowaniem obdarzyła Ochorowicza również prasa ilustrowana, dla której możliwość przedrukowania fotografii nadzwyczajnych zjawisk była nie lada gratką. Zdjęcia z doświadczeń mediumicznych ukazały się w „Tygodniku Ilustrowanym” oraz w „Świecie”. Głos zabrał także Bolesław Prus, który skądinąd nie był szczególnie zainteresowany tematyką kongresu: ani w numerze „Tygodnika Ilustrowanego”, w którym opublikowano obszerną informację o zjeździe, ani w tym, w którym zamieszczono owe fotografie, nie ma żadnej wzmianki na ten temat (Prus drukuje wówczas *Nasze obecne położenie*). Pod wpływem prasowej nagonki na przyjaciela decyduje się jednak poświęcić całą kronikę z 19 lutego 1910 roku zjawiskom mediumicznym¹¹.

Ludwik Jekels popełnił strategiczny błąd: w tym samym czasie, kiedy oczy wszystkich zwrócone są na sekcję psychologiczną, pierwszy polski uczeń Freuda uczestniczy w obradach sekcji psychiatrycznej, do której zgłosił się z jedynym na zjeździe referatem psychoanalitycznym – *Leczenie psychoneuroz za pomocą metody psychoanalitycznej Freuda*, uzupełnionym

10 W.M. Kozłowski, *Pierwszy zjazd naukowy w Warszawie*, „Kurier Warszawski” 1909, nr 288, s. 2–3.

11 B. Prus, *Zjawiska mediumiczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 8. W edycji Z. Szwejkowskiego: *Kroniki*, t. 20, Warszawa 1970, s. 221–227.

o kazuistykę zaczerpniętą z własnej praktyki klinicznej¹². Choć więc jego wystąpienie było najobszerniej dyskutowane na całym kongresie i jako jedno z nielicznych zostało przedrukowane na łamach „Medycyny i Kroniki Lekarskiej”¹³, jeszcze zanim ukazał się Pamiętnik Zjazdu, a także stanowiło podstawę do postawienia przez uczestników sekcji wniosku o uczynienie z psychoanalizy osobnego tematu obrad na kolejnym zjeździe, w zasadzie nie przedostało się w ogóle do prasy niefachowej. Lekarz z Bystrej zaniebał też nadesłania przed kongresem autoreferatu: z powodu braku streszczenia wśród zapowiedzi zjazdowych w żadnym z popularnych pism nie zostało wymienione wystąpienie poświęcone freudyzmowi, nie ma choćby wzmianki o psychoanalizie w obszernych komunikatach zamieszczonych na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” czy „Świata”.

Organizacja II Zjazdu Lekarzy i Przyrodników Polskich, który odbył się w Krakowie tuż przed Bożym Narodzeniem 1912 roku, była zdecydowanie bardziej przyjazna dla publiczności niż hermetyczne posiedzenia w Warszawie sprzed trzech lat, przede wszystkim dzięki temu, że wszystkie sesje miały charakter plenarny. Zgodnie z uchwałą podjętą przez uczestników I Zjazdu, jedna z czterech sekcji tematycznych, zaplanowana na sobotę 21 grudnia, poświęcona została w całości psychoanalizie. Przedstawiono trzy półgodzinne wykłady oraz sześć krótszych, dziesięciominutowych odczytów. Obok Ludwika Jekelsa, który mówił o psychicznym biseksualizmie, warto wskazać zwłaszcza dwie postaci, które wzięły udział w kongresie i w latach późniejszych odegrały znaczącą rolę w transferze psychoanalizy. Wśród referentów znalazł się bowiem między innymi Herman Nunberg (1884–1970), krakowski psychiatra wykształcony w Zurychu, który w miesiącach letnich praktykował w sanatorium Jekelsa w Bystrej i przez niego poznał wiedeńskie środowisko freudystów. W kolejnych latach stał się jednym z najważniejszych członków ruchu psychoanalitycznego. To jego odczyt *Niespełnione życzenia według nauki Freuda*, jako najdostępniejszy dla laików, cieszył się największym powodzeniem, został też zaraz po zjeździe przedrukowany przez „Neurologię Polską”¹⁴.

Drugie znaczące nazwisko w programie obrad to Karol de Beaurain (1867–1927). Na zjeździe w Krakowie zakopiański lekarz wystąpił z referatem *O symbolu*, w którym dowodził, że cztery główne cechy w typie umysłowym dziecka – łatwość kojarzeń, konkretność wyobrażeń, częściowe postrzeganie

12 Przedruk w: *Psychoanaliza w Polsce. 1909–1946*, wyb., wstęp, oprac. L. Magnone, Warszawa 2016, s. 3–13.

13 L. Jekels, *Teoria Freuda o hysterii i jego metoda psychoanalizy*, „Medycyna i Kronika Lekarska” 1909, nr 52, s. 1268–1272.

14 H. Nunberg, *Niespełnione życzenia według nauki Freuda*, „Neurologia Polska” 1913, z. 3(2), s. 11–14, przedruk w: *Psychoanaliza w Polsce...*, s. 47–57.

i brak zdolności do abstrahowania – odpowiadają symbolizmowi, który należy więc traktować jako język pierwotny czy też pierwotną formę myślenia. Ten odczyt tak się spodobał Jekelowi, że jego niemiecki przekład zamieszczony został w 1913 roku na łamach „Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse”, oficjalnego organu ruchu freudowskiego¹⁵. Artykuł nie został dobrze przyjęty przez redagującego ówczesnie pismo Sándora Ferenczego, który za zgodą Freuda dołączył do tekstu własną polemikę *O ontogenezie symboli*, uściślając, że czytelnik w żadnym wypadku nie powinien traktować stanowiska de Beauraina jako oficjalnego (tym, co przeszkadzało Ferencziemu, było ewidentne skłanianie się autora ku pozycjom zajmowanym przez Junga, z którym Freud zerwał nieco wcześniej właśnie z powodu niezgodności teoretycznych). Wymiana listów, do której doszło przy tej okazji między Ferenczim a Freudem, to jedyne wzmianki na temat Beauraina w środowisku wiedeńskim¹⁶. Zakopiański lekarz nie był znany osobiście ani Freudowi, ani żadnemu innemu z jego uczniów poza Jekelsem i Hermanem Nunbergiem, którzy zetknęli się z nim w 1912 roku w Krakowie, nie otrzymał także żadnego szkolenia psychoanalitycznego, z pewnością nigdy sam nie był analizowany. Rozpoczętą przez niego w tym samym roku terapię Witkacego uznać należy za podręcznikową „dziką analizę”.

Chociaż, jak wynika z programu zjazdu, teoria Freuda umieszczona została w niezwykle medycznym kontekście (pozostałe sekcje dotyczyły nowych metod badania narządu przedśionkowego, zjawisk psychoelektrycznych oraz problemu wydzielania wewnętrznego w neurologii i psychiatrii), obrady 1912 roku zaświadczenia o dokonującym się przejściu psychoanalizy z dziedziny psychiatrii do tego odłamu psychologii, który odrzucał fizjologizm i uznawał naukę o duszy za część filozofii.

Umożliwiło to przejście gruntowne przyswojenie przez galicyjskich filozofów teorii Johanna Friedricha Herbarta. Ten żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku niemiecki filozof uznawany jest dzisiaj za myśliciela, którego teoria estetyczna wyznaczyła jedną z „austriackich dróg ku nowoczesności”¹⁷. Dla jego polskich czytelników próba skonstruowania estetyki naukowej, odrzucającej wartościowanie na podstawie uczucia była mniej istotna niż wystąpienie przez Herbarta przeciwko niemieckiemu romantyzmowi

15 [K. de] Beaurain, *Über das Symbol und die psychischen Bedingungen für sein Entstehen beim Kinde. Vortrag, gehalten am 2. polnischen Neurologen-Psychiater- und Psychologen-Kongreß in Krakau, 20.-23. Dezember 1912*, „Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse” 1913, z. 5, s. 431-435. Polskie tłumaczenie ukazało się w antologii *Psychoanaliza w Polsce...*, s. 23-27.

16 Zob. *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi*, red. E. Brabant, E. Falzeder, P. Giampieri-Deutsch, przekł. P.T. Hoffer, London 1993, t. 1: 1908-1914, s. 504 i n.

17 C. Maigné, *Forme, formalisme, science de la forme, w: Formalisme esthétique. Prague et Vienne au XIXe siècle*, red. eadem, Paris 2012, s. 9.

i idealizmowi oraz jego ujęcie psychologii jako empirycznej subdyscypliny filozofii. Celem Herbartu było stworzenie „psychologii bez duszy”¹⁸, której podstawową metodą miała być samoobserwacja. Według zaproponowanej przez niego dynamicznej koncepcji psychiki, chociaż procesy psychiczne wykazują tendencję dążenia do względnej równowagi, zakres naszej świadomości jest ograniczony, stąd na jej progu toczy się nieustanna walka zmiennych wyobrażeń. Słabsze spychane są przez silniejsze poza obręb świadomości, nie poddają się jednak i dążą do ponownego wydobywania się na powierzchnię, często grupując swe siły. Masy wyobrażeń pozostające w nieświadomym wywierają wpływ na świadomość, mogą w sposób nagły i niespodziewany pojawić się na jej powierzchni, mają również zdolność do układania się w łańcuchy, przecinające się w punktach węzłowych. W tej koncepcji świadomość jest wypadkową sił psychicznych, ścierających się pod jej progiem, percepcja zaś zależy od apercepcji: postrzeżenia są wypadkową wyobrażeń już zgromadzonych w świadomości.

Prześledzenie „głęboko sięgających analogii między Herbartem a Freudem” postawiła sobie za cel Ludwika Karpińska¹⁹ w przedstawionym na II Zjeździe referacie o *Psychologicznych podstawach freudyizmu*, w tym samym roku opublikowanym w „Przeglądzie Filozoficznym”, a rok później w niemieckim przekładzie w „Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse”²⁰. Jej wywód zbudowany jest na wykazaniu zbieżności między Herbartowską mechaniką wyobrażeń a Freudowską mechaniką afektów.

Na zapożyczenia freudyizmu w herbartyzmie wskazuje również Bronisław Bandrowski (1879–1914), jeden z pierwszych uczniów Kazimierza Twardowskiego, który wziął udział w obu zjazdach (na pierwszym wygłosił w sekcji psychologicznej odczyt *Przyczynki do psychologii pytania*, na drugim wystąpił już z wykładem *Psychoanaliza wobec podstawowych teorii psychologicznych*), w obszernym sprawozdaniu przygotowanym dla „Ruchu Filozoficznego”²¹. Pomimo powszechnego przekonania o odrzuceniu

18 Zob. C. Maigné, *Johann Friedrich Herbart*, Paris 2007, zwłaszcza rozdz. *Créer une psychologie sans âme*, s. 103–133. [Zob. także www.formesth.com (dostęp: 27 lipca 2016), przyp. red.].

19 Urodzona w 1872 r. w Płocku Ludwika Karpińska doktorat z filozofii uzyskała w Zurychu, gdzie przez jakiś czas współpracowała z zespołem szpitala Burghölzli. Wzięła udział w obu zjazdach neurologów, psychologów i psychiatrów polskich. Na pierwszym z nich poznała Ludwika Jekelsa, dzięki któremu niedługo po warszawskim kongresie jako pierwsza kobieta uczestniczyła w czterech posiedzeniach Wiedeńskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego.

20 L. Karpińska, *Psychologiczne podstawy freudyizmu*, „Przegląd Filozoficzny” 1913, z. 4, s. 508–527. L. von Karpinska, *Über die psychologischen Grundlagen des Freudismus*, „Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse” 1914, z. 4, s. 305–326, przedruk w: *Psychoanaliza w Polsce...*, s. 29–45.

21 B. Bandrowski, *Psychologia na II Zjeździe neurologów, psychiatrów i psychologów polskich*, „Ruch Filozoficzny” 1913, nr 2, s. 25–31.

psychoanalizy przez tak zwaną psychologiczną szkołę lwowską²², uważa lektura kolejnych numerów pisma przeczy tak stanowczo wyrażonej tezie. Na łamach redagowanego przez Twardowskiego pisma psychoanaliza obecna jest regularnie, jest to jednak zasługa wyłącznie jednej osoby, właśnie Bronisława Bandrowskiego, zmarłego tragicznie w wieku 35 lat i dzisiaj niemal zupełnie zapomnianego²³. W latach 1910–1913 Bandrowski regularnie zamieszczał na łamach „Ruchu” sprawozdania z lektury kolejnych numerów pism psychoanalitycznych, był odpowiedzialny za uwzględnianie nowowydanych prac Freuda w rubryce „Zapiski bibliograficzne” oraz zamieszczanie na łamach pisma doniesień z rozwoju ruchu freudowskiego. Bandrowski recenzował też prace z tego zakresu psychologii, na przykład dokonane przez Jekelsa tłumaczenie *O psychoanalizie* Freuda oraz jego popularyzatorski *Szkic psychoanalizy* (przychylnie wypowiadając się o książce, w której teorię psychoanalityczną udało się przekazać „trafnie a zręcznie i zwięźle”, przypominał, że pretendująca do całkowitej rewolucyjności teoria Freuda jest w dużej mierze „prostą konsekwencją [...] niektórych poglądów Herberta”²⁴).

Chociaż Irzykowski kończy studia germanistyczne na Uniwersytecie Lwowskim w 1893 roku, jeszcze zanim lwowska szkoła psychologiczna rozpoczęła swoją działalność (pierwsze wykłady Twardowskiego z psychologii odbywają się w semestrze zimowym 1898/1899 – do 1895 roku przebywał on w Wiedniu), to filozoficzne zainteresowania Irzykowskiego pokrywają się z tymi inspiracjami, które Bandrowskiemu i Karpińskiej umożliwiają przyjęcie teorii Freuda. Irzykowski sam nigdzie chyba nie pisze o Herbarcie, jednak w gimnazjum lwowskim uczył się psychologii według teorii Herbartowskiej, z podręcznika Gustava Adolfa Lindnera *Lehrbuch der empirischen Psychologie als induktiver Wissenschaft*²⁵. Z tej książki uczyli się nie tylko przyszli profesorowie szkoły lwowsko-warszawskiej, ale także sam Zygmunt Freud²⁶. Filozofia Herberta była w Austro-Węgrzech najbardziej rozpowszechnioną filozofią uniwersytecką. Herbartyści kierowali także

22 T. Rzepa, *Życie psychiczne i drogi do niego (Psychologiczna Szkoła Lwowska)*, Szczecin 1998, s. 96–117.

23 Jak niedawno udowodnił Stepan Ivanyk (idem, *Filozofowie ukraińscy w Szkole Lwowsko-Warszawskiej*, Warszawa 2014), zainteresowanie psychoanalizą było rozpowszechnione także wśród autorów z ukraińskiego skrzydła szkoły, w tym przede wszystkim Stefana Baleya.

24 B. Bandrowski, *Jekels Ludwik Dr. Szkic psychoanalizy Freuda*. Lwów, 1912. *Polskie Towarzystwo nakładowe*, Str. 92, 8°, „Ruch Filozoficzny” 1912, nr 7, s. 126.

25 Zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, Kraków 1987, t. 1, s. 87 – w ostatnim roku nauki w gimnazjum (1888/1889) Irzykowski miał dwie godziny tygodniowo psychologii empirycznej.

26 Na temat lektury tego podręcznika przez Freuda zob. W.W. Hemecker, *Vor Freud. Philosophiegeschichtliche Voraussetzungen der Psychoanalyse*, München 1991. Pisała o tym już w 1932 r. Maria Dorer w pracy *Historische Grundlagen der Psychoanalyse*, Leipzig 1932.

austriackim ministerstwem oświaty²⁷. Empiriokrytycyzm Ernsta Macha, najważniejsza inspiracja filozoficzna Irzykowskiego, również zakotwiczony jest w herbartyzmie (Mach podawał Herberta jako swego prekursora między innymi w *Die Analyse der Empfindungen*, pracy, którą najczęściej przywołuje Irzykowski). Zdania Irzykowskiego z *Uwag do Pałuby* poświęcone duszy jako znakowi konwencjonalnemu, oznaczającemu ogół zjawisk psychicznych znajdujących się w nieustannym ruchu, opatrzone przez autora przypisami do Macha, równie dobrze mogłyby odsyłać wprost do Herberta: wszystko to, co Irzykowskiemu wydaje się u Macha najważniejsze czy najciekawsze, znajduje się już w pismach Herberta.

Klerk i freudyści

Pomimo zainteresowania kongresem ze strony lwowskich filozofów publikacje na łamach „Ruchu Filozoficznego” nie docierały rzecz jasna do szerokiej publiczności. Stało się to możliwe dopiero dzięki artykułom Karola Irzykowskiego.

Irzykowski wziął udział w Kongresie jako dziennikarz, na zlecenie „Nowej Reformy”, dla której pracował od 1910 roku. Pisarz miał już wówczas spore doświadczenie w pracy w dzienniku: w okresie lwowskim przez osiem lat (1896–1904) przygotowywał dla „Przeglądu Politycznego, Społecznego i Literackiego” Ludwika Masłowskiego różnego rodzaju kroniki i sprawozdania. Podobne zadania wykonywał w krakowskim dzienniku wydawanym przez Michała Konopińskiego, na przykład kilka miesięcy przed zjazdem neurologów, w sierpniu 1912 roku uczestniczył z ramienia redakcji w kongresie esperantystów, który zrelacjonował w serii doniesień *Drogi i rozdroża międzynarodowego języka sztucznego*²⁸.

Z punktu widzenia transferu kulturowego psychoanalizy relacja Irzykowskiego jest nie do przecenienia – zdawał sobie z tego doskonale sprawę Jekels, który redagując sprawozdanie ze zjazdu dla „Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse”, poświęcił cały akapit obecności Irzykowskiego na obradach oraz odnotował ukazanie się jego kompetentnego i „błyskotliwego” (*geistvoll*) felietonu²⁹. W przeciwieństwie do rutynowych

27 P. Stachel, *Bernard Bolzano et l'épanouissement de l'herbartisme dans la monarchie habsbourgeoise*, w: *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*, red. C. Trautmann-Waller, C. Maigné, Hildesheim 2009, s. 43.

28 Środowisko demokratów skupionych wokół „Nowej Reformy” i samego Irzykowskiego z tego okresu pamfletowo zaprezentuje Juliusz Kaden-Bandrowski w wydanej w 1919 r. powieści *Łuk* (zob. Juliusz Kaden-Bandrowski, *Łuk. Powieść współczesna*, Kraków 1981, s. 283–284).

29 L. Jekels, *Vom II. polnischen Neurologen- und Psychiater-Kongreß in Krakau (20. bis 23. Dezember 1912)*, „Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse” 1913, z. 2, s. 192.

dziennikarzy sprawozdawców, Irzykowski od czasów gimnazjalnych interesował się psychologią, a co najmniej od 1905 roku znał już pisma Freuda i funkcjonował wśród polskich literatów jako autorytet i źródło wiedzy³⁰. O ile więc na przykład relacja na łamach „Czasu”³¹ była pełna pomyłek rzeczowych, świadczących o tym, że korespondent nie przysłuchiwał się obradom, a korzystając tylko z samego programu (między innymi wymienia wśród referentów „doktora Karpińskiego z Zakopanego”), skrupulatnie odnotowywał takie drobiazgi, jak ten, że obrady odbywały się w nowej klinice neurologiczno-psychiatrycznej, a na sobotni raut uczestnicy zaproszeni zostali do państwa Piltzów, o tyle relacja Irzykowskiego była bardzo rzetelnym przedstawieniem teorii psychoanalitycznej.

Udział pisarza ma wyjątkowe znaczenie także dlatego, że podczas gdy I Zjazd był obszernie komentowany w ogólnokulturalnej prasie, obrady w 1912 roku relacjonowane są niemal wyłącznie na łamach prasy specjalistycznej. Związane jest to z ich bardziej hermetycznym charakterem, ale także wyborem miejsca konferencji: kongresy naukowe w Galicji miały już długą tradycję i nie były takim wydarzeniem jak zjazd warszawski. Różnicę w potraktowaniu obu zjazdów dobrze widać chociażby na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”. Czytelnicy tego kolportowanego we wszystkich zaborach pisma, dysponującego już pod koniec XIX wieku siecią 11 000 prenumeratorów, mogli dowiedzieć się podczas swojej cotygodniowej lektury o obradach I Zjazdu – w numerze 42 za rok 1909 wydrukowano obszerną zapowiedź wraz z portretami najznakomitszych referentów oraz artykuł Wacława Męczkowskiego *Nerwowość polska (z powodu I Zjazdu neurologów, psychiatrów i psychologów polskich)* – lecz na tych samych łamach już II Zjazd pozostał bez jakiegokolwiek komentarza.

Ukazująca się od 1882 roku „Nowa Reforma” miała wówczas nakład 9000 egzemplarzy: do tylu osób dotrzeć mogły dzięki Irzykowskiemu podstawowe informacje na temat ruchu freudowskiego. Dla porównania: żadna książka Freuda opublikowana do tego czasu nie przekroczyła 1000 sprzedanych egzemplarzy!³² Już wprowadzenie tematyki psychoanalitycznej na łamy wysokonakładowego dziennika wystarczyłoby, aby mówić o Irzykowskim jako o pierwszym aktorze transferu psychoanalizy do kultury polskiej, tym, który przeniósł dyskusję na temat freudyizmu ze sfery medycznej do sfery kultury. Pisarz zrobił jednak jeszcze więcej – przeredagowany i uzupełniony tekst z „Nowej Reformy” opublikował również w Królestwie

30 Zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1, Kraków 1987, s. 376.

31 J. Jasiński, *II Zjazd neurologów, psychiatrów i psychologów polskich*, „Czas” 1912, nr 586–593.

32 Nakłady dzieł Freuda i liczbę sprzedanych egzemplarzy w kolejnych latach podaje K. Fallend, *Sonderlinge, Träumer, Sensitive. Psychoanalyse auf dem Weg zur Institution und Profession. Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung und biographische Studien*, Wien 1995, s. 96 i n.

Polskim, na łamach redagowanego wówczas przez Wincentego Rzymowskiego tygodnika „Prawda”, który w czasie trwania II Zjazdu nawet nie odnotował tego wydarzenia w swojej kronice. Pismo to docierało wówczas do mniej niż półtora tysiąca odbiorców. Dziesięć razy więcej osób mogło jednak kupić numer ilustrowanego magazynu „Świat”, kierowanego przez Stefana Krzywoszewskiego, z którym Irzykowski nawiązał wówczas współpracę, a dla którego specjalnie napisał krótszy i dostępniejszy tekst *Acheront duszy*. Tak jak w przypadku „Prawdy”, bez tekstu Irzykowskiego czytelnicy „Świata”, którzy jeszcze w 1909 roku entuzjasmowali się mediumicznymi doświadczeniami Ochorowicza, nie dowiedzieliby się nawet, że kolejny zjazd psychiatrów, psychologów i neurologów się odbył.

Zamieszczenie tych tekstów w prasie zaboru rosyjskiego było szczególnie ważne: w Królestwie Polskim znajomość Freuda ograniczona była, jak wspominałam, omawiając dorobek I Zjazdu, do środowisk lekarskich, które zresztą po fali zainteresowania psychoanalizą, podsyconego, co charakterystyczne, przez ukazanie się w Rosji w 1910 roku pisma „Psychoterapia” (z którego większość medyków, jak wynika z bibliografii zamieszczanej pod publikowanymi przez nich pracami, czerpała wiedzę o nowej metodzie terapeutycznej³³), słabnie już w 1911, by przed pierwszą wojną światową wygasnąć całkowicie.

Warto zauważyć, że wszystkie wspomniane pisma adresowane były do tego samego odbiorcy: przedstawiciele liberalnej, postępowej inteligencji i mieszczaństwa. O ile magazyn „Świat” nastawiony był na krótkie, informacyjne materiały przykuwające uwagę czytelników poszukujących nowinek (taki charakter ma *Acheront duszy*, ale także opublikowany wcześniej w związku z kongresem esperantystów artykuł Irzykowskiego *Język bez ojczyzny*), dla „Prawdy” przeznaczał Irzykowski, poza tekstami pisanymi specjalnie na te łamy, swoje najlepsze prace z „Nowej Reformy”, które rozszerzał i poddawał licznym zabiegom kompozycyjnym i stylistycznym, tak że z codziennej reporterki stawały się osobnymi studiami społeczno-kulturalnymi.

Acheront duszy to najbardziej popularny z trzech artykułów Irzykowskiego, przeznaczony dla najszerszej, ale i najmniej wymagającej publiczności. Autor w zręczny sposób dystansuje się zresztą od swojej roli jako sprawozdawcy, we wstępie zauważając:

Mówić o tajemniczych zakątkach duszy jest komunałem, który się toleruje u poetów i u egzaltowanych panienek. Jest to jedna z tych [...] kwestii najważniejszych [...], które bywają zarazem najmniej aktualnymi, póki się

33 Zob. np. T. Jaroszyński, *Psychologia i psychoterapia hysterii*, „Medycyna i Kronika Lekarska” 1910, nr 48–51.

nie znajdzie ktoś, kto je wprowadzi w modę – tę jedyną formę aktualności, którą wytrzymuje szersza publiczność.³⁴

Kilkakrotnie Irzykowski podkreśli, że pojawienie się psychoanalizy jest „symptodem czasu”³⁵, wzmacniając wrażenie, że mowa jest o czymś, czego w aspirującym do nowoczesności towarzystwie nie wypada nie znać. Odkrycie sposobu odczytania treści nieświadomych przyrównuje więc do niedawnych nowinek naukowych (rozszyfrowanie egipskich hieroglifów czy sumeryjskiego pisma klinowego) czy nawet pseudonaukowych:

aby dać [...] wyobrażenie o doniosłości odkryć Freuda, przypomnijmy sobie, jak swego czasu zelektryzowała mieszkańców ziemi wiadomość sygnalizowana przez astronomów, że symetryczne linie świetlne na Marsie – to znaki, za których pomocą mieszkańcy tej planety chcą nam dać znać o swym istnieniu.³⁶

W tym też tekście Irzykowski, pamiętając, że ma do czynienia z publicznością nieoczekującą drobiazgowych analiz i naukowego rozbioru, zadowala się zaledwie przedstawieniem podstawowych elementów teorii snu Freuda, którego określa jako „nowoczesnego wróżbitę”³⁷ – mówi o roli marzenia sennego jako spełnienia nieświadomego życzenia, cenzurze, mechanizmach marzenia sennego, jakimi są przesunięcie i stłoczenie, zaznacza także, że metoda ta pozostaje w związku z praktyką terapeutyczną Freuda, ale odmawia podania większej liczby szczegółów, „gdyż musiałoby się poruszać kwestie bardzo zawikłane i bardzo drażliwe”³⁸. Czytelnik „Świata” nie dowie się więc od Irzykowskiego niczego na przykład o roli, jaką w psychoanalizie odgrywa seksualność.

Artykuł w „Nowej Reformie” zatytułowany *Teoria snów Freuda* był właściwie kompetentnym przedstawieniem najważniejszych elementów teorii psychoanalitycznej, skrytych za pozorami sprawozdania z referatu Hermana Nunberga *Niespełnione życzenia w nauce Freuda*. Tekst ukazał się na pierwszych dwóch stronach dziennika, w sobotę 21 grudnia i rozpoczynał się od słów, które tego dnia mogłyby się równie dobrze znaleźć na łamach któregośkolwiek z krakowskich pism codziennych:

Kongres neurologów i psychiatrów w Krakowie obraduje dzisiaj między innymi także nad teorią snów Zygmunta Freuda, profesora wiedeńskiego uniwersytetu. Jest to jedyny referat na kongresie, mający znaczenie także

34 K. Irzykowski, *Acheron duszy*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 199.

35 Ibidem, s. 202.

36 Ibidem, s. 200.

37 Ibidem.

38 Ibidem, s. 201.

dla niefachowców. Głośna teoria Freuda, która ma dziś wielu gorących zwolenników i przeciwników, stała się w krótkim czasie osią najżywoniejszych kwestii już nie tylko psychiatrii, lecz i psychologii, a wkracza nawet w dziedziny pedagogii, literatury i historiozofii.³⁹

Tekst jest popularyzatorski, choć wyraźnie ambitniejszy od artykułu przeznaczonego dla „Świata”: Irzykowski uwzględni historię psychoanalizy, cofając się aż do *Studiów nad histerią* Freuda i Breuera, wspomina o innych szkołach psychoanalitycznych (Junga, Stekla, Ranka) i wskazuje na polskich psychologów, których rozpoznania wydają się według niego zmierzać w podobnym kierunku (Wiktor Feliks Szokalski i J.W. Dawid). Autor *Pałuby* podkreśla jednak teoretyczną pomysłowość Freuda, „stwarzającego dla pewnych zjawisk własne określenia i pojęcia, które już chyba na zawsze w psychologii pozostaną”⁴⁰. Chociaż krakowskich mieszczan także nie chce gorszyć; w artykule pojawia się to samo co w „Świecie” zastrzeżenie dotyczące „drażliwości” tej teorii i wynikającej stąd konieczności ograniczenia prezentacji do znaczenia psychoanalizy dla lecznictwa i literatury.

Podobnych obaw nie żywi już Irzykowski, przygotowując tekst dla postępowej „Prawdy”, w którym rola seksualności zostanie potraktowana bez ogródek. Nawet te fragmenty z „Nowej Reformy”, które weszły wprost do nowego artykułu, zostały w charakterystyczny sposób przerobione, na przykład tam, gdzie krakowski czytelnik czytał o „rozkoszy”, warszawiak dowiadywał się, że mowa o rozkoszy „zwłaszcza płciowej”⁴¹. Najistotniejsza różnica polega na tym, że – jak podkreśla sam tytuł – przedmiotem namysłu Irzykowskiego jest tym razem *Freudyzm i freudyści*: teoria Freuda, nieograniczona wyłącznie do metody interpretacji marzeń sennych, lecz prezentowana jako spójny system filozoficzny, porównywany zresztą w toku tekstu do marksizmu, a jego gorliwi wyznawcy traktowani jako ruch, który znowu w wielu punktach przypomina ruch polityczny.

Imponuje liczba pomniejszych prac freudystów z zakresu literatury, które zdołał przeczytać Irzykowski: przywołuje między innymi Ranka, Abrahama, Stekla, Reika i Wittelsa. Nie mógł jeszcze – jak się wydaje, na szczęście dla autora – znać książeczki Izydora Sadgera o swoim ukochanym poecie, Hebbli, która ukaże się dopiero w 1920 roku. Zaskakuje jednak zwłaszcza precyzja, z jaką dokładnie w momencie instytucjonalizowania się psychoanalizy – początkowo czteroosobowa nieformalna grupa w ciągu dziesięciu lat zmieniła się w ustrukturyzowaną i sformalizowaną międzynarodową organizację, uniezależnioną od tradycyjnego obiegu naukowego – Irzykowski

39 K. Irzykowski, *Teoria snów Freuda*, s. 1.

40 Ibidem.

41 Szczegółowy wykaz różnic między tymi dwoma artykułami zob. nota wydawnicza w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 703–710.

oddziela myśl teoretyczną Freuda od sposobu, w jaki jest wykorzystywana przez jego uczniów. Doceniając tę pierwszą, drugą bezlitośnie krytykuje ze względu na nieznośny schematyzm i doktrynerstwo, a przede wszystkim całkowity brak charakteryzującego Freuda wycucia na sprawy języka i literatury oraz popadanie w „furor interpretativus”⁴². W pewnym momencie Irzykowski stwierdza wręcz, że „sam Freud jako wynalazca nie potrzebuje być freudystrą”⁴³. Komentarze dotyczące konkretnych zjazdowych wystąpień, dyskusji oraz zdarzeń kularowych, nieodnotowywanych w żadnych oficjalnych sprawozdaniach, służą Irzykowskiemu do stwierdzenia, że również w polskim środowisku lekarskim

freudyści nie tylko są szkołą, ale i czują się nią, że nie mają nic przeciw temu, by się wyodrębnić i przeciwstawiać, słowem, że w freudyzmie, idei na pozór czysto naukowej, tkwi także żywioł wywołujący objawy socjologiczne, tkwi coś, co trafia w serce intelektu, zadowala pewne szersze i płytsze zarazem potrzeby uczuciowe.⁴⁴

Praca dla „Prawdy” jest o wiele obszerniejsza i ambitniejsza niż pozostałe dwa teksty; ukazywała się w odcinkach niemal przez dwa miesiące na początku 1913 roku, między 11 stycznia a 1 marca, w rubryce „Badania naukowe”⁴⁵ i została przez Ludwikę Karpińską umieszczona w spisie bibliograficznym polskich opracowań dotyczących psychoanalizy, ułożonym dla „Ruchu Filozoficznego”, gdzie znalazła się między innymi obok książek Jekelsa i Jaroszyńskiego oraz najważniejszych prac powstałych w kręgu lwowskiej szkoły psychologicznej⁴⁶.

Artykuł dla „Prawdy” dotarł jednak do mniejszej liczby czytelników: po rewolucji 1905 roku w Królestwie Polskim funkcjonuje spora liczba tygodników społeczno-politycznych, których nakłady w związku z tym nie mogą być imponujące. „Prawdzie” udawało się sprzedawać zaledwie 1200 egzemplarzy⁴⁷. Tak nieduży nakład pozwala jednak na bardzo precyzyjne określenie profilu odbiorcy. W tym przypadku już przejrzanie numerów,

42 K. Irzykowski, *Freudyzm i freudyści*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 187.

43 Ibidem, s. 179.

44 Ibidem, s. 170–171.

45 W tym samym roczniku w tej rubryce znajdziemy takie teksty, jak J. Muchy *Rozwój świata zwierzęcego*, W. Rogowskiego *Terytorium Polski historycznej jako indywidualność geograficzna* (recenzja z pracy Nałkowskiego), N. Bolcewicz *Włochy nowoczesne*, J. Hempela *Humanizm Znanieckiego*, T. Halińskiego *Wstęp do badań historycznych* oraz Adam Mahrburg, J. Tarczewskiego *Badanie inteligencji*.

46 L. Karpińska, *O psychoanalizie*, „Ruch Filozoficzny” 1914, nr 2, s. 35.

47 Z. Kmieciak, *Prasa polska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim w latach 1865–1905*, w: *Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Warszawa 1976, s. 112. Zob. także Z. Kmieciak, *Tygodnik „Prawda” w latach 1908–1915*, „Przegląd Humanistyczny” 1976, nr 2, s. 1–13.

w których zamieszczano kolejne odcinki *Freudyzmu i freudystów*, jest bardzo pouczające. Otóż poza artykułem Irzykowskiego wszystkie inne materiały wydrukowane w pierwszych dziesięciu numerach tygodnika za rok 1913 dotyczyły kwestii żydowskiej. „Prawda” publikowała wówczas na przykład, oparte luźno na tezach z właśnie wydanej w polskim przekładzie książki Wernera Sombarta *Żydzi i życie gospodarcze*⁴⁸, artykuły Marii Dąbrowskiej, do dziś sprawiające problem badaczom twórczości pisarki⁴⁹. Przede wszystkim jednak „Prawda” na bieżąco relacjonowała spór w Polskim Zjednoczeniu Postępowym – liberalnej, inteligenckiej partii politycznej założonej przez Aleksandra Świętochowskiego, pierwszego właściciela i redaktora „Prawdy”, rozgrywający się wokół problemu politycznego równouprawnienia ludności żydowskiej w Królestwie Polskim.

Żeby zrozumieć, o co poszło, trzeba cofnąć się do września 1912 roku, kiedy odbywały się wybory do IV Dumy. Były to wybory niebezpośrednie: głosowano najpierw na elektorów, którzy dopiero mieli przywilej wyboru posłów. Dodatkowo obowiązywał cenzus majątkowy. W rezultacie w Warszawie wybranych zostało 47 żydowskich elektorów, przy 33 polskich. Wspólnym kandydatem polskich elektorów, tak zwanej Koncentracji, był Jan Kucharzewski, były członek endecji, który nie godził się na równe prawa dla Żydów, traktując je jako zamach na polską większość. Żydzi zagłosowali na wysuniętego przez Bund i PPS-Lewicę Eugeniusza Jagiełłę, który w przedwyborczych deklaracjach zobowiązał się, że jako poseł będzie żądał bezwzględnego równouprawnienia całej ludności żydowskiej w Królestwie. Kucharzewski wybory przegrał, endecja zaś rozpętała zakrojoną na szeroką skalę akcją bojkotu ekonomicznego Żydów, do której dołączyły również środowiska do tej pory uznawane za postępowe. Bojkot okazał się niemal bez znaczenia, jeśli chodzi o spodziewane efekty ekonomiczne, ale – jak pisze Lesław Sadowski – „zawisł ciężką, groźną chmurą nad liberalnym programem asymilacji Żydów”⁵⁰.

Środowisko Towarzystwa Kultury Polskiej Świętochowskiego przyjęło uchwały, wedle których nacjonalizm żydowski miałby być żywiołem wroгим istnieniu i rozwojowi narodu polskiego, asymilację należało rozumieć jako włączenie się Żydów bez zastrzeżeń do narodu polskiego (od tej pory

48 W. Sombart, *Żydzi i życie gospodarcze*, przekł. M. Brokmanowa, Warszawa 1913.

49 To artykuły *Żydzi i życie gospodarcze* oraz *Judaizm a kapitalizm*. Zob. G. Borkowska, *Zaczarowana królowa. U źródeł publicystyki społecznej Marii Dąbrowskiej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, zwłaszcza s. 12–14, gdzie badaczka wskazuje na wątek antysemitki we wczesnej publicystyce Dąbrowskiej.

50 L. Sadowski, „Najkolczastszy przedmiot”, w: idem, *Polska inteligencja prowincjonalna i jej ideowe dylematy na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1988, s. 226. Zob. także K. Zieliński, *Stosunki polsko-żydowskie na ziemiach Królestwa Polskiego w czasie pierwszej wojny światowej*, Lublin 2005, rozdz. *Przed Wielką Wojną*, podrozdz. *Wybory do IV Dumy Państwowej oraz Akcja bojkotowa i jej następstwa*, s. 65–99.

tylko Polacy mieli mieć prawo należenia do TKP), a za najważniejsze zadanie uznano spolszczenie miast polskich. W Polskim Zjednoczeniu Postępowym doszła do głosu opozycja wobec tego programu, secesjoniści zaczęli publikować protesty w prasie warszawskiej oraz alarmować media zagraniczne. Na walnym zebraniu 26 stycznia, po tym, jak delegaci PZP nie uchwalili zaproponowanych wniosków, Świętochowski podał się do dymisji, niedługo potem działalność Towarzystwa została zawieszona⁵¹.

„Prawda” relacjonowała te wydarzenia w zasadzie dzień po dniu, konsekwentnie stając po stronie Świętochowskiego. Wincenty Rzymowski, w tonie żenująco antysemitycznym, rozprawiał się ze stającymi po stronie secesjonistów, wchodząc w polemiki z artykułami ukazującymi się na łamach innych gazet. Jerzy Kurnatowski ze zgrozą konstatawał, że blisko jedna piąta mieszkańców Królestwa nie może być uważana za przyszłych Polaków. W cotygodniowym felietonie *Echa prawdy*, zatytułowanym tym razem *Tragifarsa żydowska*, Leon Brunn stwierdzał między innymi:

Sprawę żydowską dziś traktować można albo z polskiego, albo z żydowskiego punktu widzenia, *tertium non datur*. Skończył się okres „Żydów -Polaków” i „asymilatorów” o niepewnym obliczu: dziś można być tylko Polakiem bez zastrzeżeń, albo nie być nim wcale.⁵²

Ta kwerenda uzmysławia kontekst, w jakim czytelnicy otrzymywali do ciekawia pisarza. Koniec 1912 roku, kiedy w Krakowie odbywa się II Zjazd Neurologów, Psychiatrów i Psychologów Polskich, to w Królestwie Polskim moment dojścia do głosu propagandy o niespotykanym dotąd ładunku antyżydowskiej nienawiści. Jak pisze Jerzy Jedlicki, „kwestia żydowska stała się [wówczas] czołowym tematem i obsesją polskiej prasy”⁵³. Ten „postępowy antysemityzm”, oznaczający bankructwo asymilacji, był wynikiem procesu, który rozpoczął się już w latach 80. XIX wieku, kiedy ze względu na antyżydowskie prawodawstwo oraz falę pogromów i prześladowań w Rosji na terenach polskich zjawiała się bardzo liczna grupa żydowskich emigrantów z imperium, zasymilowanych z kulturą rosyjską, nazwanych Litwakami⁵⁴. Jednak prasa dostrzeża w nich zagrożenie dopiero około 1910 roku. Zaczyna się wówczas przedstawiać Litwaków jako „zaborczą tłuszcę nasłaną przez

51 Zob. M. Brykalska, *Aleksander Świętochowski. Biografia*, t. 2, Warszawa 1987, s. 195–206.

52 L. Brunn, *Echa prawdy*, „Prawda” 1913, nr 6, s. 6.

53 J. Jedlicki, *Intelektualiści oporni wobec fali antysemityzmu (Królestwo Polskie w latach 1912–1914)*, w: *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004, s. 465.

54 Zob. A. Cała, *Nowe zagrożenia*, w: idem, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989, s. 151–173.

Rosjan, by objadała i zrusyfikowała doszczętnie Polskę⁵⁵. W broszurze z 1911 roku *O sprzecznościach sprawy żydowskiej* Antoni Lange pisał:

są oni jakby hordą najeźdźców tatarskich, którzy tu zamierzali czynić swe spustoszenia. Brutalni półbarbarzyńcy, pozbawieni zgoła minimum kultury, koczownicy, którzy tu są zaledwie od wczoraj – chcieli tu od razu gospodarzyć.⁵⁶

W tym samym czasie rodzi się także żydowska myśl narodowa. Rozwojowi prasy w jidysz towarzyszy tworzenie nowoczesnych żydowskich partii politycznych. Syjonizm jest najsilniej zwalczany przez tych, którym bliskie były idee asymilacji: uznanie Żydów za naród oznaczałoby bowiem, że asymilacja równa jest narodowej zdradzie. O asymilacji w czasie przeszłym pisze w 1911 roku między innymi Eliza Orzeszkowa, której wypowiedź sprzed niemal trzydziestu lat *O Żydach i kwestii żydowskiej* (1882) była najzagorzalszym głosem na rzecz uobywatelnienia Żydów i wyrażała przekonania bliskie całemu pokoleniu pozytywistów, zgodnych co do konieczności uczynienia z Żydów Polaków. W niedokończonym za życia i opublikowanym dopiero w 1913 roku artykule *O nacjonalizmie żydowskim* pisarka odmawia Żydom uznania ich za naród, obstając przy traktowaniu judaizmu wyłącznie jako religii. Dla Orzeszkowej, tak jak dla innych postępowców, Żydzi, którzy nie chcą być Polakami, muszą być traktowani jako wrogowie Polski⁵⁷.

Jak wskazują badacze, fobia antylitwacka, podzielana zresztą przez część spolonizowanych Żydów, przypomina obserwowaną w tym czasie w Niemczech i Austrii nagonkę na *Ostjuden* – być może zaczęto ich więc dostrzegać dopiero wtedy, kiedy ukształtował się ów niemiecki wizerunek⁵⁸. Dla moich rozważań jest to szczególnie ważne, wiemy bowiem, do jakiego stopnia stereotyp *Ostjuden* był żywy w Wiedniu za czasów antysemitckiego burmistrza Karla Luegera oraz jaki miał wpływ na postrzeganie psychoanalizy. Sam Irzykowski musiał zdawać sobie sprawę z tego, że moment, w którym zdecydował się przedstawić czytelnikom „Prawdy” psychoanalizę, nie jest najlepszy. Ani w materiale przekazanym redakcji „Świata”, ani w pierwszej relacji zamieszczonej na łamach „Nowej Reformy” nie ma tej enigmatycznej, ale wiele w tym kontekście mówiącej wzmianki:

55 Ibidem, s. 155.

56 Ibidem, s. 366.

57 L. Sadowski, „Najkolczastszy przedmiot”, s. 214 i n.

58 A. Cała, *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*, Warszawa 2012, s. 288–289. Zob. także L. Sadowski, „Najkolczastszy przedmiot”, s. 235–236 oraz F. Guesnet, *Litwacy i Ostjuden*, w: *Tematy żydowskie: historia, literatura, edukacja*, red. E. Traba, R. Traba, Olsztyn 1999, s. 73–80.

Dla antysemity nasuwałyby się takie kombinacje publicystyczne, że Freud jest przecież Żydem i że akcentowanie pierwiastka seksualnego we wszystkim jest nihilizmem żydowskim, ci bowiem, którzy własnej ojczyzny nie mają, czepiają się właśnie takich kwestii beznarodowych i gwałtem ludziom narzucają. Ponieważ antysemitą nie jestem...⁵⁹

– urywa Irzykowski.

Z pewnością jednak wrogi Żydom nastrój panujący przed Wielką Wojną w Królestwie Polskim nie może całkowicie wyjaśnić zaskakująco nikłego oddziaływania artykułu Irzykowskiego na elity kulturalne w zaborze rosyjskim: trudno w latach przed-, a nawet powojennych znaleźć ślady recepcji Freuda wśród pisarzy, dla których to właśnie lektura prac Irzykowskiego byłaby momentem zetknięcia się z teorią psychoanalityczną. Następni przedstawiciele polskiej kultury będą poznawali dzieła Freuda przecież nie dzięki Irzykowskiemu i poprzez jego teksty. Byłby to więc przykład transferu nieudanego czy niefortunnego. Jak podkreślają autorzy tej koncepcji, aby doszło do transferu, nie wystarczy chęć eksportu pewnych treści kulturowych, ale również gotowość do ich importu, swoista koniunktura recepcyjna, zaświadczająca o istnieniu jakichś deficytów w kulturze przyjmującej, zapotrzebowania na to, co obce, woli przyjęcia nowych elementów. Takiej gotowości po stronie polskiej kultury przed pierwszą wojną światową nie było.

Teksty Irzykowskiego pojawiają się dokładnie w momencie, w którym psychoanaliza odrywa się od środowiska naukowego i coraz bardziej sama kieruje się w stronę literatury i kultury. Pod koniec 1907 roku Freud wygłosił w salonie wiedeńskiego księgarza Hugona Hellera odczyt *Pisarz i fantazjowanie*, z którego sprawozdanie zamieściła „Neue Freie Presse”⁶⁰. Spowodowało to eksplozję sprzedaży dzieł Freuda, do którego zaczęli sięgać niemieckojęzyczni pisarze (wcześniej czytał go w zasadzie tylko Hermann Bahr). Irzykowski znał ten tekst, jak również opublikowaną w tym samym roku Freudowską analizę *Gradyvy* Jensena. W 1912, roku II Zjazdu Neurologów, Psychiatrów i Psychologów Polskich, uczniowie Freuda zakładają pismo „Imago”, mające na celu publikowanie artykułów aplikujących freudyzm do nauk humanistycznych. To także rok, w którym Jekels podejmuje decyzję o sprzedaży sanatorium w Bystrej i przeniesieniu się na stałe do Wiednia. Może należałoby więc widzieć artykuły Irzykowskiego nie jako otwarcie,

59 K. Irzykowski, *Freudyzm i freudyści*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 185.

60 *Der Dichter und das Phantasieren*, „Neue Freie Presse” 1907, nr 15552 (Abendblatt), s. 1.

ale zamknięcie czy domknięcie pewnego etapu transferu psychoanalizy do polskiej kultury? Warunki, w których freudyzm będzie przyjmowany po upadku imperium Habsburgów i odzyskaniu przez Polskę niepodległości, będą już zupełnie inne. Będzie to także już inna psychoanaliza, inny też będzie już stosunek samego Irzykowskiego do psychoanalizy.

Irzykowski a romantyzm jenajski

Przybyszewski stwierdził w 1902 roku w artykule o *Hymnach do nocy* Novalisa, że to, co kiedyś nazywało się romantyzmem, teraz nazywa się modernizmem¹. Podobnie sugerował w 1902 roku Edward Porębowicz w *Poezji polskiej nowego stulecia*². Choć to sformułowanie Przybyszewskiego jest nieco przesadzone, to jednak część myśli romantycznej znalazła kontynuatorów na przełomie XIX i XX wieku.

Irzykowski był autorem pracy seminaryjnej o wierszu *Bild zu Sais* Fryderyka Schillera i z dużym prawdopodobieństwem znał Novalisowską interpretację tego motywu pt. *Uczniowie z Sais*. Również lwowskie wykłady uniwersyteckie z literatury niemieckiej z pewnością problematykę romantyzmu jenajskiego uwzględniały. W *Dzienniku* Irzykowskiego nie pojawia się nazwisko Novalisa; pojawia się tylko raz opinia Grillparzera o Fryderyku Schleglu, który *nota bene* także był autorem komentarza do zagadnienia niezrozumiałości³. Mimo braku bezpośrednich odwołań pokrewieństwa, jak myślę, istnieją. Chciałabym zwrócić uwagę na elementy myślenia i metody krytycznej Irzykowskiego, które łączą go z nurtem romantycznym (dążenie do syntezy, stosowanie negacji). Inspiracją były dla mnie w tej kwestii studium Waltera Benjamina o literackiej krytyce romantycznej⁴ i wstęp Michała Pawła Markowskiego do wydanych niedawno po raz pierwszy po polsku, z imponującym komentarzem krytycznym, *Fragmentów* Fryderyka

1 S. Przybyszewski, *Novalis*, „Głos” 1902, nr 49. Cyt. za: E. Boniecki, *Sen o błękitnym kwiecie*, „Twórczość” 2001, nr 11, s. 75–83.

2 E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki” 1902, z. 1, 71–78, przedruk w: *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej 1896–1914. Antologia*, wyb., wstęp, oprac. K. Sadkowska, Warszawa 2015, s. 260.

3 K.W.F. von Schlegel, *O niezrozumiałości*, przekł. J. Ekiem, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb., oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 191–205.

4 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, w: idem, *Werke und Nachlass*, t. 3, red. U. Steiner, Frankfurt am Main 2008.

Schlegla. *Fragmenty* miały się zresztą ukazać we Lwowie w serii Biblioteka Sympozjonu w 1914 roku. Projekt nie doszedł do skutku prawdopodobnie z powodu przedwczesnej śmierci autora opracowania – Ludwika Marii Staffa.

Irzykowski w rodzaju programu pt. *Czym jest Horla?* z 1896 roku stwierdzał, że zadaniem świata jest powrót do cudu⁵, a poezja cel ten osiąga chwilowo i wcześniej niż świat. Źródłem cudowności może być przedstawianie zjawisk, postaci, wydarzeń nie z tego świata lub przedstawianie ludzkiego, widzialnego świata jako cudownego, nieoczywistego, pobudzającego do zdziwienia. Schopenhauer, jak zapisał Irzykowski, uważał zdziwienie za uczucie filozoficzne, a człowieka (wbrew Arystotelesowi) za stworzenie metafizyczne, nie polityczne. Sam Irzykowski podkreślał, że ludzie przeciętni widzą świat jako poznawalny racjonalnie, coś, co się rozumie samo przez się, dlatego świat nie otwiera przed nimi swoich tajemnic. Ten sam podział na świat mieszczańsko-wąsko-racjonalny i osoby „niedostosowane”, o wrażliwości poetyckiej, jest charakterystyczny choćby dla utworów Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, na przykład w *Złotym garnku*. Artysta, poeta to ten, który umie patrzeć na świat inaczej – otwierając się na jego niezwykłość i tajemniczość. Tajemniczość rozumianą zarówno jako istnienie ukrytych jej wymiarów, jak i istnienie wielu możliwości interpretacji rzeczywistości. Bohater noweli Hoffmanna zatytułowanej *Narożne okno* – sparaliżowany rysownik, uczy swojego młodego kuzyna sztuki stawiania przypuszczeń na temat ludzi, obserwowanych na widzianym z okna targu – scenie teatru życia. Zakwestionowanie szablonu percepcji i zanegowanie oczywistości świata sprawia, że ulega on „scudownieniu”, staje się tajemniczy i płynny. Irzykowski poszedł nawet dalej, bo „pierwiastek pałubiczny” sprowadzał powstałe szablony konstrukcje mentalne do stanu chaosu. Autor *Pałuby* deklarował w 1896 roku: „W czasach obłudy i niemocy my chcemy wyemancypować poezję spod literatury. Chcemy stać na straży jej zadania, bliżsi chaosu niż inni!”⁶.

Chaos jednak nie jest dla Irzykowskiego, podobnie jak dla romantyków jenajskich, po prostu brakiem porządku, lecz „przestrzenią, w której zawarte są w ukryciu wszystkie formy”, chaos jest dla Schlegla „źródłem formy”, „otwarcie przestrzeni czystej potencjalności”⁷. Chwilowy chaos jest też momentalnym stanem jedności z naturą – stanem, z którego według romantyków człowiek się wyobcował, ponieważ już nie rozumie języka natury.

5 K. Irzykowski, *Czym jest Horla?...*, w: *Programy i dyskusje...*, s. 22.

6 Ibidem, s. 23.

7 M.P. Markowski, *Poesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, w: F. Schlegel, *Fragmenty*, przekł. C. Bartl, oprac., wstęp, koment. M.P. Markowski, Kraków 2009, s. XVIII.

Podobna myśl, za sprawą Schopenhauera, wybrzmi też i u Przybyszewskiego, i w *Narodzinach tragedii* Nietzschego. Irzykowski pisał:

Wrażenie Horli jest czysto osobiste, osamotniające. Naraz się jakieś okienko otwiera. Świat ten, w którym dopiero żyliśmy i działali, staje się naraz tajemniczym, obcym. Duchami wydają się ludzie, materia zlewa się z sobą, czujemy jakiś wiatr kosmiczny, tchnienie chaosu. Oko patrzy w głąb i świat cudownie, stwarza się.⁸

Dla romantyków jenajskich, podobnie jak dla młodego Irzykowskiego, istotą romantycznego projektu jest „nadanie życiu sensu, który ono pod wpływem modernizacji utraciło”⁹. Chodzi romantykom o przejście od życia zrutynizowanego, wypełnionego pustymi przekonaniem – do egzystencji twórczej. Słowem, do takiego życia, któremu mocą własnej woli człowiek nadaje sens i kształt. Mówiąc inaczej – życie ma się stać dziełem sztuki. Romantyzować to, jak pisze Frederick Beiser, „przekształcić nasze życie w powieść lub poemat, by mogło ono odzyskać znaczenie, tajemnicę i magię, które utraciło w pokawałkowanym świecie nowoczesnym”¹⁰.

Nowoczesność, twierdził Fryderyk Schlegel, podporządkowana rozumowi instrumentalnemu, analitycznemu, dzieli świat na kawałki, tracąc z oczu całość doświadczenia¹¹. Irzykowski będzie zwracał uwagę na „niepoprzebijane ścianki”¹² – izolowanie i oddzielne badanie zjawisk, które w rzeczywistości są ze sobą powiązane.

Jednak droga Novalisa – syntezy poezji i refleksji, według którego to fantazja spaja to, co rozum rozkłada na kawałki, pozostała Irzykowskiemu niedostępna. U Irzykowskiego intelekt naśladuje ruch życia, nie rezygnując z dążenia do wykrzesania iskry poezji: Irzykowski, twierdząc, że poezja jest stanem uczuciowym, który wytwarza się „na szczytach myślenia”¹³, deklaruje tym samym odwrócenie także estetycznego schematu modernizmu, który zakładał najpierw przeżycie, ekspresję, potem jej intelektualne opracowanie.

8 K. Irzykowski, *Czym jest Horla?...*, s. 21. Chaos jest tu, podobnie jak u romantyków jenajskich według uwagi M.P. Markowskiego, „przestrzenią czystej potencjalności”, a nie „bezludem”, „brakiem porządku”, jest przestrzenią, w której „zawarte są w ukryciu wszystkie formy. M.P. Markowski, *Poiesis...*, s. XVIII.

9 M.P. Markowski, *Poiesis...*, s. XV.

10 F. Beiser, *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Massachusetts–London 2003, s. 19. Cyt. za: M.P. Markowski, *Poiesis...*, s. XVI.

11 F. Schlegel, *Kritische Friedrich – Schlegel – Ausgabe*, red. E. Behler, J.-J. Anstett, H. Eichner, t. 1, Paderborn 1958, s. 245. Cyt. za: M. P. Markowski, *Poiesis...*, s. XVI.

12 K. Irzykowski, *Pałuba*, Kraków 1976, s. 184.

13 K. Irzykowski, *Glossy do współczesnej literatury polskiej*, w: idem, *Czyn i słowo*, red. A. Lam, Kraków 1980, s. 367.

W późniejszej działalności Irzykowski porzuca romantyczne spojrzenie na świat jako wielki szyfr, hieroglif, który trzeba odczytać. W 1908 roku twierdzi – a fragment ten warto przywołać *in extenso*:

Pamiętamy wszyscy z Przybyszewskiego takie rzeczy jak *Godzina cudu*, takie zapewnienia jak to, że chociaż świat jest ruiną po jakichś katastrofach kosmiczno-metafizycznych, to jednak są w nim jeszcze tu i ówdzie pewne punkty, pewne momenty psychiczne, które natężone milionkroć powrócą nas w krainę cudu.

Był czas, kiedyśmy się tym wszyscy entuzjasmowali.

Dziś przestaliśmy wierzyć w cudowne zakątki, w ukryte gejzery nieznanych potęg, w maeterlinckowskie objawienia momentalne, w nagą duszę, we wszelkie praktyki okultystyczne, w rozsypane po świecie głoski cudownego, hieroglificznego zaklęcia, które by nas wywiodło z tego padołu płaczu. Nie wpatrujemy się w ciemne krużganki, wiodące do nieskończoności, nie szukamy ocalenia w sprawach wyjątkowych. Cudownymi są dla nas nie cząstki, nie skrytki, lecz świat cały; uwaga nasza zwrócona jest ku tajemnicom życia codziennego. Nie chcemy wykraść ani odcyfrować cudu, chcemy go sami zrobić. Jesteśmy pospolitsi i zarazem dumniejsi. Nie wierzymy w bogów, wierzymy w siebie, a im bardziej wierzymy, tym mniej wahamy się widzieć siebie takimi, jakimi dziś jesteśmy. Jak przekuć nasze „ja”, będące nadbudową potrzeb materialnych, na „ja” cudowne? Jak zrobić z niczego coś?

„Praca jest jedynym głosem, na który odpowiadają zaświaty” – powiedział nam pewien człowiek, którego nazwiska wymieniać nie wolno.¹⁴

Jest to już stanowisko racjonalne, ale zarazem stanowisko o ambicjach prometejskich – kreacyjnych. Sporne jest moim zdaniem, czy Irzykowski wybrał pracę, czy też się na nią zgodził wobec rozczarowania nieosiągalnością zaświatów i wobec rozczarowania własnymi różnorodnymi uwarunkowaniami i ograniczeniami, które uniemożliwiały mu dążenia absolutne, „bawienie się granicami”¹⁵ w życiu i granic tych przekraczanie. Akceptacja niedoskonałego siebie wymagała odrzucenia bogów. Poczucie niedorastania do ideału wymagało odrzucenia ideału, by nie odrzucić siebie. Ostatecznie okazało się więc, że cel romantyków – kształtowanie życia jak powieści – jest trudny. Irzykowski przenosi jednak pragnienie absolutnego ideału z egzystencji do literatury. Celem Irzykowskiego staje się kształtowanie powieści na wzór życia. Forma *Pałuby*, złożonej z funkcjonujących do pewnego stopnia autonomicznie, ale w zamyśle autora dopełniających się części-elementów, w tym sensie zbliżona jest do struktury krytyki literackiej

14 Osoba niewymieniona z nazwiska to Stanisław Brzozowski. K. Irzykowski, *Spojrzenie wstecz ku „Przyczynkowi do etyki płci” Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Programy i dyskusje...*, s. 99.

15 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1: 1891–1897, oprac. B. Górńska, Kraków 2001, s. 559.

Irzykowskiego, w której gest wyjściowy – negacja i niezadowolenie służył, jak podbijanie ceny na licytacji, nigdy niezakończonemu wychodzeniu poza dotychczasowy kształt dzieła ku jego ideałowi, ku pełni. Negacja, rozumiana jako nieustanny, przekraczający dotychczasowe ustalenia ruch myśli, która nigdzie się nie zakorzenia na dłużej i nie zastyga, to jedno z określeń ironii romantycznej¹⁶.

Irzykowski – „wieczny opozycjonista”, akcentował rolę krytycznej refleksji w służbie poezji i życia. Także dla Novalisa negacja jest wydobywaniem się na wyższy poziom, jest *genesis* życia, które samo siebie pochłania i przekakuje. Metoda taka ma naśladować dynamikę zmiennego i niewyczerpywalnego życia, a celem jest zmierzanie ku pełni, którą u Novalisa jest encyklopedia¹⁷. Wskazywanie przez Irzykowskiego w krytyce na to, czego zabrakło w omawianym utworze, wynikało z założonej z góry ograniczoności dzieła, jego fragmentarycznego, choć zamkniętego w sobie charakteru. Krytyk w 1905 roku, niemal w duchu filozofa Kazimierza Twardowskiego, twierdził: „dzieła są tylko śladami”, „elementem popoetyckim”¹⁸ – to jest świadectwem stopnia napięcia myślenia i odczuwania autora. Jak pokazał Markowski, romantyczny fragment można traktować dwojako: jako zamkniętą część całości – kolekcji fragmentów, i jako ułamek (łac. *frangere* – ‘złamać, rozbić’). Fragment byłby więc dwoisty: byłby całością i częścią jednocześnie. Novalis wyjaśniał to tak:

Tylko to, co niedopełnione [*das Unvollständige*], może zostać pojęte, może poprowadzić nas dalej. Tym, co dopełnione, można się tylko delektować. Jeśli chcemy pojąć naturę, musimy założyć, że jest niedopełniona. To samo odnosi się do dzieła sztuki – ale nie w sferze fikcji, lecz prawdy.¹⁹

Podobnie funkcjonuje dzieło w krytyce literackiej Irzykowskiego.

Walter Benjamin, referując Schległowską krytykę *Wilhelma Meistra* Goethego, wskazał na coś ważnego również dla Irzykowskiego:

Jeśli przyrzeć się dokładniej, Schlegel chce [tu] w roli, jaką w kształceniu bohatera grają poszczególne rodzaje sztuki, znaleźć skrycie nakreśloną systematykę, której wyraźne rozwinięcie i uporządkowanie w odniesieniu do sztuki jako całości jest zadaniem krytyki dzieła. Przy tym nie ma ona czynić nic innego, jak tylko odkrywać utajone zasoby samego dzieła, spełniać jego

16 M.P. Markowski, *Poiesis...*, s. LXXI.

17 Rozumiana nie jako zamknięty system wiedzy, lecz „nieskończony proces formowania podmiotu”. Ibidem, s. LVII.

18 K. Irzykowski, *Glossy do współczesnej literatury polskiej...*, s. 365. Dla K. Twardowskiego są to jednak „aż” ślady, o charakterze trwałych, quasi-objektywnych wytworów.

19 Novalis, *Schriften*, red. J. Minor, t. 2, Berlin 1901, s. 76. Cyt. za: W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik...*, s. 74, tu i dalej tłumaczenie moje.

ukryte zamiary. W swoim sensie, tj. [w] refleksji, dzieło ma wykraczać poza siebie, ulegać absolutyzacji. Nie ulega wątpliwości: dla romantyków krytyka to w o wiele mniejszym stopniu ocena jakiegoś dzieła, a dużo bardziej metoda jego dopełnienia [*Vollendung*]. W tym sensie żądali oni krytyki poetyckiej, zniesli różnicę między krytyką i poezją, a także twierdzili: „Poezja może być krytykowana tylko przez poezję. Sąd o sztuce, który sam nie jest dziełem sztuki [...], jako przedstawienie pewnego koniecznego wrażenia w jego stawaniu się [...], nie może mieć prawa obywatelstwa w królestwie sztuki. [...] Owa poetycka krytyka [...] zapragnie na nowo przedstawić przedstawione, ukształtować raz jeszcze to, co już ukształtowane, [...] uzupełni, odmłodzi, na nowo zorganizuje dzieło”.²⁰

Poetycka byłaby więc krytyka uprawiana nie tylko i nie tyle językiem poetyckim, lecz taka, która „na nowo przedstawia przedstawione, kształtuje raz jeszcze to, co ukształtowane”, o czym pisał także Oscar Wilde w odniesieniu do krytyki artystycznej. Posługując się refleksją, Irzykowski dokonywał dopełnienia, absolutyzacji, uogólnienia, które nie było typizacją, ale różnicowaniem. Przez umieszczenie tekstu literackiego krytykowanego w konstelacji innych tekstów literatury i szeroko rozumianych „ nauk o człowieku” (określenie Wilhelma Diltheya²¹) następowało przydzielenie tekstowi właściwego miejsca i znaczenia w tak projektowanym systemie, którego budowanie nigdy nie miało się zakończyć.

Również dla romantyków nic nie istniało samo w sobie, lecz w relacji. Można by u Irzykowskiego mówić o tym, co Markowski nazwał u Novalisa „potencjalizowaniem” – matematycznie oznacza to podnoszenie do wyższej potęgi, lecz w języku metafizyki, która także była ważna dla Novalisa, potencjalizowanie oznacza „odaktualnienie rzeczy, czyli odsłonięcie ich nieskończonych możliwości. Rzeczywistość jest nieskończona, tj. daje się w nieskończoność interpretować”²². Wszelka refleksja może być uznana za potencjalizowanie. Co jest celem? Markowski mówi o encyklopedii jako celu romantycznego projektu, pojętego nie jako system kompletnej wiedzy, lecz jako proces wciągania wszystkiego *en kyklos paideia*, czyli „w krąg wykształcenia”. Ideał to nieosiągalny, określający raczej proces kształtowania i kształcenia podmiotu, mający na celu odnalezienie „utraconej jedności duszy”²³. Jest to działanie zamiast kontemplowania. U Irzykowskiego można by mówić w tym sensie o „romantyzowaniu” w ujęciu Novalisa, który pisał:

20 Ibidem, s. 75.

21 W. Dilthey, *Die Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte. Vorarbeiten zur Einleitung in die Geisteswissenschaften 1865-1880*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. 18, Göttingen 1977.

22 M.P. Markowski, *Poiesis...*, s. XLVIII.

23 Ibidem, s. LVII.

„Przez to, że temu, [...] co skończone, nadają pozór nieskończoności [*einen unendlichen Schein*], romantyzują to”²⁴. Baudelaire również, choć w innej relacji, połączył element wieczny i przemijający w swojej definicji słowa *moderne*.

Irzykowski romantyzowałby w tym znaczeniu, że każde dzieło obnażane w jego jednostronności i ograniczeniach było w interpretacji krytyka w różne strony otwierane – przebijał w nim korytarze – przez wytknięcie braków i pokazanie możliwości wskazywał na utopijny ideał. Polemika, tak charakterystyczna dla krytyki Irzykowskiego, była jedną z uprzywilejowanych strategii romantycznych. Według Schlegla zaostrza ona umysł, powinna wytepić to, co nierozumne. Przez polemikę rozumiał „pieczęć najwyższego oddziaływania w człowieku tego, co boskie, dowód dojrzałego rozumienia”²⁵.

Z kolei Novalis myślał o krytyce dopełniającej dzieło:

Każde dzieło sztuki jest wobec absolutu sztuki z konieczności niedopełnione [*unvollständig*] lub – co oznacza to samo – jest niedopełnione w stosunku do swojej własnej absolutnej idei. [...] Novalis ma przed oczami przykłady takiej dopełniającej, pozytywnej krytyki, gdy mówi o pewnego rodzaju tłumaczeniach, które nazywa mitycznymi: „Przedstawiają one czysty, doskonały charakter indywidualnego dzieła sztuki. Dają nam one nie rzeczywiste dzieło sztuki, lecz jego ideał [wyróż. – K.S.]. Nie istnieje jeszcze, jak sądzę, ich pełny wzór. W duchu niektórych krytyk i opisów dzieł sztuki spotyka się jednak czytelne ślady. Potrzebna jest do tego głowa, w której przeniknęły się w całej swej pełni duch poetycki i duch filozoficzny”²⁶.

Irzykowski zbliża się do takiej pozytywnej krytyki dopełniającej wtedy, gdy stawia tak zwaną diagnozę tematu: ustala jego znaczenie przez dopełniające zestawienie go z ujęciami z innych istniejących dzieł. To w tym sensie mówił w 1933 roku o projekcie książki-matki²⁷. Schlegel i Novalis, niezależnie od siebie, wpadli na pomysł napisania nowej Biblii. W 95. fragmencie *Idei* Schlegel traktuje „Biblię jako «synonim idei wiecznej książki», książki absolutnej albo też organicznego systemu książek, których ostatecznym celem jest wykształcenie ludzkości”²⁸. Ten sam motyw powróci na początku XX wieku w myśli chociażby Rudolfa Holzapfla, jednego z inspirujących

24 Novalis, *Schriften*, s. 304. Cyt. za: W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, s. 73.

25 F. Schlegel, *Kritische Friedrich...*, t. 2, s. 411. Cyt. za: Markowski, *Poiesis...*, s. 14.

26 Novalis, *Schriften*, s. 16. Cyt. za: W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik...*, s. 76.

27 K. Irzykowski, „Książka-Matka” (szkic scenariusza), „Pion” 1933, nr 9, przedruk w: K. Irzykowski, *Nowele*, Kraków 1979, s. 295.

28 Pisze o tym M.P. Markowski, *Poiesis...*, s. LXII.

Irzykowskiego filozofów: najwyższa twórczość to twórczość najbardziej skomplikowana, a tym samym – najpełniejsza, służąca artystycznemu zmienianiu (*Variieren*) ludzkości. Oczywiście Irzykowski interesował się przede wszystkim tymi ideami romantyków i współczesnych, na przykład Holzapfla, które były bliskie jemu samemu i utwierdzały go na jego własnej drodze. I te właśnie podejmował we własnej twórczości.

Podsumowując: Irzykowski używał dwóch uzupełniających się – według określenia Markowskiego – romantycznych strategii.

Po pierwsze przejście od tego, co poszczególne, do syntezy. Po drugie przejście od tego, co skończone, do tego, co potencjalne. Fryderyk Schlegel pisał w fragmencie z *Ideji*, że prawdziwe porozumienie może zaistnieć „dzięki wykształceniu, które każdy odrębny sens [*Sinn* – oznacza zarówno zmysł, jak i sens] rozszerza w kierunku ogólnego, nieskończonego”²⁹. Chodziło tu o poszerzenie egzystencji, ale i multiplikację dostępnych form. Autor *Czynu i słowa* uogólniał, uniwersalizował nie przez to, że typizował czy destylował uniwersalny sens, ale zachowując różnice i zestawiając warianty formy i treści. Zarówno w romantycznej poezji uniwersalnej, jak w przypadku Irzykowskiego postulowano wzajemne przeniknięcie się życia i poezji, a także związanie literatury z nauką i filozofią. Romantyczne to dla Schlegla *romanartig* – to, co dotyczy powieści (po niemiecku: *der Roman*). Poezja romantyczna zatem, jak pisze Markowski, to poezja powieściowa, to znaczy współczesna forma zdolna objąć całość doświadczenia ludzkiego. Poszerzenie sensu w powieści polega u romantyków między innymi na mieszaniu w niej różnych form literackich i dyskursów. Przykład tego dał Fryderyk Schlegel w *Lucyndzie*.

Ciekawe byłoby zestawienie *Patuby* z tym właśnie utworem. Powieść zdaniem niemieckiego pisarza powinna być zdolna nie tylko być powieścią, ale także zawierać w sobie własny koncept. Schlegel podkreślał rolę autotematyzmu. Z tego powodu zarzucano *Lucyndzie*, że jako powieść jest nieudana, nazywano ją nawet estetyczną potwornością. Utwór zawierał w różnych formach refleksję o miłości: pojawia się między innymi forma listu, dialogu, aforyzmu, zapisków dziennika. Nie jest pewne, kto wypowiada się w poszczególnych częściach: czy narrator, czy bohater – Julius, przedstawiający swoją miłość do Lucyndy. Narrator każdej części zwraca się jednocześnie do Lucyndy i czytelnika. Progresywność poezji romantycznej według Schlegla miałyby polegać nie na postępowości, lecz na wychodzeniu z tego, co skończone, i zmierzaniu ku nieskończoności, bez ostatecznego jej osiągnięcia, za to przy oscylowaniu między tymi porządkami. Wahanie

29 F. Schlegel, *Idee*, nr 80. Cyt. za: M.P. Markowski, *Poesis...*, s. 161.

to Schlegel nazywał refleksją lub ironią³⁰. Wahanie takie określa także postawę Irzykowskiego. Niechęć do zatrzymania biegu powieści, ruch ku tak rozumianemu ideałowi (rzeczywistości w nieskończoność interpretowanej) widoczne są u niego w nadbudowywaniu kolejnego piętra narracji w *Patubie*. Mottem twórczości Irzykowskiego mogłyby być jego słowa z artykułu dotyczącego literackiej krytyki zatytułowanego *Liberum veto!* z 1902 roku: „ciągle na nowo!”³¹, a ideałem – analityczna synteza.

Po drugie, a jest to niejako odwrotna strona tego samego medalu, imperatyw romantyczny polegał na przechodzeniu od tego, co skończone i aktualne, do tego, co potencjalne: od gotowego przedstawienia do nieskończonej ilości wariantów, głosów. Temu przekraczaniu ograniczeń czy to w egzystencji, czy w twórczości artystycznej – a przecież i Irzykowski ograniczeń i uprzywilejowań nie znośił – służyła ironia romantyczna, rozumiana przez romantyków i Schlegla na jej wzorcowym przykładzie *Kubusia Fatalisty*. Ironię Diderota określono jako „strategię interweniowania przez autora w tok narracji”³². Ironia to – jak pisał Fryderyk Schlegel – „nieustająca parabaza”, rozumiana jako zejście chóru ze sceny i zdjęcie masek³³, zawieszanie iluzji będące wyrazem swobody.

Fryderyk Schlegel jest również autorem opinii, którą można by odnieść jednocześnie do sytuacji życiowej i koncepcji twórczości Irzykowskiego: „albowiem życie w swej najbardziej rozpalonej postaci tyleż tworzy, co niszczy, a jeśli nie może zniszczyć przedmiotu na zewnątrz siebie, musi zwrócić się ku sobie samemu, ku swoim własnym wytworom. Gwałci je wtedy i pobudza, lecz nie niszczy”³⁴. Nie mogąc zmienić swojej sytuacji „na zewnątrz”: zawodowej i egzystencjalnej (lub nie wierząc w sensowność rozpoczynania zmiany od zewnątrz), Irzykowski zwrócił się ku własnym wytworom, ku życiu psychicznemu, umysłowemu, artystycznemu – tworząc i niszcząc jednocześnie.

30 Tak M.P. Markowski (*Poiesis...*, s. XXXII) objaśnia progresywność poezji romantycznej F. Schlegla.

31 K. Irzykowski, *Liberum veto!*, w: *Programy i dyskusje...*, s. 202.

32 Zob. M.P. Markowski, *Poiesis...*, s. 3, przypis 2.

33 F. Schlegel, *Kritische Friedrich...*, t. 16, s. 97; t. 18, s. 85. Cyt. za: M.P. Markowski, *Poiesis...*, s. 15.

34 F. Schlegel, *Kritische Friedrich...*, t. 1, s. 30. Cyt. za: M.P. Markowski, *Poiesis...*, s. 15.

Irzykowski a faszyzm

Sprawa możliwych związków Karola Irzykowskiego z próbami transplantacji na polski grunt idei faszystowskich oraz stworzenia polskiego wariantu faszyzmu nie przedstawia się jasno. Z jednej strony wydaje się, że apolityczny klerkizm i antytotalistyczne wypowiedzi prasowe Irzykowskiego, powracające przez cały, stanowiący tło niniejszych rozważań, okres lat 30., skutecznie chronią pamięć autora *Walki o treść* przed zarzutem tęsknot o faszyzującym zabarwieniu. Z drugiej strony silne związki personalne z szeroko pojętą prawicą, czyli zarówno z unikającymi radykalizmu, a skupionymi raczej na twórczej dyskusji z tradycją (odpowiednio: katolicką i narodową) Karolem Ludwikiem Konińskim i Stefanem Kołaczkowskim, jak i ze zdeklarowanymi piewcami faszyzmu, jak lokujący się na skrajnej prawicy sanacyjnej Ferdynand Goetel i młody Alfred Łaszowski, są niezaprzeczalne. Z biegiem lat 30. na liście czasopism, z którymi współpracuje Irzykowski, coraz wyraźniej obecne są tytuły prawicowe, ze zdradzającymi otwarcie faszystowskie sympatie „Prosto z Mostu” na czele. Do tego dochodzi złożony problem włączenia się Irzykowskiego w główny nurt działań sanacyjnych. Abstrahując od oczywistej kwestii sprawowania władzy autorytarnej, należy jeszcze pamiętać, że nurty utopistyczne, dążące do wytworzenia państwa-organizmu, analogiczne do tęsknot faszystowskich, pojawiają się w wielonurtowym ruchu sanacyjnym co najmniej tuż po przewrocie majowym, wolno więc zauważyć, że kierunek faszyzujący nie jest w łonie sanacji ani zjawiskiem schyłkowym, ani też endeckim transplantem¹. Nawet zważywszy na to, że Irzykowski nie deklarował się jako piłsudczyk, że członkiem stanowiącej eksponowany przyczółek kulturalny sanacji Polskiej

1 *Nota bene* na publicystykę w dużej mierze odpowiedzialnego za owe wczesne przejawy faszyzującej utopii społecznej Adama Skwarczyńskiego Irzykowski zwracał baczną uwagę jeszcze w czasie, gdy jego głównym miejscem publikacji był PPS-owski „Robotnik”. Zob. K. Irzykowski, *Listy*, Kraków 1998, s. 253–254, list do Karola Ludwika Konińskiego z 30 grudnia 1933.

Akademii Literatury stał się paradoksalnie dzięki opozycyjnym wobec niej działaniom² i że trudno nazwać go sojusznikiem reprezentantów partii władzy w PAL – Sieroszewskiego i Kadena-Bandrowskiego, fakty pozostają nieubłagane. Od 1933 roku Irzykowski uczestniczy w pracach instytucji jednoznacznie sanacyjnej, należy do osób najaktywniejszych i traktujących swoją obecność w niej z największą powagą. Od 1933 roku jego głównym miejscem publikacji jest tygodnik „Pion”, jednoznacznie uchodzący za przybudówkę intelektualną sanacji, co najmniej od 1936 roku wyraźnie dryfujący, wraz z całym ruchem, w stronę faszystów. Dość przypomnieć, że cykl felietonów Ferdynanda Goetla stanowiący podstawę osławionego tomu *Pod znakiem faszystów*, został opublikowany właśnie na łamach „Pionu”. Aż do wybuchu wojny Irzykowski pozostaje stałym i wręcz sztandarowym współpracownikiem pisma, w związku z czym na jego łamach nader często publikuje pospołu z tak jednoznacznymi propagatorami faszystów jak Jan Emil Skiński czy wspomniany już Alfred Łaszowski³. Ten ostatni był zresztą w dużej mierze odkryciem i protegowanym Irzykowskiego⁴, i tak też był postrzegany⁵. Obaj publikowali także, choć nie równocześnie (Irzykowski w latach 1935–1937, Łaszowski od 1937 roku), na łamach najważniejszego tygodnika młodoendeckiego, czyli „Prosto z Mostu”, który ze względu na rangę tekstów należy uznać za drugie co do ważności, po „Pionie”, miejsce publikacji Irzykowskiego po zerwaniu z „Robotnikiem”. Dla właściwego postawienia interesującego nas tu problemu szczególnie istotna jest właśnie kwestia postrzegania, recepcji. Możemy znaleźć wiele argumentów, które zapewniłyby Irzykowskiemu antyfaszystowskie alibi, choćby i to, że wielokrotnie skarżył się na współpracę z „Pionem” jako na powinowactwo z musu, spowodowane dość szerokim na ówczesnym polskim tle spektrum światopoglądowym pisma (przynajmniej w założeniu) oraz nietypowo dużą swobodą wypowiedzi pozostawianą autorom przez redakcję tygodnika. Podobne cechy wolnej trybuny, mimo wyraźnego samookreślenia redakcji, starał się nadać swojemu piśmie w pierwszym dwuleciu jego istnienia także redaktor naczelny „Prosto z Mostu” Stanisław Piasecki. Jednak zarzuty

2 W okresie powstawania PAL Irzykowski proponował jako alternatywę utworzenie bliskiej wizji syndykalistycznej i znacznie bardziej demokratycznej niż późniejsza Akademia Polskiej Izby Literackiej; zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 2, Kraków 1992, s. 172–184.

3 *Nota bene* i Skiński, i Łaszowski związani byli z „Pionem” mocniej i dłużej niż z jakimkolwiek tytułem pozostającym w kręgu endeckim.

4 Choć niewyłącznie; zob. J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 179–181. O związkach Łaszowskiego z jego nauczycielem – Julianem Przybosiem, zob. M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997, s. 117.

5 Zob. J.M. Rymkiewicz, *Leśmian...;* H. Kirchner, *Wstęp*, w: Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 4, Warszawa 1988, s. 18–19.

ideowej apostazji towarzyszyły Irzykowskiemu nieprzerwanie od 1933 roku. Dwa wśród nich były punktami węzłowymi. Pierwszy to zarzut zdrady towarzyszący jego przejściu w 1933 roku z „Robotnika” do „Pionu” i przyjęciu przez czołowego publicystę prasy PPS-owskiej (choć niebędącego członkiem partii i unikającego jak ognia jednoznacznej deklaracji politycznej) członkostwa w PAL⁶. Byłby to zatem zarzut zdrady demokratycznego socjalizmu na rzecz służenia autorytarnej władzy. Drugi, chyba jeszcze ważniejszy, to zarzut zdrady liberalizmu na rzecz antysemityzmu, postawiony przede wszystkim przez polskojęzyczną prasę żydowską po publikacji w sierpniu 1937 roku na łamach „Kuriera Porannego”⁷ dwóch artykułów: *Żyd jest to Polak z rezerwą* i *Udział Żydów w literaturze polskiej*⁸. Oczywiście antysemityzmu nie należy uważać za immanentną i bezwarunkową cechę faszyzmu, niemniej jednak w roku 1937 takie skojarzenie, zwłaszcza ze względu na niemiecką, narodowosocjalistyczną interpretację faszyzmu, było już dość powszechne. Burza w prasie żydowskiej⁹ mogła mieć pewien wpływ na dalsze poczynania Irzykowskiego, jak jawna krytyka Łaszowskiego (który jednak pozostał w kręgu przyjaciół wielkiego krytyka aż do jego śmierci) czy rezygnacja ze współpracy z „Prosto z Mostu”. Ów spór zatem należy prześledzić uważniej, zwłaszcza że zarzut antysemitycznego charakteru obu tekstów wydaje się niestety trafny – choć zarazem trzeba stwierdzić, że były to jedyne wyraźnie antysemityczne publikacje Irzykowskiego.

Zacznijmy jednak od prześledzenia faktów, to jest od chronologicznego ułożenia związków Irzykowskiego z różnych odcieni pravicowymi i faszystującymi nurtami myśli lat 30. Pierwsze będzie żywe zainteresowanie Irzykowskiego poszukiwaniami modernizmu katolickiego, zaczynające się około 1931 roku nawiązaniem korespondencji z Karolem Ludwikiem Konińskim, poznanym trzy lata wcześniej. Impulsem do jej rozpoczęcia był wnikliwy tekst Konińskiego poświęcony *Pałubie*. Dość szybko przeradza się ona w najżywszą w spuściźnie epistolarnej Irzykowskiego z lat 30. wymianę myśli, skupioną przede wszystkim wokół pytań o etyzm (zwłaszcza krytyczny i klerkowski)¹⁰. Wydaje się, że i żarliwość przekonań, i osobista

6 B. Winklowska, *Karol Irzykowski...*, t. 2, s. 319–321, 324–326. Zob. też K. Irzykowski, *Tertium datur!*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 50, przedruk w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 2000, s. 278–282.

7 Uchodził on wtedy jednoznacznie, choć chyba z lekką przesadą, za prasowy organ OZN-u.

8 Odpowiednio: „Kurier Poranny” 1937, nr 222 i 224, przedruk w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 238–246 i 252–258.

9 Idzie przede wszystkim o artykuły M. Kanfera *Wstyd, że to p. Irzykowski*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 228 i Chaima Löwa *Demaskuję Irzykowskiego*, „Ster” 1937, nr 35. O reakcjach na artykuły Irzykowskiego zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 3, Kraków 1994, s. 135–138.

10 Na korpus ten składają się 33 listy z lat 1931–1941, szczególną wagę mają listy z 5 lipca 1931 (nr 1), 22 kwietnia 1932 (nr 5), 2 czerwca 1936 (nr 17), 28 października 1936 (nr 18), 3 lutego 1938

odwaga cywilna Konińskiego przyczyniły się do zadzierzgnięcia przez Irzykowskiego bliskich związków ze środowiskiem „Verbum” ks. Władysława Kornilowicza (a możliwe też, że wznowieniem żywych dyskusji z Rafałem Marcelim Blüthem, choć akurat o tym wzmianek jest niewiele¹¹), będących najpewniej po części próbą przymierzenia siebie do moralności i etyki katolickiej. Owa próba najbardziej uwidoczniła się chyba podczas kilkudniowego pobytu Irzykowskiego w Laskach¹² na czymś w rodzaju (z jego perspektywy przynajmniej) prywatnych rekolekcji, które jednak skończyły się ponownym uprzytomnieniem sobie przez Irzykowskiego swych rozbieżności z Kościołem i finalnie wzięciem rozbratu, wyraźnie uchwytnego od 1938 roku, ze środowiskiem „Verbum”. Kolejny krok oddalający twórcę od lewicy następuje w 1933 roku. Irzykowski przez przyjęcie członkostwa w PAL zbliża się do sanacji, co tym samym całkowicie poróżni go rok później ze środowiskiem „Robotnika” i kręgiem PPS, z którymi wież była nadwątlona już wcześniej w wyniku sprawy *Beniaminka*¹³.

W drugiej połowie 1933 roku głównym miejscem publikacji Irzykowskiego stał się sanacyjny „Pion” (co dla „Robotnika” było kolejnym kamieniem obrazu). Nie dość na tym. W 1934 roku nazwisko Irzykowskiego pojawia się na łamach dodatku kulturalnego do młodoendeckiego dziennika „ABC”, redagowanego przez Stanisława Piaseckiego, z którym współpracę kontynuował w działającym od 1935 roku „Prosto z Mostu”. Także w 1934 roku coraz regularniej, po części dzięki protekcji Irzykowskiego, pojawiają się krytyczne teksty Alfreda Łaszowskiego¹⁴. Wreszcie w 1935 roku Irzykowski nawiązuje korespondencję ze Stefanem Kołaczkowskim¹⁵, choć trzeba podkreślić, że współpraca z założonym przez Kołaczkowskiego kwartalnikiem „Marchoń” okazała się raczej platoniczną sympatią niż długofalową współpracą¹⁶. Chyba główna tego przyczyna to, że Irzykowski

(nr 22), 24 kwietnia 1938 (nr 23), 7 maja 1938 (nr 24) i 24 czerwca 1939 (nr 30); zob. K. Irzykowski, *Listy*, Kraków 1998. Za najważniejszą wypowiedź Konińskiego współtworzącą dialog z listami Irzykowskiego należy uznać zapewne *Etyzm w krytyce literackiej*, „Zet” 1935, nr 23 i 24; 1935, nr 1.

11 Zob. K. Irzykowski, *Dziennik*, oprac. B. Górska, t. 2, Kraków 2001, s. 440–441, zeszyt 12, zapis z 18 listopada 1939 r.; zob. S. Otwinowski, *O Karolu Irzykowskim, w: Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*, oprac. B. Winklowska, Kraków 1976, s. 379–380.

12 Idzie o pobyt w lipcu 1936 r.; był to drugi „rekolekcyjny” pobyt Irzykowskiego w Laskach, pierwszy miał miejsce rok wcześniej; zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski...*, t. 3, s. 73, 107–108.

13 Zob. K. Irzykowski, *Chwilka literacko-polemiczna. Beniaminek się irtuje*, „Robotnik” 1933, nr 207, przedruk w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 149–153, s. 152; K. Irzykowski, *Boy-męczenniczek*, „Robotnik” 1932, nr 384, przedruk w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 66–70.

14 O działalności krytycznej Łaszowskiego: M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka*, s. 115–122, 137–138.

15 Zachowały się trzy listy z października i listopada 1935 r., zob. K. Irzykowski, *Listy*, s. 281–290.

16 B. Winklowska, *Karol Irzykowski...*, t. 3, s. 82.

nie wsparł Kołaczkowskiego w jego polemice z reformą Jędrzejewiczowską¹⁷. Kampania ta wprawdzie zaskarbiła redaktorowi „Marchołta” sympatię Irzykowskiego dzięki okazaniu odwagi godnej klerka wojującego, ale też wywołała niepokój odejściem od zagadnień intelektualnych w stronę sporu politycznego¹⁸. Trudno orzec, co w większym stopniu wpłynęło na rezygnację Irzykowskiego z udziału w tej kampanii: niepokój etyczny o zniesienie granicy między klerkizmem a polityką czy też zwykły strach przed konfliktem i zerwaniem powiązań z obozem władzy.

Na to należy nałożyć zdarzenia, które w przyciąganiu się i odpychaniu Irzykowskiego i faszyzmu mają znaczenie kluczowe. Zdarzeniem, które spowodowało zwrot na prawo, jest bezdyskusyjnie sprawa *Beniaminka*, przede wszystkim dwie ścieżki recepcji tego tekstu. Pierwszą było skupienie się odbiorców na krytyce *ad personam*, czego, jak wiemy, Irzykowski się obawiał i takiej interpretacji chciał uniknąć; drugą – utożsamienie przez część odbiorców ferworu polemicznego Irzykowskiego z personalnym atakiem na czołowych (wraz z nim samym) krytyków kojarzonych z obozem demokratyczno-liberalnym. Nadrzędny dla Irzykowskiego poziom kolejnego etapu walki o treść: atak na powierzchowność i anegdotyczność zagłaszające wartość intelektualną dzieła oraz przeciw przenoszeniu problemu słowa i myśli na grunt powierzchownej retoryki, został pojęty właśnie na ów powierzchowny, retoryczno-anegdotyczny sposób, przez co potwierdziły się pesymistyczne obserwacje Irzykowskiego dotyczące warszawskiego salonu literackiego¹⁹. Oliwy do ognia dołączyła niemerytoryczna – wbrew rachubom Irzykowskiego – odpowiedź Boya²⁰, napastliwa retoryka Słonimskiego i zachowanie Grydzewskiego²¹, *de facto* odmawiającego Irzykowskiemu prawa do szerszej polemiki na łamach „Wiadomości Literackich”. Najpewniej ten ciąg zdarzeń zraził Irzykowskiego do dotychczasowych sojuszników i spowodował poszukiwanie gdzie indziej partnerów do dyskusji (co zaowocowało wyszukiwaniem potencjalnych klerków)²². Warto jednak zauważyć

17 Reforma edukacji wprowadzona w latach 1932–1933 przez płk. Janusza Jędrzejewicza, ówczesnego Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, miała na celu ujednoczenie systemu edukacji. Najważniejsze zmiany z niej wynikające to wydłużenie okresu edukacji w szkole powszechnej (dziś podstawowej) z 4 do 6 lat, skrócenie okresu nauczania w szkole średniej, podzielonej po reformie na 4-letnie gimnazjum i 2-letnie liceum, odejście od modelu elitarnego 8-letniego gimnazjum klasycznego. Reforma często była interpretowana jako próba odrzucenia paradygmatu humanistycznego i uformowania tzw. inteligencji technicznej, co budziło sprzeciw m.in. Irzykowskiego.

18 Ibidem, s. 80–82, 109; K. Irzykowski, *Listy*, s. 286–290, K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 2, s. 220, zapis z 22 grudnia 1936 r.

19 O recepcji *Beniaminka* zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski...*, t. 2, s. 288–296.

20 T. Boy-Zeleński, *Brzydka księżeczka*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 29.

21 B. Winklowska, *Karol Irzykowski...*, t. 2, s. 296, 306–307.

22 Mogła go do tego zachęcić korespondencja z Konińskim.

w owej wędrowce na prawo ważną prawidłowość. Irzykowski pozostał niezależny i przekorny. Jeżeli wypuszczał się w stronę idei i polityki, to czynił to na łamach „Pionu”. Czytelników „Prosto z Mostu” zaznajamiał niemal wyłącznie z trudnymi problemami formy literackiej²³. Piękny tekst o Adlerze²⁴ opublikował w wyrażnie wówczas faszyzującym „Kurierze Porannym”, a polemiki z Łaszowskim i Skiwskim ogłosił na łamach „Prosto z Mostu” i „Podbięty”. Najbardziej intensywny epizod prasowego spotkania Irzykowskiego z faszyzmem ma trzy nieodległe od siebie w czasie punkty ciężkości. Pierwszym jest publikacja dwóch antytotalistycznych manifestów klerkowskich: *Prymat psychotechniki* i *Rozważania metapolityczne. Liberalizm, socjalizm, dyktaturyzm, planizm*²⁵. Drugim – publikacja antysemita. Trzecim – polemika (październik 1937 roku) z Łaszowskim i Skiwskim²⁶, stanowiąca zdecydowane odrzucenie zaangażowania politycznego w ogólności, a dążenia do faszyzmu w szczególności. Warto o tej sprawie powiedzieć trochę więcej, analiza tekstów, które towarzyszyły „antysemitycznej” publikacji Irzykowskiego, wyjaśnia bowiem część problemu.

Październikowe artykuły Irzykowskiego ogłoszone na łamach „Kuriera Porannego” były częścią większej całości – debaty prasowej pod wspólnym tytułem *Kultura polska a Żydzi*. Formalnie rozpoczynały ją właśnie teksty Irzykowskiego, choć w rzeczywistości zapowiadały ją wcześniejsze publikacje Jerzego Hulewicza; najważniejszymi autorami, których artykuły współtworzyły dalszą część debaty, byli Jan Emil Skiwski, Jerzy Zagórski i Alfred Łaszowski²⁷. Teksty Irzykowskiego są w zasadzie jedynymi, które nie mają bezdyskusyjnie charakteru antysemita; tytuł artykułu Skiwskiego *Nie jestem antysemitą* jest bowiem w gruncie rzeczy retoryczną hiperbolą – zgodnie z wymową niezwykle zresztą giętkiego retorycznie tekstu Żydzi są zbyt miłą nicością, aby żywić wobec nich nienawiść. W pozostałych tekstach dominuje próba systemowej krytyki faszystowskiej opartej na argumentach kulturowych (Łaszowski, Zagórski), ale pojawiają się też elementy rasizmu

23 W zasadzie jedyny wyjątek to tekst *Z naturą przeciw naturze* (1935, nr 38 i 39, przedruk w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 591–602), będący dość odważną, szczególnie zważywszy na miejsca publikacji, dyskusją z totalizmem.

