

Jakub Beczek

Kreacjonistyczny wymiar słowa we wczesnym pisarstwie Karola Irzykowskiego (rekonesans)

I

Tak jak na kartach świętych ksiąg, gdzie często mamy do czynienia z różnego rodzaju „dyskursem epifanijnym”¹, we wczesnej twórczości Karola Irzykowskiego niezwyklej nobilitacji doczekały się kreacjonistyczne właściwości słowa (zarówno na poziomie twórczości fantastycznej, jak i w obrębie naturalizmu wychylonego tradycyjnie w stronę strategii realistycznych). To ostatecznie występuje już nie tyle jako fragment literackiego kodu, ale raczej przybiera formę niezależnej jednostki o wyraźnie określonych właściwościach modelujących. Jeśli, wedle Irzykowskiego, słowo można pod względem kwalitatywnym identyfikować z czynem to należy przyjąć, że każda nazwa stwarza, czyli powołuje do życia nową rzeczywistość². W jednym z listów do wieloletniego przyjaciela Stanisława Womeli z 1897 roku krytyk napisał wprost, że „nazywanie rzeczy po imieniu jest czynem”³. Wszystko to zgodnie z przekonaniem, iż naturalizm wcale nie należy do łatwych sposobów ujmowania (i oddawania) bezpośrednich pierwiastków rzeczywistości. Zanotowanie, za pomocą słów, pewnych demonicznych faktów czy najokropniejszych nawet

¹ Termin autorstwa Ryszarda Nycza. Zob.: Idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

² W *Czynie i słowie* czytamy, że „dzieło gotowe jest wprawdzie z jednej strony 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”. K. Irzykowski, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebel jako poeta konieczności. – Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980, s. 454 (dalej podaję jako C i numer strony; wszystkie cytaty z Irzykowskiego pochodzą z edycji *Pism* pod red. A. Lama). Por. w tym kontekście wypowiedź Maupassanta: „Realista, jeśli jest artystą, będzie się starał ukazać nie banalną fotografię życia, lecz jego wizję bardziej całkowitą, bardziej przejmującą i bardziej przekonującą niż samo życie”. G. de Maupassant, *Le roman* [w:] *Pierre et Jean*, Paris 1880, s. 19. Cyt. za: H. Markiewicz *Realizm, naturalizm, typowość* [w:] Idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976, s. 230. Rzecz ciekawa, iż warunkiem bycia artystą jest dla Maupassanta uwzględnianie przez twórcę czynnego stosunku do rzeczywistości, a nie tylko bierne jej przez niego rejestrowanie.

³ K. Irzykowski, *Dziennik 1891-1897*, Kraków 1998, s. 704–705 (dalej jako DZ i numer strony). Por. też następujące konstatacje: „(...) myśli i słowa są czynami” [w:] Ibidem, s. 510, a także: „(...) w swoim zakresie *Pahuba* nie gada o czynach à la Staff, lecz sama wprost jest czynem (...)” (C 381).

szczegółów, które w trakcie epifanijnego olśnienia objawiają się w świecie, implikuje kreację (czyn) w sferze wyobrazeniowej. Realizm traci w takim ujęciu swe mimetyczne wyznaczniki, stając się „kopalnią kształtów” fantastycznych. W stosunku do rzeczywistości empirycznej funkcjonują one na zasadzie kontrelementów. Autor *Słonia wśród porcelany* pisał wprost o ambicji sprostania życiu, o podstawianiu lustra Meduzie bezpośredniości, o nazywaniu bezimiennej „za pomocą kombinacji imion”. W stosowanym przez siebie skomplikowanym procesie sygnifikacji Irzykowski wykorzystywał słowa podkreślające doraźność kolejnego ujęcia, nieostateczność czynu. Warunek ów spełnia na przykład kilka z wprowadzanych przez krytyka nazw: „Horla”, „Pałuba” czy „pierwiastek pałubiczny”⁴. Status ontyczny tych znaków-symboli, uogólniających pewne nie do końca uchwytnie fenomeny, jest niejasny⁵. Można rzec, iż zbliża się w tym przypadku do znieawidzonych przez krytyka hipostaz – rozumowych twórców generalizujących zjawiskowość świata. W ten sposób, zataczając koło, wywód powyższy wolno nam rozpatrywać w kontekście słynnego sporu Irzykowskiego z Brzozowskim o racjonalizm, który posługuje się irracjonalizmem jako narzędziem.

Warto by w tym miejscu zwrócić uwagę na dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, nie każde nazywanie można apriorycznie utożsamiać z aktem stwarzającym. Świadomość chaosu rzeczywistości wymaga bowiem od poety uruchomienia szczególnego rodzaju wrażliwości sprawiającej, że odpowiedni kontakt pomiędzy podmiotem a przedmiotami staje się możliwy. Ponownie

⁴ W noweli Maupassanta czytamy: „A ten ktoś! Jak go nazwać? Ten niewidzialny! Nie, to nie wystarczy. Dałem mu imię Horla. Dlaczego? W c a l e n i e w i e m” [podkr. – J. B.]. G. de Maupassant, *Horla (pierwsza wersja)*, tłum. Irena Dewitz [w:] *Historie osobliwe i fantastyczne. Nowela francuska od Cazotte’a do Apollinaire’a*, wybór, wstęp i noty J. Parvi, Warszawa 1975, s. 429). O terminie „pałuba” zob. także: E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm (Od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, s. 13 i nn.