24 K. Irzykowski, „Adlerzyzm” w kulturze dzisiejszej, „Kurier Poranny” 1937, nr 197, przedruk w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 4: 1936–1939, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 233–237.

25 „Pion”, wrzesień i październik 1936 (nr 38 i 40), przedruk w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 4, s. 115–120, s. 127–145.

26 K. Irzykowski, A. Łaszowski: „Analiza też krokodylich”, „Prosto z Mostu” 1937, nr 45 i 47, przedruk w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 4, s. 274–290; K. Irzykowski, „Heże na kibica”, „Podbięta” 1937, nr 44 i 45, przedruk w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 4, s. 296–309.

27 J.E. Skiwski, *Nie jestem antysemitą*, „Kurier Poranny” 1937, nr 236; J. Zagórski, *Zabawa w cenzurowanego*, „Kurier Poranny” 1937, nr 241; A. Łaszowski, *Kultura kramarska*, „Kurier Poranny” 1937, nr 250.

biologicznego, sprawiające wrażenie żywcem wyjętych z ówczesnej prasy nazistowskiej²⁸. Zważywszy na to, że polemiki z Irzykowskim w prasie żydowskiej pojawiają się w trakcie publikacji debaty, trwającej aż do przełomu stycznia i lutego 1938 roku, ich gwałtowny (a w wypadku artykułu Lōwa wręcz histeryczny) ton jest zrozumiały. Irzykowski stał się bowiem twarzą kampanii antysemitycznej o wyjątkowo agresywnym, nawet na tle ówczesnych praktyk, charakterze. Najprawdopodobniej bezwiednie. Poza okolicznościami publikacji, czyli rolą honorowego gościa rozpoczynającego dyskusję, świadczyć o tym może, jak się zdaje, wyjątkowo rychła publikacja polemik z Łaszowskim i Skiwskim, w których poza odcięciem się od ich tęsknot ideologicznych widoczne są także liczne, acz drobne, wycieczki personalne – tak jakby Irzykowski starał się pod każdym względem oddzielić od pozostałych uczestników debaty w „Kurierze Porannym”. Skądinąd wycieczki osobiste mogły też wywrzeć zasadniczy wpływ na bliskie zabarwieniu antysemitycznemu fragmenty drugiego z artykułów Irzykowskiego, *Udział Żydów w literaturze polskiej*, którego kluczowa część stanowi personalny atak na Antoniego Słonimskiego i Mieczysława Grydzewskiego, głównie na tle wcześniejszych ich zachowań w sprawie *Beniaminka*. Warto przypomnieć, że wcześniej, w tym samym roku, w lutym, Irzykowski pozwolił sobie na opublikowanie żartobliwego w zamierzeniu wypadu personalnego przeciw Słonimskiemu, *Gaj weg, di-gamin!*, zawierającego ozdobniki retoryczne, które mogły być interpretowane jako antyżydowskie kpiny, tym bardziej że tekst ukazał się na łamach jawnie antysemitycznego „Gońca Warszawskiego” (1937 nr 38)²⁹. W tym wypadku Irzykowskiego zawiodło chyba – nie pierwszy raz – jego dość specyficzne poczucie humoru; w wypadku artykułu dla „Kuriera Porannego” doszło już do eskalacji resentymentów, także wcześniejszych, kolejnym bowiem antybohaterem tekstu jest Wilhelm Feldman.

Czy oba artykuły Irzykowskiego mają charakter antysemityczny? Mimo że główna teza pierwszego z nich, uznająca Żyda za gościa raczej niż współmieszkańca, mogącego w każdej chwili rzucić polską tożsamość jak kłopotliwy balast i pójść gdzie indziej, z całą pewnością mogła zostać uznana przez zasymilowanych Żydów za krzywdzącą, to całość wywodu wyraźnie wpisuje się w trwającą jeszcze od XIX wieku w prasie warszawskiej tradycję pojmowania tak zwanej kwestii żydowskiej. Świadczy ona nie tyle o antysemityzmie, ile o przynależności autora do pokolenia przedwojennego, także jeśli idzie o nieumiejętność przeformułowania pewnych paradygmatów myślowych (które w kontekście roku 1937 mogły brzmieć inaczej, niż autor zamierzył). Wiodącą w drugim tekście teza, jakoby działalność Żydów

28 W. Miklaszewski, *Żyd pod kątem widzenia antropologii*, „Kurier Poranny” 1937, nr 230.

29 Swoją drogą jest to wyjątkowy wypadek publikacji Irzykowskiego na tych łamach.

w kulturze miała charakter z gruntu nietwórczy, wyłącznie upowszechniania mody, i jakoby ta działalność prowadzona z „charakterystyczną dla Żydów hucpą” stale wyjaławiała intelektualnie polską kulturę, ma silne rysy antysemickie, ale także, jak się rzekło, jej korzenie tkwią w osobistych resentymentach. Mogło być tak, że w próbie wzięcia udziału w dyskusji Irzykowskiego zawiodło wyczucia kontekstu i panowanie nad emocjami (skierowanymi przeciw konkretnym osobom). Niespełna rok wcześniej ogłosił na łamach „Pionu” dwa teksty lokujące go jednoznacznie poza faszyzmem, widzące powinność klerkowską w ciągłym stawianiu pytań, kwestionowaniu przyjętych z góry tez. Możliwe zatem, że wypowiedzi w „Kurierze Porannym” były zamierzone jako klerkowska prowokacja intelektualna, co nie okazało się czytelne. Podobnie – jeśli Irzykowski sądził, że wcześniejsze publikacje chronią go przed postawieniem zarzutu antysemityzmu, to było to przekonanie błędne. Co więcej – ton wcześniejszych tekstów miał wpływ właśnie na zaostrzenie reakcji prasy żydowskiej, w której przewijało się oskarżenie o zdradę. Można jeszcze – choć z mniejszym prawdopodobieństwem, głównie na podstawie wcześniejszych praktyk intelektualnych autora *Patuby* – rozważyć, czy artykuły w „Kurierze Porannym” nie były swoistym sprawdzianem antysemityzmu jako możliwości intelektualnej. Jeżeli tak, to należałoby skwitować to wyświechtaną nieco metaforą, że Irzykowski stanął tu nad przepaścią, spojrział w nią, ale w nią nie skoczył.

Wydaje się, że od zarzutu związku z faszyzmem należy Irzykowskiego uwolnić. I jego znakomite skądinąd teksty antytotalistyczne, odrzucające zarówno totalizm ideowy, jak i ideę państwa jako nadrzędnego organizmu porządkującego życie ludzkie, i cała istota jego idei klerkizmu, odrzucającej upolitycznienie pracy intelektualnej i uznającej swobodę poszukiwań myślowych za fundamentalny warunek twórczości, są w tej materii jednoznaczne. Z drugiej strony jednak uporczywe w latach 30. poszukiwanie sojuszników intelektualnych czy wręcz potencjalnych uczniów w orbicie szeroko pojętej prawicy jest również faktem niepodważalnym. W 1938 roku Irzykowski pisze do Konińskiego w liście stanowiącym w głównej swej części apologię Alfreda Łaszowskiego: „Trzej ludzie mnie w Polsce interesują: on, Pan i Kołaczkowski, jako próby drogi klerkowskiej”³⁰. W ostatnim akapicie listu ową listę potencjalnych klerków uzupełni jeszcze o Jerzego Brauna. W komplecie mamy tu zatem reprezentantów różnych nurtów prawej strony sceny intelektualnej: bliskiego katolickiemu modernizmowi Konińskiego, modernizującego endekizującą szkołę historycznoliteracką Kołaczkowskiego, reprezentującego aktywizm od początku bliski myślowo Marinettiemu i jego akolitom, a od 1937 roku jawnie dążącego ku polskiej

30 K. Irzykowski, *Listy*, s. 322, list do Karola Ludwika Konińskiego z 3 lutego 1938 r.

odmianie faszyzmu Łaszowskiego, i wreszcie wracającego do romantycznych i heterogenicznych wobec Kościoła korzeni nacjonalizmu Brauna. Nie ma na tej liście współpracującego z „Prosto z mostu”, ale znacznie bliższego tradycyjnie pojmowanemu liberalizmowi Bolesława Micińskiego. Nie ma także będącego pod koniec lat 30. największym autorytetem intelektualnym i chyba też etycznym ostatniego z wymienionych Jerzego Stempowskiego, co o tyle dziwi, że recenzja szkicu Stempowskiego z 1932 roku³¹ świadczy o uwadze i szacunku, z jakim Irzykowski przyjął zawartość owego tomiku. A to, jak wiemy, zdarzało się nieczęsto. Pojawia się zatem pytanie, dlaczego Irzykowski szukał potencjalnych klerków niemal wyłącznie wśród intelektualistów grawitujących ku prawicy. Pytanie, na które odpowiedź ze względu na szczupłość argumentów dających się odnaleźć w tekstach Irzykowskiego musi pozostać interpretacją. O takim kierunku poszukiwań mogło decydować coś, co, wykorzystując w innym kontekście sformułowanie zastosowane przez Ryszarda Zengla, można nazwać duchem przygody. Klerk w takim ujęciu będzie obdarzony nie tyle czujnością intelektualną, ile odwagą poszukiwań intelektualnych, stawiania wyzwań, nierzadko prowokacyjnych, swojej epoce, wyjścia poza utarte ścieżki myślowe. Sądząc po personaliach, Irzykowski szuka w potencjalnych klerkach przede wszystkim odwagi, także cywilnej. U Konińskiego będzie to wypowiedzenie się ekslegionisty przeciw kultowi Piłsudskiego³², u Kołaczkowskiego – najpewniej odwaga polemiki wokół reformy Jędrzejowiczowskiej i jej skutków, u Brauna – fenomen wskrzeszenia wrońskizmu³³. U Łaszowskiego podkreślał będzie (w liście do Konińskiego) jego niezależność i odwagę pójścia inną drogą niż wejście w koterię „Wiadomości Literackich”, do której miał otwarte drzwi³⁴. Przyjrzyjmy się przez chwilę wspomnianej apologii Łaszowskiego. Sądzić można na podstawie odpowiedzi Irzykowskiego³⁵, że Koniński zarzucił był wcześniej Łaszowskiemu zaangażowanie faszystowskie, wykorzystanie Irzykowskiego do promowania swej osoby w stopniu nieproporcjonalnym

31 Recenzja eseju Stempowskiego *Chimera jako zwierzę pociągowe* ukazała się na łamach „Robotnika” (1933, nr 376), przedruk w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 244–247.

32 Zob. B. Mamoń, „*Polonus sum gente polonus*”, w: K.L. Koniński, *Kartki z brulionów*, oprac., wstęp B. Mamoń, przyp. M. Urbanowski, Kraków 2007, s. 9–13; M. Urbanowski, „*Jestem Biały i takim pozostanę*”: myśl polityczna Karola Ludwika Konińskiego, w: idem, *Od Brzozowskiego do Herberta. studia o ideach literatury polskiej XX wieku*, Łomianki 2013, s. 373–390.

33 Idzie o myśl filozoficzną Józefa Hoene-Wrońskiego, bodaj najoryginalniejszy z kierunków filozofii polskiego romantyzmu, noszącą wyraźne cechy mesjanizmu (*nota bene* to właśnie Hoene-Wroński owo pojęcie stworzył), w którym jednak najwyższym bytem jest absolut, którego rozpad na dychotomie stwarza nowe formy, a siłą zbawczą – rozum (w sensie ścisłym mesjanizm Wrońskiego jest skrajnym racjonalizmem); zob. A. Walicki, *Filozofia polskiego romantyzmu*, Kraków 2009, s. 93–96.

34 K. Irzykowski, *Listy*, s. 318, list do Karola Ludwika Konińskiego z 3 lutego 1938 r.

35 List Konińskiego nie zachował się.

do rangi pism i możliwości intelektualnych oraz osobiste braki charakteru i dobrego wychowania. Co ciekawe, Irzykowski z każdym z zarzutów w jakimś stopniu się zgodził, powiada jednak tak:

Endecy i luzujący ich faszyci to chamstwo, oczywiście – ale tu ma się wybór: albo między beznadziejnym frazesem tej półlewicy, szczerze już zaplątanej w sprzeczności i nie chcącej się uczyć – a chaosem faszystów, falangistów itd., którzy zwracając się przeciw tamtym wzięli na siebie obowiązek szukania nowych dróg. W jednych i drugich nie wierzę, ale wolę już tych nieokreślonych.³⁶

Tak zaznaczony kierunek poszukiwań potwierdza osoba ostatniego bodaj wyłowionego przez Irzykowskiego kandydata na klerka, Andrzeja Trzebińskiego³⁷.

Istotą problemu Irzykowskiego w latach 30. była jego inność intelektualna, obcość formacji, odmienny system odniesień i stawiania problemów. Irzykowski poszukiwał wśród ludzi prawicy dążenia do wartości intelektualnych i duchowych, które budowałyby trwałość tradycji europejskiej, choć rozumianej bardziej na racjonalistyczny i sceptyczny niż konserwatywny sposób. Skądinąd w latach 30. owa potrzeba obrony wartości intelektualnych przed chaosem myślowym zbliżałaby go do najlepszej marki przedstawicieli europejskiej myśli konserwatywnej, z których zresztą większość w tamtym okresie stanęła przed pokusą faszyzmu. W wypadku Irzykowskiego może w większym stopniu było to zbliżenie osobiste, poszukiwanie po prawej stronie sceny ideowej partnerów intelektualnych czy może wychowanie sobie takowych. Dlaczego akurat tam? Pewnie po części z przyczyn osobistych – zmęczenia lewicą po zakończeniu współpracy z „Robotnikiem”, z powodu rosnącej niechęci do powierzchowności intelektualnej „Wiadomości Literackich” (zwiększonej przez osobiste urazy), po części zaś ze względu na dostrzeżenie w poszczególnych postaciach tej sceny cech, jakich szukał – odwagi intelektualnej, nonkonformizmu, może jeszcze (poza Łaszowskim) fascynacji siłą wiary, do której sam w tym okresie czuł się niezdolny. To jednak też były raczej istnienia poszczególne niż jakakolwiek wspólnota; poszukiwania partnerów intelektualnych, których w polskiej kulturze nie znajdował i nie znalazł.

36 K. Irzykowski, *Listy*, s. 318–319, list do Karola Ludwika Konińskiego z 3 lutego 1938 r. Zob. S. Otwinowski, *O Karolu Irzykowskim*, s. 371–372.

37 Zob. B. Winkłowa, *Karol Irzykowski...*, t. 3, s. 244–246. Fragmenty z *Pamiętnika* Trzebińskiego stanowiące ślady tej niezwykłej edukacji zostały zebrane przez Barbarę Winkłową w tomie *Klerk heroiczny*, s. 407–412.

Irzykowskiego i Roussela maszyny do pisania: awatary, cyberliteratura i rzeczywistość wirtualna

Literatura cybernetyczna

Na porównanie twórczości Raymonda Roussela i *Pałuby* Karola Irzykowskiego pozwala nam cała seria analogii istniejących pomiędzy tymi dwoma pisarzami: obaj zajmują dość paradoksalne miejsce w historii literatury (autorzy „trudni”, „ważni, ale nieczytelni”, „pasjonujący i nudni”, „bez czytelników” i „dla profesorów” etc.), do tego stopnia, że czasem, w wyjątkowych przypadkach, przyrównuje się ich do szalonych naukowców, doktorów Mabuse pracy twórczej. Obaj zostali docenieni przez przedstawicieli prądów modernistycznych i awangard XX wieku. Obaj prezentują także – czy wręcz przede wszystkim – koncepcję „pisania mechanicznego”: gdy autor traci wiarę w swoją wolną wolę i władzę nad tekstem, a do pracy twórczej upoważnienia „maszynę do pisania”.

Raymond Roussel (1877–1933)¹ dość późno zdradził tajemnicę swojego „laboratorium” literackiego. W tekście *Jak napisałem niektóre z moich książek*

1 Urodzony 20 stycznia 1877 r. w Paryżu i zmarły 14 lipca 1933 r. w Palermo Raymond Roussel za życia nie zyskał wielkiego uznania. Książki publikował własnym sumptem, spotykały się one jednak z nikłym odzewem czytelników. Najważniejsze jego utwory (*Impressions d'Afrique* i *Locus Solus*) powstały w drugiej dekadzie XX w. Jego wyobrażenia i zastosowana technika pisarska zostały dostrzeżone przez surrealistów. Ponownie odkryto go w latach 50. i 60., kiedy to pochlebnie o jego twórczości wypowiadali się Alain Robbe-Grillet, twórcy związani z Oulipo, a Michel Foucault poświęcił mu osobną pracę (*Raymond Roussel*, 1963). Książkę przedstawiającą sylwetkę i twórczość Francuza wydał również Polak – Bogdan Banasiak. Tom *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu* ukazał się w 2007 r. (wyd. Thesaurus, Łódź–Wrocław). *Locus Solus*, najbardziej znana książka Roussela i jedyna przetłumaczona na język polski, to opowieść o tytułowym parku: posiadłości pełnej cudów techniki i miejsc magicznych. Powieść stała się inspiracją dla wielu późniejszych twórców. W numerze 9 z 1974 r. „Literatury na Świecie” znalazł się także fragment utworu *Impressions d'Afrique* (jako *Wrażenia z Afryki*) w tłumaczeniu Cezarego Rowińskiego. W 2007 r. numer 9–10 tego kwartalnika poświęcony został w całości Rousselowi. Zob. <http://lubimyczytac.pl/autor/33346/raymond-roussel> (dostęp: 26 kwietnia 2016).

proces ich produkcji przedstawia jako wydobywanie „cyklu obrazów z rozproszenia (dyslokacji) jakiegoś tekstu”². Najbardziej znany przykład znajduje się na początku tej „spowiedzi” – z niego zrodził się pomysł napisania powieści pt. *Wrażenia z Afryki*, gdzie narracja rozwija się na podstawie dwóch równoległych wersji zdania, w którym zmieniono tylko jedną literę:

Wybierałem dwa bardzo podobne do siebie słowa [...], np. *billard* i *pillard* [fr. ‘bilard’ i ‘grabieżca’³]. Potem dodawałem do nich te same wyrazy, ale użyte w innym znaczeniu – powstawały w ten sposób zdania niemal identyczne. 1° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...* [Białe litery na pa-smach starego bilardu].

2° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.* [Listy białego człowieka na temat band starego grabieżcy]⁴

„Rozproszenie” tekstu polega na wykorzystywaniu zbieżności i rozbieżności fonetycznych: homonimów, paronomazji, anagramów, metagramów itp. – sytuacje i konstrukcje powieściowe postaci wynikają w sposób mechaniczny ze słów dobranych ze względu na możliwość skojarzeń morfologicznych między nimi.

W ten sposób tekst można zdefiniować negatywnie – tyleż jako odejście od pojęcia autora (od wierzenia, wedle którego buntownik jest panem swojego buntu), co jako sarkastyczne odrzucenie tytanizmu (w wersji romantycznej, która przyznawała autorowi władzę nad swym prometeizmem). U Roussela, podobnie jak u Irzykowskiego, stykamy się też ze złośliwą przyjemnością dowodzenia, że narracje wywodzą się również, a może przede wszystkim (czy nawet wyłącznie!) ze zbieżności znaków (ich „arbitralności”, by wyrazić się językiem epoki de Saussure’a). Dostrzegamy trzeźwe spojrzenie na romantyczną mistykę geniusza twórczego (to „wytrzeźwienie”, owa walka ze Schwärmerei wspólne są herbartystom, do których Irzykowski, jako amator twórczości Hebbła, sam się zaliczał). Lecz można to ująć także w sposób pozytywny: intencją „autora” (autora w rzeczywistości bez autorytetu, skryby raczej niż twórcy) jest zawarcie paktu z jedną z instancji „ja”, geniuszem bardziej mechanicznym niż geniusz twórczy, to jest z podświadomością. A więc może nie z jedną, ale za to z najważniejszą siłą sprawczą aktu twórczego: tą, która nie tylko go motywuje, ale i zdolna jest nim manipulować.

Często uważa się Irzykowskiego za mistrza autotematyzmu, który narzuca coraz bardziej zdecydowanie literaturę skierowaną ku świetlanej

2 R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1935, Paryż 1963, s. 23.

3 Dopiski w nawiasach kwadratowych pochodzą od tłumaczy.

4 R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, s. 11.

przyszłości modernizmu. Ten obraz podtrzymuje na swój sposób faustowski tryumfalizm czy też – choć to przecież to samo – darwinowski mit o nieustannym doskonaleniu funkcji literatury. Lecz można by także, nieco skromniej, uznać jego pisarstwo za „cybernetyczne”, czyli takie, które stara się uchwycić „mechanizmy komunikacji i kontroli u istot żywych, maszyn i systemów zorganizowanych”⁵, podobne do tych, które kilkadziesiąt lat później będzie starała się opisać cybernetyka. Wedle tej koncepcji tekst jest systemem zdolnym do samoregulacji, która zakłada autonomię funkcjonalną i swoistą autotematyczną samoświadomość (inteligencję zwrotną); jest rodzajem mechanizmu, który łączy rzeczywistość i jej przedstawienie dzięki uaktywnieniu spajającego ją całego systemu znaków, motywów i związków metaforycznych. Do badania wszelkich możliwych kombinacji między nimi „ograniczają się” (a zarazem rozciągają w nieskończoność) zarówno rola autora, jak i punkt widzenia czytelnika.

Układy: maszyny, maszynerie, machinacje

Stwierdzenie ujmij, jakiej doznała demiurgiczna moc autora, nie oznacza jednak całkowitej dewaloryzacji pisania. Przy lekturze *Pałuby* i tekstów Rousseaua uderza częstotliwość, z jaką pojawiają się opisy precyzyjnych układów mechanicznych. Tytułem przykładu przytoczyć można opis leżącego w poprzek łóżka ciała Marii, w którym bohater widzi trupa, czytelnik zaś – pajaca lub marionetkę, a w którym dostrzec można również wampiryzm literatury:

Głowa leżała trochę na bok, blisko krawędzi łóżka, a przechylona była tak gwałtownie w tył poza poduszkę, że jej prawie widać nie było, najwyższym zaś punktem ciała było dwoje piersi wygiętych do góry spod rozrzuconej kołdry. Ręce były rozkrzyżowane; jedna leżała na pościeli i u tej palce były rozprzestrzenione, druga zwisała z krawędzi łóżka, dotykając podłogi. Całe ciało miało na sobie znamiona jakiegoś poddania się i ekstazy: te piersi obnażone, te ramiona jakby obślizgłe, szyja długa, biała, którą widziałem aż do podbródka.⁶

Opis kopalni BWD podkreśla z kolei enigmatyczność, a zarazem skuteczność inżynierii, której prawom podporządkowani są członkowie bractwa: „Siedliśmy w windę i spuszczone nas na samo dno kopalni. Położyłem

5 „les mécanismes de communication et de contrôle chez les êtres vivants, les machines et les systèmes organisés” zob. <http://www.corporatecybernetics.com/DEFINITION.html> (dostęp: 10 grudnia 2016).

6 K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 30. Dalej cytaty z powieści na podstawie tego wydania, oznaczone literą P, po której podany jest numer strony.

się na ziemi i przytknąwszy ucho do jednego z lejków wkręconych w ziemię, łowiłem całą godzinę echa z podziemi” (P, 37).

Sama struktura *Locus Solus* Roussela (wielbiciela Juliusza Verne’a i jego genialnych pomysłów) oparta jest na wyliczaniu niesamowitych atrakcji, jakie znajdują się w parku uczonego Martiala Canterela (co z tego punktu widzenia przypomina poniekąd opis majątku w *Wilczy z Patuby*). Najbardziej zaskakująca jest przedstawiona w drugim rozdziale z przytoczeniem wielu szczegółów tak zwana *demoiselle*:

to rodzaj urządzenia służący do wbijania kamieni, przypominający w swojej strukturze *demoiselle* lub tarana, jakiego używa się przy wyrównywaniu drogi. Z pozoru lekka, choć cała z metalu, *demoiselle* zawieszona była na niewielkim, jasnożółtym aerostacie, który, ze względu na nieco rozszerzającą się, zaokrągloną górną część, przypominał sylwetkę balonu na rozgrzane powietrze.

Na dole pełno było najprzedziwniejszych rzeczy.⁷

Przywołanie podobnych obiektów mechanicznych współstanowi u obu autorów konstrukcję narracyjną, której celem jest parodiowanie bardzo popularnego, począwszy od XVIII wieku, gatunku opowieści inicjacyjnej (bohater jest świadkiem osobliwych zjawisk, do których żmudnego tłumaczenia czuje się zobowiązany, etc.). Zarówno u Roussela, jak i u Irzykowskiego ironiczny ton narracji przekształca się w ten sposób w „tajemniczą opowieść”, źródło narracyjnego kiczu.

I tak: podczas gdy w prozie Roussela narrator czerpie prawdziwą przyjemność z opisów o charakterze naukowym, opierających się na słownikach i wywodzących się niemal w prostej linii z encyklopedystów, w rzeczywistości autor, tłumacząc, w jaki sposób skonstruowany został przyrząd zwany *demoiselle*, odwołuje się do własnego systemu językowego, wyjaśnionego w *Jak napisałem niektóre z moich książek*, wedle wspomianej już zasady rozproszenia (dyslokacji):

zasada ta pojawia się tam w swojej pierwotnej formie, gdzie słowo *demoiselle* może mieć dwa różne znaczenia:

1° *Demoiselle (jeune fille) à prétendant*; 2° *demoiselle (hie) à reître en dents*.

[1° *demoiselle* (panna) z zalotnikiem; 2° *demoiselle* (taran) z rycerzem w kolczastej zbroi].

Znajdowałem się więc wobec następującego problemu: jak stworzyć mozaikę za pomocą tarana? Dlatego na stronie 35 i następnych znajduje się opis tak skomplikowanego urządzenia.⁸

7 R. Roussel, *Locus Solus*, Paris 1965, s. 31.

8 Idem, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, s. 23.

Dzięki opartej na nieprzetłumaczalnej paronomazji *prétendant – reître en dents* grze między dwoma znaczeniami słowa *demoiselle*: archaicznym (taran) i dalej aktualnym (panna), wyłania się w tekście kolejny obraz – obecność „zębów” sprawia, że przez przesunięcie semantyczne ludzkie zęby mnożą się na drodze wybitej kamieniami:

na dość rozległym obszarze rozrzucone były ze wszystkich stron zęby ludzkie, ukazujące całą paletę odmian, form i kolorów. Nieskazitelna biel niektórych z nich kontrastowała z zębami trzonowymi palaczy, mieniącymi się wszystkimi odcieniami sepii i brązu. Na dziwnej stercie znajdowały się wszystkie zęby żółte, począwszy od zwiewnych odcieni słomianych, skończywszy na najgorszych barwach płowych. Niebieskie zęby, jasne lub ciemne, dodawały temu zbiorowi bogactwa polichromii, której dopełniała jeszcze cała masa zębów czarnych i blade lub jaskrawe czerwienie licznych broczących krwią korzeni.⁹

Logika tej konstrukcji nie ogranicza się więc do motywów związanych z maszyną, a staje się kategorią rządzącą tekstem od wewnątrz. To tekst staje się tutaj maszyną zdolną pomieszać znaczenie pozornie „obiektywnych” motywacji semantycznych, zgromadzonych całkiem przypadkowo (przez zbieżność fonetyczną z frazeologizmami, które wyszły z użycia, itp.). W podobny sposób w *Patubie* technologiczna organizacja kopalni rozprzestrzenia się po tekście za pomocą skrótu BWD. Jego działanie można porównać do siły Słowa (*Verbum*) ożywiającego materię, a nawet, w kontekście żydowskiej legendy o Golemie, do szemu uruchamiającego martwy automat. Co więcej, jako że konstrukcja opisu opiera się na systematycznym opuszczaniu jednego z istotnych elementów, tekst staje się tu wręcz machinacją. Patrick Besnier zauważa, że w objaśnieniu zasady rozproszenia tekstu w przypadku *demoiselle* „Roussel nie zdradza nam całej «filozofii kompozycji», która stoi u źródeł tego fragmentu”¹⁰. W rzeczywistości maszyna ta odwołuje się do trzeciego ze znaczeń słowa *demoiselle*, które znajduje się w opisie maszyny. *Demoiselle* to bowiem także sterowiec, wynaleziony przez Brazylijczyka Santos-Dumont, któremu zrobiono wówczas sporo reklamy w prasie. Dopiero uwzględnienie tego elementu tłumaczy wedle Besniera, dlaczego „*demoiselle*

9 „Sur une étendue assez vaste, des dents humaines s’espaçaient de tous côtés, offrant une grande variété de formes et de couleurs. Certaines, d’une blancheur éclatante, contrastaient avec des incisives de fumeurs fournissant la gamme intégrale des bruns et des marrons. Tous les jaunes figuraient dans le stock bizarre, depuis les plus vaporeux tons paille jusqu’aux pires nuances fauves. Des dents bleues, soit tendres, soit foncées, apportaient leur contingent dans cette riche polychromie, complétée par une foule de dents noires et par les rouges pâles ou criards de maintes racines sanguinolentes”, *ibidem*.

10 P. Besnier, P. Bazantay, *Petit dictionnaire de „Locus solus”*, Paryż 1993, s. 47.

była zawieszona na małym jasnożółtym aerostacie¹¹. Niczym we śnie, do którego brak objaśnienia w senniku, opisy maszyn są zadziwiająco sprawne, ale nigdy ani całkiem prawdopodobne, ani rozpoznawalne. Nie wyjawiają nam ostatecznego sensu historii. Słowem – kpią sobie z czytelnika.

Kolonie i kresy – maszyny marzeń

Zbieżność formalna metod literackich Roussela i Irzykowskiego okazuje się więc dosyć oczywista: chodzi o literaturę cybernetyczną, opierającą się na systemie mechanizmów, od samego motywu maszyny po tekstowe machinacje. Trudno jednak znaleźć podobne elementy w ogólnej atmosferze powieści, w ich społeczno-historycznym kontekście, a zwłaszcza w samym miejscu, w jakim umieszczone są te utwory. Przyjrzyjmy im się jednak nieco uważniej.

Na początku pierwszego rozdziału *Patuby*, zatytułowanego prowokacyjnie *Miejscowość*, pojawia się schemat idealnego dworku galicyjskiego:

W pewnym powieści w Galicji, tam, gdzie zboczywszy od głównego gościńca, jedzie się tak zwaną polską drogą przez długi na parę mil młody las, pełny leszczyny, która gałęziami muska po twarzy jadącego wózkiem podróznego, znajduje się wieś Wilcza, własność szlacheckiej rodziny Strumieńskich. Ostatni właściciel, Piotr Strumieński, jest głównym przedmiotem niniejszego studium biograficznego. Zanim przystąpię do rzeczy, uważam za stosowne opisać najpierw pokrótce teren wypadków, mianowicie dwór w Wilczy i jego otoczenie. Czynię to raz dlatego, żeby potem do tej materii nie wracać, po wtóre, żeby czytelnik umiejscawiał sobie opisane wypadki natychmiast we właściwy sposób, a nie posługiwał się w tym względzie – jak to zwykle mimo woli bywa – miejscowościami, które gdzieś kiedyś utkwily mu w pamięci. Dla uplastycznienia nich posłuży załączona w *Uwagach* mapka. *A* oznacza dwór, położony od wsi o jaki kilometr odległości. Wieś jest gdzieś w głębi na lewo od patrzącego. *D* oznacza drogę, naprzeciw której leży front dworu z gankiem (*G*). Koła przed gankiem oznaczają gazon (*B*), w pośrodku którego wznosi się ogromna stara lipa... (P, 45)

Państwo i służba funkcjonują w dworku z regularnością zegara, co bardziej przypomina opis „obrazu mechanicznego” niż rzeczywistego krajobrazu.

W aneksie do tekstu *Patuby* umieszczony został plan, który jednak nie we wszystkich szczegółach odpowiada powyższemu opisowi. Miejsca wyliczane w opisie oznaczone są literą w nawiasie odsyłającą do planu na

11 Ibidem.

końcu powieści. W zabiegu tym dostrzec można często stosowaną w dziewiętnastowiecznych tekstach zasadę, według której toponim ograniczono jedynie do inicjału, rzekomo w celu zapewnienia bezpiecznej anonimowości, a w rzeczywistości dla wskazania na typowość obrazu miasta, o którym mowa¹². Niemniej jednak chodziło o pokazanie pejzażu modelowego, uświęconego w wyobraźni zbiorowej jako polska arkadia, opierająca się na harmonijnym uzupełnianiu się przyrody, dość przeciętnej, acz przyjemnej, i towarzystwa, ciekawego nawet wtedy, kiedy nie robi nic. Irzykowski tymczasem nadaje tej arkadii status fetyszu – kliszy, projekcji umysłu, kartki pocztowej, ikony, której główną zaletą jest sztuczność. Wykpiwa niejako dokonująca się w epoce sakralizację *genius loci*, ba!, wyśmiewa wręcz awansem ustanowienie krajobrazu kulturowego (Kulturlandschaft), do dziś wychwalanego przez krytykę. Dekoracje usankcjonowane przez konwencje społecznej reprezentacji zapewniają w ten sposób sztuczną przestrzeń, w której poszukiwanie autentyzmu (beznadziejne dążenie Strumieńskiego do „prawdy” na temat Angeliki), choć skazane jest na przegraną, to przez to właśnie jest pasjonujące. Topos dworku funkcjonuje tu jako laboratorium badań psychospołecznych.

Wrażenia z Afryki Raymonda Rousseła opowiadają o uroczystości zwanej Gala Wyjątkowych, zorganizowanej przez europejskich rozbitków z okazji święta koronacji Talu VII, cesarza Ponukele. Opowieść, na pozór groteskowa, układa się w opis „przedziwnego i podniosłego orszaku”¹³ w tonacji rzeczywiście typowo afrykańskiej:

Na przodzie trzydziestu sześciu synów cesarza, uporządkowanych według wzrostu w sześciu szeregach, tworzyło murzyńską falangę reprezentującą rozmaity wiek, od trzech do piętnastu lat. Za nimi szło w uwodzicielskim pochodzie sześć małżonek władcy, wdzięcznych Panukelek, pełnych ozdób i piękna.

Na samym końcu ukazał się cesarz Talu VII, fantastycznie przebrany za kabaretową piosenkarkę, w błękitnej wydekoltowanej sukni.¹⁴

To karnawał, więc każdy z paradnych wozów stanowi sam w sobie system, potencjalnie nieskończony. Rousssel pozwala sobie na fantazję formalną, ponieważ jego książka przedstawia najpierw Galę Wyjątkowych (rozdz. 1 do 9), potem, po zakończonym święcie w ogromnej ciszy poranka, narrator

12 Zwłaszcza w literaturze rosyjskiej O. zamiast Orzeł (*Oriol*), miasto u Turgieniewa (*Szlacheckie gniazdo*) i u Gogola (*Martwe dusze*), u Leonida Dobyczyzna *Miasto N.* Zob. A.F. Biełousow, *Simboliczka zachodustja*, w: A.F. Biełousow, W.W. Abaszew, T.W. Cywjan, *Gieopanorama ruszskoj kultury: rowincynja i jejo lokalnyje teksty*, Moskwa 2004, s. 457–481.

13 R. Rousssel, *Impressions d’Afrique*, Paryż 1991, s. 17.

14 Ibidem.

tłumaczy w jaki sposób on i jego wyrzuceni na brzeg towarzysze się tu znaleźli (rozdz. 10 do 25). Przytoczmy za Patrickiem Besnierem fragment wskazujący na czołowe miejsce, jakie dzieło autora *Wrażeń z Afryki* zajmuje w historii awangardy:

Roussel nie stara się wcale opisywać Afryki – jej nazwa wystarcza, by spełnić oczekiwania czytelnika, przez przywołanie *implicite* egzotyki literackiej i teatralnej lub jedynie dziennikarskiej. Afryka Roussela jest po prostu kontynentem z czasopism „Journal des Voyages” czy „l’Illustration”, ale także tym z *Pięciu tygodni w balonie* Juliusza Verne’a lub z *Romansu Spabisa* Pierre’a Loti. [...] Prawdę powiedziawszy, Afryka ogranicza się do jednego miejsca: placu Trofeów z Ejur, stolicy Ponukele-Drelchkaff, przypominającego obrotową scenę, na której rozmaite atrakcje występują jedna po drugiej. W tym sensie *Wrażenia z Afryki* są czystym spektaklem, gromadzącym efekciarskie obrazy rodem z Teatru Châtelet, numery cyrkowe i music-hallowe. [...] Gdy Roussel dokonał adaptacji teatralnej splendorów Ejjar [...], sztuka odniosła sukces i wywołała skandal, w licznych krytykach przywoływano Juliusza Verne’a i Szekspira, Poego i H.G. Wellsa, Rabelais’go, Balzaca i *Baśnię z tysiąca i jednej nocy* [...], w przedstawieniu uczestniczyli Apollinaire, Picabia i Marcel Duchamp – a ten ostatni znalazł w nim jedną z inspiracji do *Panny młodej rozebranej przez swoich zalotników*.¹⁵

W czasie tryumfów francuskiej ekspansji kolonialnej Roussel ukazuje spektakularny rozwój towarzyszących jej wizji, który spowodowany jest szerszymi przemianami świata wyobrażeń. Kultura wizualna zostaje wszak wówczas całkowicie przekształcona przez ilustrację, która opanowuje wszelkiego rodzaju wydawnictwa, od dzieł naukowych po najtrywialniejsze: tomy encyklopedii, podręczniki szkolne, czasopisma, kalendarze, almanachy, a nawet zwykłe kartki (pocztowe, acz nie tylko). Żeby się o tym przekonać, wystarczy przejrzeć numery czasopisma „Le Gaulois”, które publikowało w odcinkach *Locus Solus* Roussela, tak opisanego przez jednego z antykwariuszy:

[„Le Gaulois”] skierowany jest do czytelników zamożnych i światowych: [zawiera] artykuły poświęcone modzie, nowościom literackim i artystycznym (jak Orientalizm, Opera, *Modern style* etc.), piór Alfreda de Musseta, Pierre’a Loti i innych, polityce (kolonie, zwłaszcza przygoda marokańska czy sojusz z Rosją) oraz wielkim postaciom europejskim (panowanie Jerzego V i nowej królowej angielskiej...)¹⁶

15 P. Besnier, hasło „Raymond Roussel”, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, red. P.-A. C. de Beaumarchais, D. Couty, Paris 1994, s. 960–961.

16 http://livresraresetanciens.com/index.php?title=Collectif_Le_Gaulois_du_Dimanche_ou_La_quinzaine_illustr??C3%??Age._Paris%??2C_1910-1912 (dostęp: 26 kwietnia 2016).

Arthur Meyer, który zapewnił sławę „Le Gaulois” po przejściu go w 1882 roku, rok wcześniej wspólnie z Alfredem Grévin otworzył muzeum, istniejące do dziś i noszące imię tego ostatniego: eksponatami w muzeum są figury woskowe osobistości publicznych. Innowacje te rozpoczynają modę na widowiskowe, lecz także eklektyczne i sztuczne przedstawienia, które zmieniają z kolei postrzeganie rzeczywistości. „Gabinety osobliwości, pałace ułudy”¹⁷ – stające się pierwszą fabryką awatarów.

Tandetna Afryka Raymonda Rousseła i wyidealizowana Galicja Irzykowskiego są do siebie podobne: to maszyny produkujące marzenia, wytworzone przez rewolucję wizualną zmieniającą drugą połowę XIX wieku. To szczyt sztuczności, a zarazem gra i pułapka – wizualność, którą wytwarzają, jest bowiem w pewien sposób wirtualna. Obaj autorzy podkreślają sztuczność reprezentacji, wpisując w nią intrygi i nastroje zapożyczone z tradycji narracyjnej wyznaczonej przez romantyzm. Mechaniczna ironia ich podejścia unicestwia wszystko, co mogłoby jeszcze ocalić z wiary w autentyczność obrazów. Są one teraz, niczym „sztuczne głębokości” (P, 166), mniej wynikiem woli twórczej niż wytworem „fabryki”. Choć bohaterowie przypominają tu manekiny, od których aż roi się w tekstach założycielskich europejskiej literatury fantastycznej, poczynając od opowiadań Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, to mają przy tym także nieuchwytność i kształty fantazmatów¹⁸. Oznaczają wkroczenie w nikłą, modyfikowalną bez końca ontologię powtarzalności, która uświęcona została, jak nam się dziś wydaje, przez nadejście ery rzeczywistości wirtualnej.

Z francuskiego przełożyli Kinga Siatkowska-Callebat i Mateusz Chmurski

17 Wiele obiecujące reklamy tego typu znajdują się w prasie, na przykład w „Le Gaulois” z 18 lutego 1917 r., s. 4.

18 Zob. w niniejszym tomie artykuł Katarzyny Sadkowskiej, *Irzykowski a romantyzm jenański*, s. 55-64 – przyp. red.

Trudne początki, czyli Irzykowski, Hauptmann i naturalizm mowy

Młodzieńczy to Irzykowski. Irzykowski sprzed opublikowania *Pałuby*, ale przymierzający się do jej pisania, a potem już nad nią pracujący. Irzykowski odkrywający dla siebie najważniejsze pytania, które często towarzyszyć mu będą do końca życia. Irzykowski „intymista” i „horlista”, budujący swój światopogląd na podstawie dyskusji z lwowskimi przyjaciółmi, na bazie głęboko przeżytych systemów filozoficznych, a czasem koncepcji niemalże alchemicznych¹. Na jednym z wczesnych etapów swej poznawczej przygody autor *Wycieczki w świat daleki* przekonał się też i o tym, że odbierając rzeczywistość podmiot nie potrafi w pełni oddać wrażeń i sumy doświadczeń, nie potrafi ich wyartykułować, zapisać. Świadomość ta dotyczyła zresztą nie tylko obserwacji skierowanej na zewnątrz, ale też eksplorującej „ja”². Docieranie do tej prawdy przebiegało w kilku etapach. Zaczęło się od poszukiwań obiektywnego i w miarę bezpośredniego sposobu, który umożliwiłby uchwycenie przedmiotu za pomocą pojęcia, nazwy, słowa. Młodzieńcza lektura Kanta przygotowywała grunt dla kolejnych wątpliwości. O niemieckim filozofie pisał Irzykowski z uznaniem, ale też w taki sposób, jakby chciał samego siebie przekonywać: „[...] prócz słowa *Kritik* dał mi jeszcze słowo «das Ding an sich». My widzimy nie rzecz, jaką jest w istocie, ale taką, jaką nam się wydaje”³. Aprioryczność procesów poznawczych i noumenalność świata były przeszkodą dla rozumowego badania

1 Na temat przestrzeni intelektualnej, w której powstawały zręby późniejszego systemu poznawczego Irzykowskiego, zob. K. Sadkowska, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015.

2 „Każda rzecz nie jest tym, czym jest, tylko tym, co jakimś imieniem nazywamy». Dosłownie pamiętam ten *aperçu*, który w pierwszej części zawiera pozornie nieprawdę. Nieprawda ta polega w słówku «tym, czym jest», ale to «jest» pochodzi z myśli, nie rzeczy, ale subiektu, t.j. osoby sądzącej; i zdawałoby się, że lepiej byłoby napisać «czym ją być mniemamy»”. K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1: 1891–1897, oprac. B. Górską, Kraków 1998, s. 144, podkr. – J.B.

3 Ibidem, s. 144.

przejawów natury. Zdawał sobie z tego pisarz sprawę, o czym świadczy chociażby taka notatka z sierpnia 1891 roku:

Mógłbym się także zabawić w mistyka [...] i powiedzieć: między tą powłoką rzeczy, przystępną dla nas, a rzeczą samą w sobie jest tajemnicza granica [symptomatyczne, że mistycyzm pojawia się tu jako jedna z konsekwencji naturalizmu – przyp. J.B.]. Czym jest ta rzecz, widzę ją; ale jej powierzchnię tylko; co jest pod powierzchnią? Warstwę jedną odrywam i natrafiam na co? Na materię znowu, znowu na powierzchnię. [...] rozbieramy mechanicznie cząstkę na cząstkę i tę cząstkę znów na cząstki. Ale najmniejsza cząstka nie będzie zerem, i w najmniejszej cząstce nie odkryjemy ani tego materiału atomowego (zasklepionego jak orzech w łupinie), który by był rzeczą samą w sobie, ani nie będziemy mieli tej pociechy, że świat składa się z zer dodanych do siebie, który by to nonsens bardzo nas nawet bawił. Dlatego to woła jeden sławny poeta: „Ach wyskoczyć z tego świata!”, a tym poetą jest najniższy sługa mojego idealnego czytelnika, tj. ja. Wyskoczyć pragnie ów poeta, ale nie na inną planetę [...], ale pragnie wyskoczyć w owo „das Ding an sich”, czyli inaczej mówiąc wskoczyć w krzesło, gdzieś między najmniejsze drzazgi.⁴

Naturalista rezygnujący z usług obiektywizmu przestaje postrzegać świat jako całość, koherentne centrum zastępuje rozkawałkowany bezład. Pisarz skazuje się wówczas na poznawanie fragmentów, wcale niereprezentatywnych wycinków rzeczywistości, których analiza, paradoksalnie, oddala badającego od wizji pierwotnego kształtu. Irzykowski nie ufał werystycznym opisom natury, dochodząc do wniosku, że obiektywne oznacza po prostu – nieprawdziwe. Nie uwierzył także w to, by w literaturze można było uzyskać czyste, niczym niezakłócone, odtworzenie stosunków rzeczywistości. Jednak we wczesnych zapiskach diarystycznych pojawia się jeszcze jeden – znacznie poważniejszy – problem. Otóż coraz bardziej zajmuje Irzykowskiego, tkwiąca w ludziach i wpływająca na ich myślenie i zachowanie, sfera nieświadomości (stosując oryginalne nazewnictwo krytyka – „mimowolności”). W tym samym czasie powstają, opracowane na spółkę ze Stanisławem Womelą, teorie „intymizmu” i „horlizmu”, które zwracają uwagę na istnienie w świecie zjawisk „beziemiennych”. W obliczu „beziemienności” nie można już mówić o ostatecznej prawdzie „stylu sekundowego” niemieckich naturalistów. Eksploracja wnętrza (i zdawanie

4 Ibidem, s. 145–146.

5 Do wspólnej pracy nad tą doktryną przyznawał się sam krytyk. Na ten temat: K. Irzykowski, *Nowele*, oprac. J. Grodzicka, Kraków 1979, s. 125 oraz B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1, Kraków 1987, s. 231–232; a także: K. Irzykowski, *Listy (1897–1944)*, oprac. B. Winklowska, Kraków 1998, s. 18–19, przyp. 4.

relacji z badań, których celem było zrozumienie zasad funkcjonowania struktur myślowych) przestaje dawać jasne odpowiedzi. Myśli nie przystają do rzeczywistości, ponieważ podczas wydobywania ich na powierzchnię (w procesie mowy czy zapisu) tracą pierwotne sensy. Chodziłoby tu więc nie tylko o zwykłe zniekształcenia rodzące się w trakcie procesu komunikacyjnego, o niemożność oddania w praktyce tego, o czym myślimy, ale przede wszystkim o zjawisko przekłamania, powstałe w obrębie świadome/nieświadome.

Pod koniec XIX wieku do wzrostu zainteresowania tą materią doszło między innymi wskutek odrodzenia indywidualizmu. Wypowiadane słowo stanowi nie tyle fragment rzeczywistości, ile część człowieka, przynależy człowiekowi jako jego twór, fragment. Mamy tu do czynienia z przeniesieniem poznania z tego, co ogólne (obiektywizm), na to, co jednostkowe, zindywidualizowane (subiektywizm). Zdezintegrowana podmiotowość ujawnia się wyraźnie w subiektywnym postrzeganiu świata, ale Irzykowski, paradoksalnie, widział w istnieniu sfery bezimiennej szansę na odbudowanie więzi człowieka z sobą samym i co za tym idzie z okalającą go rzeczywistością (a więc także z innymi ludźmi). Odślanianie ukrytych przed rozumem struktur nieświadomych, próby wtargnięcia do „garderoby duszy”, stopniowe zagarnianie elementów irracjonalnych przez rozum, ale też jakże głęboko uświadomiona zgoda na istnienie sfery irracjonalnej – wszystkie te zabiegi (ukazane zwłaszcza w *Pałubie*) miały na celu restytucję trwałych fundamentów poznania. Nie wnikając w szczegółowe analizy, stwierdzić można wyjściowo, że mowa związana jest z tym, co wymyka się konkretnym ustaleniom, ponieważ na komunikacyjne nieporozumienia wpływa nieodpowiedniość nazw. Zagadnienie przekłamań na poziomie świadome/nieświadome przekłada się na niemożność znalezienia właściwego słowa i odpowiedniego momentu dla artykulacji. W ten sposób proces komunikacyjny ulega pogłębiającemu się rozpadowi. Stanowi to jeszcze jeden dowód na dezintegrację podmiotu, na rozpad tradycyjnie pojmowanego „ja”. Można powiedzieć, że poza empiriokrytycznym tropem Macha zagadnienie nieświadomego (pogłębiane lekturą Eduarda von Hartmanna, a później Zygmunta Freuda i Alfreda Adlera) na długie lata wyznaczyło kierunek myślowy autora *Czynu i słowa*. Subiektywizm staje się w takim ujęciu tyleż indywidualnym dochodzeniem podmiotu do prawdy, co synonimem nieautentyczności, sądu zawężonego, niepełnego. Tak więc problematyka (nie)adekwatności słów interesowała Irzykowskiego na długo przed sformulowaniem na kartach *Pałuby* znanej „teorii bezimienności”. W zasadzie należy mówić o dwóch stadiach kształtowania się koncepcji: wstępnej – przedpałubicznej, dla której momentem kulminacyjnym będzie filozofia „intymizmu” (a także „horlizmu”), oraz dojrzałej – pałubicznej.

Irzykowski widział to tak: z jednej strony Arno Holz za pomocą *Sekundenstil*, próbując uchwycić myśl *in statu nascendi*, pogrążał się w chaosie i przekraczał teorię naturalizmu tradycyjnego; z drugiej – pozostała nienazywalna sfera uczuć, myśli, wyobrażeń niedających się rozłożyć na części składowe (celem wyodrębnienia cech dystynktywnych), nie mówiąc o ich jednorazowej chociażby identyfikacji. Centrum tego układu zajmuje mowa (produkt finalny logocentrycznego wymiaru poznawania) jako medium pośredniczące między człowiekiem a tym, co przez niego percypowane. Wykorzystując tę zależność, Irzykowski raz na zawsze postanowił sprawdzić autentyczność wypowiedzianych słów i ustalić, w którym momencie powstaje niewygodna inkongruencja.

Krytykiem kierowała wówczas, jak sam pisał, „nie tyle żądza poezji, ile chęć eksperymentów literackich, o d k r y w a n i e t a j e m n i c d i a l o g u l u d z k i e g o (stenografia?), harmonia tonów itd.”⁶. Mowa (*langue*) poszczególne człowieka, jako medium silnie zindywidualizowane, korzysta ze słów, które w procesie komunikacji fałszują zastany obraz świata. Uwikłane są bowiem w zjawisko społecznego powielania językowej reprezentacji. W tym kontekście można by na przykład mówić o problematyce tak zwanego mimetyzmu ontologicznego⁷. Wystarczy jednak wrócić do optyki jednostkowej, by przekonać się, że skomplikowanie zagadnienia jest tu podobne. Każdy idiolekt nosi bowiem w sobie nowe, niesklasyfikowane jeszcze przekłamania. W literaturze dylemat ów nabiera głębszego znaczenia, ponieważ ewokuje pytania o sens istnienia pisarstwa w ramach poetyki szczerości. Irzykowski zdawał sobie sprawę z faktu, że

mowa jest błędem, wyjaśnienia błędów prowadzą znowu do błędów, bo potrzeba się cofać „an die Urbedeutungen der Wörter”⁸, a dalej chyba przestać pisać i wyjąwszy sobie mózg z głowy, położyć go na papier.⁹

6 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1, s. 80, podkr. – J.B.

7 Zofia Mitosek tak charakteryzuje zjawisko „mimetyzmu ontologicznego”: „Rzeczywistość, jaka dociera do nas, nie jest tożsama z empiryczną realnością; stanowi zaledwie jej echo, i to takie, które pochodzi nie od natury, lecz od społeczeństwa. Dlatego próbując tę rzeczywistość przedstawić, ludzie stają wobec fenomenów, które sami wytworzyli w toku długotrwałej interakcji: mitu, podania, przekazu historycznego, stereotypu. Artysta myśli, że pisze o przedmiotach świata realnego, a tymczasem tylko powieli znaczenia, jakie nadało tym przedmiotom doświadczenie społeczne”. Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 132 (rozd. *Mimesis krytyczna*).

8 „Do pierwotnych znaczeń słów”. Wszystkie przekłady partii niemieckich podają w tłumaczeniach Ireneusza Kani i Andrzeja Lama za: K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1-2, oprac. B. Górską, Kraków 1998.

9 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1, s. 145, podkr. w tekście.

Ogrom wrażeń, które napływały chaotycznie, nie podlegając wstępnej hierarchizacji w nieistniejącym centrum, powodował, że wypowiedź omijała opisywaną rzecz i nie docierała do niej. Komunikacja traciła przeto przedmiot odniesienia. Przy czym proces nieadekwatności zachodził tu w dwóch kierunkach: od rzeczywistości do literatury oraz od myśli do samej artykulacji. Do tej pory wszystkie problemy, związane z rejestracją tego, co zauważone lub przemyślane, występowały na poziomie niemożności. W momencie wprowadzenia „bezimiennosci”, mowa objawia nam się jako (jakże często niemożliwe do zupełnego przeprowadzenia) wypowiedzianie nieświadomych myśli. Każde słowo jest nowością. Irzykowski wiedział, że tak pojęta mowa próbuje nazwać nienazywalne, a także nienazwane, a ponieważ twórca działa po omacku, stąpając po niepewnym gruncie, często dochodzi do zbytecznych uogólnień i ustaleń znoszących sprzeczność li tylko pozornie. Krytyk cofnął się zatem do priorytetów epistemologicznych, by zbadać podstawowe funkcje języka. Eksperymentując w celu zbadania granic naturalistycznej metody, wskazywał na bezpośrednią zależność myśli, słów i mowy:

Powyższe wywody spisywałem jednym tchem, starając się nic nie przekreślać i gonić tylko za ciągiem moich myśli, a gdzie niedokładnie zostały wyrażone, pisałem „raczej”. Zła to metoda nieco, aby świadomość ścigała nieświadome myśli [...]. [...] niemożliwym jest spisywać własne myśli, bo eo ipso się zmieniają i nie są już naturalnymi [...]. Mowa ludzka jest pełną słów etc., wyrażen, które wskazują na to, że człowiek wciąga nieświadomie w rachubę mimowolność, np. natchnienie przyszło, wpadło mi na myśl, strzeliło mi do głowy ni stąd, ni zowąd.¹⁰

Wpis ów widnieje w dzienniku pod datą 1 września 1891 roku i powstał na marginesie lektury *Die Philosophie des Unbewussten* Eduarda von Hartmanna, pod której wrażeniem był wówczas Irzykowski. Pojęcie mimowolności, występujące we wczesnych zapiskach jako odpowiednik podświadomego, zwiastowało nauki Freuda (Irzykowski, jak wiadomo, twierdził, że dzieła wiedeńskiego psychiatry poznał dość późno) i przewrót, jaki wskutek tego dokonał się w dwudziestowiecznej myśli na wielu płaszczyznach. Nagłe zaistnienie nieświadomej (i podświadomej) sfery psychiki niemal momentalnie uruchomiło nowe strategie literackie. Sposoby opisu rzeczywistości zastępowano stopniowo narzędziami służącymi do oddania tego, co dotychczas pozostawało ukryte. Charakterystyczne, że Irzykowski zastosował metodę stenograficzną do zapisywania myśli. W rok później pojawia się w dzienniku wnioski dotyczące prób wiernego odtwarzania mowy. Dopiero

10 Ibidem, s. 151-152.

w *Pałubie* nastąpi charakterystyczne przesunięcie akcentów. Irzykowski w pełni zda sobie wówczas sprawę z zaistniałej aporii. Krytyk skonstatuje w swej powieści, że „nazwa jest grobem kwestii”¹¹. W dzienniku, jako wyłączony ustęp z noweli, pojawiło się z kolei stwierdzenie, wedle którego „mowa ludzka jest cmentarzem uczuć”¹². Jednak ostateczny sprawdzian naturalistycznej teorii przeprowadzi pisarz przy okazji rozważań nad dramaturgicznymi koncepcjami Gerharta Hauptmanna. Irzykowski zdawał sobie sprawę z faktu, że zjawiska związane z zafałszowywaniem rozpoczynają się w warstwach wyraźnie już spetryfikowanych. Wspomniany wcześniej „mimetyzm ontologiczny” wydaje się stanowić tu pewien punkt dojścia. Wiele lat później napisze o tym w *Niezrozumialcach*:

Ile razy tylko sam nie starasz się być naumyślnie niezrozumiałym, tyle razy nie możesz nim być tak znowu absolutnie [...]. Ta niemożliwość wynika stąd, że materiał, w którym piszący tworzy, m o w a, jest procesem socjalnym. Przez mowę mam tu na myśli nie tylko słownik wyrazów, lecz słownik pojęć, ideałów, orientacji, wartości, rozmów, obiegający w pewnej epoce w danym społeczeństwie. W tym materiale kuje twórca nowych wartości, stąd czerpie swoją formę, swój styl.¹³

W perspektywie jednostkowej rzecz wyglądała podobnie. Irzykowski wskazywał na mowę jako na środek pełen przekłamań uniemożliwiających powstanie właściwego procesu komunikacyjnego. W mowie łatwo eskamotować, tracić płynność i jasność, a przede wszystkim konkret. Naturalizm miał dopomóc w ustaleniu, czy prawda w dziele sztuki w ogóle istnieje. Tymczasem okazało się, że nie można przenieść (zapisać) dialogu w stanie czystym¹⁴. Innymi słowy, nie warto „mówić prawdy jako prawdę, bo wtedy staje się kłamaństwem”¹⁵. Wydaje się więc, że zawsze będziemy mieli do czynienia jedynie z odtwarzaniem przejawów

11 K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 352.

12 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1, s. 145, s. 476.

13 K. Irzykowski, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1980, s. 479–480, podkr. w tekście. Cytat ten wykorzystuje w swych rozważaniach Ryszard Nycz. Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 173.

14 To samo dotyczyło zjawiska wykorzystywania w utworach literackich gwary jako mowy naturalnej, niczym niepokalanej, po którą wielokrotnie sięgali np. niemieccy naturaliści. Trzeba dodać, że fakt wprowadzania gwary łączył Irzykowski z nakazem natychmiastowego pogłębienia analizy psychologicznej. Zrozumiała była więc jego złość, gdy zauważał, iż zbyt często oba te założenia nie szły ze sobą w parze. O nowelach Konopnickiej pisał w dzienniku: „Kon[opnicka] studiowała gwarę dewotek i bab wiejskich [...]. Skłonny jestem do przypuszczenia – z góry – że z gwary tej zapamiętała tylko zwroty z dziadowską niedołężnością wysłowienia i przekręcania, a nie wytyczne psychologiczne”, K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1, s. 580, uzup. w tekście.

15 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1, s. 551, podkr. w tekście.

życia, z bierną rejestracją jednostkowych i subiektywnych wrażeń. Krytykowi chodziło nie tylko o stwierdzenie faktu, że prawdziwa literatura jest niemożliwością, ponieważ słowa implikują nieadekwatność. W polemice względem koncepcji Hauptmanna po raz pierwszy padła również uwaga, że tylko czynny stosunek autora do świata pozwala nie odtworzyć, ale stworzyć ów świat na nowo. Dodajmy: stworzyć właśnie za pomocą słów. Dopiero na takim materiale można analizować, konstatować fakty, odsłaniać tajemnice, zdobywać (dzięki aktywnej postawie rozumu) nowe przestrzenie widzialnego, z jednej strony, oraz nieświadomego, z drugiej. Irzykowski doceniał ów aspekt kreacyjny, krytykując utopijne poczynania niemieckiego twórcy:

Hauptmann tak złudnie naśladowuje zieloną skorupę życia, że nie badamy jej wnętrza, bo nam dotychczas odtworzenie skorupy wydało się czymś najwyższym. Np. Hebbel miał ogromny respekt dla tzw. *Naturlaute*. Ale gdzież kontrola, że w ten sam sposób zawiera się w tej skorupie już wszystko, że ona jest istotnie zieloną powłoką orzecha wytworzoną naturalnie, a nie kamieniem okrągłym pomalowanym na zielono? Gdzież kontrola? Nie, nie możemy mieć naturalizmu mowy, bo weń nigdy nie uwierzemy. Uwierzymy tylko fonografowi lub stenogramowi. [...] Nie wierzymy w to, aby ktoś posiadał sztukę tworzenia do tego stopnia, żeby nam mógł wiernie okazać aż ostateczny, już niezmienny, najwyższy rezultat życiowych elementów. Hauptmann pokazuje – w swoim tyglu chemicznym, gdzie chciał z danych elementów wytwarzać sztucznie ciała organiczne – gotowy już naskórek, już brudny i zużyty, tak jak go widzimy na własnej ręce. [...] to, co nam Hauptmann daje, jest rezultatem naśladowania ostatecznej formy rzeczywistości, a nie rezultatem powtórzenia procesu życiowego od źródeł aż do ostatecznej formy. W takim razie więcej należy cenić tego, który proces życia próbuje powtórzyć i wprawdzie nie dochodzi do naskórka, tj. do ostatecznej formy życia, ale zawsze wytwarza jakąś formę, która mi starczy za ostateczną, a nawet jest mi piękniejszą od niej.¹⁶

Naturalistyczny eksperyment rejestrowania mowy nie był, wedle Irzykowskiego, wiarygodny ani w swych przesłankach, ani we wnioskach, do których prowadził. Krytyk stwierdzał, że dopiero powoływanie do istnienia zupełnie nowej rzeczywistości (w jakiś sposób paralelnej wobec świata empirycznego) i praca na tym materiale pozwalają mówić o literaturze w kategoriach czynu. Prawda o tym, że twórczość nie może naśladować natury, lecz przeciwstawiać jej tematy własne (w zakres tych ostatnich wchodzi także, co zrozumią, autotematyzm) – wyrażona została wprost.

16 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1, s. 474–475.

Tworzyć nie znaczy więc naśladować, ale budować za pomocą środków, które doskonalą się w procesie kreacji¹⁷. Tylko na tej zasadzie winna funkcjonować ewolucja literackich chwytów. W związku z powyższym w jednym z listów do Stanisława Womeli czytamy:

Hebbel pisze w swoim dzienniku, że nieraz płakał, wymawiając słowa jak: *Stern, Tulpe, Lilie, Rose*, słowa są także symbolami, a więc poematami, ale nie można się na tym ograniczać, że się odkryło twórczość przyrody, trzeba samemu iść w ślad za tym i tę twórczość kontynuować.¹⁸

Wedle Irzykowskiego eksperyment Hauptmanna nie wyszedł poza konstatację, ponieważ każde bierne zapisywanie wypowiedzi (na przykład jako kolejnych części dramatycznego dialogu) zawsze zatrzymuje się na poziomie, z którym mamy do czynienia w naturze. Sfera „beziemności” w ogóle nie jest więc brana pod uwagę. Pisarz dopiero na stworzonym przez siebie materiale ma udowadniać prawdy, których istnienie jedynie przewidywał. Ma dochodzić do wniosków skrywających *in potentia* przesłanki do nowych odkryć. Łączy się z tym przekonanie o czynnym charakterze słowa. Tylko permanentne podmienianie znaczeń pozwala, choćby momentalnie, zamknąć rzeczywistość w nazwach. W ten sposób kreowanie dzieła sztuki kojarzone być musi z bezustannym odświeżaniem poszczególnych leksemów tak szybko, jak zmienia się kolejny przejaw rzeczywistości.

Za zadanie poezji – pisał Irzykowski w 1894 roku w jednym z listów do Emila Grossa – uważam tedy: za pomocą kombinacji imion wydobyć beziemność, to znaczy wrócić do niej, „aby koło było zamkniętym”.¹⁹

Powrót oznacza tu wyjście z pewnym konceptem naprzeciw temu, co w procesie poznawczym pierwotne, zastane. Dopiero czyn intelektualny, świadome i krytyczne współ-tworzenie, przywraca właściwe proporcje. Nie chodzi więc o to, by uprawiać kwietystyczne naśladownictwo lub (co

17 Zabieg ów, chroniąc przed nieszczerością, pozwala uniknąć słownych szablonów, spetryfikowanych zwrotów itd. Zob. zapis z 1892 r.: „Co mnie nieraz gniewało, to to, że człowiek ma na każde zapytanie itd., na każdą sytuację gotową odpowiedź, wskutek czego nic z myśli jego i uczuć nie przejawia się w mowie – odpowiada tak banalnie, jakby nie on. [...] Tymczasem człowiek powinien mowę uduchownić i być twórcą. [...] Nierzadko zdarza mi się, że jestem takim twórcą (tak mi się zdaje), ale wiele razy żałuję mych odpowiedzi i czuję, że one nie wyszły ode mnie, te zdawkowe słowa, ale z tego zapasu zdawkowej monety, który mi wdroszyło życie”, ibidem, s. 329, podkr. – J.B. Ideałem byłoby zatem odpowiedzenie świeżą formą językową na nowy przejaw percywowanej rzeczywistości.

18 Cyt. za odpisem listu w: K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1, s. 638; podkr. – J.B.

19 Cyt. za odpisem listu w: ibidem, s. 617; podkr. – J.B.

na jedno wychodzi) automatycznie a pasywnie rejestrować myśli (choć krytyk, jak się później okaże, brał pod uwagę i taką ewentualność), wedle pisarza naturalistyczna *mimesis* dotyczy bowiem zupełnie innego piętka. Po latach Irzykowski ubolewał nad tym, że „naturalizm zaledwie przystąpił do rozwiązywania zagadnień dramatycznych, które by go pogłębiły, a już przestał istnieć”²⁰.

Gdy w roku 1925 autor *Dziesiątej Muzy* informował w „Wiadomościach Literackich” o ukazaniu się dwunastego tomu dzieł zebranych Hauptmanna, szczególnie zainteresowały go pomieszczone tam aforyzmy: „Bliższe ich studium – pisał – pozwala stwierdzić różne charakterystyczne składniki rozumowania, jakie panowały w latach 80. i 90. ubiegłego stulecia. Np. pojęcie «natura» jest dla Hauptmanna bardzo ważne; dziś nie odgrywa już ono tej roli”²¹.

Wierne rejestrowanie mowy musiało zakończyć się niepowodzeniem, choć stanowiło przecież ważne stadium literackiego eksperymentu. Irzykowski doszedł do przekonania, że odzwierciedlanie rzeczywistości zatrzymuje proces pisarski na skorupie nomenklatury. Nie sposób przeto dotrzeć do tego, czego postawa racjonalistyczna nie obejmuje. Dopiero w świecie wykreowanym przez artystę można stopniowo zdzierać kolejne warstwy, docierając do bezimiennego.

Opisane powyżej zagadnienia towarzyszyły pisarzowi w całej jego krytycznej działalności. Inną ich odstonę łączyć można z powstałym w 1896 roku utworem *Czym jest Horla? Rodzaj programu*. Tym razem na horyzoncie pojawia się jednak nieco odmienna problematyka związana z literackimi próbami tak zwanego wyrażania niewyrażalnego. To kolejny dylemat Irzykowskiego, a zarazem jeden z wielkich problemów nowoczesnej literatury.

20 K. Irzykowski, *Zagadnienia z historii literatury*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 28, cyt. za: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1: 1897–1922, oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 566.

21 Idem, *Pośmiertny Hauptmann za życia. Z dwunastego tomu dzieł zbiorowych*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 35, cyt. za: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 2: 1923–1931, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 112.

Tak, ale: Karola Irzykowskiego retoryka zbliżeń i oddaleń myśli

Dzieło gotowe jest wprowadzić przeróbką życia i z tego punktu musi być rozpatrywane przede wszystkim; z drugiej strony i ono jednak jest także nowym życiem, nową rzeczywistością, która może się tak samo jak i każda inna stać przedmiotem przeżycia.¹

Na marginesie uwag o kampanii antysemickiej rozpętanej wokół Wilhelma Feldmana Karol Irzykowski zwrócił uwagę na sposób, w jaki myśl raz wyrażona w tekście może stać się częścią rzeczywistości, „przedmiotem przeżycia”, innymi słowy – p r y z m a t e m percepcji. Analogicznie droga, która jego samego i wielu innych autorów doprowadziła od dzienników do fikcji i krytyki literackiej o ambicjach filozoficznych, może także zostać odczytana jako poszukiwanie sposobów ujęcia w teoretyczne ramy doświadczenia samego autora. Sformułowane w dzienniku figury tekstowe autora i krytyka Irzykowski rozwija bowiem nie tylko w *Pałubie*, ale również w kolejnych tomach wydawanych przed pierwszą wojną światową². Z jednej strony wydaje tom *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, za którym podążają tłumaczenie *Judyty* tegoż autora i przekład wyboru z jego dziennika, z drugiej zaś pisze dalej poezję, nowele i rozwija intensywną działalność jako krytyk literacki o ambicjach teoretyka kultury. Zwieńczeniem tych poszukiwań będzie tom *Czyn i słowo*, którego interpretację należy osadzić w podwójnym kontekście: sporu z Hebblem, o którym obszernie pisała Katarzyna Sadkowska³, i osobistych poszukiwań autora, zaświadczonych w dzienniku.

- 1 K. Irzykowski, *Brońmy swojego Żyda*, w: idem, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1980, s. 454.
- 2 Zob. na ten temat: M. Chmurski, *Genealogia tożsamości. „Dziennik” Karola Irzykowskiego (1891–1897)*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 1, s. 123–131; idem, *Journal, fiction, identité(s) Modernités d’Europe centrale (1890–1920) à travers les œuvres de Géza Csáth, Karol Irzykowski, Ladislav Klíma*, Paryż 2018.
- 3 K. Sadkowska, *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbela w Polsce*, Kraków 2007.

Na tym tle chciałbym poddać refleksji sposób, w jaki Irzykowski wypowiada swoje „t a k, a l e”, to jest jak rozgrywa przytoczenia i ich korekty, zbliżenia do (i oddalenia od) bliskich mu autorów. Jego spory czy też agony zdają się mieć właśnie taki dwojaki status⁴. Z jednej strony Irzykowski pozostaje krytyczny wobec sienkiewiczowskich diagnoz współczesności, filozofii pracy Brzozowskiego czy teorii Czystej Formy Witkacego, z drugiej – za pomocą środków retorycznych wygrywa własną, niepewną nieraz pozycję wobec tych autorytetów myśli. Wydaje się zarazem, że nie tylko dzieła literackie, ale i prace filozoficzne czy socjologiczne postrzegał wszak jako „przeróbki życia”, ale i „przedmiot przeżycia”: w tym wpisanego pośrednio w prace krytycznoliterackie przeżycia samego autora.

Korekty rzeczywistości

Na wstępie powróćmy do tomu *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. Pozwala on dostrzec przedłużenie dialektyki jednoczesnego przyswajania i odrzucenia inspiracji, znanej z dziennika i wielokrotnie omawianej na przykładzie sporów Irzykowskiego z twórczością Hebbela czy Brzozowskiego⁵, a także, jak zobaczymy, Klagesa czy Simmla. Mechanizm typowego dla autora *Patuby* „t a k, a l e” przypomina zaangażowane repliki autora *Legandy Młodej Polski* – obydwaj rozwijają bowiem niemal odrębny rejestr polemicznej myśli z właściwą mu dialektyką. U Irzykowskiego dynamika adaptacji cudzych poglądów prowadzi od ich peryfraz, przez wyodrębnienie słusznych – zdaniem krytyka – przesłanek, aż do autorskiej korekty cudzego punktu widzenia:

[Hebbel] nie osiągnął nic innego jak tylko metaforę konieczności, tylko symbol Idei – symbol, który w chwili, gdy w Ideę nie wierzę, przestaje mi wystarczać. Jego tragedia jest – w intencji – tragedią wiecznego utracania,

4 Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, Kraków 2002.

5 Zob. np.: J. Jakóbczyk, *Wokół sporu: Brzozowski – Irzykowski*, „Ruch Literacki” 1985, nr 3, s. 213–227; Z. Kuderowicz, *Ocena heglizmu w kręgu polskiego modernizmu (Stanisław Brzozowski i Karol Irzykowski)*, w: *Przybliżanie przeszłości. Księga pamiątkowa ofiarowana profesorowi Czesławowi Głombikowi z okazji czterdziestolecia pracy nauczycielskiej*, red. J. Bańka, Katowice 1998, s. 103–111; A. Królicza, *Postawa wychowawcy a postawa klerka. Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego spór o światopoglądowe podstawy krytyki literackiej*, Opole 2000; S. Panek, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2006; M. Chmurski „Nie posiadał tej dyskrekcji ciszy”. *Karol Irzykowski wobec Stanisława Brzozowskiego*, w: *Konstellacje Stanisława Brzozowskiego*, red. U. Kowalczyk, A. Mencwel, E. Paczoska, P. Rodak, Warszawa 2012, s. 212–230; M. Mrugalski, *Vers une stylistique de l'acte. La querelle de Karol Irzykowski et Stanisław Brzozowski à propos du „Trésor” de Leopold Staff dans le contexte des philosophies polonaise et allemande*, przekł. K. Vandenborre, „Slavica bruxellensia” 2015, nr 11, <http://slavica.revues.org/1715> (dostęp: 20 września 2015).

obojętności, śmierci. Nie należy jednak zapominać, że istnieje jeszcze poezja służąca dynamice życia. Ta zaś może obejmować trzy stopnie: pierwszy, na którym poezja tylko gromadzi materiał, w imię jakiegoś ukrytego ideału czy planu działania [...]; na drugim stopniu pojawia się jakiś plan, jakaś „wieżyczka nonsensu”, lecz ponosi fiasko w zetknięciu z nie dość zbadaną rzeczywistością; na trzecim wreszcie wytwarza się fikcja igraszki z wszelkimi przeszkodami, ideał się urzeczywistnia (poezja spełniająca, tryumfalna).⁶

W cytowanym fragmencie, znamionnym dla sporów Irzykowskiego z drogimi mu autorami, przywołanie myśli Hebbła prowadzi do krytyki jego pesymistycznego kwietyzmu w imię poglądów bliskich rozwijającej w epoce filozofii życia (*Lebensphilosophie*). Ukazuje zarazem rozpiętość ambicji autora *Pałuby*, który w tym czasie – jak twierdzi – rozważał napisanie dzieła „pt. *Statyka i dynamika w poezji i życiu*”⁷. I choć nigdy go nie napisze, do końca swych dni marzyć będzie, jak wiemy, o syntetycznym wykładzie własnego światopoglądu. Jedynym obszerniejszym jego śladem pozostają szkice do planowanego tomu zatytułowanego *Wyspa* czy *Mosty* („Każda książka działa na nas tylko o tyle, o ile jest fragmentem z jakiejś jednej idealnej książki, Książki-Matki...”)⁸. Co wszak znamienne, tak w uwagach o Hebbłu (1907), jak w zapiskach do wzmiankowanej syntezy (z lat 40.) punktem odniesienia dla Irzykowskiego pozostanie nieodmiennie *Pałuba* – od przywoływanych sformułowań i kategorii w niej zawartych (jak „wieżyczki nonsensu”) po dążenie do schematyzacji mechanizmów kultury, które korzeniami sięga „trzech ważnych tabel” w dzienniku pisarza⁹. Słowem: w miejsce syntetycznego ujęcia teorii kultury Irzykowski nieustannie formułuje pojedyncze korekty rzeczywistości. Najpełniejszym wyrazem swoistego myślenia *à rebours*, które rozkwita w jego dojrzałej twórczości, będzie zaś *Czyn i słowo*. Poza znaną polemiką z apologetami czynu w literaturze Młodej Polski, za pomocą strategii ukutych w dzienniku Irzykowski wpisuje w poszczególne teksty analizę ówczesnej sceny literackich i kulturowych narracji. W analogiczny sposób do uwag o Hebbłu zjawiska literackie, kulturowe i społeczne prześwietla krytycznie w celu wydobycia ukrytych za poszczególnymi wydarzeniami czy sformułowaniami (czynem i słowem) przesłanek i założeń, które następnie zawzięcie koryguje.

6 K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 151–152, podkr. – M.Ch.

7 Ibidem, s. 142.

8 Ibidem, s. 87. O teoretyczno-literackich aspektach pism Irzykowskiego z lat 20. inspirującego pisał niedawno Kazimierz Bartoszyński, *Karol Irzykowski – teoretyk języka poezji. Na marginesie książki Henryka Markiewicza pt. „Czytanie Irzykowskiego”*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 319–327.

9 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1, Kraków 2001, s. 551.

Krytyki literackie Irzykowskiego okazują się rozwinięciem strategii znanej z jego powieści, a wywiedzionej ze scenek rodzajowych zapisywanych jeszcze w dzienniku. Co więcej, sam autor przywołuje nieustannie ujęcia problemowe zawarte w *Patubie* („...pozwalam sobie przy tej sposobności zaznaczyć, że zasadę pracy w zastosowaniu do poezji podałem już w *Patubie*”¹⁰). Rzeczywistość kulturową u zarania poprzedniego stulecia poddaje rozbirowi w sposób analogiczny do analiz psychiki bohaterów swej prozy. Wykorzystuje nawet te same kategorie analityczne, przywoływane w cudzym słowie („błędy myślowe» stają się płaszczykami wyszukanyymi w «garderobie duszy»”¹¹). W analizie *Samego wśród ludzi* odwołuje się w taki sposób do *Snów Marii Dunin*, by zarzucić Brzozowskiemu, że skrywa swych bohaterów „w wygodnym przeźroczystym dzwonie filozofii autora”¹², to jest niczym członkowie Bractwa Wielkiego Dzwonu. Deziluzja i wydobywanie poza pozorowanie czynów miałyby zaś być – jak przypomina – najważniejszym z dokonań jego własnej powieści: „*Patuba* nie gada o czynach [...], lecz sama wprost jest czynem, cząstkowym spełnieniem ideału [...], kuźnią narzędzi prawdziwego idealizmu przyszłości, opartego na szczerości względem siebie przede wszystkim”¹³.

Jako krytyk Irzykowski wykorzystuje także rozwinięte w dzienniku i w *Patubie* strategię literackiego obnażania sceny ówczesnych narracji kulturowych. Przywołajmy jeden tylko przykład ze znanej analizy „dwóch rewolucji”, literackiej i politycznej: „Poezja padła na kolana przed geniuszem rewolucji w serwilistycznej pokorze. Albo milczała jak trusia, albo biła się w piersi i kajała ze swych grzechów”¹⁴. Podobnie jak w obrazie poezji jako „wiecznej płaczki nad trupem”¹⁵, apokryficznych liście Hamleta czy nieustannym „nawiasowaniu” cudzych poglądów – jak na przykład „Czyn jest to naczynie najpospolitsze (zdziwienie na sali!)”¹⁶ – a l e g o r e z a, d r a m a t y z a c j a i a f o r y z m stanowią kluczowe strategie korekty myśli

10 K. Irzykowski, *Świat pracy a świat emocji*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 405, zob. K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel...*, s. 140–141.

11 K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel...*, s. 148. Zob. też: ibidem, s. 151–152, 157–158, 460. Zob. Z. Mitosek, *La Contestation des „petits moules”. Les Contextes européens de „La Chabraque”*, przekł. P. Rozborski, w: K. Irzykowski, *La Chabraque. Les Rêves de Maria Dunin*, przekł. M. Chmurski, K. Siatkowska-Callebat, P. Rozborski, Paris 2013, s. 23–31. Zob. także w niniejszym tomie Z. Mitosek, *Karola Irzykowskiego gra (z) foremkami*, s. 25–34.

12 K. Irzykowski, *Ostatnia powieść Brzozowskiego [Sam wśród ludzi]*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 608–609.

13 K. Irzykowski, *Głosy do współczesnej literatury polskiej*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 381.

14 K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 216.

15 Ibidem, s. 217.

16 Zob. zwł. K. Irzykowski, *Z kuźni aforyzmów*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 258–310, cyt. s. 267. Zob. H. Markiewicz, *Strategie krytycznoliterackie*, w: idem, *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011, s. 5–24.

jemu współczesnych. Jako retoryczną całość strategię tę określić można mianem montażu idei.

Montaże idei w *Prolegomenach do charakterologii*, czyli „jak ja to nazywam”

Konstruowana przez Irzykowskiego „myśl wieloperspektywiczna” uchodzić może nie tyle za system filozoficzny, co raczej za elastycznie konstruowany światopogląd o nieustannie zmiennej ogniskowej¹⁷. Dodajmy, że w jego ramach każda z polemik staje się nie tylko okazją do utwierdzenia własnego systemu pojęciowego – co uwidaczniają monotonicznie powracające sformułowania w rodzaju „jak ja to nazywam”, „pisałem już w *Pałubie*” itp. – ale również do redefinicji stosowanych kategorii. Ten ostatni aspekt Irzykowski stara się zresztą w miarę możliwości przysłonić, gdyż nieustannie krążenie wokół myśli cudzej ma ożywiać i umacniać nade wszystko jego własną myśl.

Technika i retoryka sporów pozwalają na wpisanie w tekst swego montażu idei, w ramach którego Irzykowski poglądy cudze i własne konfrontuje niczym postaci teatralne (czy figury szachowe) na budowanej od początku twórczości swojej scenie narracji kulturowych. Stąd nic dziwnego, że jednym z ulubionych myślicieli autora *Czynu i słowa* stanie się Georg Simmel, określane dziś znamienym mianem „mistrza dialektyki bez syntezy”¹⁸. Jak wskazała już Sylwia Panek, łączą ich procesualne ujęcie pojęcia prawdy, ucieczka przed esencjalizmem, słowem: „niesystemowy, niekonkluzyjny, fragmentaryczny” charakter refleksji¹⁹. I to właśnie koncepcje Simmela Irzykowski wykorzystuje w jednym z najbardziej znamienych, a rzadko analizowanych tekstów: *Prolegomenach do charakterologii*.

Tekst ten stanowi zarazem modelowy przykład montażu idei w twórczości Irzykowskiego. Wydany w roku 1913 domyka najważniejsze wątki

17 Zob. na ten temat monografie Jerzego Franczaka (*Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007), Wojciecha Głowali (*Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław 1972), Marii Gołębiewskiej (*Irzykowski: rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006), Marcina Jauksza (*Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego*, Kraków 2015) czy Sylwii Panek (*Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2006).

18 F. Vandenberghe, *La Sociologie de Georg Simmel*, Paris 2001, s. 109. Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia własne. Zob. B. Aulinger, *Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel*, Wien 1999. Na temat związków Irzykowskiego z Simmlem zob. np. W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria...*, passim i S. Panek, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii...*, s. 55–70.

19 S. Panek, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii...*, s. 69.

refleksji pisarza od pierwszych kart dziennika po *Patubę* i *Czyn i słowo*. Utrwała zarazem model właściwej Irzykowskiemu retoryki zbliżeń i oddaleń, którą posługiwać się będzie do końca swej twórczości. Jak widzieliśmy na wybranych przykładach z tej samej epoki, swoje teksty konstruuje on perypatetycznie: krążąc wokół cudzej myśli, zbliża się koncentrycznie do sformułowania własnej koncepcji. Stopniowo wydobywa drogie mu znaczenia z pism innych autorów, wspierając jednocześnie myśl własną ich popularnością czy autorytetem. Dysocjacja, „rozpuszczanie” cudzych poglądów łączy się tak z argumentacją *ex auctoritate* i utrwała, niczym odczynnik chemiczny czy werniks na płótnie, szkic koncepcyjny samego Irzykowskiego. Na przykładzie trzech kolejnych kręgów zbliżeń i oddaleń w *Prolegomenach...* przyjrzymy się szerzej tej metodzie:

Krąg pierwszy: Klages

Tekst otwiera streszczenie *Charakterologii* Ludwiga Klagesa (1910), znanego wówczas prekursora psychologii osobowości, w młodości związanego z monachijskim kręgiem Stefana George’go (1868–1933)²⁰, o którego znaczeniu dla epoki między innymi jako autorytetu grafologicznego świadczyć może udział w sporze między Freudem i Jungiem²¹. Myśl Klagesa, inspirowana filozofią Schopenhauera czy Hartmanna, opierała się na manichejskiej wizji walki między biernością Ciała a aktywnością Duszy²². Był on przy tym „jednym być może ze współczesnych myślicieli, który silnie rozwinął naukową świadomość *sensu stricto* dla rzeczywistości magicznego świata”²³. Trzy fundamentalne pojęcia stanowią dlań dusza (*Seele*), osoba ludzka (*Person*) i wreszcie indywidualny charakter (*Charakter*). Samoświadomość „ja” (*Ichbewusstsein*) odróżniać ma człowieka od zwierząt, oddzielać podporządkowane emocjom „to” (*Es*, bliskie psychoanalitycznemu *id*) od wolnej woli i aktywnego ducha „ja” (*Ich* – zbliżonego do *ego*). Na podstawie tak pojętej siatki kategoryjnej Klages starał się sformułować swoistą „naukę o ludzkiej ekspresji” (*Ausdruckswissenschaft*), opartą na analizie gestu,

20 L. Klages, *Prinzipien der Charakterologie*, Leipzig 1910; tytuł zmieniony od szóstego wydania: *Die Grundlagen der Charakterkunde* (1926).

21 Zob. W. Martynkewicz, *Ludwig Klages und Sigmund Freud. Ein Seitenstück zur „Jung-Krise“*, literaturkritik.de, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8985 (dostęp: 8 sierpnia 2012).

22 Zob. M. Chmurski, *Journal...*, s. 277–288; M. Pauen, *Wahlverwandschaft wider Willen? Rezeptionsgeschichte und Modernität von Ludwig Klages*, w: *Perspektiven der Lebensphilosophie: zum 125. Geburtstag von Ludwig Klages*, red. M. Großheim, Hannover 1997, s. 21–43. F. Tenigl, *Ludwig Klages – Seine Weltsicht und Philosophie*, w: *Klages, Prinzhorn und die Persönlichkeitspsychologie – zur Weltsicht von Ludwig Klages: Vorträge und Aufsätze*, red. F. Tenigl, Bonn 1987, s. 126–143.

23 F. Tenigl, *Ludwig Klages...*, s. 128.

mimiki czy charakteru pisma jako wskaźników charakteru rozpiętego między dążeniami do „samozniesienia” (*Selbsthingebung*) i „samozachowania” (*Selbstbehauptung*) jednostki. Jej rozwinięciem miała być klasyfikacja typów ludzkich²⁴.

Autora *Patuby* zainteresować musiał zapewne Klagesowski podział na trzy „strefy charakteru” (*Zonen, Bezirke*): dane zmysłowe, struktury pierwotne układające się według ich jakości, wreszcie konglomeraty wtórne wytwarzane w korelacji z dążeniami jednostki (*Triebfedern*)²⁵. Tak ujęte poglądy niemieckiego psychologa przypominają wszak jako żywo przestrzenną organizację psychiki zaproponowaną w *Patubie*: od „atomów bezimiennych” po „garderobę duszy”. Niemniej krytyk zaznacza tu po raz pierwszy we właściwy sobie sposób „t a k, a l e”: zasadniczo zgadza się z poglądami Klagesa, zarzuca mu jednak esencjalizm w ujęciu charakteru ludzkiego. Korekta myśli niemieckiego filozofa pozwala mu rozpocząć montaż idei i pojęć zaczerpniętych z różnych źródeł:

W tym ważnym punkcie [„realności symbolu”] myśl Klagesa staje się niejasną wskutek wtrącania niejasnych terminów; dochodzi on w końcu do tego, że psychologię utożsamia z fizjognomiką [...]. „Nie w mózgu tkwi dusza – konkluduje – lecz w formie, i że się tak paradoksalnie wyrażę, zamiast studiowania nerwów człowieka zaleca się raczej studiować jego powierzchnię”²⁶.

Irzykowski przytacza pogląd Klagesa, cytuje fragment jego dzieła, by natychmiast – i tym silniej – odrzucić postawioną w nim tezę. Stwierdza, że charakter jest nie tyle statyczną ideą mieszczącą się w jakimś symbolu, co raczej dynamicznym zespołem danych o zmiennej konfiguracji. A więc – hipotezą:

Kiedy więc powstaje kwestia charakteru? Wtedy, gdy postępowania drugiego człowieka nie rozumiemy. Powstaje pytanko i ten właśnie przypisujemy charakterowi. Jeżeli Klages powiada, że cudzy charakter pojmujemy i tłumaczymy sobie za pomocą własnego ja, to z d a n i e m m o i m rzecz ma się właśnie przeciwnie. To dopiero czego nie rozumiemy, to jest charakter.²⁷

Sformułowanie „to zdaniem moim” – wręcz topos tekstów Irzykowskiego – uruchamia charakterystyczny mechanizm zbliżeń i oddaleń: t a k..., a l e...; j e ż e l i..., t o p r z e c i w n i e... Jego zwieńczeniem jest często, jak w tym wypadku, aforyzm. Domyka on pierwszy krąg myśli

24 H.E. Schröder, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*, t. 2, Bonn 1972, s. 549–560.

25 Ibidem, s. 548.

26 K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 649.

27 Ibidem, s. 658, podkr. – M.Ch.

w *Prolegomenach do charakterologii*: zainteresowanie samym pojęciem Klagesa prowadzi – cokolwiek paradoksalnie – do krytyki jego poszczególnych aspektów, choć z zachowaniem samego terminu i kierunku refleksji.

Krąg drugi: Vaihinger

Zamiast rozwinąć własny pogląd na problem charakteru, Irzykowski przywołuje na scenę myśl cudzą. Zatacza drugi krąg myśli – tym razem na podstawie Vaihingera: „Pojęcie charakteru nie jest więc w ogóle tak jednoznaczne, jak sądzi Klages. Należy ono do tych pojęć pomocniczych (pojęć «als ob» Vaihingera), których genezę trzeba sobie wciąż uprzytamniać, jeżeli mają być dobrze wyzyskane”²⁸.

Cytowany (w nawiasie) Hans Vaihinger (1852–1933) był filozofem i historykiem filozofii kantowskiej. Jego najbardziej znanym dziełem pozostaje wydana w roku 1911 *Philosophie des Als Ob*²⁹, w której proponuje on pojęcia „sprzeczne bądź oddalone od danej rzeczywistości”³⁰ rozumieć jako środki zaradcze, za pomocą których psychika stara się do niej dostosować. Innymi słowy: fikcję rozumiał on jako pojęcie, które nie odpowiada rzeczywistości, ale jest użyteczne, pozwala na stopniowe dostosowywanie się do odkrywanego porządku świata – słowem refleksję, „tak jakby” fikcja była zgodna z prawdą. Jego „niesceptyczny pragmatyzm” (*pragmatisme nonsceptique*), bliski myśli Henriego Poincaré, wywarł wpływ na psychoanalizę Alfreda Adlera, poglądy Hansa Kelsena czy Aldousa Huxleya. Vaihinger stwierdzał:

Psychika jest to organiczna siła, która samoistnie kształtuje to, co jej zostało dane ze względu na określony cel, i przyswaja sobie to, co jej obce w tym samym stopniu, co adaptuje się do tego, co dla niej nowe. Dusza nie tylko przyjmuje, ale także asymiluje i przetwarza.³¹

Swój pogląd ujmował skrótowo za pomocą metafory ziarnka piasku przekształcającego się w perłę: „pobudzona psychika uruchamia proces logicznego dochodzenia, by bodźce zmysłowe przekształcić w lśniące perły myśli”³². Jej działalność jest więc mechanizmem obronnym, którego analogie Vaihinger dostrzega w potrzebie fikcji regulujących funkcjonowanie społeczeństwa. Poddają się one „prawu mutacji idei”, to jest stopniowemu

28 Ibidem, s. 662.

29 H. Vaihinger, *La Philosophie du „comme si”*, przekł. Ch. Bouriau, Paris 2008. Zob. Ch. Bouriau, *Préface*, w: H. Vaihinger, *La Philosophie...*, s. 8–14; K. Ceynowa, *Zwischen Pragmatismus und Fiktionalismus. Hans Vaihingers Philosophie des Als Ob*, Würzburg 1993.

30 Ch. Bouriau, *Préface*, s. 2–3.

31 H. Vaihinger, *La Philosophie...*, s. 21, podkr. – M.Ch.

32 Ibidem, s. 24, 28.

przekształcaniu się w hipotezę i dogmat³³. Za przykład służą mu postrzeżone kolejno jako fikcje interpretacyjne, dogmaty i hipotezy pojęcia Boga, platońskie idee czy systemy Karola Linneusza i Adama Smitha. Ich ewolucję Vaihinger porównuje do działania ludzkiego oka:

Celem działalności oka jest przekształcanie różnorodnych fal eteru w uporządkowany i trwały system wrażeń. Prawa refrakcji, odbicia itd. służą ustanowieniu zredukowanych „obrazów” świata obiektywnego [...]. W ten sam sposób, zadowolając się danymi okolicznościami i adaptując się do nich, osiąga swój cel funkcja logiczna.³⁴

Już stosowana przez Vaihingera metaforyka skłania do porównania jego poglądów z pismami autora *Patuby. Sny Marii Dunin* zawierają wszak znamienne pasaż: „Podobnie jak w oko, szeroko rozwarte i z zaufaniem wpatrzone w błękit, wpada czasem mała muszka i zmusza je do zamknięcia się i gwałtownych drgawek, tak samo i horyzont jej szczęścia zaciemnił się przez głupstewko”³⁵.

Choć w odmienny sposób, obydwaj myśliciele starają się zgłębić te same mechanizmy. Stąd antydogmatyczność, nacisk na hipotetyczność poznania, eksponowanie znaczenia marginesów niezrozumiałości w systemie Vaihingera – tłumaczyć mogą zainteresowanie jego myślą u autora *Patuby*, który w młodości był wszak admiratorem filozofii Ernsta Macha. Niemniej jednak zbliżenie to pozostaje znów jedynie cząstkowe. Irzykowski powraca bowiem dalej do problematyki własnej, bliskiej mu już od czasów książki o Hebbłu. Przypomnijmy, że jego relatywizm i pragmatyzm sprowadzają się poniekąd do parafrazy mitu Syzyfa:

Ala co nas ludzi obchodzi Idea? cele boskie? cele całości? Wszak „słowo nie może wiedzieć o całym zdaniu” – niechże będzie słowem! Po co tej kurateli nad absolutem? Niech on sobie radzi jak może. [...] Gdyby Syzyf zatroszczył się o to, że koniecznością kamienia jest spadać w dół, nigdy by go już w górę nie toczył, lecz siadłby na nim i otarł czoło spoczone.³⁶

Choć zapożycza więc od Vaihingera pojęcie fikcji „jak gdyby”, w imię nacisku na praktyczne zastosowania danej idei, to jest na konkretne zmiany, które pozwala wprowadzić – opuszcza jednak drugi krąg zbliżeń do problemu

33 Ibidem, s. 130–144.

34 Ibidem, s. 21.

35 K. Irzykowski, *Sny Marii Dunin*, w: idem, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. J. Grodzicka, Kraków 1976, s. 81.

36 K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel...*, s. 139.

„charakterologii”. Kroku tego dokonuje niejako w myśl własnego aforyzmu „Nie mówmy o konieczności, mówmy o słuszności”³⁷.

Krąg trzeci: Simmel

Irzykowski przechodzi do zastosowań charakterologii, jednocześnie zataczając trzeci krąg myśli, oparty na odwołaniu do socjologii Georga Simmela:

W nowym wielkim dziele Simmela o socjologii [...] znajdują się takie ustępy: Ekskursja o pisemnym porozumiewaniu się! Ekskursja o wierności i wdzięczności! Ekskursja o „obcym”! Simmel żąda socjalnej psychologii, w odróżnieniu od indywidualnej – nie przekracza jednak granic tematu swych rozważań poza stosunki grup, gdyż np. stosunków między jednostkami nie uważa już za przedmiot socjologii. Tu jest pewna luka. Wypełnia ją, jak zawsze, poezja – która była u kolebki wszystkich nauk.³⁸

Znów: zachwyt, zbliżenie i... odwrót. Tak, Simmel wydobywa kwestie o kluczowym, zdaniem Irzykowskiego, znaczeniu dla społeczeństw nowoczesnych, ale jego sformułowania rzekomo nie są w stanie sprostać jej wyzwaniom. Niczym w pierwszych zapiskach poety, a zarazem krytyka własnych wierszy czy w samej autotematycznej konstrukcji *Patuby* – Irzykowski opowiada się tu za potrzebą dialogicznego dopełniania myśli i krytyki, praktyki i teorii, twórczości i jej komentarza. Fałszuje przy tym zresztą (po części) myśl samego Simmela, dla którego nawet samotna jednostka stanowi już formę stowarzyszenia, czego Irzykowski nie doczytał się w jego pismach³⁹. Co ważniejsze jednak, zachwyt filozofią Simmela prowadzić ma ostatecznie do uwiarygodnienia jego własnych poglądów. „Luka”, o której Irzykowski wspomina, odpowiadałaby przecież właśnie dziełom autora *Czynu i słowa*, zwłaszcza zaś *Patuby*, która to eksperymentalnie spoić ma ze sobą narrację i jej analizę. Trzecie koło myśli w *Prolegomenach*... zamyka się niezwykle szybko, tak by umożliwić wplecenie w przytaczane filozoficzne i socjologiczne narracje własną koncepcję charakterologii Irzykowskiego.

Z jednej strony obserwowany dialektyczny montaż idei, widoczny w kolejnych przytoczeniach, zbliżeniach i unikach autora *Patuby*, powtarza mechanizmy znane z wcześniejszych polemik z Hebblem czy Brzozowskim, z drugiej jednak – w znamienity sposób powraca także w późniejszej twórczości krytyka, jak mogą o tym świadczyć choćby jego nawroty do Simmela. Zbliżenie do drogiego Irzykowskiemu autora rodzi wszak znów – jak

37 Ibidem, s. 139. Zob. także K. Irzykowski, *Dziennik...*, t. 1, s. 442.

38 K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii*, s. 656–657, podkr. – M.Ch.

39 Zob. F. Vandenberghe, *La Sociologie de Georg Simmel*, s. 60.

w przypadku Brzozowskiego czy Hebbla – lęk przed utożsamieniem i powoduje potrzebę podkreślenia różnicy między tym, co przynależne danemu myślicielowi, a samym Irzykowskim. Stąd nic dziwnego, że w wolnej parafrazie *Filozofii mody* Simmla z roku 1911 uznania dla koncepcji socjologa na prawach kontrapunktu dopełni nagły zwrot do Bergsona: „Czyżby więc filozofia kapitulowała tak zupełnie przed modą? [...] [W] dziełach Bergsona zarysowuje się coś, co bym nazwał etyką oryginalności, etyką, której pierwszym przykazaniem jest, że tylko szablon jest grzechem”⁴⁰.

W eseju *Simmel* podziw dla jego koncepcji, w tym dla umiejętności oddawania „samego procesu myślenia”⁴¹, kontruje podkreślenie własnego, znanego z dziennika czy *Patuby* ideału „opiewania” – jak stwierdza Irzykowski – „tysiąca cichych tragedii”⁴². Krążenie wokół myśli Simmla świadczy o tym, jak wielkie znaczenie miał dla Irzykowskiego niemiecki socjolog, a zarazem jak bardzo bliskość jego myśli musiała go niepokoić: t a k, identyfikował się więc z poszukiwaniami Simmla, którego wychwalał za oddawanie „sam[ego] proces[u] myślenia”, przechodzenie od najprostszych faktów rzeczywistości codziennej aż do „matecznik[ów] metafizyki”⁴³, słowem – zbliżanie się do tak drogiego mu ideału bycia „pieśniarzem” „tysiąc[a] cichych tragedii”⁴⁴. A le – identyfikacja oznaczała także niebezpieczeństwo podważenia oryginalności własnej myśli. Stąd właśnie Irzykowski relatywizował oryginalność i wyjątkowość sformułowań niemieckiego socjologa w ramach rozległych montażu idei Klagesa, Vaihingera czy Bergsona i jego własnych.

Podróże w głąb jednostki i błądzenie samego autora

Myśl autora *Patuby* opiera się na naprzemiennych zbliżeniach i oddaleniach wobec źródeł inspiracji, na nieustannym krążeniu wokół linii cudzych idei, prowadzącym do wplatania pomiędzy nie poglądów samego krytyka. Regułą cyklicznego krążenia między zbliżeniem do cudzej myśli a jej korektą *expressis verbis* sam Irzykowski ujął poniekąd na marginesie uwag o krytyce literackiej w artykule *Zza kulis krytyki*: „Jesteśmy [...] kołem zawartym w innym kole i równocześnie zawierającym je w sobie – figura,

40 K. Irzykowski, *Filozofia mody*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1: 1897–1922, Kraków 2000, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, s. 122.

41 K. Irzykowski, *Simmel*, w: idem, *Pisma...*, s. 416.

42 K. Irzykowski, *Friedrich Hebbel...*, s. 101.

43 K. Irzykowski, *Simmel*, w: idem, *Pisma...*, s. 416.

44 K. Irzykowski, *Friedrich Hebbel...*, s. 101.

która rysunkiem geometrycznym wyrazić się nie da, ale raczej symbolicznie jako dwa węże w siebie wkąsane⁴⁵.

Zdaniem Irzykowskiego kolejne kręgi myśli odpowiadać mają nakładającym się na siebie kręgom społeczeństwa nowoczesnego, gdyż – jak stwierdzał już kategorycznie w *Niezrozumialcach*: „mowa jest procesem socjalnym”⁴⁶. Stąd w *Prolegomenach* podkreśla jej moc pośredniego wpływu na stosunki międzyludzkie – moc konstruowania rzeczywistości:

W naszych wyrazach, takich jak „egoizm”, „skąpstwo”, naładowana jest energia odstrasżająca, która zmusza pewnych ludzi przynajmniej do bardziej skomplikowanych i ukrytych form egoizmu. Słowa więc same już są pewnego rodzaju ochronnymi wynalazkami społecznymi.⁴⁷

Ryszard Nycz zauważył już, że to na podobnych założeniach Irzykowski opiera swą „strategię obcego” i walkę ze skostnieniami kultury polskiej⁴⁸. Dodajmy, że to w imię przekonania, iż „warunkiem porozumiewania się jest wspólnota słownika, zwłaszcza słownika myśli i uczuć”⁴⁹, autor *Pałuby* literaturze przyznał wręcz znaczenie Klagesowskiej charakterologii: „Jeżeli Hamlet, jeżeli Don Kiszot zostali w pamięci ludzkiej jako typ – to z pewnością nie jako typ charakterowy, tylko jako typowy problemat, lub jeszcze lepiej: jako typowy gest ludzki [...], typowa postawa ludzka wobec wszechświata”⁵⁰.

W kolejnych przytoczeniach, wzmiankach i cytatach zarysowuje się pośrednio niepełna, acz towarzysząca Irzykowskiemu przez lata teoria gestu i charakteru, zmienna i relatywna jak Vaihingerowskie fikcje „tak jakby”. Podróż w głąb języka autor *Czynu i słowa* uznawał otwarcie za klucz do odkrycia skostnień i przekłamań kultury, lecz jednocześnie *implicite* wyruszał w podróż w głąb samego siebie. Toteż na zakończenie warto podkreślić raz jeszcze autobiograficzne podłoże poglądów Irzykowskiego na stwórczą rolę literatury, miejsce krytyki i etos samego krytyka – aż po koncepcję klerka.

Już w latach 90. XIX stulecia dziennik pisarza zaświadcza o próbach przepracowania traumy stosunków rodzinnych i, szerzej, sytuacji młodego, jękającego się kandydata na pisarza w cesarsko-królewskiej Galicji. Systematyczne zapisywanie zarysów, nieraz wręcz karykaturalnie zdeformowanych, scen z życia rodzinnego czy obserwowanej rzeczywistości leży u podstaw rozwiniętych później prób schematyzacji rzeczywistości

45 K. Irzykowski, *Zza kulis krytyki*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 627–628.

46 K. Irzykowski, *Niezrozumialcy*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 480.

47 K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii*, s. 661.

48 Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 155–191.

49 K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii*, s. 657.

50 Ibidem, s. 669, podkr. – M.Ch.

za pomocą literatury, to jest teorii, którą w 1894 roku określił mianem „psychologii stosowanej”⁵¹. Czy to korespondencja z Erną Brand, czy sama *Pałuba* oparte są na świadomym rozszerzeniu tych obserwacji. I to doświadczenie na samym sobie siły zapisu skłoniło zapewne Irzykowskiego do eksperymentowania (z) nim na czytelnikach⁵².

W rozlicznych montażach idei własnych i cudzych nieustannie obecnym ideałem pozostaje „walka o treść”, to jest przekonanie o najwyższej odpowiedzialności autora za potencjalny wpływ na współczesnych („Istnieje technika stosunków międzyludzkich, tak jak istnieje technika rolnicza, mająca na celu wyzyskanie gleby. Z tej dziedziny rozwinięty jest tylko jeden dział: polityka”⁵³). Opanowanie tej techniki pozwolić ma zaś na poddanie sobie odbiorcy. W *Prolegomenach*... Irzykowski zauważa:

Jest jednak zemstą już nie na jednostkach, lecz na życiu całym, gdy poeta zdoła – nie przeciwstawić mu drugie życie, gdyż to byłby już świat „bohaterów” – lecz pokazać, że umie to pierwsze życie już tak dobrze na pamięć, że zna tak doskonale jego mechanizm, iż potrafi nawet, nic odeń bezpośrednio nie pożyczając, tworzyć takie same, jak ono, kształty i charaktery.⁵⁴

Zrozumienie mechanizmów tekstowych, w tym praw retoryki i erystyki, okazuje się przedłużeniem być może najgłębszego z pragnień Irzykowskiego: pisanie dla zrozumienia samego siebie. Cytowana konkluzja *Prolegomenów*... ujmuje najdroższe mu *credo*, wynikające z doświadczeń dziennika, *Pałuby* i *Czynu i słowa*. Jako stenograf z zawodu, ten, który Brzozowskiemu zarzucał brak zrozumienia dla „dyskrecji ciszy”, starał się dosłyszeć w mowie figury myśli i ich poruszenia proste niczym ruchy figur szachowych („To, co on widzi i czym operuje, to nie są przedmioty materialne, lecz duchowe: pola, punkty, linie i różne skupienia energii. [...] Każda figura jest koncentracją pewnej energii”⁵⁵).

O ile więc Irzykowski nie stworzył spójnej teorii kultury, o tyle swoje cele osiągał za pomocą systematycznych korekt swej epoki, jej zakłamań, milcząco przyjmowanych przesłanek, językowych i myślowych klisz czy stereotypów⁵⁶. Punktem wyjścia czynił urywek, cytat czy fragment sformułowania, który obudował krytycznym komentarzem, rusztowaniem własnej

51 K. Irzykowski, *Dziennik...*, t. 1, s. 542.

52 Pisałem na ten temat obszerniej w artykule *Genealogia tożsamości...*

53 K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii*, s. 66o.

54 Ibidem, s. 67o.

55 K. Irzykowski, *Wojna a gra w szachy*, w: idem, *Pisma...*, t. 1, s. 268, 271. Zob. M. Chmurski, „*Nie posiadał tej dyskrecji ciszy*”...

56 Jak podkreślali już m.in. W. Główna (*Sentymentalizm i pedanteria...*) i M. Gołębiowska (*Irzykowski: rzetelność i przedstawienie...*).

myśli („nie wyniki, lecz widoki”⁵⁷). Jego myśl w ruchu, myśl *à rebours* rozwijała się, wspinając po skrawkach cudzych poglądów. *Patuba*, a poprzez nią dziennik, pozostały zaś nieodmiennie nie tylko źródłem inspiracji, ale również „kuźnią narzędzi” stosowanych w nieustannych erratach rzeczywistości. Słowem: swój personalistyczny, konwencjonalistyczny, pragmatyczny i antydogmatyczny światopogląd Irzykowski rozwijał nie tylko w wyniku długiej podróży w głąb podświadomości kultury polskiej, na przekór kliszom zbiorowej wyobraźni, ale również jako podróży w głąb jednostki. I samego autora, solisty polskiej sceny narracji kulturowych:

Literatura (i sztuka w ogóle) jest wiecznie żywą i ruchliwą giełdą gestów. [...] Nie jest to więc „wymiana” myśli i uczuć, komplementów lub dowcipów, lecz żywy dramat, który trzeba nie odegrać, ale rozegrać z poczuciem sceniczności. I można ubolewać nad tym, jak mało dramatycznym jest wychowanie dzisiejszego człowieka, jak mało ma on w ogóle poczucia sceniczności, jak nie dba o zespół, a jest tylko lepszym lub gorszym solistą.⁵⁸

57 K. Irzykowski, *O swoistą moralność literacką*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, Kraków 2000, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, s. 349–358.

58 K. Irzykowski, *Nieoficjalna literatura*, w: idem, *Pisma...*, t. 1, s. 207–209.

„Jasność jest fikcją zrobioną z materiału chaosu”. Irzykowski przeciwko niezrozumiałstwu

Dwudziestego pierwszego września 1924 roku na łamach „Wiadomości Literackich” (nr 38) Karol Irzykowski publikuje tekst *Niezrozumiałstwo*, inicjując jedną z najgłośniejszych polemik dwudziestolecia międzywojennego. Na głos krytyka odpowiadają w kolejnych numerach tego pisma Jerzy Hulewicz, Marie Jehanne Wielopolska, Jan Nepomucen Miller oraz Józef Ujejski, w komentarzu do nieogłoszonego wcześniej, a teraz przedrukowanego w tymże kontekście artykułu Cypriana Kamila Norwida *Jasność i ciemność*. W polemikę włącza się krótkim szkicem publikowanym w „Głosie Narodu” 1924 Witr.¹, a inicjator sporu odpowiada artykułem *Inter augures (Słaba odpowiedź osaczonego zrozumiałca)*². Do tekstów budujących międzywojenną dyskusję nad „niezrozumiałstwem” trzeba włączyć także młodopolski szkic Irzykowskiego *Niezrozumiałcy* z 1908 roku³, do którego, nie tylko tytułem, krytyk odsyła czytelnika w swym artykule międzywojennym, oraz teksty późniejsze, nawiązujące do polemiki z roku 1924 i budujące tym samym jej dalszą część. Z nich najważniejsze są trzy wypowiedzi Witkacego z 1927 roku, drukowane w „Przeglądzie Wieczornym”, oraz

1 Nie udało się ustalić, kto kryje się pod tym pseudonimem.

2 K. Irzykowski, *Niezrozumiałstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38; J. Hulewicz, *W odpowiedzi K. Irzykowskiemu. Zrozumiałstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 40/41; M.J. Wielopolska, *Głos laika w artykule Irzykowskiego „Niezrozumiałstwo”. Maniery resorpcyjne w literaturze*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 44; J.N. Miller, *O niezrozumiałej zarozumiałości arcyzrozumiałstwa*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 45; C.K. Norwid, *Jasność i ciemność*. Tekst do druku podał i opatrzył obszernym komentarzem pt. *Postscriptum wydawcy* J. Ujejski, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46; K. Irzykowski, *Inter augures (Słaba odpowiedź osaczonego zrozumiałca)*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 50; Witr. (pseud.), *Irzykowski o „niezrozumiałcach”*, „Głos Narodu” 1924, nr 223.

3 K. Irzykowski, *Niezrozumiałcy*, „Nasz Kraj” 1908, z. 8, przedruk w: idem, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1980, s. 465–483. Dalej cytaty z tego artykułu (za wskazanym przedrukiem) oznaczam skrótem NC, po którym podaję numer strony.

szkice Jana Brzękowskiego, Zenona Drohockiego i Włodzimierza Pietrzaka, publikowane odpowiednio w „Gońcu Krakowskim”, „Zwrotnicy” i „Przeglądzie Współczesnym”⁴. Kontekstem i w pewnym sensie kolejną odsłoną prowadzonego przez Irzykowskiego sporu z niekomunikatywnością literatury są jego szkice z lat 1934–1935 drukowane w „Pionie” – *Wycieczki w lirykę*, będące polemiką z poezją awangardy⁵. Przy rekonstrukcji tej niezwykle ciekawej, toczącej się na łamach kilku czasopism literackich i angażującej kilkunastu wyśmienitych pisarzy, dyskusji (do dziś zresztą w wielu kwestiach aktualnej) ważne wydaje się osiągnięcie kilku celów: (1) określenie osobowych i nieosobowych, wskazanych wprost i implikowanych adresatów ataku Irzykowskiego, (2) umiejscowienie kategorii „niezrozumialstwa” w systemie krytycznoliterackich przekonań autora *Walki o treść*, (3) zinterpretowanie przewrotności samej metody prowadzenia przez Irzykowskiego sporu, w obrębie której – nie na zasadzie sprzeczności – występują zdania afirmacji i potępienia wobec awangardowych zabiegów formalnych, utrudniających komunikacyjną funkcję tekstu, (4) przedstawienie i ocena logiki formułowanych przez Irzykowskiego i jego adwersarzy argumentów, (5) odsłonięcie filozoficznego (głównie teoriopoznawczego) zaplecza polemiki, usytuowanie jej w uzasadniających odmienne literaturoznawcze postawy krytyków różnicach światopoglądowych, a nawet postulowanych przez nich niejednokrotnie dyrektywach etycznych. Nie mogąc w tym miejscu zrealizować tych wszystkich zadań, skoncentruję się na trzech pierwszych. Będę więc chciała przede wszystkim pokazać motywacje sprzeciwu Irzykowskiego wobec niezrozumiałości literatury awangardowej (jego zdaniem nieprzekraczającej w tym zakresie wad młodopolskiego snobizmu formy) oraz odsłonić treści i mechanizmy argumentacji krytyka, na inną okoliczność pozostawiając przyjrzenie się racjom jego polemistów.

W sporze Irzykowskiego z „niezrozumialstwem” warto wstępnie wprowadzić porządek terminologiczny. Odróżnić mianowicie „niezrozumialstwo”

4 S.I. Witkiewicz, *Wstęp do rozważań nad „niezrozumialstwem”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 137; idem, *O wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 143; idem, *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 148; J. Brzękowski, *Kilka uwag o niezrozumialstwie tzw. Nowej Sztuki*, „Goniec Krakowski” 1925, nr 134; Z. Drohocki, *O zrozumiałości i niezrozumiałości*, „Zwrotnica” 1926, nr 8.

5 Zob. przede wszystkim: K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć? (Wycieczki w lirykę III)*, „Pion” 1934, nr 41; idem, *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi. (Wycieczki w lirykę IV)*, „Pion” 1935, nr 5; idem, *Jeszcze raz: Ucieczka w kontekst (Wycieczki w lirykę V)*, „Pion” 1935, nr 19; idem, *Niezrozumialstwo, metafory i kto nie będzie rozstrzelany (Wycieczki w lirykę VII)*, „Pion” 1935, nr 52. Na kolejne odsłony sporu składają się m.in. teksty: W. Pietrzak, *O niezrozumiałości poezji*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. 56; J. Brzękowski, *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 14; J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2.

od „niezrozumiałości”. I choć konsekwentne przeciwstawienie tych pojęć trudno jest utrzymać przede wszystkim wtedy, gdy pamiętamy o młodopolskiej wypowiedzi Irzykowskiego o niezrozumialcach⁶, to w powojennych tekstach Irzykowski odróżnia je, a wydobyć tej różnicy wydaje się przydatne interpretacyjnie – umożliwiła bowiem wstępną systematyzację uwag inicjatora sporu. „Niezrozumialstwo” zatem w artykułach powojennych krytyka traktowane jest – w miarę konsekwentnie – jako nazwa, mówiąc słowami Włodzimierza Boleckiego, „sytuacji komunikacyjnej”⁷, w której czytelnik odbiera dany tekst jako nieczytelny. „Niezrozumiałość” natomiast jest określeniem, które odnosi Irzykowski do cech tekstu (jego formy lub gatunku – NS, 72–73⁸), warunkujących i wywołujących tę sytuację na różne sposoby. Przede wszystkim czymś innym są bowiem – słusznie doprecyzowuje i eksponuje założenie przekonań krytyka Bolecki – „czytanie”, traktowane jako łączenie poszczególnych składników tekstu (Irzykowski pisze na przykład o utworach Stefana Napierskiego, że są „nieostępne”, bo „gdy się przeczyta pierwsze cztery linie, nie można już się posuwać dalej” – „nic się nie sumuje” – NS, 73), i „rozumienie”, utożsamiane z pojęciową konceptualizacją sensów utworu. „Czytanie” zatem to czynność, która winna zapewniać podstawową dostępność tekstu, a więc i czasowo, i logicznie poprzedza rozumienie (dlatego istnieją na przykład utwory niezrozumiałe, lecz czytelne – „Można po nich niejako spacerować myślą wzdłuż i wszerz z wrażeniem, że się chodzi wśród skrzyń z zamkniętymi skarbami. Jeśli się nie rozumie, to się wie, czego się nie rozumie”, NS, 73).

W ramach tego założenia „niezrozumialstwo”, będące konsekwencją naruszenia zasad i reguł czytelności tekstu, oparte jest więc na „niezrozumiałości”,

- 6 Przeciwstawienia „niezrozumiałości”, ujmowanej jako cecha tekstu, i „niezrozumialstwa”, traktowanego jako jej konsekwencji odbiorczej, nie doszukamy się w artykule młodopolskim Irzykowskiego pt. „*Niezrozumialcy*”, w którym pisze on o dwóch stronach niezrozumiałości, pierwszej: „tkwiącej w przedmiocie” (to jest „niejasność”) oraz drugiej: „uczuciu subiektywnej fatygi” (określanej jako „trudność” – NC, 469). Takie implikacje słowa „niezrozumiałość” wskazują, że w rozumieniu autora tego artykułu „niezrozumiałość” odnosi się do treści, która wykracza poza tekst literacki i jest związana ze znaczeniami wstępnie przez tekst anektowanymi, lub z aktem odbioru, wobec którego formułowana jest dyrektywa wysiłku poznawczego. Również słynne słowa z *Niezrozumialców* o „niezrozumiałości, która jest naszym codziennym żywołem” (NC, 475), wskazują, że znaczenie tego określenia w użyciu Irzykowskiego nie ogranicza się w 1908 r. do samego tekstu, jest to bowiem termin nazywający w ramach tego sformułowania stan świadomości społecznej, będący konsekwencją pozorności wszelkiego rozumienia/poznania.
- 7 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 332.
- 8 Cytaty z artykułu Irzykowskiego *Niezrozumialstwo* (za przedrukami tego tekstu w: idem, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1976) oznaczam skrótem NS, po którym podaję numer strony

traktowanej jako cecha samego tekstu („gąszcze, grzęzawiska, [które] trzeba omijać, przeskakować, bo przebrnąć się przez nie da, a najczęściej wypada zawrócić z drogi”, NS, 67). Niezrozumiałość implikuje według autora artykułu z 1924 roku tę komunikacyjną niemożność konstytuowania się w literaturze i poprzez literaturę znaczeń i sensów. „Niezrozumiałość” jest więc zatem w języku krytyka inwektywą, obelgą, niezależnie od tego, czy identyfikowane bywa jako świadectwo/ efekt snobizmu czy wybryku (NS, 75), pośpiechu (NS, 68) czy pustego eksperymentu formalnego (NS, 75), natchnienia (NS, 70) czy paranoi (NS, 74, 81). „Niezrozumiałość”, implikująca „niezrozumiałość”, realizuje się przede wszystkim przez nieodpowiedniość semantyczną użytych wyrażen („nie mogło się znaleźć słów odpowiednich”, autor chwytą „słowa i zdania pierwsze z brzegu”, NS, 73) lub/i naruszenie łączliwości kategoryjnej i normatywnej wyrazów oraz rażące błędy składniowe, polegające na takim ukształtowaniu struktury wypowiedzi, w którym niemożliwa staje się rekonstrukcja sensu wypowiedzenia. W konsekwencji teksty niezrozumiałe odznaczają się tym, że nie poddają się „sumowaniu” (NS, 73), zatem nie można ich „opowiedzieć własnymi słowami”, nastrój dominuje nad wykładem tematu (NS, 70), składniki wyrażen metaforycznych są ekstremalnie odległe i arbitralne, a słowa i obrazy zestawione są ze sobą na podstawie ukrytych skojarzeń autora i niedostępnych czytelnikowi (NS, 69, 75). Mimo krytyki tak identyfikowanej „niezrozumiałości” (jako bazy i źródła niepożądanego „niezrozumiałości”) Irzykowski już w tekście młodopolskim pisze – trzeba pamiętać – o niezrozumiałości, która działa „odświeżająco” (NC, 466), a w międzywojniu wyznaje, przywołując patronat Hebbła, że „tajemnica jest źródłem i rdzeniem poezji” (NS, 73), i deklaruje: „pojmuję i uznaję prawo i urok niezrozumiałości” (NS, 72), ponieważ „między autorem a czytelnikiem musi panować pewne napięcie niezrozumienia, bo ono jest przecież przesłanką zrozumienia” (NS, 84). Dochodzi w konkluzji swoich rozważań nawet do wniosku, że „niezrozumiałość” jest elementem każdego wartościowego dzieła (zob. NC, 477).

Można więc powiedzieć w nieznacznym przestyliżowaniu – wyciąga z rozważań Irzykowskiego wniosek Ryszard Nycz – że jeśli cechą konieczną każdego dzieła wartościowego, a więc każdego literackiego dzieła sztuki, jest bycie „trudnym” czy „niezrozumiałym” w pewnej mierze, to dzieło całkowicie zrozumiałe – *eo ipso* nie jest dziełem sztuki.¹⁰

9 K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania; Beniaminek*, oprac. A. Lam, Warszawa 1976, s. 215.

10 R. Nycz, *Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, w: idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 168.

Komplikację w rozumieniu zagadnienia niezrozumiałości Irzykowski wzmacnia, budując wzajemnie oświeclające się, ale konkurencyjne tezy, w których z jednej strony głosi, że tekst nie może być ostatecznie i absolutnie niezrozumiały („ileż razy tylko sam nie starasz się być naumyślnie niezrozumiałym, tyle razy nie możesz nim być tak znowu absolutnie”, CN, 479), z drugiej – polemizując z Norwidowskim wyobrażeniem słowa jako kuli, porównując je do „linii wystrzelonej w nieskończoność” (NS, 85) – odmawia tekstowi prawa ostatecznej zrozumiałości, ponieważ słowo (nazwa) „nie może być obdarzone całym balastem prawdy” (NS, 86). Związany z tymi rozważaniami motyw rozpostarcia wypowiedzi między jej sensownością a bezsensownością uważny czytelnik rozpozna jako niejednokrotnie obecny w artykułach krytyka. W szkicach czasowo najbliższych *Niezrozumiałstwu* pojawia się on w polemice z futurystami, gdy Irzykowski, protestując przeciw identyfikowanej w programie futurystycznym apologii mowy bezsensownej, przekonuje: „Nie można bowiem powiedzieć zupełnych nonsensów, zawsze one będą szczątkami lub ruinami pewnych sensów”¹¹ i wprowadza wniosek:

Futuryzm musi powrócić do sensu, ponieważ nonsens okazał się z a c i a s n y. Jeśli się chce wyrazić wszelką irracjonalność czy bezsens życia, trzeba się posilkować narzędziem zapożyczonym od racji, narzędziem nierównie niebezpieczniejszym niż nonsens¹².

Argumentacja Irzykowskiego na rzecz funkcjonowania wypowiedzi literatury pomiędzy niezrozumiałością a zrozumiałością, sensownością a bezsensownością odsłania uruchamiane przez niego także w rozważaniach o „niezrozumiałstwie” perspektywy oceny wypowiedzi literackiej jako wypowiedzi językowej, każe więc sytuować dyskusję o „niezrozumiałstwie” w kontekście trwale i intensywnie obecnej w tekstach Irzykowskiego refleksji nad ograniczeniami języka¹³, rozpoznać w systemie przekonań krytyka modernistyczną nieufność wobec słowa, które nie jest skutecznym narzędziem manifestacji zarówno ekspresji podmiotu, jak opisu świata zewnętrznego, neutralizując utopijne marzenia tak literatury realistycznej, jak i ekspresjonistycznej.

11 K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1, przedruk w: idem, *Słoń wśród porcelany...*, s. 102.

12 K. Irzykowski, *Likwidacja futuryzmu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 5, przedruk w: idem, *Słoń wśród porcelany...*, s. 157, wyróżnienie w tekście.

13 Ten wątek wyraźnie stawia na pierwszym planie w analizie problemu „niezrozumiałstwa” Ryszard Nycz, zob. idem, *Wynajdywanie porządku...*

Już *Patuba*, przypomnijmy, jest opisem procesu, w którym słowa straciły przewagę nad myśleniem, „z narzędzi stały się panami”¹⁴, ponieważ stracono ewidencję ich genezy: intencjonalnie wykorzystywane do opisu świata w rzeczywistości tworzą „następczy świat zjawisk”¹⁵, w którym „błędy występują jako fakta”¹⁶. W rezultacie powieść ta stanowi świadectwo przekonania o nieuchronności uwikłania w język, który zapośrednicza nasz kontakt ze światem i wewnętrznym, i zewnętrznym. Jest ona także zapisem rozpoznania przez jej autora aktywnej roli języka jako czynnika kształtującego obraz rzeczywistości, oddziałującego i przekształcającego rezultaty poznania. Najogólniej mówiąc – autor *Patuby* eksponuje bowiem zarówno nieautentyczność relacji słowo–rzeczywistość, jak i słowo–podmiot, uwidaczniając fabularnie oraz w partiach odautorskich komentarzy referencyjno-ekspresywną niedoskonałość języka. W tekście *Niezrozumialcy* Irzykowski wraca do refleksji nad językiem i przekonuje, że „materiałem” literatury jest „mowa”, to jest język, rozumiany nie jako statyczny system znaków, dla którego znaczenie jest efektem relacji pojęć i ich desygnatów, ale – mówiąc słowami Wittgensteina – jako zespół gier językowych, to jest sieć językowych praktyk, podlegających historycznym, kontekstowym ukształtowaniom, zyskujący swą komunikatywną sprawność dzięki społecznym konwencjom i podporządkowany praktycznym celom jego użytkowników. Przywołana wyżej uwaga skierowana do niezrozumialca: „ile razy tylko sam nie starasz się naumyślnie być niezrozumiałym, tyle razy nie możesz nim być tak znowu absolutnie” (NC, 479–480), zyskuje zatem uzasadnienie:

Ta niemożność wynika stąd, że materiał, w którym piszący tworzy, m o w a, jest procesem socjalnym. Przez mowę mam tu na myśli nie tylko słownik wyrazów, lecz słownik pojęć, ideałów, orientacji, wartości, rozmów, obiegający w pewnej epoce w danym społeczeństwie. (NC, 480)

Dalej Irzykowski dopowiada, że istota mowy nie tkwi właśnie w jej przedmiotowym odniesieniu, lecz w społecznie ukonstytuowanej sprawności konstruowania znaczeń, bo jest ona (mowa) nie tylko alfabetem słów, ale i poglądów („zbiorem sądów, wartościowań oraz recenzji”, NC, 480).

Tak ujmowana mowa traktowana jest przez Irzykowskiego jako podstawowy budulec literatury, jej tworzywo i „materiał” („W tym materiale kuje twórca nowych wartości, stąd czerpie swoją formę, swój styl”, NC, 480), i to ona właśnie decyduje o zawieszeniu tekstu literackiego w fenomenach

14 K. Irzykowski *Patuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka. Wrocław 1981, s. 356.

15 Ibidem, s. 354.

16 Ibidem.

niezrozumiałości i zrozumiałości, w efekcie traktowanych przez krytyka komplementarnie. Ponieważ podstawowy charakter językowy literatury implikuje z jednej strony konieczną jej zrozumiałość (język jest komunikacją – stąd „warunkiem każdej sztuki jest pogłos”¹⁷), z drugiej – niezrozumiałość (język jako mowa, tak jak go rozumie modernista, nie jest reprezentacją podmiotu czy tak zwanej rzeczywistości zewnętrznej). Jak pisze Irzykowski językiem aforyzmu, przypominając w swojej diagnozie funkcji mowy Wittgensteinowską diagnozę języka i filozofii: „Jesteśmy zamknięci w akwariu; rozbijanie nosów o jego ściany to mowa ludzka”¹⁸. Mowa jest bowiem dla niego, jak język dla filozofa, w dużym stopniu „granica naszego świata”; jako efekt „rozbijania nosów” jest ona dla Irzykowskiego także, jak filozofia dla autora *Dociekań filozoficznych*, świadectwem guzów, „jakich nabawia się rozum, atakując granice naszego języka”¹⁹. Trzeba zatem uwzględnić – za uwagami Ryszarda Nycza – przewrotność metody Irzykowskiego²⁰, polegającą na tym, że krytyk demontuje wyjściową opozycję zrozumiałości i niezrozumiałości, w obrębie której pierwszy z tych terminów jest wartościowany pozytywnie, drugi – negatywnie. Dodajmy, że Irzykowski ujmuje je zresztą także w zmiennej relacji „pierwszeństwa”: raz (w *Niezrozumialstwie*) – w planie epistemologicznym i komunikacyjnym – pisze o „zrozumiałości” jako o fenomenie pierwotnym, a „niezrozumiałość” wydaje się elementem pasożytniczym na niej, aberracją i odstępstwem od normy, innym razem (w *Niezrozumialcach*) – na poziomie ontologicznym – „niezrozumiałość” (jako chaos) jest „naszym codziennym żywiołem”, a rozumienie jest wtórne, ujmowane zatem jako konsekwencja jego opanowywania.

Irzykowski, bazując na opozycji „niezrozumiałość”–„zrozumiałość”, w istocie traktuje ją instrumentalnie: nie tyle ją rozbija, ile przewyżcza (jak Wittgenstein drabinę, po której trzeba się wspiąć po to, żeby ją odrzucić), w celu ostatecznego sformułowania tezy o nieusuwalnej „zrozumiałości”/„niezrozumiałości” każdego tekstu. Zastępuje więc ową dychotomię propozycją różnicowania oceny względnej „niezrozumiałości” każdej wypowiedzi językowej z uwagi na jej intencje i funkcje.

17 K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, w: idem, *Stoń wśród porcelany...*, s. 94. W innym miejscu tego artykułu Irzykowski określi „pogłos” jako warunek wrażenia estetycznego.

18 K. Irzykowski, *Aforyzmy*, w: idem, *Stoń wśród porcelany...*, s. 598. Zob. ocenę wartości filozofii z *Dociekań filozoficznych* Wittgensteina: „Wynikami filozofii są odkrycia zwykłych niedorzeczności oraz guzy, jakich nabawia się rozum, atakując granice naszego języka. One właśnie, owe guzy, pozwalają ocenić wartość tych odkryć”. L. Wittgenstein *Dociekania filozoficzne*, przekł., wstęp, przyp. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 74.

19 Ibidem.

20 R. Nycz pisze o „dekonstrukcyjnej” logice argumentacji krytyka, zob. R. Nycz, *Wynajdywanie porządku...*, s. 166 i n.

Kampania Irzykowskiego wymierzona jest zatem ostatecznie jedynie przeciw „niezrozumiałości”, która, często oparta na niedbałym procesie twórczym, z „braku rzemiosła i techniki” (NS, 85) jest w istocie nieczytelnością, a więc sposobem pisania uniemożliwiającym ustalenie sensów zdań, „związków pragmatycznych wewnątrz dzieła” oraz – co najważniejsze – nie występuje w funkcji „rozszerzania treści”: nie wypływa z trudności podjętego tematu, konieczności eksperymentatorstwa formy, podporządkowanego wartości poznawczej sztuki, ale służy realizacji źle rozumianego artyzmu, budowania sztucznego efektu i ornamentu. Ignoruje także konieczność „zawierania kompromisów z szablonem” (NC, 471), którym jest głównie mowa odbiorcy, ujmowana jako „alfabet jego słów i jego poglądów” (NC, 480). Ta dyskredytowana przez Irzykowskiego niezrozumiałość wpływa zatem zwykle stąd, „że twórcy żyją zbyt słabym życiem towarzyskim i społecznym” (NC, 481), przyjmują rolę duchowego arystokraty.

W opinii Irzykowskiego dzieje się tak na gruncie samego tekstu poprzez:

(1) Defekty syntaktyczne wypowiedzi (na przykład wadliwa konstrukcja zdań Stanisława Brzozowskiego, „dzika składnia” owocuująca gramatyczną bezsensownością, zdania Stanisława Wyspiańskiego, zarzucenie składniowego porządku przez futurystów²¹, maniera poezji Juliana Przybosa, który „lubi odwracać stosunki składniowe”²²).

(2) Eliptyczność i snobizm skrótów (na przykład wytworna lakoniczność jako cecha stylu Stanisława Lacka, który jest twórcą podającym „tylko czyste wyniki myślenia i zacierać wszystkie ślady ich powstania”, NC, 473), „skąpstwo” Jana Brzękowskiego, który „elipsuje swoje intencje”²³, głównie z małodusznej „obawy wplecenia w całość pewnych okoliczności prozaicznych: kto z kim, gdzie, którędy”²⁴, „krótkie spięcia metaforyczne” Tadeusza Peipera, które „nie przychodzą do skutku, ponieważ człony pośredniczące poeta schował i każe się ich domyślać”²⁵.

(3) Kult wieloznaczności wypowiedzi i „zagęszczania” treści, będący karykaturą komplikacjonizmu²⁶.

21 K. Irzykowski, *Likwidacja futuryzmu*, s.156–157.

22 K. Irzykowski, *Niezrozumiałość, metafory i kto nie będzie rozstrzelany (Wycieczki w lirykę VII)*. Cyt. za: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, Kraków 2000, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, s. 645.

23 K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć? (Wycieczki w lirykę III)*. Cyt. za: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 408.

24 Ibidem, s. 412.

25 K. Irzykowski, *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiper (Wycieczki w lirykę IV)*. Cyt. za: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 468–469.

26 Zob. np. K. Irzykowski, *Zgiełk i ścisk tzw. walorów. (Wycieczki w lirykę I)*, cyt. za: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3; idem, *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiper...*, s. 469; idem, *Niezrozumiałość, metafory...*, s. 646.

(4) Złe użycie słów płynące z nieuświadomienia sobie implikowanych przez nie znaczeń²⁷.

(5) Niejasność związków słów i zdań z przedmiotem odniesienia, powodująca, że na poziomie elementarnym nie można „po prostu zrozumieć, o co chodzi” (jak na przykład w *Bolesławie Śmiałym* Jerzego Hulewicza – por. NS, 80 – lub w poezji Brzękowskiego, gdzie w analizowanym przez krytyka fragmencie „nie mamy podmiotu dziania się, nie znamy sytuacji”²⁸).

(6) Oparcie tekstu na arbitralności skojarzeń autora, które zastępują w planie fabuły/obrazu relacje przyczynowe i logiczne, co uniemożliwia rekonstrukcję przebiegu zdarzeń, identyfikację struktury zbudowanej wizji/sceny (na przykład „asocjacje prywatne” Peipera²⁹).

(7) „Abstrakcyjne filtrowanie myśli” bez podania konkretnego przykładu (tendencja Brzozowskiego i Lacka – por. NC, 473).

(9) Wreszcie – nieokreśloność kontekstu, który zazwyczaj rozstrzyga o znaczeniu wypowiedzi.

Tę „niezrozumiałość z braku klucza” wypominał Irzykowski przed wojną mistycyzmowi, a w dwudziestoleciu zaktualizował ją w polemice z awangardą. Kontynuując niejako swą kampanię przeciw „niezrozumiałstwu” w latach 30. na łamach „Pionu”, w serii artykułów *Wycieczki w lirykę*, zwracał się do Peipera i Przybosa:

[...] u Panów kontekstu nie ma. O to chodzi i to zarzucam. Nie ma, lub tak, jakby nie było, bo jest niezrozumiały, niedostępny, wydobyć go, posłużyć się nim nie można [...]. Jak wygląda kontekst u awangardowców? Nie tylko skąpy, lecz przede wszystkim tak, że jedno miejsce niezrozumiałe miałoby objaśniać drugie, to – trzecie, i tak dalej – wszystkie siebie wzajemnie objaśniają, ale razem robi się zupełnie niejasno [...]. Te poematy są jak równania o kilku niewiadomych, x odwołuje się do y, y do z i tak dalej. Wiadomo, że takie równania mogą mieć kilka rozwiązań.³⁰

Skutkiem tak scharakteryzowanego „niezrozumiałstwa” jest – i stanowi to dla krytyka argument rozstrzygający – miałość wartości poznawczej literatury, która odwołuje się w takim przypadku głównie do emocji, zarówno w planie tekstu („nastrój” lub „efekt”), jak i projektowanego stylu odbioru („wrażenie”). Taką sztukę literacką odrzuca Irzykowski, identyfikując jej przejawy i w konwencji poezji młodopolskiej, i w kontynuującym ją – co krytyk wnikliwie rozpoznaje i eksponuje – kulcie formy i swoistym irracjonalizmie powojennej sztuki awangardowej.

27 Zob. NS, s. 68, K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...*, s. 408.

28 Ibidem, s. 410.

29 K. Irzykowski, *Walka o treść...*, s. 79.

30 Idem, *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiper...*, s. 468-469.

Gdyby zatem chcieć stypologizować adresatów ataków Irzykowskiego, trzeba wskazać trzy poziomy adresatów protestu krytyka.

Po pierwsze polemika Irzykowskiego z „niezrozumiałstwem” ma swój oczywisty adres osobowy, którym są wywołani w tekście z 1924 roku poeci „Zdroju” (Jerzy i Witold Hulewiczowie), Jan Stur, Jan Brzękowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Nepomucen Miller, Emil Zegadłowicz, Stefan Napierski i wymieniani w wypowiedziach późniejszych Tadeusz Peiper i Julian Przyboś. Krytyk odnotowuje również osobowe autorytety „niezrozumiałstwa”, wskazując na Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Micińskiego, Stanisława Brzozowskiego, Cypriana Kamila Norwida.

Istnieje jednak także – interesujący Irzykowskiego chyba najbardziej – adres teoretycznoliteracki zgłaszane sprzeciwu. Stanowią go teorie estetyczne, „mylne doktryny” „usłużnie dające ordynarnej niezrozumiałości uzasadnienie” (NS, 72). W dwudziestoleciu są to, według krytyka, z różnych powodów: teoria jukstapozycji futurystów (por. NS, 75), teoria Czystej Formy Witkacego, Peiperowska teoria metafory, teoria poezji czystej Bremonda³¹, teoria poezji integralnej Brzękowskiego³². Irzykowski w tym planie polemiki w istocie jednak atakuje wszystkie koncepcje i wizje sztuki, które, nie odwołując się do racjonalnej wykładni sensu dzieła literackiego i narzędzia jego odbioru, jaką jest analiza tekstu, eksponują nieweryfikacyjność poznawczą literatury i wprowadzają szantaż koncepcją rozumienia sztuki, w którym uprzywilejowaną pozycję odgrywa niepodlegające weryfikacji i zsubiektywizowane wrażenie. W artykule z 1934 roku *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć?*, z cyklu *Wycieczki w lirykę*, krytyk dokonuje zresztą niezwykle ciekawej typologii takich stylów lektury (i implikowanych przez nie definicji literatury) i odrzuca trzy sposoby ustalania znaczenia utworu: taki, który sytuuje sens dzieła poza nim samym, a przedmiot rozumienia tekstu identyfikuje jako efekt twórczych działań odbiorcy; taki, który również nie traktując sensu tekstu jako jego własności, czyni za niego odpowiedzialnym zespół kontekstów okalających przekaz; czy wreszcie postmłodopolski – sprowadzający rozumienie do wrażenia („nie trzeba rozumieć, wystarczy czuć nastrój”³³).

Warto tu odnotować, że odrzucenie trzech stylów odbioru jest – co jasno widać – równocześnie polemiką Irzykowskiego z trzema, implikowanymi przez te zakładane tryby lektury, definicjami literatury. Dwie pierwsze przyjmują wyraźnie nieautonomiczność dzieła literackiego, upatrując jego znaczenia albo po stronie twórczej aktywności odbiorcy, albo w wiążce,

31 Idem, *Jeszcze raz: ucieczka w kontekst...*, s. 525.

32 Zob. K. Irzykowski, *Awangarda i pogarda (Wycieczki w lirykę II)*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 397 i n.; idem, *Niezrozumiałstwo, metafory...*, s. 646.

33 K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...*, s. 407.

powiedzielibyśmy dziś językiem Cullera, „przeźreni wypowiedzeniowej”³⁴. Trzecia ujmuje literaturę jako zapis nastroju, emocji (co też najczęściej przejawia się w wariacie nieautonomiczności tekstu, w sensie lokowania znaczenia po stronie autorskiej ekspresji podmiotu). Irzykowski nie chce przystać na powyższe warianty definicji literatury jako zdecydowany wyznawca wiary w autonomię dzieła i jego tekstową intencję.

Wreszcie, w planie trzecim odnotować należy akcentowany przez Irzykowskiego wprost adres socjologiczny sporu o „niezrozumialstwo”. Polemika ta bowiem wymierzona jest tyleż w cechy stylów literackich, ile w społeczną akceptację literackiego hermetyzmu, wymierzona w jakiś niezadekretowany paradoksalny pakt między autorami a odbiorcami (czasem z pośrednictwem krytyków), nastawiony na brak komunikacji, w irytującą atmosferę tolerancji wobec każdego „niezrozumialstwa” (bez woli rozstrzygnięcia jego źródeł i funkcji), w konwencję, manierę, modę na „zieloną biegunkę skojarzeń”, „obcinanie węzłów logicznych”, „poszukiwanie dzikich metafor” (NS, 75), wreszcie w szantaż i terror skierowany wobec tych, którzy domagają się od literatury możliwości streszczenia zarysowanych w niej wyjściowych obrazów i sytuacji. „Uważam podniesienie paranoi do rangi metod poetyckich za pomieszenie gry skojarzeń z grą wyobraźni” (NS, 81) – deklaruje Irzykowski wyzywająco, przeciwstawiając się tym, którzy, jak kolokwialnie ironizuje, proponują zabawę „w pytkę: szukaj, szukaj, zimno, zimno, Syberia, ciepłej, ciepło, gorąco, bardzo gorąco, pali się!”³⁵. „Awangardowcy, ludzie nowoczesni, – pisze – powinni by już zaprzestać takiego szantażu, że kto ich poezji nie rozumie, ba, kto chce ją rozumieć, a więc «przetłumaczyć», ten nie ma duszy poetyckiej”³⁶.

Krytyk, przyznając, iż rozumienie „utworu nie (jest) jego redukcją do trywialnej maksymy”, zastrzegając, że „nie o to chodzi, żeby z a s t ą p i ć obraz poetycki zdaniem niepoetyckim, lecz o to, żeby po operacji wyrozumienia go, czyli p o p r z e k ł a d z i e, w r ó c i ć do niego, tj. d o o r y g i n a ł u i wtedy go wysmakować”³⁷, odpierając zarzuty o rzekomą wolę trywializacji sensów wpisanych w teksty, upomina się jednak o komunikatywność znaczeń podstawowych i konsekwentnie apeluje o czytelnicze prawo analizy, którego, jego zdaniem, w równym stopniu odmawiają krytykowi/odbiorcy zarówno młodopolskie doktryny i praktyki ekspresjonistyczne, jak i – w odmienionej wersji – powojenne tendencje formalistyczne.

34 J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 36–50.

35 K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo, metafory i kto nie będzie rozstrzelany...*, Cyt. za: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 647.

36 Ibidem.

37 Ibidem, s. 644, wyróżnienia w tekście.

Odrzuceniu „niezrozumiałstwa”, postrzeganego jako niepłodna poznawczo artystyczna i odbiorcza maniera, towarzyszy jednak, prowadzona z równą siłą, kampania na rzecz „niezrozumiałości”, traktowanej jako konieczna cecha dzieła wartościowego, niezrozumiałości, która „pochodzi z trudności wyśłowienia zjaw nowych”, dotychczas nieopisanych, „wyłaniających się dopiero z chaosu” (NC, 476). Już w tekście z 1908 roku Irzykowski pisze o „niezrozumiałości orzeźwiającej”, odkrywając ją w tym czasie w dopełniającym naturalizm nurcie zainteresowania jaźnią, w zastosowanej przez Holza technice „kinematografii duszy”, i definiując jako nową formę, „przez którą świat naokoło nas i w nas ożywa, zmartwychwstaje z grobu banalności i staje się na nowo zrozumiałym” (NC, 467).

Uchwycenie intencji ujmowania przez Irzykowskiego „niezrozumiałości” jako nowej formy – formy utrudnionej, wymaga wkomponowania tej kategorii w system przekonań krytyka określających naturę i funkcje literatury oraz mechanizmy ich realizacji.

Czym jest owa nowa forma według Irzykowskiego i co jest jej zasadniczym przedmiotem odniesienia? W jaki sposób sytuuje się wobec rzeczywistości pozaliterackiej i zastanej tradycji? Na czym w istocie polega jej wkład w spełnianie postulowanych przez Irzykowskiego poznawczych funkcji sztuki? Jaki jest wreszcie epistemologiczny kontekst rozważań krytyka?

Niezrozumiałość – pisze Irzykowski, wyznaczając już w tekście młodopolskim konieczność sytuowania rozważań literaturoznawczych w planie refleksji teoriopoznawczej – jest naszym codziennym żywiołem; świat ze wsząd nas otaczający jest chaosem, w którym tylko dlatego nie tonimy, że poprzez dziedziczność, tradycję i wychowanie wyrobiliśmy w sobie pewien system narzędzi i znaków, za których pomocą ów chaos ujmujemy, „rozumujemy”. Utrzymujemy nasze łódzie ponad powierzchnią oceanu, jedną niewiadomą objaśniamy drugą niewiadomą i to się nazywa rozumieniem [...]. Panuje między nami umowa, spisek przeciw chaosowi, że taki to a taki obszar chaosu jest już zbadany, wyczerpany, zrozumiany, nie wzbudzający już wątpliwości [...]. Rozumienie jest więc tylko pewnym stanem uspokojenia, wygody. (NC, 475–476)

Okazuje się zatem, że refleksja nad niezrozumiałością tekstu jest dla Irzykowskiego punktem wyjścia do rozważań z zakresu teorii poznania, owocuje zespołem przekonań dotyczących statusu sądów poznawczych i mechanizmów rozumienia w ogóle, a sama kategoria „niezrozumiałości” zyskuje w koncepcji Irzykowskiego swój wymiar uniwersalny, nie określa bowiem jedynie cechy samego tekstu, ale w planie przekonań poznawczych krytyka – chaotyczną rzeczywistość, będącą przedmiotem poznawczego odniesienia. Przenosząc już w tekście młodopolskim ciężar

literaturoznawczego namysłu w obszar epistemologii, pozostaje Irzykowski wierny, co chce podkreślić, osobliwości intelektualnej swojej metody. Tak jak w rozważaniach nad „niezrozumiałstwem” literackim krytyk rozbijał wyjściową opozycję „niezrozumiałości” i „rozumiałości” tekstu, identyfikując względną niezrozumiałość każdego przekazu, tak na płaszczyźnie rozważań epistemologicznych wołą jego jest komplikacja modernistycznej dychotomii prawda–fikcja (w innym miejscu „jasność”–„chaos”: „jasność jest fikcją zrobioną z materiału chaosu”³⁸) i obrona tezy o konwencjonalnym, co dla Irzykowskiego nie będzie jednak znaczyć relatywnym, charakterze sądów poznawczych.

Prawda (tak określam w tym momencie treść tego, co dla Irzykowskiego w przytoczonym wcześniej cytacie jest efektem rozumienia) ma według krytyka charakter praktyczny. Słowa z *Niezrozumiałstwa* są świadectwem jego przekonania o pragmatycznym, wartościującym aspekcie działań poznawczych, znakiem świadomości kreacyjnego, konstrukcyjnego charakteru poznawczych sądów.

Ta przeprowadzona w nietzscheańskim stylu negacja racji rozumienia prawdy wolnej od potrzeb i pragnień, odmowa wiary w istnienie prawdy niezależnej od wcześniej przyjętych założeń i wartości decyduje o konwencjonalnej naturze poznania. Niemniej konwencjonalność koncepcji teoretycznych zdaniem Irzykowskiego nie pozbawia ich znaczenia, choć odbiera im rolę jednoznacznego opisu świata. Znaczenie zawiera się w ich funkcji wartościującej, w sile narzuceniu światu ładu.

Ów konieczny praktyczny wymiar poznania („rozumienia”) akcentować będzie Irzykowski wielokrotnie przy różnych okazjach, upominając się o świadome wypracowywanie praktycznych konsekwencji myślenia i uznając ten wymóg za podstawę działań merytorycznych. Tak zarysowany charakter poznania nie rozstrzyga jednak o relatywizmie postawy krytyka. Irzykowski już w *Patubie* pisze przecież o „zacieśnianiu pola prawdy” (P, 354), eksponując nie anarchiczny, ale ukierunkowany, wiodący ku istniejącemu w perspektywie rozwiązaniu charakter procesów poznawczych, a w powojennej *Walce o treść* metaforycznie przedstawia prawdę jako wirującą, wieloosiową kulę, ukazującą się wciąż z innej strony i za najważniejszą metodę filozofów współczesnych uznaje brak przywiązania do wyników myślenia, odnotowywanie jedynie pewnych „aspektów”, „akcentów”, „paradoksów” „różnych kierunków myśli”³⁹. W jednym z mniej znanych artykułów z lat 30. doprecyzuje wreszcie, iż efektem poszukiwania prawdy są według niego nie „wyniki”, lecz „widoki”, nie ostateczne rozwiązania,

38 K. Irzykowski, *Słoni wśród porcelany...*, s. 76.

39 Idem, *Walka o treść...*, s. 62.

precyzyjnie wyartykułowane tezy, pełne systemy, lecz tymczasowe ustalenia, niepewne hipotezy, pojedyncze dygresje⁴⁰. Irzykowski zdaje się zatem, w różnych miejscach swoich pism, bronić koncepcji prawdy jako procesu, a w *Urokach naturalizmu* wyzna wprost, że woli prawdę nie jako wyraz, ale jako „zajęcie złożone jako kompleks”⁴¹. Prawda nie jest dla niego efektem myślenia skonstruowanym w postaci zdania czy systemu, jest wyzwaniem współkreowania rzeczywistości poprzez epistemologię, która jest rodzajem „działalności”.

Koncepcja prawdy jako efektywnego procesu jest przeciwstawieniem się odrzucanym „modnym i łatwym relatywizmom” Tadeusza Boya-Żeleńskiego czy relatywizmowi Leona Chwistka: „Každy sąd jest też względny, ale chodzi przecież o kierunek sądu ku prawdzie” – pisze krytyk z rzadkim i wstydliwym dla siebie patosem, dodając, że jakieś porozumienie istnieje mimo chaosu, jakieś wątki kontynuują się i sumują, jakieś ukryte konsekwencje krystalizują się i nawet sceptyków zaprzęgają do służby dla narastającego ciała prawdy⁴².

Przyjmowana przez Irzykowskiego koncepcja prawdy jako procesu sprawia, że konkretny sąd, myśl, teoria nie pozwalają się opisać w dystynkcjach prawdy/fikcji i zawieszono są nieustannie pomiędzy tymi fenomenami, zawierając zarówno nieuchronny element poznawczego zysku, jak i skonwencjonalizowanego przekłamania. Jednak ów poznawczy zysk może i powinien być osiągnięty przez działania twórcze, jest on obecny w poezji, szerzej – sztuce, właśnie w ramach wartościowanej pozytywnie niezrozumiałości przekazu.

Poeta – pisze Irzykowski w tekście powstałym w tym samym roku co *Niezrozumialcy* – organizuje chaos, a dezorganizuje szablon, stawia nowe pytajniki starym odpowiedziom i wyłania sprawy nowe ku nowym odpowiedziom – on schodzi do źródeł, z których rodzą się teorie.⁴³

Zadaniem pisarza jest zatem niestroniące od wartościowania działanie poznawcze o charakterze pragmatycznym, skierowane wobec pierwotnego, stanowiącego swoiste założenie ontologiczne chaosu („rzeczywistość pałubiczna”), sposobem zaś realizacji tego celu okazuje się przełamywanie dotychczas obowiązujących form i metod jego zapisu (szablonu). Nowość, wartość poznawcza sztuki wymaga więc sytuowania się poety zarówno

40 K. Irzykowski, *O swoistą moralność literacką*, „Pion” 1934, nr 24, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 354.

41 K. Irzykowski, *Uroki naturalizmu*, w: *Słoń wśród porcelany...*, s. 114.

42 K. Irzykowski, *Trzy odpowiedzi Antoniemu Słonimskiemu*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 42, cyt. za: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 172.

43 K. Irzykowski, *Walka z mechanizmem*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 430.

wobec nieskonceptualizowanego jeszcze, a danego w doświadczeniu, chaotycznego i ukrytego oblicza świata, jak i wobec skonwencjonalizowanych form jego ujmowania, szablonowej rzeczywistości życia codziennego, „następczego świata zjawisk” (mówiąc językiem *Patuby*), „utartych wzorów ujmowania rzeczywistości”⁴⁴, (literackich) konwencji i mód. Rewelacja poznawcza w sztuce, będąca źródłem jej nowatorstwa, dokonuje się więc według Irzykowskiego dzięki przekształceniu tradycji, a nie jej ignorowaniu⁴⁵ (co wypominał ruchom awangardowym – głównie futurystom), eksperymentatorstwu formalnemu, komplikacjom i sublimacjom dotychczasowych sposobów ujmowania doświadczenia, czego efektem jest „forma utrudniona” anektująca nowe treści. Takie rozumienie nowatorstwa opartego na tradycji („dezorganizacja szablonu”), a nie tradycję ignorującego krystalizuje się u Irzykowskiego już w okresie młodopolskim (*Walka z mechanizmem, W kształt linii spiralnej*) i stanowi korzenie jego powojennych sporów z awangardą, głównie z zakładaną przez futurystów koncepcją oryginalności traktowanej jako efekt odrzucenia, a nie komplikacji artystycznych dokonań.

Wartościowana pozytywnie „niezrozumiałość” tekstu jest świadectwem i skutkiem tak osiąganego oryginalności literatury i polega na tym, że „ktoś ośmiela się własną łódką wypłynąć na morze chaosu i wrócić z nową zdobyczą” (NC, 477). Zatem – wnioskuje Irzykowski – „każde dzieło wartościowe, przynoszące coś nowego musi zawierać w sobie element niezrozumiałości” (NC, 477), i postuluje: „niechże więc niezrozumiałym, a więc trudnym będzie dzieło w tym znaczeniu, żeby zdobywało jak najwięcej nieznanego dla człowieka terenu” (NC, 478).

Polemika Irzykowskiego z tendencjami niekomunikatywności literatury pokazuje, że wbrew pozorom główną intencją działań krytycznoliterackich autora *Niezrozumiałości* nie jest destrukcja czy też ocena artystycznych dokonań i programów, ale realizacja ideału krytyki jako twórczości, a więc tego, co, inspirując się praktyką i programem teoretycznym autora *Walki o treść*, Janusz Sławiński nazwie po latach w swym znakomitym i kانونicznym tekście „funkcją postulatyczną krytyki literackiej”⁴⁶. Zasadniczym i ambitnym celem działań krytycznoliterackich jest bowiem według Irzykowskiego budowanie literackich programów, stawianie postulatów nowej sztuki i wskazywanie dróg ich osiągnięcia. Irzykowskiemu przyświeca ideał

44 K. Irzykowski, *Uroki naturalizmu*, s. 109.

45 Zob. np.: „Oryginalność, jeżeli ją artysta posiada istotnie, ziszcza swoje prawa pomimo wszelkich wpływów zewnętrznych, bo ona każdy wpływ potajemnie przerabia, nie trzeba się więc o nią bać i specjalnie jej pielęgnować – byłoby to niejako naśladownictwem oryginalności, a więc ten sam błąd, którego się chciało uniknąć”, K. Irzykowski, *Walka o treść...*, s. 14.

46 J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, w: idem, *Prace ostatnie*, t. 2: *Dzieło, język, tradycja*, Kraków 1998, s. 159–183.

sztuki zintelektualizowanej, sztuki, której niezbywalnym zadaniem będzie poznanie: odsłanianie nowych aspektów rzeczywistości przez komplikację naszych mentalnych ustaleń i sposobów ich zapisu, i taką sztukę ma wymuszać, zapowiadać i projektować krytyka literacka, będąca poezją „w innym stanie skupienia”. A „poezja to – według znanej definicji Irzykowskiego – stan emocjonalny wytwarzający się na szczytach myślenia”, jest więc ona „także sztuką, ale nie wyłącznie sztuką”⁴⁷.

W dwudziestoleciu, polemizując z Witkacym, dookreśla: „rozumienie, wyrozumienie i porozumienie, od tego zależą losy świata”, „prawo do starego frazesu o przepaściach międzyludzkich ma tylko ten, kto myśli nad tym, jak by je wyrównać”⁴⁸.

Taką koncepcją artyzmu krytyk upomina się o sytuowanie literatury w kręgu postulatów etycznych i antropologicznych, czego „nie zdołają pojąć ci, dla których słowo jest tylko bawidełkiem pod pozorami artyzmu, którzy chcieliby z poezji stworzyć sobie oazę wolną od odpowiedzialności” (NC, 482). Ten rozszerzający dla rozważań literaturoznawczych horyzont wprowadza Irzykowski przez identyfikację możliwości i powinności sztuki, rozpostartej między „rozumiałością” a „nierozumiałością” w procesie konstituowania się jednostki, jej tożsamości, dzięki komunikacji z innymi nastawionej na poznanie.

47 K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 147.

48 Idem, *Inter augures (Słaba odpowiedź osaczonoego zrozumiałca)*. Cyt. za: NS, 89.

O wierszach Karola Irzykowskiego

We wrześniu 1934 roku zapisywał Irzykowski w dzienniku¹: „Tego roku musiałem wycierpieć trzy razy, na ten sam temat: moich dawnych wierszy. Zaczął Boy swoim artykułem *Brzydka książka*, bo on myśli sobie: ginę ja, to przynajmniej i jego pociągnę w dół za sobą” (s. 253). I dalej wymienia jeszcze Nowakowskiego i Czachowskiego, stwierdzając: „Chociaż u nich wszystkich była zła wola [...], ale muszę przyznać tym napaściom słuszność. Wiersze były złe, nie miałem wówczas sposobności uczyć się z pierwszego źródła, jakim była dla Polaków liryka francuska” (s. 253).

Te młodzieńcze wiersze – bo o nie tu szło przede wszystkim, choć publikował je jeszcze w 1918 roku, a pisywał także i później – psuły mu opinię przez wiele lat. Kto tylko chciał mu dokuczyć, przypominał któryś z utworów drukowanych w czasopismach przedwojennych lub w tomie *Wierszy i dramatów* z 1907 roku. Zrezygnowany ton tej zapiski 61-letniego człowieka nie ujawnia jednak ogromu ambicji i nadziei, jakie wkładał Irzykowski w swoją twórczość beletrystyczną, w tym i wierszopisarską. Uprawiał tę dziedzinę – szczególnie dramat – do końca, wierzył w tę swoją pracę. „Na tym świecie warto być tylko poetą lub niczym” (s. 24) – notował w dzienniku osiemnastoletni chłopak.

Tych wierszy musiało być bardzo dużo. Dwudziestolatek o ogromnej i krytycznie analitycznej samoświadomości skrupulatnie rachował:

Wczoraj przed północą trzy wiersze; po 12 w nocy jeszcze pięć. Było to tak, że brałem jak zwykle motyw z dziennika, aby go układać w wiersze i w ten sposób pożytecznie usunąć; ale tą razą byłem z każdym motywem ciągle gotów i natychmiast go na czysto przepisywałem. Trwało to do 3 godziny. W takim razie mam w tym miesiącu już 29 wierszy, wliczając w to

1 K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, Warszawa 1964. Podane przy cytatach stronie pochodzą z tego wydania.

i najmniejsze, 4-wierszowe. W maju tylko 9 – z tych dwa po trzy kawałki, a więc 13, i jedno tłumaczenie. Więc mam już dobry dorobek. (s. 101)

Choć trzeba przyznać, że w zapisach pojawiają się i sądy bardziej autokrytyczne.

Wcale dobre samopoczucie, wzmożone jeszcze agresywnością w przewidywaniu nieprzychylności i w dodatku doświadczeniami z przyjęciem *Patuby*, prezentuje też *Od autora*, rodzaj posłowania do *Wierszy i dramatów*. Wiersze te – jak zaświadcza autor – pochodziły z lat 1893–1897 i bronił je poeta przed domniemaną krytyką wskazywaniem, że są one przecież „wynikiem odrębnego dążenia poetyckiego”, istniejącego przeciw aktualnym i uznanym za dobre dążeniom. Mało tego: w samym środku tomu wiersz *Wspomnienie* zawiera także komentarz prozą, wyjaśniający, skąd wiersz się począł i dlaczego nie został dokończony. Komentarzy więc aż nadto – choć czytelnik *Patuby* nie powinien być ich obecnością zdziwiony.

Powstają zatem trzy ściśle połączone kwestie: czego w gruncie rzeczy czepiali się prześmiewcy, co Irzykowski wmawiał swojemu czytelnikowi i jak w rzeczywistości (to jest w historii literatury) te wiersze wyglądają? A jeszcze dalej: dlaczego to pozyskało opinię grafomanii? Nie będzie tu szło o drobiazgowy i osobny wyznaczenie wartości tych wierszy, raczej zaś o określenie interesującego konfliktu społeczno-literackiego, który w skrócie się ową nazwą „grafomania” określa.

Najprościej – wedle reguł stosowanych do zjawisk o oczywistych wartościach – postępuje Boy w *Brzydkiej książce*, będącej, jak wiadomo, odpowiedzią na *Beniaminka*. Prostota tego chwytu – uprawnionego w odpowiedzi na pamflet – polega na zwykłym przytoczeniu wysmianego ongiś w „Życiu” krakowskim czterowiersza:

Ej, lubko ma,
Trzewiczki zzuż
I cicho sza
W koszulce stój!²

(Czterowiersz ten, wedle dziennikowej zapiski Irzykowskiego, ma pochodzić z *Zarazy w Bergamo*, ale nie ma go w wersji drukowanej tego dramatu, choć są tam fragmenty bardzo słownikowo i rytmicznie podobne, jednakże w kontekście zdecydowanie groteskowym, didaskalia zaś mówią, że brzmią one w „stylu karczemnym”).

Bardziej ogłędny był Czachowski w artykule *Irzykowski nieznany*³, opisującym twórczość beletrystyczną naszego poety. Przy omawianiu jej części

2 Tadeusz Żeleński (Boy), *Brzydka książka*, „Wiadomości Literackie”, nr 29 z 2 lipca 1933, s. 2.

3 „Pion” 1934, nr 8 (przyp. red.).

lirycznej decyduje się on przede wszystkim na zacytowanie – dopiero potem wsparte szerszym komentarzem i lojalnym odesłaniem do całego tomu, przez co komizm cytacji jest już bardziej stonowany – zwrotki wiersza *Pod słońcem*. (*Intelekt*):

Pastuch pastuszce zagrał na fujarce,
I w zboża wabi ją lany,
Widziałem u nich wiadome poznaki –
Proceder powszechnie znany.⁴

Zwrotka ta wyrwana jest także z wcale niebukolicznego kontekstu. Komentarz wypowiada pod adresem tych wierszy to, co kryło się zapewne także za milczeniem tylko cytującego Boya: brak zmysłu estetycznego („nasuwa liczne zastrzeżenia”), niechęć do formy, ograniczenie się do pojęć wyłącznie intelektualnych itp. Komentarz ten – a dotyczy on Irzykowskiego poety, bo nowelistę i dramaturga Czachowski bardziej ceni – zawiera w gruncie rzeczy pełen katalog zarzutów, jakie przeciw tym wierszom wypowiedziano i jakie sumowały się w jednym zdecydowanym określeniu: grafomania. Podobne zarzuty formułował już bowiem w 1907 roku recenzent Feldmanowskiej „Krytyki” Wacław Moraczewski. Ten protekcjonalnie powiedział:

ale kochany Panie, nie chodzi tu o pracę i oryginalność, chodzi tylko o piękność, a piękna ta piosenka nie jest. Nic nie pomoże objaśnienie, że powinno się notować te lub owe myśli, w ten lub inny sposób, piosenka nie jest ładna i koniec. [...] Pan Irzykowski zresztą poezję dziwnie pojmuje, rozumie, że ona jest wykwitem rozmyślań i logiki, kiedy poezja dotąd nie wyszedzonego procesu jest skutkiem, procesu, który na pewno ani erudycją, ani rozumowaniem zbudować się nie daje.⁵

Nawet Stanisław Garysz, który w przyjaznym tonie – wynikałoby z tego, że uwierzył w instrukcje posłowania – recenzował *Wiersze i dramaty* w „Naszym Kraju”, stwierdzał po prostu: „poezji w nich nie znajdziemy, natomiast sporo trafnych uwag i spostrzeżeń”⁶.

Zatem: niepoetyczne poezje, niefortunne ich racjonalizacje, brak zmysłu estetycznego, pogarda dla formy. Degradacja zupełna. Wiersze Irzykowskiego okazują się niedobre wobec dwu tak różnych systemów literackich (to jest młodopolskiego i międzywojennego, możemy bowiem na chwilę przyjąć, że takie dwa o względnej jednolitości zjawiska istniały), na gruncie

4 K. Irzykowski, *Pod słońcem*. (*Intelekt*), w: idem, *Wiersze. Nowele*, Kraków 1977, oprac. M. Wojterska, s. 69.

5 W. Moraczewski, *Karol Irzykowski: Wiersze i dramaty*, „Krytyka” 1907, z. 3, s. 244–247.

6 S. Garysz, *Karol Irzykowski: dramaty i wiersze*, „Nasz Kraj” t. 3 (1907), z. 9, s. 354.

których stali Boy, Czachowski, Moraczewski czy Garysz. Bo przecież te potępienia bez bardziej precyzyjnych dowodów – nawet jeśli uznamy krytycznoliterackie prawo do takich bezdowodowych metod – wynikają z przyjęcia za naturalne i oczywiste takich systemów wartości, wobec których te wiersze automatycznie przepadały. Dowodów już nie było potrzeba: system i przymierzane doń wiersze, które brano za jego realizację, były już na pierwszy rzut oka dostatecznie różne.

Przyznanie racji napastnikom w 1934 roku było tylko ciche i prywatne, bo w dzienniku – posłowie do *Wierszy i dramatów* zawiera jednak dość szeroko rozwiniętą obronę tej poezji, i to wcale dokładnie przewidującą argumenty na przykład Moraczewskiego, które i tak bez zwracania uwagi na posłowie padły! Przede wszystkim mamy tu czystą świadomość jej odmienności od obowiązującego potocznie systemu literackiego: wiersze te – powiada ich autor – „już z daleka z wyglądu nie są podobne do tych, które dziś uchodzą za ostatni wyraz rozwoju w liryce” (s. 210). Po drugie – jak już wskazywano – zachęca Irzykowski do uznania, że są one „wynikiem odrębnego dążenia poetyckiego, bodaj tak samo uprawnionego jak dążenia innych liryków polskich” (s. 213). Ta odrębność miałyby polegać na tym przede wszystkim, że

Co do treści są to utwory „bezmyślne”, bo prawie wyłącznie uczuciowe, i w tym tkwi pierwszy kontrast do naszej liryki współczesnej, która jest przeważnie refleksyjną i myślą pokrywa deficyty poezji, a poezją deficyty myśli. Uważam lirykę za instrument zbyt delikatny, by mogła wypowiadać myśli; zadaniem jej jest wyrażać stany przedmyślowe i nadmyślowe [...]. Liryk jest odkrywcą stworzeń, które zaludniają otaczający nas chaos, nie ich badaczem [...]. (s. 213–214)

I dalej: „poetę-liryka wabić może sama plastyczność swego wynalazku, szczególnie atmosfera jakiegoś spostrzeżenia, coś, co nigdy w tej samej kombinacji już nie wróci [...]” (s. 216).

Te teoretyczne instrukcje dla domniemanego czytelnika i krytyka zawierają jeszcze jedną cenną uwagę: mianowicie Irzykowski pokazuje palcem konkretne wiersze cudze, które są urzeczywistnieniem zamiarów z gruntu odmiennych od jego własnych, także konkretnych. Są to wiersze Staffa z tomu *Ptakom niebieskim* – Irzykowski zastrzega się jednak z góry, że nie ma to znaczyć, jakoby miał być poetą od Staffa lepszym.

Obecny w posłowie krytyczny opis młodopolskiego systemu literackiego jest chyba opisem dość wiernym (nie podano tu wszystkich jego szczegółów). Czy mamy tu jednak do czynienia i z wiernym opisem teoretycznym praktyki poetyckiej Irzykowskiego prezentowanej przez wiersze sprzed posłowia?

Spójrzmy najpierw na to zestawienie ze Staffem. Staffowskiemu *O radosnej ojczyźnie* przeciwstawia Irzykowski swój wiersz *W wagonie*. Utwór Staffa jest dość długim (28 wersów) ciągiem symbolicznych obrazów „drugiej rzeczywistości”, rzeczywistości marzenia („łądy, gdzie są zaciszne jak miłość ogrody”), do której dociera się poprzez symboliczną „wędrówkę” i „żeglowanie”. Jest to ciąg o konsekwentnej jednolitości stylistycznej, bogatej ornamentyce, utrzymanej w łagodnej, istotnie pogodnie radosnej, arielowskiej tonacji (Arielem nazwał Staffa bodaj Brzozowski).

W wierszu Irzykowskiego także mamy tę drugą rzeczywistość, choć nie tak arielowską – ale jest ona połączona z rzeczywistością empiryczną, podróż zaś od jednej do drugiej odbywa się zwykłym pociągiem, który nagle – jakby u Stefana Grabińskiego – „niezwykłe” w pomysł podróznego.

Że w załomów rządzie
On od ziemi się oderwie,
I jak smok pod niebo wzleci,
I z wichrami bujać będzie
Pośród gwiazd zamieci!7

Różnice są, i to dość istotne, choć pewne powinowactwa dałyby się odnaleźć na poziomie – jak to nazywają – kontekstu mikrostylizacyjnego. To, co ma u Staffa ową łagodną tonację, zdaje się istnieć jako wartość pozytywna w tym samym systemie, w którym tkwi i Irzykowski ze swoimi negatywnie naznaczonymi wartościami, obecnymi zresztą u tego samego Staffa gdzie indziej. Idzie o takie zwroty u Irzykowskiego, jak: „Księżyc trupa twarz przybliży / Bładym światłem błyska...”, „Oto w sercu sennym wstają / Duchy pogrzebanych marzeń” itp.

Te różnice jeszcze wyraźniejsze są w drugim ze wskazanych przykładów, *Ogrodzie miłości* Staffa, i w trzech erotykach Irzykowskiego, w których także – jak u Staffa – podmiot liryczny jest kobietą (ciekawe, że jest to dość częste w erotykach Irzykowskiego). W ogromnych rozmiarach wierszy Staffa mamy stylistycznie rozpasany – choć wewnątrz bardzo konsekwentny – monolog oczekującej dziewczyny, którego poszczególne fragmenty cytowane osobno mogłyby budzić komizm dziś tak samo jak owe cytacje z Irzykowskiego u Boya czy Czachowskiego (na przykład „W moich piersi pąki / Będziesz wgniatał się dzikim nieukojeń łona” czy „O, zjaw mi się, tyranie jasny, słodki kacie!”). Irzykowski w kreśleniu podobnej sytuacji w *Czekam* jest zdecydowanie bardziej ascetyczny, nic tu z migotania tyłu powtórzeń, spiętrzeń metafor, refrenów Staffowskiego monologu. Ale też o co innego tu chodzi, jak poświadczą zakończenie:

7 Cytaty wierszy za wydaniem: K. Irzykowski, *Wiersze i dramaty*, Stanisławów 1907.

Choćby mną żalność owładła grobowa,
To nikt ode mnie nigdy nie usłyszy
Ani zachęty, ni pierwszego słowa.

– i wraz z tym zakończeniem znajdujemy się w obszarze tajemnic, które rozwikływała rozpoznana również jako niepoetyczna *Patuba*, a od których Staff był daleko. To bardzo istotny trop, na który za chwilę powrócimy.

Trzeba zatem powiedzieć, że te przeciwstawienia nie do końca są prawdziwe w pierwszym wypadku, w drugim zaś mamy właściwie wskazanie przedmiotu zbyt różnego, by go rozsądnie przymierzać do własnej produkcji. Można więc podejrzewać, że instrukcje z posłowania sobie – wiersz zaś sobie! I tak chyba rzeczywiście jest. Zakładana w posłowiu jednolitość tych wierszy nie jest obecna w nich samych! Mamy tu bowiem swoistą „wielopoetykowość”. Są wiersze, w których przejawia się system poetycki bliski polskiemu pozytywizmowi literackiemu, i to od tematyki po rytmikę. Widać to w takich wierszach jak *Wiarus* („wiarus” to prawie topos), który tak oto skocznie się zaczyna:

Polski wiarus siwowłosy,
Bez rodziny wkoło
Pali ogień na kominku,
By dumać wesoło.

– jak *W zawiei usnę*, jak *Żydówka*, wiersz przypominający społeczne obrazki Konopnickiej, której Irzykowski nie lubił. Do tego kręgu można by zaliczyć też wiersze o mniejszej czystości systemowej, jak *Urywek z pamiętnika Zosi*, *Na łące* (wierszyk o dziecinie płaczącej, że postradała zebrane kwiatki):

Trawka trawkę trąca,
Dziwią się dziecinie:
Słoneczko się śmieje,
A rzeczulka płynie.

– czy wreszcie *Z łańcucha*, dzieło o brytanie, co uwolniony przez naiwnego malca „za gardło chwyta go zębami”, potem zaś „pobiegł uganiać po polach”. Obok tego mamy i realizację systemu młodopolskiego, czasem dość konsekwentne, jak *Odlam skały u wejścia do doliny tatrzańskiej* z takim początkiem:

Stałem, niegdyś król szczytów, na karkach z granitu
I kłułem ostrym berłem opony błękitu;
Lecz Bóg strącił piorunem dumnego z wierzchołka,
Postawił u gór wejścia, jak w bramie pacholka.

– czy też inne wiersze o tajnikach duszy z takim kompletem młodopolskiego wyposażenia poetyckiego, jak *Skrzydła Nicości*, *Z głębi ciemności*, *Szatu wiry*,

Lethe, czy podobnego typu metaforyczna ornamentyka niektórych erotyków. Jednakże te realizacje w swojej całości wydają się mniej konsekwentne, od pewnego miejsca niektóre z nich skręcają w innym kierunku – i to czasem wygląda na zwykłą nieudolność (podchwycili to prześmiewcy), czasem zaś na świadome działanie. Tam, gdzie wydaje się przezierać ów zamiar, mamy do czynienia zwykle z tym, cośmy sobie nazwali obszarem tajemnic *Patuby* (jeden z wierszy tego tomu ma nawet tytuł *Strumieński mówi*). Jest to jakby trzecia tonacja tego zbioru, najbardziej samodzielna i trochę sprzecząca się z postłowiowym wskazaniem na „bezmyślność”. W *Niemym duecie* – nieco podobnie jak we wspomnianym *Czekam* – mamy monologi Jego i Jej, przedstawiające jednakie chęci, które jednak nie ujawnią się wytłumione przez kontrolę świadomości (On: „Gotowaś myśleć, / Żem się zakochał [...] / A potem jeszcze w domu poskarżyć, / I miałbym hecę”, Ona: „Boję się tego, / By mnie ten chłopiec, / Pocałowawszy, / Potem nie wyśmiał”). Podobnie jest w *Na ławeczce tu usiędę...*, *O północy* – o autentyzmie namiętności, mimo że opłaconej, a także w autotematycznej *Drzazdze*, wyjaśniającej genezę twórczości poetyckiej (ma w niej iść o neutralizację urazów: „by przyspieszyć to zobojętnienie, / Piszę wiersz oto”), w wystroju stylistycznym zbliżającym ją do prozaicznej wypowiedzi potocznej.

Jest tu jeden jeszcze ślad, mniej już wyraźny – ale jest. Otóż w kilku pomysłach wydaje się Irzykowski zupełnie futurystyczny – ten „futuryzm” powstaje chyba przez swoistą groteskowość, która bierze się z połączenia oficjalnej dotąd problematyki poetyckiej z obrazami jeszcze poetycko nie-nobilitowanymi, w dodatku poetycko nie tylko nie neutralnymi, ale wręcz antypoetyckimi. Tak jest w wyśmiewanym *Być czy nie być?*, gdzie mamy „fizjologiczny” obraz duszy siedzącej sobie w mózgu (co jest czymś „na kształt ciasta”), na lekkim mostku („Może to nawet mostek – Varolego?” – wyjaśnijmy, że *pons Varoli* jest częścią mózgu wiążącą obie połowy mózdzku), oglądanej przez do głowy przybyłą publiczność – wszystko zaś zwieńczone już uprawnionym poetycko zakończeniem, o którego pomijanie miewał Irzykowski pretensje:

Bo poza moją czaszką nie chcę śmierci,
 Chcę się nią zabić, lecz na łódce myśli,
 W śmierć się zabłąkać i drogi nie znaleźć z powrotem.

Podobną tonację ma wiersz *Za miastem*, który otwiera taki obraz:

Gdy nikt już na mnie nie patrzy,
 Rozkraczam nogi i pochylam ciało,
 I przez tę bramę obserwuję w dali
 Pola i domy, lasy i strumienie
 Krajobraz piękny i oryginalny.

Choć trzeba powiedzieć, że tę „futurystyczność” można było zobaczyć dopiero z perspektywy późniejszych doświadczeń poezji polskiej – i że równie dobrze mogła być ona brana przedtem za nieudolność czy za nieuprawnione wprowadzanie niepoetyckich obszarów wyobraźni.

Tak w skrócie wyglądałoby to, przez co autor cierpiał potem tyle lat, przez co odmówiono mu talentu i co pewnie wciąż wygląda komicznie, kiedy gra w całej twórczości Irzykowskiego, o ustalonej przecież wysokiej powadze. A może przede wszystkim, kiedy gra z potocznymi i żywymi mniemaniem o osobowości autora, lekko ponurej, zdecydowanie poważnej, z głową w bardzo „teoretycznych” chmurach. Pewnie to, i dlatego tak rozśmieszyło wielu, że wówczas autorka od erotycznych subtelności, Nałkowska, całowała się z tym teoretycznym Irzykowskim pod oknem jej krakowskiego mieszkania – i to chyba z satysfakcją, jak wynikałoby z jej dziennikowej zapiski.

Spróbujmy jednak bardziej ogólnie ujrzeć przyczynę tej klęski. Trzeba do tego tylko rozplątać ten węzełek kwestii, który określano krótko jako „brak talentu”. Nie idzie tu o wyjaśnienie, czy go posiadał lub dlaczego nie posiadał, w którym miejscu ta jego siedząca na moście Varola dusza była ułomna. Zainteresujmy się raczej duszami – materializując je w wyznawane przez nie systemy wartości estetycznych – tych, którzy w tej sprawie wyrokowali.

Sytuacja, w której dochodzi do ujemnego wartościowania jakiejś twórczości, da się rozdzielić najpierw na dwie grupy działania mechanizmów obronnych jakiegoś systemu, broniącego się przed mutacją lub unicestwieniem. W pierwszej mamy do czynienia z orzeczeniem, iż taka twórczość urzeczywistnia w sposób zupełnie nieudolny oficjalny system wartości literackich. W tym wypadku jest ona rozpoznawana jeszcze w obrębie istniejącej literatury – tego się jej na ogół nie odmawia – tyle że literatury złej. Jest to – powiedzmy – grafomania systemowa. W drugim wypadku orzeka się, że taka twórczość w ogóle nic wspólnego z literaturą nie ma i jest zła przede wszystkim dlatego. Inaczej mówiąc, jest ona tworzona wobec nieistniejącego tu i teraz systemu wartości: powiedzmy o niej – grafomania pozasystemowa. Grafomania systemowa – jeśli taka naprawdę jest – nie ma w zasadzie szans na jakikolwiek ruch w procesie historycznoliterackim: przywiązana na stałe do rodzimego systemu, będzie dzieliła z nim jego losy, ale zawsze jako zła jego strona. Więcej możliwości nieoczekiwanych zdarzeń mieści w sobie drugi wypadek twórczości potępionej. Otóż może się zdarzyć i tak, że owa twórczość po pewnym czasie może zbiec się z powstałym właśnie nowym systemem – i wtedy odkrywcy polonista stwierdzi wypadek prekursorstwa. Trudno jest chyba ustalić jakieś prawidłowości czy wręcz prawa dla mechanizmu tego zbiegu, równałoby się to w gruncie

rzeczy rozwikłaniu ciągle dla nas tajemniczych zagadnień prawidłowości procesu historycznoliterackiego. W każdym razie nie można tu nie mówić też i o tak zwanym przypadku – o czym zwykle z okazji wynalezienia takiego prekursorstwa się zapomina, wytyczając prościuteńką linię implikacji od prekursora do owego nowego systemu lub przypisując mu szczególną i nieprawdopodobną nadświadomość historyczną. I z drugiej strony oczywiście do takiego zabiegu może zupełnie nie dojść i taka twórczość trwale będzie pozostawać poza kolejno powstającymi typami literatur, nie zyskując nigdy oficjalnego powodzenia społecznego.

W sprawie Irzykowskiego mamy do czynienia z pomieszaniem tych kilku wypadków – z powodu właśnie owej niejednorodności systemowoliterackiej tego zbioru. Ale przede wszystkim obecna tu jest twórczość uprawiana w duchu istniejących systemów – mielibyśmy wypadek pierwszy z wyróżnionych, choć orzeczenia na temat „braku poezji” w tych wierszach wskazują równocześnie i na wypadek drugi, realizowany, jak widzieliśmy, w o wiele mniejszym stopniu. Trudno cokolwiek twierdzić o losach przyszłych tego drugiego typu utworów – nie należy się chyba jednak spodziewać jakiejś sensacji procesowohistorycznej w tym względzie.

Takiego więc mechanizmu zdecydowanego potępienia Irzykowskiego można się domyślać. Co ciekawe, Irzykowski – mimo że niekoniecznie dosłownie w takim sformułowaniu jak tu – po stronie krytycznoliterackiej swojej świadomości zdawał sobie sprawę z tych mechanizmów. Stąd też posłowie do omawianego zbioru jest dobrym czynem krytycznoliterackim jako opis systemu młodopolskiego – nie odpowiada ono jednak twórczości własnej. (Gdyby tak było, moglibyśmy z szacunkiem mówić o udanym czy nieudanym eksperymencie literackim, i cała afera nabrałaby zupełnie nowych wymiarów). Tak jakby między twórczością a jej zracjonalizowanym projektem istniała jakaś – tak precyzyjnie opisywana w *Patubie* na przykładzie cudzych świadomości – „nie poprzębiana ścianka”, która rozsypała się dopiero w owej zapisce z 1934 roku. Uparte trzymanie się pisania wierszy przy niemożności doprowadzenia go do jego projektów, które uważało się za dobre, byłoby zatem jeszcze jednym z irracjonalizmów charakterologicznych tej tak zracjonalizowanej – chociaż przede wszystkim w legendzie o niej – osobowości. Karl Mannheim powiada,

że czynnik irracjonalny nie zawsze jest szkodliwy, a nawet przeciwnie, stanowi jedną z najbardziej wartościowych sił, jakimi rozporządza człowiek, o ile owe momenty irracjonalne pobudzają jego dążenia do racjonalnych i obiektywnych celów bądź tworzą dzięki sublimacji wartości kulturowe, bądź wreszcie, jako *pur élan*, pomnażają radość życia.⁸

8 K. Mannheim, *Człowiek i społeczeństwo w dobie przebudowy*, Warszawa 1974, s. 93.

O radości trudno tu akurat mówić, przy tej jak gdyby samoutrącającej się bezustannie osobowości. Ale czy może nie jest tak, że temu irracjonalizmowi Irzykowskiego zawdzięczamy wiele wspaniałych momentów w jego pomysłach krytycznoliterackich? Bo czyż nie dlatego nasz pisarz przyjął za dobrą ową obiegową figurę pokazującą krytyka jako skrachowanego poetę?⁹

- 9 Zaraz po moim tekście należy przeczytać: J. Łukasiewicz, *Poezje Irzykowskiego*, w: *Wyobraźnia i pedanteria. Prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Głowali w 65. rocznicę urodzin*, red. M. Adamski, M. Gorczyńska, W. Małecki, Wrocław 2008.

Marcin Jauksz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (Poznań)

Odrzucone cegiełki. O „kunszcie” narracyjnym Irzykowskiego nowelisty

Wstęp („Rozpoczynamy od szczegółów...”)

Rok 1891. Irzykowski czyta Sienkiewicza. Przyszły pogromca popularnych fikcji w wieku młodzieńczym, na prywatny użytek, nie umie ukryć zadowolenia:

Paralela między *Dewajtis* (chór dębów) a *Sielanką*. Które prędziej? Technika powieściowa doskonale wyrobiona. Sprawia mi przyjemność i dumę, że mogę niezależnie te arkana odczuć, te gryfy, i odczuć napięcie umysłu poety.¹

W tym cytacie akcent położyć należy na specyficzny charakter satysfakcji płynącej z „odczuwania napięcia umysłu poety” – tego drugiego, innego, niezrozumiałego. Przyszły architekt „mostów błękitnych między ludźmi” u progu swej pisarskiej drogi określa tu istotę artystycznej komunikacji, efekt, który sam będzie chciał osiągnąć jako autor. Efekt ten – cel wielu modernistycznych wypraw artystycznych – ma w czasie, o którym mowa, znaczenie nieporównywalnie mniejsze. Z dzisiejszej perspektywy można mówić o „świętym Graalu artystów”, nieosiągalnym momencie porozumienia między twórcą a czytelnikiem; wtedy jeszcze ów moment spełnienia był może trudny do osiągnięcia, pozostawał jednak w przekonaniu wielu w zasięgu zdolnego twórcy, który potrafił odpowiednio struny trącić w duszy czytelnika. Jak powszechne było to przekonanie, może poświadczyć choćby lektura popularnego w drugiej połowie XIX stulecia podręcznika do psychologii, gdzie literatura pomaga Janowi Crügerowi w zrozumieniu mechanizmów działania ludzkiej psychiki:

Wszystkie nasze poznanie tak się odbywa, jak zrozumienie książki albo utworu poetycznego. Rozpoczynamy od s z c z e g ó ł ó w, od części; ale

1 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1: 1891–1897, Kraków 2001, s. 91. Cytaty z tego wydania (wszystkie pochodzą z tomu pierwszego) oznaczam literą D, po której podaję numer strony.

zupłnie ich nie rozumiemy, a zdaje się nawet, że wielość części sprzeciwia się jednności całości. Dla wyjaśnienia rzeczy wybieramy który ze znanych utworów, np. J.N. Jaśkowskiego:

Balladę jakich wiele

Wieczorem w niedzielę

Przy wiejskim kościele

Dziad stoi i bije we dzwony:

Młodzieniec nieznanym

I pyłem odziany

Nadchodzi i słucha zdziwiony

Z tego wstępu nie możemy się zrazu domyśleć, dlaczego poeta wprowadza dzwoniącego dziada i nieznanego młodzieńca. [...] W miarę jak postępuje dalej opowiadanie dziada, a wzrasta się wzruszenie młodzieńca, rośnie i czytelnika zajęcie, przeczuwa on znaczenie szczegółów, ale w całym świetle jasnym występuje ono dopiero po przeczytaniu całej ballady. Wówczas poznaliśmy cel, do którego zmierzał poeta, a szczegóły, w których zrazu może nie dopatrywaliśmy związku, występują w końcu jako środki, którymi właśnie cel swój poeta chciał osiągnąć. [...] Treść, wszystkie szczegóły i forma są tylko środkami do osiągnięcia wyższego celu: wzbudzenia w duszy naszej myśli wznioślejszych, uszlachetnienia serca przez myśl w balladzie rozwiniętą. Cel ten, do którego wszystko tu zmierza, jako do ostatecznego punktu, cel ten wyższy jest zarazem przeznaczeniem utworu. [...] Idea, wyobrażenie całości najpierw zrodziła się w duszy poety i zakreśliła wykonanie poszczególnych części. Zrozumienie idei rzuca światło na szczegóły całości.²

Ten długi cytat pochodzi z *Zarysu psychologii*, podręcznika do użytku szkolnego i samodzielnych studiów, wydanego w Polsce w 1878 roku i znanego Irzykowskiemu³. Nawet zresztą gdyby tej ostatniej zależności nie było, można by mówić wciąż o reprezentatywnym dla epoki poglądzie na literaturę, poglądzie, który Crüger dodatkowo wykorzystuje, aby zilustrować mechanizm działania ludzkiej percepcji i powstawania wyobrażeń oraz idei w ludzkim umyśle. Fakt, że jest to podręcznik gimnazjalny, pozwala zaakcentować potoczność tej wiedzy i powszechność analogii między procesem wzbudzania uczuć przez zjawiska i przez opisujące je dzieła literackie. Dla Irzykowskiego ta zdobyta w gimnazjum wiedza była już anachroniczna. W dzienniku zaznaczał wyraźnie, że dzieła podobają się „po literacku”, a zatem – fałszywie, źle... Postulując autentyzm, nie chciał zgodzić się na

2 J. Crüger, *Zarys psychologii do szkolnego użytku i nauki prywatnej*, przekł. Z. Sawczyński, Kraków 1878, s. 69–71.

3 Zob. K. Irzykowski, *Dziennik*, s. 112.

wykorzystanie jakiegokolwiek konwencji, gdyż takie porozumienie, jakkolwiek satysfakcjonujące być może dla czytelnika, jest fałszywe, nieszczerze.

Nowele Irzykowskiego zajmują szczególne miejsce w jego dorobku. Mimo surowej oceny wydanej przez przyjaciół i ich rady, by prace te zachować w szufladzie, zdecydował się na ich publikację. „Stosunek moich dzieł [...] do moich dążeń nie jest równorzędny” – pisze już w 1895 roku w dzienniku i wyjaśnia, że „dążenia moje zawierają co innego, chcę gmach budować i zbieram cegielki, ale dzieła moje są tylko odrzuconymi cegielkami, którymi w czasie wolnym od budowania formę kunsztowną nadałem” (D, 685). Zakładając, że „gmach” to projekt, który w 1899 roku stanie się *Pałubą*, Irzykowski uznaje, że jego „ćwiczenia stylistyczne” są alternatywnymi formułami opowiadania o sobie i swoich doświadczeniach, w jakiś jednak sposób niemożliwymi do wkomponowania w powstające „dzieło w toku”. Analogia między tym gestem odrzucenia artystycznego a „kamieniem odrzuconym przez budujących”, wskazanym w Biblii, nasuwa się jednak wyraźnie i każe dziś pytać ponownie o właściwe znaczenie tych literackich prób, niby-satelitów krążących wokół słońca *Pałuby*. Fakt, że do szeregu krótkich próz należą rzeczy takie jak *Matżeństwo Maran* czy włączone później do wydanego w 1903 roku wieloksięgu *Sny Marii Dunin*, czynią z tych cegiełek ważny dokument rozwoju pisarza w zakresie tak umiejętności pisarskich, jak i jego poglądów na literaturę⁴.

Cudzysłów w tytule artykułu nie ma zatem wybrzmiewać ironicznie, gdyż nie jest zadaniem badacza pastwić się nad swoim bohaterem. Wręcz przeciwnie – ma charakter zaczepny i łączy się z pragnieniem wyjaśnienia, spośród jakich stylów porozumienia wybrany został ów właściwy *Pałubie* i czy te „odrzucone” próby wnoszą coś nowego do portretu Irzykowskiego artysty. To właśnie one, jako elementy „dzieła w toku”, najlepiej pozwalają rozpoznać, przez porównanie wariantów, różnych ujęć podobnych problemów, dają szansę, by ustalić, co dla Irzykowskiego było ważne i stanowiło zadanie, z którym gotów był mierzyć się kilkakrotnie. Akcentowana w przywołanym cytacie o Sienkiewiczu i Rodziewiczównie, a skryształizowana w „rzeczy o Horli” ambicja, by „energia autora i tętno dzieła udzieliły się czytelnikowi i wywołały powtórzenie stanu twórczości”⁵, jeszcze przed wojną poważnie się osłabi, pozwalając zaakceptować Irzykowskiemu – już przede wszystkim jako krytykowi – alternatywne modele literackiej komunikacji.

4 Więcej na temat tych utworów pisałem w pracy poświęconej *opus magnum* Irzykowskiego. Zob. M. Jauks, *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego*, Kraków 2015, s. 14–29 i 93–112.

5 K. Irzykowski, *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)*, w: idem, *Nowele*, oprac. J. Grodzicka, B. Winkłowa, Kraków 1979, s. 85. Wszystkie cytaty utworów beletrystycznych pochodzą z tego wydania – oznaczam je literą N, po której podaję numer strony.

W poszukiwaniu nieoczywistości

Irzykowski jako twórca fikcji jest w znacznym stopniu autobiografem. Filozofia świata i człowieka, jaka wyłania się z jego małych form narracyjnych i przede wszystkim z *Pałuby*, to próba wyprowadzenia zasad dotyczących człowieka z własnych perypetii psychologicznych, rozpisania na przeżycia papierowych bohaterów własnych zmagania z innymi ludźmi i uporania się z uczuciami do kobiet, których reakcje różniły się z jego oczekiwaniami – Zosią Piotrowską i Erną Brand. Program intymizmu, który formułuje wraz ze Stanisławem Womelą, dojrzewa z czasem i widać to po etapach, które stanowią kolejne utwory możliwe do zaliczenia do nurtu autotematycznego: *Wycieczka w świat daleki*, *Matężństwo Maran*, *Pałuba* oraz *Pyriphlegeton, czyli niepokalane poczucie*. Autobiografizm Irzykowskiego jest propozycją szczerości, odrzucającą jednak ekshibicjonizm. Skrętnie ukryte zostają wskazówki dotyczące życiowych korzeni literackiej fikcji, przynajmniej aż do czasu klęski artystycznej, jaką będzie – w odczuciu Irzykowskiego – *Pałuba*, i decyzji o zawieszeniu prób porozumienia z poszukiwanym „świadkiem”, choć oczywiście nie o zarzuceniu prób mówienia o sobie w ogóle. Zanim do kryzysu jednak dojdzie, Irzykowski ambitnie poszukuje szans na porozumienie, na stworzenie bezprecedensowych kanałów komunikacji z czytelnikiem – nie tylko w obrębie autobiograficznych fikcji. To, między jakimi literackimi konwencjami literackimi porusza się Irzykowski, najlepiej widać na przykładzie jego nowel podejmujących problem sporu, konfliktu.

W napisanym w 1895 roku utworze *Wróg i nieprzyjaciel* dwóch żołnierzy z wrogich armii po zakończeniu bitwy odnajduje się po dwóch stronach drzewa rosnącego opodal pola walki:

Zrazu poszli oni w bój ochoczo, zagrzeni ogólnym entuzjazmem, uniesieni ogólną wściekłością, wrzeszczeli, kłuli, rąbali jak wszyscy, przytłumiając gwałtownymi ruchami czołgającą się w sercach obawę, lecz później, gdy huk strzałów przycichał, gdy dymy rozstępowały się, ukazując tysiące niewidocznych przedtem, choć tak samo skutecznych niebezpieczeństw, gdy oficerowie zaczęli rzucać hasła do odwrotu, które rosły do znaczenia popłochu, wówczas zmęczenie przemogło odwagę, a instynkt samozachowawczy zapędził obu pod to drzewo, którego konary strzaskały ręczne granaty, w którego słoje wgryzły się setki na chybił trafił wystrzelonych kul karabinowych. (N, 71)

Dystans narratora podnosi szanse na nieliteralne odczytanie sytuacji przedstawionej w utworze i nadanie tak ustawionej scenie rangi symbolicznej. Cytat z potencjalnej interpretacji, mającej wydobyć prawdę o świecie

zaszyfrowaną w utworze Irzykowskiego, mógłby brzmieć tak: Irzykowski przemienia pole walki w przestrzeń klaustrofobiczną, gdzie rozlegające się wokół rżenie konających koresponduje z charakterem współczesnego świata. To przestrzeń, w której nowoczesny podmiot obawia się o swój los, nieustannie czuje się zagrożony. Bohaterowie Irzykowskiego, niczym Fabrycy del Dongo, doświadczają na polu walki dekonstrukcji romantycznych mitów o chwale i bohaterstwie, choć jest to wiedza spóźniona, a drzewo, pod które zagna ich los, to marna sadzonka drzewa wiadomości dobrego i złego: w tym świecie bowiem wróg i nieprzyjaciel to jedyne imiona, jakie noszą reprezentanci ludzkości, granica między dobrem i złem straciła na znaczeniu.

Rzeczywiście – można przyznać – straciła. Sprawa jednak na tym się nie kończy, modernistyczny patos, jeśli ktoś go w powyższym fragmencie faktycznie zdołał odczuć, szybko zostaje zdemaskowany. Tytułowi bohaterowie, po niespełnionym zamiarze ruszenia każdy w swoją stronę i równie nieudanej próbie pozbycia się rywala, zmęczeni wyścigiem dookoła drzewa, zostają ostatecznie, każdy po swojej stronie, oparci plecami o drzewo, w niemym wyczekiwaniu. A z Irzykowskiego analityka, badającego psychologię stresu, wychodzi Irzykowski żartowniś:

Tak stali dość długo – ich sprężystość zaczepno-odporna słabła, ręce z karabinem opadały. Tymczasem skutek przeżytych emocji u jednego z nich odezwała się potrzeba tej funkcji fizjologicznej, której spełnienie wymaga zwykle pewnego hałasu, a przy której odsłonięcie ciała jest nieodzowne dla czystości ubrania. Sytuacja była kłopotliwa: dać w prawidłowy sposób folgę potrzebie – znaczyło zachęcić przeciwnika do ataku, a nawet go prowokować. Więc jak najostrożniej zrobił odpowiednie przygotowanie jedną ręką, trzymając w drugiej karabin z palcem na cynglu, potem wygiął się nieco i w celu zagłuszenia właściwej czynności zaczął pokaszliwać chrząkać i charkać. Wtem posłyszał z drugiej strony drzewa odgłos, będący wskazówką, że przeciwnik już także oddał się tej samej funkcji odważnie i bez ceregieli, czy to dlatego, że miał większą potrzebę, czy że po owym chrząkaniu poczuł, o co chodzi. Wówczas i ostrożnie korzystając lojalnie z takiego „zawieszenia broni”, kucnął sobie wygodniej i zaraz lżej mu się zrobiło. (N, 72–73)

Rekonstrukcja sytuacji konfliktu, jaką przeprowadza Irzykowski, jest już *par excellence* prepaubliczna. Nieliterackość zagadnienia burzy wszelkie szanse, by pisma Irzykowskiego mierzyć miarami skrojonymi dla dzieł takich jak *Jądro ciemności* Josepha Conrada czy *Ziemia jałowa* Thomasa Stearnsa Eliota. „Rozstrojenie” stylistyczne noweli można – i pewnie po części należy – odbierać jako dowód niedostatku umiejętności Irzykowskiego.

Z drugiej jednak strony jest to wzorcowy przykład odrębności smaku pisarza, czytelatora śmiesznośtek, w których dostrzegać ma już odtąd konsekwentnie pęknięcia umożliwiające podejrzenie zasady rzeczywistości.

O konwencjach i schematach komunikacyjnych, które Irzykowski zwał, napisano już wiele⁶. Posądzony o likwidowanie Młodej Polski Irzykowski był – również w swoich oczach – najwytrwalszym z orędowników nadrzędnych postulatów epoki: szczerości i bezkompromisowości oraz burzeniu spetryfikowanych modeli komunikacyjnych, w nadziei stworzenia szans na samodzielność twórczą, na oryginalność. Zupełne niedopasowanie takiej perspektywy do ówczesnych gustów literackich nie dziwi, ale o jego właściwej skali świadczy sceptycyzm współautora intymistycznych postulatów – Stanisława Womeli. O stanowisku przyjaciela Irzykowski pisał w 1897 roku tak:

Istotne nazywanie rzeczy po imieniu nie jest obojętnym, jest czynem, którego wartości W[omela] nie przeczuwa, a tym mniej ocenia. Kwestia wstydu jest kwestią literacką i stoi w związku z intymizmem. Dobrze nawet jest, że te nazwy nie są obojętne – i nie zobojętnięją one pewnie długo, a zresztą między ludźmi będzie zawsze pewna atmosfera tajemnic, stanowiąca źródło poezji. Nieobojętność takich nazw – a pod nazwą rozumiem już nie tylko owe czasowniki i rzeczowniki, lecz całe opisy – daje sposobność do bezwstydnosci. (D, 705)

Prowokacja jako strategia literacka była dla Irzykowskiego ważnym, ale nie jedynym sposobem przykuwania uwagi czytelnika. Bezwstydnosc, o której w kontekście cytowanej noweli również może być mowa, nabiera

6 Z wielu możliwych nawiązań w tym miejscu warto chyba przypomnieć zwłaszcza diagnozy Marty Piwińskiej, które choć dotyczą *Pałuby*, znakomicie oświetlić mogą również nowelę, o której mowa: „Modernistyczny erotyzm i estetyzm, metafizykę i biologię, filisterską i żywiołową koncepcję życia Irzykowski sprawdził przy pomocy własnych kryteriów modernizmu, na własnym niejako terenie miłości i śmierci. Przepuścił przez filtr panującej kultury, doprowadził do końca chaos symbolicznych pojęć i słów, rozłożył je laboratoryjnie na elementy, uporządkował, określił, zdemaskował i nadał wyższy sens, złożył nową całość w *Pałubie*. *Pałuba* to modernizm «przezwyjęzony», który zostaje jednak modernizmem, lecz świadomym już własnych założeń. *Pałuba* jest kluczem zarówno do krytyki kultury przeprowadzonej przez Irzykowskiego, jak i do jego programu i pozostała tym kluczem do końca”. Parę stron później, nawiązując do demaskacji „filozofii koralowej” Irzykowskiego Piwińska ukazuje krystalizację przekonań, które pod drzewem we *Wrogu i nieprzyjacielu* kiełkowały. W odkrywaniu funkcji frazeologii – pisze badaczka – „tej samej, niezależnie od tego, jaki programom służy, Irzykowski zaczyna swą rewizję bohaterszczyzny sprowadzonej – jako społeczna pedagogika – do «patosu tresury bohaterskiej», który ucząc pogardy śmierci, uczy jednocześnie prawa siły, podżega do wojny, głosi pogardę «dziś» jednostki w imię odsuwanego w nieskończoność szczęśliwego «jutra» zbiorowości i jest prostą drogą do absolutyzowania wartości”, M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 200 i 210–211.

w tym przypadku cech stylistycznego przemieszczenia, które budząc uwagę, przynosi efekt, na jakim tak bardzo zależało autorowi: z jednej strony zażenowania, z drugiej być może współczucia, poświadczonego własnymi doświadczeniami zrozumienia reguły rzeczywistości.

Relacje między autorem i czytelnikiem rozważa Irzykowski wielokrotnie. Gdy w 1894 roku pisarz czyta negatywną recenzję Józefa Nowińskiego o Konopnickiej, znajduje tam zdanie – jak pisze – dla siebie i niezwłocznie przepisuje je do dziennika:

Zdaje mi się, że wpływać za pomocą słów na ludzi, na kształtowanie się ich poglądów i na ich czyny, można albo przez rozum siłą logiki faktów i rozumowań, którą to stroną możemy pozostawić tu na stronie – albo też przez uczucie, drogą sugestii, że tak powiem, tworząc w umysłach nierozewralne lub trudno rozerwalne skojarzenia się pomiędzy pewnym pojęciem oderwanym a pewnym poczuciem harmonii wzniosłości i piękna, biorącym źródło w harmonii, wzniosłości i piękności danego utworu. (D, 579)

Najciekawszego fragmentu, z perspektywy swoich późniejszych działań twórczych, Irzykowski już nie przepisuje, niemniej jego niechęć zarówno do Konopnickiej, jak i do konwencjonalności i schematyczności oddziaływania ówczesnej literatury pozwalają rozumieć, że dla budującego swój program działania młodego klerka ten pogląd Nowińskiego mógł być szczególnie bliski: „Nie sztuka obudzić pewne uczucie, w którym dusza czytelnika doskonale jest wyegzercytowana: umiej wywołać je tam, gdzie znajdziesz zaledwie zarodkową jego możliwość”⁷. Tutaj bowiem oczywistości komunikacji powierzchownej zostają rozbite, a schematy psychologicznych interakcji w zasadniczy sposób zanegowane. O ile bowiem – za Crügerem – Irzykowski podpisałby się pod zdaniem Johanna Friedricha Herbarta: „każde dzieło sztuki pięknej [...] wznosi nas ponad poziom pospolitości i przerywa zwykły tok psychicznego mechanizmu”⁸, o tyle w momencie próby doprecyzowania tego, czym jest pospolitość i ustalenia recepty na to, jak wypaść z kolein sztamkowych, mechanicznych reakcji psychologicznych, refleksja polskiego krytyka kultury podążyłaby innym torem niż ten, po którym poruszali się niemieccy myśliciele. Crüger, podejmując myśl Herbarta, dodaje jeszcze, że dzieło takie „budzi w nas ogólne o czynnościach i cierpieniach ludzkich myśli, utwierdza w niejednym wyobrażeniu, wzmacnia w niejednym przedsięwzięciu, a przez to udoskonala nas i uszlachetnia”⁹. Irzykowski bez wątpienia nie uznałby

7 J. Nowiński, *Maria Konopnicka*, „Ateneum” 1894, t. 1, z. 2, s. 313.

8 J. Crüger, *Zarys psychologii...*, s. 108.

9 Ibidem.

znakomitej części wyobrażeń, w których „utwierdza nas” dzieło sztuki, za warę utwierdzenia i efektu takiego procesu nie nazwałby tym samym pozytywnym. Teoria jednorazowego, antykonwencyjnego porozumienia między autorem i czytelnikiem, do której zmierza w swych pracach poprzedzających *Patubę*, stanowi zaprzeczenie powyższego założenia, choć niewątpliwie Irzykowski argumentowałby, że jemu również chodzi o udoskonalenie człowieka. Przynajmniej do czasu.

Modele nienawiści, modele miłości

Patuba zmienia Irzykowskiego. Jest to proces o wielu stadiach, ale gdy dzieło ostatecznie zostaje wydane i o ile nie zignorowane zupełnie, to zinterpretowane wyrywkowo, zdaniem Irzykowskiego – niezrozumiane, pisarz zaczyna poważnie wątpić w skuteczność koncepcji, na której oparta jest *Patuba*. Najlepiej dowodzi tego jeden z utworów niedokończonych, napisany w 1910 roku, a opublikowany już po wojnie (w 1920), zatytułowany *Uczucie zależności (Fragment)*. „W kształt linii spiralnej” wraca tu pisarz do motywu pojedynku. Opowiadanie zaczyna się tak:

W ostatni rozkoszny sen Anita wdarła się nie wiadomo skąd ostra krawędź rzeczywistości i sen zaczął pękać jak szkło, którego drzazgi z dziwną jadowitością wpijały się w duszę na wpół przebudzonego. U wejścia do namiotu zobaczył złowrogą twarz Numa, który, wyzwany, sam przedwcześnie przyszedł i czekał jakby czatując. Obrzydła konieczność walki zamknęła Anita od razu w ciasnym kręgu niepewności. (N, 287)

Od pierwszych zdań widoczna jest różnica w tonie opowieści, temat realizowany w znacznej części komicznie w noweli z 1895 roku, tutaj wzniesiony zostaje na wyżyny patosu, Anit – osaczony i niepewny – wyrasta dzięki pierwszemu zdaniu na bohatera pokrzywdzonego, zaszczonego, wytrąconego z bezpiecznego azylu snów. Ten, który go zeń wygania, jest postacią zaiste demoniczną:

Podłość Numa zniszczyła mu radość życia, on szkodził mu i krzywdził go wszędzie, oczerniał go przed przyjaciółmi, hańbił uwielbiane przezeń dziewice. Anit nie mógł pić z żadnego źródła, nie wiedząc, czy nie skałyły go cuchnące usta Numa, a najulubieńszy koń Anita złamał nogę w jamie, której nikt inny nie mógł wykopać, tylko Num. (N, 287)

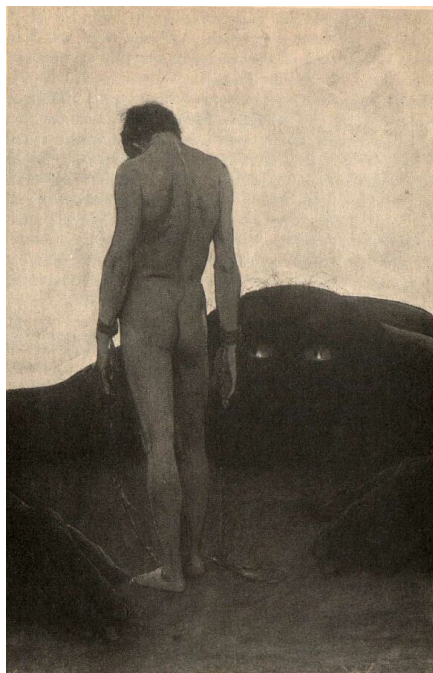
Starcie, mające charakter rytualnego pojedynku, jest doświadczeniem granicznym. Anit – pogrążany przez wyzwiska Numa, który obarcza go własnymi przymiotami – pragnie zemsty, ale mimo wszystko w kluczowym momencie ulegnie brutalnej sile przeciwnika:

Anit stawał się odległym od swej siły na dystans obowiązku, on ją miał, lecz już nią nie był. Klęska i wstyd podczołgiwały się ku niemu, z duszy skądś przedwcześnie wytryskał okrzyk: ratunku. [...] Zbliżała się chwila nieuchronna. Czuł rękę własną już jakby obcy przedmiot, wywierał na nią nacisk samą tylko myślą o woli, dalekim, słabym wspomnieniem. Ręka się jeszcze sama broniła, dobra, kochana ręka. Uległa, uległa. (N, 289–290)

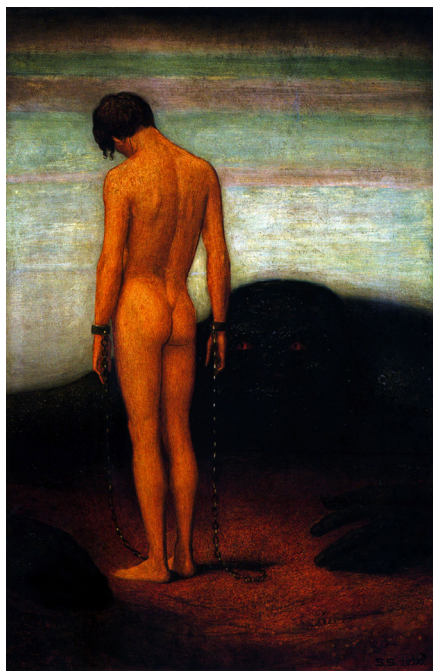
Perfidia nieprzyjaciela i tajemnica własnej słabości to dwie potęgi, z którymi Anit nie ma szans się zmierzyć. Jego słabość – można zaryzykować hipotezę – nie jest skazą prywatną, ale doświadczeniem każdego, kto ulegnie uczuciu zależności, uczuciu relacji. Ta jest przekleństwem bohatera, które wyjaśnia pierwsze zdanie tej historii. Nie po raz pierwszy Irzykowski zsyła swoim bohaterom sen, który zostaje rozbity. Ofiarą pisarza padli wcześniej i Grimmer, i „zabawiający sam siebie własną romantycznością” bohater *Matżeństwa Maran*, i wreszcie Piotr Strumieński oraz jego pałubiczna (mniej lub bardziej przyszywana) rodzina. Jeśli uznać Numa, który reprezentuje ostrą krawędź rzeczywistości, za kolejne wcielenie „pierwiastka pałubicznego”, bezradność Anita nabierze sensu, a jego walka o prawdę stanie się wysiłkiem zaiste tragicznym. W utworze Irzykowskiego nienawiść spleta się bowiem z miłością:

Przywarli do siebie ciałami i one, nieraz przecież głądzone dziewcząt pieszczotą, wydobywały z siebie uścisk, który, po skali wytężenie przebiegłszy i marny punkt najzależniejszego przesiału miłosnego, wspinał się coraz wyżej w nieznane sfery woli. I znowu niecierpliwi widzowie: oczy zazdrościły pierśiom i ramionom, i nogom ich akcji bezpośredniej, gdy one tylko przebijają się bezsilnymi błyskawicami. Zawarł je Anit i skupił się cały. Dotychczas jeszcze był rezerwowo swe siły, nie próbując ich dalszych granic. Wstydział się zanadto wytężyć. Teraz, nim słońce wejdzie, postanowił od razu sięgnąć do szczytu swej siły i zgniółszy przeciwnika, rozszarpać go na kawałki. (N, 289)

Przy świadomości napięcia ciał i emocji opisanych w *Modrej płaszczyźnie*, intrygująco „spartańskiej” miniaturze dramatycznej Irzykowskiego napisanej jeszcze w 1894 roku, czymś na kształt interpretacyjnej ślepoty byłoby pominięcie obecnego w tym cytacie homoerotycznego napięcia. Zwiększa się ono jeszcze za sprawą nieskromnie podpatrujących splecionych mężczyzn spektatorów, co dodatkowo w potencjalnie demaskującej Irzykowskiego interpretacji pozwoliłoby z faktu wyboru Saszy Schneidera jako autora dzieła, które podsunęło tytuł i posłużyło za motto *Uczuciu zależności* (zob. il. 1), uczynić niemalże deklarację o randze coming outu. Nie jest to jednak interpretacja, którą chcę przeprowadzić, choć mam świadomość, że odczytanie noweli Irzykowskiego i szkicu Schneidera, o takim samym jak



Il. 1. Sascha Schneider, Das Gefühl der Abhängigkeit (1893),
źródło: <http://aboq.org/pics/schneider/abhaengig.jpg> (dostęp 28 marca 2019 r.)



Il. 2. Sascha Schneider, Feeling of Dependence (1920),
źródło: <https://commons.wikimedia.org>
(dostęp 28 marca 2019 r.)

tekst polskiego pisarza tytule, w obrębie *queer theory* miałoby i podstawy¹⁰, i odbiłoby się zapewne szerszym echem wśród filologicznej braci niż próba ustalenia zmian zachodzących w przedstawianiu świata w nowelach autora *Słonia wśród porcelany*.

Mój Irzykowski, takim, jakim go znam dzisiaj, sięga jednak po obraz jednego z pierwszych otwarcie przyznających się do homoseksualizmu artystów, by zaznaczyć dramat człowieka obdartego z godności przez obmowę, przez arbitralnie przyczerpione etykiety, które w oczach społeczeństwa odbierają mu prawo do bezpiecznej egzystencji. Wolę to przesłanie, bo uzupełnia ono humanistyczny wydźwięk *Pałuby*, otwiera czytelników na Innego w niejednej postaci. Zależność odczytana przez Irzykowskiego w ten sposób na rysunku Schneidera symbolizowana byłaby przez kajdany, które niby opinia wiążąca innych bohaterów Irzykowskiego zmuszają człowieka ostatecznie do kompromisów, autocenzury i budowania takich czy innych fikcji, pozwalających trwać na wyżynach w zgodzie z otaczającym światem. Okrucieństwo rzeczywistości nie pozwala jednak na komfort samozłudy, pojawić się musi Num czy też czarny, pełną stwór, dla odbiorcy z początku XX wieku przekonujące upostaciwienie ludzkiej słabości i bezradności względem tak czy inaczej definiowanego zagrożenia (zob. il. 2). W świecie Irzykowskiego zagrożeniem dla ładu fikcji prywatnych (snu Anita) jest właśnie Num, odzierający ze złudzeń potwór, którego człowiek boi się i którego pożąda zarazem.

Maniera opowiadania pozwala mówić o niezwykle skondensowanej wersji *Pałuby*, którą niewątpliwie młodopolska publiczność przyjęłaby łaskawiej, niż stało się to z powieścią Irzykowskiego. Na nieszczęście autora w roku 1920, gdy tekst ukazuje się drukiem, styl ten jest już rażąco anachroniczny. Rozmijający się konsekwentnie z epokami, w których przypada mu tworzyć, Irzykowski również pada ofiarą Numa, czy raczej – wracając do pierwotnej nomenklatury – „pierwiastka pałubicznego”. Sen o artystycznym spełnieniu nie może się ziścić. Tym razem kotwicą u nóg artysty będzie uczucie zależności od splendoru tragedii, spowijającej bohaterów końca stulecia. Polskiemu czytelnikowi znaczenia zwieszanej głowy tłumaczyć nie trzeba.

10 Sascha Schneider mówił o powyższym rysunku tak: „Trudno mi nieustannie toczyć bitwę z demonami i być wystawionym na widok publiczny. Przetrawianie zawdzięczam mojej sile psychicznej i fizycznej. Ale i ja mogę wytrwać do czasu jedynie. Tylko przez wyrażenie, jak to przedstawia się w mojej wyobraźni, udaje mi się z tego powodu nie popaść w obłąd”. Cyt. za: A. Range, S. Schneider, *Zwischen Max Klinger und Karl May: Studien zum zeichnerischen und malerischen Werk von Sascha Schneider (1870–1927)*, Bamberg 1999, s. 32, tłumaczenie własne.

Zakończenie. Metamorfozy Irzykowskiego

Irzykowski, który po 1905 roku wielokrotnie bierze na warsztat zagadnienie „pałubiczności”, wraca też do motywu kukły, by w *Metamorfozach Mojskiego* podkreślić jeszcze jedną zmienną w swej budowanej od podstaw wizji człowieka. W noweli tej Irzykowski znów mierzy świat ironicznym spojrzeniem i gdy tworzy kolejnego ze swych literackich sobowtórów, pozwala mu na schizofreniczny eksperyment, który niechcący stacza się w sekwencję absurdalnych skeczy, stanowiąc *in nuce* materiał na frapujące studium rozkładu osobowości; rozkładu, który w pewien sposób metaforyzuje też obecny w twórczości Irzykowskiego po wydaniu *Pałuby* odwrót od próby całości, wyczerpania tematu, jakim jest doświadczanie świata i drugiego człowieka. Irzykowski przyjmuje konsekwencje poetyki incydentalnej, wyrażonej w ostatnich rozdziałach swego *opus magnum*. I pisze jakby w ślad za wyczytanymi przez Piotra Strumieńskiego po drugiej stronie kanwy postulatami, dotyczącymi kształtowania świadomego siebie społeczeństwa. Odkryte przez Irzykowskiego już w wieku XX pisma Jeana-Marie Guyau stanowią interesujący kontrapunkt dla anachronicznych diagnoz cytowanego wcześniej Crügera:

Gdy nasz język zwykły, a nawet wiersze wieków ubiegłych są często niejasnym przekładem jedynie naszych myśli wewnętrznych, wiersz współczesny próbuje oddać myśl w całej jej mocy i życiu; jest to przekład tak bliski tekstu, że sprawia nieraz wrażenie oryginału: poeta zdaje się nam oddawać cały i mamy to uczucie, jak gdyby w nas samych przechodziła wprost dusza naszych wielkich ludzi, unosząc się wraz z ich śpiewem.¹¹

„Poeta, pisząc dla siebie, pisze przez to i dla wszystkich, ale właśnie dla najaksamitniejszych skrytek ich duszy, przez co pojęcie wszyscy rozpada się na jednostki” – stwierdza Irzykowski (D, 707, podkr. w tekście). Podejmuje tym samym w obrębie estetyki wątek zapisany przez „nieśmiertelnego Guyau” w jego *Zarysie moralności bez powinności i sankcji*:

Rozwój umysłów, jak rozwój materialny, jest zawsze przejściem od jednorodności do różnorodności: doprowadźmy do zupełnej jednakowości wszelkie inteligencje, a unicestwimy samą inteligencję; ukształtujmy wszystkie umysły podług jednego wzoru, dajmy im jedne i te same wierzenia, jedną religię, jedną metafizykę, podciągnijmy myśl ludzką pod jeden strychulec, a staniemy przeciw istotnej dążności do postępu.¹²

11 J.M. Guyau, *Zagadnienia estetyki współczesnej*, przekł. S. Popowski, Warszawa 1901, s. 229.

12 J.M. Guyau, *Zarys moralności bez powinności i sankcji*, [tłumacz nieujawniony], przedm. R. Wojdak, Warszawa 1960, s. 207.

Gdy francuski filozof pisze o sferach estetycznych, tworzy ciekawe uzupełnienie dla tej indywidualistycznej formuły etycznej, zrywającej z wszelkim doktrynerstwem i imperatywami moralnymi wszelkiej maści. Uniwersalizm wpisany w arcydzieło ma inną rangę, inne znaczenie niż próby kierowania sumieniem czy myślą:

Homerowie i Szekspirowie czuli w sobie drgania wiekuistej głębi natury ludzkiej. „Kiedy wam mówię o sobie, mówię wam o was”. Oni są sobą, nami, są również przyszłością. Myśl, jaką wyrażają, cała przeniknięta jest tym, co nie przemija w człowieku, co przeżywa formy często nietrwałe, w których zasklepia się inteligencja oderwana.¹³

Proteuszowa natura Mojskiego odbija stany niepokoju samego Irzykowskiego, te z nich, które uznaje za pewien rodzaj poczucia zagrożenia wiążący bohaterów tego czasu. Sztyletowany ciosami dowcipu i przedrzeźniany przez wewnętrznego zgrywusa Irzykowskiego Mojski, podobnie jak wcześniej Grimmer czy Strumieński, pozostaje postacią głęboko tragiczną. Jego uczucia przed ostateczną przemianą w pchłę (obsunięcia się w szaleństwo) są próbą określenia granicy wytrzymałości człowieka w starciu z własnym egoizmem i chęcią jego pokonania:

Tony pogrzebowej muzyki, którą zamówił dla swojej śp. „ja”, wywoływały w nim uczucie nadchodzącego odrodzenia, pewność narastania nowego „ja”, przypominały mu pęknięcie lodów na wiosnę. Osłabiony był jednak jeszcze i senny i dlatego kroki jego wydawały się już to krokami podrygującego tancerza, już to zataczaniem się rekonwalescenta. (N, 121)

Słabość podmiotu nie jest tu bez znaczenia, przywołanie figury powracającego do zdrowia pacjenta może być odczytana jako kolejna pisarska zabawa z tradycją. Rekonwalescentem był tropiący „człowieka z tłumy” narrator opowiadania Edgara Allana Poe, którego śledztwo stało się jednym z ważkich punktów zaczepienia dla szukającego właściwej postawy „malarza życia nowoczesnego” Charles’a Baudelaire’a, wielkiego prowokatora literatury europejskiej. To on zwracał się do obłudnego czytelnika słowami „Mój bliźni! Mój bracie!”. I tu docieramy punktu, w którym żarty z niedopasowania Irzykowskiego do górnych rejestrów modernizmu europejskiego brzmią już zupełnie nieśmiesznie. Wiosenna scena każe już bez ironii zacytować Thomasa Stearnsa Eliota, ale nie *Ziemię jałową*, bo to nie w kwietniu chowano Mojskiego. Finał monologu znajomego spotkano na ulicy przez bohatera-narratora *Little Gidding* ujmując na zasadzie

13 Idem, *Zagadnienia estetyki współczesnej*, s. 240.

kontrastu i analogii, do jakiego scalenia swoich części ostatecznie jest już w stanie doprowadzić Irzykowski:

Najpierw, zimne ścieranie się gasnących zmysłów
Bez oczarowań lub obietnic innych
Niż gorzki bezsmak – sok owoców cienia,
Gdy duch i ciało odrywają się od siebie.
Potem, świadoma swej bezsiły wściekłość
Na szaleństwa ludzkości i pierś kaleczący
Śmiech z tego, co przestało nas już bawić.
Na koniec, ból rozdzierający powtórných narodzin
Wszystkiego, co czyniłeś i czym byłeś; wstyd
Motywów późno odsłoniętych i świadomość
Czynów niegodnych i krzywdzących innych,
Któreś niegdyś uważał za sprawdzian swych cnót.
Pochwały głupców żądla, a honory plamią.
Od zła do zła idzie duch rozsierzony –
Jeśli go nie odrodzi ów oczyszczający ogień,
W którym, w rytmie, musisz poruszać się – jak tancerz.¹⁴

Kim zatem jest Irzykowski nowelista? W jego zbiorach mieszczą się utwory słabe, niezłe i całkiem dobre. Daleko im do rozmachu *Pałuby*, niemniej napędzane tą samą wrażliwością pozwalają zaobserwować, czytane chronologiczne, intrygujący brak chęci, by konsekwentnie odrzucić jakąkolwiek z dostępnych literackich konwencji. Tym sposobem żartowniś Irzykowski „psuje” zarówno młodzieńcze opowiadania, jak i dojrzałe próby trzydziestoletniego przeszło literata, literata, który jest rozpoznawalną już wtedy figurą lwowskiego środowiska artystycznego. Tenże sam Irzykowski, czy młodszy, czy starszy, podejmuje niezwykle interesujące próby, by opowiadać o swoich doświadczeniach zawiedzionej miłości (także własnej) albo tworzyć psychologiczne modele symboliczne, już bez ironii, możliwe do zapisania w bibliografii modernistycznych zmagani z kryzysem egzystencjalnym człowieka przełomu stuleci. Z tych artystycznych ćwiczeń płynie zatem lekcja niezwykle ważna dla każdego, kto poszukuje linii przewodnich twórczej i intelektualnej drogi tego pisarza: marginesy Irzykowskiego zapisane są niejednorodną czcionką, ale ostatecznie zdradzają swoją niepodważalną zależność od centrum, nawet jeśli na mocy przekleństwa epoki, musi to być zależność przede wszystkim przez negację.

14 T.S. Eliot, *Little Gidding*, w: idem, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane z komentarzami*, przekł., oprac. K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 165–166.

Między metaforą a metonimią. ***Brama zwycięstwa*** Karola Irzykowskiego jako nowoczesna narracja o wojnie

Wojenne zaskoczenia

Kilkanaście lat po wybuchu Wielkiej Wojny Karol Irzykowski wspominał: „Fakt zamachu w Sarajewie nie zrobił na mnie większego wrażenia”¹. Konstatacja autora *Patuby* zgodna jest z nastrojami ówczesnej opinii publicznej, która w pierwszym okresie lekceważyła konflikt zbrojny w Europie. Franz Kafka z początkiem tej wojny zapisał w swoim dzienniku: „Dziś Niemcy wypowiedziały wojnę Rosji. Po południu pływałem”². W *Łuku* Juliusza Kadena-Bandrowskiego wieść o wojnie zaskakuje bohaterów w czasie przyjęcia kończącego rok szkolny. Jeszcze kilkanaście minut wcześniej roześmiani pedagogowie dzielili i spożywali stworzony za pomocą jedzenia świat... W *Sól ziemi* Józefa Wittlina:

Nawet pary kochanków, przytulone na ławkach miejskich ogrodów lub odurzone sobą w zaroślach Prateru, nagle oderwały się od siebie. Miłość, spłoszona mroźnym powiewem śmierci, opuściła swe naperfumowane i cuchnące zacisza i wyszła na rojne bulwary.³

Zabójstwo Arcyksięcia Ferdynanda, niezbyt sprawnego i lubianego następcy tronu, w zaskakujący sposób przerodziło się w *casus belli*, czego nie spodziewali się nawet wysoko postawieni politycy austriaccy. Jeden z nich po zbrodni miał powiedzieć do swoich podwładnych: „Panowie, to straszne nieszczęście. No, ale człowiek musi przecież jeść. Chodźmy coś przekąsić”⁴.

1 K. Irzykowski, *Pierwsze dotknięcie wojny*, w: idem, *Lżejszy kaliber*, Warszawa 1938, s. 17.

2 Cyt. za: M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przekł. K. Rabińska, Warszawa 1996, s. 70. F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*, przekł. J. Werter, wstęp Z. Bieńkowski, Kraków 1961, s. 320.

3 J. Wittlin, *Sól ziemi*, oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991, s. 16.

4 Cyt. za: M.S. Neiberg, *Taniec furii. Wybuch pierwszej wojny światowej oczami Europejczyków*, przekł. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2013, s. 27.

Relacje mieszkańców ówczesnej Europy i analizy doniesień prasowych wskazują na początkowe lekceważenie konfliktu austriacko-serbskiego⁵. O zamachu na Arcyksięcia nie wspominał André Gide, prowadzący zwykle skrzętne zapiski dziennikowe⁶. Wybuch pierwszej wojny światowej nie skłonił również do tworzenia notatek dziennikowych Karola Irzykowskiego – pisarz powraca do tworzenia dziennika dopiero w terminalnej fazie choroby swojej córki Basi.

„Pierwszym dotknięciem wojny” (by przypomnieć tytuł jednego ze wspomnieniowych tekstów krytyka) była praca w biurze korespondencyjnym w Krakowie. Jako pracownik biura Irzykowski stenografował informację o habsburskim ultimatum w stosunku do Serbii. Jak się wydaje, autor *Patuby* dostrzegał historyczność zapisywanej informacji i liczył się z jej konsekwencjami. Zapewne dopiero wtedy (podobnie jak większość europejskiej opinii publicznej) uświadomił sobie powagę sytuacji politycznej⁷. W radiowym odczycie opowiadał:

Wpadały mi do ucha, punkt po punkcie, warunki coraz twardsze. Już nie jako urzędnik pośrednik, jako ogniwo transmitujące wiadomości – osobiście, jako człowiek, słuchałem tej strasznej depezy i ogarniało mnie drżenie, wściekłość, obawa i zarazem niby jakieś podniosłe uczucie...⁸

Osobistych „dotknięć wojny” w biografii Irzykowskiego było niewiele. Pierwsze miało się okazać przedostatnim. Następnym będzie dopiero reporterski wyjazd do Gorlic w 1915 roku, którego owocem stanie się reportaż *Brama zwycięstwa*.

Zmiany polityczne nie były dla Irzykowskiego najważniejszymi w latach Wielkiej Wojny. Dominantą ówczesnych przeżyć pisarza będzie choroba i śmierć córki Basi, która odchodzi w 1916 roku, w wieku niespełna 6 lat⁹. Basia jest głównym (jeśli nie jedynym) bohaterem dziennika w trakcie wojny, a przedłużająca się żałoba Irzykowskiego stanowi przeżycie duchowe, emocjonalne i intelektualne o wielkiej sile¹⁰.

Prozaik nie uznawał swoich „wojennych” osiągnięć literackich za wartę uwagi. W liście do Zofii Nałkowskiej pisał: „Co się tyczy wojny, to nie

5 Ibidem, s. 30–49.

6 Ibidem, s. 38–39.

7 Zob. ibidem, s. 93 i n.

8 Ibidem.

9 Historię choroby i śmierci pierworodnej córki Irzykowskiego relacjonuje Barbara Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1, Kraków 1987, s. 459–473.

10 Zob. na ten temat: E. Kraskowska, *Ojcowska żałoba Karola Irzykowskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 127–137.

napisałem nic ważnego i godniejszego uwagi”¹¹. Przyznawał także, nie bez cienia cynizmu: „Mam opowiedzieć swoje przygody wojenne! Jakże to uczynię, ja cywil, ja arcycywil, który na wojnie nikogo nie zabiłem, ani nie zostałem zabity”¹². Uwaga, choć ironiczna, w dobry sposób oddaje odczucia Irzykowskiego w stosunku do pisarstwa wojennego. Jak się wydaje, autor *Beniaminka* nie uważał się za fachowca w tematyce wojskowej. W liście do Nałkowskiej czytamy dalej: „Nie biorąc udziału, nie uważałem się za kompetentnego. Stanowisko moje musi być o tyle inne niż Pani, że mimo wszystko ubolewam nad tym, że nie mogę wziąć udziału, że ta wojna nie wybuchła 10 lat temu”¹³.

Po kilkunastu latach odwoła się do swojego niespełnionego udziału w wojnie i wyzna: „Marzę o tym, żeby kiedyś jeden Irzykowski był generałem”¹⁴.

Reportaż przeciw samemu sobie

Przyjrzyjmy się, mimo wcześniejszych rozpoznań, *Bramie zwycięstwa* – najważniejszemu tekstowi Irzykowskiego, stworzonemu w trakcie wojny, którego analiza będzie stanowić oś naszych rozważań. Oczywiście jest, że wybór celu reporterskiej wyprawy nie był dla pisarza przypadkowy. Autor *Czynu i słowa* przybywa do jednego z najbardziej znaczących miejsc frontu pierwszej wojny światowej, gdzie po długich potyczkach i oblężeniu miasta rosyjski front został przerwany przez armię cesarsko-królewską. O skali zniszczeń górskiej miejscowości informuje pisarz już na początku swojego tekstu. Zaznacza, że „Gorlice są dziś polskim Pompei; na 613 domów zaledwie 47 nadaje się do zamieszkania”¹⁵. Niestety zawiedzie się czytelnik, który po tak skrupulatnym przytoczeniu stopnia zniszczeń Gorlic oczekuje w dalszych częściach relacji kolejnych dokładnych liczb obrazujących efekt wojennej zawieruchy. Zaprezentowanie ogromu destrukcji miasta jest wyłącznie, jak słusznie zauważa Jan Jakóbczyk, elementem spłacania „daniny wojennej”, cechą wojennej retoryki, obecnej w większości publikowanych wówczas relacji¹⁶. Faktograficzny, charakterystyczny dla dziennika czy

11 K. Irzykowski, *Listy*, oprac. B. Winklowska, Kraków 1998, s. 89, list do Zofii Nałkowskiej z 16 kwietnia 1916 r.

12 K. Irzykowski, *Pierwsze dotknięcie wojny...*, s. 15. Zob. też J. Jakóbczyk, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005, s. 77.

13 K. Irzykowski, *Listy*, s. 90, list do Zofii Nałkowskiej z 16 kwietnia 1916 r.

14 K. Irzykowski, *Odpowiedź na ankietę: Literatura a żołnierz*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 4: 1936–1939. *Ze spuścizny rękopiśmiennej*, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 2000, s. 431.

15 K. Irzykowski, *Brama zwycięstwa*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1: 1897–1922, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 275.

16 Zob. J. Jakóbczyk, *Szachy literackie?...*, s. 52.

reportażu opis właściwie w tekście nie występuje. Być może taki zabieg jest próbą (by znów podążyć za intuicjami Jakóbczyka) ukrycia własnej intymistyki, schowania się za nieautentycznym opisem¹⁷. Wiele wyjaśnia też uwaga samego Irzykowskiego, który na wstępie utworu mówi: „Sprawozdania z podróży, zawierające szczegóły osobiste, niesmacznymi bywają”¹⁸. Tak sformułowaną już na początku tekstu uwagę można traktować jako zasadniczą wskazówkę interpretacyjną, preferowany i projektowany przez autora kod odbioru. Wymienione przez Irzykowskiego „szczegóły osobiste” mamy chyba prawo wziąć za swoistą „metonimię faktografii”. Wymagają one bowiem obecności w tekście wyraźnie zaznaczonej konstrukcji podmiotu – reportera, który staje się gwarantem prawdziwości świata przedstawionego. Autor *Beniaminka* chciałby zaś wyjść wyłącznie poza indywidualne relacje dziennikarskie i wprowadzić swój tekst w rejestry interpretacji niefaktograficznej. Znane są zresztą liczne wypowiedzi Irzykowskiego, w których wyrażał on swoją niechęć do pisarstwa reporterskiego, nazywając je choćby „zdechłym konstatowaniem”, „pakierstwem”, czy uznając je co najwyżej za przygotowawczą fazę literatury¹⁹. Już sam początek utworu pozwala więc przewidywać, że tekst Irzykowskiego nie będzie „tradycyjnym” reportażem, ograniczającym się do literackiej rejestracji faktów.

Wokół poznania. Wojna – nowoczesność – reprezentacja

Programowa „antyreportażowość” wiąże się również z poglądami autora *Sonetów gorlickich* na popularne w czasie wojny pisarstwo wspomnieniowe. Z niechęcią wypowiadał się o takiej twórczości w artykule *Wpływ wojny na literaturę*:

Każdy z naszych żołnierzy wraca z dziennikiem własnym, spisywanym w rowie strzeleckim albo z dziennikiem zabitego towarzysza broni. Fala ta zaleje na długi czas literaturę. Panować w niej będzie fakt, dlatego że jest faktem autentycznym [*sic!*], potwierdzonym przez ranę, kalectwo, ruinę, lub zgliszczę [ortografia oryginalna].²⁰

Nie chodzi jednak Irzykowskiemu wyłącznie o sprzeciw wobec niskiej jakości produkcji literackiej „trębaczy i rębaczy”. Jak dalek bowiem zaznacza

17 Zob. *ibidem*, s. 52–53.

18 K. Irzykowski, *Brama zwycięstwa*, s. 276.

19 Zob. m.in. W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław 1972, s. 228–232.

20 K. Irzykowski, *Wpływ wojny na literaturę (Horoskopy i zadania)*, w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 1, s. 297.

krzyk, „Sztuka wzdryga się przed surową rzeczywistością, zwłaszcza naj-surowszą: wojną”²¹.

W krótkiej uwadze Irzykowski wskazuje na trudność bezpośredniego oddania realności pozaliterackiej, której ostatecznym przejawem ma być wojna. Literatura, jak się wydaje, ucieka od „dotknięć rzeczywistości” we własny system pojęć, mechanizmów i konstrukcji – „wzdryga się” przed dokładną, reporterską reprezentacją świata.

Refleksja Irzykowskiego, podająca w wątpliwość możliwość wyrażenia i opisu fenomenu Wielkiej Wojny, wpisuje się w liczne konstatacje pisarzy i świadków wydarzeń z lat 1914–1918. Wystarczy przejrzeć dzienniki brytyjskich, francuskich, niemieckich żołnierzy, zajrzeć do prozy Andrzeja Struga, Stanisława Rembeka, Władysława Orkana, przeczytać *Na zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque’a albo *Ogień* Henriego Barbusse’a... Pacyfistyczny pisarz Romain Rolland notował w swoim dzienniku: „Strasznie jest żyć pośród tej obłąkanej ludzkości i przyglądać się bezsilnie upadkowi cywilizacji. Ta europejska wojna to największa katastrofa historyczna od stuleci”²². Francuski szeregowiec walczący pod Verdun Alfred Joubaire pisał w trakcie walk: „Ludzkość oszalała! [...] Nie znajduję słów, by wyrazić moje wrażenia. W piekle nie może być straszniej. Ludzie oszaleli!”²³. Kilka dni potem już nie żył. W listach kierowanych do domu żołnierze wielokrotnie wspominali o niemożliwości opowiedzenia i oddania doświadczenia walk, a także o fundamentalnych zmianach, które w ich psychice wywołała wojna²⁴.

Niewyraźalność wojny wprowadza nas w problematykę kategorii „wojny nowoczesnej”. O nowoczesności w kontekście Wielkiej Wojny pisano wiele i obszernie, dlatego w tym miejscu przypomniane zostaną tylko najważniejsze aspekty takiej interpretacji²⁵. Jednym z nich jest zaprzeczenie wszelkich wartości i rewizja metod prowadzenia wojny wyrosłych jeszcze z XIX wieku. Zmienił się sposób postrzegania wroga, który stał się anonimowym, nieznanym przeciwnikiem. Umierano najczęściej nie z ręki indywidualnego, fizycznego człowieka, lecz zabójcą okazywała się anonimowa i bezosobowa maszyna. Wreszcie, wojna nabrała charakteru totalnego, dotykała, przez

21 Zob. ibidem, s. 298.

22 M.S. Neiberg, *Taniec furii...*, s. 162.

23 M. Gilbert, *Pierwsza wojna światowa*, przekł. S. Amsterdamski, Poznań 2003, s. 264.

24 M. Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 258–264.

25 Zob. m.in. M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska lat 1914–1918 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2004; D. Kielak, *Wielka wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914–1918*, Warszawa 2001; J. Świąch, *Wojna a projekt nowoczesności, w: Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki, Warszawa 2003; A. Chwalba, *Samobójstwo Europy*, Kraków 2014; M. Eksteins, *Święto wiosny...*; M.S. Neiberg, *Taniec furii...*; M. Gilbert, *Pierwsza wojna światowa*.

trudności w codziennym życiu i liczne ofiary frontowe, każdego obywatela, nawet niezaangażowanego²⁶. Wszelkie wymienione przed chwilą przemiany sprawiły, że zrewidowana została pozycja podmiotu i jego doświadczenia w ówczesnym świecie. Dominującymi przeżyciami stały się zagubienie i niepewność, wynikające z upadku dawnych, pewnych i całościowych reguł poznawania rzeczywistości. Poznawana rzeczywistość była niejasna, subiektywna, fragmentaryczna; stała się wyłącznie intencjonalnym aktem świadomości podmiotu. Literatura, opisując chaotyczną rzeczywistość, jednocześnie ją poznawczo organizowała; zacieranie się granicy między reprezentacją a światem przedstawionym powoduje, że literatura zaczyna współkreować rzeczywistość, stając się jej tropem²⁷.

Zatem nowoczesność wojny oznacza jej nieopisywalność w kategoriach dziewiętnastowiecznego realizmu. Wielka Wojna staje się rodzajem idei, subiektywnie wykreowanej reprezentacji. Dlatego kluczem do lektury reportażu Irzykowskiego może być namysł nad relacją świat–przedstawienie. Taki trop interpretacyjny wydaje się jeszcze bardziej uzasadniony, gdy weźmie się pod uwagę rolę, jaką niniejsza refleksja odgrywała w systemie filozoficznym pisarza.

Wyjść poza przedstawienie

Słusznie zauważa Jan Jakóbczyk w swojej analizie *Bramy zwycięstwa*, że charakterystyczną cechą tekstu jest metaforyczny, estetyzujący, niedosłowny styl, który badacz określa jako „skrycie się za tarczą sztuki”²⁸. Wystarczy przytoczyć kilka fragmentów: „Rozbitymi się one [ruiny] wydają jak skorpupa jaja, z którego wyleciał ognistopióry ptak”; „Szczególne wrażenie wywiera pełna wody kropielnica, nie należąca już nigdzie, z wydrążeniem jakby zakrwawionym wskutek opadów atmosferycznych”; „wieża [...] rozłupana granatem i odsłonięta z dwóch stron, co wygląda jakby nad ołtarzem zawisła głowa z przeciętą ku dołowi gardzielią”²⁹. Taki opis jest oczywiście opowiedzeniem się przeciwko naturalistycznej narracji reporterskiej, jednak – jak sądzę – świadczy także o określonej orientacji epistemologicznej.

Irzykowski, spacerujący po zniszczonej miejscowości, konstruuje swoją percepcję w porządku metaforycznym, używając alegorii i symboli – zburzona kopuła kościoła powoduje, że „błękit niebieski” odprawia ciche nabożeństwo, a zniszczony ratuszowy zegar ma symbolizować „nieuchronność

26 Zob. J. Świąch, *Wojna a projekt nowoczesności*, s. 9–18.

27 Zob. M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny...*, s. 17–34; zob. też R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 17–47.

28 Zob. J. Jakóbczyk, *Szachy literackie?...*, s. 52–53.

29 K. Irzykowski, *Brama zwycięstwa*, s. 276, 280.

czasu, zawisłą nad Gorlicami”; nad zrujnowanym miastem unosi się zaś „tajemnica przełomu”³⁰.

Ta „ucieczka od realizmu” widoczna w warstwie stylistycznej tekstu może być wyjaśniona nie tylko niechęcią do pisarstwa dziennikarskiego, lecz także organizatorską funkcją poznania podmiotu literackiego. Nowoczesność wojny, jak już wcześniej zostało zaznaczone, polega bowiem na dekonstrukcji dawnych mechanizmów poznania świata; jak pisał wówczas Juliusz Kleiner: „W dotychczasowym systemie myślenia nie ma dla niej miary”³¹. Wojna wymaga więc od człowieka konstrukcji i rekonstrukcji poznawanej rzeczywistości. Metafora staje się w tym momencie budulcem istnienia świata.

Warto porównać ten model poznawczy z licznymi wypowiedziami Irzykowskiego na temat poznania i reprezentacji. Zaczniemy od najbardziej znanego tekstu – *Pałuby*. Jednym z najsłynniejszych motywów tej nowatorskiej powieści jest wydzielenie dwóch „pierwiastków” – „konstrukcyjnego” oraz „pałubicznego”. Pierwiastek konstrukcyjny to schematy, modele i konstrukcje, pozwalające nam ująć chaotyczną rzeczywistość w jednolitą całość³². Strumieński tworzy „historiozofię życia”, układa świat w zgodzie z powszechnie ustalonymi prawami i regułami. Znając współcześnie rolę, jaką poznanie metaforyczne odgrywa w codziennej percepcji, możemy chyba uznać je za „pierwiastek konstrukcyjny”, współtworzący rzeczywistość wojenną³³.

Problem zapośredniczonego poznania rzeczywistości powraca w wielu wypowiedziach teoretycznych krytyka. Jeszcze przed *Bramą zwycięstwa* opublikował pisarz tekst *Niezrozumialcy*. Czytamy w nim między innymi:

Świat zewsząd nas otaczający jest chaosem, który co chwila organizujemy, w którym tylko dlatego nie toniemy, że przez dziedziczość, tradycję i wychowanie wyrobiliśmy w sobie pewien system narzędzi i znaków, za pomocą których ów chaos ujmujemy, rozumiemy.³⁴

Zatem: człowiek podświadomie dokonuje systematyzacji świata przez wykorzystywanie „wdrukowanego”, często nieuświadomianego systemu pojęć. Co więcej, tekst literacki wedle Irzykowskiego winien zawierać w sobie

30 Ibidem.

31 J. Kleiner, *Pod wrażeniem wojny i Księgi ubogich*, za: M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny...*, s. 12.

32 Zob. m.in. A. Budrecka, *Wstęp*, w: *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław 1982, s. XXXVIII–XLVII i n.

33 O roli metafory w poznaniu rzeczywistości możemy oczywiście najwięcej przeczytać w fundamentalnej pracy George’a Lakoffa i Marka Johnsa *Metafory w naszym życiu*, przekł. T. Krzeszowski (m.in. wydanie: Warszawa 1988).

34 Zob. K. Irzykowski, *Niezrozumialcy*, w: idem, *Czyn i słowo. Glosy sceptyka*, Lwów 1913, s. 249.

pewną ilość „rozumialstwa i niezrozumialstwa”. „Zrozumialstwo” to posługiwanie się wspólnymi dla czytelnika i odbiorcy kategoriami poznawczymi i językowymi, „niezrozumialstwo” zaś to odkrywanie nowych metod i sposobów poznawania rzeczywistości, inaczej mówiąc: „organizacja chaosu i dezorganizacja szablonu”³⁵. Literatura ma być w takim wypadku „wynajdywaniem porządku” w świecie (by powtórzyć za Ryszardem Nyczem³⁶).

Kolejny kontekst jest ściśle związany z wojennym pisarstwem Irzykowskiego. W eseju *Czynnik sztuki w wojnie* prozaik powtarza formułę Oscara Wilde’a i stwierdza, że „nie poezja naśladuje rzeczywistość, lecz odwrotnie: rzeczywistość naśladuje poezję”³⁷. Kategorie przeniesione z literatury sprawiają, że zmienia się postrzeganie rzeczywistości; dopasowujemy świat do siatki poetyckich pojęć, schematów, modeli. Dochodzi do „literaturyzacji” świata i zaczyna zacierać się granica między przedstawionym a przedstawiającym.

Wiele o stosunku Irzykowskiego do przedstawiania rzeczywistości i reprezentacji mówi znany tekst *System od-do*. Tworzy w nim krytyk model poznawania świata realnego oparty na dwuaspektowej działalności pisarza. Działalność „od” to wyłącznie rejestrowanie faktów, obserwowanie rzeczywistości, system „do” zaś to „punkt dojścia”, wpisanie obserwacji w model porządkowania rzeczywistości³⁸. Celem pisarza ma być nie zwyczajne oddanie świata, literackie fotografowanie, lecz wpisanie jej w specyficznie ludzki świat kulturowych reprezentacji³⁹. Ontologiczna różnica między materiałem rzeczywistości, a materiałem literatury sprawia, że każde, nawet pozornie wierne oddanie świata musi być także jego kreacją⁴⁰. Prawdziwym geniuszem pisarza powinno być nie „odpisywanie rzeczywistości”, lecz umiejętność dostrzeżenia w świecie elementu „aureoli niezwykłości”, cudowności zwykłych zdarzeń⁴¹.

35 K. Irzykowski, *Walka z mechanizmem*, w: idem, *Czyn i słowo...*, s. 265.

36 Zob. R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 2002, s. 159–182. [Zob. w niniejszym tomie artykuł Sylwii Panek „Jasność jest fikcją zrobioną z materiału chaosu”. Irzykowski przeciwko niezrozumialstwu, s. 109–124 – przyp. red.]

37 K. Irzykowski, *Czynnik sztuki w wojnie*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 257.

38 Zob. K. Irzykowski, *System od-do*, w: idem, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala, Wrocław 1975, s. 625–631.

39 Zob. M. Gołębiowska, *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006, s. 135–137, 177–178; W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria*, s. 230–233.

40 W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria...*, s. 235–240.

41 Zob. m.in. K. Irzykowski, *Cudowność jako materiał poetycki*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 586–587. Taką koncepcję poznawania rzeczywistości zaprojektował Irzykowski pod wpływem lektury *Listu Lorda Chandosa* Hugona von Hofmannsthal’a (zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 100–117).

To tylko najważniejsze przykłady tekstów Irzykowskiego na temat literackiej reprezentacji rzeczywistości empirycznej. Rozważania krytyka wpisują się w fundamentalne dla modernistycznej filozofii zagadnienie⁴². Jak widzimy, metaforyczne obudowanie tekstu jest nie tylko próbą organizacji zniszczonego (symbolicznie i materialnie) świata wojennego, lecz także zastosowaniem w praktyce poglądów głoszonych w tekstach krytycznych. Kreując tekst realistyczny z poetyckim naddatkiem, pokazuje autor *Lżejszego kalibru* spójność własnych przekonań. Metafora w tym wypadku to „punkt dojścia”, „wynajdywanie porządku” i „aureola niezwykłości”.

Między metaforą a metonimią

Nie zawsze jednak metafora dominuje w tekście reportażu. Niekiedy opis, prowadzony zasadniczo w porządku symbolicznym, zostaje przerwany przez nagłe „dotknięcie rzeczywistości”. I tak, ruiny domów są opisywane jako „szkielety”, „przepaście”, „skorupa jaja”, lecz w pewnym momencie reporter musi przemieszczać w nocy łóżko, aby uniknąć cieknącej z sufitu wody. Fragment ten można uznać, jak się wydaje, za wyjątkową i specyficzną aneksję realizmu w symbolicznie zorganizowaną rzeczywistość. Podobnie jest w przypadku przywoływanego już opisu kościoła, wyraźnie symbolicznego i metaforycznego⁴³. Ale stylistyka znacząco się zmienia w momencie opisu krajobrazu zniszczonego cmentarza:

Odlupane kolumny marmurowe leżą na wygiętych pod ich ciężarem okratowaniach, medaliony, posążki, zmiażdżone lub pokaleczone, a wszędzie na kamieniach znać odpryski kul karabinowych. Tu z podlatującego aniołka pozostały tylko nogi, ówdzie klęczącemu chłopakowi kula oderwała głowę...⁴⁴

W dalszej części tekstu przywołanie legendarnego przebiegu bitwy współwystępuje z epizodem wojennej nędzy – spotkaniem ze staruszką, zbierającą kłosa wśród okopów strzeleckich.

Trzy przypomniane w tym miejscu sceny pokazują dwie płaszczyzny, wokół których skonstruowana jest narracja w reportażu Irzykowskiego.

Ciągłą cyrkulację materii tekstu między symbolem a realnością można – transponując niniejsze kategorie w rejestry analizy stylistycznej – wpisać w schemat przechodzenia między metaforą a metonimią. Metonimię rozumiemy w tym miejscu (zgodnie z propozycjami Elaine Freedgood, a także

42 Zob. R. Shepard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, wstęp, red. R. Nycz, przekł. P. Wawrzyszko, Kraków 1998, s. 122–123.

43 K. Irzykowski, *Brama zwycięstwa*, s. 280.

44 Ibidem, s. 281.

samego Irzykowskiego) jako taką figurę retoryczną, która zbliża nas do „rzeczy samej”, przez namysł nad jej materialnością. Zatem świat przedwojennych wartości i znaczeń był światem metafory; miał jasne struktury i modele postrzegania rzeczywistości, schemat jego poznawania oparty był na niezmiennych kategoriach politycznych, społecznych i filozoficznych. Ich metaforyczne rozumienie, zachodzące wewnątrz systemu, wzmacniało tylko jego stałą strukturę. Wojna zaś spowodowała zwrot do rzeczywistości – materii. Zmusiła dziewiętnastowiecznego człowieka do spojrzenia w stronę rzeczy. Wiele w twórczości wojennej pisania o codzienności bitewnej – niewygodach, chorobach wenerycznych, warunkach sanitarnych, latrynach. Rozpad świata wymaga bowiem powrotu do literalnej, dosłownej percepcji świata. Wojna to zatem w takim wypadku metonimia.

Podsumujmy: percepcja wojny przez Irzykowskiego byłaby ciągłym kreowaniem i destrukcją kreacji. Pisarz „wynajduje porządek” i „aureolę niezwykłości” w świecie wojennym – współtworzy świat przez metafory⁴⁵. Realność domaga się jednak wyrażenia „dosłownego”, naturalistycznego – wyrażenia metonimicznego. Metafora nierzadko ponosi klęskę w zetknięciu z realnym „dotknięciem wojny”. Pisarz – na podobieństwo Piotra Strumieńskiego w *Pałubie* – tworzy modele, przez które postrzega świat. Znaki militarnego zniszczenia stają się pierwiastkiem pałubicznym, dekonstruującym obraz rzeczywistości.

Opisana w niniejszym tekście „ucieczka od realności”, na którą decyduje się Karol Irzykowski, może się wydawać aktem „antynowoczesnym”, sposobem na uniknięcie zetknięcia ze zmienionym przez wojnę światem. Trudno oczywiście zaprzeczyć, że metaforyzowanie mogło pełnić funkcję mechanizmu obronnego. Sądzymy jednak, że różni się metafora autora *Słonia wśród porcelany* od tych stosowanych na przykład przez pisarzy „legionowych”, poruszających się w kręgu płytkiej estetyki i patriotycznego sloganu⁴⁶. Irzykowski nie używa wyłącznie gotowych „wzorców”, mających „ukryć” prawdziwy, wojenny świat, lecz bierze odpowiedzialność za jego uporządkowanie, strukturyzację i współtworzenie. Zdając sobie sprawę z kreacyjnej roli przedstawienia literackiego, w nowoczesny sposób staje się modernistycznym współtwórcą wojennego świata.

45 O ważnej roli metafory w filozofii Irzykowskiego pisał m.in. Wojciech Głowala. Zob. idem, *Sentymentalizm i pedanteria...*, s. 240–249.

46 Zob. na ten temat m.in. I. Maciejewska, *Rewolucja i niepodległość*, Kielce 1992, s. 163–185; A. Prószczyńska, *W kręgu problematyki heroizmu, czyli trzy strategie literatury legionowej*, w: *Literatura wobec I wojny światowej*, red. M.J. Olszewska, J. Zacharska, Warszawa 2000, s. 141–153.

Śmierć teatru? Problem kina niemego w *Człowieku przed soczewką* Karola Irzykowskiego¹

W 1908 roku Karol Irzykowski przygotował dla powstającego teatru Adolfa Nowaczyńskiego cykl trzech krótkich sztuk nazwany *Jarżmo kaudyńskie*. Przedsięwzięcie nie powiodło się, lecz dało asumpt do powstania pierwszego scenariusza teatralnego opowiadającego o kinie – jednoaktówki *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*.

Sztuki nigdy nie wystawiono – przed włączeniem do tomu *Wiersze. Dramaty*² została wydrukowana w numerze „Pionu”³ poświęconym Irzykowskiemu. Dotychczasowe interpretacje tego nieco zapomnianego tekstu to raczej wzmianki: w artykule Jadwigi Bocheńskiej oraz w książce Małgorzaty Hendrykowskiej⁴ – obie badaczki uwypukliły poruszane w jednoaktówce zagadnienia masowości, kapitału i nowoczesności w związku z problemem sztuki. Natomiast Elizabeth Nazarian, w najnowszej syntezie teorii filmu Irzykowskiego, zwraca uwagę na „szaleństwo” i „mesjanistyczny charakter” działań przedstawionego w tekście filmowca oraz na nieoczywisty, ironiczny związek jego myśli o kinie z myślą samego autora⁵.

Irzykowski opisał w dramacie losy Władysława, który, zdefraudowawszy pieniądze swoje i inwestorów, postanowił popełnić samobójstwo. Uratował go, udzielając pożyczki, tajemniczy Aron Itaker, po czym zawarł z nim

- 1 Zob. odmienny tekst autorki poświęcony tej samej jednoaktówce Irzykowskiego *Sztuka czy podglądactwo? „Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo” Karola Irzykowskiego*, w: *Świat idei i lektur – twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń 2016, s. 143–152 (przyp. red.).
- 2 K. Irzykowski, *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*, w: idem, *Wiersze. Dramaty*, oprac. M. Wojterska, Kraków 1977, s. 557–595.
- 3 K. Irzykowski, *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*, „Pion” 1938, nr 24–25, s. 7–9.
- 4 Zob. J. Bocheńska, *Kino w kulturze Młodej Polski*, „Kino” 1980, nr 8, s. 26; M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni*, Poznań 1993, s. 22.
- 5 Zob. E. Nazarian, *The Tenth Muse. Karol Irzykowski and Early Film Theory*, Chicago 2011, s. 79–80.

umowę, na mocy której w przyszłości miałby sfilmować prawdziwą śmierć zdemoralizowanego hazardzisty. Akcja *Człowieka przed soczewką* rozpoczyna się w momencie, gdy Władysław znów jest bankrutem i musi dotrzymać swoich zobowiązań względem mefistofelicznego filmowca, a więc zażyć truciznę przed soczewką kamery. Niepokorny, wysadzony z siodła szlachcic postanawia zawalczyć o życie.

Dramaty sceniczne Irzykowskiego uważa się za nieudane⁶, warto jednak pamiętać, że omawiany utwór stanowi wyraz pierwszych intuicji i problemów związanych z kinematografem. W 1908 roku kino wkroczyło na scenę kultury jako zjawisko nowe i na niespotykaną dotąd skalę zawładnęło masową wyobraźnię. Mimo że rozwijało się intensywnie, to wciąż nie było wiadomo, jaki kierunek wybierze: naukowy, rozrywkowy, a może artystyczny. Irzykowski próbował uchwycić to kulturowe zjawisko w jego dynamice – być może dlatego *Człowiek przed soczewką* pełen jest niejasności i zapętleń w rozumowaniu bohaterów. Ciężko także ustalić stosunek Irzykowskiego do zagadnień podejmowanych w sztuce. Krytyk w pełni swoje zapatrywanie na kino wyrazi później, w artykule *Śmierć kinematografu* z 1913 roku, przedrukowanym w najpełniejszym dziele teoretycznym o filmie tego autora – *Dziesiątej Muzie* – opublikowanym dopiero w 1924 roku.

W *Dziesiątej Muzie* Irzykowski porusza wiele ważnych problemów związanych z nowym medium, między innymi zagadnienia formy i treści, „duchowości” i „zmysłowości”, a także języka⁷. Natomiast pytanie, które chcę zadać w niniejszym tekście, dotyczy obrazu kina i teatru w myśli Irzykowskiego jako dziedzin tak podobnych, a jednak diametralnie różnych. Celem rozważań jest wskazanie specyfiki obu mediów na przykładzie *Człowieka przed soczewką*. Teoretycznym wsparciem analizy są refleksje o kinie zawarte w *Dziesiątej Muzie* i naczelną tezę tego dzieła: „kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią, występującą pod maską niezliczonych żywiołów”⁸. Takie zestawienie tekstów wydaje się możliwe o tyle, o ile główny zrąb myśli Irzykowskiego na przestrzeni lat nie zmieniał się, a co najwyżej precyzował⁹.

„Kino nie jest tylko finansowym rywalem teatru, nie tylko odbiera mu jego wpływ wychowawczy, ale nadto stawia znak zapytania nad bytem

6 Zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1, Kraków 1987, s. 7–8.

7 Przypomnieniem o *Dziesiątej Muzie* jest artykuł Iwony Grodzkiej, „Tańczące muzy”. *Karol Irzykowski o filmie i dla filmu*, w: *Świat idei i lektur...*, s. 97–119. Autorka omawia powstanie książki, jej zawartość, ale także podsuwa wiele możliwości współczesnego wykorzystania myśli Irzykowskiego.

8 K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1982, s. 220.

9 Aleksander Kumor dobitnie podkreśla niezmienną przekonania Irzykowskiego, na czym badacz oparł swoją pracę – zob. A. Kumor, *Karol Irzykowski – teoretyk filmu*, Warszawa 1965, s. 8–9.

teatru jako przybytku dramatu¹⁰ – pisał Irzykowski o kryzysie sztuki teatralnej, kiedy kino nieme przeżywało rozkwit. W obliczu pojawienia się kinematografu, a później filmów narracyjnych i ich sukcesu, status starszych sztuk został zagrożony. Film często zapożyczał narzędzia od literatury, malarstwa, muzyki, wreszcie teatru, a temat czystości wymienionych sztuk stał się jednym z najczęściej poruszanych przez krytyków¹¹. Równocześnie nie uniknięto prostych analogii kina i teatru, co widać w samym języku przedwojennej publicystyki filmowej, która kino nazywała kinoteatrem¹². Zagrożenia statusu dramatu scenicznego jako osobnej dziedziny wysokoartystycznej Irzykowski nie upatrywał jednak w tym intuicyjnym zrównaniu, lecz w samym teatrze, który zaczął kino naśladować, szczególnie jego blichtr i widowiskowość. Ratunkiem dla czystości medium w tej sytuacji miało być oparcie się teatru na słowie dramatycznym oraz żywej grze aktorskiej¹³. W opozycji do nich Irzykowski postawił ruch i materię „kinowe”, przedstawiające na ekranie powierzchnię świata, oraz widmo – m.in. zwierciadlane odbicie żywego aktora.

Jednoaktówka *Człowiek przed soczewką* to przedstawienie problemów rozwijającego się medium kina za pomocą narzędzi teatralnych. Można przypuszczać, że Irzykowski manifestuje w niej specyficzne cechy obu mediów przez wyżej wspomniane opozycje: słowo – ruch, żywy aktor – widmo, mimo że w 1908 roku jeszcze nie przedstawił sprecyzowanej teorii ruchu w kinie.

Irzykowski ubolewał, że „bierze się słowo zbyt dosłownie, prawie po drukarsku, jako małą grupkę głosek i liter oddzieloną od innych grupkek pustym miejscem”¹⁴. Tak patrzą na słowo teoretycy i praktycy teatru

10 K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 268.

11 Można tu wymienić wielu krytyków, głównie publicystów, m.in. Leo Belmonta, Włodzimierza Perzyńskiego, Ignacego Chrzanowskiego czy Tadeusza Dąbrowskiego, najbliższego poglądom Irzykowskiemu. Opinie o dodatniej lub negatywnej wartości nowego zjawiska były podzielone. Warto wspomnieć, że w 1913 r. powstało czasopismo „Scena i Ekran”, które za cel obrało nobilitację kina przez połączenie go z teatrem. Kulturę publicystyki filmowej przed 1914 r. omawia Jadwiga Bocheńska w książce *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław 1974, s. 23–57. Po wojnie publicyści również zajmowali się związkami kina i teatru, m.in. Mikołaj Ozierowski, Tadeusz Kończyc czy Wiktor Brumer. Ich teksty przedrukowano w antologii *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. B. Gieryszewska, Kielce 2001, passim.

12 Jeszcze w 1925 r. Zdzisław Wójtowicz, w artykule postulującym dowartościowanie kina jako osobnej sztuki, nazywa je kinoteatrem – zob. Z. Wójtowicz, *O estetyzm kinoteatralny*, w: *Mniszkówna...*, s. 149–151.

13 Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 471.

14 Ibidem, s. 272.

międzywojnia¹⁵, traktują je powierzchownie, niemalże jak przedmiot. Tymczasem według Irzykowskiego słowo to ludzka mowa, krytyk ujmuje je jako „tę całą ogromną masę kształtów, znaków i symbolów, która tocząc się jak tężejąca lawa, towarzyszy rozwijającym się wciąż w głębiach niewidzialności zajściom duchowym”¹⁶. Jest ono „linią prostą, wystrzeloną, zaryzykowaną w nieskończoność”¹⁷, próbuje opisać świat i wykreować nowe wartości, których rekonstrukcja jest zadaniem widza. Maria Gołębiwska, na podstawie tak pojętego materiału sztuki, określiła słowo w teorii Irzykowskiego jako powiązanie ze sobą „sił twórczych” i „sił poznawczych”¹⁸. Można powiedzieć, że artysta inspirowany jest rzeczywistością, po czym ujmuje ją w pojęcia, konstruuje pewne „przedstawienia umysłu”¹⁹, w rezultacie zamyka w dziele pewną metarzeczywistość, za każdym razem mocno zakorzenioną w kulturze autora. W tym zrekonstruowanym przez badaczkę procesie punktem dojścia byłoby właśnie słowo. Na deskach teatru można o kinie porozmawiać, a przede wszystkim zderzyć ze sobą skrajne postawy, nie można jednak oczekiwać jasnych odpowiedzi, skoro słowo jest *in statu nascendi* – „zawsze się staje”²⁰. Kwintesencją teatru byłaby więc walka między ludźmi, ich żywy dialog, z którego powstają nowe wartości – Władysław i Itaker ścierają ze sobą swoje skrajne racje, jednocześnie ujmują temat kinematografu na poziomie metarzeczywistości, dzięki czemu kino odrywa się od surowej, „nieobrobionej” rzeczywistości i staje abstrakcyjnym pojęciem.

Można powiedzieć, że teatr to sztuka otwarta na dyskusję i gotowa na poruszanie zawyłych treści, a nawet pozwalająca na ich celowe komplikowanie przez artystę. Prawda, czy też sens, nie znajduje się tu po żadnej ze stron, raczej gdzieś na styku walczących indywidualności. W *Człowieku przed soczewką* ścierają się dwie postawy: Itakera oddanie się kinematografowi oraz Władysława bunt przeciwko przerabianiu człowieka na film.

Zadaniem kina pod koniec XIX i na początku XX wieku stało się natomiast przedstawianie powierzchni świata, jego „dublowanie”. Brak kreacji czy obróbki materiału w filmach historycznych czy dokumentalnych powodował, że status filmu jako dzieła sztuki był nader wątpliwy. Irzykowski

15 Irzykowski wypowiada się tu o reżyserze sztuki teatralnej *Dziwna ulica* – Kazimierzu Czyżowskim oraz o filozoficznej teorii teatru Stanisława Witkiewicza (Witkacego), polemikę z Witkacym krytyk rozwinął w innej pracy – zob. K. Irzykowski, *Treść i forma*, w: idem, *Walka o treść. Beniaminek*, red. Z. Górzyna, Kraków 1976, s. 88–309.

16 K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 273.

17 K. Irzykowski, *Niezrozumiałość*, w: idem, *Stoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1976, s. 86.

18 M. Gołębiwska, *Koncepcja dzieła sztuki Karola Irzykowskiego – aspekt estetyczny i poznawczy*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 103.

19 Ibidem, s. 104.

20 K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 273.

tylko w filmie intensywnym, przedstawiającym ruch czysty, symboliczny i abstrakcyjny, dopatrywał się prawdziwego przejawu sztuki. Szczytową formą takiego kina był film rysunkowy uniezależniony od procesu produkcji filmowej i kapitału, dający indywidualnemu twórcy prawdziwą wolność. Ponadto przez pokazywanie obrazów obcych świadomości widza nagiął czy rozszerzał, a nawet zmieniał percepcję odbiorcy, przy czym dzięki fantastyczności i abstrakcyjności emitowanych obrazów zrywał z funkcją mimetyczną kina²¹.

Gdzieś pośrodku, między mechanicznym dublowaniem rzeczywistości i abstrakcją, znajdowało się kino ekstensywne²², czyli kino narracyjne, przeznaczone dla widza masowego. Opierało się na fabule – najpopularniejsze w powojennej Polsce były komedie, sensacje i melodramaty²³. Było mu więc wyjątkowo blisko do wyartykułowania słowa (inaczej mówiąc, do dramatu i literatury), co równocześnie oddalało je od sztuki w myśli Irzykowskiego. Jednak to na przykładzie filmu ekstensywnego najlepiej widać napięcie między postulowaną ideą ruchu w kinie a słowem. Ponadto, jak pisze Elizabeth Nazarian: „film ekstensywny [...] pokazuje «fakty zamiast ruchu» i w pełni nie korzysta z wszystkich możliwości nowego medium”²⁴. Potrzebował on więc nakierowania na właściwą drogę rozwoju – jego masowość, konwencjonalność, niewyrobinowy styl domagały się od Irzykowskiego interwencji.

Przechodząc do przedstawienia obrazu kina w *Człowieku przed soczewką*, trzeba wspomnieć o „prawie zwierciadła”, zaprezentowanym w *Dziesiątej Muzie*. Związane jest ono z popularną, masową funkcją filmu do zabawiania i przyciągania widza. Odbiorca filmu pragnie oglądać rzeczy w oderwaniu od rzeczywistości: „chce pobudzać zmysły i pobudzać mocno, ale bodźcami nieautentycznymi, pozbawionymi konkretności”²⁵. W takim wypadku czuje, że je ma, że nad nimi panuje, jednak w konsekwencji widzi na ekranie naskórek, samą powierzchnię świata. Powstaje ułuda, czyli zdublowana, zapośredniczona przez soczewkę kinematografu rzeczywistość – widmo, które angażuje tylko jeden zmysł widza (wzrok), uchodzi więc za nieszkodliwe, bo pozornie nie zmienia jego percepcji.

Jednocześnie z pokazywaniem martwej materii kino otworzyło przed odbiorcą Królestwo Ruchu²⁶ – i tak jak w przypadku słowa, Irzykowski

21 Ibidem, s. 237–243.

22 Podobne rozróżnienia czynili później André Bazin – między filmowcami, którzy „wierzą w realność”, a tymi, którzy „wierzą w obraz” – oraz Siegfried Kracauer stawiający naprzeciw siebie tradycję kina braci Lumière, opartą na fotograficznym odwzorowywaniu świata, oraz tradycję Méliès – kreatywnego przekształcania rzeczywistości. Zob. E. Nazarian, *The Tenth Muse...*, s. 122.

23 Zob. K. Irzykowski, *Filmy polskie*, w: idem, *Dziesiąta Muza...*, s. 190–203.

24 E. Nazarian, *The Tenth Muse...*, s. 122.

25 A. Kumor, *Karol Irzykowski...*, s. 148.

26 Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 18.

pojmuje ruch w sposób dla siebie właściwy. Ruch na pewno nie jest „ruszaniem się”, autor *Dziesiątej Muzy* pisze o „liryce ruchu”, „ruchu kontemplacyjnym”, o „wychylającej się spod obsłonek ludzkiego zdarzenia tajemnicy ruchu”²⁷. Ruch to także granica, na której materia styka się z człowiekiem: „jest żywym związkim chwili i miejsca, nieustannym przechodzeniem rzeczywistości widzialnej w niewidzialną, minioną, lecz pamiętaną”²⁸. Człowiek zmagający się z materią jest czynnikiem ruchu, pierwiastkiem niepokoju na widmowym ekranie, ożywia iluzoryczną rzeczywistość filmu. Stanowi on połączenie obrazu filmowego ze światem realnym, a to umożliwia wpływanie na świat pojęć i wartości widza – ruch jest zatem kluczowym narzędziem kina pragnącego być dziełem sztuki.

Aron Itaker – genialny filmowiec z jednoaktówki Irzykowskiego – chce odwrócić porządek świata realnego i widmowego. Wierzy, że rzeczywistość „to jedno wielkie kino, w którym wielki operator, Bóg, pokazuje wojny, katastrofy, nieszczęścia, kino oszukańcze, które każe nam płacić życiem za gapienie się na jego widowiska”²⁹. Ludzie to tylko figurki kinematograficzne – ich ból, problemy, tragedie są wyreżyserowane. Wszystko jest dla Itakera obojętne moralnie („czy kto się zlituje nad koniem, na którego zwała się cała robota? Nikt, nikt!”³⁰). Tylko poprzez utrwalenie zjawisk i ludzi na taśmie, zatrzymanie teraźniejszości w powtarzalnej nieskończoności będzie mógł uzdrowić świat i przywrócić moralny porządek. Słowem, odsłonić jego prawdziwe, widowiskowe oblicze: „jeżeli to wielkie oszukańcze kino zawrócimy wstecz, jeżeli zamienimy również na kino, to taką paradoksalną homeopatią uzdrowimy cały świat, bo dwa przeczenia dają twierdzenie”³¹. Na ekranie konający z przecapowania koń miałby odzyskać należną mu uwagę – los cierpiącego widma paradoksalnie staje się wzniosły i według filmiarza prawdziwszy³².

Sądzę jednak, że Itaker nie zdaje sobie sprawy, że soczewka kinematografu, przez którą patrzy, nie jest wcale obojętna czy niewinna wobec filmowanego przedmiotu. Bezpośrednie nagrywanie ludzkich katastrof nie może

27 Zob. *ibidem*, s. 18–19.

28 Zob. *ibidem*, s. 51.

29 K. Irzykowski, *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*, w: *idem, Wiersze. Dramaty*, s. 567.

30 *Ibidem*, s. 568.

31 *Ibidem*, s. 567.

32 Postawa Itakera przywodzi na myśl cele teorii radzieckiej grupy eksperymentalnej Kino-Oko, którą w latach 1922–1924 kierował Dziga Wiertow. Według entuzjastów tego spojrzenia na film funkcja mimetyczna była właśnie największą zaletą kina – krytykowali oni burżuazyjne narracyjne filmy amerykańskie, chcieli filmowania „nagiej” rzeczywistości, bez aktorów, bez studia, bez fabuły. Tak miał powstawać film dokumentalny, którego zadaniem było przekształcanie świadomości społeczeństwa – zob. E. Nazarian, *The Tenth Muse...*, s. 165.

być nieszkodliwe – wedle „prawa zwierciadła” – ani tym bardziej uzdrowić świata, bo obraz przedstawiony widzowi to wcale nie widowisko Boga, lecz pokaz Itakera, który widz z kolei bierze za obiektywną rzeczywistość. Podczas rozmowy z Władysławem filmowiec wciąż coś aranżuje, reżyseruje, oczekuje na najlepsze światło do robienia zdjęć. Irzykowski dopiero w *Dziesiątej Muzie* sformułuje, że „widzieć to znaczy mieć”³³, dodać również trzeba, że każda obserwacja jest przecież jednocześnie aktem twórczym³⁴. Widzem w procesie kręcenia filmu staje się artysta i odbiorca, co wiąże się z indywidualnym, subiektywnym ujęciem treści obserwowanej w rzeczywistości i w konsekwencji dobudowywaniem, nawet niezamierzenie, przez twórcę znaczeń. Gdy proces ten jest świadomy, Irzykowski widzi w nim mechanizm powstawania dzieła sztuki³⁵. Nieuświadomiony stanowi bezceremonialne, w gruncie rzeczy bezwartościowe powtarzanie rzeczywistości, ale może być również niebezpieczny i szkodliwy, może cementować w kulturze utarte wzory i schematy.

Irzykowski w 1908 roku na pewno widział ten „niedowład” wczesnego kina – jego niezdecydowanie między dokumentowaniem a sztuką. Itaker nie uświadamiał sobie zależności rzeczywistości zawartej w dziele sztuki od kulturowych uwarunkowań obserwatora. Wierzył w to, że ukazuje prawdę wydartą brutalnie z surowej natury, a jednak nie uniknął wejścia w konwencję i schemat, bo między innymi reżyserował swoje dzieło. W tym wątku ujawniło się podwójne oblicze kina jako medium: zdradzieckiej maszyny, która podając się za tę rejestrującą rzeczywistość, powieliła konwencjonalne szablonny myślowe.

Kino podatne jest na schematyczność:

w kinie wypadki nie tylko przebiegają szybciej niż w teatrze, lecz już w założeniu są bardziej skoncentrowane [...]. Stąd płynie ordynarna płytkość dotychczasowej dramaturgii kinowej, ponieważ odzwierciedla ona pospolite myślenie ludzkie.³⁶

Jednoaktówka *Człowiek przed soczewką*, jak już wspomniałam, opiera się na konflikcie Władysława z Itakerem – nie tyle charakterów prawdopodobnych psychologicznie, ile wyrazieli pewnych idei – ale również na zastosowaniu

33 Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 39.

34 Zob. M. Gołębowska, *Koncepcja dzieła sztuki...*, s. 105.

35 Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 23.

36 Ibidem, s. 20. Irzykowski odwołuje się do tekstu Henriego Bergsona, który zauważa, „że można myśleć niestałość za pośrednictwem stałości, ruchomość za pomocą nieruchomości” – H. Bergson, *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne*, w: idem, *Ewolucja twórcza*, Kraków 2004, s. 223. Kinematograf w swojej istocie to przecież pojedyncze klatki wprowadzone w ruch.

w strukturze fabularnej dramatu kilku scen typowo „kinowych”³⁷. Przykładowym może być pożegnanie Władysława z żoną, zwłaszcza całowanie róz, które mu podarowała. Sentymentalna, wyrażająca żal i tęsknotę, słowem: schematyczna, bo niczym wyrwana z filmowego melodramatu³⁸. Jednak wyjątkowo spodobała się Itakerowi. W ramach protestu przeciw konwencjonalizowaniu swoich uczuć Władysław z gniewem i rozpaczą rzucił kwiaty na bok. Filmowiec i tak czyn ten pochwalił, interpretując po swojemu w duchu enigmatycznej fotogeniczności³⁹. Ale scena dzieje się na deskach teatru, który mógł skomplikować jej znaczenie, tak więc w rezultacie Władysław przestał należeć do siebie, a zaczął do kinematografu – nawet nie do Itakera.

Takie sceny „kinowe” mogą objawić się również w formie fałszywych autentyków⁴⁰ – były to pewne wydestylowane, niemalże platońskie, idee, kwintesencje danego pojęcia, dzięki którym twórca komunikował się z widzem poprzez aktora. Itaker tak scharakteryzował ideę samobójstwa: „to ma być strach, rozpacz, skrucha, zero, pleśń, trup przed zgonem”⁴¹. Była to więc seria skojarzeń, obrazów, błysków myśli – kino tamtego czasu nie miało w swoim arsenale słów, które opisują, określają i zarazem niuansują jednostkowe przeżycie. Musiało posługiwać się schematycznymi wyobrażeniami dostosowanymi do „skoków wyobraźni”⁴² widza.

Władysław grał przez całą sztukę – przed przyjacielem Jerzym, przed żoną, wreszcie przed Itakerem i jego kinematografem. Raz, zgodnie z zaleceniami reżysera, wyrażając platońską ideę samobójstwa, innym razem próbując ocalić swoją indywidualność, a wręcz własne człowieczeństwo. Grał także przed publicznością, która w przyszłości zasiądzie na widowni, by podziwiać jego śmierć.

37 Opierały się one na „efektach kinowych”. Jedynym kryterium ich wyodrębnienia był fakt, że nienaturalnie wypadają na deskach teatru. Właściwe stały się dla kina sensacyjnego, pokazującego np. spektakularne pościgi – zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, 42.

38 Melodramat cieszył się powodzeniem w okresie międzywojennym – nie tylko łączono go z innymi gatunkami (sensacyjnymi, obyczajowymi czy erotycznymi), lecz także uczyniono go nosicielem swoistego mitu narodowego (np. filmy Józefa Lejtesa z 1928 r. – zob. A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 138). Jak przyznaje Stanisław Janicki (*W starym polskim kinie*, Warszawa 1985, s. 72), w tych filmach „realizacja wydobywała zazwyczaj to co szablonowe, uproszczone, banalne”.

39 „Tą dziwną nazwą objęto wszystko, co daje piękny obraz w projekcji, czyli całość własności, które się przyczyniają do świetności żywego obrazu i sprawiają, że nie chybia wrażenia” – K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 139.

40 Ibidem, s. 88.

41 K. Irzykowski, *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*, w: idem, *Wiersze. Dramaty*, s. 584.

42 Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 20.

Potencjalny widz jednoaktówki Irzykowskiego byłby świadkiem co najmniej dwóch śmierci bohatera.

Pierwsza z nich – bardzo „filmowa”, przesadzona i historyczna – to zgoła idealna ilustracja idei fałszywych autentyków: Władysław krzyczy, uderza w ściany, rozpacza. Okazuje się jednak, że udawał, bo nie zażył podanej przez Itakera trucizny, i tym samym udowodnił, że nie musi umierać, by zadowolić filmowca. Irzykowski komentuje tu także dotychczasowy sposób gry aktorów w zagrożonym przez kino teatrze. Taki przesadzony sposób gry na początku XX wieku był już skonwencjonalizowany: nie analizowano jego genezy i rzeczywistych walorów artystycznych, raczej przyjmowano go jako cechę po prostu przynależącą do arsenatu środków teatru. Aktor posługiwał się kliszami, które widz bez problemu odgadywał, ale na tym interpretacja się kończyła. Stąd między innymi mogło pochodzić przekonanie Irzykowskiego o zatraceniu dramatyczności spektakli w erze popularności kina.

Druga scena śmierci Władysława to ta prawdziwa – bohater naprawdę konał, a był „podobny do człowieka, który w salonie nie może się poskrobać, gdy go pchła gryzie”⁴³. Władysław przed kamerą starał się wszystkimi siłami zachować spokój mimo prowokacji ze strony Itakera. Scena, również bardzo filmowa, lecz nieszablonowa, bo ocierająca się o komizm, była upragnionym przez Irzykowskiego zmaganiem z materią: to prawdziwe kino – sztuka. W terminologii autora *Dziesiątej Muzy* materia ma szerokie znaczenie, więc można przyjąć, że są nią również trucizna czy sam kinematograf: „Gdy materia zmienia i przekształca człowieka, to znaczy, że go gnębi, torturuje lub zabija – pojawia się cierpienie lub groza, ruch zwęża się w mimikę i zanurza się w głębinach ducha ludzkiego, gdzie już dostępny jest tylko dla poety”⁴⁴.

Nie chodzi tu o wyrażenie ducha – duch pozostaje w środku niedostępny dla widza – lecz o zamknięcie ruchu w mimice; jest to niewątpliwie forma arcyzmu. Ból fizyczny według Irzykowskiego „nie jest ani duchem, ani ciałem, tylko czymś trzecim, co wystercza w ten świat i wciąż go zalewa przez szczeliny dusz ludzkich”⁴⁵. Cierpienie, zbyt jednostkowe, by dało się ująć je w słowne pojęcia – to właśnie miał rejestrować kinematograf. Ciało pod jego wpływem staje się rzeczą, wyłącza się myślenie człowieka, a – jak mówi Irzykowski – „to jest zapewne istotą bólu, że się narzuca nieodparcie,

43 K. Irzykowski, *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*, w: idem, *Wiersze. Dramaty*, s. 593.

44 K. Irzykowski, *Dziesiąta muza...*, s. 53.

45 K. Irzykowski, *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, wyb. W. Głowala, Wrocław 1996, s. 97.

że gwałci niejako świadomość i wypełnia ją sobą jak ogromnym cielskiem, każąc się sobie bezustannie przypatrywać⁴⁶.

Władysław zмага się ze sobą, z trucizną, walczy w milczeniu, ale w końcu traci panowanie. Nie okazuje jednak rozpaczy przez łzy i spazmy (oczekiwane przez masowego widza), manifestuje w zamian gniew i ostatecznie wszczyna bójkę z filmowcem.

Znamienne wydaje się, że konflikt, pojedynki dwóch ludzi, nie tylko daje fałszywy autentyczny wizerunek walki (czyli jakieś jej uogólnienie, pojęcie), lecz także jest dla Irzykowskiego dobrym tematem na film, jeśli tylko objawia ciało: „albowiem ciało ma tu rolę podwójną: raz jest bryłą materii odpornej i wrogiem dla przeciwnika lub nawet dla siebie, a prócz tego jest żywym narzędziem woli, a więc ducha”⁴⁷. Kino było szansą na opowiedzenie tego, czego słowa nie mogły wyrazić – przez pryzmat ruchu odkryć na nowo widzialność realnej rzeczywistości.

Dwie idee – Itakera zbawianie świata przez kinematograf oraz Władysława obrona wolności jednostkowego przeżycia – ze starcia słownego (dialogu) przechodzą w końcu w starcie siłowe (pojedynki). Irzykowski zataił różnicę między filmem i dramatem, czyli ruchem i słowem, które opisać w *Dziesiątej Muzie*, by wyraźniej podkreślić rolę tej opozycji.

W zakończeniu sztuki Władysław, mimo że sprowadzony do statusu rzeczy, wygrał, bo skonał na własnych zasadach. Wyskakując z okna, krzychał: „moją jest śmierć!”⁴⁸ Jego ciało po pierwsze oparło się schematom Itakera, po drugie zdemaskowało jego jałową teorię kina. Na poziomie fabularnym sekcja zwłok wykazała obecność trucizny w krwi, więc potwierdziła wywiązanie się z umowy, natomiast na poziomie interpretacji zostało udowodnione, że indywidualne ciało, jego ożywczy ruch wymykający się konwencji, w zetknięciu z martwą materią trucizny, stanowi najlepszy temat dla nowego medium sztuki.

Pierwszy film dźwiękowy – *Śpiewający błazen* – wyemitowano w Polsce dopiero w 1929 roku. Podczas gdy w latach 30. na Zachodzie film niemy praktycznie znikł ze sceny, na rodzimym rynku jeszcze w 1932 roku istniało ponad czterysta kin wyświetlających tylko takie filmy⁴⁹. Prawdziwe próbki kina dźwiękowego Irzykowski mógł więc poznać długo po publikacji *Dziesiątej Muzy*. Przy czym pierwsze „dźwiękowce” były raczej ubogie w dialog, skupiały się na odtwarzaniu dźwięków tła, muzyki lub śpiewu. Stefania Zahorska nazwała je przedstawicielami naturalizmu „bezmąsłnego,

46 Ibidem, s. 93.

47 K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 88.

48 K. Irzykowski, *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*, w: idem, *Wiersze. Dramaty*, s. 594.

49 Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 74.

przypadkowego i głupawego”⁵⁰. Za granicą sceptyczny wobec dźwięku był Rudolf Arnheim, autor klasycznej pracy o kinie z 1932 roku *Film jako sztuka*⁵¹. W epoce lat 20. i 30. panowało przekonanie, że „tak długo jak technologiczne nowinki były wykorzystywane w naturalistyczny sposób [...], film stawał się zaledwie reprodukcją rzeczywistości”⁵².

Oczywiście dużo wcześniej podejmowano próby udźwiękowania filmu – pierwszą był kinetofon rozpowszechniony w 1889 roku⁵³. Nie zmienia to jednak faktu, że przedstawione poniżej teorie Irzykowskiego na temat filmu dźwiękowego opierają się raczej na intuicjach, przewidywaniach poczynionych na podstawie wyobrażenia, czym nowe kino mogłoby być, gdzie zaprowadzić pręźnie rozwijające się w latach 20. i 30. kino nieme oraz, co ważniejsze w niniejszej analizie, jak wpłynąć na przedstawioną dychotomię słowa i ruchu.

„Słowo jest punktem dojścia, jest naszym «do»; punktem wyjścia, czyli «od», jest pospolity kompleks wrażeń”⁵⁴ – mówi o akcie twórczym Irzykowski w artykule *System „od–do”*. Słowo w kulturze – jak sądzi autor *Dziesiątej Muzy* – było najbardziej uniwersalnym sposobem wyrażania zjawisk zaobserwowanych w świecie (zarówno tym zewnętrznym, jak i wewnętrznym, psychicznym). Ruch, który można zanalizować nie tylko jako temat filmu, lecz także bardziej subtelne narzędzie zdradzania przejawów świata, nie mogło zadowolić zwolenników popularnych narracji, bo jej nie wspierało. Dlatego potrzeba dołączenia do tego kompleksu wrażeń dźwięku jako dialogu (słowa) było kwestią czasu. Teoretycznie kinetofon wróżył powrót teatru nowego i udoskonalonego, bo nagranych. Takie przedstawienie lepiej słyhać i widać, można je oglądać w nieskończoność, ponadto było tańsze – nie trzeba fatygować żywych aktorów na każdy seans.

Irzykowski z początku nie ustosunkował się jednoznacznie do wyżej postawionej kwestii „udoskonalonego teatru”. Z jednej strony zgadzał się, że „film dźwiękowy zatracił «zbliżenia», tę duszę dawnego, niemego filmu,

50 Zob. S. Zahorska, *Sprawy XI muzy*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 51–52, s. 6.

51 Film dźwiękowy miał być dla Arnheima nieakceptowalnym kompromisem między filmem niemym i dramatem radiowym – zob. T. Elaesse, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przekł. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 37.

52 Ibidem.

53 Oprócz Irzykowskiego na tę nowinkę techniczną zareagował też Tadeusz Dąbrowski w artykule *Kinematograf i kinetofon*, autor kinematograf rozpatruje jako rozrywkę dla mas – bez słowa kino przedstawia tylko sytuacje powszechnie zrozumiałe. Kinetofon Dąbrowski nazywa zaś „teatrem świetlnym” i upatruje w nim sztukę wysokoartystyczną, bo opartą na słowie, które nie tylko komplikuje sytuację przedstawioną, ale również zatrzymuje akcję, wydłuża przedstawienie-seans – zob. T. Dąbrowski, *Kinematograf i kinetofon*, „Głos Rzeszowski” 1913, nr 37, s. 3–4.

54 K. Irzykowski, *System „od–do”*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, Kraków 1998–1999, s. 323.

a za to wykonał zbliżenie, i to duże, w stronę teatru”⁵⁵. Z drugiej strony bronił odrębności nie tylko filmu i spektaklu teatralnego jako osobnych sztuk, ale również specyfiki samego filmu niemego. Pisał, że żyje on wciąż wewnątrz „dźwiękowca”, stanowiąc jego główny trzon⁵⁶. Jednak w 1935 roku w wywiadzie dla redakcji „Kina” nie miał złudzeń, że kino nieme, eksploatujące głównie ruch, już nie wróci⁵⁷.

Zagrożeniem, które przynosi ze sobą film dźwiękowy, jest więc ponowne utożsamienie medium kina i teatru. Irzykowski, by do tego nie dopuścić, przypomina, czym słowo miało być w teatrze. A miało przede wszystkim charakter improwizacji – utrwalone na taśmie niechybnie straciłoby ten walor, a sam teatr swoją indywidualną cechę⁵⁸.

W tym samym czasie co polski krytyk propozycję rozwoju kina dźwiękowego dał węgierski teoretyk i twórca filmowy Béla Balázs (1884–1949). W książce z 1924 roku *Człowieku widzialnym*⁵⁹ przedstawił ten problem nie z punktu widzenia filozofa czy estetyka, lecz widza. Uważał, że słowo w kinie dźwiękowym to nowy rodzaj ruchu:

Film dźwiękowy lepiej niż scena teatralna nadaje się dla utrwalenia tych odcieni intonacyjnych, które wyrażają nie tylko logiczny tok myśli mówiącego, lecz również owe nieświadome nastroje, które odzwierciedlają się równocześnie w mimice człowieka.⁶⁰

Kino dzięki mowie stało się prostsze, intymniejsze, realistyczne. Pozbyło się – wskutek pojawienia się wypowiedzi aktorów – potrzeby informowania widza o wydarzeniach w napisach, nierzadko rozprasających odbiorcę. Ponadto wyzwoliło się z konwencji i schematu, które Irzykowski nazywał „fałszywymi autentykami”.

Zdaniem Baláza teatr wyzbył się przymusu wydawania się prawdopodobnym – na powrót mógł stać się formą słuchową, opartą na dialogu i monologu, co zdaje się zbliżało teoretyka do myśli Irzykowskiego. Sztuka teatralna zamykała się na scenie, widz był odizolowany od aktora, więc

55 K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 501.

56 Zob. *ibidem*, s. 493.

57 Zob. *ibidem*, s. 506.

58 Zob. *ibidem*, s. 71.

59 Aleksander Jackiewicz nazywa propozycję Baláza jednym z „najpoważniejszych zarysów myśli filmowej o kinie na przestrzeni lat dwudziestych” – A. Jackiewicz, *Wstęp*, w: B. Balázs, *Wybór pism*, przekł. [z niem.] K. Jung, [z węg.] R. Porges, Warszawa 1987. Balázs w swojej pracy ogłosił powrót tzw. kultury wizualnej, którą rozumiał jako „nowe umiejętności odczuwania i pojmowania [...] nowej sztuki” u odbiorców (*ibidem*, s. 47). Jako specyficzne narzędzie filmu wskazywał zbliżenie („dowiadujemy się wszystkiego z gry twarzy” – *ibidem*, s. 40). Odróżnia to jego myślenie od tej Irzykowskiego, który wskazywał pojęcie ruchu jako kluczowe dla rozwoju kina.

60 B. Balázs, *Wybór pism*, s. 227.

iluzja świata rzeczywistego była niemożliwa do uzyskania – każda taka próba to porażka i fałsz. W filmie człowiek, aktor postawiony był zaś wewnątrz jakiegoś realnego otoczenia, dzięki czemu odbiorca mógł dużo łatwiej utożsamić się z bohaterem⁶¹.

Obaj teoretycy podkreślili więc osobność filmu i teatru, mimo udźwiękowania tego pierwszego, jednak Irzykowski był dużo bardziej pesymistyczny względem nowej techniki. Bał się powrotu kina nie tyle realistycznego (bo zawsze pozostał entuzjastą realizmu w sztuce⁶²), ile jego powrotu do bezmyślnego naturalizmu – tautologii i mechanicznej reprodukcji:

Wszystko z życia i rzeczywistości, co może być powtórzone (zreprodukowane), będzie niechybnie powtórzone. Dawne etapy, jak malarstwo, teatr, poezja, zatraciły już swój charakter wynalazkowy, a więc reprodukcyjny – dopiero kino ze swoją absolutną bezwstydną wiernością postawiło go znowu na zaszczytnym miejscu.⁶³

Inne pozostaje spojrzenie obu teoretyków na ruch i słowo w kinie oraz w teatrze. Dla Balázsa słowo w filmie, na poziomie kulturowym, przywróciło ducha ciału, bo do tej pory duch sztucznie zamknięty był w słowie pisanim. Natomiast dla Irzykowskiego słowo to nie tylko pismo, lecz także mowa – miało podwójną naturę: jako wyrażające ducha ujmowało go w pojęcia, a więc konwencjonalizowało, jednak dzięki pracy krytyków możliwe było uwolnienie go z formy, zdemaskowanie skostniałych znaczeń i uzupełnienie o nowe. Słowo pozostawało zawsze niegotowe, pracowało w ramach kultury na kolejne zjawiska i wartości, miało moc jej zmieniania. To z milczącego ciała nie można się wyzwolić, ponieważ ciało to powierzchnia, forma – niema, skończona bryła materii⁶⁴. Dlatego ciało i jego zmagania z rzeczywistością stanowiło doskonały temat dla kina niemego. Dla kina dźwiękowego Irzykowski nie widział już takich tematów.

61 Zob. ibidem, s. 270.

62 Irzykowski występował w obronie realizmu w książce *Walka o treść*, głównie we fragmentach dotyczących treści i formy – zob. K. Irzykowski, *Walka o treść...*, szczególnie s. 189. Przy czym realizm w literaturze pojmował jako pewien konstrukt postrzegania świata przez autora, w filmie realizm był odwzorowaniem rzeczywistości – zob. M. Gołębiwska, *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006, s. 152.

63 K. Irzykowski, *Kino a literatura*, w: idem, *Dziesiąta Muza...*, s. 467.

64 Mimo że do napisania *Dziesiątej Muzy* Irzykowskiego zainspirowała filozofia Stanisława Brzozowskiego, to krytyk nie wyrzekł się przekonania, że świat jest gotowy, więc można dochodzić do jego prawdy i na różne sposoby odsłaniać ją po kawałku. Dla Brzozowskiego świat się staje dzięki pracy ludzkiej. Irzykowski wyłożył tę filozofię po śmierci jej autora w tekście *Stanisław Brzozowski* – zob. K. Irzykowski, *Stanisław Brzozowski*, w: idem, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym; Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1980.

Człowiek przed soczewką to pierwsze opracowanie tematu kinematografu narzędziami innej sztuki⁶⁵. Jednoaktówka nie powstawała jednak w próżni: odpowiadała na palące w tamtym czasie kwestie zanieczyszczania sztuk tradycyjnych i odnosiła się do cenionej przez krytyków funkcji dokumentującej kina. Widać w niej również załączek pytania o artystyczność nowego medium, które Irzykowski sformułował w artykule z 1913 roku *Śmierć kinematografu*. Krytyk, zgodnie ze swoim temperamentem, wykuwał myśl teoretyczną o filmie w polemice z innymi i w działaniu, a więc po prostu pisząc sztukę.

W utworze z 1908 roku można zauważyć źródła projektu pojęć filozoficznych i estetycznych krytyka, które miały charakteryzować kino, ale przede wszystkim rozdzielić medium teatru od filmu. Były nimi słowo i ruch, opisane dokładnie w *Dziesiątej Muzy*. Słowo jako mowa ludzka służyło zarówno do opisywania świata, jak i do jego zmieniania. Ruch w 1924 roku był dla Irzykowskiego czymś mniej uniwersalnym: nigdy nie występował samoistnie, zawsze w związku z człowiekiem. Pod omawianym pojęciem krytyk rozumiał zmagania człowieka z materią, zarówno ze światem, jak i z własną cielesnością i emocjonalnością. W omówionej jednoaktówce można wydobyć tę specyficzną kategorię – czy to w scenach śmierci Władysława, który zamienia się w ciało, by zmagać się ze śmiercią, czy to w końcowej walce, podczas której doszło do interesującego przesunięcia akcji eksploatującej słowo teatralne na pokazanie ruchu bohaterów.

Kończący *Człowieka przed soczewką* samobójczy skok Władysława ocala autonomię bohatera jako żywego człowieka (aktora), ale tym samym zabija film jako medium artystyczne. Itakera pozostawia w oniemiaeniu i bezradności – widz nie wie, jak potoczą się dalej losy filmowca i jego przedsięwzięcia. Można uznać to wręcz za cyniczne zakończenie – kino nieme jako medium artystyczne stało w 1908 roku nad przepaścią, a Irzykowski kazał mu skoczyć. Wydaje się, że dużo później kino dźwiękowe było w podobnej sytuacji, lecz analogia przebiega tym razem między ruchem a słowem na ekranie, między kinem niemym jako sztuką a udoskonalonym teatrem. Tylko że w tym przypadku autor *Dziesiątej Muzy* nie wierzył, by „dźwiękowiec” był w stanie spożytkować nowe narzędzia tak, żeby oddać jakiś dotąd niezbadany wycinek rzeczywistości⁶⁶. Skoczyć i jednocześnie ocalić autonomię sztuki.

65 Autor pisze o tym w 1924 r. – zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 88.

66 Dzięki filmowi niememu człowiek miał „dostrzec to, co zwykle uchodzi naszej uwadze i światu doznaniu”, co „może zostać włączone w obręb naszej rzeczywistości – świata kultury” – M. Gołębowska, *Irzykowski...*, s. 15.

Fałszowanie rzeczywistości, fałszowanie „ja”. Autentyczność w dziennikach osobistych André Gide’a i Karola Irzykowskiego

„Cała mądrość świata i prawda leży w aforyzmach i paradoksach, a nawet kłamstwach. Bo prawdy nie ma, jest tylko dialektyka” (D I, 15)¹ – wielokrotnie przytaczane przez komentatorów zdanie Karola Irzykowskiego wydaje się kluczowe dla rozumienia jego stosunku do prawdy i możliwości dotarcia do istoty rzeczywistości. Znamienne, że autor *Walki o treść* zapisał je już w początkowych ustępach prowadzonego od 1891 roku dziennika, mianowicie w czasie, kiedy mocno zainspirowany lekturą dramatów i zapisków osobistych Friedricha Hebbła podejmował pierwsze próby literackie, a także pierwsze wysiłki zmierzające do zidentyfikowania i zdefiniowania własnej twórczej podmiotowości. Poczucie owej „dialektyczności”, „paradoksalności” prawdy, która miałaby być jedynym możliwym sposobem wyrażania sądów, a raczej – wysuwania hipotez dotyczących rzeczywistości, nigdy Irzykowskiego nie opuściło. To na jego gruncie wyrosły wszelkie intuicje, koncepcje, zapatrywania polskiego krytyka na temat sztuki, roli twórcy czy działalności intelektualnej. Wobec tego przekonania zrodziło się również głębokie, z ducha modernistyczne zwątpienie co do możliwości obiektywnego poznania, a także jednoznacznego i ostatecznego określenia istoty ludzkiego „ja”. Zwątpienie, które stanęło u fundamentów największego literackiego przedsięwzięcia Karola Irzykowskiego, dzieła prekursor-skiego pod względem wykorzystanych w nim technik autotematycznych²

- 1 Cytaty z dzienników Karola Irzykowskiego oraz André Gide’a oznaczam w tekście głównym, podając symbol i numer strony, według następujących wydań: D I – K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1: 1891–1897, oprac. B. Górska, Kraków 2001; D II – K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 2: 1916–1944, oprac. B. Górska, Kraków 2001; P – K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Kraków 1976; J I – A. Gide, *Journal 1889–1939*, Paris 1948; J II – A. Gide, *Journal 1939–1949. Souvenirs*, Paris 1954. Tam, gdzie to możliwe, odsyłam równoległe do polskiego wydania dziennika Gide’a: D G – A. Gide, *Dziennik*, wyb., przekł., objaśnienia J. Guze, Warszawa 1992. Cytaty z J I oraz J II podaję we własnym
- 2 Termin „autotematyzm” ma bogatą historię w polskim literaturoznawstwie. Wprowadzony i na przestrzeni lat dopracowywany przez Artura Sandauera doczekał się rozmaitych, nierzadko

i odznaczającego się wręcz imponująco wysokim stopniem konstrukcyjnego sproblematyzowania, to znaczący *Patuby*. *Snów Marii Dunin*. Jak szczególnego znaczenia w perspektywie historii rozwoju nowoczesnej powieści nabierze ambitny eksperyment Irzykowskiego, nie był w stanie przewidzieć żaden z krytyków recenzujących książkę w czasie jej wydania, ale przecież i dzisiaj jej doniosłość najłatwiej dostrzec w kontekście ogólnoeuropejskim. Jedną ze sposobności do zarysowania owego kontekstu pojawiła się po roku 1926, w związku z ukazaniem się innej, dużo szybciej niż *Patuba* docenionej i uznanej za nowatorską, powieści: *Falszerzy* André Gide'a³.

Bliskość dwóch zestawianych przeze mnie intelektualistów nie polega jednak wyłącznie na odważnym eksperymentowaniu ze strategiami narracji. Wspólny Irzykowskiemu i Gide'owi wybór rozwiązań autotematycznych jest bowiem, jak pewnie większość decyzji o zastosowaniu konkretnych technik, stylów czy konwencji literackich, pochodną określonych postaw światopoglądowych. A epistemologiczne wątpliwości autora *Patuby*, które według Douwe'a W. Fokkemy były jedną z najbardziej charakterystycznych i brzemiennej w konsekwencje cech modernistycznego pisarstwa⁴, podzielał także francuski noblista. Choć motywowani zgoła odmiennymi

konkurencyjnych ujęć i rozwinięć. Dziś wciąż pozostaje żywoty, choć jego zakres nigdy nie został jednoznacznie ustalony, co zdaniem niektórych świadczy o jego wyczerpaniu i nieużyteczności, zwłaszcza wobec możliwości zastąpienia go innym terminem, np. „metafikcja”, zob. D. de Bruyn, *Różnica między polskim pojęciem „autotematyzm” a amerykańskim pojęciem „metafiction”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae” 2006, t. 24. Dla celów porównawczych – ze względu na zestawienie Irzykowskiego i Gide'a, których powieści były zdaniem Sandauera prekursorskimi realizacjami samowrotnej i nieprzedstawiającej prozy autotematycznej – rozumiem autotematyzm jako technikę dążącą do ujawnienia faktu opowiadania oraz tematyzacji procesu twórczego, a tym samym prowadzącą do podważenia zasady referencjalności. Zob. np. A. Sandauer, *Samobójstwo Mityrydatesa*, w: idem, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969, s. 372–373.

- 3 Wśród pierwszych komentatorów *Paluby*, którzy zwrócili uwagę na jej podobieństwo z *Falszerzami*, a nawet prekursorstwo wobec francuskiej powieści z 1926 r., znaleźli się m.in. Kazimierz Czachowski (*Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934), Kazimierz Wyka (*Wstęp do „Paluby”*, w: K. Irzykowski, *Paluba*, oprac., wstęp K. Wyka, Warszawa 1948, przedruk w: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2: *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1977). W latach późniejszych pisali o tym także Artur Sandauer (*Początki, świetność i upadek rodziny Młodziaków*, „Polityka” 1958, nr 43), Ryszard Zengel (*„Paluba” po latach*, „Twórczość” 1958, nr 11) czy Andrzej Werner (*Człowiek, literatura i konwencje. Refleksja teoretyczno-literacka w „Palubie” Karola Irzykowskiego*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1: *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965).
- 4 D.W. Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przekł. H. Janaszek-Ivničková, Warszawa 1994, s. 23. Warto przy tym zauważyć, jak łatwo, jeśli posłużyć się argumentacją Fokkemy, przyszyłoby usytuować autora *Paluby* pośród wymienianych przez holenderskiego badacza wielkich twórców europejskiego modernizmu – Virginii Woolf, Jamesa Joyce'a, Marcela Prousta, Gide'a, Thomasa Manna czy Roberta Musila. Zob. Ibidem, s. 19–25. Zob. w niniejszym tomie artykuł Ewy Paczoskiej *Irzykowskiego i Woolf „przygoda w nieznanym kraju”*, s. 13–23.

przesłankami, zarówno Karol Irzykowski, jak i André Gide równie silnie odczuwali potrzebę znalezienia innych sposobów wyrazu niż konwencje dziewiętnastowieczne, zbyt bezrefleksyjnie zakładające bytową niezależność świata, wobec którego narracja miała być jedynie jak najbardziej przezroczystą reprezentacją. Metaliteracki komentarz, któremu w konstrukcji utworów autorzy *Pałuby* i *Falszerzy* przypisali rolę nadrzędną, miał zatem znaczenie zasadnicze, ponieważ podważał konieczność tworzenia wypowiedzi konstatających, niosących ze sobą jakąkolwiek pewną prawdę o pozaliterackim świecie, uchylając tym samym zasadę dążenia do jak najwierniejszego odwzorowania rzeczywistości. „[...] będzie to walka pomiędzy światem rzeczywistym a wyobrażeniem, jakie o nim sobie urabiamy”⁵, zapowiadał Edward, narrator powieści Gide’a, przygotowując się do pisania swoich *Falszerzy*. W ten sposób wyrażał poczucie ograniczonej procesów poznawczych oraz przekonanie o ich konstrukcyjnym charakterze. Skoro więc „narzucanie zewnętrznemu światu naszej interpretacji indywidualnej”⁶ jest równoznaczne z jego falszowaniem, należy sobie ów dysonans uświadomić, a następnie z dystansu podjąć próbę jego demaskacji. Na przykład poprzez wytrwałą pracę analityczną, której podejmują się narratorzy Gide’a i Irzykowskiego. Pracę skutkującą, jak to określił Włodzimierz Bolecki, maksymalną deziluzją aktu opowiadania, prowadzącą do „odczarowania literatury”⁷.

Problem prawdy i statusu rzeczywistości w *Pałubie* Irzykowskiego bywał już rozlegle komentowany⁸, dlatego przywołując tu – z konieczności dość skrótowo i powierzchownie – niektóre tylko tezy oraz przedmioty refleksji badaczek i badaczy poruszających tę tematykę, które jednak w wielu aspektach da się moim zdaniem odnieść również do powieści Gide’a, zmierzam do podkreślenia, że formalne i fabularne rozwiązania, na jakie zdecydowali się autorzy *Pałuby* i *Falszerzy*, w obu wypadkach podyktowane były głęboką, sięgającą dużo dalej niż ambicje *stricte* literackie, potrzebą znalezienia alternatywy dla tradycyjnego imperatywu oddawania prawdy. Alternatywę tę Gide i Irzykowski upatrywali w postulatcie autentyczności,

5 A. Gide, *Falszerze*, przekł. H. Iwaszkiewiczówna, J. Iwaszkiewicz, wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1978, s. 295.

6 Ibidem.

7 W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 343.

8 Spośród nowszych ujęć tego problemu wymienić trzeba m.in.: B. Pawłowska-Jądrzyk, *Bezkształty sensu. Karola Irzykowskiego krytyka aforystyczności*, w: *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002; S. Panek, *Szczerość – autentyczność – świadomość w „Pałubie” Karola Irzykowskiego*, w: *Światłocienie świadomości*, organizacja i red. P. Orlik, Poznań 2002; J. Franczak, *Inkongruencja. Karol Irzykowski – „Pałuba”. Studium biograficzne*, w: idem, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.

najpełniej realizowanym w ich dziennikach osobistych⁹. Choć przez każdego z pisarzy kwestia ta rozstrzygana była nieco inaczej, obaj w swych założeniach problematyzowali intuicyjne, powszechne rozumienie autentyczności jako postawy zgodnej z indywidualną, prawdziwą i niezmienną naturą¹⁰. W związku z sygnalizowanymi trudnościami z dotarciem do istoty uzależnianie autentyczności od myślenia w kategoriach prostych opozycji prawda–fałsz czy naturalne–sztuczne prowadzić musiałyby bowiem do niekonsekwencji.

Praktyka diaryistyczna pozwalała owej niekonsekwencji uniknąć. Pod tym względem miała ona zasadnicze znaczenie dla pisarstwa i biografii obu autorów, zwłaszcza że dla Irzykowskiego diariusz był odbiciem „ogniska dążeń”, w odniesieniu do którego wartość zyskują wysiłki na polu literackim (D I, 700), dla Gide’a zaś „czymś stałym pośród tyłu rzeczy ulotnych” (J I, 157), a zatem pewnym centralnym punktem, wokół którego skupiają się inne twórcze i intelektualne przedsięwzięcia. Przyglądając się sposobom spełniania postulatu autentyczności, uwagę koncentruję więc właśnie na notatkach osobistych pisarzy. Dzienniki zamierzam rozpatrywać przy tym przede wszystkim jako pełniące wyróżnioną przez Pawła Rodaka funkcję dynamicznego konstruowania tożsamości poprzez wciąż ponawiany akt autointerpretacji¹¹. Postaram się wykazać, że właściwy temu działaniu performatywny charakter nakierowany jest u Gide’a i Irzykowskiego nie tylko na własne „ja”, ale także – choć u obu pisarzy w różnym stopniu – na przyszłego czytelnika, co nieuchronnie wikła diaryistyczne wypowiedzi w rozmaite ambiwalencje tekstualności oraz w problemy „fałszowania” rzeczywistości, w tym także autorskiej podmiotowości.

9 Kategorii „dziennik osobisty” używam za Philippe’em Lejeune’em jako pojemniejszej od kategorii „dziennik intymny”, która nie mieści w sobie chociażby dzienników pisanych z myślą o przyszłej publikacji. Zob. Ph. Lejeune, *Dziennik osobisty – wprowadzenie do rozumienia pewnej praktyki*, przekł. M. i P. Rodakowie, w: „Drogi zeszyt...”, „drogi ekranie...” *O dziennikach osobistych*, przekł. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, wyb., wstęp, oprac. P. Rodak, Warszawa 2010, s. 36. Zob. też uwagi terminologiczne P. Rodaka w: idem, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011, s. 29.

10 Aleksandra Budrecka, która analizowała zagadnienie autentyczności w powieści młodopolskiej, m.in. w *Pałubie*, słusznie podkreślała, że problem autentyczności lub nieautentyczności zawsze wiąże się z założeniem istnienia pewnej wartości stałej, uznawanej za „naturalną”, np. fundamentu osobowości przeciwstawianego zewnętrznym wobec teźże osobowości czynnikiem społecznym czy kulturowym. Zob. A. Budrecka, *Zagadnienie autentyczności w „Pałubie”*, „Prace Polonistyczne” 1973, seria XXIX, s. 80. Zgadza się z tym w dużej mierze także słownikowa definicja autentyczności: „To, co wypływa z samej osobowości (np. z czyjejś myśli, uczucia, przeżycia, zachowania) i tym samym uchodzi za prawdziwe lub szczerze, a nie to, co jest w przeważającej mierze naśladownictwem i wynikiem dostosowania się do środowiska, odbiciem panujących w nim schematów postępowania” – A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000, s. 86.

11 P. Rodak, *Między zapisem a literaturą...*, s. 44–45.

Pisany w latach 1891–1897, a następnie 1916–1944 *Dziennik* Karola Irzykowskiego, stanowi znamienne uzupełnienie twórczości polskiego intelektualisty, szczególnie jeśli przyrzeć się zapiskom z lat młodości. To tutaj najwcześniej Irzykowski poruszał zagadnienia, które w czasach pisarskiej dojrzałości wyznaczyły główne linie jego literackich zapamiętań oraz najczęstsze cele krytycznych polemik. To tu krystalizowały się podstawowe dla eksplikacji jego pism pojęcia, choćby takie jak ideał czy intymizm. Tu wreszcie – oraz na wielu osobnych, niedołączonych do *Dziennika* kartach, których istnienie krytyk niejednokrotnie sugerował w osobistych notatkach – czynione były pierwsze wprawki literackie, a także podejmowane były pierwsze próby artystycznej autodefinicji i przekładu prywatnego doświadczenia na tekstowy zapis, co równocześnie wiązało się z nieustannym ponawianiem pytania o status autobiograficznego wyznania, o szczerłość spisywanej opowieści o własnym życiu. Podejmując tę refleksję w latach 30., a więc jako niemało doświadczony już diarysta, w szkicu *Autobiografizm* wchodzącym w skład książki *Lżejszy kaliber*, Karol Irzykowski pisał:

Trzeba sobie przynajmniej zdać sprawę, co się to dzieje, gdy kto przenosi swoje życie z życia na papier, co się wtedy dzieje z tym życiem, jaki to jest proces – metafizyczny czy kosmiczny. Jeżeli już o zwykłej autoobserwacji psychologicznej powiada się, że przecież samo skierowanie uwagi swojej na siebie fałszuje tok wydarzeń wewnętrznych, bo nie można być równocześnie aktorem i widzem – to cóż dopiero własny życiorys, przez siebie samego napisany – to jest fenomen nad fenomeny.¹²

W autorskim przypisie dodawał ponadto:

tu, w autobiografii, autor wie przecież o sobie wszystko, cały jego dramat jest mu „dany”; przeciw fałszowaniu materiału sumienie protestuje lekkim chichotem [...]. Przeto autobiografia to nie jest tylko literatura, lecz akt, Subjekt-Objekt-Position. Akt zbliżony poniekąd do aktorstwa, gdzie tworzywem artysty jest własne ciało.¹³

Cytowane ustępy dotyczą co prawda autobiografii, rozumianej, żeby posłużyć się podstawową definicją przywołaną przez Philippe’a Lejeune’a, jako „retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej

12 K. Irzykowski, *Autobiografizm*, w: *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 540.

13 Ibidem, s. 540–541, wyróżnienie w tekście.

osobowości”¹⁴, a więc tekstu różniącego się od zapisów diarystycznych przede wszystkim wyraźną teleologiczną dominantą oraz większym dystansem czasowym, z jakiego jego autor przystępuje do opowiadania, nietrudno jednak zauważyć, że problem „fałszowania materiału”, na który składają się indywidualne losy, wewnętrzne przeżycia oraz ich subiektywna interpretacja, dotyczy w tym samym stopniu autobiografisty co diarysty. Również autor dziennika staje przed wyborem najważniejszych, zasługujących na utrwalenie konfliktów „danego” mu już dramatu własnego życia, wokół których skupiać się będzie choćby najbardziej fragmentaryczna lub dygresyjna narracja. Musi także zdecydować się na sposób, w jaki przetworzy owe konflikty z egzystencjalnego czy psychicznego doświadczenia w twór tekstowy, jak pisał Irzykowski, w „swój własny monolog w dramacie całego świata” (D I, 73), przy tym zaś ze wszystkimi tego konsekwencjami przystać na zasady paktu antyfikcjonalnego¹⁵, który warunkuje wybór sposobu jak najwierniej oddającego prawdę. To dlatego dziennik jako forma autobiografii nie jest literaturą – a raczej nie tylko literaturą – lecz aktem, aktorstwem, rozumianym jednak nie jako działalność manipulatorska czy histrioniczna, ale jako przyjmowanie aktywnej postawy wobec ustanawiania własnego „ja” oraz jego życiowych perypetii w przestrzeni tekstu. Słowa Lejeune’a – jako nadawanie swym doświadczeniom „narracyjnej tożsamości”, dzięki której utrwała się życie¹⁶, a raczej, dopowiedziałabym, dzięki której powstaje pewien nowy, tekstowy wariant tego życia, będący wynikiem aktu o performatywnym charakterze.

Jak jednak do teoretycznych rozważań odnosi się rzeczywista praktyka diarystyczna Irzykowskiego? W notatkach osobistych krytyka sprawa szczerości zapisu powraca bardzo często i za każdym razem podejmowana jest w innym kontekście, co sprawiać może wrażenie nieścisłości. Pomimo tego myśl wyłaniająca się ze szkicu o autobiografizmie stanowi dogodny punkt wyjściowy dla skomentowania dziennika. Autor *Patuby* już w 1891 roku zastanawia się: „Czy wszystko, to, co piszę, szczerze piszę?” i odpowiada: „Nie bardzo...”. Po chwili jednak tłumaczy:

14 Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przekł. A. Labuda, w: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przekł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 22.

15 Pakt antyfikcjonalny to nie tylko diarystyczny odpowiednik paktu autobiograficznego, rozumianego jako rodzaj zobowiązania – to wręcz przymus, do spełnienia którego według Lejeune’a zobowiązany jest każdy autor dziennika osobistego w jego właściwym znaczeniu, ponieważ „nie jest bardziej subiektywne i mniej fikcyjne zarazem niż dziennik”. Zob. Ph. Lejeune, *Dziennik jako antyfikcja*, przekł. M. i P. Rodakowie, w: „*Drogi zeszycie...*”, „*drogi ekranie...*”, s. 128–129.

16 Ph. Lejeune, *Dziennik osobisty...*, s. 39.

Lecz gdybym wciąż w ten sposób siebie podpatrywał, nie byłoby żadnego dziennika. Dość dla mnie to, że mogę w każdej chwili przed samym sobą, jako jedynym możliwym sędzią, zdać sprawę z każdego słówka [...]. Wyrok brzmiałby tak: „Wolno mi na razie fałszywie napisać, bo z góry mogę tę fałszywość zapowiedzieć [...]: umysł mój nie zostaje zamuśniony, bo boska świadomość, dana mi w udziale, wszystkie męty splukuje i usuwa; za tą granicą ustają już pojęcia fałszu i prawdy [...]”. (D I, 77)

Młodzieńcza argumentacja Irzykowskiego bardzo przypomina tę, której po latach używał do wyłożenia podstawowych przekonań związanych z postulatem „kultury szczerości”, która miałaby prowadzić do pełnej samoświadomości kulturowej, a poprzez nią do demaskacji zafałszowań życia społecznego oraz trafnego rozpoznania własnych procesów myślowych. W „kulturze szczerości” znalazłaby pełną realizację postawa klerkowska, przyjmowana w imię intelektualnie rozwijanych idei i twórczego, czynnego wpływania na procesy rozwojowe jednostki i społeczności¹⁷. Znamienne jednak, że kluczowa dla klerkizmu szczerość wiązała się nie tyle ze świadectwem prawdy o rzeczywistości, której możliwość poznania Irzykowski kwestionował, ile z wciąż ponawianym aktem intelektualnego namysłu, krytyki oraz demaskacji zniekształcających rzeczywistość procesów poznawczych. Takie podejście krytyk sygnalizował przecież już w *Patubie*, pisząc, że „przez szczerość rozumie się tu nie jej nagłe objawy, ale cały stan umysłowy, który może nawet przybierać formę nieszczerości, bo u prawdy jest kłamstwo na służbie” (P, 447). Podobna zasada, odnoszona do szczerości wobec samego siebie, a więc do autentyczności, obowiązywała w dzienniku będącym „pisemnym świadkiem życia” i towarzyszącym klerkowi „na drodze do jakiegoś udoskonalania się lub do jakiegoś innego celu, który mu życie jego «duszy» wyznaczy”¹⁸. Udoskonalania się, którego pierwszym warunkiem jest samoświadomość, za którą „ustają już pojęcia fałszu i prawdy” (D I, 77).

Zasady paktu antyfunkcjonalnego w *Dzienniku* Irzykowskiego są zatem spełnione. Po pierwsze dlatego, że szczerość zapisów diarystycznych autora *Patuby* uzależniona jest nie od ich referencjalności czy możliwości obiektywnej reprezentacji, ale od samego faktu podejmowania wysiłku intelektualnego, który w notatkach osobistych, zwłaszcza wczesnych, polega głównie na autointerpretacji: „piszę mój «gedankengang», nie piszę o sobie, ale piszę dla ludzkości o jakimś dziwnym człowieku, którym ja sam jestem. To mi ułatwia badania i piszę prawdę” (D I, 181). Po drugie dlatego, że ów wysiłek podejmowany jest z czysto subiektywnej pozycji:

17 Zob. M. Gołębowska, *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006, s. 116–128.

18 K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 4: 1936–1939. *Ze spuścizny rękopiśmiennej*, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 2000, s. 540, 541.

„obiektywnie nie mógłbym nic przekazać i to byłoby nawet fałszywe – tylko w moim zabarwieniu, przez pryzmat mych myśli” (D I, 278). Po trzecie zaś – a wiąże się to ściśle z dwiema poprzednimi przesłankami – dlatego, że samo pojęcie prawdy dziennika, podobnie jak prawdy autobiografii w szkicu z *Lżejszego kalibru*, rozpatrywane jest przez Irzykowskiego nie jako właściwość genologiczna tekstu podlegającego prawom *mimesis*, a raczej jako warunek procesu „przenoszenia własnego życia z życia na papier”. Innymi słowy jako warunek zapoczątkowania pewnego działania spełniającego się w piśmiennej *praxis*. Co to za działanie? Irzykowski podpowiada w cytowanym powyżej *Autobiografizmie*: to akt „Subjekt-Objekt-Position”, czyli akt sytuowania/ustanawiania obiektu (własnego życia) przez podmiot (owego życia doświadczający).

Źródół pojęcia, do którego odwołuje się Irzykowski, należy szukać u Immanuela Kanta, który poddając byt logiczycacji, jako pierwszy rozumiał pojęcie pozycji (*Position*) lub ustanowienia (*Setzung*) jako przyczynę i warunek wszelkiego bycia. Byt istnieje, ponieważ jest logicznie zakładany, to znaczy odpodmiotowo, rozumowo ustanawiany. Tę Kantowską myśl twórczo przeformułowali niemieccy idealisci, między innymi Hegel, do którego było Irzykowskiemu, jak sądzę, najbliżej. *Position/Setzung* w ujęciu Hegla to „stanowisko” rozumiane nie jako postrzeganie, doświadczanie, ale jako dynamiczny element struktury spekulatywnej, bliski „pojęciu” (*Begriff*), które samo nadaje sobie rzeczywistość¹⁹, bliski także Fichteańskiej figurze *Ja* ustanawiającego nie tylko samo siebie, ale także swoje przeciwieństwo, czyli *nie-Ja*, oraz łączącego *Ja* i *nie-Ja* w strukturze, w jedności, którą jest *Ja*²⁰. Stanowisko to określa zatem relację subiekty (podmiotu) i obiektu, a jednocześnie, zgodnie z zasadą dialektycznego ruchu świadomości, znosi różnicę między nimi, ustanawiając tożsamość podmiotu i przedmiotu. Irzykowski był co prawda sceptyczny wobec możliwości syntezy, jednak, jak oceniał to Zbigniew Kuderowicz, rozumiał „przydatność Heglowskiej dialektyki w wyjaśnianiu aktywnego stosunku człowieka do świata”²¹. Jeśli więc w tych kategoriach, zgodnie ze wskazówkami samego autora, rozpatrzeć *Dziennik* Irzykowskiego, byłby on wyrazem ścisłej współzależności piszącego „ja” oraz ujmowanej rzeczywistości, której granice należałoby

19 G.W.F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przekł. A. Landman, Warszawa 1969, s. 23.

20 Zob. H. Schnädelbach, *Hegel. Wprowadzenie*, przekł. A.J. Noras, Warszawa 2006, s. 31–36. Niemiecki filozof widzi w stanowisku Fichtego jeden z fundamentów Heglowskiej „podstawowej figury spekulatywnej”, to znaczy zasadniczej dla Hegla figury poznawania absolutu.

21 Z. Kuderowicz, *Ocena heglizmu w kręgu polskiego modernizmu (Stanisław Brzozowski i Karol Irzykowski)*, w: *Przybliżanie przeszłości. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Czesławowi Głombikowi w czterdziestolecie pracy nauczycielskiej*, red. J. Bańka, B. Szubert, Katowice 1998, s. 106.

wyznaczyć wzdłuż granic rozumowych czynności podmiotu. Sugeruje to Irzykowski, notując na przykład: „spisuję w nim [dzienniku] chwile moje nie biograficzne, lecz wzgórkii rzeczywistości, które sięgają w granice pewnego zakątku mego umysłu” (D I, 118). Nawet jeśli zapisy odnoszą się do zjawisk czy zdarzeń wobec piszącego zewnętrznych, w centrum dziennika za każdym razem stoi mocny diarystyczny podmiot, dla którego nietożsame z nim doświadczenia i fenomeny „same w sobie”, poddawane subiektywnym procesom myślowym, istnieją tylko w sposób, w jaki istnieć mogą w ramach jego poznawczych dyspozycji²².

Poznawanie samego siebie w *Dzienniku* pojmuję wobec tego jako rozumową aktywność podmiotu, który dzięki ustanowieniu „ja” oraz tego, co od niego inne, jako jedności, osiąga pewność siebie, równającą się swojej własnej prawdzie. Wedle Hegłowskiej nauki o doświadczeniach świadomości byłaby to samowiedza. W terminologii samego Irzykowskiego – samoświadomość będąca warunkiem autentyczności, zdobywana jednak w specyficznych, wymagających uwzględnienia warunkach, to znaczy w procesie tworzenia autobiograficznej narracji. Choć to narracja fragmentaryczna, niespójna i porównywana do *silva rerum* bądź magazynu, w którym składa się „wszystkie [...] klejnoty, rupiecie, Zosie i inne fanty” (D I, 358), wciąż daje się czytać jako taka – jako narracja, w obrębie której autorski podmiot z założenia jest bytem rozwijającym się w czasie i zmieniającym się w nieustannym procesie. Istotnie, procesualność oraz związane z nią niestałość i niejednorodność to najdobitniej akcentowane przez Irzykowskiego cechy własnej podmiotowości, co zresztą wymownie łączy *Dziennik* z całością twórczości krytyka, której nieraz zarzucano wręcz niekonsekwencję mającą wynikać z częstej zmienności ujęć czy operowania płynną terminologią.

Ryszard Nycz w *Języku modernizmu* tłumaczył te niespójności przede wszystkim dążeniem do dezorganizacji szablonów postrzegania oraz odnowienia ludzkiej percepcji świata²³. Sądzę, że także w notatkach osobistych można dostrzec podobny zamił wychozenia poza zastany schemat, chociaż tu podporządkowany jest on przede wszystkim konstrukcji tożsamości. Najbardziej wyraziste płaszczyzny jego realizacji to po pierwsze heterogeniczna i spełniająca rozmaite funkcje struktura zapisów, która, jak słusznie zauważył Jan Jakóbczyk, sugeruje raczej nazwę *Dzienniki* w liczbie mnogiej²⁴. Po drugie stematyzowany przekaz, dotyczący na przykład manifestacji burzycielskiego wobec powszechnych przekonań stosunku do

22 Zob. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przekł. Ś.F. Nowicki, Warszawa, 2010, s. 125.

23 R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 168.

24 J. Jakóbczyk, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005, s. 25.

zadań sztuki i artysty²⁵ czy wyrazu niemożliwości, nieskuteczności działań poznawczych nakierowanych na zewnętrzną rzeczywistość²⁶. Po trzecie zaś także ujęcie podmiotu w jego dynamice i niejednorodności, wynikające głównie ze specyfiki narracji diarystycznej, którą prowadzi się przez wiele lat, często z przerwami lub powracając do wcześniejszych zapisów, ale też wyeksponowane bezpośrednio w znaczących autokomentarzach, nierzadko sprawiających wrażenie wzajemnie sprzecznych. Z jednej strony bowiem Irzykowski zwraca uwagę na zmienność „ja”, które wobec upływu czasu oraz różnorodnych oddziaływań poddane jest sile dynamicznego ruchu:

Tamto „ja” jest tak samo dobre, jak dzisiejsze, a żeby ci udowodnić, że się go nie wstydzę, nie wypieram, wcielam się oto teraz weń, ubieram jego szaty, jeśli nim była satyra, to w satyrę, mówię stylem tamtego mojego „ja”, porzucam moją dzisiejszą rolę, aby tamtego obronić, (D I, 370)

z drugiej zaś sugeruje mimo wszystko jakąś trudną do określenia stałość:

wiele moich poprzednich faz umysłowych odświeżałem sobie znowu w pamięci za pomocą tych zapisków [...], tak dalece obcymi już mi są niektóre moje sądy i zapatrywania [...]. A na dnie tych sądów i zapatrywań z satysfakcją odnajduję swoją własną istotę, rdzeń mego życia niezmienny dotychczas. (D I, 700)

Paradoks? Być może, w końcu to w nim leżą prawda i cała mądrość świata... Ale nawet jeśli paradoks, to świadczący o chęci zbliżenia się do nieuchwytniej, a jednak silnie odczuwanej przez Irzykowskiego jedności podmiotu. Bardzo wymowne są w tym względzie niektóre aforystyczne formuły z *Dziennika*: „Ja się zmieniłem? Nie. To tylko – ziemia obraca się naokoło swojej osi. Tak samo – ja się zmieniam, ale zawsze jestem ten sam” (D I, 342). W obliczu zagubienia w rozchwianej, nieprzewidywalnej i niedającej się określić rzeczywistości, wobec niestałości sądów czy też „falowań duszy to na tę, to na ową stronę” (D I, 420) Irzykowski wyraża tym samym wiarę w źródło (D II, 117), w pewną niezmienną głębię „ja”, która choć wciela się w różne role, przybiera różne szaty i mówi różnymi stylami, musi koniecznie, niezaprzeczalnie być częścią podmiotu postulującego autentyczność. To najpewniej dlatego autor *Patuby* pisze o potrzebie

- 25 Krytyk pisał np.: „Jako twórca szukam w pozornym porządku nieporządku, irracjonalności, pałubiczności, gdy np. Miciński i jemu podobni chcą w chaosie odkryć porządek [...]. Dla mnie jedyną instancją porządkującą jest rozum i on lubuje się w tych deseniach absurdu” (D II, 180).
- 26 Dość enigmatycznie rozmyślał też: „Mógłbym się także zabawić w mistyka [...] i powiedzieć: między tą powłoką rzeczy, przystępną dla nas, a rzeczą samą w sobie jest tajemnicza granica. Czym jest ta rzecz; widzę ją; ale powierzchnię tylko; co jest pod powierzchnią? Warstwę jedną odrywam i natrafiam na co? Na materię znowu, znowu na powierzchnię” (D I, 145).

„skupiania się”, „konsolidowania” (D I, 287) czy też „czynienia wycieczek w głąb samego siebie” (D I, 700), które byłyby ratunkiem przeciw „rozpraszaniu się” i „decentralizowaniu” (D II, 161). Dokonuje tego, konstruując w przestrzeni pisma narracyjną tożsamość.

Zdaniem Małgorzaty Czermińskiej pojęcie tożsamości narracyjnej to jedna z szans na poradzenie sobie z aporiami, jakie stanęły na drodze do zrozumienia kategorii podmiotu po zwątpieniu w kartezjańskie *cogito*²⁷. Skoro natomiast koncepcja ta, jak pisze autorka *Autobiograficznego trójkąta*, „nie uważa podmiotu za trwałą, niezmienną substancję, ale zarazem nie traktuje go jako chaotycznego zbioru zatomizowanych wrażeń, przypadkowo przepływających w pustce”²⁸, może okazać się tu przydatna, gdyż pozwala pomyśleć diarystyczne „ja” jako byt jednostkowy, choć ukazujący się w wielości²⁹. Podobne ujęcie ma rzecz jasna swoje konsekwencje. W głównej mierze takie, że akt autobiograficzny, którego dokonuje autor *Patuby*, jako tworzenie narracji, czyli opowieści o własnym życiu, i wprowadzanie jej w przestrzeń pisma, a więc w materię języka, znaku, należy w takim razie rozpatrywać jako tworzenie komunikatu wobec tego życia inności, zatem wedle przekonań Irzykowskiego skutkującego wyraźną dysproporcją i immanentnie zawierającego w sobie błąd³⁰. To zapośredniczenie, nieadekwatność autobiograficznego przedstawienia Irzykowski rozumiał bardzo dobrze: „Już w samym prowadzeniu dziennika tkwi moment samobójczy: albo go się nie prowadzi porządnie [...], albo – gdy się go bierze na serio, obciąża się życie, wynaturza, w każdym razie zmienia się jego charakter” (D II, 572).

Życie może zaistnieć w *Dzienniku* tylko w nowej, zmienionej formie, ponieważ narzucając mu językową strukturę, krępuje się je w pojęciowym schemacie. Krytyk nie w pełni chyba dostrzegł tu jednak szansę, jaką mimo to stwarza słowna konstrukcja. Tę mianowicie, że jako akt komunikacyjny ze swej specyfiki może spełnić się jedynie w lekturze Innego, który powoła znieruchomiła w zapisie tożsamość do ponownego życia, niezależnie od tego, czy Innym będzie przyszły czytelnik, czy też po prostu przyszłe „ja” diarysty odczytującego dawne notatki. Owszem, tożsamość wskrzeszana jest przez niego w zgoła innej postaci, bo raz jeszcze narracja poddana zostaje

27 Zob. M. Czermińska, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22-25 września 2004*, t. 1, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005, s. 214–215.

28 Ibidem, s. 215.

29 Maria Gołębiowska pisała o pluralizmie monistycznym widocznym w koncepcji rzeczywistości Irzykowskiego. Zob. eadem, *Irzykowski...*, s. 34–35.

30 Irzykowski świadomy był utraty związku pomiędzy słowem a rzeczywistością, przekonany był też o konstrukcyjnym charakterze sądów poznawczych. Zob. S. Panek, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2006, s. 58–66.

subiektywnej interpretacji. Jednak rozbieżność ta traci na znaczeniu przy aktywnej lekturze, która zmierzając do poznania zafałszowanego w dzienniku „ja”, zmuszona jest otworzyć się na – i stworzyć – jego wielostronną, procesualną i ujętą we wzajemnie dopełniające się sprzeczności prawdę.

2

Właściwą narracjom, także autobiograficznym, skomplikowaną zależność od późniejszych odczytań dobitniej uzmysławiał sobie i twórczo wykorzystywał André Gide, prowadzący osobiste notatki niemal w tych samych latach co autor *Walki o treść*, dokładnie od 1887 do 1950 roku. Spisywany od wczesnej młodości aż po ostatnie miesiące życia *Dziennik* Gide’a to, oprócz obszernego świadectwa istotnych wydarzeń z życia literackiego, społecznego czy politycznego, przede wszystkim świadomie konstruowany autoportret artysty, który wraz ze wspomnieniami, dziennikami z podróży oraz resztą twórczości zanurzonej w swoistej „przestrzeni autobiograficznej”³¹ składa się na jedną z najbardziej skomplikowanych i zarazem fascynujących legend literackich europejskiego modernizmu. Jej kreowaniu oraz dostosowywaniu się do niej Gide podporządkował całe swoje życie. Dokładał wszelkich starań, by upowszechnić obraz siebie jako idącego pod prąd indywidualisty, heroicznego bojownika w walce o niewygodną dla większości prawdę, choćby tę związaną z doświadczeniem nienormatywnej seksualności. Jednak, jak wielokrotnie dawał do zrozumienia, tworzenie, a następnie wypełnianie projektu własnej tożsamości nie miało nic wspólnego z udawaniem czy nieautentycznością.

Już w najwcześniejszych opublikowanych notatkach Gide’a, pochodzących z początku lat 90. XIX wieku, obecna jest głęboka refleksja nad ową pozorną sprzecznością. Przyszły autor *Fałszerzy*, podobnie jak młody diarysta Irzykowski, zastanawia się nad możliwością adekwatnej reprezentacji oraz zdolnością do wyrażenia prawdy o własnym „ja”. „Kiedy zaczęło się pisać, rzeczą najtrudniejszą jest szczerłość” (J I, 27; D G, 10), stwierdza dosadnie w grudniu 1891 roku, by w kolejnych tygodniach podjąć próbę zdefiniowania, a dzięki temu przezwyciężenia owej nieuniknionej przeszkody. Wychodząc z założenia, że lustrzany obraz życia, krystalizujący się przez odbicie ludzkich działań i będący świadectwem przeżytych lat, ma moc obowiązującego określania tego, kim jesteśmy, początkujący pisarz formułuje zasadę „odwróconej szczerości (artysty)”, który

Nie powinien opowiadać swego życia takiego, jakie przeżył, ale żyć takim życiem, jakie opowie. Inaczej mówiąc: niech jego portret, którym będzie

31 Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, s. 52–55.

jego życie, utożsamia się z portretem idealnym, którego pragnie. I jeszcze prościej: niech stanie się takim, jakim chce być. (J I, 29; D G, 10–11)

Z ducha protestancka wiara w zdolność człowieka do rozwijania się w pragnieniu tego, co doskonałe, łączy się we wczesnych zapiskach Gide’a z silnym przekonaniem o sprawczym charakterze snutej opowieści, a przez to również roli własnej twórczości, która kształtuje autorskie „ja”. Pisanie powinno wytrwale podążać drogą wyznaczaną mu przez pragnienie, będące według francuskiego pisarza jedynym wiarygodnym przejawem ludzkiej natury³², a następnie czynnie wpływać na życie twórcy. Wiąże się to z jedną z głównych reguł postępowania, jakie Gide wyznacza sobie już w pierwszych latach prowadzenia *Dziennika*. „Nie dbać o w y d a w a ć s i ę. Tylko b y ć jest ważne” (J I, 18; D G, 9 – wyróżnienie w tekście). Nie pisać zatem, by stworzyć wyobrażenie o własnym życiu, ale by zgodnie z nieodpartą wewnętrzną potrzebą projektować własną tożsamość i dostosowywać do owego projektu swoje postępowanie. Słowem, nie troszczyć się o pozory, a o faktyczne działanie, nie o kokieterię, lecz o odwagę bycia sobą. Tylko taka postawa akceptowana jest przez pisarza jako szczerza czy autentyczna. Zasada ta komplikuje się jednak z chwilą, w której nadzieja na bezpośrednie wyrażenie „bycia”, to znaczy postulowanego kształtu osobowości, okazuje się ułudą. Kiedy umysł podpowiada, że „nie j e s t e ś m y niczym innym niż tym, czym się w y d a j e m y”, oraz że to „wydawanie się jest bezpośrednią manifestacją bycia” (J I, 25 – wyróżnienie w tekście), a wobec tego, że praktyka pisarska, również diarystyczna, będąca zawsze projekcją subiektywnej wyobraźni, nie jest w stanie samodzielnie sprostać imperatywowi niezafalszowanego ujęcia podmiotowego pragnienia.

Drogi wyjścia z autobiograficznego błędnego koła Gide upatruje w sposobie kreacji zbliżonym do tego, jaki stał się ratunkiem również dla Irzykowski. Autor *Falszery* rezygnuje mianowicie z udzielenia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o własną istotę. Ukazuje raczej podmiotowość w zmienności, w ciągłym ruchu, który pozwala uchwycić i pogodzić wewnętrzne sprzeczności utrudniające poznanie prawdy o sobie samym. Jak

32 Zgadzam się w tym względzie ze stanowiskiem Jonathana Dollimore’a, który podkreślał silnie esencjalistyczne rozumienie kategorii podmiotowości przez Gide’a. Zdaniem angielskiego badacza autor *Falszery* kładzie nacisk na naturalny, pierwotny charakter pożądania, tym samym legitymizując jego nienormatywność. Wewnętrzną zgodę na owo pożądanie tłumaczy bowiem zakorzenionymi w protestantyzmie powinnościami etycznymi, zgodnie z którymi jednostka zobowiązana jest pielęgnować własną niepowtarzalną indywidualność. W zamian zgłasza stanowczy sprzeciw wobec społecznie usankcjonowanej, uznanej moralności, a także wobec starającej się ujednoczyć identyfikacyjne wzorce kultury, która represjonuje autentyczną tożsamość. Wobec tego przekonania „transgresja nie prowadzi do wyrzeczenia się jaźni, ale do całkowicie nowego jej odczucia”. J. Dollimore, *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, London – New York 1991, s. 13, tłumaczenie własne.

pisze: „nie tyle interesuję się sobą, co konfliktem pewnych idei, których moja dusza jest tylko teatrem” (J I, 783; D G, 156). W dodatku – tym różni się zasadniczo od polskiego twórcy – postanawia skonfrontować niespójności własnego „ja” ze spojrzeniem publiczności, decydując się na wydanie części dzienników jeszcze za swojego życia³³. Tym samym, by posłużyć się frazą Małgorzaty Czermińskiej, wyraźniej niż Irzykowski zbliżając się do postawy „wyzwania” rzuconego czytelnikom³⁴, których opinia będzie od tej pory odbijać się echem w konsekwentnie kontynuowanych zapiskach. I chociaż sam autor podkreślał potem, że świadomość ogłoszenia drukiem diarystycznych notatek „wypaczyła ich znaczenie” (J I, 1122) i oderwała go od nich „niby od niedyskretnego przyjaciela” (J I, 1251), zdawał sobie przecież sprawę, że publikacja stworzyła okazję do podjęcia otwartej polemiki z krytyką i czytelnikami, co zawsze było stawką w starannie planowanej przez Gide’a grze literackich posunięć. „Nie piszę moich «Pamiętników», żeby się bronić – zauważa w 1917 roku, pracując nad *Jeżeli nie umiera ziarno*. – Nie muszę się bronić, bo nie jestem oskarżony [...]. Piszę je, żeby mnie oskarżono” (J I, 614; D G, 109). Ważne, by zrozumieć, że dla autora *Falszery* ta silna potrzeba konfrontacji to nie tyle – albo nie tylko – powodowana egoizmem chęć uzewnętrznienia czy manifestacji własnych poglądów, a raczej głębokie, może nawet fundamentalne, poczucie konieczności dzielenia się prawdą. Kilka lat później pisarz tak odpiera zarzut „niebezpieczeństwa”, jakie może stać za publikacją jego *Korydona*, niewątpliwie najodważniejszego utworu Gide’a, będącego jawną apologią homoseksualizmu:

33 Pierwsza obszerniejsza publikacja notatek osobistych Gide’a nastąpiła w 1932 r. jako część pierwszego tomu dzieł zebranych, w kolejnych tomach zamieszczane były dalsze zeszyty (*Oeuvres complètes d'André Gide*, oprac. L. Martin-Chauffier, Paris, 15 vol., 1932–1939). W 1939 r. pojawiło się zbiorowe wydanie zapisków z lat 1889–1939 (A. Gide, *Journal 1889–1939*, Paris 1939) i późniejszych w latach 1944 (idem, *Pages de Journal 1939–1942*, New York 1944) oraz 1950 (idem, *Journal 1942–1949*, Paris 1950).

34 Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójakt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000. Autorka, za pełną realizację postawy wyzwania uznając *Dziennik Witolda Gombrowicza*, widzi w Irzykowskim jednego z jej prekursorów: „z uwagi na ton intelektualnej i moralnej prowokacji” utrzymany w zapiskach twórcy. Ibidem, s. 38. Temu problemowi przyglądała się bliżej Kinga Siatkowska-Callebat, która podkreślała oscylowanie Irzykowskiego pomiędzy dwoma odbiorcami – sobą samym oraz potencjalnym przyszłym czytelnikiem, Innym, wobec którego diarystyczne „ja” zaczyna grać, celowo upiększając bądź, przeciwnie, oszpecając własny obraz. K. Siatkowska-Callebat, *Le roman de Karol Irzykowski et la prose polonaise de l'entre-deux-guerres. L'héritage inconscient?*, niepublikowana praca doktorska obroniona w 2005 r. na Uniwersytecie Paris-Sorbonne. Uprzejmie dziękuję Mateuszowi Chmurskiemu za zwrócenie mojej uwagi na tę kwestię, a autorce pracy za jej udostępnienie i możliwość powołania się na owe celne sprostowania. Jak jednak postaram się pokazać, samodzielna decyzja Gide’a o publikacji swych osobistych notatek świadczy o wyciągnięciu przez francuskiego autora dużo dalej idących wniosków dotyczących możliwości autokreacji.

tylko ja mogłem ją [książkę] napisać i niepodobna mi bez poczucia klęski odejść od czegoś, co uważam za swój obowiązek [...]. Jeśli [prawda – M.P.] jest nawet niebezpieczna, to kłamstwo, które ją osłania, jest jeszcze bardziej niebezpieczne. (J I, 772–773; D G, 153–154)

Szczerłość to dla francuskiego twórcy podstawowy obowiązek etyczny, który może spełnić się tylko w jawnym obwieszczeniu prawdy, tylko przez zderzenie jej z fałszem obiegu opinii. To za tę subwersywność w stosunku do powszechnych mniemań i ustalonych ideologii tak wysoko cenił Gide’a między innymi Roland Barthes. Jednak w wypadku niedosiężnej, niejednolitej prawdy o własnym „ja”, której najbardziej bezpośrednim wyrazem miałby być zgodnie z tradycją dziennik osobisty, a której nie sposób po prostu „obwieścić” bez narażania się na zarzut niekonsekwencji lub prowokacji, rola odbiorcy i jego możliwej repliki jest jeszcze bardziej znacząca. Autor *S/Z*, który poświęcił Gide’owi diaryście swój pierwszy opublikowany esej, daje tu celne wskazówki:

Dziennik często pisany jest w celu skorygowania pewnego mniemania o Gidzie, do którego mogły nas przywieść wyrwane z kontekstu cytaty, mylne sprawozdania, nieprecyzyjne wyrażenia. To nieustanne poprawianie siebie – niczym staranny p r o j e k t o r, Gide wytrwale wyregulowuje własny obraz, by przeciwdziałać opieszalemu czy niezyczliwemu spojrzeniu publiczności.³⁵

Również prawda o sobie może ukazać się jedynie, będąc wystawiona na wzrok Innego. Nie tylko dlatego, że szczerłość, by w ogóle można było o niej mówić, wymaga udziału dwóch stron aktu komunikacyjnego, ale przede wszystkim ze względu na to, że dzięki spojrzeniu z zewnątrz pełna sprzeczności tożsamość podmiotu może zjawić się w całej swojej rozciągłości, a przy tym, jak słusznie zauważa Barthes, w swojej symultaniczności³⁶. *Dziennik* miał być bowiem uwiarygodnieniem współistnienia etycznych skrajności, których nieprzystawalność była dla Gide’a główną przyczyną poczucia utraty podmiotowego centrum. Autor *Falszerzy* rozdzielał owe przeciwieństwa pomiędzy bohaterów swoich nowel, powieści, dramatów, ale to w osobistych zapiskach podjął się ujęcia ich w jednej, choć niejednorodnej, przestrzeni objętej antyfikcjonalnym paktem. To w *Dzienniku* trudne do pogodzenia sprzeczności – wiara w naturalne źródło podmiotowości i dojmujące doznanie niestałości „ja”, chęć zawierzenia emocjom i przekonanie o prymacie rozsądku, sprzeciw wobec wyrzeczenia się w pełni

35 R. Barthes, *On Gide and His Journal*, przekł. R. Howard, w: *A Barthes Reader*, red. S. Sontag, New York 1995, s. 6, wyróżnienie w tekście, tłumaczenie własne.

36 Zdaniem filozofa „Gide to istota symultaniczna”, którą „Natura założyła jako kompletną od samego początku”. Jedyne sam pisarz skazany był na sukcesywne, rozciągnięte w czasie odkrywanie rozmaitych jej aspektów. Zob. *ibidem*, tłumaczenie własne.

protestanckich wartości i potrzeba akceptacji odczuwanego homoerotycznego pożądanego – mogą prowadzić dialog i uzupełniać się w nieustannym dialektycznym ruchu umożliwiającym osiągnięcie równowagi. „Nic nie jest spójne, nic nie jest stałe ani pewne w moim życiu – stwierdza Gide, próbując określić istotę własnej tożsamości. – [...] Tylko w ruchu mogę odnaleźć *equilibrium*” (J I, 174).

Francuski pisarz poszukuje zatem na kartach dziennika najwłaściwszej formy, sposobu wyrazu najsukuteczniej oddającego dynamikę zmiennego „ja”. Podobnie jak autor *Pałuby*, wykorzystuje możliwą wielofunkcyjność i wielokształtność osobistych notatek. Poddając się ciągłej autoanalizie, kontrastuje różne aspekty osobowości, zestawia swoje poglądy ze stanowiskiem innych artystów, rozpoznaje własne intuicje w wielkich koncepcjach i myślach filozoficznych epoki (Nietzschego, Freuda – by pozostać przy tych, do których odwoływał się również Irzykowski). Chcąc oddać wewnętrzną niestałość, wykorzystuje rozmaite style pisania, podejmuje grę z diarystyczną konwencją. Naprzemiennie stosuje też nadawcze figury gramatyczne „ja” i „on”, jak choćby w notatkach z 1917 roku, w których powołuje do życia Fabrycego, własne alter-ego, eksponujące fikcyjny charakter dziennikowych narracji (zob. J I, 628–631). W ten sposób Gide wypróbowuje się niczym bohaterów własnych utworów, stawia w osobliwych sytuacjach, przegląda się w odbiciu różnorodnych ról, by zarysować jak najszersze kontury rozpraszającej się podmiotowości, a przy tym by móc ująć jej liczne utożsamienia niejako równorzędnie, właśnie symultanicznie. *Dziennik* nigdy bowiem nie jest obrazem statycznym, jednowymiarowym, takim, w którym jakakolwiek myśl czy opinia o sobie samym zajmuje pozycję uprzywilejowaną. Wszystkie sądy raz po raz wystawiane są przez autora na próbę mnożących się wątpliwości, wciąż na nowo zadawane są pytania o sprawy fundamentalne. Pomimo ciągłej ewolucji przekonań w ostatnich latach życia Gide notuje: „*Novissima verba...* Nie pojmuję, dlaczego ktoś miałby próbować wypowiadać je głośniejsz od innych. Ja przynajmniej nie odczuwam takiej potrzeby” (J II, 332).

Ostatnim natomiast krokiem, swoistym zwieńczeniem dzieła wytrwale konstruowanego wizerunku wielostronnej prawdy o sobie samym jest podanie jej pod obserwację dokonywaną z dystansu, z perspektywy odbiorcy usytuowanego poza przestrzenią diariusza. Wagę gestu Gide’a doskonale rozumiał Witold Gombrowicz, któremu przesunięcie granicy pomiędzy tym, co prywatne, a tym, co publiczne, poddało pomysł na formułę własnego *Dziennika*³⁷.

37 Pisał o tym Gombrowicz w liście do Jerzego Giedroycia z 6 sierpnia 1952 r. Zob. J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Listy 1950–1969*, wyb., oprac., wstęp A. Kowalczyk, Warszawa 1993, s. 59–60.

Powinienem potraktować ten dziennik jako narzędzie mego stawania się wobec was – dążyć do tego, abyście w pewien sposób mnie ujęli – w sposób, który by umożliwił mi (niech pojawi się słowo niebezpieczne) talent. Ten dziennik [...] niechaj będzie przepojony ideą, iż talent mój może powstać tylko w związku z wami, to jest, iż wy jedynie możecie podnieść mnie do talentu – więcej – stworzyć go we mnie.³⁸

Autor *Ferdydurke* za słowo niebezpieczne, ale też warunkujące jego artystyczne bytowanie, uznaje tutaj „talent”. W wypadku Gide’a zaś za nadrzędną kategorię leżącą u źródeł „potrzeby pisania” uznać trzeba autentyczność. Niezależnie jednak od tej rozbieżności wydźwięk słów Gombrowicza pozostaje ten sam, bardzo celnie, w moim przekonaniu, trafiając w sedno zamierzenia francuskiego twórcy. Dzięki konfrontacji z publicznością niejednorodną, dynamiczną prawda o autorskiej tożsamości może nie tylko, jak pisał w swym wczesnym esejju Barthes, „nieustannie poprawiać się”, „wyregulowywać własny obraz”, ale, słowami Gombrowicza, „stawać się”, „powstać”, a więc wyjść poza ograniczenia pozoru czy wyobrażenia i ziścić się – już nie wydawać się, ale być. Sam Gide zresztą ujmował to dążenie w niespodziewanie podobnych słowach: „Nigdy nie jestem: staję się. Staję się tym, kim myślę, że jestem – albo tym, kim *wy* myślicie, że jestem” (J I, 852).

Skąd w przywołanym cytacie przekonanie o możliwości zmieniania się podług dyktatu innych? Píše to przecież ktoś, kto wręcz obsesyjnie wystrzegął się posądzenia o najmniejszy choćby przejaw konformizmu. Pewna wskazówka daje się odnaleźć w obrębie tego samego dziennikowego zapisu: „niemal zawsze dobrze jest udzielić kredytu drugiemu, bo ten widząc, że pokłada się w nim nadzieje, stara się dokonać tego, czego nie potrafiłby zdany tylko na własne siły” (J I, 851–852; D G, 173). Chodzi więc przede wszystkim o ulepszenie, udoskonalanie „ja”, czyli aktywność nierozzerwalnie związaną w mniemaniu Gide’a ze szczerością wobec samego siebie³⁹. *Dziennik* jawi się zatem jako całość o bardzo konkretnych celach. To narzędzie służące komunikacji z coraz szerszym kręgiem poruszonych lub oburzonych jego dziełami czytelników oraz umożliwiający autorowi takie przedstawienie siebie, by czytelnicy ci mogli i chcieli „udzielić mu kredytu”. Innymi słowy, by autokreacja oddziaływała nie tylko na jej podmiot, lecz również na rzeczywistość usytuowaną na zewnątrz. Choć Paweł Rodak słusznie daje do zrozumienia, że fakt upublicznienia fragmentów Gide’owskiego dziennika nie może być zrównany z przyjęciem przez pisarza

38 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986, s. 57.

39 Taka interpretacja uzasadniona jest zwłaszcza, jeśli przyjrzeć się fragmentowi w języku oryginału: „Je deviens celui que je crois (ou que vous croyez) que je suis”. Francuski czasownik *croire* oznacza bowiem nie tylko ‘myśleć’ bądź ‘sądzić’, ale także ‘wierzyć’, co bardzo bliskie jest ‘udzielaniu komuś kredytu’ oraz ‘pokładaniu w kimś nadziei’.

tak zdecydowanej postawy interakcyjnej, jaka leżała u podstaw założeń *Dziennika Gombrowicza*⁴⁰, zastosowana przez diarystę forma „wy” nabiera tu mocnego performatywnego charakteru.

Pisząc *Dziennik* „tylko w odpowiedzi na pewne wezwanie i ponaglany przez swego rodzaju wewnętrzną potrzebę” (J II, 130), a jednocześnie rozmyślnie przeznaczając kolejne partie notatek osobistych do publikacji, Gide spełnia więc podstawową zasadę szczerości, która nakazywała mu zbliżyć się do „portretu idealnego” oraz wypowiadać się możliwie głośno i otwarcie. Za sprawą uformowania fragmentów diariusza w pewną zamkniętą, skończoną całość utwierdza się zaś w przekonaniu o własnej tożsamościowej integralności. To dlatego tak bliskie było Gide’owi dążenie do stworzenia autoportretu jak najbardziej kompletnego, uwzględniającego wszelkie antynomie i przesunięcia dokonujące się w ramach jego podmiotowości. Możliwość osiągnięcia tego ideału pozostawała co prawda jedynie potencjalna, a to z powodu samej specyfiki praktyki diarystycznej, w której nieuniknione są przemilczenia, zafałszowania czy fragmentaryczność, niemniej prowadzenie osobistych notatek dawało autorowi *Falszerzy* poczucie swoistej ciągłości. Jej ostateczne potwierdzenie zagwarantować miało uznanie owej ciągłości przez Innego. Pisarska postawa Gide’a, zakładająca nieustanne podążanie za ruchem własnych myśli, tropienie własnego pragnienia oraz unaocznianie, upublicznianie jego złożoności i niejednoznaczności, to zatem warunek szczerzej, autentycznej realizacji postulatywnego oznajmienia: „jestem”.

3

„Prawda ukazuje się w strukturze fikcjonalnej”⁴¹ – przypominał Jacques Lacan, kiedy pisał o autobiograficznej twórczości André Gide’a. Doskonale zdawali sobie z tego sprawę autorzy *Falszerzy* i *Pałuby*. Wydaje mi się jednak zasadne podkreślenie, że konstatacja ta nie prowadziła ich do tak radykalnych wniosków, do jakich stopniowo doszedł na przykład Friedrich Nietzsche, z przekonania o konstrukcyjnym charakterze każdej operacji poznawczej wywodzący potrzebę zerwania z metafizyczną tradycją ujmowania rzeczywistości i próbującego wyrazić ją podmiotu. Heterogeniczna, wielokształtna autonarracja dzienników Gide’a i Irzykowskiego nie świadczy bowiem o przyjęciu antyesencjalistycznego paradygmatu

40 Ponieważ dopiero z czasem Gide wziął pod uwagę możliwość opublikowania prowadzonych od wielu lat notatek. Zresztą nawet w książkowych wersjach *Dziennika* nie ukazały się one za życia pisarza w całości. Utwór Gombrowicza natomiast z założenia pisany był niejako na oczach publiczności. Zob. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą...*, s. 422–423.

41 J. Lacan, *The Youth of Gide, or the Letter and Desire*, przekł. B. Fink, New York 2006, s. 625, tłumaczenie własne.

myślenia o człowieku i jego aktywnościach. Choć obaj pisarze dobrze znali myśl autora *Wiedzy radosnej* i otwarcie przecież przyznawali się do jej oddziaływań, zwątpienie w możliwość adekwatnego przedstawienia nie skutkuje w ich osobistych notatkach odrzuceniem wiary w autonomię własnego „ja”. Samopoznanie nie jest dane bezpośrednio, a nieuchronne zapośredniczenie zniekształca i upraszcza ujmowaną rzeczywistość, ale nie oznacza to konieczności wykroczenia poza kartezjańsko-kantowski model poznania. W centrum diariuszy cały czas stoi suwerenny podmiot, który pomimo świadomości pozostawania na powierzchni nie zaprzecza istnieniu własnej głębi i nieustannie stara się uporządkować chaos wrażeń oraz wewnętrznych procesów. Dochodzenie do jednostkowej prawdy wiąże się zatem dla Gide'a i Irzykowskiego z nieodzownym falszowaniem „ja”, ale rozumianym jako konstruowanie, tworzenie, to znaczy jako aktywność, której performatywny charakter ma zagwarantować osiągnięcie postulowanej przez twórców autentyczności.

Pałuba, aporia modernizmu i historia powieści

Czy możliwe jest jeszcze powiedzenie dziś czegoś nowatorskiego o *Pałubie*? Po fali analiz, które wylały się w różnych epokach, począwszy od momentu ukazania się tego dzieła *par excellence* nietypowego? Można raczej uznać, że silniejsza jest chęć uporządkowania dotychczasowych prób jego odczytania, czego się podjął na modłę postmodernistycznego kolażu, ześrodkowanego ponadto na kategorii nieokreśloności (to jest – używając języka Irzykowskiego – „bezmienności”), Henryk Markiewicz¹. A może jest tak, że *Pałuba* nakazuje wznowić namysł nad centralnymi kategoriami modernizmu, a jej potencjał taki, że czytelnika nakłania do ponownego rozłożenia ich akcentów? Należy przez to rozumieć zmianę w stosunku do tego wszystkiego, do czego jako dzieci późnej nowoczesności przywykliśmy.

Podczas gdy współczesny dyskurs krytyczny skupia się na generalnym kryzysie reprezentacji, na podstawie którego wyłania modernistyczną aporię przedstawialności świata, jego autorzy poprzeczkę stawiają być może za wysoko: albo literaturze uda się przebić mur inkongruencji (nieprzystawania) między słowem a faktem, albo przyznać się ona musi do porażki swych zabiegów przedstawieniowych. Jeden z teoretyków uważa nawet, że wiara w przedstawialność czegoś takiego jak rzeczywistość pozwala przeprowadzić linię graniczną rozdzielającą konserwatystów od tak zwanych krytyków *mimesis* wewnątrz samego obozu nowoczesności. Zasadne staje się zadanie pytania, czy teza ta nie zamyka nas w zaklętym kręgu rzekomej impotencji języka, predestynowanej do stania się nieprzekraczalnym horyzontem modernizmu, taką *ultima Thule*, poza którą żeglowanie staje się niemożliwe, bo nie daje się uniknąć natychmiastowego rozbicia statku.

1 Zob. H. Markiewicz, *Pałuba* – „bezmiennie dzieło”, w: idem, *Przygody dzieł literackich*, Gdańsk 2004, s. 177–218.

czy narrator nie podlega tym samym mechanizmom, których istnienia on sam dopatruje się u swoich postaci. Jeśli tak – to jak najprędzej powinnyśmy zdystansować się również wobec jego warsztatowych stwierdzeń, a to otwiera całkiem zaskakujące ścieżki interpretacji. Między innymi możliwość lektury estetycznej i postmodernistycznej, pod warunkiem zniesienia dualizmu głębi i powierzchni, a jest w powieści wiele poszlak świadczących o tym, że autor takie zniesienie dopuszczał.

U podstaw modernizmu badacze zwykli doszukiwać się pewnej aporii, która rychło urasta do rangi centralnej osi, wokół której – jak pokazują – literatura modernistyczna się obraca. Dobrze znamy tę aporię – tworzy ją rozłączność porządków życia i opowieści, skutkiem której język popada w niezdolność uchwycenia rzeczywistości.

W modernizmie ruch demaskacji napędza jeszcze wiara w możliwość zbliżenia się do jakiejś „tamtej strony” dyskursu, nawet jeśli co i rusz pogłębia się sceptycyzm poznawczy. Jak pisze Jerzy Franczak: „To bowiem, co początkowo bierzemy za drogowskazy, okazuje się zastawioną na nas pułapką, głębią – złudzeniem *trompe l'oeil*, a oryginał – palimpsestem”⁴. W postmodernizmie zaś – jak wiemy – sam dualizm głębi i powierzchni, prawdy i fałszu zostaje potraktowany jako pozór zakrywający jedyną niepodważalną realność: nieobecność rzeczywistości jako takiej oraz rzeczywistości, którą język, ufny w swoją moc, byłby w stanie przejrzeć na wylot. Gorączkowe poszukiwanie ustępuje miejsca wzruszeniu ramion, pogodzeniu się z bezpowrotną utratą.

Pałuba znajduje się w samym centrum owej debaty i, jak postaram się wykazać, czyni możliwymi obie lektury – taką, którą napędza nadzieja dojścia do ukrytej głębi, i taką, która odrzucając dualizm głębi i powierzchni jako ostateczny punkt wyjścia, na pierwszy plan wysuwa estetyczną rozkosz tekstu. Przede wszystkim jednak olbrzymia energia, która *Pałubę* rozpiera, stanowi bodziec do spojrzenia z nieco innej perspektywy na wskazaną przeze mnie źródłową opozycję życia i powieści. Jeśli powieść Irzykowskiego nadal zachowuje niezwykłą siłę przyciągania, to dlatego, że określa ona jeden ze szczytowych momentów, kiedy aporia modernistyczna obraca się przeciwko sobie i przechodzi w swoje przeciwieństwo. Historia Piotra Strumińskiego, nierozzerwalnie spleciona z nieustannie rozbudowującym się demaskatorskim stanowiskiem, jakie wobec swej postaci zajmuje fikcyjny narrator, a później sam autor, ustawia przed nami scenę wielkiego teatru, gdzie przy pomocy gestów samorefleksyjnych dowiedzione zostaje, że nie ma dostępu do rzeczywistości, która nie byłaby zapośredniczona przez język, wzorce kulturowe oraz *last but not least* niedający się wykorzystać

4 J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 56.

egoizm jednostki: jakiś fatalny *élan vital*, wynikający z instynktu samozachowawczego jednostki. Ów proces demaskacji Irzykowski ukazuje z takim rozmachem, że wypiera on w końcu to, co dotychczas rozumieliśmy pod słowem „rzeczywistość”. Wypiera, ale także zastępuje czymś innym, pod wpływem czego wyjściowa aporia nieadekwatności rozchwiewa się w stronę niewyczerpanej dynamiki dekonstrukcji. Mówiąc inaczej: nieprzywiedlnosc języka i rzeczywistości z problemu epistemologicznego przedzierzga się w naczelną daną ontologiczną.

Patuba toruje w ten sposób drogę spektakularnemu paradoksowi, na mocy którego afirmacja niemocy języka, zamiast być nieusuwalną przeszkodą, staje się warunkiem możliwości eksploracji coraz to nowych obszarów rzeczywistości, coraz to innych jej kulis. Nie szkodzi, że wskazany ruch nie ma końca – przez ciągłą demistyfikację coś jednak odsłania, chociażby to miała być – jak rzekłem – sama dynamika dekonstrukcji. Tym samym wyniki owego demaskatorskiego ruchu przeczą tezie głoszącej, iż rzeczywistość *ex definitione* wymyka się językowi, nawet jeśli to ona zainicjowała ten ruch. W *Patubie* teza ta, którą utożsamiliśmy ze źródłową aporią modernizmu, przybiera między innymi taką postać:

Według teorii bezimienności wielka cześć słów, zwłaszcza w dziale zjawisk psychicznych, jest nie tylko niewystarczająca, lecz często fałszywa. Gdyby to nie było aforystyczną przesadą, można by powiedzieć ładnie: Nazwa bywa grobem kwestii.⁵

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na ton prześmiewczo-ironiczny, który się wkradł do tego fragmentu, bo tym razem skierowany jest nie pod adresem bohatera powieści, lecz samego autora, dając do zrozumienia, że jego własne stwierdzenia powinny zostać podważone. Do autora wróć, kiedy poruszać będę kwestię paradoksu kłamcy i ewentualność zacieraania się autorytetu autora, stwarzającą możliwość lektury *Patuby* w duchu postmodernistycznym.

Ale na razie pragnę zwrócić uwagę na to, że Irzykowski, rozpisując się na temat rozziwiewu, który się wytwarza pomiędzy słowem a rzeczywistością, zastawił pułapkę na swojego czytelnika. Mówiąc inaczej: stworzył on swego rodzaju zasłonę dymną, bo pod płaszczykiem tego stwierdzenia nieustannie dążył do tego, aby nowa forma jego powieści była w stanie udźwignąć rzeczywistość, którą pragnął ukazać, a była nią owa umysłowa „szacherka”, owo ciągle samooszukiwanie się za pomocą uników i samowybielania się, których Piotr Strumieński stał się idealnym uosobieniem.

5 K. Irzykowski, *Patuba*, oprac. A. Budrecka, Warszawa–Wrocław 1981, s. 352–353. Cytaty z tego wydania oznaczamy literą P, po której podany jest numer stronicy.

Literaturę modernistyczną należy więc oceniać nie tylko pod kątem jej haseł programowych czy nawet celów, lecz również faktycznych wyników, które osiąga. Pytanie brzmi następująco: czy w zestawieniu z literaturą okresów wcześniejszych modernizm przynosi osłabienie skali przedstawianej rzeczywistości, czy też jej intensyfikację?

Jakże imponująco wypada dorobek literatury wyrastającej z postulatu własnej niemocy! Zamiast aporii mamy do czynienia z paradoksem płodności postulowanej impotencji. Nie wystarczy więc powiedzieć, że modernizm to droga do wniosku, iż każda myśl okazuje się fałszem, kolejnym tylko stopniem w niekończącej się regresji ułudy, że nie ma ucieczki od alienującej maski słów. Egzegeci modernizmu powinni w końcu uznać, że szklanka jest także w połowie pełna, chociażby dlatego, że sam język jest częścią rzeczywistości, a proces, za pomocą którego modernizm pokazuje nieprzywiedlnosć słów i rzeczy, to teatr nowej rzeczywistości pozostającej dotychczas poza zasięgiem realistycznych metod opisu! Rewersem regresji jest bowiem sama rozbudowująca się niepowstrzymanie struktura *Patuby*, w której mnożenie skorelowanych ze sobą poziomów nie stanowi bynajmniej objawu antymimetyzmu. Ukazanie rusztowań nie ma na celu obnażenia fikcyjności samej powieści, lecz realności fikcyjnego świata, rzeczywistości, którą on stwarza, a którą powieść niejako „prostuje”. Jest to zabieg mający dowieść, że autor osiągnął najwyższy poziom szczerości oraz trzeźwości w patrzeniu na rzeczywistość, staje się tym samym głównym narzędziem, za pomocą którego Irzykowski inscenizuje widowisko rozchodzenia się słów i rzeczywistości, by następnie podstawić je pod skompromitowaną dawną rzeczywistość!

Tak pisze „samoinscenizujący się” autor *Patuby*:

Moje uwagi na temat roli słów w procesie myślenia nie mają bynajmniej na celu zaniechanie słów w ogóle. Idzie mi tylko o doskonałą świadomość ich względności i większe niż dotychczas uwzględnianie kształtów i treści stanów psychicznych, które słowami rozbijano, a nie opisywano. [...] idzie mi raczej o ulepszenie, zróżniczkowanie, spotęgowanie aparatu słów, tak aby można mówić faktami, sygnalizować sobie wzajemnie pewne kawały duszy. (P, 361)

Znamienne jest zwłaszcza użycie tutaj zwrotu „mówić faktami”, skutecznie i wymownie zastępującego oklepany „mówić słowami” – świadczy ono o tym, że zamiarem podjętym w *Patubie* jest przeniesienie samej rzeczywistości na karty literatury. Zwrot ten jest zresztą powtórzony dwie strony dalej. „Czy związki–związki czy związki–niezwiązki? oto jest pytanie. Żądając mówienia faktami mam pyszałkowate uczucie, żem zdarł ze świata skorupę nomenklatury” (P, 363).

Autora *Patuby* trawi głód, a nawet żarłoczność rzeczywistości. Jest to powód, dla którego postanawia on skompromitować rzeczywistość konwencjonalną; jej dekonstrukcja zawiera w sobie zarówno moment działania „pierwiastka pałubicznego”, jak i ciągłą negocjację postaci samej ze sobą, zakończoną triumfem samooszukiwanego egoizmu. Jakby tego było mało, autor nadbudowuje jeszcze jeden wymiar, odsłaniając co i rusz swój warsztat – psychologiczny, epistemologiczny (jako że swoistym refrenem powieści jest kwestia wynalezienia odpowiedniego instrumentarium mającego uchwycić ukryte procesy psychiczne) i autotematyczny (wtedy kiedy autor opowiada, jak jego powieść powstaje). Dlatego też w odniesieniu do *Patuby* termin „autotematyzm” wydaje się niewystarczający, a nawet łudzący, skoro fragmenty traktujące o metodologii uchwytowania psychiki ludzkiej przeważają nad tymi, które dotyczą powstawania powieści. Bardziej stosowny byłby termin „metafikcja”.

Ów metafikcyjny charakter nie staje się jednak jawnie antymimetyczny i nie traci wiary w przedstawialność rzeczywistości: przez obnażanie warsztatu i wprowadzenie szeroko rozbudowanej warstwy analityczno-eseistycznej autor poszerza raczej krąg odniesień mimetycznych. Nie burzy on pretensji literatury do przedstawiania rzeczywistości, lecz ową pretensję doprowadza do stanu wrzenia, do jej ostatecznych konsekwencji, to jest aż do punktu, kiedy język przechodzi w samoświadomą „bezmiennność”. *Patuba* nie przekreśla ani mimetyzmu, ani realizmu, tylko przelicytowując mimetyzm realistyczny przez jego dekonstrukcję, tworzy nowy typ mimetyzmu, jakby stworzony na potrzeby tej nowej rzeczywistości, ufundowanej na zjawisku ciągłego psychologicznego rozchodzenia się języka z rzeczywistością.

Dodać w tym miejscu wypada, że powieść nie zawsze cechowało owo pragnienie realności. W swojej pierwszej fazie, czego dowiódł wspaniale Thomas Pavel, motorem powieści był ideał, norma idealna i transcendentna popychająca bohaterów do ucieczki spod presji podkiszycowego świata. W tej perspektywie realność jawiła się jako okropny balast, od którego należało się właśnie uwolnić za wszelką cenę. Celem bohaterów nie było pogrążanie się w tym świecie, lecz zmierzanie do ojczyzny transcendentnej, stojącej w opozycji do świata istniejącego tu i teraz. Odsłania się tutaj kolejny paradoks, być może bardziej zaskakujący od poprzedniego: skutkiem idealistycznego ukierunkowania przednowoczesnej powieści problem odejścia języka od rzeczywistości już wówczas stawał się aktualny, z tym że był on diagnozowany pozytywnie. Podobnie jak celem bohaterów była ucieczka od rzeczywistości w stronę sfer idealnych, przeznaczeniem języka było oderwanie się od śmiertelnych wpływów zdegradowanej i zatrutej rzeczywistości. A zatem im większy dystans pomiędzy słowem a rzeczywistością udawało się im oraz autorowi uzyskać, tym większe były szanse

emancypacji i dotarcia do prawdy. Skoro literatura modernistyczna w reakcji na tendencje realistyczne ujawnia bezmiar rozdzwięku pomiędzy słowem a rzeczywistością, postanawiając go pokazać w całej jego rozpiętości oraz wielości jego wcieleń, to powstaje pytanie, czyż nie odnajduje ona w sobie podziału, na którym ufundowana była przednowoczesna literatura idealistyczna, jakkolwiek ów podział diagnozuje ona jednoznacznie negatywnie i ciąży ku rzeczywistości, podczas gdy głównym zadaniem bohatera idealistycznego było właśnie oderwanie się od niej. Pytanie to, które wyrasta na skrzyżowaniu, gdzie rozstrzygają się kierunki rozwoju kultury zachodniej, odsłania jeszcze jeden dość zaskakujący paradoks, mianowicie ten, że jakkolwiek w posłudze Bogini Rzeczywistości *Pałuba* (na co wskazuje sam tytuł przelicytowany ironicznie już przecież *Lalkę* Prusa) cała chyli się w stronę demaskacji oszustw kulturowych i psychologicznych, posługuje się ona językiem symboliczno-alegorycznym, który jest wyznacznikiem rzecz jasna nie paradygmatu realistycznego, lecz właśnie idealistycznego!

Na koniec, zgodnie z poczynioną obietnicą, pragnę pokazać, że istnieje także inny sposób zapatrywania się na literacką logistykę autora *Pałuby*. Jego punktem wyjścia jest domniemanie, że fikcyjny narrator zyskał prawo do roztrząsania perspektywiczności prawdy, jej głębinowej i zarazem w nieskończoność różnicującej się natury, ponieważ sam uporał się w końcu z majakiem głębi i zrzucił jego balast. W tej interpretacji, nazwijmy ją postmodernistyczną i estetyczną (w opozycji do lektury epistemologiczno-psychologicznej), głębia psychiki usuwa się na dalszy plan, zastąpiona tym, z czym czytelnik realnie obcuje, to jest językową inwencją noszącą wszelkie znamiona błyskotliwości i poetyckiej wirtuozerii. W tym ujęciu skrzący się koncept językowej organizacji tekstu jawi się jako odwrotna strona tematyzowanych przez niego oszustw psychicznych. Opisywanie przygody staje się przygodą opowiadania świata powieściowego, performatywnie doświadczaną rozkoszą, jakiej dostarcza opowiadanie czegoś, co człowiek pozostawił za sobą. Oparta jest ona na kontraście pomiędzy głębią opisywanego obiektu a mieniącą się konceptami płaszczyzną samego tekstu, pomiędzy ponurym światem zdarzeń a blaskiem, iskrzącym się humorem, przekorą i pewną dezynwolturą opowiadacza.

Skoro o Piotrze Strumięńskim narrator mówi w sposób parodystyczny, że wdawał się on w „płytkie głębokości” (P, 55), to na podstawie tego stwierdzenia możemy zasadnie postawić hipotezę, iż sam autor opowiada się za „głębokimi płytkościami” lub „płyicznymi”, co należy rozumieć tak: w jego aksjologii i zarazem epistemologii, w jego poetyce płytkość samego tekstu, jego budowa tropologiczna kryje w sobie cały bezmiar głębi, który może wyjść na jaw tylko z chwilą, gdy psychice udaje się wywikłać z pozornych głębi tworzonych przez „garderobę duszy”.

Pani Zofia Irzykowska. Wspomnienie¹

„W końcu grudnia jest nowe dziecko, córeczka, na szczęście dla mojej żony”². Tym zdaniem Karol Irzykowski – w liście do Zofii Nałkowskiej – zawiadomił o przyjściu na świat Zosi.

Wtedy, 28 grudnia 1915 roku, żyła jeszcze, chociaż już ciężko chora – Basia, pierworodna córka Marii Antoniny z Gnoińskich i Karola Irzykowskiego. To jej został poświęcony dziennik, nazwany przez współczesnych krytyków *trenem*³, w którym pisarz analizował przebieg choroby, drobniawo zapisywał każdy dzień umierającego dziecka, rejestrował stany swojej rozpacz, aż do momentu ostatecznego rozstania i podjętej decyzji o miejscu jej spoczynku, gdyż w miesiąc po pogrzebie (3 sierpnia 1916 roku) odbyła się ekshumacja Basi. Przeniesiono ją do innej mogiły, według rodziców korzystniejszej usytuowanej, zapewniającej też dostatecznie dużo miejsca w przyszłości dla grobu rodzinnego.

We wspomnianym dzienniku przez wiele miesięcy przed śmiercią i po śmierci Basi Zosia pozostawała prawie nieobecna. Trzeba było aż roku, żeby Irzykowski zapisał: „od kilku dni żal mój jakby ostygł i wyobraźnia zachowuje się normalnie”⁴, i że wiele do tego przyczyniła się Zosia, która powoli wchodzi w miejsce Basi⁵. A kiedy skończyła dwa lata, przypominała mu zupełnie Basię, tylko niebieskosiwe oczy miała po mamie⁶.

1 Pierwodruk „Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 4 (391), s. 103–107.

2 K. Irzykowski, *Listy 1897–1944*, oprac., posł. B. Winklowska, Kraków 1998, s. 89. Wszystkie przypisy pochodzą od redaktorów tomu.

3 Zob. także E. Kraskowska, *Ojcowska żałoba Karola Irzykowskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 127–137.

4 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 2: 1916–1944, oprac. B. Górńska, Kraków 2001, s. 106: „łączy się to zapewne z tym, że od tych kilku dni Zosia niespodziewanie [...] wygląda i zachowuje się inaczej. Drapie się już o wiele mniej, ma dłuższe chwile zupełnego spokoju, spod strupów wychylił się buziak ładny, zupełnie podobny do Basi”.

5 Ibidem, s. 109.

6 Ibidem, s. 117.

Anna – trzecia córka Irzykowskich – przysłała na świat w 1921 roku. W dzienniku znajdujemy następującą uwagę pisarza: „Córeczka ma rysy dość subtelnego – oczy siwe, szkoda że nie czarne jak Basia. Zdaje się, że będzie się nazywała Hania. Zosia interesuje się nią średnio, jak wszystkim”⁷.

W lutym 2003 roku zmarła, po ciężkiej chorobie, w wieku osiemdziesięciu ośmiu lat Zofia Irzykowska. Osiem lat wcześniej – Anna. Obie zostały pochowane w Gdańsku na cmentarzu Srebrzysko, choć marzeniem Zofii był grób rodzinny w Krakowie, gdzie pochowano Basię, ich matkę Marię Antoninę i, dzięki jej staraniom, ojca – Karola Irzykowskiego, ekshumowanego w roku 1981 z grobu w Żyrardowie.

Poznałam obie siostry. Najpierw Zofię, a następnie Annę.

Panią Zofię – w dosyć zabawnych okolicznościach w Instytucie Badań Literackich PAN, gdzie pracowałam, a ona przyjechała, ażeby upomnieć się o właściwe miejsce i właściwą kolejność w badaniach nad twórczością Karola Irzykowskiego, słyszała bowiem o już rozpoczętej pracy poświęconej Tadeuszowi Żeleńskiemu (Boyowi), którą przydzielono właśnie mnie jako temat doktoratu. Zapewniała, że kolejność taką aprobuje i drugie miejsce dla jej ojca usatysfakcjonuje zarówno rodzinę Irzykowskiego, jak i jego zwolenników.

Nie wiem, w jakim stopniu to wydarzenie przyczyniło się w przyszłości do uzyskania zgody dyrekcji Instytutu, żebym po ukończeniu pracy nad monografią bibliograficzną Boya zajęła się dokumentacją twórczości i biografią Karola Irzykowskiego. Sądzę, że jakiś wpływ na tę decyzję miała również publikacja wyboru *Recenzji teatralnych* Irzykowskiego, przygotowywana w Państwowym Instytucie Wydawniczym przez Janusza Szpotańskiego, który (jak dyskretnie dano mi do zrozumienia) po dokonaniu wyboru recenzji i napisaniu wstępu (uznanego za pracę magisterską) nie miał ochoty zajmować się komentarzem i skutecznie unikał spotkań z redaktorami PIW-u (słynne ucieczki „Szpota”), stawiając Instytut w trudnej sytuacji. Mnie z kolei taka praca interesowała, ponieważ rozpoczęłam już zbieranie materiałów do bibliografii Irzykowskiego oraz współpracę z Wydawnictwem Literackim przygotowującym jego *Pisma zebrane*.

Książka została wydana pod tytułem *Recenzje teatralne* w roku 1965 i zyskała uznanie krytyki. Podobała się również pani Zofii Irzykowskiej, o czym nie omieszkała napisać do mnie w pierwszym liście, jaki od niej otrzymałam, wraz z obietnicą wszelkiej pomocy w przygotowywanej wtedy antologii wspomnień o pisarzu zatytułowanej *Klerk heroiczny*. „Bardzo chciałybyśmy Pani pomóc w podjętym obecnie zadaniu. Będziemy Pani służyły (z Anną) wszystkim, co wiemy”⁸.

7 Ibidem, s. 129.

8 Wszystkie cytaty z listów Zofii Irzykowskiej pochodzą ze zbiorów prywatnych autorki tekstu (B.W.).

Tak rozpoczęły się nasze kontakty: wymieniane kartki i listy, długie i częste rozmowy telefoniczne, spotkania w Gdańsku-Wrzeszczu i w Warszawie, wspólna wyprawa do Krakowa, a z panią Hanią przebyte ostatnie etapy ziemskiej drogi ich ojca: Milanówek (willa Perełka), Żyrardów (szpital miejski), katedra, cmentarz i wizyta u mieszkających w Żyrardowie żony i córki zaprzyjaźnionego z pisarzem Pawła Hulki-Laskowskiego.

Przez ponad trzydzieści pięć lat głównie pani Zofia starała się uczestniczyć we wszystkich moich pracach poświęconych jej ojcu. Była osobą niezwykłą. W kontaktach osobistych życzliwą, pełną prostoty, bardzo dowcipną, często wręcz zabawną, na przykład kiedyś kupienie kapelusza stało się równie ważne, jak projektowana wizyta u reżysera filmu powstającego na kanwie *Patuby*:

Ogromnie ubawiła mnie znaleziona we wczorajszym „Filmie” notatka o tym, że filmuje się *Patubę* – informowała mnie w liście przed przyjazdem do Warszawy – będzie to debiut reżyserski Marka Nowickiego, a film będzie miał tytuł *Widziadło* i będzie to „horror”. Wyobrażam sobie. Ale heca!

Skłonna do żartów, często nazywała mnie „swoim wyrzutem sumienia”. Albo donosiła, że projektuje zbiorowy pomnik dla zajmujących się twórczością Irzykowskiego:

Pani i całej tej grupie osób, które poświęcają kawał swojego życia na szczegółowe opracowanie i sklejenie twórczości Ojca, należy się pomnik zbiorowy: na szczycie – Pani Barbara, p. Głowała, p. Bahrowa, państwo Górowie itp.

Kiedy jednak chodziło o pracę, jakies poszukiwania czy ustalenia, trudno przecenić jej determinację. Przez wiele lat sama przepisywała *Dzienniki* ojca dla Wydawnictwa Literackiego. Tłumaczyła teksty niemieckie, nauczyła się stenografii, żeby nie opuścić żadnej strony dzienników. Świetnie grała w szachy, gdyż ta umiejętność gwarantowała poprawne odczytanie zapisanych przez Irzykowskiego partii szachowych.

Praca nad monografią bibliograficzną trwała wiele lat. Równocześnie, jak już wspomniałam, przygotowywałam antologię wspomnień *Klerk heroiczny* w serii „Portrety Wielokrotnie” Wydawnictwa Literackiego. Zachęcałam Zofię i Annę, a także żyjących jeszcze przyjaciół pisarza, do napisania wspomnień o Karolu Irzykowskim. Bez trudu zgodził się krytyk i publicysta Jan Nepomucen Miller – wieloletni kolega redakcyjny pisarza. Niestety obie siostry pomimo początkowych deklaracji wątpiły, czy podołają temu – według nich – przerastającemu ich możliwości zadaniu:

Postanowiłam napisać do Pani, bo inaczej trudno mi będzie wyjaśnić, dlaczego mam takie opory w udziale we wspomnieniach o Ojcu – tłumaczyła

mi pani Zofia – nie tylko wszystko we mnie broni się przed wyjściem na papier, a co dopiero w druku, [...] a ponadto i przede wszystkim nie umiem pisać, to, co pamiętam, jest powierzchowne i pisać nie warto, lub też jest bardzo osobiste i głębokie i trudno to napisać. Stwierdziłam też, że na prawdziwe moje obrazy i przeżycia, w których występuje Ojciec, nałożyły się inne, obce wrażenia, chociażby przez to, że przepisywałam całe Jego dzienniki i tak się to wszystko jakoś pomieszało, że trzeba by oddzielać wszystko niteczka po niteczce i pruć przeszłość, aż bolą wnętrzności. To wywoływanie duchów. Ale to jednocześnie odsłanianie słabych stron, narażanie naszego dawnego życia na zarzuty i krytykę, jak zawsze nieżyczliwą.

Wątpliwości, zastrzeżenia i opory narastały, kumulowały się paradoksalnie. Czytając je, odnosiłam wrażenie, że już samo sformułowanie ich przybliży decyzję dla mnie pozytywną. Tak też się stało i dalszy ciąg wielostronicowego listu pisanego maczkiem zamieniał się w pierwszą wersję wspomnienia, które pani Zofia wkrótce napisała, podobnie jak i pani Anna. Teksty te otwierają tom *Klerk heroiczny*.

Dla mnie niezwykle ciekawa była możliwość śledzenia dziejów rodziny Irzykowskich, najpierw opowiadanych przez siostry – ogromnie się różniące temperamentem: starszą o sześć lat Zofię – intelektualistkę, i Hanię – rodzinnej hajduczka, w potrzebie zamieniającego się w anioła, potem zaś czytania kolejnych spisanych przez nie wersji w listach, aż po ostatecznie przyjętą do druku.

Pamięć podsuwa mi jeszcze jeden rodzaj kontaktów, dosyć szczególny, związany z koniecznością weryfikowania zgromadzonych dokumentów, między innymi miejsc związanych z dzieciństwem i młodością pisarza: Błaszkowa, Brzeżany, Złoczów, Lwów, potem Kraków i Warszawa.

Irzykowski pod koniec życia wspominał w dzienniku parokrotnie o zamierzonej „podroży życia” do Błaszkowej i Brzeżan jedynie z portretami babki i dziadka pod pachą. Nigdy nie zrealizował tego zamiaru. Ostatnia wzmianka pochodzi z okresu powstania warszawskiego. „Rzeczy pochowałem do piwnicy, na końcu portrety dziadka i babki uratowane w [19]39. Myślę, że kiedy pójdę na wędrowkę, wezmę te portrety pod pachę i w świat. Ale czy zajdzie się daleko?”⁹. Również Zofia i Anna nigdy do Brzeżan nie dotarły. Kiedy więc mnie nadarzyła się taka okazja – razem ślęczałyśmy nad zdobytą mapą Galicji z końca XIX wieku, przepowiadając sobie w przerwach fragmenty dziennika Irzykowskiego poświęcone Brzeżanom.

Założone przez rodzinę Sieniawskich w XVI wieku, to im zawdzięczały cały swój rozgłos, a znajdujące się tam pamiątki historyczne i artystyczne uczyniły z Brzeżan jedną z najpiękniejszych miejscowości Galicji. Dwa dni

9 K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 2: 1916–1944, Kraków 2001, s. 612.

spędziłam w Brzeżanach, tropiąc ślady Irzykowskiego. Zobaczyłam ratusz, w którym mieściło się C.K. Wyższe Gimnazjum (odniosłam wrażenie, potwierdzone również fotografią ofiarowaną mi przez panią Zofię, że niewiele się zmieniło od roku 1831), gdzie rozpoczynali naukę bracia Irzykowscy: starszy Alfred i młodszy Karol, Górę Bernardyńską, dziś z ruinami klasztoru, wtedy miejsce zabaw w kiczki. Ze szczytu Góry Bernardyńskiej widać staw, wielokrotnie opisywany przez autora *Wycieczki w świat daleki* – brak tylko budynków pływalni – dalej ruiny zamku Sieniawskich i całą panoramę Brzeżan, malowniczo położonych na wzgórzach. W cerkwi obok ratusza można jeszcze dziś odszukać dwie tablice wmurowane w czerwcu 1906 roku, w stulecie powstania gimnazjum, jedną poświęconą jubileuszowi, drugą – młodo zmarłemu poecie ukraińskiemu Markianowi Szaszkieviczowi.

Kolejne etapy wędrówek to Złoczów i Lwów.

Tak się złożyło, że najpóźniej dotarłam do miejsca urodzenia pisarza – Błaszkowej w powiecie pilźnieńskim. Tym razem byłam wyposażona przez panią Zofię w fotografie miejsc związanych z pisarzem: dworku Irzykowskich w Jasionach, kapliczki przydrożnej i – co najważniejsze – otrzymałam list polecający do księdza Władysława Gwoździckiego, który przygotował mi wypisy z ksiąg parafialnych i oprowadził po kościele, w którym znajduje się piękna drewniana chrzcielnica. Przy niej chrzczono kolejne dzieci Julianny i Czesława Irzykowskich. Dzięki pani Zofii bez trudu udało mi się zlokalizować miejsce dworku tak dokładnie, że mogłam sobie wyobrazić, jakie przeżycia krajobrazowe towarzyszyły Karolowi w dzieciństwie, z których okien razem z bratem, a może i młodszą siostrą Heleną, patrzyli na Liwocz, a z których na rozległą dolinę Wisłoki.

Irzykowski rzadko wracał wspomnieniami do okresu dzieciństwa spędzonego w Jasionach. Wyjechał stamtąd do Brzeżan, kiedy miał osiem lat, i – jak wiadomo z dziennika – nigdy nie zrealizował pragnienia, żeby te miejsca odwiedzić. Pamięć dziecka jednak tak dokładnie zakodowała obraz Jasionów i najbliższego otoczenia, że wrócił on (być może świadomie przywołany) jako miejsce akcji *Patuby*, pierwszej powieści Irzykowskiego. Opis dworu w Wilczy i jego okolic, zilustrowany w *Patubie* odręcznie narysowaną mapką, można uznać za opis folwarku w Błaszkowej. Sugeruje to porównanie mapki Irzykowskiego z mapą geograficzną terenu z roku 1880. Tę zbieżność potwierdził również ostatni właściciel dworku – architekt Jerzy Ścibor-Rylski.

Kraków – do którego Irzykowski przeniósł się w roku 1908 ze Lwowa, a w którym w 1910 roku założył rodzinę – nie nastęrczał trudności, szczególnie z taką przewodniczką, jaką okazała się Zofia Irzykowska. Nasza trasa (która dziś wydała mi się długa) biegła wzdłuż kolejnych adresów mieszkań rodziny Irzykowskich i drogą wzdłuż torów kolejowych na cmentarz

Rakowicki, do grobu Basi. Irzykowski w pierwszych miesiącach chodził nią i dwa razy dziennie. Jednego natomiast nie mogliśmy już zobaczyć z trzeciego piętra w ostatnim mieszkaniu Irzykowskich w Krakowie przy ulicy Wygoda – „migających daleko ognisk góralskich”, które pokazywano dziewczynkom: Basi, potem Zosi i Hani, opowiadając, że tam zbójcy skaczą przez ogień. Widok na Tatry przesłoniły nowe domy Krakowa.

Pani Zofia, jak już wspomniałam, z ogromnym zaangażowaniem towarzyszyła każdej pracy związanej z ojcem czy jemu poświęconej. Z czasem nasze kontakty zaczęła ograniczać jej ciężka choroba. Była sparaliżowana po wylewie, ale intelektualnie sprawna. Na nowo uczyła się mówić, pisać i wybierać numery telefonu. Chciała być do końca przydatna, chociaż jej przestrzeń życiowa coraz bardziej kurczyła się do tego, co było w zasięgu jej mało sprawnych rąk: paru książek, małej tekturowej, wypełnionej dokumentami walizeczki ojca i kawałka stołu z pilotem do telewizora. Najtrudniej było jej zapewne zrezygnować z pisania listów, zniknęła też możliwość rozmów. W ostatnim okresie otrzymywałam kserokopie dokumentów Irzykowskiego: kenkartę, zaświadczenie o pracy, tablice genealogiczne rodziny, oświadczenie Irzykowskiego z roku 1944 o jego powrocie do Kościoła katolickiego, często z paru z trudem napisanymi zdaniem. Jedynie adresy do końca pisała sama.

Moją ostatnią książką był tom listów pisarza, który został wydany w roku 1999. Dostałam wtedy od pani Zofii parę wykaligrafowanych uwag:

Listy. Ja czytam listy, ale powoli. Czytam listy, które nie są tylko wspomnieniem. W ogóle jest czas na listy. Ja mam lewe oko zwężone, tak że jestem w prawym oku. Nie ma wciąż miejsca [chodziło o sanatorium], siedzę na tapczanie cały dzień i nikt nie przychodzi, tylko dziewczę 2 godziny. Pozdrawiam! Z.

W Wydawnictwie Literackim dobiegła do końca edycja *Dzieł zebranych* Irzykowskiego, którą zamykało pełne wydanie *Dzienników*. Był to wyścig z czasem całej redakcji. Chciano, żeby pani Zofia mogła je jeszcze zobaczyć. I tak się stało. Obydwa tomy ukazały się w 2001 roku. Piętnastego stycznia 2002 pani Zofia napisała do mnie: „Dziennik jest doskonały. Czy Pani wiedziała, że to wszystko napisałam na maszynie, 1059 stron, aż trzy lata 1957–1960 w domu siedziałam i pisałam. Już teraz nie umiem. Zofia Irzykowska”.

Pani Zofia zmarła 8 lutego 2003 roku. Nikt nie zawiadomił nas ani o jej śmierci, ani o pogrzebie. Niech to wspomnienie zastąpi pożegnanie.

Modernistyczne eksperymenty językowe w pisarstwie Karola Irzykowskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Brunona Schulza

Karol Irzykowski jako autor między innymi *Pałuby* (1903)¹, Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramatopisarz oraz twórca powieści *622 upadki Bunga* (powst. 1911, wyd. 1972), *Pożegnanie jesieni* (1927), *Nienasyconie* (1930) i nieukończonej prozy *Jedyne wyjście* (powst. 1932, wyd. 1968) oraz Bruno Schulz, spod pióra którego wyszły tomy opowiadań *Sklepy cynamonowe* (1933, postdatowane na 1934 rok) i *Sanatorium pod klepsydrą* (1937) oraz szkice takie jak *Mityzacja rzeczywistości* (1936) czy *Wędrówki sceptyka* (1936) – to trzech wielkich polskich modernistów, w których dziełach śmiało eksperymenty lingwistyczne stały się punktem wyjścia do istotnych przewartościowań epistemologicznych. W moim artykule zajmę się rozpoznaniem i opisem stosowanych przez tych autorów językowych strategii eksperymentowania oraz ich literackimi i poznawczymi konsekwencjami. Wszyscy trzej twórcy na swój sposób podejmowali kwestię wyrażalności, a metaświadomość problemów z nią związanych znajdowała odzwierciedlenie w poetyce immanentnej dzieł każdego z nich.

Problem wyrażalności oraz poetyka przybliżeń w *Pałubie* Karola Irzykowskiego

W pisarstwie Irzykowskiego² zagadnienie wyrażalności zmanifestowane zostało najpełniej za pośrednictwem konwencji autotematyzmu, zastosowanej

- 1 Wszystkie fragmenty tej powieści przywołuję według wydania: K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981. Cytaty oznaczam literą P, po której podaję numer strony.
- 2 O *Pałubie* Karola Irzykowskiego pisali m.in.: J. Lipiński, *Pałuba jako program literacki Karola Irzykowskiego*, „Prace Polonistyczne” 1949, nr 9; s. 137–157; K.L. Koniński, *Katastrofa wierności. Uwagi o Pałubie Karola Irzykowskiego*, w: *Modernizm. Spotkania*, red. E. Paczoska i L. Magnone, Warszawa 2008, s. 334–345.; A. Werner, *Człowiek, literatura i konwencje. Refleksja teoretyczno-*

w sposób najbardziej złożony przede wszystkim w rozdziale *Pałuby* zatytułowanym *Trio autora*. Nieufność Irzykowskiego w stosunku do języka i jego petryfikującej funkcji, która uniemożliwia rozumienie sedna zjawisk, znajduje tu swój wyraz już w specyficie stosowanych przez twórcę sformułowań typu „skorupa nomenklatury” (P, 363, 354), „urzeczywistnić frazes” (P, 347), „bankructwo słów «wcielać się», «zasymilować»” obejmujących „więcej porównania niż treści” (P, 350)³, itp. Wspomniany brak zaufania dochodzi też do głosu wówczas, gdy autor określa wzniosłe słowa mianem „etykiet” (P, 351) i – w celu zdystansowania się od nich – zapisuje je w cudzysłowie lub poprzedza frazeologizmem „mniej więcej”, podkreślającym to, że nazwy nie są całkowicie tożsame ze swoimi desygnatami, a jedynie opisują je w przybliżeniu.

Na kartach *Pałuby* Irzykowski jednoznacznie postulował rewizję pojęć. Sprzeciwiając się przypisywaniu im stałego zakresu treści (P, 351), dążył do takiej problematykacji zjawisk, na skutek której odsoniłyby one swoje

literacka w „*Pałubie*” Karola Irzykowskiego, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 327–367; M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967, s. 136; R. Zengel, „*Pałuba*” po latach, „*Twórczość*” 1958, nr 11, s. 126–133; E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław 1979; K. Jacobs, *Critique littéraire pratiquée: „Pałuba” de Karol Irzykowski*, „*Slavica Gandensia*” 1989, t. 16, s. 63–69; E. Paczoska, *Tajemnice „Pałuby”*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturalności w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992, s. 231–240; K. Siatkowska-Callebat, *Trup – marionetka – Pałuba. (O kategorii postaci w powieści Irzykowskiego)*, „*Przegląd Humanistyczny*” 2000, z. 3, s. 61–76; B. Pawłowska, *Parodia i groteska w „Pałubie” K. Irzykowskiego*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1995, z. 5, s. 153–168; B. Pawłowska-Jądryk, *Sens i chaos w grotesce literackiej: od „Pałuby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002; W. Bolecki, *Metapropa wczesnego modernizmu (Pałuba K. Irzykowskiego) – cz. 1, Cykl: Modernizm w Polsce, „Arkusze”* 2003, nr 2 s. 4–5; idem, *Metapropa wczesnego modernizmu (Pałuba K. Irzykowskiego) – cz. 2, Cykl: Modernizm w Polsce, „Arkusze”* 2003, nr 3 [wersja online: http://www.bolecki.eu/sites/default/files/cck_attachment/irzyk-arkusz.pdf]; idem, *Gender and Sex in Early Polish Modernism: Przybyszewski, Irzykowski, Witkacy, Schulz*, przekł. U. Phillips, w: *Gender and Sexuality in Ethical Context. Ten Essays on Polish Prose*, red. K.A. Grimstad, U. Phillips, „*Slavica Bergensiana*” 5, Bergen 2005, s. 98–123; idem, *La littérature du jeune modernisme*, w: K. Irzykowski, *La Chabrique. Les rêves de Maria Dunin*, wydanie dwujęzyczne, przekł. M. Chmurski, K. Callebat, P. Rozborski, Paris 2013, s. 32–45; M. Jauksz, *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego*, Kraków 2015. Zob. też D. de Bruyn, *Masterpiece or Poetical Workshop? Karol Irzykowski's Pałuba as a Literary Work*, w: *Proceedings of the Second International Perspectives on Slavistics Conference (Regensburg 2006)*, red. S. Birzer, M. Finkelstein, I. Mendoza, Monachium 2009, s. 207–215 oraz D. de Bruyn, *The Problem of Autotematyzm in Polish Literary Criticism, or How to Immobilize a Perpetuum Mobile of Nothingness*, w: *Perspectives on Slavic Literatures*, red. D.S. Danaher, K. van Heuckelom, Amsterdam 2007, s. 127–135.

- 3 Oto inny przykład zapisanej na kartach *Pałuby* refleksji nad znaczeniem słów: „Co jednak znaczy «nienaturala»? Właśnie (to «właśnie», z którego rodzą się filozofie) [...]. Słowo «nienaturalność» jest tylko obłudnym wynalazkiem przeciętniaków i świętoszków, wiadomo bowiem, że nieraz w nienaturalnościach natura lepiej się wypowiada niż w swych pospolitych przejawach” (P, 349).

nieznane i nieszablone oblicze oraz zaczęłyby prezentować się jako bezimiennie (to znaczy niemające jeszcze adekwatnej nazwy):

Jeśli się jednak zacznie – stwierdzał – porównywać na serio to, co przynosi życie z nazwami zaczerpniętymi ze „skarbnicy” słów, natenczas okazują się liczne ułamki, niedokładności, fałsze. Życie, płynne życie na każdym kroku rozsądza konwencję słów i wykazuje ich nierównoległość. (P, 353)

W *Patubie* pisarz nieustannie tropił też błędy i jednostronności poznawcze związane z użyciem do opisu zjawisk psychicznych nieodpowiednich określników. Obnażał szablonowe użycie pojęć abstrakcyjnych i w sposób zdecydowany postulował konieczność „różniczkowania” (P, 357), czyli gruntownej problematyzacji nie tylko ich samych, lecz przede wszystkim zdarzeń, które są za ich pośrednictwem opisywane. Bez niej – jak twierdził – powstaje „następczy świat zjawisk” (P, 354). Tworzony jest on ze słów wchodzących w interakcje ze sobą oraz innymi wyobrażeniami. „Błędy – stwierdzał – występują [tu] [...] jako fakta” (P, 354). To jeden z powodów, dla których pragnący poznania muszą być świadomi jego istnienia i liczyć się z nim.

Ponadto twórca przypominał, że jako użytkownicy języka nierzadko tracimy pamięć genezy określonych pojęć. W konsekwencji przestają być one narzędziami umożliwiającymi precyzyjne wyrażanie i opisywanie, przejmują kontrolę nad nami i zaczynają funkcjonować jako „słowa-postulaty, słowa-potwory, jakby spadłe słońca, takie *idées fixes* wielu ludzi” (P, 356). Na skutek tego staramy się raz na zawsze ująć zjawiska z natury zróżnicowane, a przez to trudno uchwytnie, w karby pojęć lub budowanych za ich pomocą definicji, ponieważ sądzimy, że „w takich słowach tkwi jakaś istota, którą trzeba wyzwolić” (P, 356). Irzykowski podkreślał także, że słowa odsyłające do wielkich idei, takich jak piękno, sztuka, etyka, prawda, miłość, nierzadko zamiast wyrażać, odgrywają rolę „straszaków albo narzędzi zabójczych i samobójczych” (P, 356). Analogiczną do pojęć funkcję – dodawał – pełnią też

całe zdania, aforyzmy, szablony, symetryczności, cele, sposoby zachowania się, role, problemy, teorie, przysłowia, dualizmy (kobieta – mężczyzna, natura – nienaturalność, forma – treść, istota – pozór, myśl – czyn, uczucie – rozum, pierwotność – kultura), kontrasty, paradoksy, dwutykowości. (P, 356)

W opinii autora uchwycenia konkretnych kwestii za pośrednictwem konstrukcji tego typu nadają tym zagadnieniom charakter jednostronny i schematyczny.

Twórca *Patuby* nierzadko podkreślał, że użycie przez niego danego słowa powinno być odczytywane nie jako apodyktyczne stwierdzenie, a jedynie jako pytanie, punkt wyjścia do namysłu nad jakimś bardzo

skomplikowanym problemem. Stosowane przez siebie terminy Irzykowski określał mianem „nazw tymczasowych”, ponieważ poruszał zagadnienia, które w jego przekonaniu „słowami określić trudno” (P, 357). Jako zagorzały przeciwnik „lubowania się w zaokrągleniach” (P, 357) lingwistycznych stwierdzał metaforycznie, że „mgieł wewnątrz duszy” (P, 358) nie da się uchwycić precyzyjnie w języku i że można jedynie mieć nadzieję, że uda się osiągnąć możliwie najbardziej wierne „przybliżenia słowne” (P, s. 358). Opisywane na kartach *Patuby* spostrzeżenia twórcy nazywał hipotezami, ujmował w formę „jak gdyby” sygnalizującą, że choćby chciał, nie jest i nie może być do końca pewien niepodważalności własnych wypowiedzi. Podkreślając w języku powieści swoje dylematy poznawcze, autor starał się przekazać czytelnikom nie tylko takie wyniki własnych obserwacji, co do nowatorstwa których nie miał wątpliwości, lecz także i to, co dla niego samego nie było w pełni jasne i przejrzyste. Czynił to w myśl zasady, że wnikliwe badanie każdego zagadnienia prowadzi do rozłożenia go na „atomy nieproblemowe, bezimienne” (P, 360), czyli niemające jeszcze adekwatnego określenia. Między innymi z tego powodu na płaszczyźnie językowej *Patuby* mamy do czynienia z wielodyskursywnością, przejawiającą się w postaci współistnienia na kartach powieści języka prozy w jego różnych odmianach (także w formie parodii konwencji) z dyskursem sugerującym naukową precyzję oraz sformułowaniami o charakterze metaforycznym (typu „pierwiastek pałubiczny”, „wieżyczki nonsensu”), przywoływanymi na oznaczenie problemów bez nazwy. Z tego również względu autor mógł określić swoje dzieło, pretendujące do realizacji postulatu metodycznej ścisłości, słowem „improwizacja” i paradoksalnie stwierdzić, że „każda teoria jest tylko przybliżeniem, więc w ostatecznej instancji poezją, wieżyczką” (P, 445).

Irzykowski – jak na modernistę przystało – miał wyostrzoną świadomość dwuznacznej roli słów w procesie myślenia. Zdawał sobie sprawę z tego, że nie zawsze umożliwiają one wyrażanie i opisanie treści psychicznych, lecz przeciwnie, zaciemniają je, zniekształcają, ujmują w sposób sztampowy, sugerują istnienie „pseudozwiązków pomiędzy faktami” (P, 363). Z jednej strony marzyło mu się „ulepszenie, zróżniczkowanie, spotęgowanie aparatu słów” (P, 361). Aby poprawić komunikację z czytelnikiem i z wielu perspektyw wyeksplikować problemy poznawcze, które zgłębiał w powieści, sięgał po różne dyskursy (literacki, naukowy, filozoficzny, psychologiczny), niczym badacz tworzył nowe pojęcia, tak jak poeta posiłkował się metaforami, nie wahał się nawet przed takim oto zobrazowaniem nurtującej go problematyki:

Gdyby tę filozofię namalować symbolicznie, to chyba jako człowieka, nie nagiego jednak, lecz odartego ze skóry, lub jak świat wiruje, szumi i huczy

przerażeniem, przelewa swe soki, tony i barwy... coś z sądu ostatecznego, coś z tego. (P, 363)

Z drugiej strony twórca bywał sceptykiem, jeśli chodzi o wiarę w precyzję języka jako narzędzia wyrażania. Świadomy ograniczeń lingwistycznych nie stronił od autoparodii, kiedy w sposób paradoksalny opisywał rezultaty swoich zabiegów: „Oto moja analityczna synteza, mój twór potworny” (P, 363).

W stosunku Irzykowskiego do języka ujawnia się najpełniej jego najbardziej radykalny, a zarazem najbardziej paradoksalny zamiar oddania tego, co irracjonalne, w kategoriach intelektualnych. Obroną przez siebie strategię pisarską autor nazwał „metodą psychologiczną” (P, 352). Stosując ją, starał się zwerbalizować treści pozarozumowe i wyeksplikować je w możliwych do zracjonalizowania kategoriach. Zmierzał w ten sposób do odsłonięcia „niepoetycznych”, najbliższych prawdzie pokładów psychiki bohaterów literackich. W realizacji tego paradoksalnego dążenia upatrywał największe osiągnięcie *Pałuby*. W jego przekonaniu „do tej instancji dochodzi każda sprawa, jeśli się ją na serio bada, zdarłszy z niej pierwszy poetyczny i anegdotyczny urok” (P, 351).

Wprawdzie w owych najdalszych warstwach – stwierdzał twórca – poeta trzymający lutnię pod pachą nic do „wyśpiewania” nie znajdzie, ale śmiało zapuszcza się w nie samotny człowiek, gdy nie doglądany przez nikogo, wiedziony tylko własną ciekawością, chce dotrzeć do najdalszych konsekwencji, choćby one były nie wiedzieć jak jałowe i niepoetyczne. – Słowa „intelektualny, rozumowy, naukowy” budzą pewne odium i prawie miałbym ochotę powiedzieć aforyzm, że pewne misteria nie lubią hałasu i zgiełku i mają to do siebie, że się stroją w formę niepozorną, a nawet odstręczającą, by pozostać *incognito*. Czy jednak czujecie poezję tej apoezji? Jest mi to zresztą wszystko jedno, czy to, co daję, będzie się nazywało poezją, filozofią czy mieszaniną jednego i drugiego. (P, 351–352)

W innym miejscu Irzykowski, zacierając po raz kolejny granice między literackością i naukowością, opisywał swoje rozważania za pośrednictwem wykluczających się na pierwszy rzut oka fraz, takich jak „elukubracja naukowa” i „poemat filozoficzno-liryczny” (P, 359). Kontaminując języki i dyskursy, dążył do poszerzenia przestrzeni wyrażalności, a poddając stworzonych przez siebie bohaterów literackich oraz wykreowaną na kartach *Pałuby* postać tekstowego autora wiwisekcji, dopowiadał, co rozumie przez pojęcie prawdy:

Więc gdzie jest prawda? Zgadając się na razie na ten wyraz, powiem, że za prawdę uważam przybliżenie się do niej, uwzględnianie i wyliczanie coraz to nowych okoliczności i relacji zacieśniających pole prawdy. Tak samo

jak przyznałem się, że nie daję życia, przyznaję też, że nie daję „prawdy”, rozbijam tylko skorupę nomenklatury albo wmawiam sobie i w innych, że to robię, nazywam to tak. (P, 354)

Choć w językowym kształcie przytoczonej koncepcji znać ślady recepcji Nietzscheańskiego szkicu *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* z jego słynną frazą: „Czymże jest prawda? Ruchliwą armią metafor”⁴, Irzykowski nie neguje zupełnie idei prawdy. Autor, zdając sobie sprawę z tego, że język zniekształca poznanie i często, zamiast odwzorowywać dynamikę rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej, tworzy jej hipostazę, próbował „rozbijać skorupę nomenklatury” i miał nadzieję, że w ten sposób przynajmniej trochę zbliży się do prawdy⁵.

Problem wyrażalności oraz poetyka perwersji w utworach Stanisława Ignacego Witkiewicza

W utworach Stanisława Ignacego Witkiewicza⁶ problem wyrażalności został powiązany z dążeniem do jak najsilniejszego oddziaływania językowego na ich odbiorcę, tak by wywołać w nim wstrząs metafizyczny, który w opinii twórcy jawił się jako warunek możliwości doświadczenia Tajemnicy Istnienia. Witkacy był wprawdzie zdania, że nastawienie metafizyczne właściwe jest tylko istotom ludzkim i że wyzwala ono w nich nie tylko niepokój, lecz także największy potencjał twórczy, ponieważ wyraża się silnym dążeniem do zrozumienia i określenia swojego miejsca w świecie oraz owocuje

- 4 F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przekł. B. Baran, Kraków 1993.
- 5 Zob. analizę pojęć w *Pałubie* Karola Irzykowskiego zamieszczoną w książce Jerzego Franczaka, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 69–84.
- 6 Na temat twórczości Witkacego zob. np. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa 2014; *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, J.E. Plomierński, Warszawa 1957; K. Puzyna, *Witkacy*, w: S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, oprac. K. Puzyna, t. 1, Warszawa 1962, s. 5–46; *Witkacy*, red. J. Degler, Warszawa 1999; A. Mencwel, *Witkacego jedność w wielości*, „Dialog” 1965, nr 12, s. 85–98; K. Pomian, *Filozofia Witkacego. Wstępny przegląd problematyki*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3, s. 265–280; J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973; M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976; W. Sztąba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982; J. Błoński, *Witkacy. Sztukmistrz – filozof – estetyk*, Kraków 2000; A. Micińska, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. J. Degler, Wrocław 2003; L. Sokół, *L’homme politique, l’homme métaphysique: le grotesque total du monde chez Stanisław Ignacy Witkiewicz*, w: *Le Grotesque de l’Histoire. Avatars en Europe centrale et orientale au XXe siècle*, red. S. Fiszler, Paris 2005, s. 83–96. Zob. też *Witkacy – Gombrowicz – Schulz* [anglojęzyczne wydanie monograficzne], „Tekstualia” 2014, nr 1 (2), s. 1–240, wersja online: <https://tekstualia.pl/en/issues/en/witkacygombrowiczschulz> Na stronie <http://www.witkacologia.eu/publikacje/opracowania3.html#rok2015> można znaleźć najobszerniejszą bodaj, opracowaną przez Janusza Deglera, bibliografię prac poświęconych Witkacemu.

kreacją w sferach religii, filozofii i sztuki⁷, równocześnie uważał jednak, że instytucjonalizując się, religia sprzeniewierzyła się swojej pierwotnej funkcji, którą pełniła w czasach, kiedy jej istnienie było jeszcze nieodłącznie powiązane ze sztuką. Podobny los podzieliły filozofia i wspomniana już sztuka. Ta pierwsza stopniowo zaczęła grzęznąć w przyczynkarstwie i przestała odkrywać prawdę, druga – oddzieliła się od religii, przestała wyzwalać emocje, a następnie podążyła w stronę abstrakcji, podczas gdy jej najważniejszym zadaniem było i jest wzbudzanie uczuć metafizycznych. Dostrzegając ten stan rzeczy, Witkacy diagnozował postępujący zanik nastawienia metafizycznego i narastającą w społeczeństwie bierność w tej dziedzinie. Remedium na nią miały być dzieła napisane w duchu stworzonej przez autora teorii Czystej Formy. Zgodnie z intencją twórcy za jej pośrednictwem powinno dokonać się „scałkowanie wielości elementów w jedność”, jedność, będącą w opinii Witkacego podstawowym, budzącym niepokój prawem istnienia. Oddziaływanie na odbiorcę za pośrednictwem takiej konstrukcji miało wywołać u niego wstrząs metafizyczny. Istotną rolę w osiągnięciu tego celu, obok traktowanych na równi innych elementów dzieła, odgrywało jego językowe ukształtowanie.

Rzec by można, że lingwistyczna organizacja utworów literackich Witkacego (nie wyłączając powieści, której twórca nie traktował jako sztuki ze względu na zbyt dużą objętość tego gatunku, a przez to osłabioną zdolność jego oddziaływania na czytelnika) wiązała się w sposób programowy z odrzuceniem „piękna życiowego” na rzecz poetyki perwersji. W rozprawie *O Czystej Formie* dookreślił, co rozumie przez zjawisko artystycznej perwersji. Pisał:

Jest również charakterystyczne dla dzieł sztuki, że elementy jako takie nieprzyjemne: przykre zestawienia barw, dysonanse muzyczne, dziwaczne, nieprzyjemne i niepokojące, a nawet wstrętne jako takie kombinacje słów i działań, mogą w sumie, w całości danego dzieła być koniecznymi elementami jego jedności, czyli artystycznego piękna. To właśnie składanie całości z elementów samych w sobie nieprzyjemnych i przewagę ich w danym dziele, nazywam artystyczną perwersją.⁸

Autor *Metafizyki dwugłowego cielęcia* wiązał zatem perwersję artystyczną z obecnością w dziele elementów brzydkich, nieprzyjemnych,

7 Witkacy opisywał tworzenie religii jako ujmowanie stanów uczuciowych w symbole; budowanie systemów filozoficznych określał mianem konstrukcji pojęć zawartych w uczuciach; z kolei działalność w dziedzinie sztuki nazywał konstrukcją form. Zob. na ten temat: S.I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze*, Warszawa 1986.

8 S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, Warszawa 1932, s. 21. Wszystkie fragmenty tej rozprawy przywołuję według tego wydania. Oznaczam je skrótem OCF, po którym podaję numer strony.

niepokojących, dysonansowych. Mogły one przejawiać się – jak na to wskazuje przytoczony fragment wypowiedzi filozofa – na wielu poziomach ukształtowania utworu. Na płaszczyźnie językowej jego dzieł dochodzą one do głosu po pierwsze za pośrednictwem licznych dysonansów stylistycznych⁹. Na wielodyskursywność Witkacowskich utworów składają się między innymi wypowiedzi utrzymane w stylu filozoficznym (będące albo efektem stylizacji, albo przytoczeniami z dzieł filozoficznych, parodiami ich fragmentów lub cytatami charakterystycznych dla nich struktur stylistycznych), sformułowania zaczerpnięte z języka potocznego, dialektyzmy i archaizmy. Wysoki styl dysput intelektualnych miesza się tu z wulgaryzmami, w wymyślaniu których Witkacy – jak niewielu pisarzy – wykazywał nieprawdopodobną wręcz inwencję słowotwórczą. Dyskusje na temat organizacji systemu społecznego, roli sztuki i filozofii sąsiadują więc z takimi inwektywami, jak: „sturba ich suka malowana”, „dziamdzia ich szać zaprzła”, „wąparsja”, „chudopępek nieszczęsny”, „niedoburzujskie ścierwantyny”, „wandryga”, „chałapudra”, „skierdaszony wądrolaj”, „chliporzyg odwantroniony”, „chlipacy”, „purwykołcie”, „kurdypielki zafądziane”, „dziamdzia jego zagwazdrany gładzdoń”, „bamflondryga”, „sflądrysyn dudławy”, „skurczyflak” czy „snobokretyń”¹⁰ itd.

Po drugie w dziełach Stanisława Ignacego Witkiewicza popularne wulgaryzmy stają się komponentami neologizmów i gier słownych, stosowanych przez autora w funkcji parodystyczno-satyrycznej na określenie nowo tworzonych koncepcji. I tak ciąg wyrazów „leseferyzm, lesealizm, lesjebizm

9 Na temat języka S.I. Witkiewicza zob. M. Nowotny-Szybistowa, *Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973. Według autorki najistotniejsze dla stylu Witkacego są kategorie neologizmu i rekontekstualizowanego cytatu, służące wywoływaniu u odbiorców dystansu w stosunku do języka. Nowotny-Szybistowa wiąże zastosowanie cytatów w zmienionym kontekście z charakterystycznym dla Witkacego poczuciem „zużycia się języka”. Koncentrując się na neologizmach, badaczka poddaje analizie zarówno wyrazy rodzime, jak i obce. Wśród tych pierwszych wyodrębnia wyrazy proste (niepodzielne słowotwórczo, prefiksalne, sufiksalne oraz derywowane w inny sposób), komponowane (zestawienia, zrosty, złożenia, kontaminacje i uniwerbizacje). Badając te drugie, przygląda się sposobom używania języków obcych, wyrazom „pseudo”, „hiper”, „ultra”, cytatom, adaptacjom (w tym przystosowaniom fleksyjnym, derywacyjnym, kompozycyjnym i kalkowym). Autorka omawia także szkieletowo zagadnienie semantycznej funkcji neologizmów, zwracając uwagę na obecność biologizmu w myśli Witkacego i powiązanie go z codziennością i popolitością, charakterystyką postaci literackich, metafizyką, poetyką kolorów oraz poetyką opisu. Ponadto zastanawia się nad pojęciowym zakresem Witkacowskiego słownictwa odsyłającego do zjawisk, nad którymi podejmuje namysł psychologia, do stanów osobowości, do deskrypcji których niezbędne są neologizmy mające za podstawę zaimki osobowe („samoosobowość”, „samouświadomienie”, „samowaty”, „sobowaty” itp.), a także odnoszącego się do sfery nieautentyczności myślowej i wreszcie do tajemnicy istnienia.

10 S.I. Witkiewicz, *Szewcy. Naukowa sztuka ze „Śpiewkami” w trzech aktach*, w: idem, *Dramaty*, wybór K. Pużyny, Warszawa 1979, s. 378, 379, 389, 391, 398, 399, 418, 421.

społeczny¹¹ został utworzony przez zestawienie pojęcia filozoficzno-ekonomicznego „leseferyzm” (od zwrotu francuskiego *laisser faire*, oznaczającego ‘pobłażliwość, obojętność’) z neologizmami, z których pierwszy powstał albo dzięki kontaminacji francuskiego zwrotu *laisser-aller* (przywoływanego na oznaczenie niestaranności, niedbałości) i sufiksu -izm (właściwego nazwom doktryn i teorii), albo dzięki zestawieniu słów „leseferyzm” i „realizm”. Drugi, czyli „lesjebizm”, łączy w sobie wspomniany przyrostek, jedną sylabę wyrazu zaczerpniętego ze słownika pojęć filozoficznych oraz przekształcony wulgaryzm.

Po trzecie poetykę perwersji w dziełach Witkacego współtworzą również antroponimy kreowane na przekór konwencji przyjętej w procesie nazywania postaci literackich. W tekstach autora *Mątwy* nazwy własne osób wyróżniają się daleko posuniętą dziwnością, czego przykładem mogą być takie (czasem znaczące) imiona i nazwiska, jak: Florestan Wężymord z utworu *Nowe Wyzwolenie (Dramat w jednym akcie)*, Gnębion Puczymorda z dramatu *Szewcy. Naukowa sztuka ze „śpiewkami” w trzech aktach*, markiz Fibroma da Mijoma oraz Seraskier Banga Tefuan z tekstu *Oni (Dramat w dwóch i pół aktach)*, tytułowy bohater dzieła *Gyubal Wahazar, czyli Na przelęczach bezsensu. Nieuuklidesowy dramat w czterech aktach*, dr Plazmodeusz Blödestaug czy Plazmonik Blödestaug z utworu *Bezimiennie dziecko (Cztery akty dość przykrego koszmaru)*. Kiedy indziej zyskują charakter w dosłownym sensie perwersyjny, jak to dzieje się w wypadku nazwisk księżnej Iriny Wsiewołodowny Zbereźnickiej-Podberezki, prokuratora Roberta Scurvy’ego z *Szewców. Naukowej sztuki ze „śpiewkami” w trzech aktach*.

Po czwarte o perwersyjności lingwistycznej w znaczeniu przenośnym, rozumianej jako intencjonalne dążenie do naruszenia ogólnie przyjętych norm językowych w celu zaszokowania czytelnika, możemy mówić w odniesieniu do eksperymentów fonetyczno-ortograficznych w dziełach Witkacego, polegających albo na spolszczeniu pisowni zwrotów obcojęzycznych (czego przykładem jest zastosowana w ostatnim z wymienionych dramatów pochodząca z języka francuskiego fraza „Kel ekspresją grotesk!”¹²), albo na zapisywaniu polskich słów na wzór francuskich (wymowną tego egzemplifikacją może być pisownia wyrazu „bezbożnik” w Witkacowskiej wersji z powieści *Jedynie wyjście, czyli „besboschnique”*).

Po piąte twórca nadawał słowom i wyrażeniom niepospolity kształt (nierzadko zyskiwały one w konsekwencji komiczny wydźwięk), dodając do nich takie przedrostki jak „nad-” (wskazujące na wyższy stopień w hierarchii) w słowie „nadsamica”, „niedo-” (oznaczające niedostatek lub niski

11 Ibidem, s. 388.

12 Ibidem, s. 381.

stopień czegoś) w wyrazie „niedofilozofek”. Autor *Jedynego wyjścia* tworzył nieznanne uzusowi językowemu formy deminutywne („uczuciátko”, „myślátko”, „optymizmek”) lub augmentatywne („kretynisko” czy „prostyuta”).

Po szóste w tekstach Witkacego znajdziemy liczne fragmenty noszące znamiona idiolektu. W passusach tego typu zakopiański autor wykorzystywał fałszywe etymologie, na przykład w liście do żony z 24 lutego 1932 roku kojarzył słowo „urodziny” z „urodonalem” i „urecitidina”, czyli lekami stosowanymi w chorobach reumatycznych¹³. Twórca stosował też w listach wymyślone przez siebie skróty oraz ich objaśnienia typu N.J.M. (oznaczający „nie jem mięsa”) ¹⁴. Zwielokrotniał litery w zapisie, nadając wybranym słowom charakter ekspresywizmów, jak we frazie: „Szalllllenie Ci dziękuję za wspaniały «liścik»” ¹⁵, nie unikał skrótów myślowych, sygnalizując je na piśmie niepełnymi wyrazami, jak wówczas, gdy opisując nie w pełni rozpakowaną walizkę, za pomocą skrócenia zamieniał imiesłów na rzeczownik i wyjaśniał, że chodzi o „niezupęł wypakowania” ¹⁶.

Po siódme domenami Witkacowskiego stylu były nierzadko nie tylko nieadekwatność wybranego przez twórcę dyskursu, w jakim formułował swoje wypowiedzi w stosunku do ich tematu, oraz pisanie o sprawach poważnych w tonie błazeńskim, lecz także synkretyczność rodzajowa, przejawiająca się wkomponowywaniem w tekst prozatorski replik dialogowych zapisanych tak, jakby były elementem utworu dramatycznego¹⁷, albo wmontowywaniem w dramaty fragmentów parodii stylu źle napisanych tekstów poetyckich¹⁸ lub rozpisanego na wersy, okraszonego rymami częstochowskimi i włożonego w usta postaci literackich wykładu poglądów samego autora¹⁹.

13 S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, oprac. J. Degler, Warszawa 2010, s. 14.

14 Ibidem, s. 7.

15 Ibidem, s. 31.

16 Ibidem, s. 94.

17 Zob. np. fragment rozdziału *Wizyta w pustelni kniazia Bazylego*, w: S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Kraków 2004, s. 67–73.

18 „Pod plastyki znawstwa daszkciem/ żyła sobie z Bałandaszkciem/ Spika Tremendosa./ Chociaż/ był potworne bydle/ dawał jej cudowne knydle./ więc żarła – mimoza”. S.I. Witkiewicz, *Oni*, w: idem, *Dramaty*, s. 37–38; „Ja jestem z domu «von und zu»! / A to tak imponuje mu./ Pędzę jak antylopa gnu./ Jestem to tam, to tam – to tu!”. S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, s. 383.

19 „Uczłowieczone bydlęta zaczęły/ Całkować niemoc w potworną potęgę./ Myśli bydlęce jęły skręcać skrycie/ W sprężynie giętką uczuć wszawych wstęgę./ Rozczyn dzieł Marxa wlane w bydląt czaszki/ Wytwarza z mózgiem przedziwną miksturę./ W sikawki włącza to wszystko drań jakiś./ Był pod ciśnieniem w świat puścić przez rurę./ Proces ten ujrzy kiedyś na obrazku/ Przyszły człowieczek i z szczęścia zakwili./ Historia w lśniącym, szczerzółotym kasku/ Przedstawi świetność niepowrotnej chwili./ Tylko ta chwila nigdy już nie wróci –/ Przeszłość i przepaść za sobą rozwarła./ Nudą czekania syci ciemną siłę/ Masy, co nigdy do syta nie żarła”. S.I. Witkiewicz, *Bezimienne dzieło. Cztery akty dość przykrego koszmaru*, w: idem, *Dramaty*, s. 183.

Po ósme wreszcie, Witkacy kumuluje na kartach swoich dramatów słownictwo kojarzące się z perwersyjną seksualnością, takie jak „hipergwaft”²⁰, wspomniana już „nadsamica”²¹, „kobieta przez wielkie K, jako symbol prachuci”²². Nasyca wypowiedzi skonstruowanych przez siebie bohaterów zdaniami typu „Ja bym chciał ich dziwki deflorować, dewergondować, nimi się delektować, *jus primae noctis* nad nimi sprawować, w ich pierzynach spać”²³ albo „cierp ścierwo męskie, zakalcowaty embrjonie, chłopczykowate gówienko, – zamęczę psia-krew, zabiczuję cię własną żądzą, zasmagam na śmierć zaświnioną wyobraźnią”²⁴.

Wyjaśniając pojawienie się we własnych utworach poetyki i estetyki perwersji, Witkacy stwierdzał:

O ile dawniej możliwym było powstawanie dzieł sztuki bez użycia środków perwersyjnych, o tyle dziś, na tle gorączkowego tempa życia, społecznej mechanizacji, wyczerpania wszystkich środków działania i artystycznego zblazowania, koniecznym się stało używanie środków perwersyjnych. W dawnych spokojnych, prostych formach nie mogą się przeżywać tworzący artyści, ani nie mogą od tych form doznać wrażeń dzisiejsi widzowie i słuchacze, oczywiście ci, którzy artystycznych wrażeń doznać pragną, a nie ci, którzy szukają w sztuce spotęgowanej, a nawet nie spotęgowanej rzeczywistości. (OCF, 22)

Witkacy był zdania, że szczytowe osiągnięcia artystyczne czasów mu współczesnych, za pośrednictwem których dochodzi do głosu w sposób niezakłamany kondycja ludzka, powinny być właśnie perwersyjne i skomplikowane²⁵, ponieważ człowiek – w opinii filozofa – zainteresowany coraz bardziej osiągnięciem szczęścia już tylko w sferze materialnej, jedynie na skutek kontaktu z takimi jakościami estetycznymi ma szansę doznać jeszcze wstrząsu metafizycznego. W innych okolicznościach coraz częściej zaczyna odczuwać jako niewygodne religię, filozofię i sztukę, których przeżywanie

20 S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, s. 380.

21 S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 36.

22 S.I. Witkiewicz, *Szewcy...*, s. 392.

23 Ibidem, s. 378.

24 S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Warszawa 2004, s. 332.

25 „To właśnie, co stanowi najwyższy szczyt sztuki naszej epoki, w czym pośrednio wyraża się bez obłudy stan współczesnego człowieka, musi być z konieczności zawiłe, względnie sztucznie uproszczone, artystycznie perwersyjne i niespokojne, a dawny spokój z bardzo nielicznymi wyjątkami może być tylko w postaci reprodukcji dawnych, umarłych już stylów, a nie w tworzeniu nowych wartości formalnych, a o to właśnie w sztuce zawsze chodzi, o tę nową, nigdy, nie była formę, w której tworzeniu musi istotnie i szczerze przeżywać się artysta i która może nas na nowo pobudzić do estetycznego zadowolenia, po przesyleniu się formami dawnymi” (OCF, 22–23).

komunikowało niegdyś Tajemnicę Istnienia. W przekonaniu autora *Pożegnania jesieni* nie trzeba będzie długo czekać na to, aż staną się one zupełnie niepotrzebne w doskonale zorganizowanym i zmechanizowanym społeczeństwie, w którym każdy przejaw twórczej osobowości będzie tłumiony, aż w końcu ulegnie zanikowi. „Ludzie – dodawał Witkacy – oburzający się dziś na deformację rzeczywistości w sztuce, dowodzą, że artystycznie nie rozumieją tak sztuki dawnej, jak i dzisiejszej” (OCF, 28). A zatem perwersja uchwytna między innymi na płaszczyźnie językowej utworów – perwersja, której synonimem mogłaby być kategoria groteski lingwistycznej, w opinii Witkiewicza urastała do rangi jednego z najważniejszych środków zarówno wyrazu artystycznego, jak i kondycji ludzkiej w świecie, opisywanej w bardzo zmienionych warunkach społeczno-cywilizacyjnych.

Problem wyrażalności oraz poetyka powierzchni i braku w pismach Brunona Schulza

Problem wyrażalności w zupełnie inny sposób przejawia się w opowiadaniach i esejach Brunona Schulza²⁶. W szkicu *Mityzacja rzeczywistości*, zastanawiając się nad powodami ludzkiej aktywności poznawczej, autor *Sklepów cynamonowych* ostatecznie doszedł do wniosku, że najważniejszym impulsem epistemologicznym jest wiara w to, że zwieńczeniem egzystencjalnych poszukiwań będzie odnalezienie sensu tego, co powoduje metafizyczny niepokój, ponieważ okazuje się jako tajemnicze lub absurdalne

26 Na temat twórczości Brunona Schulza pisałam szerzej w książce: Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010. Zob. też: J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974; W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980; W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1982; *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994; K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995; J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002; *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003; T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005; *Witkacy – Gombrowicz – Schulz* [anglojęzyczne wydanie monograficzne], „Tekstualia” 2014, nr 1 (2), s. 1–240, wersja online: <https://tekstualia.pl/en/issuesen/witkacygombrowiczschulz>. Obszerna bibliografia dzieł Schulza w wersji online opracowana przez Branislavę Stojanović jest dostępna pod adresem: <http://www.brunoschulz.org/bibliogr-schulz-newz.html> (dostęp: 19 listopada 2016). Próbe porównania dzieł Irzykowskiego i Schulza podjął D. de Bruyn, *The lie always rises to the surface like oil: toward a metafictional reading of Karol Irzykowski's Pałuba and Bruno Schulz's fiction*, w: *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, red. D. de Bruyn, K. van Heuckelom, Amsterdam 2009, s. 83–133.

albo stawia opór ludzkiemu intelektowi. To dążenie do zgłębienia istoty rzeczywistości, docieczenia jej przyczyny ostatecznej i zrozumienia rządzących nią zasad nigdy nie ustaje, bo jego zaspokojenie pozwoliłoby nadać znaczenie zarówno wszelkim wysiłkom człowieka, jak i otaczającemu go światu. Pisarz kojarzył budowanie sensotwórczych uzasadnień ze wznoszeniem „sztucznych spiętrzeń i rusztowań”²⁷. Dostrzegał także to, że potrzeba usensownienia rzeczywistości powraca w każdym pokoleniu, trwa niczym nieustanny recycling pojęć, kategorii, tematów czy idei. W przekonaniu twórcy *Sklepów cynamonowych* kolejne generacje, pragnąc poznania, podejmują te same wątki, motywy, idee. Czerpiąc je ze śmietniska zużytych słów, „wypyska pojęć”, upatrują w nich cenne znalezisko, skarbnicę wyjaśnień, źródło sensorodnych inspiracji. Za pośrednictwem mowy, którą Schulz określił „metafizycznym organem człowieka”, ludzkość dąży do umitycznienia rzeczywistości, ponieważ nie potrafi pogodzić się z myślą, że świat, w którym żyje, mógłby być naznaczony brakiem, zdany na łaskę przypadku, pozbawiony głębszych znaczeń. Wspomniana mityzacja to domena nie tylko poezji i religii, lecz także nauki. Co istotne, ludzkie pragnienie poznania okazuje się tożsame z nazwaniem, czyli nadawaniem sensu światu. „Nazwać coś – pisał Schulz – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny” (Mr, 384).

Zapominamy o tym – dodawał – operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią. Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie „historyj”. Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata. Szuka go ona na szczycie swych sztucznych spiętrzeń i rusztowań. (Mr, 384)

Zdaniem Schulza, wznosząc konstrukcje pojęciowe, ludzkość dąży do wyeksplikowania odwiecznych problemów związanych z cierpieniem, okrucieństwem, przemijaniem. Owe słowa tłumaczące rzeczywistość w sposób doraźny, niezdolne do wyeksplikowania jej totalnie i definitywnie, zostały porównane przez drohobyckiego autora do „poćwiartowanego ciała węża z legendy” (Mr, 384), węża, którego „kawałki szukają się wzajemnie

27 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 384. Wszystkie fragmenty tego eseju przytaczam według tego wydania. Oznaczam je skrótem Mr, po którym podaję numer stronicy.

w ciemności” (Mr, 384). Ta sugestywna metafora obrazująca rozerwany na kawałki organizm języka odnosi się także – co podkreślał sam Schulz – do „najtrzeźwiejszych pojęć” konstruowanych przez ludzki intelekt. Nadmiar wyjaśnień idzie tu w parze z niedostatkami sensu, jednak – jak powie autor – „duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitów” (Mr, 385). Konsekwencją uświadomienia sobie tego stanu rzeczy może być nie tylko pragnienie powrotu do czasów mitycznych, okresu „dzieciństwa ludzkości”, lecz także doświadczenie epistemologicznego mroku. Opisaną, charakterystyczną dla modernizmu, sytuację poznawczą ilustruje zaczerpnięte z Schulzowskiego eseju *Wędrówki sceptyka* określenie człowieka mianem wędrowca, który niczym „krab” idzie „po mieliznach dna, oświetlając sobie drogę fosforescencją swego mózgu”²⁸.

Tak sformułowana diagnoza znajduje swoje dopełnienie w poetyce Schulzowskich utworów. Odnajdziemy tam powracający motyw ślepoty (na przykład w opowiadaniach *Ptaki*, *Nemord* i *Karakony*), którego występowanie może być sugestią poznawczej niemocy. W tekstach tego autora pojawiać się będą także liczne nawiązania do *Biblii*, wielu mitologii i antycznej rzeźby greckiej. Przywołane w porównaniach, opatrzone epitetem „bolesne” postaci Niobidów, Tantalidów, Danaid to w tym wypadku wymowne figury cierpienia²⁹. Takimi figurami mogą być również postaci Ojca znękanego chorobą z opowiadania *Nawiedzenie* czy jego brata, który – jak dowiadujemy się z tekstu *Traktat o manekinach. Dokończenie* – „na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kieszek gumowych”, tak że „biedna [...] kuzynka dniem i nocą nosiła go w poduszkach, nucąc nieszcześliwemu stworzeniu nieskończone kołysanki nocy zimowych”³⁰. Ponadto w prozie Schulza wszechobecna jest metaforyka choroby. Trafiamy na nią także w cytowanym już eseju *Wędrówki sceptyka*, w którym przemiany zachodzące w człowieku i otaczającej go rzeczywistości przed pojawieniem się teorii względności i zasad geometrii nieeuklidesowej autor określił mianem „dziecinnej choroby”, „ospy wiatrowej, na którą się nie umiera” (Ws, 426–427). Z kolei po tych odkryciach nastąpiła epistemologiczna i aksjologiczna noc. Świat nie mógł już być postrzegany jako całość bezdyskusyjnie sensowna, poznawalna i wyrażalna.

Tę diagnozę potwierdzają eksperymenty językowe zastosowane w prozie Schulza. W jego utworach zwracają uwagę ciągi sformułowań o charakterze

28 B. Schulz, *Wędrówki sceptyka*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 427–428. Wszystkie fragmenty tego szkicu cytuję według tego wydania. Oznaczam je skrótem Ws, po którym podaję numer strony. Zob. uwagi J. Franczaka, *Liber Mundi. Bruno Schulz – „Sanatorium pod Klepsydrą”*, w: idem, *Poszukiwanie realności...*, s. 307–358.

29 Zob. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 68.

30 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 48.

metaforyczno-peryfrastycznym³¹, a nierzadko także eliptycznym³². Rzecz by można, że autor w sposób przemyślany operuje słowami tak, jakby z jednej strony pragnął (dzięki pracy przenośni) uchwycić migotliwą zmienność rzeczywistości (i – dzięki sformułowaniom charakterystycznym dla różnych dyskursów – zasygnalizować korespondencję pomiędzy poszczególnymi jej sferami), rzeczywistości, która podlegając nieustannym metamorfozom, jednocześnie podlega zasadzie powtórzenia. Z drugiej strony Schulz modeluje język swoich utworów w taki sposób, jakby chciał pokazać, że te słowne uchwycenia nie sięgają istoty (skoro jej substancjalne rozumienie stoi pod znakiem zapytania, a ona sama jest rezultatem ludzkiego mitotwórstwa) i że skazane są na „owijanie się” wokół braku lub prześlizgiwanie się po naskórku rzeczy. Diagnoza poznawcza związana z utożsamieniem powierzchni i głębi pobrzmiwa między innymi w opowiadaniu *Emeryt* z tomu *Sanatorium pod klepsydrą*. Czytamy w nim:

Ach, drewno, zaufana, pocziwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości [...]. Jakkolwiek głęboko szukałbyś w najgłębszym jej rdzeniu – nie znajdziesz nic, czego by już na powierzchni nie wyjawiała po prostu i bez zastrzeżeń, zawsze równomiernie uśmiechnięta i jasna tą ciepłą i pewną jasnością swego włóknistego miąższu utkanego na podobieństwo ciała ludzkiego. W każdym świeżym przełomie rozłupanego polana ukazuje się twarz nowa, a wciąż ta sama [...].³³

31 Za przykład niech posłuży następujący opis zaczerpnięty z opowiadania *Edzio*: „Adela jest jednak bezwładna, całkiem oddana głębokiemu rytmowi snu, który przez nią przepływa. Nie ma sił nawet, by wciągnąć kołdrę na obnażone uda, i nie może nic poradzić, że przez ciało jej wędrują pluskwy, szeregi i kolumny pluskiew. Te lekkie i cienkie listki-kadłuby biegną przez nią tak delikatnie, że nie czuje najmniejszego muśnięcia. Są to płaskie torebki na krew, rude mieszki na krew, bez oczu i bez fizjonomii, i teraz maszerują całymi klanami, wielka wędrowka ludów podzielona na pokolenia i na rody. Biegną od nóg krociami, niezliczoną promenadą, coraz większe, tak wielkie jak ćmy, jak płaskie pugilaresy, jak wielkie czerwone wampiry bez głowy, lekkie i papierowe na nóżkach subtelniejszych od pajęczyny”. B. Schulza, *Edzio*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 307. W cytowanym fragmencie pluskwy wędrujące po ciele Adeli jawią się jednocześnie jako „cienkie listki-kadłuby”, „płaskie torebki na krew”, „rude miseczki na krew, bez oczu i fizjonomii”, „wielka wędrowka ludów podzielona na pokolenia i na rody”. Następujące po sobie metaforyczno-peryfrastyczne przekształcenia rysują się tu jako kolejne „wcielenia”, metamorfozy w byty roślinne, rzeczowe, a wreszcie ludzkie.

32 W prozie Schulza mowa o tym nawet we fragmentach autotematycznych tekstu, czego przykładem może być następujący *passus* opowiadania *Wiosna*: „Bo tekst wiosny znaczonej jest cały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękitcie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia. Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślnikami, westchnieniami i wielokropkami”. B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 144–145.

33 B. Schulz, *Emeryt*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 314.

Ta diagnoza znajduje swoje językowe dopełnienie w nakładających się na siebie w prozie Schulza perspektywach³⁴ biologicznej (mikro- i makrokosmicznej), jednostkowej, historycznej, fantastycznej, wielokulturowej, dopełnianych współistniejącą w tekstach drohobyczanina metaforą vegetacji, dojrzewania, uwiędu oraz teatralności, kulis, panmaskarady, a także ukazywanych jako podlegających prawom przemiany i powtórzenia. Dobrym tego przykładem może być opowiadanie *Wiosna*. Opisane w tej niepozobawionej ironii optyce dzieje wiosny, niczym idee historii czy po prostu fabuły życia, „ukazują twarz nową, a wciąż tę samą”, jawią się jako „tysiąckrotnie rozmnożone biblie i iliady”³⁵, przygotowane wcześniej scenariusze, które z góry rozstrzygają o charakterze działań i losach przyszłych bohaterów.

Rzec by można, że język Schulzowskiej narracji – wielodyskursywnej, metaforycznej, peryfrastycznej, repetycyjnej, wreszcie eliptycznej – wyrasta z tęsknoty za pełnym wysłowieniem, a zarazem przesycony jest świadomością tego, że właściwe człowiekowi dążenie do wyrażenia egzystencjalnych i poznawczych perypetii przypomina pisanie księgi będącej tyleż oznaką niestrudzonego „glossowania życia” (Mr, 34), ile świadectwem nieustannie ponawianego zmagania z absencją.

Podobieństwa w różnicy: językowa dwoistość oraz deziluzja

Metaświadomość lingwistyczna Irzykowskiego, Witkiewicza i Schulza zaświadczona na kartach ich książek to trzy zróżnicowane przykłady szeroko zakrojonych modernistycznych przemian w podejściu do języka (także artystycznego) i rozumieniu jego funkcji³⁶. Warto jednak zastanowić się nad tym, co łączy spuściznę tych autorów. W rozważaniach nad językiem pojawiających się w pisarstwie każdego z wymienionych twórców istotne okazało się zagadnienie wyrażalności, które odsyłało bezpośrednio do problemu poznania. Wszyscy trzej autorzy odkrywali w tym względzie dwoistą naturę języka. W *Patubie* Irzykowskiego był on – w zależności od sposobu użycia – tyleż narzędziem przybliżania się do prawdy o skomplikowanej psychice człowieka, ile zbiorem konwencji pozwalających jednostce na życie

34 Wspomniane perspektywy sygnalizowane są w utworach Schulza za pośrednictwem metaforyki vegetatywnej, astronomicznej, a także związanej z tekstem, literaturą, teatrem, architekturą, wreszcie z chorobą.

35 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 170.

36 Na temat języka modernizmu pisali m.in. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław 1997; W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2013, Zob. też publikacje z serii wydawnictwa Universitas zatytułowanej „Modernizm w Polsce”.

w samozakłamanii, petryfikujących jej nieadekwatne przekonania nie tylko na własny temat, lecz także na temat relacji z innymi. W pisarstwie Witkacego język również prezentował się jako podatny na konwencjonalizację, dlatego właśnie twórca postulował odrzucenie – między innymi dzięki zastosowaniu deformacji lingwistycznej – „treści życiowych” uniemożliwiających doznanie Tajemnicy Istnienia i, oddziałując za pośrednictwem Czystej Formy, dążył do wywołania w odbiorcy wstrząsu metafizycznego. Natomiast u Schulza zabiegi lingwistyczne z jednej strony wskazywały na to, że sens świata konstytuuje się w języku (w myśl stwierdzenia, że „rzeczywistość jest cieniem słowa” [Mr, 386], z drugiej jednak – on sam, jeśli już sięgał istoty, to nie takiej, którą można by rozumieć substancjalnie, lecz takiej, która ma charakter paradoksalny, ponieważ rządzą nią zasady przemiany i powtórzenia.

Świadomość opisanej dwoistości znalazła swój wyraz w dziełach Irzykowskiego, Witkacego i Schulza nie tylko w postaci groteski lingwistycznej. Przejawiała się również silnym dążeniem do uzyskania efektu deziluzji rzeczywistości przedstawionej. W *Patubie* doszła ona do głosu dzięki zastosowaniu konwencji autotematyzmu w sposób tak zradykalizowany, że autor nie zawahał się przed włączeniem w obręb swojej powieści obszernych fragmentów autoparodystycznych (zob. na przykład *Trio autora*). W dramatach Witkacego deziluzja nierzadko dawała o sobie znać za pośrednictwem rezygnacji autora z zastosowania języka adekwatnego pod względem stylistycznym do zdarzeń dziejących się w świecie przedstawionym, one same zaś, podobnie zresztą jak zaangażowane w nie postaci, podlegały w tekstach powieściowych skrajnemu upodrzędzeniu w stosunku do wypowiedzi narratora. Natomiast w prozie Schulza źródłem deziluzji świata przedstawionego jest jego ontologiczna „niestabilność”, uzyskiwana przez zastosowanie rozbudowanej metaforyki. O tej deziluzyjności współdecyduje w nie mniejszym stopniu również panironia, zdolna objąć swoim zasięgiem wszystkie elementy tego świata, a także język, za pośrednictwem którego zostały one zaprezentowane³⁷.

37 Zob. sformułowane przez Schulza credo *Sklepów cynamonowych*: B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 477.

Karol Irzykowski albo „kuchenne schody” estetycznego dyskursu Witolda Gombrowicza

Na wszelki wypadek wolę nie być do nikogo podobny.
Witold Gombrowicz *Dziennik 1953–1969*¹

Zacznijmy od następującej sceny. Lato 1968 rok, kadr filmu dokumentalnego Michela Polacka i Dominique’a de Roux², jesteśmy w Vence: Gombrowicz, w ostatnich miesiącach życia, zza biurka swego ostatniego mieszkania, odpowiada na pytania dwóch dziennikarzy. Cel tego wywiadu – „sprzedać” Gombrowicza francuskiej publiczności. Kilka miesięcy wcześniej przyznano mu nagrodę Fromentor³ i o Gombrowiczu było sporo szumu w prasie, ale dalej pozostawał, jak napisała Madeleine Chapsal, autorka świeżo wtedy opublikowanego z nim wywiadu dla opiniotwórczego tygodnika „L’Express”: największym z pisarzy nieznanych⁴. Trzeba więc było szybko stworzyć mu „gębę” medialną; w przyspieszonym trybie – bo *Kronos* tykał już coraz szybciej⁵ – wpuścić go na teren francuskiej kultury.

Dominique de Roux, świetnie znający styl Witolda, sprytnie zwabia go w wywiadzie na jego ulubiony zaczepno-obronny teren: chodzi o stworzenie płaszczyzny konfliktu, gdzie autor *Dziennika* sprawdza się najlepiej. Pada więc pytanie: „Pana stosunek do kultury francuskiej?”

Odwołuję się do tego wywiadu, ażeby przypomnieć manierę Gombrowiczowską. Gombrowicz daje bowiem próbkę owej swoistej „strategii przeciwstawiania się”, która leżała u podstaw jego gry z publicznością. „Bo każdy pisarz – mówi trochę dalej w tym samym wywiadzie – musi być w opozycji do zastanego”. Widzimy go w trakcie budowania przeszerzenia sporu, przestrzeni agonu, przeciwstawiania się kontekstowi kultury

1 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2013, s. 143.

2 *Witold Gombrowicz. Bibliothèque de poche*, 2 oct. 1969 (52 min 59 s), wywiad przeprowadzony przez Michela Polaca, Michela Vianeya i Dominique’a De Roux, <http://www.ina.fr/video/CPF86616168> (dostęp: 15 listopada 2015).

3 W 1967 r. *Pornografia* Gombrowicza otrzymała międzynarodową nagrodę Formentor.

4 M. Chapsal, *Le plus grand des écrivains inconnus*, „L’Express” z 19 lipca 1965.

5 Gombrowicz umiera w czasie ostatniej fazy montażu audycji.

francuskiej – pejzażowi literackiemu, który stał się jego chlebem powszednim. Strąca więc z piedestału Balzaca i Zolę, oszczędza Rabelais’ego i Montaigne’a, których i o których czytał głównie w tłumaczeniach i komentarzach Boya. W *Dzienniku* napisze zresztą: „ten tłumacz, nawet w swoich oryginalnych pracach tłumaczył Francję na polski”⁶, i taką przetłumaczoną na polski Francję Gombrowicz tak naprawdę nosi gdzieś głęboko w sobie. W dalszej części wywiadu atak sytuje się piętro wyżej: Gombrowicz naciera frontalnie na kulturę francuską, którą redukuje do kartezjanizmu i Wersalu, ogólnie – do kultury dworskiej. Jako przeciwagę wskazuje literatury rosyjską i niemiecką, operując jak zawsze konkretami – Dostojewski i Tomasz Mann – a wywód kończy stwierdzeniem, że został też w poważnej mierze ukształtowany przez polskich pisarzy, ale nazwisk już nie wymienia. Demonstruje więc tutaj *in vivo* swą słynną strategię reaktywną, owo Gombrowiczowskie reagowanie na otaczającą rzeczywistość, stosując wymiennie atak, pojedynki *ad personam*, „réécriture”, ten charakterystyczny dla siebie ton parodii konstruktywnej, jakby powiedział Michał Głowiński⁷.

Czy jest więc w owym kontekście możliwe, żeby zabrakło w tych strategiach dialogicznych Karola Irzykowskiego, tak silnie obecnego na scenie literackiej Polski międzywojennej? A zatem czy Gombrowicz mógł rozminąć się z Irzykowskim? Jan Jakóbczyk, autor bardzo solidnego studium o Irzykowskim, które ukazało się w 2005 roku⁸, poświęca tej kwestii cały rozdział, rozpoczynając debatę od następującej konstatacji:

przyglądając się pisarstwu Gombrowicza, trudno nie zauważyć zbieżności z całym szeregiem charakterystycznych dla Irzykowskiego „wynałazków”, konceptów, projektów literackich i ich realizacji. Polemika i prowokacja, perfidia i szantaż, kompromitacja i autokompromitacja, rytuał nicowany ironią i szyderstwem – oto żywioły, które organizują twórczość i postawę artysty w społeczeństwie, Gombrowicza oraz Irzykowskiego.⁹

W niniejszym artykule będę więc krążyć po przestrzeni wyznaczonej kilkoma topoi, czyli wychodząc z etymologii, wspólnymi miejscami (kliszami), w których odnajdują się literaturoznawcy piszący o pokrewieństwach Irzykowskiego i Gombrowicza, po czym zaproponuję kilka własnych pomysłów.

Przed przejściem do tych konstrukcji *a posteriori* zacznijmy jednak od tak zwanych nagich faktów, którymi dysponujemy. Nazwisko Irzykowskiego nie pojawia się w żadnym z dłuższych tekstów, w których Gombrowicz powraca do Polski międzywojennej: ani w *Dzienniku*, ani we *Wspomnieniach polskich*,

6 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, s. 258.

7 M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.

8 J. Jakóbczyk, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005.

9 Ibidem, s. 194.

ani w *Testamencie*. Co dziwniejsze, kiedy na konferencji o *Ferdynurce* Bruno Schulz porównuje powieść Gombrowicza do *Patuby*, ten ostatni nie reaguje, chociaż skrupulatnie komentuje kolejne etapy wywodu przyjaciela. A przecież Schulz po początkowych deklaracjach o „nowej, rewolucyjnej formie i metodzie pisarskiej” czy o „fundamentalnym odkryciu” pisze:

Gombrowicz wie, jakimi drogami chadzają kariery wielkich pomysłów i dzieł, wie, że wielkość bywa wynikiem szczęśliwej koniunktury, zbiegu wewnętrznych i zewnętrznych okoliczności. Toteż lojalność Gombrowicza wobec wielkich duchów ludzkości nie należy brać zbyt poważnie. Warto przypomnieć bez ujmy dla niewątpliwej oryginalności *Ferdynurce*, że książka ta miała poprzednika może nawet autorowi nie znanego, przedwczesną i dlatego nieskuteczną *Patubę* Irzykowskiego.¹⁰

W liście Gombrowicza do Schulza z 18 lipca 1937 roku czytamy: „Kochany Bruno! Odczytawszy Twój artykuł o *Ferdy* [...] ponownie dochodzę do wniosku, iż jest to najlepiej wyczerpujący książkę w jej najistotniejszych punktach artykuł”¹¹. Gombrowicz wypunktowuje później poszczególne argumenty Schulza, nie komentując w ogóle końcowego porównania do *Patuby*. Znowu znaczące pominięcie? Czyżby to był wyżej wymieniony przez Schulza „brak lojalności wobec wielkich duchów ludzkości”? Dopiero dużo później, w liście do Artura Sandauera z 23 listopada 1958 roku, Gombrowicz zareaguje na te irzykowskie tropy, do których – odwołując się do Schulzowskich intuicji – powraca Sandauer, i wtedy... odmówi im wszelkiej zasadności.

Nie wiem, czy nie przesadził Pan trochę roli Irzykowskiego i *Patuby*. Irzykowskiego prawie nie znam, *Patuby* na oczy nie oglądałem (choć Pan mi przypisuje wyraźną zależność od *Patuby*); także mówi się często o wpływie Witkacego na mnie – był żaden, ale do Irzykowskiego większego zaufania nie mam.¹²

Drugi znaczący fakt: w 1935 roku Stanisław Piasecki zaprasza Irzykowskiego i Gombrowicza na łamy świeżo powstałego „Prosto z Mostu”, choć ten ostatni zaniecha później współpracy z pismem (o owej polaryzacji sceny literackiej i pozycji Gombrowicza na tej szachownicy ciekawie pisze Agnieszka Stawiarska¹³). Obaj pisarze spotykają się zatem na łamach tego samego numeru, ich teksty sąsiadują ze sobą (chodzi o *Żarcie i szlachetczynię*

10 B. Schulz, *Ferdynurka*, w: *Gombrowicz i krytycy*, red. J. Błoński, Kraków–Wrocław 1984, s. 56.

11 B. Schulz, *Księga listów*, zebra., przyg. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 260.

12 W. Gombrowicz, *Walka o sławę. Korespondencja*, cz. 1, układ, przedm., przyp. J. Jarzębski, oprac. tekstu, red., indeks, nota wydaw. M. Nycz, T. Podoska, Kraków 1996, s. 212, wyróżnienie w tekście.

13 A. Stawiarska, *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, Kraków 2002.

Irzykowskiego i dwa teksty Gombrowicza – *Mechanizm życia* oraz *Biurokrata*) i od tej chwili trudno dalej utrzymywać, że się tak zupełnie rozminęli. Jakóbczyk komentuje to spotkanie w sposób następujący:

Korespondencja tych publikacji nie ogranicza się do występowania na tych samych łamach. Szlachetczyzna stała się wyzwaniem i przedmiotem uwagi Gombrowicza, mechanizmy form zachowań życiowych nieustannie absorbowwały Irzykowskiego.¹⁴

Nawet jeśli ich spojrzenie na szlachetczyznę radykalnie się różni i jest inaczej instrumentalizowane w ich rozprawianiu się z kulturą. Tam, gdzie Gombrowicz postuluje, czy wręcz domaga się owego traktowania literatury „z waszecia” i z kokieteryą odgrywa rolę szlachciury, któremu wyznacza miejsce gdzieś pomiędzy „chamem” a arystokratą, czyli właśnie w tym słynnym „pomiędzy”, w kręgu „letnich temperatur”, widząc w nim szansę dania odporu wielkemiejskiej Europie, mędrkom wszelkiej maści, profesorom i teoretykom. Godząc Sarmatą w Europejczyka, przeciwstawia się francuskiemu „im mądrzej, tym głupiej”¹⁵ – natomiast u Irzykowskiego jest, jak wiemy, inaczej. Autor *Pałuby* jest jednoznacznie krytyczny wobec szlacheckiej, sąsiedzkiej towarzyskości, widzi w niej ułomność i wadę. Dla niego to „przerost konsumpcji nad produkcją”¹⁶.

Wróćmy jednak do faktów. W 1938 roku wychodzi numer specjalny „Pionu” poświęcony Irzykowskiemu. Ten swoisty hołd, w którym rówieśnicy Gombrowicza wielbią autora *Walki o treść* jako mistrza, jest publikacją ważną – funkcjonuje w debacie publicznej, dyskutuje się o niej w kawiarniach. Przytoczyć tu można wspomnienie Alfreda Łaszowskiego, przywołane przez Zdzisława Łapińskiego w *Ja, Ferdynurke*¹⁷. Widział on jakoby Gombrowicza prowadzącego kawiarniane dysputy w Zodiaku o Irzykowskim. Świadcstwo to może trochę wątpliwe, ale jednak wiernie odmalowujące atmosferę Warszawy lat 30., a sam fakt, że łączono oba nazwiska, nawet w trochę retuszowanych po latach wspomnieniach, jest znaczący.

Jeśli chodzi o Irzykowskiego, to mało interesował się młodym autorem i o *Ferdynurke* nigdy nic nie napisał. Raz tylko, dopiero w 1939 roku, poświęca Gombrowiczowi kilka linii w rubryce *Przegląd dramatów książkowych*

14 J. Jakóbczyk, *Szachy literackie?...*, s. 197.

15 Przykładem tej strategii jest to, co na początku wyżej wymienionego wywiadu telewizyjnego Gombrowicz mówi o sobie. „Je n'ai pas de curiosité intellectuelle, comme dirait Gide [...] Je suis un homme de la campagne” (Nie mam ciekawości intelektualnej, jak by powiedział Gide [...] Jestem wieśniakiem).

16 Zob. K. Irzykowski, *Zarcie i szlachetczyzna*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 2000.

17 Z. Łapiński, *Ja, Ferdynurke. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin 1985, s. 66.

„Gazety Polskiej”, gdzie streszcza *Iwonę księżniczkę Burgunda*, widząc w niej „zupełnie oryginalną próbę przybliżenia pewnej wizji groteskowo-psychologicznej za pomocą dramatu”¹⁸.

Oto garść faktów. Nie jest ich wiele i to właśnie od tego znaczącego braku, tego niezaisnienia Irzykowskiego w rozprawianiu się Gombrowicza z przeszłością, chciałabym wyjść.

Jak wiadomo, Gombrowicz lubił mnożyć fałszywe tropy, złośliwie pchnąć czytelników i komentatorów nie całkiem w dobrym kierunku. Cytował obok albo zamiast. Niby czytelnik czuje „pismo nosem”, ale niedokładnie tędy droga – to jedna z jego ulubionych gier intertekstualnych. Kiedy głośno odwołuje się do Paska à propos *Trans-Atlantyku*, w rzeczywistości często nakładają się na to inne lektury, szkolne bryki, które wypożycza z biblioteki Banco Polaco, a z których dzieci Polonii argentyńskiej uczyły się do matury (pisze o tym Klementyna Suchanow¹⁹). Albo wymienieni już wyżej Rabelais i Montaigne, spolszczeni przez Boya, zarówno w tłumaczeniu, jak i w komentarzu: jego wstępach i przedmowach zebranych w *Studiach i szkicach z literatury francuskiej* (1920) czy w poszerzonym *Mózgu i płci* (tom 1–3, 1926–1928)²⁰, na których Gombrowicz się wychował. Autor *Ferdydurke* nigdy nie przyzna się do tych pokrętnych dróg, do tych zatajonych zapożyczeń, co nie przeszkadza mu wykorzystać obu autorów do stworzenia perspektywy, z której patrzy na kulturę francuską. Boyowski Rabelais robi zresztą dzięki Gombrowiczowi dalszą karierę u Kundery w jego *Sztuce powieści*²¹, gdzie ten ostatni odwołuje się do komentarzy Gombrowicza. I tak piętą się zapożyczenia.

W tym samym wywiadzie Gombrowicz deklaruje kokieteryjnie: „Jestem bardzo złym czytelnikiem”. A zatem nie krył się z tym, a wręcz epatował swoistym rodzajem *mauvaise foi*. W obszernym fragmencie *Dziennika*, gdzie powraca do dwudziestolecia, pisze:

O prozie i poezji polskiej wiem coś niecoś, raczej to przeglądałem, niż czytałem, i moje wyobrażenie o polskim piśmiennictwie jest syntezą wielu wrażeń – tego, co przeczytałem, tego, co się mówiło, tego, co było w powietrzu. Wszystko jedno. Wystarczy jedna łyżka zupy, aby wiedzieć, czy smakuje... i wypowiem się nie jako badacz i szperacz, ale jako jeden z tych, którzy do tej jadłodajni zachodzili.²²

18 K. Irzykowski, *Przegląd dramatów książkowych*, „Gazeta Polska” 1939, nr 234. Cyt. za: K. Irzykowski, *Pisma teatralne*, t. 4, Kraków 1997, s. 669–670.

19 K. Suchanow, *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Kraków 2012.

20 T. Boy-Żeleński, *Pisma*, red. H. Markiewicz, t. 8–14, Warszawa 1957–1958.

21 M. Kundera, *L'Art du roman*, Paris 1986, polskie wydanie: *Sztuka powieści. Esej*, przekł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004.

22 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, s. 239.

Czytał bowiem „dośrodkowo”: w sposób zaborczy, anektujący, by dokarmiać własne intuicje, a nie „odśrodkowo”: odkrywczco, wychodząc autorowi naprzeciw, by go wielbić. Zupełne przeciwieństwo Schulza, który – jak pisze Gombrowicz w *Dzienniku* – „padając na kolana przed Duchem doznawał zmysłowej rozkoszy. Chciał być tylko sługą, niczym więcej”²³. Zresztą nawet „wiernego Schulza”, jak wyznaje w *Dzienniku*, nigdy tak naprawdę porządnie nie czytał: „Czy ja kiedy przeczytałem uczciwie, od początku do końca, któreś z jego opowiadań?”²⁴, a co dopiero *Patubę*. Czytał raczej filozofów, chociaż tutaj także – według jego długoletniego przyjaciela Russovitcha – przeważnie studenckie podręczniki²⁵; którymi się dokarmiał, by zrozumieć ducha czasu, i w nich odnajdywał „kierunek” rozwoju myśli, jak sam pisze w przedmowie do *Kursu z filozofii w 6 godzin i kwadrans*²⁶. Natomiast żywił się polemikami i dyskusjami toczonymi na łamach prasy literackiej, które ciągnął dalej w dyskursie kawiarnianym (Ziemiańska, Zodiak), przewodząc stolikowi literackiemu dla młodych, niemogących pretendować do dopuszczenia do skamandryckiego dworu. Będzie potem kontynuował te praktyki w Argentynie, w kawiarniach Rex czy La Fragata, czy też wtedy, kiedy sztucznie stworzy kawiarniany rytuał w prowincjonalnym Tandilu albo gdy będzie, niestety bezskutecznie, próbował go wskrzesić w Berlinie Zachodnim, w kawiarni Zuntz²⁷. Czyż François Bondy nie nazwie go „Sokratesem z Buenos Aires”²⁸?

Toteż obok tekstualnych zbieżności między *Patubą* a *Ferdydurke* czy symetrii w uprawianych przez obu pisarzy autotematycznych eksperymentach i metapowieściowych dyskursach interesujące wydaje mi się w tym wypadku raczej spojrzenie na to, co Bourdieu nazywa „lieux” i „réseaux de sociabilité”²⁹, interpersonalne odniesienia, wektory organizujące przestrzeń literacką międzywojnia. Mam na myśli obecność na warszawskiej przedwojennej scenie literackiej krytycznego dyskursu Irzykowskiego – i tutaj można by wziąć za przykład jego fechtowanie się z Boyem i Słonimskim i wpływ tej dyskusji na intelektualny klimat literackiej Warszawy dwudziestolecia.

23 Ibidem, s. 659–660.

24 Ibidem, s. 657.

25 Zob. wspomnienie Alejandro Russovitcha w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przekł. Z. Chądzyńska, A. Husarska, Kraków 2002.

26 W. Gombrowicz, *Kurs z filozofii w 6 godzin i kwadrans*, Kraków 2006.

27 Zuntz – nieistniejąca już dzisiaj berlińska kawiarnia na Kurfürstendamm, gdzie Gombrowicz starał się organizować z Helmutem Jaesrichem, naczelnym redaktorem „Der Monat”, wieczory literackie. Niestety po nieudanych czteromiesięcznych próbach zdecydował się 20 grudnia 1963 r. zawiesić eksperyment.

28 Zob. F. Bondy, *Le Sokrate de Buenos Aires*, w: *Gombrowicz, vingt ans après*, red. M. Carcassonne, Ch. Guias, M. Smorąg, Paris 1989, s. 36–40.

29 P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris 1998.

Jak głęboko naznaczyła ona Gombrowicza, towarzysząc jego debiutowi, będąc tłem, które wpłynęło na jego koncepcję przestrzeni literackiej i debaty publicznej tych lat? Na ile jego własna antropologia kultury została ukuta właśnie w tym kontekście?

A gdyby tak ten trójgłos – Irzykowski, Boy i Słonimski – który miał swój rytm i swoją ewolucję, z licznymi perypetiami: ataki frontalne, wyciszenia, nowe ofensywy, powroty do dialogu, do pełnego emfazy zerwania z jednym i z drugim, określić mianem „kuchennych schodów”³⁰ dyskursu estetycznego Gombrowicza? Polemiki, starcia, spięcia Irzykowskiego były prowadzone na łamach „Wiadomości”, a potem, od 1935 roku, zarówno w „Prosto z Mostu” jak i w prorządowym „Pionie” czy opozycyjnym „Robotniku”, w którym krytyk był zatrudniony. Oto przestrzeń literacka co się zowie, nacechowana pluralizmem politycznym. Kiedy Irzykowski podjął współpracę z prorządowym „Pionem”, pojawił się problem jego powiązań z „Robotnikiem”. W odpowiedzi na zarzuty redakcji „Pionu” stwierdził wówczas:

Pisuję nie tylko w „Robotniku”, lecz i w „ABC”, i w „Tygodniku Ilustrowanym”, i w „Naszym Przeglądzie”, i w „Nowym Piśmie”, dawniej zaś pisywałem w „Wiadomościach Literackich”, gdzie zamieszczałem artykuły bardzo nieprawowierne z marksistycznego punktu widzenia. Chcę doprowadzić do absurdu podział na fronty, gdy chodzi o rzeczy literackie.³¹

Zatem szachownica polityczna, na której pojawiały się jego teksty, jest szeroka, od lewa do prawa, z pismami syjonistycznymi włącznie, i nie jest to tylko wynik przejścia Irzykowskiego na prawo. Jak pisze Jakóbczyk: „Uprawianie literatury na różnych «poletkach», czasopiśmiennej agory uważał Irzykowski za korzystne, ponieważ zamknięcie w getcie jednego pisma ogranicza i częstokroć powoduje polityczne pieniactwo”³². Strategia ta bardzo przypomina maniacki upór, z jakim Gombrowicz czytał i publikował sprostowania w politycznie odmiennych „Wiadomościach” londyńskich, upominając się co chwila w korespondencji do Giedroycia o regularne przysyłanie mu numerów ideologicznie odległego od „Kultury” pisma Grydzewskiego.

O wadze koegzystencji „Wiadomości” i „Kultury” w przestrzeni emigracyjnej powojnia ciekawie pisał Wojciech Wyskiel w *Kręgach wygnania*, świetnej książce poświęconej Lechoniowi:

30 „Kuchnia i śmietnik stają się głównym układem odniesień dla tej teorii kultury, którą reprezentuje Gombrowicz” – pisała Maria Janion w tekście *Ciemna młodość Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, s. 515.

31 K. Irzykowski, *Pod kuratelą*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 2000, s. 248.

32 J. Jakóbczyk, *Szachy literackie?...*, s. 68.

Bez szerokiego oddziaływania „Wiadomości” elitarny program „Kultury” mógłby zawisnąć w próżni. [...] Paradoksalnie oba pisma nawzajem się zasilają, w pewnym sensie bowiem „Wiadomości” wbrew intencji redaktora [Grydzewskiego] przygotowywały do odbioru „Kultury”, rewizja stereotypów narodowych mogła mieć znaczenie tylko dla takiej zbiorowości, która pamięta te stereotypy i zachowała poczucie własnej tożsamości.³³

Otóż Gombrowicz, w duchu Irzykowskiego, jest tego bardzo świadom, bo na tym wielogłosie krytycznym się wychował³⁴. Jest to u obu pisarzy także częścią eksperymentowania z różnego rodzaju odbiorcą. Obaj bowiem obsesyjnie eksperymentują z czytelnikiem, z maniackim uporem pragną modulować i dostosowywać do siebie odbiorcę.

W przypadku Gombrowicza można mnożyć przykłady. Chociażby eksperyment z *Opętanymi*, który po *Ferdynurce* (gdzie dyskurs autotematyczny doprowadzony został praktycznie do końca, a demaskacja większości konwencji powieściowych przywiodła do Malewiczowskiego białego kwadratu na białym tle) będzie ożywym flirtem z łatwością, zabawą z gotowymi, sformatowanymi matrycami narracyjnymi, mamieniem i uwodzeniem innego typu czytelnika w chwili, kiedy krytyka zakwalifikowała go już raz na zawsze do „choromaniaków”³⁵.

W *Dzienniku pisanym nocą* Gustaw Herling-Grudziński napisze:

Nie mogę sobie w żaden sposób przypomnieć, z kim i o co założył się Gombrowicz, że potrafi napisać powieść odcinkową do „Czerwoniaka” i że będzie się ona podobała plebejskim czytelnikom. Pamiętam za to, że młodym kibicom mistrza, którzy byli łaskawie tolerowani i po aptekarsku zaszczytani rozmową na jego dworze w Zodiaku, powierzono misję sprawdzenia drugiej części zakładu, gdy powieść zaczęła się ukazywać w warszawskim „Dobrym Wieczorze-Kurjerze Czerwonym”. [...] W każdym razie przeważało definitywnie szalę zakładu na stronę Gombrowicza.³⁶

Czy też, już na emigracji w 1960 roku, typologiczna polemika z Wacławem Grubińskim, głównym piórem „Wiadomości” londyńskich, z którego Gombrowicz zrobi modelowego czytelnika emigracyjnego. Korespondencja

33 W. Wyskiel, *Kręgi Wygnania: Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1988, s. 11.

34 Zob. „Tu «Wiadomości» dochodzą z wielkim opóźnieniem, a mnie te rzeczy są potrzebne do Dzienniczka mego. Coraz częściej wyławiam w «Wiadomościach» rozmaite kąśliwe aluzje do mnie (Sakowski, Grubiński, Goetel), z czego wnoszę, że żądło mych słów silnie im doskwiera”, J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Listy 1950–1969*, wyb., oprac., wstęp A. Kowalczyk, Warszawa 1993, s. 98, list Gombrowicza do Giedroycia z 22 grudnia 1953 r.

35 Aluzja do artykułu Ignacego Fika, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, przedruk w: I. Fik, *Literatura choromaniaków*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 126–134.

36 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979* Paris 1980, s. 63.

z Giedroyciem na temat tej polemiki jest szalenie ciekawa: „Na miłość Boską, skończ wreszcie z tym Grabowskim. Przecież to się robi wąż morski!”³⁷. Na co Gombrowicz odpowiada: „Co do Grabowszczaka, to dziwię Ci się, że nie chwytasz czaru tej polemiki, która wiele osób pasjonuje, to wzbogaca numer. Zresztą objawił się jako postać naprawdę wspaniała i takich odkryć nie należy marnować”³⁸.

W tej polemice zaprojektowana jest karykatura modelowego czytelnika „Wiadomości”, służąca u Gombrowicza mechanizmowi krytyki postulatycznej. Zatem kiedy w *Dzienniku* Gombrowicz pisze o Boyu i Słonimskim³⁹, echo tych polemik, które kształtowały scenę literacką dwudziestolecia, jest wyczuwalne:

Boy-Żeleński, Antoni Słonimski. Ci się udali, na koniec dwóch z prawdziwego zdarzenia – urzeczywistnionych. Wiersze Słonimskiego nie brały mnie, jego poezja wybuchała mi w prozie, z kronik w „Wiadomościach” – tam ciskał sobą na wszystko i wszystkich i bawił się, mistrz w organizowaniu hecy, której sam był bohaterem (a więc poeta). Śmieszne porównywać jego wpływ z wpływem Sienkiewicza, Żeromskiego? A ja twierdzę, że na nim wychowało się pokolenie, tak to niekoniecznie trzeba być bogiem, aby mieć wpływawców.⁴⁰

Czy można przypuszczać, że te obie *bêtes noires* Irzykowskiego, które organizowały i żywiły jego „walkę o treść”, „walkę o rasę pisarską, o typ krytyka i klerka, który ma dominować”, jak pisze w *Beniaminku*⁴¹, ten rozpisany na trzy głosy pojedynków, który zajmował łamy prasy międzywojnia – nie naznaczył Gombrowicza, nie zarysował ram przestrzeni literackiej, którą będzie się starał odtworzyć na emigracji na kartach swego *Dziennika*, w dodatku publikowanego na bieżąco w piśmie szeroko czytany i komentowany przez społeczność emigracyjną? Czy pamflet typologiczny, tak jak go praktykował Irzykowski, nie jest jednym z głównych składników walki Gombrowicza i (poprzez Gombrowicza) Giedroycia o nową tożsamość kultury polskiej?

Opublikowany w 1933 roku *Beniaminek* „był – jak pisze Henryk Markiewicz – chyba największym sukcesem Irzykowskiego na giełdzie krytycznej”⁴². Nagłośniony i szeroko komentowany na łamach prasy (za sprawą

37 J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Listy 1950–1969*, s. 288, list Giedroycia do Gombrowicza z 14 czerwca 1960 r.

38 Ibidem, s. 290, list Gombrowicza do Giedroycia z 21 czerwca 1960 r.

39 O Słonimskim przede wszystkim jako o sprzymierzeńcu Boya.

40 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, s. 258.

41 K. Irzykowski, *Beniaminek*, w: idem, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 315.

42 H. Markiewicz, *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011, s. 95.

ataków i kontrataków) zdominował debatę publiczną i kawiarniany dyskurs⁴³. Jeśli nawet Gombrowicz *Beniaminka* nie czytał, na pewno przynajmniej docierały do niego echa walk toczonych przez obu adwersarzy, walk, którymi pasjonował się cały ówczesny świat literacki. Pisała o tym obszernie prasa, którą czytał i na łamach której publikował swe recenzje. Stefan Kisielewski nazwie po wojnie *Beniaminka* „arcydziełem pamfletu demaskatorskiego”⁴⁴, oddając w tej formule rolę, jaką odegrała ta polemika w pejzażu literackim dwudziestolecia.

Cała argumentacja Irzykowskiego w *Beniaminku* zbudowana jest na krytyce oddziaływania Boya na współczesną kulturę literacką i szerzej – na podstawy duchowe inteligencji. Henryk Markiewicz w swoim świetnym esej *Jak był zrobiony „Beniaminek”* pisze: „padają zarzuty dumpingu myślowego, obniżenia poziomu dyskusji literackiej, szerzenia przyziemnej praktyczności”⁴⁵. Często polemika przesuwają się z twórczości Boya na legendę o Boyu. A dla Irzykowskiego legendę tę tworzą we wzajemnym sprzężeniu sam pisarz i jego publiczność. Chodzi już więc nie o to, czym twórczość Boya jest, a raczej o to, że nie jest tożsama ze swą legendą, która ją wielokrotnie przerasta. Równocześnie atakuje Irzykowski legendę, jaką tworzy o nim literacka Warszawa, ściślej mówiąc – środowisko „Wiadomości Literackich” („dintojra literacka w Ziemiańskiej”, jak pisze, nie przebiegając w środkach, Irzykowski), oddziaływające na szerokie kręgi inteligencji.

To rozpracowanie przez Irzykowskiego mechanizmów pola literackiego, jakim jawi się scena literacka Warszawy międzywojennej, ujęta jako „kościół międzyludzki”, podlega tym samym prawom, jakim będzie podlegać rozprawa z kulturą w znaczeniu ogólnym, przeprowadzona w drugiej połowie lat 50. przez Gombrowicza na kartach *Dziennika* czy, dużo później, w korespondencji z Dubuffetem. Można by tu mnożyć cytaty, przytaczając na przykład to, co Gombrowicz na temat okresu międzywojennego pisze w *Dzienniku* w 1957 roku:

43 Zob. na ten temat: D. Skórczewski, „Sprawa Irzykowskiego i Boya”. Wokół głośnego epizodu międzywojennego sporu o krytykę, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 223–231, przedruk w: idem, *Spory o krytykę literacką w Dwudziestolecium międzywojennym*, Kraków 2002; M. Chmurski, *(Nie)była debata o (nie)dojrzałości kultury: Karol Irzykowski wobec Tadeusza Boya-Żeleńskiego*, „Wielogłos” 2015, nr 4 (26), s. 33–44.

44 S. Kisielewski, *O Karolu Irzykowskim*, w: K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, wyb. A. Dobosz, wstęp S. Kisielewski, Warszawa 1964, s. 10, cyt. za: H. Markiewicz, *Jak był zrobiony „Beniaminek”*, „Teksty” 1972, nr 2, s. 42. [Zob. w niniejszym tomie artykuł M. Szyszki *Inspiracje myślą i osobowością Karola Irzykowskiego w poglądach i działalności Stefana Kisielewskiego*, s. 237–256, przyp. red.]

45 H. Markiewicz, *Jak był zrobiony „Beniaminek”*, s. 52.

Tygodniki zrobiły ze sztuki jarmark i widowisko. Któż jest „największy”? Kogo reklamować? Kim kogo pograżyć? Kogo uwieńczyć? Poeci, pisarze, galopowali jak konie wyścigowe, a szerokie rzesze ryczały sportowo: bierz go, bierz go! Lub narodowo: – ten jest wieszczem polskim!⁴⁶

Przyjrzyjmy się tej oto deklaracji Irzykowskiego. Czy (odejmując zacieńczenie i pieniacki ton, z powodu których Gombrowicz mógł jednak napisać do Sandauera „do Irzykowskiego większego zaufania nie mam”), nie odnajdujemy tu prototypu późniejszej metody Gombrowicza?

Karykatura Boya napisana przeze mnie [...] jest obrazem pewnego typu, który to obraz ma wagę i znaczenie, nawet gdyby do Boya nie pasował. Technika i paleta rozstrzygają. Przecież wcielam Boya [...] do ogólnego prądu kulturalnego, [...] wykazując filiację [...], robię z niego symbol pewnych oznak, które badam, bo są mi zagadką, które nienawidzę, które zwalczam.⁴⁷

Tym, co wydaje mi się najciekawsze w zestawieniu Irzykowskiego z Gombrowiczem, jest szkoła myślenia, jaką reprezentuje Irzykowski, rola polemiki typologicznej, jej funkcja i waga w pejzażu literackim lat międzywojennych, i niewyznany wpływ, jaki miała na strategię organizowania przez Gombrowicza przestrzeni literackiej na emigracji.

Jeśli chodzi zatem o ich strategię krytyczną, powiedziałabym, że istnieją pewne punkty zbieżne między Irzykowskim i Gombrowiczem, które można wyznaczyć następująco:

- budowanie przestrzeni sporu, kontrowanie, poszukiwanie spójności, dystans,
- problem recepcji: jak funkcjonuje odbiorca, jak modulować, dostosowywać do siebie odbiorcę, na czym polega recepcja planowana, budowana, konstruowana?
- odwaga, imperatyw **a b s o l u t n e j** szczerości,
- przekraczanie tabu, strategia wtykania kija w mrowisko, niepoddawanie się poprawności politycznej (afery Witek-Swinarska u Gombrowicza),
- oryginalność kosztem krzywdy, okrucieństwa (Gombrowicz z Schulzem, z Wittlinem, Irzykowski⁴⁸ ze Słonimskim),
- misja kulturotwórcza, krytyka postulatyczna.

46 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, s. 258.

47 K. Irzykowski, *Zaoczny pojedynek*, w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 187.

48 „Otóż prośba do Ciebie: napisz artykuł czy fragment swego dziennika poświęcony Stalinowi. To może być pasjonujący eksperyment: Stalin w ujęciu Gombrowicza. Nie jest dla mnie ważne, czy Twoje ujęcie będzie słuszne, czy mniej lub bardziej dyskusyjne. Szczerze mówiąc idzie mi (pomijając oryginalność) o ten rodzaj charakterystycznego dla Ciebie okrucieństwa, którego próbki czasami dajesz (ostatni np. z Wittlinem. Nie masz pojęcia, co ja cierpię. On ma dosłownie przebite serce). Jestem pewien, że jeśli się na to zdecydujesz i artykuł Ci wyjdzie, to będzie to sensacja nie tylko polska, ale światowa. Gra warta świeczki”, J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Listy 1950–1969*, s. 343, list Giedroycia do Gombrowicza z 15 stycznia 1963 r., podkr. w tekście.

Również na płaszczyźnie egzystencjalnej są między tymi twórcami wielkie podobieństwa – myślę tu o Gombrowiczu już emigracyjnym, z jego grozą istnienia, samotnego, goniącego za groszem intelektualisty, przekuwającego słabości na siłę. W wypadku związku Gombrowicza z Irzykowskim chodzi więc o wpływ zatajony, niewyznany, „kuchenne schody” manieri gombrowiczowskiej? Dlaczego?

Irzykowski ma sześćdziesiąt lat, kiedy ukazuje się *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, Gombrowicz dwadzieścia dziewięć – różnica pokoleniowa ogromna, zwłaszcza w tych czasach. Można więc tutaj zrozumieć odrzucenie przez Gombrowicza autorytetu Irzykowskiego, jego pozy klerka, jego stylu i „gęby”. Natomiast to, co bezsprzecznie istnieje u Gombrowicza, to przesiąknięcie klimatem intelektualnym dwudziestolecia, w którym rola Irzykowskiego była dominująca. W ewolucji pisarskiej Gombrowicza można by zatem zaobserwować powolne z b l i ż a n i e się autora *Dziennika* do Irzykowskiego, tak jakby Gombrowicz „dorastał” do niego, dochodził stopniowo do duchowego braterstwa z Irzykowskim, ale zbyt słabo go znał, żeby o tym, tak do końca, wiedzieć.

Inspiracje myślą i osobowością Karola Irzykowskiego w poglądach i działalności Stefana Kisielewskiego

Pośród polskich intelektualistów XX wieku Stefan Kisielewski, jedna z najciekawszych i najbardziej barwnych osobowości, jest jednocześnie postacią wielowymiarową, konsekwentnie wymykającą się współczesnym i dawniejszym próbom zasufladkowania, postacią, która niemal kalejdoskopowo ogniskuje bogactwo i pluralizm naszych tradycji intelektualnych. Muzyk i kompozytor, autor kilkudziesięciu powieści, artykułów oraz rozpraw teoretycznych, a przede wszystkim ponad 2000 różnorodnych tematycznie felietonów – miał ogromny wpływ na poglądy i postawy kilku pokoleń czytelników. Choć nie doczekał się własnej szkoły i spójnej recepcji, jest interpretowany jako nauczyciel i wychowawca¹. Istotna w tym kontekście jest szeroka działalność społeczna oraz bezpośrednio zaangażowanie polityczne. Maska Stańczyka kryła autentycznego patriotę i człowieka kultury, działacza, który niezwykle poważnie traktował podejmowane sprawy i tematy. Sam Kisielewski, już za życia otoczony legendą – mentor, przywódca duchowy opozycji politycznej – miał świadomość bagażu i „ciężaru gatunkowego” własnych doświadczeń, a także roli edukacyjnej i informacyjnej związanej z działalnością felietonistyczną, a w kontekście przyjętego dezyderatu dokumentowania rzeczywistości – także powieściopisarską². Poznał, jak sam pisze, „siedem modelowych okresów historii Europy i świata”: urodził się w cesarstwie rosyjskim, przeżył pierwszą

1 Szerzej pisze o tym M. Wiszniewska, *Stańczyk Polski Ludowej. Rzecz o Stefanie Kisielewskim*, Katowice–Warszawa 2004.

2 Według Kisielewskiego moralna powinność pisarza, zdefiniowana zgodnie z przywoływaną przed wojną opinią Conrada, opiera się na postulatcie wymierzenia sprawiedliwości widzialnemu światu, stworzenia literackiego świadectwa czasów. Po wojnie dezyderat ten – zwłaszcza w kontekście autokreacji własnej roli pisarza – redukuje do literackiej fotografii otaczającej rzeczywistości. Zob. M. Szyszka, *Droga klerka. Filozofia sztuki Stefana Kisielewskiego*, Kraków 2010, s. 48, 269–275.

wojnę światową, rząd Rady Regencyjnej, dwa etapy dwudziestolecia międzywojennego: demokracji parlamentarnej i autorytarnych rządów sanacji, wojnę obronną 1939 roku i okupację hitlerowską, powstanie warszawskie, a następnie okres Polski Ludowej, z wszystkimi jej etapami³. Pisząc z kolei o pokoleniu Irzykowskiego, konkluduje:

bom sam przeszedł przez to samo, przez wszystkie analogiczne okresy zdziewień, wysiłków, upadków i nudy, [...] jestem jednym z nich, [...] przyznaję się do wieloletniego uczestnictwa w ich nadziejach i rozczarowaniach, które formowały nasz umysł na przestrzeni dziesięcioleci.⁴

Kisielewski w dwudziestolecium międzywojennym

Warto już na wstępie przypomnieć: Kisielewski należał do wybitnej i tragicznej grupy intelektualistów polskich XX wieku, to jest generacji 1910 – pierwszej wychowanej i wykształconej w wolnej Polsce⁵. Znamienne są słowa Tadeusza Brezy, który wspominając rówieśników w kontekście lat 30., napisał: „pokolenie moje było na wskroś polityczne”⁶. Podobnie Kisiel, podsumowując swoją działalność, zanotował: „Snuje się koło mnie jak motto całego życia. Sztuka i polityka, polityka i sztuka – mój Boże! Pierwsze przeszkadza drugiemu, drugie przeszkadza pierwszemu, a jednak zawsze jakoś tam się wokół siebie kręcą”⁷.

Nie sposób omawiać czy interpretować tak bogatej osobowości i działalności Kisielewskiego, odrywając je od naturalnego tła: okoliczności, momentu dziejowego, kontekstu pokolenia, przemian lat 20. i 30., a przede wszystkim tradycji edukacyjnych i intelektualnych, Kisielewski bowiem, jak wielka część pokolenia 1910, pozostaje dzieckiem własnej epoki. Szczególną rolę w tym kontekście odgrywają mentorzy, mistrzowie intelektualni, których obecność uwidacznia się nie tylko w bezpośrednich wspomnieniach i odniesieniach, ale szerzej – w prezentowanej postawie, stawianych tezach

3 Kisiel, *Oj, nie traćwa nadziei!*, „Tygodnik Powszechny” 1979, przedruk w: idem, *Lata poślacane, lata szare. Wybór felietonów z lat 1945–1987*, Kraków 1989, s. 568–571.

4 Kisiel, *Starzy i młodzi*, „Tygodnik Powszechny” 1978, przedruk w: idem, *Lata poślacane, lata szare...*, s. 557.

5 L. Fryde, *Trzy pokolenia*, „Pion” 1938, nr 45, przedruk w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966. O kwestii przynależności pokoleniowej decyduje tu data urodzenia (1904–1914) oraz zbliżona data debiutu (ok. 1930). Z najważniejszych przedstawicieli wymienić należy Miłosza, Wykę, Gołubiewa, Malewską, Kubackiego, Rudnickiego, Sandauera, Brezę, Kotta, Żółkiewskiego, Putramenta, Dembińskiego, Łaszowskiego, Troczyńskiego, Lichańskiego, Zagórskiego, Łobodowskiego, Sułkowskiego, Piętaka, Iwaniuka, Bobkowskiego, Pleśniewiczza.

6 T. Breza, *Notatnik literacki*, Warszawa 1956, s. 69.

7 Kisiel, *Polityka i sztuka*, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 5, s. 8.

i sposobach prowadzenia dyskursu. Największy wpływ wywarli w tym kontekście Karol Irzykowski i Stefan Kołaczkowski, a także Karol Szymanowski. Można postawić tezę, stanowiącą, że właśnie postać oraz lekcja Irzykowskiego jest jednym z istotnych kluczy do zrozumienia Kisielewskiego, zarówno w kontekście deklarowanych i głoszonych klerkowskich poglądów, jak również późniejszej *z d r a d y k l e r k a* – przywołując określenie Juliana Bandy – i powojennego bezkompromisowego zaangażowania się w sprawy polityczne, społeczne i ekonomiczno-gospodarcze.

Autorzy opracowań tematu zgodnie podkreślają wagę i znaczenie atmosfery inteligencko-literackiego domu rodzinnego dla kształtowania się poglądów i postaw Kisielewskiego⁸. Ojciec, Zygmunt Kisielewski (1882–1942), znany jako pisarz, był jednocześnie działaczem PPS, redaktorem socjalistycznego „Promienia”, aktywistą Legionów i POW. Brat ojca to z kolei znana i barwna postać Jana Augusta Kisielewskiego, bywalca kawiarni i salonów literackich, pisarza, współzałożyciela kabaretu „Zielony Balonik”. Wyjście Kisielewskiego poza schemat i krytyczne podejście do socjalistyczno-patriotycznych, piłsudczykowskich tradycji być może stanowiło pierwszy bunt, zapowiadający obecną w całej działalności przekorę i zacięcie do polemiki⁹. Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługuje Karol Irzykowski, który w czasach młodości, a więc kształtowania się późniejszego Kisielewskiego, był jednym z częstych gości domu Kisielewskich. Wizyty te, przekładające się na towarzyską zażyłość i bliskie relacje rodzinne, były bardzo często wspomniane w pracy publicystycznej Kisielewskiego, Irzykowski bezpośrednio wywarł znaczący wpływ na jego poglądy, style myślenia oraz postawy. Autor *X Muzy* jest osobą najczęściej przywoływaną przez późniejszego publicystę, wspomnianą ciepło, lecz przeważnie z estymą i dużym respektem. Kisielewski – jak sam wspomina – jako dziecko uwielbiał go, gdyż Irzykowski miał niebywały dar nawiązywania kontaktu z dziećmi, traktował Stefana jako równego partnera w rozmowie, poważnie podchodząc do jego spraw i problemów¹⁰:

Przepadalem za nim, [...] już wtedy zauważyłem i zapamiętałem rozdźwięk pomiędzy nim a jego otoczeniem, [...] przekorny piła, pedant, maniak, dziwak, impertynent, arogant, anarchista uprawiający negację dla negacji, przemądrzalec komplikujący sprawy proste.¹¹

8 M. Urbaneek, *Kisiel*, Wrocław 1997, s. 6; K.M. Ujazdowski, przedmowa w: S. Kisielewski, *Publicystyka przedwojenna*, Warszawa 2001, s. 5.

9 *W czterdziestolecie działalności publicystycznej*, wywiad W. Karpińskiego z S. Kisielewskim, „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 14, s. 4.

10 Zob. S. Kisielewski, *Klerk heroiczny*, w: K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, Warszawa 1964.

11 S. Kisielewski, *Wspomnienie o klerku heroicznym*, „Tygodnik Powszechny” 1958, przedruk w: idem, *Polityka i sztuka*, Warszawa 1998, s. 215–216.

Kisielewskiemu autor *Pałuby* imponował przede wszystkim jako „bezwzględny intelektualista”, a jednocześnie człowiek bezkompromisowy, przekorny, skrajny indywidualista, niejednokrotnie dziwak¹². Jest przedstawiany przez Kisiela jako heroiczny rzecznik idei Julienu Bendy, uosobienie k l e r k i z m u¹³: intelektualista refleksyjny, kontemplujący, niezawisły, analityczny, programowo nieangażujący się w bieżące sprawy społeczno-polityczne, naturalnie i konsekwentnie poszukujący prawdy oraz wolnej myśli i zawsze pozostający po ich stronie. Wymagający jednocześnie wiele od innych i od siebie, podejmujący wyłącznie sprawy ważne i trudne. Był to ponadto w oczach Kisielewskiego zadeklarowany krytyk, którego postawa negująca w założeniu miała dynamizować dyskurs oraz podnosić jego poziom. Dalej, klerk, opowiadający się zawsze po stronie autonomizacji sztuki, kultury, nauki, sprzeciwiający się ich ideologizacji, zwłaszcza tendencyjnej krytyce marksistowskiej oraz pravicowej. Kisielewski podkreśla wielokrotnie, że Irzykowski sprzeciwiał się nie tylko ideologizacji kultury, ale i bezideowości, miałości intelektualnej, formalizmowi, „talentyzmowi”¹⁴, skrajnościom a i n t e l e k t u a l i z m u oraz a r c y i n t e l e k t u a l i z m u w sztuce. Krytykę powyższych tendencji podjął także Kisielewski, rozwijając poglądy mistrza, pozostając jednak – w sferze argumentów – na tej samej linii. Co istotne, poglądy te, jak również ich teoretyczne uzasadnienia, a dalej metody i techniki polemiki, dotyczyły zjawisk z lat 30., okazały się jednak aktualne i skuteczne na przestrzeni całej działalności Kisiela, zwłaszcza po wojnie.

Współcześnie Kisielewski postrzegany jest przede wszystkim w kontekście działalności felietonistycznej, w tym popularyzacji liberalizmu, tym bardziej warto zwracać szczególną uwagę na lata przedwojenne, stanowiące istotną i bardzo interesującą genezę głoszonych po 1945 roku „przekornych” tez. Jego młodzieńcza, przedwojenna publicystyka odznacza się dużą dojrzałością i spójną koncepcją. Charakteryzują ją takie cechy jak przekora, błyskotliwość, a oryginalne ujęcia problemów i odważne tezy wskazują na temperament publicystyczny oraz zacięcie prowokatora. Dynamika i polemiczność tekstów, nazwana później „kontradycyjnością” może być zresztą również łączona z lekcją polemiki Irzykowskiego. Jednak obok „rewolwerowego” aspektu w pisarstwie Kisiela obecne są głębokie przemyślenia oraz mocna, teoretyczna podbudowa wykorzystywanych argumentów. Przyglądając się pracy Kisielewskiego z szerszej perspektywy, odnosi się wrażenie, że stawiane tezy – mimo występujących sprzeczności oraz częstych zapożyczeń – zostały gruntownie przemyślane i teoretycznie

12 Ibidem, s. 214–224.

13 Zob. A. Hertz, *Sprawa klerka*, „Droga” 1933, nr 3, przedruk w: idem, *Socjologia nieprzedawniona. Wybór publicystyki*, Warszawa 1992, s. 249–266.

14 Termin Irzykowskiego alternatywny wobec estetyzmu.

uzasadnione. Koncepcje kultury, sztuki, muzyki i literatury Kisielewskiego można rozpatrywać jako spójny, w miarę stabilny, a na pewno interesujący system¹⁵. Można postawić tezę, że autor przed 1939 rokiem zbudował program, który po drugiej wojnie stał się filarem jego kulturalnej, ale także politycznej działalności. Co istotne, wszystkie założenia stanowiące podstawy ideowe jego zarówno przedwojennych, jak i powojennych zapatrywań można odnieść do poglądów prezentowanych przez Irzykowskiego. Będą to przede wszystkim: pochwała liberalizmu i pluralizmu artystycznego, apel o autonomię kultury, walka z ideologizacją i utylitaryzacją sztuki, postulaty sztuki ambitnej i wielowymiarowej oraz batalia o obiektywną krytykę literacką¹⁶. Takie przekonania jednak w polemikach, dyskusjach i krytyce okresu międzywojennego nie były ani oryginalne, ani odosobnione, głos Kisielewskiego należy traktować jako jeden z wielu, choć z kolei po roku 1945 stale i konsekwentnie brzmiący pozostał jednym z nielicznych.

Kisielewski w całym swoim życiu był „człowiekiem prasy”, jego pasja czytania dosłownie wszystkiego zaczęła się w dwudziestolecie¹⁷. To zainteresowanie zapowiada ważną cechę jego pisarstwa i eseistyki: orientację na aktualność. Pierwsze prace publikuje jako dwudziestotrzyletni student w „Echu Tygodnia” (recenzje muzyczne), w dwutygodniku „Zet” (pod redakcją Jerzego Brauna), za datę poważnego debiutu należy przyjąć rok 1936, kiedy ogłasza programowe artykuły: *O „wartościach społecznych” w muzyce* („Muzyka Polska”) oraz *Coś o muzyce* („Bunt Młodych”). Równocześnie podejmuje współpracę z ambitnym, politycznym „Buntem Młodych” (od 1937 „Polityka”) kierowanym przez Jerzego Giedroycia. Współpraca z „Buntem” była dla niego szczególnie istotna. W redakcji poznał osoby, z którymi będzie długie lata współpracował (między innymi Stanisława Stommę, braci Adolfa, Aleksandra i Józefa Bocheńskich, Ksawerego Pruszyńskiego, Konstantego Łubieńskiego i Kazimierza Studentowicza), w periodyku zamieścił swoje najważniejsze w przedwojennej działalności artykuły¹⁸.

W rozwoju myśli i koncepcji Kisielewskiego szczególnie istotną rolę odgrywa kontekst przemian polityczno-społecznych II Rzeczypospolitej w latach 30., a zwłaszcza w ich drugiej połowie. Pomimo że zostały zachowane warunki liberalizmu artystycznego (dla ścisłości, Kisielewski po wojnie jednoznacznie pozytywnie ocenia pluralizm polskiego dwudziestolecia,

15 Szeroko na ten temat w monografii: M. Szyszka, *Droga klerka...*

16 Zob. K.M. Ujazdowski, przedmowa w: S. Kisielewski, *Publicystyka przedwojenna*, s. 10.

17 *Twórcza inteligencja w ciele bardzo śmiesznym. Rozmowa z Jerzym Waldorffem*, w: *Kisiel*, wywiady Joanny Pruszyńskiej, Warszawa 1997, s. 301–302.

18 „Bunt”, „Polityka” to jedyne pismo o wyraźnie zdefiniowanym programie, z którym Kisielewski w tym okresie stale współpracował. Pozostałe artykuły publikował w różnych periodykach: „Muzyka Polska”, „Zet”, „Pion”, „Czas” i „Echo Tygodnia”.

bogactwo życia artystycznego i sporów ideowych tych czasów), sztuka coraz częściej stawała się elementem lub medium ideologii: sanacja propaguje „nową sztukę narodową”, scalającą w nurcie konstruktywizmu (modernizmu) monumentalizm formy i narodowo-historyczne treści. Obóz prawicy narodowej (związane z nim ugrupowania Rytm, Rogate Serce, tygodnik „Prosto z Mostu”) również skłania się ku sztuce zaangażowanej, tendencyjnej¹⁹, a jego odłamy (Młodzież Wszechpolska, Falanga) proponują rygorystyczny model ukulturalnienia społeczeństwa²⁰. Z trzeciej strony ukoniunkturalnianie kultury propagują ugrupowania komunistyczne i socjalistyczne²¹. Spór o rolę sztuki i jej ideologizacja, postulowane przez sanację, narodowców oraz ruch lewicowy, oczywiście nie wypełniają panoramy polskiego życia artystycznego i umysłowego lat 30., stanowiły jednak problem głośny i szeroki. Świadczy o tym duże zaangażowanie w sprawę obrony niezależności kultury oraz środowisk liberalnych; tu jako merytorycznych patronów uznać można zarówno Stefana Kołaczkowskiego (rzecznik autotelizmu kultury i sztuki), jak również Karola Irzykowskiego (zwolennik klerkizmu). Polemika, w którą włączył się Kisielewski, była szeroka i emocjonująca, jednym zaś z głównych ośrodków myśli i postaw niezależnych okazał się dwutygodnik „Bunt Młodych”²², z którym związał

- 19 W latach 30. rozwijana była ideologiczna koncepcja państwa – instytucji-matki, umacniającej jedność i tożsamość narodową. Polityka państwa była równocześnie popierana przez liczne środowiska artystyczne. Świadczy o tym powstawanie i szeroka działalność licznych stowarzyszeń i instytucji. Zrzeszanie się twórców (plastyków) było znamienne dla warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Największa liczba ugrupowań wyłoniła się z pracowni Tadeusza Pruszkowskiego: Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomularska i Grupa Czwarta. Ideologię „sztuki narodowej” rozwijały też takie ugrupowania jak Rytm, Forma czy spółdzielnia Ład.
- 20 M.J. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997.
- 21 M. Stępień, *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej z lat 1919–1939*, Kraków 1974. Co prawda międzywojenny tzw. nurt lewicowy obejmował wiele postaw i stanowisk: od socjaldemokratycznych do rewolucyjno-komunistycznych, przyjmujących różne formy działalności: od legalnej pozycji do ugrupowań o charakterze konspiracyjno-terrorystycznym. Znamienne jest jednak ich wielka dynamika i aktywizacja po 1935 r., zwłaszcza organizacji wysoko zideologizowanych, o skrajnej orientacji.
- 22 „Bunt Młodych” był pismem politycznym, formalnie związanym z sanacją. Związek ten należy jednak uznać za luźny, czego dowodem jest obszerny katalog artykułów skonfiskowanych przez cenzurę. „Bunt” uważany był za pismo konserwatywne, co nie jest do końca prawdą – sam Giedroyc skłaniał się do określenia tygodnika jako niezależnego i liberalnego. Konserwatywizm redakcyjny ograniczał się do popierania silnej i praworządnej władzy państwowej (co nie przeszkadzało publicystom krytykować politykę sanacji), wyrażania szacunku dla Kościoła oraz polemiki z prasą socjalistyczną i „Wiadomościami Literackimi”. Linia redakcji pozostała liberalna: dotyczyło to przede wszystkim kwestii autonomii kultury oraz liberalizmu ekonomicznego. Na ten temat: M. Król, *Style politycznego myślenia. Wokół „Buntu Młodych” i „Polityki”*, Paryż 1979; J. Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, Warszawa 1994, s. 52–60; A. Micewski, *W cieniu marszałka Piłsudskiego. Szkice z dziejów myśli politycznej II Rzeczypospolitej*, Warszawa

się autor *Sprzysiężenia*. Można tym samym postawić tezę, że kondensacja agresywnych ideologii, postępujących w różnych kierunków i z rosnącym natężeniem w latach 30., wywołała u niego intelektualną reakcję alergiczną. Alternatywą wobec ideologii i związanych z nią skrótowych haseł i frazesów może być klerkowski humanizm i liberalizm, a opozycja jednowymiarowego, użytkowego czy propagandowego pojmowania spraw kultury będzie perspektywa głębi i postulat autotelizmu. Kisielewski zatem od początku jawił się jako liberał, a w sprawach kultury zwolennik sztuki trudnej i ambitnej, wielopłaszczyznowej, przy kategorycznym odrzuceniu tendencji utylitaryzmu czy koniunkturalizmu treści dzieła.

Istota programu Kisielewskiego

Najważniejszym i najczęściej podejmowanym przez Kisielewskiego tematem w latach 30. była batalia o autonomię kultury i sztuki. Zasadniczo cały pogląd Kisielewskiego na sprawy sztuki i kultury opiera się właśnie na autonomicznym i liberalistycznym trzonie – wątki te rozwijał w rozmaitych tematycznie artykułach. Pełna autonomia to w systemie tego autora kryterium rygorystyczne, nieodłączna cecha sztuki jak i kultury w ogóle, która staje się z jednej strony warunkiem jakości dzieła, a z drugiej jego utylitaryzmu. Uściślając, chodzi o subsydiarność sztuki (ale i szerzej – kultury, nauki, filozofii) wobec odbiorcy, odbiorców, a w konsekwencji ogółu społeczeństwa, nie zewnętrznej idei bądź ideologii. Według Kisielewskiego autelitarna i autonomiczna sztuka, pozostaje z zewnętrznym światem funkcjonalnie związana, stanowi jednocześnie odpowiedź na ważną potrzebę społeczną – czytelnika, odbiorcy, ale niesie także możliwość ukazania siły i ducha narodu lub państwa w szerszym wymiarze.

Konstruując koncepcję kultury autonomicznej, autor odżegnywał się od młodopolskiej, przejętej przez formistów, koncepcji „sztuki dla sztuki”, tak jak Irzykowski był przeciwnikiem estetyzmu, awangard i formalizmu. Bezideowość z kolei uznał nie tylko za trend społeczny, ale zjawisko kulturowe tak niebezpieczne jak doktrynerstwo komunistyczne oraz oenerowski fanatyzm²³. W dalszej perspektywie w ujęciu autora niezależna sztuka staje się utylitarna względem społeczeństwa, narodu, państwa, tworząc nierozzerwalnie związaną z nimi specyfikę kultury, co stanowi bezpośrednio nawiązanie do myśli Karola Szymanowskiego²⁴. Dzieło sztuki,

1968, s. 171–198; S. Rudnicki, W. Władyka, *Prasa konserwatywna Drugiej Rzeczypospolitej*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego”, t. 14 (1975), z. 4, s. 459–460.

23 S. Kisielewski, *Terroryzm ideowy*, „Bunt Młodych” 1936, przedruk w: idem, *Publicystyka przedwojenna*, s. 24–34.

24 K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej*, Warszawa 1930.

zachowując warunek autonomii, stanowi wizję oraz indywidualny obraz prawdy o autorze, danej mu teraźniejszości, społeczeństwie, narodzie, epoce; dzieło świadczy o dorobku całej zbiorowości. W swojej społecznej koncepcji sztuki Kisielewski akcentuje nie tylko treść, ale i formalne aspekty dzieła: obrazu prawdy nie tworzy konwencja realistyczna, lecz specyfika, bogactwo, różnorodność i doskonałość formy.

Zagadnienie to, zarysowane w publicystyce przedwojennej, autor rozwija szeroko po 1945 roku, jako jedną z kategorii rozumienia pojęcia realizm, broniąc tym samym pluralizmu artystycznego i ideowego wobec selektywnej polityki nowej władzy. Najogólniej rzecz ujmując, w powojennej dyskusji Kisiel argumentuje, polemizując z krzewicielami realizmu, że wobec zawilości i niedookreślenia współczesności także abstrakcja czy surrealizm odślaniają część prawdy o świecie, wpisują się więc w konwencję sztuki realistycznej. W dyskusji o podobnym stylu najlepszą propagandą według Kisielewskiego jest brak propagandy czy też argument, że nie można eliminować żarówki tylko dlatego, że została wynaleziona w czasach kapitalistycznych, świetnie służy bowiem ludziom w każdym ustroju – analogia do polityki kulturalnej eliminacji jest tu oczywista... Powracając do argumentacji przedwojennej, warto przywołać *in extenso* cytaty Kisielewskiego:

Uważam, że gmach ludzkiej kultury buduje się cegielką po cegielce niezależnie od przemijających obok idei i ruchów społecznych, politycznych etc. Gmach ten wznosi się bowiem na pewnych wiecznych, ogólnoludzkich problemach i prawdach, których natura nakazuje zaliczyć je do kategorii wartości moralnych, [...] ludzka twórczość artystyczno-kulturalna zamyka w sobie ideowe, moralne osiągnięcia ducha ludzkiego, a linia rozwojowa tej twórczości jest, że tak powiem, linią idealną. Natomiast idee i prądy społeczne, polityczne, etyczne etc. są przemijające, niedoskonałe, skażone utylitaryzmem, nie mają tej cechy absolutnej wieczności i bezwzględności. Rolą pisarza jest według słów Conrada-Korzeniowskiego wymierzyć sprawiedliwość widzialnemu światu przez wykrzycie w ogólnej zmienności i przemijalności tego, co jest niezmiennie i nieprzemijalne. Aby tę rolę spełnić musi pisarz od tej ogólnej zmienności się uniezależnić, jego idee muszą nosić na sobie piętno absolutu i nieprzemijalności, stąd nie powinien on angażować się w doraźnych ideach, pasjonujących społeczeństwo.²⁵

25 S. Kisielewski, *O autonomię problemów kultury*, „Bunt Młodych” 1936, nr 13, przedruk w: idem, *Publicystyka przedwojenna*, s. 38–39.

Kontekst personalizmu i kulturalizmu

Jak stwierdza Krzysztof Dybciak, dominantami myślenia krytyków pokolenia 1910 niezwiązanych ze skrajną lewicą oraz prawicą są personalizm i kulturalizm²⁶. Celem ich pracy było poszukiwanie wartości, które mogłyby stanowić miarę dla jednostkowych i grupowych zachowań. W latach 30., a więc w okresie kontrastów, polaryzacji postaw i ocen, rodziła się potrzeba oparcia działań publicystów i krytyków sztuki na kryteriach obiektywnych, niezależnych od partykularnych celów poszczególnych grup i kręgów²⁷. Takiej metodologii, będącej jednocześnie systemem nośnym i pojemnym, dostarczała właśnie filozofia personalistyczna. Personalizm w sposób bezkolizyjny korespondował z filozofią klerkowską, pozostawał jednocześnie heterogeniczny, nie wykluczał różnych, często sprzecznych metod i postaw.

Autor *Sprzysiężenia* przed rokiem 1945 nie powoływał się bezpośrednio na tę filozofię, wyraźne pozostają jednak zbieżności poglądów Kisielewskiego z personalistyczną krytyką lat 30. oraz z koncepcją sztuki. Mamy również ślady bezpośrednie. Kisielewski wielokrotnie nawiązywał do artykułów zamieszczanych w kwartalniku „Marchoń”, ważnym ośrodku myśli personalistycznej, natomiast w powojennej pracy publicystycznej wprost deklarował swoje stanowisko jako tomistyczne i personalistyczne. Również powołując się na personalizm, Kisielewski motywował swoją liberalistyczną postawę²⁸.

U podstaw estetyki personalistycznej leży założenie, że dzieło sztuki jest strukturą mającą jedyną indywidualną treść. Stąd konsekwencja: przedmiot estetyczny może być poznany wyłącznie w osobowym i indywidualistycznym podejściu. Personalizm estetyczny zrywa z abstrakcyjnym idealizmem, w miejsce obiektywizmu przyjmuje przede wszystkim kryterium indywidualności dzieła i twórcy. Główną metodą personalizmu będzie teoretyczne wyłonienie konkretnego świata dzieła sztuki z piętnem jego (i autora) osobowości. Nie jest to jednak całkowite odejście od obiektywizmu na rzecz relatywizmu i irracjonalizmu. Personalistyczna estetyka uwzględnia konkretne bogactwo wartości w świecie oraz ich znaczenie ponadindywidualne, w tym również społeczne. Personalizm lat 30. nie miał silnej obudowy teoretyczno-filozoficznej. Jego podstawę stanowiło przede wszystkim przeciwstawienie się pozytywistycznemu, atomistycznemu podejściu do człowieka oraz – drugi równorzędny filar – sprzeciw wobec

26 K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1981.

27 Ibidem, s. 63-67.

28 S. Kisielewski, *Na okopach liberalizmu*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 273; idem, *List jubileuszowy. Do redakcji „Dziś i Jutro”*, „Dziś i Jutro” 1948, nr 47; Kisiel, *Wizyta*, „Tygodnik Powszechny” 1948, przedruk w: S. Kisielewski, *Lata pozłacane, lata szare...*, s. 69.

ideologii totalnych, przedkładających państwo, społeczeństwo, naród etc. ponad dobro jednostkowe człowieka, a angażujących jednocześnie na swe potrzeby sztukę i kulturę²⁹.

Wiele uwagi poświęcił teorii krytyki personalistycznej Ludwik Fryde. Łącząc ten kierunek z pokoleniem 1910³⁰, wymienia on jako reprezentantów Kazimierza Wykę, Tymona Terleckiego i Hieronima Michalskiego³¹. Deklaracją Frydego jako personalisty jest tekst z 1935 roku zatytułowany *Droga klerka*. Połączeniu racjonalistycznego indywidualizmu z wartościami chrześcijańskimi (klerkizm) wtóruje u Frydego wiara w trzy idee: „obiektywny sens dokonań ludzkich”, jedność kultury europejskiej oraz przyznanie osobie ludzkiej najwyższej wartości w rzeczywistości historycznej³². Krzysztof Dybciak, charakteryzując zagadnienie na bazie analizy podobieństw języków krytycznych, sytuuje postać Kisielewskiego poza grupą, jednak autor *Widzianego z góry* nie pozostawał daleko od personalizmu, przede wszystkim ze względu na kwestie światopoglądowe oraz interpretacyjne podejście do sztuki. Kisielewski mniej lub bardziej świadomie do tej koncepcji nawiązywał.

Można postawić tezę, że „mediatorem” i łącznikiem pomiędzy krytykami personalistami a Kisielewskim była wspólna im inspiracja myślą Karola Irzykowskiego. Najwięcej zbieżności tematów i sposobów ich ujęć zauważyć można przy porównaniu publicystyki Kisielewskiego oraz Ludwika Frydego i Kazimierza Wyki. Fryde był przede wszystkim rzecznikiem klerkizmu, uczniem Irzykowskiego, Wyka zaś – Stefana Kołaczekowskiego. Jak się okazuje, obaj mistrzowie czołowych personalistów wywarli również – choć niezależnie – największy wpływ na postawę Kisielewskiego.

Bliskość Kisielewskiego z krytykami nurtu personalistycznego, a tym samym dziedzictwem myśli Irzykowskiego obserwujemy w kilku warstwach: postulowaniu koncepcji autotelizmu, szerokim i głębokim intelektualizmie, deklaracji humanistycznej oraz charakterystycznym języku wypowiedzi. Wszystkie te cechy można zresztą – w wielkim uproszczeniu – sprowadzić do deklarowanego *creda* autorów, a więc szeroko pojętej i rozumianej na

29 W.P. Szymański, *Od metafory do heroizmu. Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1967, s. 135.

30 L. Fryde, *Trzy pokolenia*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, s. 223.

31 L. Fryde, *Drogi współczesnej krytyki*, w: idem, *Wybór pism krytycznych. Z dzisiejszej perspektywy, do nurtu krytyki personalistycznej lat 30. należy zaliczyć także m.in. T. Parnickiego, J. Andrzejewskiego, J. Kotta, W. Kubackiego, Cz. Zgorzelskiego oraz B. Micińskiego. Zob. W.P. Szymański, *Od metafory do heroizmu...*, rozdz. „Marchoń” i profesor; idem, *Marchoń 1934–1938, w: Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 1, red. J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979.*

32 L. Fryde, *Droga klerka. Kilka uwag o współczesnym odrodzeniu religijnym*, za: K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka...*, s. 53.

różne sposoby koncepcji klerkowskiej. Centrum świata wartości wskazanych autorów zajmuje „osoba ludzka” i to stanowi najważniejszy punkt odniesienia. Zarówno Fryde, Wyka, Miciński, Troczyński, jak i Kisielewski są zdeklarowanymi zwolennikami nie tylko sztuki autonomicznej, oddanej w służbie ludzkiego rozumu, nie cudzej ideologii, ale również sztuki intelektualistycznej, ambitnej, elitarnej, trudnej, w czystym nawiązaniu do hasła „walka o treść”.

Kolejną tendencją łączącą prace Kisielewskiego krytyka z personalistami będzie zamiłowanie do teoretyzowania. Zdecydowana większość recenzji literackich, prócz analizy dzieła, zawiera szeroką nadbudowę teoretyczną, skupioną wokół jednego z opisanych zagadnień: kwestii autonomii sztuki, wizji literackiej lub dzieła jako o b r a z u p r a w d y. Można przywołać tu cytaty Irzykowskiego, który stał się niemalże mottem autora: „Moim ideałem jest powtórzyć akt kompozycji przez dekompozycję lub swoistą rekompozycję”³³.

Kisielewskiego z personalistami i stylem charakterystycznym dla Irzykowskiego łączy również szerokie zamiłowanie do polemiki oraz dialogowej formy wypowiedzi krytycznej. Jej stylistyczno-retoryczny styl często ciąży ku publicystyce, pisarstwu ideologicznemu i filozoficznemu³⁴. Ta cecha wiąże się z jedną z głównych funkcji krytyki personalistycznej: „stymulowania życia literatury w wymiarze doświadczeń osobowych”, a więc dynamizacji życia literackiego na wszystkich poziomach³⁵. Będzie to wypowiedź krytyczna o zacięciu teoretycznym, pragmatyczna, niejednokrotnie interwencyjna, programująca, informująca, która w założeniu powinna prowokować polemiki. W dużej mierze jest skierowana do samych twórców, których zamierza uaktywniać i powodować ich odpowiedzi w postaci nowych dzieł – modelowanych zgodnie z projektami krytyka lub przeciw nim³⁶. Celem krytyki pragmatycznej, której żywioł to „gra literacka”, będzie doraźne pokonanie partnera (przeciwnika) oraz przekonanie obserwatorów³⁷. Nie trzeba dodawać, że czołowym przedstawicielem takiej metody był Irzykowski³⁸. Krytyka tak uprawiana staje się nośnikiem postawy światopoglądowej i zapatrywań artystycznych, w dużej mierze także „żywi się” przekonaniem partnerów dialogu. Dla krytyki personalistycznej, jak i dla

33 K. Irzykowski, *Walka o treść*, Warszawa 1929, s. 114.

34 K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka...*, s. 49.

35 Ibidem, s. 50.

36 K. Dybciak, *Międzywojenna krytyka literacka*, w: *Lektury i problemy*, oprac. J. Maciejewski, Warszawa 1976, s. 309–310.

37 Ibidem, s. 319–320.

38 Szerzej: W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław 1972.

pracy Kisielewskiego, charakterystyczna jest skłonność do wydawania ocen, często arbitralnych, co stanowi przecież wyraźny przejaw indywidualności krytyka. Wypracowana w okresie międzywojennym technika pracy będzie towarzyszyła autorowi w całej działalności.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na kwestie drobniejsze, lecz ważne. Zarówno Wyka, jak Kisielewski dystansują się względem krytykowanych i przez Irzykowskiego awangard, estetyzmu oraz „talentyzmu”. Prowadzą także – wspomniany już – niemal huraganowy atak na „bezideowość” „Wiadomości Literackich”³⁹. Obu krytyków zbliża również wyrażana wielokrotnie fascynacja *Pałubą*.

Istotny wyznacznik wrażliwości krytycznej Kisielewskiego to konserwatyzm, przywiązanie do realizmu jako konwencji literackiej i afirmacja sztuki ambitnej, wielowymiarowej i intelektualnej. Kisielewski postuluje literaturę zakorzenioną w tradycji, lecz nowatorską. Takie cechy jak filozoficzna refleksja, odwaga intelektualna, otwarcie na różnorodne zjawiska i prądy myślowe, odślanianie skomplikowania i głębi w sprawach pozornie prostych pojmuje w conradowskim lub balzakowskim wymiarze. Ideowy i artystyczny testament Josepha Conrada, tradycja wielkiego realizmu oraz aktualne spory i polemiki, w tym wypowiedzi Irzykowskiego, niewątpliwie uformowały gust artystyczny autora w latach 20. i 30., zaważają też na jego dalszej, powojennej pracy krytycznej i teoretycznej.

Kisielewski w omawianym okresie na pewno nie odegrał ważnej roli w krytyce literackiej, zresztą ani krytyka, ani publicystyka literacka nie była jego głównym zajęciem, deklarował się przecież jako muzyk i kompozytor, z muzyką planował łączyć zawodową przyszłość. Kontekst ten jednak stanowi ważne odniesienie dla jego dalszej działalności i jej orientacji. Kisielewski, wpisując się w powyższy kontekst, wszedł weń pośrednio, być może nieświadomie. Nigdy nie wdawał się w aspekty duchowe i filozoficzne dywagacje charakterystyczne dla myśli personalistycznej, i to nawet po wojnie, gdy deklarował personalistyczne korzenie swej postawy. Wydaje się, że jako liberał, człowiek wierzący, lecz niespecjalnie religijny, przejął z personalizmu to, co nawet intuicyjnie mógł uznać za najbardziej inspirujące: obronę indywidualizmu, podmiotowości człowieka myślącego i odczuwającego, hasło wolności kultury oraz postulat aktywnej obecności w świecie.

39 K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka...*, s. 68–70.

Kisiel, czyli Kisielewski po wojnie

Kisiel, jak wspominał, „utrzymywał siebie i rodzinę z krytykowania PRL-u”⁴⁰. Pisarz, programowo odcinając się od nowej rzeczywistości kulturalnej, krytykując równie zaciekle politykę społeczną i kulturalną władz i jej dyspozycyjne ośrodki, działał *de facto* właśnie w ramach tej zideologizowanej, specyficznej materii. Jak powtarzał, „walka z socjalizmem dowodzi pewnego zaangażowania w socjalizm”⁴¹. Należy pamiętać, że opozycjonizm autora, jego sprzeciw, nieustanna kontra – w istocie funkcjonalnie łączą się z polityką. To właśnie w Polsce Ludowej Kisiel funkcjonował jako legenda i instytucja. Ewolucję poglądów artystycznych oraz zmiany sposobu działania autora doskonale oddaje cytat: „Tu zrobiłem karierę publicysty, straciłem jako literat i kompozytor”⁴².

Należy jednak pamiętać, że fenomen powojennego Kisielewskiego uwarunkowany jest faktem, iż autor pozostaje spadkobiercą przedwojennej, szerokiej edukacji oraz bogatej, różnorodnej tradycji kulturalnej, w tym przedwojennych mistrzów. Trzon własnych koncepcji wypracował na przestrzeni lat 30. oraz podczas wojny⁴³, a późniejsze modyfikacje postulatów stanowiły element szerszego procesu odejścia od spraw kultury na rzecz polityki. Za ironię losu można uznać fakt, że międzywojenne polemiki ideowo-polityczne i kulturalne znalazły po 1945 roku bezpośrednie przełożenie na realia. Teoria stała się praktyką – o ile wcześniej głos Kisielewskiego pozostawał jednym z wielu, o tyle po wojnie konsekwentnie i nadal tak samo brzmiący głos Kisielewskiego pozostał jednym z nielicznych. Kisiel w nową rzeczywistość wszedł z własnym, ukształtowanym programem, jednak swoje poglądy musiał prezentować w zupełnie inny sposób: język felietonisty i eseisty, metody argumentacji należało dostosować do „ludowej” rzeczywistości.

Z najważniejszych cech osobowości Kisielewskiego oraz jego powojennego programu kulturalnego, będących w tak dużym stopniu dziedzictwem dwudziestolecia, należy wymienić kult indywidualizmu, twórczego i samodzielnego myślenia, niechęć do ideologii oraz ideologizacji działań artystycznych, zapatrzenie w przeszłość, tradycję, pewne przywiązanie do realizmu jako konwencji literackiej oraz przywiązanie do kultury trudnej,

40 *Co zawdzięczam komunizmowi?*, wywiad P. Gabryela z S. Kisielewskim, „Wprost” 1991, nr 7, s. 8.

41 *Ibidem*, s. 6.

42 K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka...*, s. 68.

43 Trzeba podkreślić, że jednym z najważniejszych czynników, który stanął u podstaw światopoglądu Kisielewskiego, było doświadczenie wojny. Nie chodzi tu jedynie o osobiste straty, nieudany udział w powstaniu warszawskim, ale przede wszystkim o świadomość strat kulturalnych i intelektualnych Polski, o świadomość zagrożenia polskiej tożsamości narodowej, tak ważnej w jego rozumowaniu. To była trauma i obsesja Kisielewskiego. W tych sprawach zawsze wypowiadał się bardzo poważnie.

elitarniej i wielowarstwowej. Bezpośrednio po wojnie nie uległy zmianie koncepcje „społecznej” roli sztuki i sztuki „użytkowo-autonomicznej”. Nawet po 1948 roku autor tylko w niewielkim stopniu wycofał się z deklarowanego wcześniej imperatywu autonomiczności jako bezwzględnego warunku wysokiej jakości sztuki. Są to idee klerkowskie i bliskie Irzykowskiemu.

Funkcjonujący w realiach PRL-u uczeń Irzykowskiego, coraz bardziej zaangażowany w sprawy społeczno-polityczne, powoli, lecz wyraźnie odchodzi od spraw kultury na rzecz doraźnego działania politycznego. W podejmowanej tematyce Kisielewski z upływem czasu wyraźniej skłania się ku polityce („zdrada klerka”), wciąż jednak w ciekawy i oryginalny sposób podejmuje sprawy kultury. Za symboliczną cezurę w jego działalności uznać można kandydowanie do sejmu i otrzymanie mandatu poselskiego. Ta aktywność stała się nową fascynacją autora, bez reszty go pochłonęła. Z zaangażowaniem w politykę, orientacją czy determinacją terażniejszości oraz aktywizmem Kisielewskiego wiązać należy proces modyfikacji najważniejszych postulatów kulturalnych. Ujmując temat skrótowo: autor, wychodząc od koncepcji autonomii jako bezwzględnego warunku jakości artystycznej utworu, przez koncepcje wizji i idei w latach 40., w latach 70. i 80. redukuje swoje literackie postulaty do czystego „opisania socjalizmu”. Zarzuca lub raczej przestaje prezentować proponowany wcześniej pluralizm koncepcji literackich: autonomii i bezinteresowności, wizji, wielowarstwowej i wielopłaszczyznowej idei, tezy otwartej, różnie pojmowanego realizmu, gdzie o wartości dzieła decydował przede wszystkim jego poziom artystyczny. W latach 80. rozdarty pomiędzy koncepcją wielkiego realizmu a wewnętrzną pasją wybiera to drugie. Jak argumentuje, „powieść «bezpartyjna» w naszym świecie nie idzie, na *Panią Bovary* po prostu nie ma tu miejsca”⁴⁴.

Taka ewolucja w działalności krytycznej, zmiana postulatów literackich obrazuje w ogóle szerszą i bardzo ciekawą kwestię relacji i wpływów, jakie wywarły realia socjalistycznej Polski na Kisielewskiego. Oddziaływanie to ujawniło się szczególnie przewrotnie. Wydaje się, że do połowy lat 50. Kisielewski pozostał wierny dawnym ideom jako duchowy uczeń tradycji dwudziestolecia międzywojennego. Bronił klerkowskich ideałów, dziedzictwa Irzykowskiego i Szymanowskiego, a jego zespół koncepcji artystycznych pozostał całkowicie odporny na nowe, ideologiczne uwarunkowania. Z biegiem lat jednak Kisielewski jako publicysta i polityk działający *hic et nunc* coraz wyraźniej wrasta w rzeczywistość. Ulega determinacji czynników, które stały się polem jego działania. Można rzecz zamknąć w metaforze

44 S. Kisielewski, *Czy można w Polsce napisać powieść bezpartyjną?*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 24.

„broń okazała się obosieczna”: rzeczywistość, w której Kisielewski działał i z którą walczył, stała się jego fascynacją. Jak pisał, PRL to „kraj wielkiej przygody”, a komunizm to „najciekawsze dziwactwo naszych czasów”, „szczególnie interesujący eksperyment” – deklarował jeszcze w 1991 roku⁴⁵.

Na zasadzie anegdoty dodać można, że „zdrada klerka”, doraźne zaangażowanie w politykę, niejednokrotnie budziły obawy autora o rozdrobnienie własnych możliwości, zaprzepaszczenie talentu. Wielokrotnie utyskiwał, że na rzecz zaangażowania w publicystkę stracił jako kompozytor – nie stworzył żadnego wielkiego i powszechnie znanego dzieła. Obawa dotyczyła również literatury. Jego książki stały się dokumentem, świadectwem historycznych absurdów, które w tej chwili – po 1989 roku – mało kogo interesują. Wszyscy za wszelką cenę chcą o komunizmie zapomnieć. Te i podobne refleksje powodowały dosłowną obawę Kisiela o zmarnowanie życia...⁴⁶

Lekcja Irzykowskiego

Jak już zostało wskazane, Kisielewski sam deklarował, że największy wpływ na jego poglądy wywarli Karol Irzykowski oraz Stefan Kołaczkowski. Z perspektywy analizy całokształtu pracy Kisielewskiego niewątpliwie pierwszeństwo przyznać należy autorowi *Patuby*. Z drugiej strony fascynacja dwiema tak odmiennymi osobowościami doskonale obrazuje dychotomię myślenia, a nawet wewnętrzne zamięłowanie do dysonansów i paradoksu, które u Kisielewskiego, wbrew logice, nie przeczą trzeźwemu i zdroworozsądkowemu myśleniu⁴⁷. Przytoczę opinię Kołaczkowskiego z listu do Kazimierza Wyki: „Jak wy wszyscy możecie znieść coś tak potwornego jak Irzykowski. Gdzież jest bardziej potworne uzmysłowienie bezkierunkowego, zatomizowanego na nieistotne ciekawostki intelektualizmu, nad tę maszynkę do dyskusowania”⁴⁸.

Dowodów bezpośredniej fascynacji osobowością i intelektem jednej z najwybitniejszych postaci naszej literatury zostawił Kisielewski wiele. Będą to przede wszystkim liczne nawiązania w powojennej pracy krytycznoliterackiej i w artykułach oraz wspomnienia i nawiązania zawarte

45 *Co zawdzięczam komunizmowi?*.

46 *Dziewiąty krzyżyk Kisiela*, rozmowa P. Gabryela z S. Kisielewskim, „Wprost” 1991, nr 10.

47 Zob. Z. Starowiejska-Morstinowa, *Paradoksy Kisiela*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 6, szerzej na ten temat M. Szyszka, *Klerk i intelektualista zaangażowany. Stefana Kisielewskiego droga od kultury do polityki*, w: *Dysonanse. Twórczość Stefana Kisielewskiego 1911–1991*, red. A. Hejmej, K. Hawryszków, K. Cudzych-Budniak, Kraków 2011.

48 Za: B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 43–44.

w publikowanych po wojnie felietonach, tak zwanych kieselach⁴⁹. Kwestię wpływu nieprzeciętnej indywidualności Irzykowskiego na młodego Kisielewskiego zaznaczyłem wcześniej, można jednak wyłowić cechy umysłowości autora *X Muzy* przywoływane przez Kisielewskiego jako rodzaj busoli prawdziwego intelektualisty. Będzie to programowy intelektualizm, manifestowana nieufność wobec ideologii, ideologizacji, a z drugiej strony – irracjonalizmu i witalizmu, dociekliwość oraz skłonności analityczne, na przykład do atomizowania problemów, niechęć do intelektualnej statyczności oraz żywe zamiłowanie do prowokacji i demaskatorstwa.

Irzykowski jako rzecznik i propagator klerkizmu programowo odcinał się od ideologii, choć posługiwał się nią, ale tylko „na własny użytek, jako sprawdzian i kompas prywatny”⁵⁰. Konsekwentnie wyznawał zasadę niezaangażowania społecznego, a przede wszystkim niezawisłości postawy i poglądów. Ze względu na elementy osobowościowe i charakterystyczny styl funkcjonowania szczególnie bliską Kisielewskiemu cechą Irzykowskiego były przekora oraz zamiłowanie do intelektualnej prowokacji:

Obstawał przy kontynuowaniu teoretycznych dyskusji i wyciąganiu z nich praktycznych wniosków, podawał w wątpliwość rzeczy na pozór bezsporne, lekceważył talenty, a interesował się grafomanami, lansując jakąś własną teorię wskazywał przede wszystkim na jej braki, [...] atakując kogoś nie zważał na jego wyraźne pomyłki i błędy, lecz uderzał w jego najmocniejsze strony, [...] narażał sobie przyjaciół nie chcąc pisać recenzji o ich książkach, a rozpisывał się o książkach przeciwników, uderzał w koterie i wielkości popularne, uznane, a zaszczycał zainteresowaniem i poparciem twórców początkujących, trudnych, lekceważonych.⁵¹

Przy tym „Irzykowski ciągle z niepokojem obserwował, czy jego poglądy nie stają się martwe. Walczył sam z sobą. No i z całym światem”⁵². Podobne założenia, przyjęte i rozwijane w działalności felietonistycznej i publicznej Kisielewskiego, umożliwiły mu – niezależnie od sankcji i ograniczeń – niezwykle medialne, autonomiczne i relatywnie bezpieczne funkcjonowanie po 1948 roku na pozycji „oficjalnego krytyka PRL” lub „pluskwy nietykalnej”.

Irzykowskiemu – podobnie jak Kisielewskiemu w latach późniejszych – często zarzucano niestabilność poglądów, wielokrotne zmiany zdania na przykład w kwestiach literatury i sztuki. Wydaje się, że główną przyczyną takich zarzutów był zmysł polemiczny, nastawienie na aktualność oraz

49 S. Kisielewski, *Klerk heroiczny*.

50 W. Głowała, *Sentymentalizm i pedanteria...*, s. 7.

51 S. Kisielewski, *Wspomnienie o klerku heroicznym*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 154, przedruk w: idem, *Polityka i sztuka*, Warszawa 1998, s. 215–216.

52 *W czterdziestolecie działalności publicystycznej*, s. 4.

dynamika osobowości i temperament obydwu autorów. Zarówno Irzykowski, jak i Kisielewski doskonale czuli się w dyskusji i polemice, w których kontrowersje i zaskoczenia pełnić mogą funkcję strategii komunikacyjnych. Ta prawidłowość rodzi dalszą analogię. Dla Irzykowskiego krytyka literacka stanowiła gatunek równorzędny literaturze, a główną jej formą był „żywy dialog z pisarzem”⁵³. Metoda ta określana będzie jako krytyka agonistyczna, operacjonistyczna lub dialogowa⁵⁴. Krytyka agonistyczna – stosowana przez Irzykowskiego – nie musi formułować *explicite* założeń artystycznych krytyka lub jego światopoglądu, gdyż jej podstawą są poglądy i teoria „adwersarza”, to znaczy opisywanego dzieła lub jego autora.

Kwestia ta jest o tyle warta uwagi, że styl operacjonistyczny bardzo często wykorzystywał Kisielewski, a po drugiej wojnie powróci do niego jako do swojej głównej metody. Wskazując, że polemika jest najważniejszym i najbardziej twórczym sposobem wyrażania swoich poglądów, pisał: „zwłaszcza satysfakcję miał podpisany, który posiada konstrukcję umysłu kontradycyjną: znaczy to, że najlepsze myśli przychodzą mu do głowy właśnie przy krytyce myśli cudzych”⁵⁵. Wiele jego tekstów zbudowane jest właśnie na dialogu „ja” (światopoglądowego) z domniemanym adwersarzem. Czy to przypadek, nie sposób określić, ta zbieżność jednak, w kontekście wcześniej wykazanych *loci communes*, wymaga odnotowania.

Równie widoczna cecha krytyki i publicystyki Kisielewskiego to jaszkrawa arbitralność ocen, wynikająca ze zdecydowanego i obudowanego światopoglądowo stanowiska. *Nota bene* jest to cecha dzielona z wieloma stanowiskami krytycznymi lat 30., niezależnie od poglądów ideowych. Zarówno Irzykowski, jak i Kisielewski pozostawali mentorami z zacięciem dydaktyka oraz niemącą dozą przekory i uporu. Obydwaj pojmowali pisarstwo jako poetykę intelektu, same utwory opisywane to jedynie pretekst dla przeforsowania własnych poglądów. Irzykowski, zajmując się krytyką literacką, uprawiał coś więcej: Kulturwissenschaft – wiedzę o człowieku, jego ewolucjach i wiedzę o kulturze. „Krytyk konfrontuje, wyjaśnia, interpretuje, tłumaczy. Ocenianie z punktu widzenia doskonałości formy to czynność jałowa”⁵⁶.

Można postawić tezę, że Kisielewski – zainspirowany postawą i przemysleniami Irzykowskiego – odczuwał niespełnienie: nigdy się nie zaprzyjaźnił⁵⁷, autor *Pałuby* nie miał okazji lub po prostu nie chciał docenić talentu

53 Zob. M. Płachecki, *Krytyka racjonalna. O Karolu Irzykowskim*, w: *Lektury i problemy*, s. 221.

54 K. Dybciak, *Międzywojenna krytyka literacka*, s. 308–310.

55 Kisiel, *Narodziny przeciwnika*, „Tygodnik Powszechny” 1964, za: *Lata połączone, lata szare...*, s. 293.

56 S. Kisielewski, *Klerk heroiczny*, s. 8.

57 O bliższych relacjach może świadczyć tylko fakt, że (według wspomnień Janusza Szpotańskiego) Kisielewski na prośbę Irzykowskiego uczył go gry na fortepianie. Podaję za: *Nie żaden dysydyent*

i dorobku Kisielewskiego. Dla „apostola odmiennej, nieugiętej klerkowskiej moralności” Kisiel musiał pozostać uczniem anonimowym. W 1948 roku wspominał, że gdy podczas okupacji zaniósł mistrzowi maszynopis debiutanckiej powieści (do której napisania namówił go *nota bene* Czesław Miłosz) *Sprzysiężenia*, z prośbą o przeczytanie, ten odparł: „Nie będę czytał, mam teraz ważniejsze sprawy na głowie: organizuję konspiracyjny turniej szachowy!”⁵⁸. Antoni Marianowicz znalazł zapisek Irzykowskiego z 1941 roku: „Oto obecnie Stefan Kisielewski, syn Zygmunta, narzucając mi wielkość Gałczyńskiego jako poety, aplikuje mi wszystkie przesady ostatniej doby jakoby rewelację”⁵⁹. Dlatego zapewne Kisielewski, wspominając po latach autora *X Muzy*, pisał: „Byłem przecież jego uczniem, choć nielegalnie i nie wprost”⁶⁰.

Podsumowanie

Wielokrotnie i niestety bezskutecznie zadawano pytanie – zwłaszcza w kontekstach minionych niedawno okrążyłych rocznic urodzin i śmierci – jak współcześnie odbierany jest dorobek Stefana Kisielewskiego? Czy autor funkcjonuje w społecznym odbiorze jako felietonista – autor „kisieli”, pisarz dokumentalista, muzyk kompozytor, Stańczyk prześmiewca, wychowawca i mentor, teoretyk kultury, propagator myśli liberalnej czy w ogóle jest szerzej pamiętany? Nie roszcząc sobie prawa do udzielenia odpowiedzi na te pytania, podsumuję podjęty wątek na podstawie rozwiniętej w niniejszym artykule i opublikowanej wcześniej w książce prezentacji koncepcji ideowo-kulturalnych Kisielewskiego oraz przekornej ewolucji jego postawy, od klerka – ucznia Irzykowskiego do polityka, pisarza politycznego, zaangażowanego w aktualia publicysty. Jeśli bowiem szukać najważniejszych punktów scalających całokształt dokonań, pracy teoretycznej, aktywności społeczno-politycznej oraz publicystyki na przestrzeni całej działalności Stefana Kisielewskiego, można by – w wielkim uogólnieniu – przywołać idee wolności i pluralizmu, scalone w pojęciu *liberalism*. Liberalizm rozumiany rzecz jasna jako podstawa ideowa i światopoglądowa, realizowana w różnorodnych płaszczyznach i tematach: obrony sztuki elitarniej, obrony kultury masowej i sztuki popularnej, decentralizacji i demonopolizacji instytucji życia kulturalnego, wolnego rynku sztuki, w końcu walki z cenzurą, obrony demokracji, prawa do normalności, dobrobytu, samostanowienia.

tylko reakcjonista. Rozmowa z J. Szpotańskim, w: *Kisiel*, wywiady Joanny Pruszyńskiej, s. 252.

58 S. Kisielewski, *Wspomnienie o klerku heroicznym*, s. 222.

59 *Nieprzeciętnie odważny i kolosalnie uczuciowy. Rozmowa z A. Marianowiczem*, w: *Kisiel*, wywiady Joanny Pruszyńskiej, s. 148.

60 *Kisiel, Irzykowski zmartwychwstały*, „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 5, s. 12.

Punktem wyjścia wielowątkowej działalności oraz wielowymiarowego dorobku jest oś „filozofii” autora, czyli przyjęta za Szymanowskim i Irzykowskim autonomiczna koncepcja kultury i sztuki. Była ona zdecydowanie chronologicznie oraz ideowo pierwotna względem kontekstu „nowej kultury” i przemian politycznych drugiej połowy XX wieku, które okazały się kluczowe dla stylu wypowiedzi Kisielewskiego. Dopiero później autor, chcąc nie chcąc, jako publicysta uczynił z zarysowanej osi bazę dla wypowiedzi nie tylko krytyczno-artystycznych, ale i kulturalnych, społecznych oraz politycznych i ekonomicznych. Również autentyczna fascynacja muzyką jazzową oraz całokształtem sztuki rozrywkowej, popularnej zachowują chronologiczne pierwszeństwo względem ideologicznych aspektów gloryfikacji tych zjawisk. Analogicznie ma się sprawa sztuki elitarniej i wysublimowanej, autentycznej fascynacji lat młodości, heroicznie bronionej od lat 40. przed ideologicznie uwarunkowaną polityką eliminacji i promowania sztuki tendencyjnej, utrzymanej w konwencji socrealistycznej. Tak naprawdę Kisielewski czy Stefan Kisielewski – autor o wielu twarzach – ukształtowany był przez bogactwo epoki dwudziestolecia, w tym Irzykowskiego, a nie – przez realia socjalistyczne, do których jedynie dostosowywał się, zmieniając style wypowiedzi, metody argumentacji i aparat pojęciowy. Wszystkie jego koncepcje i postulaty mają wspólny mianownik. Kryją się za nimi pasja wytrawnego i wymagającego konesera sztuki, a przede wszystkim żarliwa, a nawet heroiczna obrona wolności nie tylko w sztuce, ale we wszystkich wymiarach ludzkiej egzystencji. Pozytywne według Kisielewskiego oznaczało: wolne od ideologii i uproszczeń, wymagające, trudne, wieloaspektowe i wielopłaszczyznowe. To właśnie, wraz z konsekwencją, wręcz uporem ciągłego przypominania wydaje się istotą nauki Irzykowskiego.

Irzykowski dziś (we Francji)

Dzieje „nazywania bezimiennego dzieła” przedstawił już szczegółowo kilka lat temu Henryk Markiewicz, nie jest to więc temat nowy¹. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na pewną właściwość badań poświęconych autorowi *Patuby*: jeśli prześledzić dzieje recepcji powieści Irzykowskiego, uderza powracający niemal co pokolenie ton „odkrywania wielkiego zapomnianego dzieła”. Pomijając recenzje opublikowane bezpośrednio po pierwszym wydaniu, wcale nie tak rzadkie, jak głosił to sam Irzykowski², pierwsza fala zainteresowania powieścią krytyka przychodzi w latach 30. XX wieku³. Kolejny napływ publikacji to lata 60.–70., wtedy też pojawiają się pierwsze monografie poświęcone powieści (Wojciecha Głowali i Ewy Szary-Matywieckiej oraz książka wspomnieniowa Barbary Winklowej), ale prawdziwy urodzaj na obszerne studia, w których Irzykowski zajmuje poczesne miejsce, przyjdzie dopiero na początku XXI wieku, gdy na same lata 2005–2007 przypada aż pięć publikacji książkowych (Jana Jakóbczyka, Marii Gołębiewskiej, Sylwii Panek, Katarzyny Sadkowskiej i Jerzego Franczaka⁴). Obrazu dopełnia trwająca przez wiele lat w Wydawnictwie Literackim edycja *Pism* pod kierownictwem Andrzeja Lama.

Jeśli przyjrzeć się badaniom poświęconym Irzykowskiemu za granicą, ze szczególnym uwzględnieniem jego powieści, to uderza podobna zbieżność, choć oczywiście na całkiem innej skali. Pierwsze publikacje w języku

1 H. Markiewicz, *Nazywanie „bezimiennego dzieła”*, „Pamiętnik Literacki” 2003, nr 94, z. 1, s. 45–69, przedruk w: idem, *Przygody dzieł literackich*, Gdańsk 2004.

2 Zob. K. Irzykowski, *Listy 1897–1944*, oprac., postł. B. Winklowa, Kraków 1998, s. 43–44, list do K.L. Konińskiego z 5 lipca 1931 r.

3 Obszerne studia Karola Ludwika Konińskiego i Konstantego Troczyńskiego, a także wzmianki pomniejszych, jak chociażby znany tekst Brunona Schulza o *Ferdynurce* (zob. H. Markiewicz, *Nazywanie „bezimiennego dzieła”*).

4 Zob. wstęp do niniejszego tomu.

angielskim ukazują się w latach 1970 i 1980⁵, niemieckojęzyczne w latach 1990, początek XXI wieku przynosi zaś, całkowicie od siebie niezależne, zainteresowanie autorem *Pałuby* w Zurychu (Germana Ritzza), w Gandawie (Dietera de Bruyna) i w Paryżu (liczne artykuły i aż dwie rozprawy doktorskie na najstarszej francuskiej uczelni, które pociągnęły za sobą publikacje obszernych fragmentów tłumaczenia powieści Irzykowskiego, o czym za chwilę). Zainteresowany literaturą polską czytelnik za granicą, jeśli włada językiem angielskim, niemieckim czy francuskim, ma szansę zetknąć się z nazwiskiem autora *Pałuby* – pamiętajmy jednak, że chodzi o wydania uniwersyteckie, niskonakładowe i rozpowszechniane w wąskim gronie specjalistów⁶. A jak wygląda sprawa obecności samej powieści?

Spektrum tłumaczeń *Pałuby* na języki obce jest, jak dotąd, nader skromne. Przekład kilku krótkich fragmentów na niemiecki, pióra Karla Dedeciusa, ukazał się w antologii polskiej prozy XX wieku⁷; nie udało mi się zlokalizować tłumaczenia tej powieści na język angielski (istnieją natomiast przekłady fragmentów *Dziesiątej muzy*⁸), nie natrafiłam też na wydania w językach słowiańskich. W chwili gdy oddajemy ten tom do druku, dotarła do nas informacja o przekładzie powieści Irzykowskiego na język hiszpański, nie udało się jednak ustalić, czy jest to jedynie projekt czy chodzi o publikację w toku. Dzieje przekładu na język Moliera przedstawiają w tym kontekście dość specyficzną historię.

Irzykowskiego romans z Francją

Pierwszy projekt tłumaczenia *Pałuby* na język francuski powstał już wkrótce po ukazaniu się powieści. W liście do Feliksa Kuczkowskiego, z 18 marca 1905 roku, Irzykowski wspomina o tych planach w następujący sposób:

- 5 Ze względu na obszerność bibliografii w językach obcych, którą tylko w niewielkim stopniu uwzględnia artykuł Markiewicza (*Nazywanie „bezimiennego dzieła”*), wybór pozycji w języku angielskim, niemieckim i francuskim został umieszczony na końcu artykułu.
- 6 Naukowo mało miarodajny, ale socjologicznie ciekawy jest fakt, że w Wikipedii hasło poświęcone Irzykowskiemu istnieje, poza językiem polskim, po angielsku, niemiecku, rosyjsku i szwedzku. Natomiast hasło poświęcone powieści pojawia się jedynie w rodzimym języku pisarza.
- 7 K. Dedecius, *Von den schamhaften Punkten und vom Umkleideraum der Seele*, w: *Polnische Prosa des 20. Jahrhunderts*, red. K. Dedecius, München 1969 (fragm. dotyczący „garderoby duszy”, zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, red., oprac. indeksów Z. Górzyna, t. 3, Kraków 1994, s. 409); obszerniejsze fragmenty w: *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Prosa*, red. K. Dedecius, t. 2, Zürich 1997.
- 8 *Death of the Cinematograph*, przekł. M. Henrykowski, „Film History” 1998, t. 10, nr 4, s. 453–458. Przekł. P. Coates, *The Tenth Muse (Excerpts)*, „New German Critique” 1987, nr 42, s. 116–127.

Otóż mam do Pana prośbę. Może Pan uda się do niejakiego E.L. Wagnera (Paryż, 79, rue Fondarg XV^{ème} arrond⁹) i zapozna się z nim, a potem napisze mi, co to za człowiek. Jest to Polak, dziennikarz pisujący do francuskich pism. Swego czasu napisał on do mnie list o pozwolenie przetłumaczenia *Patuby*, ja mu je naturalnie dałem, potem parę kartek od niego dostałem z zapytaniami różnymi, lecz od paru miesięcy nie ma żadnej od niego wiadomości. Obiecywał on mi, że tłumaczenie zamieści w tym lub owym czasopiśmie, a potem postara się o wydanie książkowe. Podobno *Maria Dunin* już przetłumaczona. Otóż, może by Pan go zapytał, czy już gdzie co umieścił, a w razie gdyby tak było, czemu nie przysłał mi egzemplarzy? Przy tym niech Pan z nim porozmawia i przekona się, czy to nie jaki ge-szefciarz literacki i czy on posiada istotnie język francuski i zrozumienie *Patuby* w takim stopniu, by mógł ją przetłumaczyć bez przekręcania sensu.¹⁰

Inicjatywa ta najwyraźniej nie doszła do skutku. *Les Rêves de Maria Dunin* Charles'a Irzykowskiego pozostały najwyraźniej w szufladzie „niejakiego Wagnera”, a kolejny list do Kuczkowskiego donosi o pertraktacjach z niedoszłym tłumaczem, który jakoby „utknął na tytule”, a także o konflikcie, jaki wywiązał się pomiędzy nim a autorem *Patuby*. Irzykowski pisze:

Że Wagner nie ma do mnie zaufania (po co mu to? Raczej mnie jest potrzebne zaufanie do niego) i że go moja quasi-polemika o tytuł znudziła, to wyznam Panu, jest mi bardzo przykro, starałem się bowiem całym postępowaniem swoim ująć go sobie. Czyżbym już doprawdy nie umiał grać na tym instrumencie? Szczególnie to słowo „znudził” irytuje mnie, bo natrafia u mnie na „punkty wstydlive”: nie lubię uchodzić za pedanta, nudziarza, piłę itp., a jak Panu wiadomo *Patuba* ma przeważnie tylko tę smutną sławę, że jest ścisła, sumienna, drobiazgową, nudną.¹¹

Nieco dalej znajdujemy ciekawy passus na temat powiazań konstrukcyjnych pomiędzy nowelą a studium biograficznym, istotny przy doborze fragmentów do ewentualnego tłumaczenia:

Jeszcze co do *Marii Dunin*, to nie rozumiem, dlaczego Wagner chce z nią robić tyle hałasu. Wszak bez *Patuby* *Sny* nawet z komentarzem nie mogą nikogo naprawdę przekonać choćby nawet o racjonalności komentarza – znaczyłoby to wywijać kutasem od szabli zamiast szabłą.¹²

9 Ulica o tej nazwie w Paryżu nie istnieje. Jest natomiast ulica Fondary, rzeczywiście w XV dzielnicy, nieopodal avenue Émile Zola. Przypuszczalnie chodzi tu o drobną literówkę.

10 K. Irzykowski, *Listy 1897-1944*, s. 62-63.

11 Ibidem, s. 64-65.

12 Ibidem, s. 66.

Z tego samego listu dowiadujemy się także, że tłumaczenie Wagnera zostało odsunięte na dalszy plan, być może „za dwa lata” – z czym Irzykowski godzi się, acz niechętnie – bo „w interesie nie tyle *Patuby* co jej autora leżałoby doczekać się francuskiej sławy nieco prędzej”¹³. Nie dwa jednak lata przyszło poczekać, ale ponad sto, i trudno tu chyba jednak o wielkiej sławie mówić.

Warto jeszcze wspomnieć o wzmiankach w języku francuskim dotyczących *Patuby*, które ukazały się za życia Irzykowskiego. Wbrew oczekiwaniom autora powieść pozostała bez echa w pierwszych latach po publikacji. Dopiero przełom lat 20. i 30. przyniesie kilka informacji na jej temat. Najpierw w wydawanym w Warszawie przez Antoniego Bormana i Mieczysława Grydzewskiego czasopiśmie „Pologne Littéraire”¹⁴, w roku 1927 (nr 4) ukazuje się artykuł Jana Topassa pod tytułem *Un précurseur de Freud et de Proust*, przedrukowany trzy lata później w wydanej już w Paryżu książce tegoż autora¹⁵. A w dziesięć lat później uczeń Bergsona, Édouard Krakowski zamieszcza krótką analizę powieści Irzykowskiego w swojej książce zatytułowanej *La Pologne contemporaine, ou le Génie d'un peuple* (Paris 1937).

Z publikacją Krakowskiego wiąże się nadzieja na kolejne tłumaczenie powieści na język Voltaire’a. W paryskim dzienniku „L’Intransigeant” 11 września 1937 roku ukazuje się wzmianka na temat *Patuby*, pod tytułem *Polski prekursor Prousta?*, którą kończy pytanie: „Kiedy pan Krakowski da nam tłumaczenie *Patuby*?”¹⁶. Reaguje na to „Ilustrowany Kurier Codzienny” (z 15 września 1937, nr 255) notatką *Francuzi dopominają się o przekład „Patuby” Irzykowskiego*. A sam Irzykowski w kilka dni później (20 września) pisze w liście do Karola Ludwika Konińskiego: „Otóż jest historia z tą *Patubą*. Dowiedziałem się o niej od Bern[arda] Szarlitta, który telefonował do mnie tego samego dnia. Gdyby nie on i gdyby nie Pan, nie byłbym się dowiedział”¹⁷.

13 W liście z 12 sierpnia 1905 r., czyli w zaledwie cztery miesiące po wymianie na temat ewentualnego tłumaczenia, Irzykowski donosi: „Od Wagnera nie mam żadnego listu – sadzę, że Pan mu dał mój adres”. K. Irzykowski, *Listy 1897–1944*, s. 71.

14 Związane z „Wiadomościami Literackimi” pismo ukazywało się w latach 1926–1936. Sam Irzykowski wyrażał się bardzo pochlebnie na temat tej inicjatywy w „Robotniku” 1926, nr 349 (zob. K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 2: 1923–1931, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 180–181). Irzykowski umieścił w „Pologne Littéraire” dwa artykuły w języku francuskim *Une bataille contre le romantisme* oraz *D’un jour à l’autre*, przedruk w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 5: *Artykuły w językach obcych. Uzupełnienia*, red. A. Lam, oprac. J. Bahr, Kraków 2001, s. 7–8, 35–38.

15 J. Topass, *Visages d’écrivains: les aspects du roman polonais*, Paris 1930.

16 Numer dostępny <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k795593r/f1.image> (dostęp: 10 grudnia 2016). Wzmianka o Irzykowskim znajduje się na s. 2, w rubryce *Les Lettres*.

17 K. Irzykowski, *Listy 1897–1944*, s. 306.

Zniechęcony pierwszą, nieudaną, próbą tłumaczenia powieści Irzykowski podchodzi do tego projektu sceptycznie, proponując raczej przekład jednej ze swoich nowel. Chodzi o opowiadanie *Pyriphlegethon*, czyli *niepokalane poczucie*, z tomu *Spod ciemnej gwiazdy*, ukończone w roku 1922.

Na razie widzę jedno wyjście. Jest moja nowela, którą Pan zna, *Pyriphlegethon*. Tę cenię najwięcej ze wszystkich moich prób, nie powstydi się ona zestawienia z niczymkolwiek w literaturze. Otóż Pański Francuz mógłby ją pod Pańskim nadzorem przetłumaczyć i posłać do Paryża z powołaniem się na artykuł Krakowskiego. Myślę, że przyjmą ją wszędzie, może np. Mercure de France.¹⁸

O samej powieści zaś pisze:

Nie wierzę, żeby Francuzom mogła się podobać *Patuba*. Proust to bądź co bądź elegancja, styl, no i doświadczenie życiowe. *Patuba* jest fabularnie dziecinna. Trzeba by ją przedstawić ze stanowiska historyczno-literackiego. Na to będzie czas po mojej śmierci, moje dzieci wydadzą nowe wydanie. Po takiej ekshumacji jak po jubileuszu autor i rzecz jego zostanie już na dobre zapomniana.¹⁹

Przy tłumaczeniu powieści na francuski słowa te stały się dla nas rodzajem testamentu, oczywiście z pominięciem ostatniego zdania, zaledwie bowiem po czterech latach nakład pierwszego wydania tłumaczenia (wprawdzie skromnie uniwersytecki) został wyczerpany, a *Patuba* nie dawała o sobie zapomnieć.

Francuska publikacja powieści Irzykowskiego objęła więc obszerne *dossier* krytyczne, opracowane wspólnie z Zofią Mitosek, którego celem było wpisanie powieści Irzykowskiego w szerszy kontekst porównawczy; *Sny Marii Dunin* (podobnie jak w projekcie sprzed stu lat) w całości oraz obszerne fragmenty *Studium biograficznego*, *Wyjaśnienie „Snów Marii Dunin” i związek ich z „Patubą”*, a także kilka stron *Szańca*. W drugim wydaniu, którego *spiritus movens* stał się Mateusz Chmurski, umieściliśmy nowe artykuły, a poszerzone tłumaczenie samej *Patuby* wzbogaciliśmy o powiązane z powieścią fragmenty *Dziennika*²⁰.

18 Ibidem, s. 308.

19 Ibidem, s. 307.

20 Pierwsze wydanie ukazało się w 2007 r. (*Karol Irzykowski, La Chabraque. Les rêves de Maria Dunin*, przekł. P. Rozborski, K. Siatkowska-Callebat, wstęp, red. Z. Mitosek, K. Siatkowska-Callebat, Paris–Warszawa), kolejne, przy współpracy M. Chmurskiego i E. Paczoskiej, Paris 2013.

Przetłumaczyć *Pałubę*

Irzykowski, twórca „teorii bezimiennosci”, wprowadzający do swego dzieła wiele neologizmów i wyrazów, których znaczenie piętrzy się, rozprzestrzenia, metaforyzuje, obrasta w synonimy – od „garderoby duszy”, poprzez „punkty fałszywe i wstydlive”, „wieżyczki nonsensu”, „klapiarzy” „hyperklapiarzy”, „BWD”, do „pierwiastka pałubicznego” – autor tego, „co samo nie jest do niczego podobne” i co ma „nazwę do niczego niepodobną, dziką i dziwną, nieuczesaną i nieprzyjemną – niewygodną do użycia, ale przeto i nie dającą się zatrzeć monetą” (P, 391)²¹, postawił przed swymi tłumaczami nie lada zadanie. Nie miejsce tu, by przypominać raz jeszcze szczegółowo „teorię bezimiennosci”, robiono to już wielokrotnie. Niemniej oryginalność terminologiczna autora *Pałuby*, tworząca misterny system wzajemnie powiązanych znaczeń, nie raz zmuszała nas do zadawania gwałtu językowi Moliера, wszelkim dziwactwom leksykalnym niechętnemu, źle znoszącemu neologizmy i niepodatnemu na derywacje. W tych licznych rozwiązaniach, raz lepszych, raz gorszych – nie mnie zresztą oceniać trafność naszych wyborów – jedno słowo zajęło nas w sposób szczególny, to samo, na którym utknął pierwszy tłumacz: „pałuba”. Czym pałuba jest, każdy widzi, niemniej pokrótce przypomnijmy²².

Samuel Linde w swoim słowniku wprowadza pod hasłem „pałuba” następujące znaczenia: 1) ‘zasłona, osłona wozowa, nakrycie’; 2) *pałub* (rodz. m.) – ‘kadłub, pniak’; 3) ‘stara, złośliwa kobieta’²³. W niespełna ćwierć wieku po wydaniu powieści Irzykowskiego w słowniku etymologicznym Aleksandra Brücknera (1927) „pałuba” to: ‘kadłub’ (‘pień’) ‘nakrycie, buda na wozie’ i inne ‘przykrycia’; przeniesione pogardliwie na ‘baby’²⁴. W XX wieku słowo to używane jest coraz rzadziej, odczuwane jako archaiczne²⁵, wreszcie hasło znika z niektórych słowników²⁶ lub odsyła jedynie do tytułu powieści Irzykowskiego²⁷. Dziś internetowe wydanie *Słownika języka polskiego*

21 Wszystkie cytaty pochodzą z wydania K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, red. A. Budrecka, Wrocław 1981. Oznaczam je literą P, po której podaję numer strony.

22 Wydaje mi się to o tyle uzasadnione, że nawet tak znakomity znawca twórczości Irzykowskiego, autor świetnej i erudycyjnej książki *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Jan Jakóbczyk podaje w *Leksykonie wynalazków językowych Irzykowskiego* na końcu swojej książki definicję nieprecyzyjną, opartą jedynie na słowniku Lindego, nie zaś tę, którą proponuje sam Irzykowski w rozdziale pt. *Pałuba (Szachy literackie?..., s. 228)*.

23 S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1858, t. 4, s. 28.

24 A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, wyd. 8, Warszawa 1998, s. 392.

25 S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, Wrocław 1968.

26 M. Szymczak, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1979.

27 *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, CD-ROM, Warszawa 1999. *Encyklopedia powszechna z 1962 r.* pomija to hasło całkowicie.

PWN przenosi znaczenie ‘niezgrabnej lalki lub figurki’ na plan pierwszy²⁸. Irzykowskiego bawiła najwyraźniej niejasna polisemia tego słowa i jego nieprzyjemne brzmienie, tłumaczył więc czytelnikowi, powołując się w przypisie na Lindego, którego definicję modyfikuje lekko na własne potrzeby:

Tak nazywa się już to ogromny drewniany taran do zabijania pali w rzece, już to manekin służący do przymierzania sukni kobiecych, pospolicie zaś czepia się to słowo jako pogardliwy przydomek brzydkich, nieprzyjemnych bab, lecz jest w tym wypadku bardziej dokuczliwym niż strasznym. (P, 372)

Czym jest „pałuba” nie wiedzą ani Strumiński („Dźwięk tego słowa przypominał Strumińskiemu coś ohydneho i ordynarnego zarazem, co by to jednak było, nie pamiętał” – P, 257–258), ani Pawełek („Latało mu ono w głowie samopas bez odpowiedniego wyobrażenia, a ponieważ wydawało mu się słowem bądź co bądź niezwykłym, więc szepił je z tym, co było dlań bezimiennym i również niezwykłym, tj. z obrazem Angeliki” – P, 371–372), wiedzą zaś parobkowie z okolicznej wioski, którzy nazywają tak wariatkę Kseńkę („którą [...] w przystępie dobrego humoru zgwałcili i od tego czasu odczepić się od niej nie mogli” – P, 377). Pałuba jest więc groteskowym (po) tworem powstałym w umyśle Pawelka – aniołem – obsceniczną wariatką, tajemniczą damą, kochanką i matką, w każdym razie kobietą, o której inni (parobkowie) nie wyrażają się ze zbyt wielkim szacunkiem. Kolejne definicje Irzykowskiego²⁹, nie mają już dla tłumacza tak wielkiego znaczenia. Najistotniejsze cechy, które oddać należy to: przezwisko dla kobiety lekkich obyczajów, wyraz rzadki, archaiczny, stylistycznie niezbyt wyszukany lub wywodzący się z gwary ludowej i mający charakter polisemiczny.

Jednym słowem „pałuba” stanowi idealny przykład nieprzekładalności językowej. Paul Ricoeur pociesza: przekład idealny nie istnieje, a praca tłumacza jest nieustanną pracą żałoby³⁰. W myśl więc tego, co w roku 1905 Irzykowski pisał do Kuczkowskiego: „Sprawa tytułu jest jednak podrzędna

28 <http://sjp.pwn.pl/sjp/pałuba;2497743> (dostęp: 15 września 2015).

29 „Pałuba jest symbolem wszystkiego, co łamie urojoną linię wypadków od zewnątrz lub od wewnątrz, w formie brutalnej i niebezpiecznej albo wstydlivej i zawstydzającej, wszystkiego, co w człowieku jest wątpliwością i niepewnością, wyrzutem sumienia i poczuciem inkongruencji, grzechem przeciw Duchowi Świętemu i jego głosem zarazem, zleceniem z wieży egoizmu w potworną przepaść szczerości, przecięciem nerwu z sobą samym, a uczuwaniem nerwu świata – to symbol tych chwil, w których umysłowo traci się grunt pod nogami najlepszych i najbardziej wartościowych w życiu, chwil największej przykrości i największego skupienia, chwil nagłego rozszerzenia horyzontu, chwil rozczarowania jako źródła nowych czasów, chwil hiperemocji i hiperoryginalności” (P, 391).

30 Paul Ricoeur wprowadza pojęcie „*deuil du traducteur*” (żałoba tłumacza), twierdząc, że przekład zawsze jest związany z poczuciem utraty wobec oryginału. Zob. P. Ricoeur, *Un „passage”: traduire l'intraduisible*, w: idem, *Sur la traduction*, Paris 2004, s. 53–69.

i dziwie się, czemu Wagner na niej utknął; można ją tak lub owak załatwić po przetłumaczeniu całej książki³¹, zamierzaliśmy rzeczywiście „tak lub owak [rzecz] załatwić” na samym końcu.

Pomysł pozostawienia brzmienia oryginalnego i wzbogacenia francuszczyzny kolejnym polonizmem (podobnie jak to było z *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza) został odrzucony dość szybko, głównie z powodu brzmiącej nieco z rosyjska francuskiej wymowy [pal’uba], o której pisze także Irzykowski w cytowanym już powyżej liście do Kuczkowskiego: „W jaki Pan sposób wyobraża sobie wymawianie tytułu, bardzo dobrze rozumiem, bo i ja sam często «b» w ten sposób wymawiam, jako że z Mazurów pochodzę³². Aczkolwiek nie tylko, bo jeśli – jak pisze Jan Jakóbczyk w *Szachach literackich* – „Irzykowski solennie tłumaczy sens pałuby [...], Gombrowicz [zaś] swawolnie podrzuca Freddy Durkee na utrapienie czytelnika³³, to nie tylko ze względu na różnice charakterologiczne tych dwóch pisarzy, lecz raczej dlatego, że sens pałuby jest słownikowo potwierdzony, w odróżnieniu od ferdydurke. A to dla tłumacza nie powinno pozostawać bez znaczenia.

Zaczęliśmy więc od konsultacji rozmaitych tłumaczeń tego dość rzadkiego wyrazu. W nielicznych przekładach na język francuski, w jakich występuje to słowo, napotkaliśmy dwa rozwiązania: *idole* (we francuskiej edycji *Sklepow cynamonowych* Brunona Schulza³⁴) – ale odpowiada ono polskiemu idolowi, jakże więc je włożył w usta parobków z Wilczy? – oraz *capote* (pojawia się w przekładzie eseju Schulza o *Ferdydurke*³⁵), które jednak we współczesnej francuszczyźnie zatraciło już dawne znaczenie ‘kapoty’ i stanowi wulgarną nazwę dla męskiej antykoncepcji. Dopiero w tłumaczeniu (z angielskiego) *Historii literatury* Miłozza³⁶ natrafiliśmy na wyraz, który skupiałby w sobie choć część wymaganych kryteriów: *pécore* – słowo przestarzałe, zwracające niezbyt wybrednie uwagę na brak inteligencji u kobiety³⁷. Zaczęło nam ono nawet towarzyszyć przez czas jakiś i sprawdzaliśmy giętkość derywacji: „élément pécoresque” „pécourisme” – brzmiały dla ucha

31 K. Irzykowski, *Listy 1897–1944*, s. 64.

32 Ibidem, s. 64.

33 J. Jakóbczyk, *Szachy literackie?...*, s. 202.

34 B. Schulz, *Les Boutiques de cannelle*, przekł. T. Douchy, G. Sidre, G. Lisowski, Paris 1974, s. 83 i 84.

35 B. Schulz, *Correspondance et essais critiques*, przekł. K. Chanska, wstęp i oprac. J. Ficowski, Paris 1991, s. 352.

36 Cz. Miłozz, *L’Histoire de la littérature polonaise*, przekł. z ang. A. Kozimor, Paris 1986, s. 491. Wersja angielska książki noblisty proponuje określenie *the Hag* [czarownica], wybór tłumacza wskazuje jednak na to, że A. Kozimor, znany także ze swoich tłumaczeń z języka polskiego, odwołał się bezpośrednio do oryginalnego tytułu powieści Irzykowskiego.

37 La *pécore* – femme sott et prétentieuse (*Larousse. Dictionnaire de la langue française*, Paris 1989, s. 1360) – kobieta głupia i zarozumiała.

wystarczająco dziwacznie i niezgrabnie, by wywoływać efekt podobny pałubie. Cóż, kiedy *pécore* użył już wcześniej niejaki Jean de La Fontaine w bajce o wole i nadymającej się z pychy żabie, nazywając w ten sposób tę ostatnią³⁸. A zarozumiałość nie jest chyba główną cechą Kseńki-Pałuby.

Tekst tłumaczenia był niemal w całości gotowy, a tytuł – podobnie jak i niedoszłemu tłumaczowi sprzed wieku – nadal nie dawał nam spokoju. Zorganizowaliśmy nawet konkurs wśród naszych studentów. Napływały propozycje rozmaite: *pimbêche* ('zarozumiała dziewczyna'), *mégère* ('wiedźma, babsztyl, jędza'), *gorgone* ('mitologiczna gorgona, a szerzej: strasznie zła lub brzydka kobieta'), *ribaude* ('rozpustnica'), *maraude* ('kobieta sprośna'), *coquecigrue* ('dziwaczne stworzenie') itd. – każda z nich miała swój urok, ale nie spełniała jednak wymagań pałuby (głównie ze względu na brak polisemii), ponadto większość charakteryzuje silnie francuski *couleur locale*, więc jakże tu mówić o „doświadczeniu obcego” w przekładzie³⁹? Rozważaliśmy też przyjęcie rozwiązania tłumacza niemieckiego⁴⁰, czyli czarownica (fr. *sorcière*), wiedząc jednak, że nie sprawdzi się ono w tekście – bo jakże uprawdopodobnić brak zrozumienia takiego słowa u młodego chłopca, a cóż dopiero mówić o Strumińskim?

Trafiliśmy wówczas na słowo *dagorne* – rzadkie i archaiczne, dziś już niezrozumiałe – słownik Akademii Francuskiej z 1762 roku odnotowuje, że chodzi tu o kobietę 'starą, brzydką, złą i śmieszna', etymologia zaś wywodzi się od 'krowy o tylko jednym rogu'⁴¹, co w zestawieniu z brzmieniem przypominającym *dragonne* (smoczyce – smoka rodzaju żeńskiego) oraz *licorne* (mitologicznego jednorożca) tworzyło byt baśniowo-groteskowy, zbyt baśniowy może jak na pałubę... No, ale przecież praca tłumacza jest nieustanną pracą żałoby – przypomina Paul Ricoeur.

Skład tłumaczenia był już gotowy, *dagorne* odmieniona na wszelkie możliwe sposoby, kiedy wpadliśmy na kolejny trop – *chabraque*. Jest to 'przewisko skierowane do kobiety (dziewczyny) brzydkiej, lekkich obyczajów, rozkojarzonej'. W wieku XIX oznaczało też 'przykrycie, kawałek materiału lub skóry, jaki kładzie się pod siodłem w niektórych oddziałach kawalerii' (polski czaprak)⁴². Przypomnijmy Brücknera – 'nakrycie, buda

38 J. de La Fontaine, Livre 1, fable 3, *La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf*. J. de La Fontaine, *Zaba i wół*, przekł. S. Komar, tu *chétive pécore* została przetłumaczona jako „biedna gadzina”.

39 A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris 1984.

40 K. Dedecius tłumaczy pałubę przez *die Hexe*; podobnie też tłumaczony jest tytuł powieści Irzykowskiego na angielski (*The Hag*).

41 *Dictionnaire de l'Académie française*, wyd. 4, Paris 1762, s. 458. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, s. 392

42 *Grand Robert de la langue française*, Paris 2001. Inny słownik (*Le Trésor de la langue française*, Paris 1997) dodaje także znaczenie 'stara kobieta, lekkich obyczajów, nieprzyjemna, ekscentryczna

nawozie' i inne 'przykrycia'; przeniesione pogardliwie na 'baby'. Zdaje się, że w obu przypadkach mamy do czynienia z podobnym metaforycznym przesunięciem z 'przykrycia' na 'kobietę/babę (lekkich obyczajów)⁴³. I tak właśnie zakończyła się nasza przygoda z tłumaczeniem tytułu *Patuby*.

A sama powieść? Jak już wspominałam, pierwszy, skromny nakład rozszedł się zaskakująco szybko. Drugie wydanie ukazało się w 2014 roku i mieliśmy okazję prezentować je w gmachu Biblioteki Polskiej na Wyspie Świętego Ludwika. Mimo że zaangażowaliśmy do debaty specjalistów od literatury porównawczej, nie udało nam się osiągnąć większego rozgłosu w mediach (choćby w formie wzmianki, jaką umieścił „L'Indépendant” w 1937 roku) – nie jest łatwo torować drogę dziełom ambitnym i nie zawsze prostym w odbiorze. Rodzaj pocieszenia stanowią głosy, które dotarły do nas po wieczorze, od kolegów z innych, w tym i zagranicznych uczelni oraz ten przekazany przez Diane Meur, belgijską pisarkę, autorkę między innymi książki poświęconej historii Galicji, pod tytułem *Les vivants et les ombres* („Żywi i cienie”): „Tymczasem przeczytałam *Patubę*, książkę rzeczywiście zaskakującą, diabelsko pomysłową (ach! «trio autora!») i często bardzo śmieszną⁴⁴.

Recepcja powieści Irzykowskiego we Francji pozostaje więc do tej pory raczej skromna i ogranicza się do wąskiego kręgu wtajemniczonych. Ale aby autor i jego dzieło zaistnieli tu rzeczywiście, trzeba by najpierw zmienić jego pozycję w debacie publicznej w jego własnym kraju.

Studia w językach obcych poświęcone Irzykowskiemu⁴⁵

Joachim Baer, *Some Observations on the Style and Meaning of Irzykowski's „Paluba”, „Polish Review”* 1984, nr 4, s. 27–42.

Dieter de Bruyn, *Litteraire reflexiviteit in het Poolse modernisme: Karol Irzykowski en Bruno Schulz tussen autotematyzm en metafiction*, publikacja on-line (<https://biblio.ugent.be/publication/469850/file/4177400.pdf>, dostęp 18 grudnia 2018) na podstawie rozprawy doktorskiej *Poolse metafiction: Karol Irzykowski's Patuba en geselecteerde werken van Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz en Bruno Schulz*, napisanej pod

lub szalona'. Wedle tego źródła jest to słowo wychodzące z użytku w połowie XX wieku. <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2473372500> (dostęp: 15 września 2015).

43 J. Cellard, A. Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris 1991, s. 170.

44 „Entre-temps j'ai lu toute la *Chabraque*, un livre effectivement stupéfiant, diaboliquement ingénieux (ah, le trio de l'auteur!), et par ailleurs très drôle en beaucoup de passages”. List prywatny.

45 Niektórzy z tych badaczy publikowali na temat Irzykowskiego także w języku polskim (Chmurski, Ritz, Siatkowska-Callebat).

- kierunkiem Raymonda Detreza na Uniwersytecie w Gandawie, obroniona w roku 2000 roku, 387 s.
- Idem, *The Janus-Faced Author: Narrative Unreliability and Metafiction in Karol Irzykowski's Paluba and Witold Gombrowicz's „Ferdydurke”*, „Russian Literature” 2006, nr 62 (4), s. 401–422.
- Idem, *The Problem of Autotematyzm in Polish Literary Criticism, or how to immobilize a Perpetuum Mobile of Nothingness*, w: *Perspectives on Slavic Literatures*, red. David S. Danaher, Kris van Heuckelom, Amsterdam 2007, s. 127–135.
- Idem, *„The lie always rises to the surface like oil”: toward a metafictional reading of Karol Irzykowski's „Paluba” and Bruno Schulz's fiction*, w: *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, red. Kris van Heuckelom, Amsterdam 2009, s. 83–133.
- Idem, *Masterpiece or Poetical Workshop? Karol Irzykowski's „Paluba” as a Literary Work*, w: *Proceedings of the Second International Perspectives on Slavistics Conference (Regensburg 2006)*, red. Sandra Birzer, Miriam Finkelstein, Imke Mendoza, München 2009, s. 207–215.
- Mateusz Chmurski, *Journal, fiction, identité(s). Modernités littéraires d'Europe centrale (1880–1920)*, Paris 2018, 392 s., na podstawie: *Figures de la modernité: théorie et pratique dans les littératures d'Europe centrale (1900–1914) à travers les oeuvres de Karol Irzykowski, Ladislav Klíma et Géza Csáth*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem Ewy Paczoskiej i Xaviera Galmiche'a na Uniwersytecie Warszawskim i Uniwersytecie Paris-Sorbonne, obroniona w 2012 roku, 670 s.
- Mikolaj Dutsch, *Paluba*, w: *Kindlers Neues Literaturlexikon*, red. Walter Jens, t. 8: *Ho-Jz*, München 1998, s. 448–449.
- Thomas Grob, *„Brücke zur Moderne. Karol Irzykowski's Hebbel-Lektüre als ästhetisches Programm”* w: *Recepcja literacka i proces literacki. O polskoniemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny / Literarische Rezeption und literarischer Prozess. Zu den polnisch-deutschen literarischen Wechselbeziehungen vom Modernismus bis in die Zwischenkriegszeit*, red. German Ritz, Gabriela Matuszek, Kraków 1999, s. 161–183.
- Wladimir Kryszynski, *Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction*, w: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, red. Theo D'Haen, Antwerpen 1988.
- Michał Mrugalski, *Vers une stylistique de l'acte. La querelle de Karol Irzykowski et Stanisław Brzozowski à propos du „Trésor” de Leopold Staff dans le contexte des philosophies polonaise et allemande*, „Slavica bruxellensia” 2015, nr 11, <http://slavica.revues.org/1715>, dostęp 18 grudnia 2018.

- German Ritz, *Does Paluba Have a Sex. Irzykowski's „Paluba” in the Light of Gender Studies*, w: *Gender and Sexuality in Ethical Context: Ten Essays on Polish Prose*, red. Knut Andreas Grimstad, Ursula Phillips, Bergen 2005, s. 124–154.
- Idem, *Être avec l'Autre à la polonaise: entre ethos et sexualité, ou comment résoudre le fantasme? „Le Cosaque” de Goszczynski et „La Chabraque” de Karol Irzykowski*, w: *Minorités littéraires (et autres) en Pologne*, red. Agnieszka Grudzinska, Kinga Siatkowska-Callebat, Paris 2012, s. 73–84.
- Karol Sauerland, *Hebbel als Schlüsselfigur für Irzykowski und Lukács zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, „Hebbel-Jahrbuch” 1992, t. 47, s. 105–115.
- Kinga Siatkowska-Callebat, *L'Artifice avoué – „Paluba” de Karol Irzykowski*, rozprawa DEA napisana pod kierunkiem Héléne Włodarczyk, obroniona na uniwersytecie Paris IV-Sorbonne w 1996 roku, 120 s.
- Eadem, *„Paluba” de Karol Irzykowski: un roman présent et méconnu*, w: *La Littérature polonaise du XXe siècle: textes, styles, voix*, red. Hanna Konicka, Héléne Włodarczyk, Paris 2000, s. 111–133.
- Eadem, *De l'ironie romantique au roman autothématique: de „Beniowski” Juliusz Słowacki et „Paluba” de Karol Irzykowski*, w: *Słowacki aujourd'hui*, red. Maria Delaperrière, Paris 2002, s. 161–178.
- Eadem, *Le roman de Karol Irzykowski et la prose polonaise de l'entre-deux-guerres: un héritage inconscient?*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem Héléne Włodarczyk, obroniona na uniwersytecie Paris-Sorbonne w 2005 roku, 420 s.
- Eadem, *Regards croisés sur une icône de la littérature polonaise: Sienkiewicz vu par Gombrowicz, Irzykowski et Brzozowski*, w: *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, red. Marek Tomaszewski, Lille 2007, s. 75–85.
- Eadem, *Stratégies de lecture: Karol Irzykowski et Witold Gombrowicz ou „que sert-on dans les bons restaurants?”*, w: *Gombrowicz, une gueule de classique?*, red. Malgorzata Smorag-Goldberg, Paris 2007, s. 141–152.
- Eadem, *Des Notes tirées de la vie à la stratégie de l'autocréation: les Journaux de Karol Irzykowski*, w: *Le Témoignage dans la littérature polonaise du XXe siècle*, red. Hanna Konicka, Charles Zaremba, Paris 2008, s. 141–156.
- Colleen Taylor Sen, *Karol Irzykowski's „Paluba”: A Guidebook to the Future*, „The Slavic and East European Journal” 1973, z. 17, nr 3, s. 288–300.
- Hana Voisine-Jechová, *Aspects cubistes et existentialistes dans l'œuvre de Richard Weiner et de Karol Irzykowski*, „Revue des études slaves” 1988, z. 60, fasc. 1, s. 189–198.

Dlaczego nie ma dziś Irzykowskiego?¹

Temat tego podsumowania zaproponowali mi redaktorzy niniejszej monografii zbiorowej. Wydał mi się wyjątkowo trafnym pomysłem. Bohater tej publikacji – pisarz i krytyk – budzi fascynację wśród znawców jego twórczości, ale poza nimi należy już chyba do coraz większego grona twórców, których nazwiska znane są tylko specjalistom.

O kim zatem myślimy, kiedy zadajemy takie pytanie? Kogo szukamy? Nie chodzi przecież o kogokolwiek, o dowolnego pisarza. Nie pytamy wszak, dlaczego na przykład nie ma dziś Albina Dziekońskiego² czy Stefanii Zahorskiej³. Istnieje zatem coś wyjątkowego, coś, co intuicyjnie łączymy z nazwiskiem Karola Irzykowskiego i co powoduje, że pytanie to ma dla nas niekwestionowany sens, że wskazuje na jakiś poważny problem naszej współczesności.

O kogo i o co zatem pytamy, kiedy zadajemy pytanie: Dlaczego nie ma Irzykowskiego?

Po pierwsze nie ma wątpliwości, że pytamy o autora *Patuby*, czyli autora powieści, która wśród polskich literaturoznawców jest zgodnie uważana za matkę wszystkich eksperymentów w literaturze polskiej XX wieku. *Patuba* – utwór o formacie światowym, który swoją problematyką, rozwiązaniami narracyjnymi, kompozycyjnymi czy gatunkowymi wyprzedził o dziesięciolecie współczesne dyskusje na temat zagadnień metafikcji, deziluzji, paratekstów, na temat relacji tekst–komentarz, autor–bohater, na temat granic tekstu w literaturze, kryzysu języka, etyki formy literackiej i wielu innych. Nowatorstwo Irzykowskiego było tak wielkie, że Michał Głowiński w fundamentalnej książce o krytyce młodopolskiej pod tytułem

1 Pierwodruk w nieco zmienionej wersji, z zapowiedzią wydania w niniejszym tomie: „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 392–400.

2 Albin Dziekoński (1892–1940) – poeta, prawdopodobnie zginął w Katyniu.

3 Stefania Zahorska (1890–1971) – historyczka sztuki i pisarka, od 1939 r. na emigracji.

Ekspresja i empatia napisał o koncepcji krytyki literackiej Irzykowskiego: „nie w pełni mieściła się w tym stylu uprawiania, jaki w okresie Młodej Polski obowiązywał”⁴.

Po drugie pytamy więc o krytyka, który do dziś pozostaje wzorem krytyki merytorycznej, mistrzem analizy, jednym z nielicznych twórców własnego systemu teoretycznoliterackiego i który był przez trzy dekady jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla wszystkich współczesnych pisarzy i badaczy literatury – także w następnych pokoleniach (Janusz Sławiński, Ryszard Zengel, Tomasz Burek, Ewa Szary-Matywiecka, Wojciech Głowala, Ryszard Nycz, Henryk Markiewicz, Włodzimierz Bolecki, Kinga Siatkowska-Callebat, Mateusz Chmurski).

Po trzecie Irzykowski – jak wszyscy wybitni moderniści – był oryginalnym myślicielem, a w wielu kwestiach po prostu nowatorem. Jako myśliciel Irzykowski okazał się bezwzględny krytykiem wtórności, autorem niezwykle przenikliwych tez psycho-społecznych dotyczących mechanizmów krążenia idei w kulturze oraz ich doskonałym diagnostą. Opisał na przykład plagiatowość przełomów literackich w Polsce, zjawisko, które do dziś jest rozpoznawalne w kulturze współczesnej. Był równocześnie nowatorskim psychologiem i antropologiem – i w tym zakresie także wybiegał daleko w przyszłość.

Po czwarte ten myśliciel z kilkudziesięcioletnim wyprzedzeniem wprowadził do badania literatury kategorie etyczne i wypracował swoje własne kryterium etyki w literaturze, które nazwał kategorią szczerości.

Po piąte Irzykowski był pasjonatem z poczuciem misji – poświęcił literaturze całe swoje życie, czyli trzy dekady intensywnej aktywności pisarskiej. A przy tym nie tyle towarzyszył literaturze, co był jednym z najaktywniejszych krytyków, polemistów i komentatorów literackich idei przed 1939 rokiem. Można by je wszystkie zmieścić w jego własnej, doskonałej formule – „studia z literackiej teorii poznania”.

Literatura jako instrument poznawania, a krytyk jako twórca „teorii poznania” – to koncepcje, które w języku literaturoznawców ustabilizowały się dopiero kilkadziesiąt lat później.

Po szóste Irzykowski to fenomen erudycji, szerokich i głębokich zainteresowań intelektualnych. Poruszał się wśród najważniejszych idei swej epoki, fascynowały go nauki społeczne i humanistyczne, filozofia, nauka i technika, literatura, teatr, film – trudno o szerszy zakres poszukiwań poznawczych w humanistyce.

Ale można też powiedzieć, że Irzykowski był intelektualnym samotnikiem. Od wszystkich, którzy brali udział w dyskusjach artystycznych

4 M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 56.

czy intelektualnych, wymagał – podobnie jak Witkacy czy Gombrowicz – oryginalnej twórczości i nowatorstwa myśli. Bezwzględnie tępił wszelkie szablony – społeczne, artystyczne, językowe, grupowe i indywidualne. Walczył ze wszystkim, co uważał za intelektualną modę, bezrefleksyjne kopiowanie, zbiorowe fascynacje. Na każdym kroku toczył bój z tak zwaną myślą zbiorową, czyli indywidualną bezmyślnością, z podporządkowaniem hierarchii artystycznych zmiennym, chimerycznym i nieistotnym kryteriom środowiskowym, a właściwie ich brakowi.

Nie uznawał żadnego mainstreamu. Przez trzydzieści lat, do roku 1939, polemizował z najważniejszymi pisarzami swojej epoki: między innymi z Brzozowskim, Przybyszewskim, Wyspiańskim, Witkacym, Boyem. Nikt z pisarzy nigdy nie otrzymywał od niego kredytu zaufania z powodu nazwiska czy tematu, wobec nikogo nie stosował taryfy ulgowej, a jeśli zgadzał się z pisarzami, akceptował ich utwory, to nigdy nie uprawiał krytyki panegirycznej lub promocyjnej. I mimo że przez całe życie komentował wydarzenia literackie, mimo że brał udział niemal we wszystkich ważnych dyskusjach o literaturze przed 1939 rokiem, to pisał nie po to, by utrwać lub tworzyć wielkości, lecz by pokazywać artystyczne słabości utworów, ich wątpliwe rozwiązania artystyczne i intelektualne, niewykorzystane możliwości, niedomyślane pomysły, kalekie czy poronione wykonania. Demystyfikował, kwestionował, polemizował oraz – jakbyśmy dziś powiedzieli – dekonstruował; ustawiał się zawsze w opozycji do aktualnych mód i zbiorowych gustów.

Przed rokiem 1939 znali go wszyscy pisarze i krytycy, a chociaż większość z nich propagowała zupełnie inne niż on koncepcje literatury, to jednak wszyscy z nim się liczyli. Irzykowski – nawet gdy pisał rzeczy, z którymi się nie zgadzano – był powszechnie słuchany; czytano go uważnie i poważnie. Był jednym z nielicznych w polskiej literaturze ponadpokoleniowym autorytetem.

Dlaczego więc go dziś nie ma?

Po pierwsze dlatego, że żyjemy w zupełnie innym (niż przed 1939 rokiem) świecie społecznym i politycznym, mamy do czynienia z zupełnie innym modelem kultury, ponieważ inna jest funkcja sztuki i literatury, ale też zupełnie inna jest funkcja mediów. A przede wszystkim inni są odbiorcy i uczestnicy kultury. Czy potrzebny jest im Irzykowski? Z tego, co oni sami mówią o sobie – ani trochę.

Programem Irzykowskiego był „merytoryzm” – termin nie tylko dziś nieznany, ale przede wszystkim nierozumiany.

Nierozumiany w świecie, w którym życiem kulturalnym rządzi wszechpotężny prasowy i medialny mainstream, w którym obowiązują etykiety, przynależność do grup, do koterii, do konkretnych mediów,

środoisk, grup interesów; w świecie, w którym nie liczy się indywidualny głos, postawa, sąd, lecz wyrażanie zbiorowych opinii, oczywiście jakoś stylistycznie zindywidualizowanych, lecz aksjologicznie i poznawczo identycznych, a przede wszystkim karnych wobec „przełożonych”, jak żołnierze w postawie zasadniczej. Jest to więc świat, w którym krytyka jest pozbawiona oparcia w sobie, w indywidualnym głosie, osądzie, w jednostkowej pewności przeciw wszystkim – czyli w krytyce programowo niepoprawnej. To świat intelektualnych poprawności, świat masowego – ideologicznego i politycznego – rasizmu. To znaczy świat, w którym niepodważalną zasadą jest podział na swoich i obcych, na słusznych i niesłusznych, świat, w którym obowiązuje powszechnie akceptowany feudalizm hierarchii, wasalizm myśli, klientelizm relacji, w którym liczą się nazwiska, a nie dzieła. W takim świecie merytoryzm Irzykowskiego – z jego podstawowym hasłem „solidarności z autorem” – jest ciałem obcym. Obcym ciałem jest też zasada krytyki Irzykowskiego, według której należy najpierw autora i utwór dogłębnie zrozumieć, co nie znaczy akceptować, a dopiero później oceniać, by postępować wobec utworu lojalnie, dać mu kredyt rozumności i sensu, a dopiero potem podejmować krytykę czy polemikę.

Aksjologia Irzykowskiego, w której najważniejszymi kryteriami były oryginalność, nowatorstwo i intelektualna powaga (Witkacy nazywał je „sprawami istotnymi”), nie przystaje do dzisiejszej, mainstreamowej krytyki literackiej. W estetyce współczesnej akceptuje się – a nawet celebrytuje i propaguje – wtórność, permanentne kopiowanie, wykorzystywanie cudzych idei i pomysłów, a wszystko to w opakowaniu „ponowoczesności” i estetyki postmodernizmu. A ta z kolei ma dziś także konsekwencje dla Irzykowskiego niewyobrażalne – to znaczy rozmywanie przedmiotu prawa autorskiego, czyli prawa do intelektualnej własności pomysłów, idei i ich sformułowań.

Dziś życiem kulturalnym – w którym nie ma miejsca dla Irzykowskiego – rządzi, jak pisał Zbigniew Herbert, „logika parcia, pojęcia jak cepy, żadnej dystynkcji w rozumowaniu, brak koniunktywu”. Tytuł tego wiersza – *Potęga smaku* – doskonale pasuje do twórczości Irzykowskiego, albowiem smak, gust i intelekt są w niej największą potęgą⁵. Są „siłą bezsilnych”, by przywołać Havla⁶. Dla Irzykowskiego taką siłą był merytoryzm, racjonalizm, do których żaden New Age czy napuszona paplanina nie miałyby wstępu.

Dzisiejszymi, oficjalnymi hierarchiami artystycznymi rządzi dokładnie ta sama zasada, z którą Irzykowski walczył od początku swej drogi twórczej – „świętości nie szargać”. Tak jak w czasach Irzykowskiego, tak i dziś literacki establishment ma swoją zamkniętą listę nazwisk – przedmiot permanentnej

5 Pierwodruk w 1983 r. w Paryżu, w tomie *Raport z obłąkanego miasta i inne wiersze* (przyp. red.).

6 Chodzi tu o tytuł eseju *Moc bezmocnych*, opublikowanego w 1978 r. (przyp. red.).

adoracji, bezkrytycznych zachwyków i seryjnych nagród za cokolwiek. Tak jak w czasach Irzykowskiego, nie można szargać kanonizowanych na Parnasie świętości, bo dzieło autora należącego do establishmentu musi być przedmiotem uwielbienia (nawet bez czytania). Pamiętamy sarkazm Gombrowicza: „dlaczego ma zachwycać, kiedy nie zachwyca?”. Autor *Ferdydurke* był wiernym uczniem Irzykowskiego (choć, jak zwykle, nigdy się do tego nie przyznał). Kto dziś pamięta młodą, debiutującą autorkę, która napisała, że nie zachwyca jej ostatni tomik Wisławy Szymborskiej ani książka Michała Pawła Markowskiego? Oskarżenia, które na nią spadły, że „niszczy autorytety” mogłyby konkurować z tsunami.

Ten świat, w którym nie ma Irzykowskiego, to świat pozbawiony autentycznej, niezależnej krytyki. To świat komisarzy estetycznych, którzy w opiniotwórczych miejscach życia literackiego pilnują, żeby nikt o „kanonizowanych na Parnasie” świętościach nie powiedział złego słowa. Dla Irzykowskiego była to rzecz niewyobrażalna. Każdy mógł polemizować z każdym, podziały ideologiczne były całkowicie wtórne, a nawet nieistotne, wobec tego, co konkretny autor ma do powiedzenia. Kontekst polityczny nie definiował talentu ani oryginalności artystycznej czy myślowej. Krytyka Irzykowskiego to świadectwo i manifest wielości, różnorodności, barwności, oryginalności, jednym słowem – indywidualności.

A co było dla Irzykowskiego oraz najwybitniejszych twórców jego generacji rzeczywistym, szanowanym „głównym nurtem”? Nauka. Tak, tak – nauka.

Nauka – rozumiana jako myśl współczesna, która rozwiązuje tajemnice świata i życia społecznego. Pisarz i krytyk musiał być partnerem dla uczonego. Irzykowskiego fascynowała psychologia, filozofia, zwłaszcza epistemologia (stąd jego „literacka teoria poznania”), antropologia, nauki społeczne. Przybyszewskiego fascynowała medycyna, którą studiował, podobnie jak później Jerzy Stempowski. Witkacy znał doskonale najnowsze prace z zakresu filozofii, antropologii, astronomii, matematyki, fizyki. Książeczka Gombrowicza *Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans* czytana jest przez studentów jako mini-podręcznik. Berent, Parnicki i Stempowski studiowali historiografię, Bruno Schulz śledził uważnie odkrycia naukowe; Berent był ponadto doktorem nauk przyrodniczych (debiutował artykułami naukowymi). Mackiewicz był przyrodnikiem. Każdy z nich był późnym wnukiem poprzedniego pokolenia – realistów, pozytywistów, naturalistów, tych wszystkich pre-modernistów, pasjonatów rzetelnej wiedzy i nowoczesnej nauki.

Czy w dzisiejszym establishmentie literackim jest jakiś pisarz, który interesuje się nauką, filozofią, który w swojej twórczości podejmuje gorące tematy myśli współczesnej? Był jeden – Stanisław Lem. Jednak – mimo ogromnej popularności – to pisarz spoza mainstreamu. Zakwalifikowano go

raz na zawsze jako *science fiction writer*, choć był filozofem współczesności. Podobnie jest z innymi pisarzami, którzy są pozycjonowani poza głównym nurtem dzisiejszego życia literackiego. na przykład Jacek Dukaj, Bronisław Wildstein, Antoni Libera, Elżbieta Cherezińska, Marta Kwaśnicka.

Dzisiejszy mainstream to intelektualne getto, w którym podstawową potrawą są wsobne problemy, tematy z drugiej ręki, krajowe wykonanie cudzych pomysłów – niczym licencjonowane programy telewizyjne. Kopie kopii, produkcje seryjne. A zamiast zainteresowania światem, rzeczywistością społeczną, kontemplacja zdeformowanego modernistycznego „ja”. Dla Irzykowskiego to wszystko były rzeczy niewyobrażalne, ponieważ napędzała go pasja naukowego poznania: ciekawość świata i człowieka. Dziś – być może – byłby kognitywistą.

Zmienił się gruntownie komunikacyjny model krytyki literackiej. W kulturze współczesnej brak tygodników literackich, które zastępowane są przez wkładki i dodatki poświęcone literaturze. Na recenzje książek nikt już nie czeka, bo jeśli są nawet istotne i ważne, to chyba jedynie dla autorów, ich rodzin i ich znajomych. W czasach Irzykowskiego krytyka była indywidualną wypowiedzią o świecie, tworzyła wzorce jego rozumienia. I rozwijała się poza systemem poprawnościowych ograniczeń cenzuralnych.

Ta krytyka była powszechnie rozumiana jako działalność etyczna. Jeśli w literaturze jej miarą była szczerość, to w krytyce podkreślano jej godność. Wyznaczników takiej krytyki upatrywano w jej profesjonalizmie, na który składały się takie cechy jak pionierskość poszukiwań i rozwiązań artystycznych, permanentne tworzenie własnej terminologii, języka opisu i interpretacji, świadomość, że język jest narzędziem poznania, które bardzo łatwo zdeformować. Stąd u Irzykowskiego – i u jego duchowych spadkobierców – uważna analiza semantyki terminów, słów, poetyki tekstu i pryncypialne dyskusje nad każdym sformowaniem.

Czytanie dziś tekstów Irzykowskiego to odświeżająca lektura. Uświadamia, jak wiele formuł jego autorstwa odnalazło swoje drugie życie w polszczyźnie. Na pozór znane z języka potocznego, wypełniły się nową treścią: czyn i słowo, walka o treść, słoń w składzie porcelany i wiele innych. Na przykład walka o treść – czyli walka o rzeczy najistotniejsze i najpoważniejsze.

Irzykowski plewił i karczował krytykę z małostkowości, ze spraw prywatnych, nieistotnych. A dla rozpleniającej się wtórności ukuł nawet sformułowanie „ludzie z drzwiami na plecach”⁷, czyli ci, którzy wyważają otwarte drzwi.

7 Zob. „W oblężeniu”, w: K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 64. „Kto są ci ludzie z drzwiami na plecach? To są pisarze polscy, którzy pasożytną na kwestiach już

Irzykowski uczył krytycyzmu jako powinności intelektualnej. Jej instrumentami były dla niego kompetencja, jasność wypowiedzi, logika i bezinteresowność myśli. Odrzucał chodzenie w stadzie i kolektywizm opinii, traktowanej jako główny argument. Odrzucał wszelkie formy totalizmu i mętniactwa. I potrafił przyznać rację nawet największemu przeciwnikowi.

Nie ma dziś Irzykowskiego, chociaż pozostawił po sobie niewielkie i bardzo różnorodne grono kontynuatorów i pasjonatów: Sandauer, krakowska wielka krytyka – Błoński, Kijowski, Flaszen, a ze szkoły warszawskiej Burek i Sławiński. Ale może najbliższej dwoistej natury Irzykowskiego jako pisarza i krytyka byli Miłosz, Herling-Grudziński, Gombrowicz, Mackiewicz. Analizowali rzeczywistość za pomocą literatury i krytyki, a wszystko, co pisali, było kolejną realizacją „literackiej teorii poznania”.

Formacja Irzykowskiego już odeszła. Wychowana na pamięci o pluralistycznej, wielonarodowej, wielojęzycznej i wielokulturowej Rzeczypospolitej, a potem takiejż wielkiej emigracji wojennej. Formacja wychowana na twardych sporach ideowych, personalistycznych starciach indywidualności niechowających się za plecami redakcji, chlebodawców, wydawców, grup interesów i anonimowych macherów życia publicznego.

Karol Irzykowski był człowiekiem sporu i pozostał w pamięci potomnych jako postać sporna. A kto w dzisiejszym establishmencie literackim jest człowiekiem sporu lub postacią sporną – w tym najgłębszym sensie, jaki nadał mu Irzykowski? Rozglądam się wokół: nie widzę, nie słyszę, kto się wstrzymał? Cisza.

Nie ma Irzykowskiego – nie ma go wśród nas, bo dzisiaj nikt nie ma ochoty na samotność w literaturze i w sztuce. Dzisiaj mainstream zapewnia każdemu, kto się zgłosi, nagłośnienie i oświetlenie, przyprowadzi publiczność, zorganizuje nawet oklaski i bisy. W zamian żąda tylko jednego – identyfikacji z kolektywem. Tej ceny Irzykowski nigdy by nie zapłacił.

dawno załatwionych, rozbabrują je, eksploatują, udają bohaterski wysiłek. Nie tylko wywalili otwarte drzwi, ale nadto przemalowują je i zaopatrzwszy w nowy napis, urządzają za nimi swój kramik”. (przyp. red.).

„Maniak, dziwak, impertynent”? Spory (o) Karola Irzykowskiego

(Skrócony zapis debaty na Poddaszu Kultury 7 października 2014)

Piotr Kieżun rozmawia z Ewą Paczoską, Mateuszem Chmurskim i Katarzyną Sadkowską

Piotr Kieżun: Karol Irzykowski to jedna z najwybitniejszych postaci polskiej sceny intelektualnej przełomu XIX i XX wieku. Jednak w przeciwieństwie do Stanisława Brzozowskiego, z którym często się go zestawia, jest on dziś we współczesnych dyskusjach o Polsce wielkim nieobecny. O Brzozowskiego się spieramy, Brzozowskiego studiujemy, Brzozowskiego wyrywa sobie z rąk młoda lewica i prawica. O Irzykowskim właściwie zapomnieliśmy. Dlaczego?

Ewa Paczoska: Dlatego, że z Irzykowskiego nie można zrobić takiego bohatera jak z Brzozowskiego. Brzozowski jest bohaterem narracji o charakterze tragicznym – opowieści o niezrozumieniu, złej woli i polskich toksynach. Dziś w Polsce mamy po prostu jakiś problem z historią Polaka myślącego. Zupełnie inny rodzaj opowieści wzbudza w nas zbiorowe emocje, ekscytację albo nienawiść. Swoją drogą to zadziwiające, że teraz, przy tej bardzo wyrazistej fali zainteresowania Brzozowskim o Irzykowskim mówi się tak mało. Był on przecież kongenialnym czytelnikiem autora *Płomieni*. Zapomina się też o świetnym, interesującym jako próba dialogu, wydaniu *Legendy Młodej Polski*, do którego Irzykowski zrobił swój własny komentarz w postaci indeksu.

Mateusz Chmurski: Jeśli chodzi o recepcję Irzykowskiego, dla mnie bardziej niż znamieny jest czysto biograficzny fakt. Nie wiem, czy państwo pamiętają, jaki był zawód bohatera naszej rozmowy – ten zawód, z którego żył przez bite dwadzieścia lat. Otóż Irzykowski był stenografem. Pracował w sejmie galicyjskim, potem w Sejmie II Rzeczypospolitej, zresztą za dość marne pieniądze. Nie było jednak mowy, żeby żył z literatury. Ta perspektywa pojawiła się dopiero w późnych latach 20. oraz w latach 30.,

wraz z powstaniem Polskiej Akademii Literatury. Mając to na uwadze, warto przypomnieć sobie jedną z wypowiedzi Irzykowskiego o Brzozowskim, w której ten pierwszy stwierdza, że Brzozowski był autorem „nieposiadającym tej dyskrecji ciszy”, którą w domyśle oczywiście posiadał sam Irzykowski.

Ze współczesnym odbiorem Brzozowskiego wiąże się z kolei zaskakujący paradoks. Dzięki temu, że pewne konteksty filozoficzne i myślowe się powtarzają, na przykład marksizm w postaci neomarksizmu, Brzozowskiego daje się dziś umieścić w debacie publicznej pomimo bardzo stereotypowej młodopolskiej retoryki oraz stylistyki, która teoretycznie powinna dla nas brzmieć jak z podręcznika do historii literatury. Za to Irzykowski, który z założenia krąży, szuka trudnego czytelnika, nie daje się w ten sposób zaszufłakować. Trudno dziś przyporządkować jego myśl tej czy innej grupie społecznej, ideologicznej czy politycznej.

Piotr Kieżun: Czy nieobecność Irzykowskiego nie wynika po prostu z tego, że czytając go, ma się wrażenie dzielenia włosa na czworo? W zapiskach z 1944 roku Irzykowski zarzucał Brzozowskiemu promowanie megalomanii czynu, lekceważenie jednostki na rzecz człowieka przez wielkie „C”. Brzozowski to jednak wyraziste, wielkie idee, Irzykowski zaś drobi, zajmuje się szczegółami.

Ewa Paczoska: Podjęłabym tutaj wątek pozytywizmu, bo Irzykowskiego da się z pozytywizmem połączyć. Nie z tym, który wiąże się z walką starej i młodej prasy w Warszawie lat 70. XIX wieku, ale z pozytywizmem, który jest poważną propozycją filozoficzną. Irzykowski będzie zresztą mówił jeszcze w okresie międzywojennym, że myśmy takiego prawdziwego pozytywizmu w Polsce nie mieli, że przypominał on u nas raczej ruchawkę dziennikarską. Pozytywizm w wykonaniu Irzykowskiego to jest właśnie owo rozdrabnianie, dzielenie włosa na czworo. To jest ruch myśli, ale również praktycyzm, ciągle przekłuwanie baloników, które wszyscy wokół nieustannie nadmuchują. Być może pytanie o dzisiejszą nieobecność Irzykowskiego jest pytaniem o nieobecność pozytywizmu w polskiej narracji i w polskim życiu.

Mateusz Chmurski: Odnoszę czasami wrażenie, że Irzykowski jako jedyny czytelnik Brzozowskiego był świadom tego, co w pismach Brzozowskiego rzeczywiście należy do autora, a co z tych pism wybierała sobie publiczność. Ów rozdzźwięk pomiędzy zawartością a recepcją dotyczy zresztą również dzisiejszych czytelników. Ewa Paczoska przypominała indeks do *Legendy Młodej Polski*. Ten indeks jest niesamowicie dokładnym opracowaniem mapy myśli Brzozowskiego, takiej mapy, która dzisiaj nie funkcjonuje i z której bierzemy zaledwie kilka haseł, a kilkadziesiąt czy wręcz

kilkaset pozostaje w cieniu. Wracając do pisarstwa samego Irzykowskiego, to prawda – dzielił on włos na czworo, ale chciał także, żeby inteligentna publiczność była w stanie dzielić ten włos na czworo razem z nim, a nie chwyciła kilka sloganów z Brzozowskiego i wpisywała je znów w to polskie Oberammergau, które Brzozowski sam chciał zniszczyć czy zdekonstruować.

Piotr Kieżun: A podobieństwa? Napisałeś w jednym z tekstów, że dla Irzykowskiego Brzozowski był jednocześnie postacią zbyt bliską i zbyt daleką. I rzeczywiście, stosunek Irzykowskiego do autora *Płomieni* to swoista Hassliebe. Łączy ich na pewno krytyka polskości. W jednym z tekstów Irzykowski pisze o tym, dlaczego nie ma dramatu w Polsce, i mówi, że „chemia życia polskiego jest niedramatyczna. Po prostu: Polak nie lubi się kłócić. [...] Nie ma poczucia sceniczności, jest tylko lepszym i gorszym solistą”¹. Pod tym stwierdzeniem spokojnie mógłby się podpisać Brzozowski.

Ewa Paczoska: Głównym powinowactwem pomiędzy nimi jest niezgoda na świat gotowy. Jest to obsesyjny motyw pism Brzozowskiego, który kształtuje jego myślenie także o Polakach i kulturze polskiej. Że my przychodzimy na świat, żyjemy i umieramy w tych samych dekoracjach, i nic z tym nie robimy.

Mateusz Chmurski: Ja bym jednak podkreślał, dlaczego nie ma pomiędzy nimi punktów wspólnych. Mówiąc bardzo skrótowo – dlaczego Brzozowski był zmorą życia Irzykowskiego. Ostatnio przeglądałem wspomnienia o Irzykowskim Haliny Marii Dobrowolskiej, napisane w latach 40. Według świadectwa autorki Irzykowski jeszcze dobre trzydzieści lat po śmierci Brzozowskiego wciąż wracał do niego myślami i się na niego zżymał.

Trzeba wyobrazić sobie tę sytuację: Irzykowski przez całe życie marzył, podkreślam – marzył, aby zyskać czytelnika i mieć wpływ na polskie umysły. A tu nagle przychodzi młodszy od niego o dobre pięć lat Brzozowski, który z dnia na dzień staje się trybunem ludu i prowadzi za sobą rzesze młodzieży, nie do końca zresztą rozumiejące to, co Brzozowski ma im do zaproponowania. Mało tego, Brzozowski należał do tych, którzy potrafili mówić do tłumu, a to było czysto osobiste utrapienie Irzykowskiego, który całe życie się jąkał, choć walczył z tym i jeździł na różne terapie. Trzeba przyznać, że Irzykowski był na tyle uczciwy, że potrafił docenić siłę intelektu Brzozowskiego, o czym świadczą mogą teksty – włącznie z recenzją pośmiertnie wydanego *Pamiętnika*. Irzykowski spierał się z jego autorem całe życie, aż do lat 40. XX wieku.

1 Uwagi o tzw. upadku twórczości dramatycznej w Polsce, *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1976, s. 173–174.

Ewa Paczoska: Warto pamiętać, że zbiór swoich poważnych krytyczno-literackich esejów *Współczesna powieść polska* Stanisław Brzozowski zadeedykował właśnie autorowi *Pałuby*. Zapowiadał też książkę o Irzykowskim, która miała się nazywać „Psychologia naczyń włosowatych”, czy jakoś podobnie. To jedna z tych widmowych książek Brzozowskiego, która nigdy nie powstała. Myślę, że Irzykowski miał niewielu takich partnerów do dyskusji. Natomiast istnieje pomiędzy nimi jedna zasadnicza różnica. Mateusz Chmurski mówił w czasie dzisiejszej konferencji [*Irzykowski: człowiek sporu, postać sporna* – przyp. red.] o sposobie pisania Irzykowskiego – że jego myśl biegła jakby po kole, że wracał do pewnych wątków. Otóż u Brzozowskiego myśl biegnie po spirali. W każdym następnym dziele wznosi się on już w inne regiony, nie wraca do raz wyrażonej idei. To mogło Irzykowskiego irytować jako jakiś rodzaj niedbalstwa intelektualnego, intelektualnej pozy.

Pozostaje jeszcze spór dotyczący inteligencji. Co Brzozowski o niej mówi? W pewnym momencie stwierdza, że inteligencja powinna się podać do dymisji po rewolucji 1905 roku. Jak mógł to odebrać Irzykowski? Nie pamiętam, czy bezpośrednio zareagował na ten tekst, ale ma się on nijak do idei klerkizmu, którą Irzykowski popierał.

Piotr Kieżun: Zostawmy na razie Brzozowskiego i zajmijmy się samym autorem *Pałuby*. Kiedy spojrzy się na pisma, w których publikował, można się zastanawiać, jakimi drogami szła jego myśl. Były wśród nich krakowska „Nowa Reforma”, „Skamander”, „Wiadomości Literackie”, z którymi się też fechtował, socjalistyczny „Robotnik”, sanacyjny „Pion”. Pisał również do narodowego „Prosto z Mostu”, choć nie oznacza to, że był narodowcem. Do „Prosto z Mostu” pisali przecież zarówno Bolesław Miciński, jak i młody Turowicz.

Ewa Paczoska: Przyczyną tego, że Irzykowski pisuje do pism różnej orientacji, absolutnie sprzecznych ze sobą ideowo, jest to, że on w pewnym momencie wszędzie popadał w konflikt, po czym musiał opuścić daną redakcję i szukać dla siebie nowego miejsca. Wydaje mi się, że interesowało go jednocześnie bardzo wiele idei jego czasu – każdą uczciwie analizował, każdą chciał przemyśleć, włączyć w krąg swoich poważnych lektur, ale żadnej z tych idei nie chciał absolutyzować. Okazywało się więc, że mają do niego pretensje zarówno socjaliści, jak i konserwatyści, choć na pozór wydawał się bliski tej czy innej opcji.

Mateusz Chmurski: Tu się krzyżują dwie rzeczy. Po pierwsze jego dramatyczne poszukiwania odbiorcy i jego kłótniwość. Po drugie przekonanie Irzykowskiego, że intelektualista niczego się nie boi. Jeżeli na giełdzie dyskursów pojawiają się w danym momencie pewne poglądy, to jest on w stanie zmierzyć się z nimi wszystkimi. Oświeceniowy racjonalista ma

obowiązek się z nimi skonfrontować, zapoznać i w idealnym przypadku przekonać do swej racji.

Piotr Kieżun: I czasami uderzyć. Irzykowski bywa niezwykle drapieżny.

Ewa Paczoska: To prawda, był drapieżny. Dziś byłby przede wszystkim zdecydowanym przeciwnikiem *political correctness*. Choć te wszystkie środowiska dyskutujące ze sobą w Polsce międzywojennej też wytwarzały między sobą pewną kulturę taktu.

Piotr Kieżun: Współczesne polskie spory wydają się jednak letnie w porównaniu z tym, co działo się przed wojną. Wróćmy do Irzykowskiego. Chciałbym spytać o „Prosto z Mostu”. Czy wybór tej właśnie redakcji był szukaniem sobie pisarskiej przestrzeni, czy zdecydowało raczej jakieś powinowactwo ze Stanisławem Piaseckim? Znalazłem w książce profesora Henryka Markiewicza cytat z listu do Karola Ludwika Konińskiego, w którym Irzykowski przyznaje się, że ma czasem pokusy, żeby zwalczać w sobie „miękki humanitaryzm”. O tym, co oznacza zwalczanie tych pokus, przekonaliśmy się na szerszą skalę w czasie drugiej wojny światowej.

Ewa Paczoska: Tak, ale jeśli spojrzeć na teksty Irzykowskiego, to nie jest jasne, czym miałby być ten „miękki humanitaryzm”. Stąpamy tu po kruchym lodzie, bo mamy jakąś wizję „Prosto z Mostu”, jego linii politycznej, ideologicznej. Wydaje mi się, że Irzykowski po prostu jest sobą. Nie mam poczucia, że się sprzeniewierza.

Matusz Chmurski: Zgadzam się. Irzykowski jest dalej sobą, tylko czasy są już inne. On dalej stara się racjonalnie krążyć między jedną myślą a drugą, ale w momencie, w którym rzeczywistość wokół niego jest tak bardzo zideologizowana i spolaryzowana, nie może znaleźć odbiorcy, który byłby w stanie spokojnie rozważyć jego argumenty. Zresztą tego typu refleksje prowadzą do cokolwiek anachronicznej lektury.

Konrad Niciński przeprowadził bardzo subtelną analizę tego, jak teksty Irzykowskiego wpisywały się w poszczególne polemiki z „Wiadomościami Literackimi” czy w antysemickie kampanie². Nie chcę teraz tego szczegółowo odtwarzać, ponieważ wymaga to ogromnej erudycji, ale ważne jest, w jakim kontekście pojawiają się owe artykuły. Weźmy pod uwagę choćby taki przykład: w roku 1912 odbywa się jedna z największych nagonek antysemickich przed pierwszą wojną światową. W tym samym czasie wychodzi tekst Irzykowskiego o psychoanalizie, opublikowany w jednym z poczytnych czasopism, w którym cała strona jest poświęcona rozważaniom o tym, że partia żydowska zdradziła partię polską, bo opowiedziała się nie za tymi co trzeba kandydatami do petersburskiej Dumy. Tekst Irzykowskiego o tym,

2 Zob. w niniejszym tomie artykuł Konrada Nicińskiego *Irzykowski a faszyzm*, s. 65–74.

co potem było uważane za „żydowską psychoanalizę”, nie jest jawnym włączeniem się w debatę, natomiast jeżeli obok otwarcie antysemitckiego artykułu, który zajmuje całą kolumnę, pojawia się nagle artykuł o „dziwnej nauce żydowskiego profesora z Wiednia”, zwracający uwagę na społeczno-kulturowe znaczenie psychoanalizy, to taka niewinna interwencja okazuje się bardzo subtelnym głosem w niezwykle ważnej dyskusji. Choć widzimy to dopiero z naszej perspektywy, dokładnie wiek później.

Piotr Kieżun: Słonimski w swoich felietonach z końca lat 30. doskonale widzi, na co się zanosi w Europie. Czy Irzykowski też jest jasnowidzem i wie, czym skończą się lata 30.?

Ewa Paczoska: Irzykowskiego można raczej nazwać ostrowidzem, chociaż nie w tej sprawie. Po pierwsze jest on pacyfistą, któremu się wydaje, że kultura zbawi świat. To jest rodzaj dziewiętnastowiecznego marzenia, że się wszyscy zhumanizujemy przez kulturę. Wierzy też, że doświadczenie pierwszej wojny jest na tyle silne i że tak dogłębnie pozwoliło poznać okrucieństwo i moc zabijania, że teraz da się tego wszystkiego uniknąć. W tle mamy tu do czynienia z humanistyczną czy raczej humanitarną, z ducha pozytywistyczną empatią. Irzykowski raczej nie odbierał tych samych sygnałów co Słonimski. Swój sejsmograf miał ustawiony w innym miejscu niż ten ostatni.

Mateusz Chmurski: Nie wiem, na ile to jest pozytywistyczne dziedzictwo, a na ile dziedzictwo pochodzące od niemieckich romantyków, lecz Irzykowski rzeczywiście wierzy, że chaos zawsze da się opanować za pomocą racjonalnej dyskusji. Tym bardziej że pierwszej wojny światowej doświadczył nie jako żołnierz, ale jako reporter.

Piotr Kieżun: Przypomnijmy, na froncie rosyjsko-austriackim...

Mateusz Chmurski: ...który widzi z bardzo bliska, ale na który patrzy okiem poniekąd ponadnarodowym, nie opowiadając się za żadną z narodowości. Przypomina to piękny, utopijny, austro-węgierski mit o pokojowym współistnieniu pod rządami Franza Josepha. W 1942 lub 1943 roku Irzykowski zapisuje zresztą w dzienniku słowa, które w naszej anachronicznej lekturze mogą szokować. Przytaczam je z pamięci, ale ich sens jest mniej więcej taki, że szkoda by było, gdyby Niemcy przegrali wojnę – mają bowiem taki Geist!

Piotr Kieżun: Dobrze, że o tym wspominasz, bo chciałem zapytać o stosunek Irzykowskiego do Niemców. Sam pisał o sobie jako o ziemczalym Polaku. Być może Irzykowski nie widzi, co się dzieje, bo Niemcy ogląda przez czysto intelektualny filtr. Jaka jest rola niemieckiej kultury w jego myśleniu?

Mateusz Chmurski: O roli kultury niemieckiej w życiu Irzykowskiego napisano już całą bibliotekę, ale na potrzeby tej dyskusji można by postawić następującą tezę: Irzykowski był całkiem udanym produktem austro-węgierskiego szkolnictwa, które *nota bene* było całkiem niezłe. Gdy wczytamy się w zestawione przez Barbarę Winklową wypisy z książek szkolnych, pochodzące z placówek, w których Irzykowski pobierał nauki, to zobaczymy, że przez parę ładnych lat uczył się pięciu języków: dwóch języków antycznych, języka polskiego, ruskiego (czytaj ukraińskiego) i niemieckiego. Właśnie ten ostatni wybrał sobie jako język wiodący, ale nie tyle jako język Austriaków, ile język kultury niemieckojęzycznej – język pewnego sposobu myślenia, który przez całe swoje życie pragnął wprowadzić w Polsce.

Ponadto na prawach kuszącej nadinterpretacji można by stwierdzić, że Irzykowski świadomie próbuje konstruować siebie jako autora niemieckojęzycznego, by rozwiązać swoje czysto osobiste problemy. W 1881 roku przeżywa całkiem nowoczesny dramat. To właśnie wówczas rozwodzą się jego rodzice. Z jednej strony mamy jego ojca, kompletnego bankruta zamieszkującego rozlatujący się dworek w Galicji, którego, jak można sądzić po *Dzienniku*, Irzykowski raczej nie znosił. Z drugiej – matkę, która wyjeżdża z córkami do Lwowa, najnowocześniejszego miasta regionu, gdzie te ostatnie będą się realizowały artystycznie. Irzykowski musi więc dokonać wyboru pomiędzy tradycyjną, sienkiewiczowską niemal, dworską polskością a nowoczesnością stolicy Galicji. Przyjeżdżając do tego miasta, niejako z automatu zanurza się w język niemiecki i w tym języku do roku 1897 pisze po części swój dziennik. We Lwowie rozpoczyna również studia na germanistyce. W tym czasie inspiruje się Hebblem, o którym usiłuje napisać doktorat u profesora Wernera. Jednak w pewnym momencie Irzykowski zdaje sobie sprawę, że jako autor niemieckojęzyczny nie będzie miał szans na osiągnięcie sukcesu. Świadomie obiera więc rolę piewcy, herolda, orędownika kultury niemieckiej wśród polskiej publiczności.

Katarzyna Sadkowska: Mam wrażenie, że Irzykowski nie do końca jest Polakiem z wyboru. Tak jak powiedziałeś, pewne rzeczy mu się po prostu nie udały. Całe życie będzie się czuł lepszy od swoich rodaków, ponieważ poznał niemiecki literacko-intelektualny świat, który dla większości Polaków był światem zamkniętym. Narzuca się tu jakoś dyskurs kolonialny i postkolonialny. Irzykowski będzie cały czas przekonany, że kultura niemiecka stoi wyżej od kultury polskiej, a przynajmniej jest bardziej subtelna i zniuansowana. Kiedy opisuje wykłady lwowskich polonistów, nie zostawia na nich suchej nitki. Jest co prawda członkiem Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, ale to, co się tam dzieje, jest mu w gruncie rzeczy obce.

Mateusz Chmurski: To prawda, wyrażenie „Polak z wyboru” brzmi może zbyt mocno. Powiedziałbym więc inaczej – uczestnik polskiego obiegu literackiego z wyboru.

Katarzyna Sadkowska: Czy miał jednak wybór?

Mateusz Chmurski: Miał. Byli w tamtym czasie Polacy, którzy próbowali zmienić język i niektórym się to udało. Znamy nawet całkiem słynne przypadki, jak choćby casus Stanisława Przybyszewskiego.

Katarzyna Sadkowska: Problem polega jednak na tym, że w przeciwieństwie do Irzykowskiego Przybyszewski odniósł literacki sukces. Autor *Patuby* wrócił więc do polszczyzny, ponieważ pragnął być nie tyle niemieckojęzycznym uczonym czy publicystą, ile niemieckojęzycznym pisarzem, co mu się nie udało.

Mateusz Chmurski: Myślę, że na życiowe wybory Irzykowskiego należy patrzeć dwójako. Po pierwsze próbując sobie odpowiedzieć, jak owe wybory wyglądają z naszej perspektywy, po drugie jak oceniał je sam Irzykowski. On sam był święcie przekonany, że dokonał swoistego przeistoczenia na potrzeby narodu i że spełnia kulturotwórczą misję. Warto przypomnieć, że *Patuba* była pomyślana przez autora jako powieść edukacyjna. Najwcześniejsze szkice *Patuby*, jakimi dysponujemy, są umieszczone w *Dzienniku*. Irzykowski wielokrotnie przywołuje tam wątek snu, w którym nieomal prowadzi za rękę polskiego chłopca, przyszłego bohatera powieści i ukazuje mu, jak wygląda świat. Stąd wściekłość Irzykowskiego na Brzozowskiego – że angelman i rusofil; a później na Boya – że przez swoją francuską lekkość pozbawia nas powagi i kantowskiego „nieba gwiazdzistego”.

Piotr Kieżun: Wróćmy do Irzykowskiego jako do krytyka literackiego. Wiemy, że namiętnie czytał Niemców i Austriaków. Czytał również masę literatury polskiej. Wiemy, z kim się fechtował. Wielokrotnie występował przeciwko Miriamowi, Boyowi, futurystom, Słonimskiemu, skamandrytom, Witkacemu, formistom, awangardzie... Kto spośród polskich pisarzy był dla niego pozytywnym punktem odniesienia? Bo trzeba szczerze przyznać, że wielu późniejszych gigantów literatury nie zauważył – choćby Gombrowicza.

Ewa Paczoska: Nie zauważył też Schulza, choć ja mam do niego największe pretensje o to, że nie zauważył kobiet – genialnych pisarek dwudziestolecia. Nieustannie pisał, że reprezentują „styl lusterkowy”. Jeśli chodzi o Nałkowską, powodem były oczywiście osobiste animozje. Zresztą Gombrowicz też nie docenił Nałkowskiej, ponieważ irytowała go swoimi wielkopañskimi gestami, snobizmami i salonem. W przypadku Irzykowskiego zadziwiające jest to, że nie dostrzegał właśnie tych pisarzy, którzy mogli być jego sojusznikami czy wręcz kontynuatorami jego pomysłów – jak wspomniany Gombrowicz. Ponadto Irzykowski bardzo zmieniał swoje sądy. Po

wydaniu *Luku* stał się wielbicielem Kadena-Bandrowskiego, po ukazaniu się *Generała Barcza* nazwał pisarza „piewcą świństwa”. Lubił niektóre teksty Iwaszkiewicza. Cenił Dąbrowską. Ale to wszystko wciąż się zmieniało. Z Witkacym był w sporze, ale sądzę, że głównie dlatego, iż Witkacy toczył w swoich utworach grę z powieścią popularną. Irzykowski uwielbiał za to fantastyczną prozę Stefana Grabińskiego, który dziś przeżywa renesans, ale również o nim potrafił napisać w niezwykle złośliwy sposób.

Katarzyna Sadkowska: Zaryzykowałabym tezę, że Irzykowski po prostu nie odnalazł się w dwudziestoleciu. Podobnie zresztą jak inny wybitny krytyk – Ostap Ortwin. Obaj wchodzili w rzeczywistość II Rzeczypospolitej z przekonaniem, że wiedzą już, jak ma ona wyglądać, i z tego powodu nie byli skłonni do dialogu z młodszymi twórcami. Ortwin zarzucał im, że pewne rzeczy traktują zbyt lekko, że brakuje im narodowych ideałów, głębszej perspektywy. To, co reprezentowali, było dla niego za frywolne. Tak jak poezja Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, o której pisał, że „istoty spraw i rzeczy nie chwyta się oburącz pełną garścią, aby wgrzyźć się w ich miążgę. Głaska się je tylko pluszem naskórka, pieszczotliwym muśnięciem warg”³.

Piotr Kieżun: Kiedy dziś wspomina się autora *Pałuby*, często przywołuje się figurę klerka. Czym jest ona dla Irzykowskiego?

Ewa Paczoska: U Irzykowskiego klerk to bardzo synkretyczne pojęcie. Mieści się w nim między innymi pozytywistyczne wyobrażenie roli intelektualisty. Ma ono też związek ze stosunkiem pisarza do kultury masowej i poczuciem, że ta ostatnia zaczyna nas osaczać i że wszystko niedługo zostanie zglajchszaltowane. Idea klerkizmu jest więc desperacką próbą obrony elitarnego stosunku do kultury w obliczu rządów mediokracji i wszechobecnego uśrednienia. W tym sensie Irzykowski okazuje się ostatecznie utopistą – jak wszyscy dziewiętnastowieczni z ducha myśliciele.

3 O. Ortwin, *Maria z Kossaków Pawlikowska*. „*Niebieskie migdały*”, w: idem, *Próby przekrojów*, wstęp J. Kleiner i W. Kozicki, Lwów 1936, s. 261.

Indeks osób

- Abaszew Władimir Wasiljewicz 79
Abraham Karl 46
Adamski Maciej 132
Adler Alfred 68, 85, 100
Amsterdamski Stefan 151
Andrzejewski Jerzy 244
Anstett Jean-Jacques 55
Apollinaire Guillaume, właśc. Wilhelm Apollinaris Kostrowicki 80
Arnheim Rudolf 167
Arystoteles 54
Aulinger Barbara 97
- Baer Joachim 264
Bahr Hermann 51
Bahr Janina 7, 33, 65, 68, 91, 103, 106, 114, 149, 177, 201, 226, 229, 258
Balázs Béla, właśc. Herbert Bauer 168, 169
Baley Stefan 41
Baliński Ignacy 37
Balzac Honoré de 21, 30, 80, 224
Banasiak Bogdan 73
Bandrowski Bronisław 40, 41
Bańka Józef 94, 178
Baran Bogdan 27, 210
Barbusse Henri 151
Barthes Roland 185, 187
Bartl Carmen 54
Bartoszyński Kazimierz 95
Batory Paweł 12
Baudelaire Charles 17, 59, 145
- Bazantay Pierre 77
Bazin André 161
Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de 80
Beaurain Karol de 38, 39
Beczek Jakub 9
Behler Ernst 55
Beiser Frederick 55
Bell Anne Olivier 12
Bell Quentin 12
Belmont Leo, właśc. Leopold Blumental 159
Benda Julien 237, 238
Benjamin Walter 19, 53, 57, 59
Berent Waclaw 23, 271
Bergson Henri 103, 163, 258
Berman Antoine 263
Besnier Patrick 77, 80
Bielik-Robson Agata 94
Biełousow Aleksandr Fiedorowicz 79
Bieńczyk Marek 227
Bieńkowski Zbigniew 147
Biernacki Andrzej 236
Biłos Piotr 9
Birzer Sandra 206, 265
Bloom Harold 94
Blüth Rafał Marcelli 66
Błoński Jan 210, 225, 273
Bobkowski Andrzej 236
Bocheńska Jadwiga 157, 159
Bocheński Adolf 239
Bocheński Aleksander 239

- Bocheński Józef 239
 Bocheński Tomasz 216
 Boczkowski Krzysztof 146
 Bolcewicz N. 47
 Bolecki Włodzimierz 6, 10, 20, 21, 35,
 109, 173, 206, 216, 220, 268
 Bondy François 228
 Boniecki Edward 53
 Borkowska Grażyna 48, 49
 Borman Antoni 258
 Bourdieu Pierre 228
 Bouriau Christophe 100
 Boyé Edward 30
 Brabant Eva 39
 Brand Erna 105, 136
 Braun Jerzy 70, 71, 239
 Bremond Henri 116
 Breuer Josef 46
 Breza Tadeusz 236
 Brokmanowa Melania 48
 Brückner Aleksander 260, 263
 Brumer Wiktor 159
 Brunn Leon 49
 Bruyn Dieter de 172, 206, 216, 256, 264
 Brykalska Maria 49
 Brzękowski Jan 108, 114, 115, 116
 Brzozowski Stanisław 56, 94, 96, 102,
 103, 105, 114–116, 127, 169, 269,
 275–278, 282
 Budrecka Aleksandra 6, 12, 23, 75, 88,
 112, 153, 174, 194, 205, 260
 Budrewicz Aleksandra 11
 Burek Tomasz 268, 273
- Cabaj Jarosław 36
 Cała Alina 49, 50
 Carcassonne Manuel 228
 Cellard Jacques 264
 Ceynowa Klaus 100
 Chanska Koko 262
 Chapsal Madeleine 223
 Chądzyńska Zofia 228
 Cherezińska Elżbieta 272
 Chmurski Mateusz 9, 34, 93, 94, 96,
 98, 105, 184, 206, 232, 259, 264,
 265, 268, 275–282
- Chruszczyński Andrzej 230
 Chrzanowski Ignacy 159
 Chwalba Andrzej 151
 Chwistek Leon 120
 Coates Paul 256
 Conrad Joseph, właśc. Józef Teodor
 Konrad Korzeniowski 137, 235,
 242, 246
 Couty Daniel 80
 Crüger Jan (Johannes) 133, 134, 139,
 144
 Csáth Géza, właśc. József Brenner 9
 Cudzych-Budniak Katarzyna 249
 Culler Jonathan 117
 Cywjan Tatiana Władimirowna 79
 Czachowski Kazimierz 123–127, 172
 Czermińska Małgorzata 181, 184
 Czyżowski Kazimierz 160
- Dällenbach Lucien 31
 Danaher David S. 206, 265
 Dawid Jan Władysław 36, 37, 46
 Dąbrowska Krystyna 6
 Dąbrowska Maria 48, 283
 Dąbrowski Mieczysław 151
 Dąbrowski Tadeusz 159, 167
 Dedecius Karl 256, 263
 Degler Janusz 210, 214
 Delaperrière Maria 266
 Dembiński Henryk 236
 Detrez Raymond 265
 D’Haen Theo 265
 Dickens Charles 30
 Diderot Denis 61
 Dilthey Wilhelm 58
 Dobosz Andrzej 232
 Dobrowolska Halina Maria 277
 Dobczyn Leonid Iwanowicz 79
 Dollimore Jonathan 183
 Dorer Maria 41
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 224
 Douchy Thérèse 262
 Drohocki Zenon 108
 Dubuffet Jean 232
 Duchamp Marcel 80
 Dukaj Jacek 272

- Dutsch Mikolaj 265
 Dybciak Krzysztof 243-247, 251
 Dziekoński Albin 267
- Eco Umberto 8, 23-25
 Eichner Hans 55
 Ekier Jakub 53
 Eksteins Modris 147, 151
 Elaesse Thomas 167
 Eliot Thomas Stearns 137, 145, 146
 Espagne Michel 34, 35
- Fallend Karl 43
 Falzeder Ernst 39
 Faron Bolesław 249
 Feldman Wilhelm 69, 93, 125
 Ferdynand, arcyksiążę, zob. Franciszek Ferdynand, arcyksiążę
 Ferenczi Sándor 39
 Fichte Johann Gottlieb 178
 Ficowski Jerzy 216, 225, 262
 Fik Ignacy 230
 Fink Bruce 188
 Finkelstein Miriam 206, 265
 Fiszer Stanisław 210
 Flaszen Ludwik 273
 Fokkema Douwe Wessel 172
 Foucault Michel 73
 Franciszek Ferdynand, arcyksiążę 147, 148
 Franciszek Józef I., cesarz Austrii, król Węgier 280
 Franczak Jerzy 6, 97, 173, 193, 210, 218, 255
 Franz Joseph I, zob. Franciszek Józef I
 Freedgood Elaine 155
 Freud Sigmund 7, 8, 25-27, 33-35, 37, 39, 40, 41, 43-47, 51, 85, 87, 98, 186
 Fryde Ludwik 236, 244, 245
- Gabryel Piotr 247, 249
 Galmiche Xavier 8, 265
 Galsworthy John 18
 Gałczyński Konstanty Ildefons 252
 Garysz Stanisław 125, 126
 Giampieri-Deutsch Patrizia 39
- Giddens Anthony 17
 Gide André 8, 10, 29-31, 148, 171-174, 182-189, 226
 Giedroyc Jerzy 186, 229-231, 233, 239, 240
 Gieryszewska Barbara 159
 Gilbert Martin 151
 Girard René 17
 Głowala Wojciech 6, 7, 9, 14, 97, 105, 150, 154, 156, 165, 201, 245, 250, 255, 268
 Głowiński Michał 206, 224, 267, 268
 Goetel Ferdynand 63, 64, 230
 Goethe Johann Wolfgang 24, 57
 Gogol Nikołaj Wasiljewicz 79
 Gołębowska Maria 6, 97, 105, 154, 160, 163, 169, 170, 177, 181, 255
 Gołubiew Antoni 236
 Gombrowicz Witold 10, 31, 184, 186-188, 223-234, 262, 269, 271, 273, 282
 Gorczyńska Małgorzata 132
 Górowie Zofia i Stefan 201
 Górska Barbara 56, 66, 83, 86, 171, 199
 Górzyna Zofia 15, 88, 93, 107, 109, 158, 160, 169, 256
 Grabiński Stefan 127, 283
 Grajewski Wincenty 176
 Grévin Alfred 81
 Grillparzer Franz 53
 Grimstad Knut Andreas 206, 266
 Grob Thomas 265
 Grodzicka Jadwiga 84, 101, 135
 Gross Emil 90
 Großheim Michael 98
 Grubiński Wacław 230
 Grudzińska Agnieszka 192, 266
 Gruszecka Aniela 12
 Grydzewski Mieczysław 67, 69, 229, 230, 258
 Guesnet Francois 50
 Guias Christophe 228
 Gutowska-Nowak Barbara 147
 Guyau Jean-Marie 144
 Guze Joanna 171
 Gwoździcki Władysław 203

- Habsburgowie, ród 52
 Hagenner Malte 167
 Haliński Tadeusz 47
 Hartmann Eduard von 85, 87, 98
 Hauptmann Gerhart 88–91
 Havel Václav 270
 Hawryszków Kama 249
 Hebbel Christian Friedrich 25, 46,
 74, 89, 90, 93–95, 101–103, 110,
 171, 281
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 178, 179
 Heinrich Władysław 37
 Hejmej Andrzej 249
 Heller Hugo 51
 Hemecker Wilhelm W. 41
 Hempel Jan 47
 Henrykowska Małgorzata 157
 Henrykowski Marek 256
 Herbart Johann Friedrich 39–42, 139
 Herbert Zbigniew 270
 Herling-Grudziński Gustaw 230, 273
 Hertz A. 238
 Heuckelom Kris van 206, 216, 265
 Heydel Magda 12, 13
 Hoene-Wroński Józef 71
 Hoffer Peter T. 39
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus
 54, 81
 Hofmannsthal Hugo von 19, 154
 Holzapfel Rudolf Maria 26, 59, 60
 Holz Arno 15, 86, 118
 Hołownia Olga 18
 Howard Richard 185
 Hulewicz Jerzy 68, 107, 115, 116
 Hulewicz Witold 116
 Hulka-Laskowski Paweł 201
 Husarska Anna 228
 Huxley Aldous 100
- Irzykowska Anna (Hanna) 200–202, 204
 Irzykowska Barbara 148, 199, 200, 204
 Irzykowska Helena 203
 Irzykowska Julianna 203
 Irzykowska Maria Antonina, z d.
 Gnoińska 199, 200
- Irzykowska Zofia 10, 199–204
 Irzykowski Alfred 203
 Irzykowski Czesław 203
 Ivanyk Stepan 41
 Iwaniuk Wacław 236
 Iwaszkiewicz Jarosław 30, 116, 173, 283
 Iwaszkiewiczówna Helena 30, 173
- Jackiewicz Aleksander 168
 Jacobs K. 206
 Jaesrich Helmut 228
 Jagiełło Eugeniusz 48
 Jakóbczyk Jan 6, 94, 149, 150, 152, 179,
 224, 226, 229, 255, 260, 262
 Janaszek-Ivaničková Halina 172
 Janicki Stanisław 164
 Janion Maria 229
 Jaroszyński Tadeusz 44, 47
 Jarzębski Jerzy 216, 217
 Jasiński Józef 43
 Jaśkowski Jan Nepomucen 134
 Jauksz Marcin 9, 135, 206
 Jaworski Stanisław 176
 Jedlicki Jerzy 49
 Jekels Ludwik 35, 37–42, 47, 51
 Jensen Wilhelm 51
 Jens Walter 265
 Jerzy V, król Wielkiej Brytanii i Irlandii
 80
- Jędrzejewicz Janusz 67
 Johnson Mark 153
 Joubaire Alfred 151
 Joyce James 172
 Judym Tomasz 36
 Jung Carl Gustav 39, 46, 98, 168
- Kaden-Bandrowski Juliusz, właśc.
 Juliusz Bandrowski, pseud.
 Kaden 42, 64, 147, 283
 Kafka Franz 147
 Kanfer Marian 65
 Kania Ireneusz 86
 Kant Immanuel 83, 178
 Karpinska Louise von, zob. Karpiń-
 ska Ludwika
 Karpińska Ludwika 40, 41, 47

- Karpiński Wojciech 237
 Karpowicz Agnieszka 174
 Kasprowicz Jan 24
 Kądziera Jerzy 244
 Kelsen Hans 100
 Kielak Dorota 151
 Kieżun Piotr 8, 275–280, 282, 283
 Kijowski Andrzej 273
 Kirchner Hanna 64
 Kisiel, zob. Kisielewski Stefan
 Kisielewscy, rodzina 237
 Kisielewski Jan August 237
 Kisielewski Stefan, pseud. Kisiel 5, 7,
 10, 232, 235–253
 Kisielewski Zygmunt 237, 252
 Kitowska-Łysiak Małgorzata 216
 Klages Ludwig 94, 98–100, 103
 Kleiner Juliusz 153, 283
 Klíma Ladislav 9
 Kmieciak Zenon 47
 Knysz-Rudzka Danuta 18, 206
 Kołaczkowski Stefan 63, 66, 67, 70, 71,
 237, 240, 244, 249
 Kołyszko Anna 13
 Komar Stanisław 263
 Komornicka Maria 20
 Konicka Hanna 266
 Koniński Karol Ludwik 6, 35, 63, 65–67,
 70–72, 205, 255, 258, 279
 Konopiński Michał 42
 Konopnicka Maria 88, 128, 139
 Kończyc Tadeusz 159
 Kornilowicz Władysław 66
 Kotarbiński Tadeusz 210
 Kot Karolina 17
 Kott Jan 236, 244
 Kowalczyk Urszula 94
 Kowalczyk Andrzej 186, 230
 Kozicki Władysław 283
 Kozimor André 262
 Kozłowski Władysław Mieczysław 37
 Kracauer Siegfried 161
 Krakowski Édouard 258, 259
 Kraskowska Ewa 148, 199
 Królica Artur 6, 94
 Król Marcin 240
 Krysiński Władimir 265
 Krzeszowski Tomasz 155
 Krzywoszewski Stefan 44
 Kubacki Waław 236, 244
 Kucharzewski Jan 48
 Kuczkowski Feliks 256, 257, 261, 262
 Kuderowicz Zbigniew 94, 178
 Kulczycka-Saloni Janina 18, 206
 Kumor Aleksander 6, 158, 161
 Kundera Milan 227
 Kurnatowski Jerzy 49
 Kwaśnicka Marta 272
 Kwiatkowski Jerzy 172, 206, 244
 Labuda Aleksander 176
 Lacan Jacques 33, 34, 188
 Lacek Stanisław 114, 115
 La Fontaine Jean de 263
 Lakoff George 153
 Lam Andrzej 5, 7, 15, 20, 33, 55, 65, 68,
 86, 88, 93, 103, 106, 107, 110, 114,
 149, 169, 177, 226, 229, 255, 258
 Landman Adam 178
 Lange Antoni 50
 Lechoń Jan, właśc. Leszek Serafino-
 wicz 229
 Lejeune Philippe 174–176, 182
 Lejtes Józef 164
 Lem Stanisław 271
 Libera Antoni 272
 Lichański Stefan 236
 Linde Samuel Bogumił 260, 261
 Lindner Gustav Adolf 41
 Linneusz Karol, właśc. Carl von Linné
 101
 Lipiński Jacek 205
 Lisowski Georges 262
 Loti Pierre 80
 Löw Chaim 65, 69
 Lubas-Bartoszyńska Regina 176
 Lubelski Tadeusz 166
 Lueger Karl 50
 Lumière August Marie Louis i Louis
 Jean 161
 Łapiński Zdzisław 226

- Łaszowski Alfred 63–66, 68–72, 226,
 236
 Łobodowski Józef 236
 Łojek Jerzy 47
 Łubieński Konstanty 239
 Łukasiewicz Jacek 132
- Mach Ernst 26, 42, 85, 101
 Maciejewska Irena 156
 Maciejewski Janusz 245
 Mackiewicz Józef 271, 273
 Madej Alina 164
 Magnone Lena 8, 18, 26, 33, 38
 Maigné Carole 39, 40, 42
 Makowiecki Andrzej Z. 151
 Malewicz Kazimierz 230
 Malewska Hanna 236
 Małecki Wojciech 132
 Mamoń Bronisław 71
 Mannheim Karl 131
 Mann Thomas 172, 224
 Marianowicz Antoni 252
 Marinetti Filippo Tommaso 70
 Markiewicz Henryk 6, 20, 96, 191, 227,
 231, 232, 255, 256, 268, 279
 Markowski Michał Paweł 53–55,
 57–61, 271
 Martin-Chauffier Louis 184
 Martynkewicz Wolfgang 98
 Masłowski Ludwik 42
 Matuszek Gabriela 265
 Méliès Georges 161
 Mencwel Andrzej 94, 210
 Mendoza Imke 206, 265
 Meur Diane 264
 Meyer Arthur 81
 Męczkowski Waław 43
 Micewski Andrzej 240
 Michalski Hieronim 244
 Micińska Anna 210
 Miciński Bolesław 71, 278
 Miciński Tadeusz 116, 180, 244, 245
 Mickiewicz Adam 24
 Miklaszewski Walenty 69
 Miller Jan Nepomucen 107, 116, 201
 Miłosz Czesław 236, 252, 262, 273
- Minor Jacob 57
 Miriam, zob. Przesmycki Zenon
 Mitosek Zofia 8, 86, 96, 259
 Moliér, właśc. Jean Baptiste Poquelin
 256, 260
 Montaigne Michel Eyquem de 224, 227
 Moraczewski Waław 125, 126
 Mrugalski Michał 94, 265
 Mucha J. 47
 Musil Robert 172
 Musset Alfred de 80
- Nalewajk Żaneta 10, 216
 Nałkowska Zofia 64, 148, 149, 199, 282
 Nałkowski Waław 47
 Namowicz Tadeusz 53
 Napierski Stefan 109, 116
 Nazarian Elizabeth 157, 161, 162
 Neiberger Michael S. 147, 151
 Niciński Konrad 8, 279
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 8, 27, 28,
 55, 186, 188, 210
 Noras Andrzej J. 178
 Norwid Cyprian Kamil 107, 111, 116
 Novalis, właśc. Friedrich Leopold von
 Hardenberg 8, 53, 55, 57–59
 Nowaczyński Adolf 157
 Nowakowski Zygmunt, właśc. Zyg-
 munt Tempka 123
 Nowicki Marek 201
 Nowiński Józef 139
 Nowotny-Szybistowa Magdalena 212
 Nunberg Herman 38, 39, 45
 Nycz Małgorzata 225
 Nycz Ryszard 6, 19, 20, 88, 104, 110, 111,
 113, 152, 154, 155, 179, 220, 268
- Ochórowicz Julian 37, 44
 Olszewska Maria Jolanta 151–153, 156
 Orkan Władysław, właśc. Franciszek
 Ksawery Smaciarz 151
 Orlik Piotr 173
 Ortwin Ostap, właśc. Oskar Katzenel-
 lenbogen 283
 Orzeszkowa Eliza 50
 Otwinowski Stefan 66, 72

- Ozierowski Mikołaj 159
- Paczoska Ewa 8, 11, 18, 20, 34, 94, 172,
206, 259, 265, 275-280, 282, 283
- Panas Władysław 216
- Panek Sylwia 6, 9, 94, 97, 154, 173, 181,
255
- Pankowski Marian 30
- Pańczak Martyna 10
- Parnicki Teodor 244, 271
- Pasek Jan Chryzostom 227
- Pauen Michael 98
- Pavel Thomas 192, 196
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 283
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida 6, 173,
206
- Peiper Tadeusz 114-116
- Perec Georges 31
- Perzyński Włodzimierz 159
- Phillips Ursula 206, 266
- Piasecki Stanisław 64, 66, 225, 279
- Picabia Francis 80
- Pietrzak Włodzimierz 108
- Piętak Stanisław 236
- Piltzowie 43
- Piłsudski Józef 71
- Piotrowska Zofia 136
- Piwińska Marta 138
- Pleśniewicz Andrzej 236
- Płachecki Marian 251
- Płomieński Jerzy Eugeniusz 210
- Podoska Teresa 225
- Podsiad Antoni 174
- Poe Edgar Allan 80, 145
- Poincaré Henri 100
- Polack Michel 223
- Pomian Krzysztof 210
- Poniatowska Izabela 34
- Popowski Stanisław 144
- Porębowicz Edward 53
- Porges Raoul 168
- Proust Marcel 7, 8, 29, 30, 172, 259
- Prószyńska Agnieszka 156
- Prus Bolesław, właśc. Aleksander
Głowacki 37, 197
- Pruszkowski Tadeusz 240
- Pruszyńska Joann 239, 252
- Pruszyński Ksawery 239
- Przesmycki Zenon, pseud. Miriam
282
- Przyboś Julian 64, 108, 114-116
- Przybyszewski Stanisław 23, 53, 55,
56, 269, 271, 282
- Putrament Jerzy 236
- Puzyna Konstanty 210, 212
- Rabelais François 80, 224, 227
- Rabińska Krystyna 147
- Radziwiłłowicz Rafał 36
- Range Annelotte 143
- Rank Otto, właśc. Otto Rosenfeld 46
- Ratuszna Hanna 5, 157
- Reczek Stefan 260
- Reik Theodor 46
- Remarque Erich Maria, właśc. Erich
Paul Remark 151
- Rembek Stanisław 151
- Reszke Robert 26
- Rey Alain 264
- Reymont Władysław Stanisław 23
- Ricardou Jean 31
- Ricoeur Paul 261, 263
- Ritz German 192, 256, 264-266
- Robbe-Grillet Alain 73
- Rodak Magdalena 174, 176
- Rodak Paweł 94, 174, 176, 187, 188
- Rodziewiczówna Maria 135
- Rogowski W. 47
- Rogoziński Julian 29, 173
- Rolland Romain 151
- Roussel Raymond 8, 73-81
- Roux Dominique de 223
- Rowiński Cezary 73
- Rozborski Patrick 10, 96, 206, 259
- Rudkowska Magdalena 49
- Rudnicki Adolf 236
- Rudnicki Szymon 241
- Russovitch Alejandro 228
- Rymkiewicz Jarosław Marek 64
- Rzepa Teresa 41
- Rzymowski Wincenty 44, 49

- Sadger Isidor Isaak 46
 Sadowska Katarzyna 6, 8, 53, 81, 83,
 93, 255, 275, 281-283
 Sadowski Lesław 48, 50
 Sakowski Juliusz 230
 Sandauer Artur 171, 172, 225, 233, 236,
 273
 Santos-Dumont Alberto 77
 Sauerland Karol 266
 Saussure Ferdinand de 74
 Sawczyński Zygmunt 134
 Schiller Friedrich 53
 Schlegel Friedrich von 53, 54, 55, 57,
 59, 60, 61
 Schnädelbach Herbert 178
 Schneider Sascha 141, 143
 Schopenhauer Arthur 54, 55, 98
 Schröder Hans Eggert 99
 Schulz Bruno 10, 205, 216, 217, 218, 219,
 220, 221, 225, 228, 233, 255, 262,
 271, 282
 Sen Colleen Taylor 266
 Shakespeare William 80
 Shepard Richard 155
 Siatkowska-Callebat Kinga 10, 96, 184,
 192, 206, 259, 264, 266, 268
 Sidre Georges 262
 Sieniawscy, rodzina 202, 203
 Sienkiewicz Henryk 24, 133, 135, 231
 Sieroszewski Wacław 64
 Simmel Georg 94, 97, 102, 103
 Skalmowski Wojciech 5
 Skiwski Jan Emil 64, 68, 69
 Skórczewski Dariusz 232
 Skwarczyński Adam 63
 Sławiński Janusz 121, 206, 268, 273
 Słonimski Antoni 67, 69, 228, 229, 231,
 233, 280, 282
 Smith Adam 101
 Smorąg-Goldberg Małgorzata 10, 228,
 266
 Smorąg Małgorzata, zob. Smorąg-
 Goldberg Małgorzata
 Sokół Lech 210
 Sombart Werner 48
 Sontag Susan 185
 Speina Jerzy 216
 Stachel Peter 42
 Staff Leopold 126, 127, 128
 Staff Ludwik Maria, właśc. Karol Staff
 54
 Stala Krzysztof 216
 Stalin Józef, właśc. Iosif Wissariono-
 wicz Dżugaszwili 233
 Starowiejska-Morstinowa Zofia 249
 Stawiarska Agnieszka 225
 Steiner Uwe 53
 Stekel Wilhelm 46
 Stempowski Jerzy 71, 271
 Stępień Marian 240
 Stojanović Bronislava 216
 Stomma Stanisław 239
 Strug Andrzej 151
 Studentowicz Kazimierz 239
 Stur Jan 116
 Suchanow Klementyna 227
 Sułkowski Tadeusz 236
 Szarlitt Bernard 258
 Szary-Matywiecka Ewa 6, 206, 255,
 268
 Szaszkievicz Markian 203
 Szekspir William, zob. Shakespeare
 William
 Szokalski Wiktor Feliks 46
 Szpakowska Małgorzata 210
 Szpotański Janusz 200, 251
 Sztaba Wojciech 210
 Szubert Bogusław 178
 Szulik Weronika 10
 Szulżycka Alina 17
 Szweykowski Zygmunt 37
 Szymanowski Adam 24
 Szymanowski Karol 237, 241, 248, 253
 Szymański Wiesław Paweł 244
 Szymborska Wisława 271
 Szymczak Mieczysław 260
 Szyszka Michał 10, 232, 235, 239, 249
 Ścibor-Rylski Jerzy 203
 Święch Jerzy 151
 Świętochowski Aleksander 36, 48, 49
 Tarczewski Jan 47

- Tenigl Franz 98
 Terlecki Tymon 244
 Tomaszewski Marek 266
 Tomczykówna Stanisława 37
 Topass Jan 7, 26, 35, 258
 Traba Elżbieta 50
 Traba Robert 50
 Trautmann-Waller Céline 42
 Troczyński Konstanty 6, 236, 245, 255
 Trzebiński Andrzej 72
 Tulli Magdalena 31
 Turgieniew Iwan Siergiejewicz 79
 Turowicz Jerzy 278
 Twardowski Kazimierz 36, 37, 40, 41, 57
- Ujazdowski Kazimierz M. 237, 239
 Ujejski Józef 107
 Unamuno Miguel de 8, 30, 31
 Urbanek Mariusz 237
 Urbanowski Maciej 64, 66, 71, 240
- Vaihinger Hans 100, 101, 103, 104
 Vandenberghe Frédéric 97, 102
 Vandendorre Katia 94
 Verne Jules 76, 80
 Vianey Michel 223
 Voisine-Jechová Hana 266
 Voltaire, właśc. François-Marie Arouet
 258
- Wagner E.L. 257, 258, 262
 Walicki Andrzej 71
 Wells Herbert George 18, 80
 Werner Andrzej 172, 205
 Werner Michael 34, 35
 Werner Richard Maria 281
 Werter Jan 147
 Wiegandt Ewa 147
 Wielopolska Marie Jehanne 107
 Wiertow Dziga, właśc. Denis A. Kaufman 162
 Wilde Oscar 58, 154
 Wildstein Bronisław 272
 Winklowa Barbara 5-7, 10, 26, 35, 41,
 43, 64-67, 72, 84, 135, 148, 149,
 158, 199, 201, 255, 256, 281
- Wiszniowska Monika 235
 Witek-Swinarska Barbara 233
 Witkacy, zob. Witkiewicz Stanisław
 Ignacy
 Witkiewicz Stanisław Ignacy, pseud.
 Witkacy 10, 20, 39, 94, 107, 108,
 116, 122, 160, 205, 210-216, 220,
 221, 225, 269-271, 282, 283
 Wittels Fritz (Siegfried) 46
 Wittgenstein Ludwig 21, 112, 113
 Wittlin Józef 147, 233
 Władyka Wiesław 241
 Włodarczyk Hélène 266
 Wojdak Ryszard 144
 Wojnowski Konrad 167
 Wojterska Maria 125, 157
 Wolniewicz Bogusław 21, 113
 Womela Stanisław 84, 90, 136, 138
 Woolf Virginia 8, 11-14, 16-21, 172
 Wójtowicz Zdzisław 159
 Wyczańska Irena 244
 Wyka Kazimierz 6, 172, 236, 244-246,
 249
 Wyskiel Wojciech 216, 229, 230
 Wypiański Stanisław 114, 116, 269
- Zacharska Jadwiga 156
 Zagórski Jerzy 68, 236
 Zahorska Stefania 166, 167, 267
 Zaremba Charles 266
 Zbierzchowski Zbigniew 24
 Zdunik Jan 9
 Zegadłowicz Emil 116
 Zengel Ryszard 71, 172, 206, 268
 Zgorzelski Czesław 244
 Zieliński Konrad 48
 Zola Émile 21, 224, 257
- Żabicki Zbigniew 172, 206
 Żeleński Tadeusz, pseud. Boy 67,
 120, 123-127, 200, 224, 227-229,
 231-233, 269, 282
 Żeromski Stefan 23, 36, 231
 Żółkiewski Stefan 236

KAROL IRZYKOWSKI – CZŁOWIEK SPORU, POSTAĆ SPORNA

O Irzykowskim piszą [...] jego prawdziwi znawcy. Piszą jednak nie tylko ze znanstwem – ale z prawdziwą pasją. Z podziwem i zniecierpliwieniem, uznaniem i powątpiewaniem, radością i smutkiem. Otrzymujemy w efekcie prawdziwy wielość na temat Irzykowskiego [...]. Nie jest to zbieranina tekstów, ale świetnie pomyślana i wszechstronna monografia.

(z recenzji prof. dr hab. Andrzeja Skrendy)

Ogląd dorobku naukowego poświęconego Irzykowskiemu skłania przede wszystkim do pytania o aktualność tego pisarza, krytyka i myśliciela.

Czy poświęcone kulturze polskiej pisma stanowią nadal źródło inspiracji, czy przynależą już raczej do modelowych ujęć problematyki odległej, osadzonej w określonym kontekście historycznym?

Czy Irzykowski, człowiek sporu i niezliczonych literackich agonów, pozostaje nadal postacią sporną, czy – jak chciał Stefan Kisielewski – „mianiak, dziwak, impertynent” jest w stanie w dzisiejszym świecie pobudzić do debaty, wreszcie, jak wygląda obecność autora *Pałuby*, jeśli wyjdziemy poza granice Polski, i jak można oceniać jego twórczość w kontekście komparatystycznym?

fragment Wstępu książki

ISBN 978-83-66076-45-7



9 788366 076457