⁵ Wydaje się, że problem niejasnego statusu fenomenów takich, jak: bezpośredniość, bezimienność, pałubiczność, cudowność, horliczność, ale też Hebbłowska „konieczność” i – co za tym idzie – trudność w pisaniu o nich trafnie zauważył Irzykowski w swej rozprawie O Fryderyku Hebbelu: „Czy można konieczność w poezji »przedstawić«, »oddać«? – pytał krytyk, dodając – Już sam wybór takiego celu świadczy, że poeta chce być Bogiem. A ż Bogiem? Nie; t y l k o Bogiem. Szczytowym punktem tych usiłowań w literaturze był Hebbel. Nie osiągnął nic innego jak tylko metaforę konieczności, tylko symbol Idei – symbol, który w chwili, gdy w Ideę nie wierzę, przestaje mi wystarczać” (C 151).

dotykamy tu niezwykle ważnej dla autora *Czynu i słowa* kwestii komunikatywności literackiego przekazu, co w praktyce zmusza nas do uwzględnienia triady równowartościowych elementów: po pierwsze – szeroko pojmowanej materii, po drugie – podmiotu percypującego i w konsekwencji twórcy dzieła, ale także, co najważniejsze, medium pośredniczącego; po trzecie wreszcie – odbiorcy, ze względu na którego wprowadzono nakaz pełnej odpowiedzialności pisarza za swe poetyckie czyny. Przyjmijmy teraz, że świat przypomina swą strukturą nieuporządkowany tekst, gdyż za takim tłumaczeniem, podążając tropem Ernsta Macha, optował autor *Pałuby*. Rozpad elementów słownych, z jakich zbudowane są utwory, dokonująca się w trakcie zapisu dezintegracja prowadzi, podług Irzykowskiego, zaledwie do powtórzenia chaosu świata (widać to w ekspresjonizmie, a zwłaszcza w dadaizmie i surrealizmie)⁶. W ten sposób, omijając bierne rejestrowanie wrażeń, nie osiąga się jednakże w pełni kreacjonistycznego wymiaru twórczości implikującego organizację materii. Krytyk pisał w *Niezrozumialcach...*:

„Mnożą się poeci, którzy poprzestają na bawieniu się w wyobraźni tematami i już na tej podstawie uważają się za geniuszów, mówiąc, że przelanie tych myśli i uczuć na papier to rzecz podrzędna, dodatkowa. To lekceważenie słowa jest nieuzasadnione. Myśl nie jest całą myślą, póki nie skryształizuje się w słowach. A to drugie stadium: krystalizowanie, jest w dziejach myśli równie ważne, jak pierwsze: stadium poczęcia. (...) Słowo jest czynem, tak dobrym, jak każdy czyn inny. Tego jednak nie zdołają pojąć ci, dla których słowo jest tylko b a w i d e ł k i e m pod pozorem artyzmu, którzy chcieli z poezji stworzyć sobie w życiu o a z e w o l n ą o d o d p o w i e d z i a l n o ś c i” [podkr. – J. B.; C 482].

Nawet nazwa ukonstytuowana na silnej adekwatności w stosunku do obiektu nie zawsze jest w stanie sprostać oczekiwaniom i – w konsekwencji – wyzwolić język z pułapki stereotypizacji. W *Pałubie* problem ów doczeka się skonstruowania specjalnej teorii epistemologicznej. Najbardziej wymowny wydaje się w tym przypadku cytat z listu do Womeli:

⁶ Por. C 475 i n.

„Ja jestem większym niewolnikiem bezpośredniości niż ty, gdyż chciałbym jej [bezpośredniości – J. B.] pomóc do życia w sposoby jeszcze bardziej wyrafinowane. A zresztą chociaż ją nazywam, czyż ją przez to znam, a nie czuję tylko? Nazwa jest tu tylko prowizoryczną etykietą” [podkr. – J. B.; DZ 718].

Oczywiście, największy nacisk kładzie pisarz na modalność słowa, mając także na uwadze sprawczą moc zabiegów logocentrycznych, ich performatywny charakter. Nieco odmiennie przedstawia się rzeczywista wartość językowej reprezentacji. Wszystko polega raczej na ostatecznej nieokreśloności oraz, co za tym idzie, umownej definiowalności odpowiednich pojęć. Odbywa się to przy założeniu, że w momencie poetyckiego nazywania zjawisk bezpośrednich każde z określeń figuruje tylko na chwilę. W *Niezrozumialcach...* czytamy:

„Przeciętny obywatel nie wie zwykle, ile ta mowa, którą się codziennie posługuje, zawiera w sobie hieroglifów i okruchów filozoficznych – konstatuje krytyk. – Wszak np. to niewinne słówko „jest”, używane w każdym zdaniu, jest niezmiernie głęboką i śmiałą hipotezą filozoficzną (...). A słowa takie, jak: Bóg, świat nieskończoność? Czyż je rozumiemy? (C 476)”.

Wydaje się, iż powyższy wywód wpisać można w pewien filozoficzny dyskurs, który ma dość bogatą tradycję epistemologiczną. Ograniczmy jednak pole eksploracji do jak najmniejszego wycinka. W takim ujęciu przeciwwagę dla „bezimienności” może stanowić wciąż ponawiana próba językowego oznaczania świata – semiotyzowania czy sygnifikowania go, dokonywana, oczywiście, na restrykcyjnych warunkach. Irzykowski doskonale zdawał sobie sprawę, że twórca w akcie stwarzania za pomocą systemu „narzędzi i znaków” organizuje nieporządek, ale robi to niejako dla wewnętrznej wygody, uspokajając siebie jedynie na moment. W gruncie rzeczy, jak pisał:

„(...) panuje tylko między nami umowa, spisek przeciwko chaosowi, że taki to a taki obszar chaosu jest już zbadany, wyczerpany, zrozumiany, nie wzbudzający już wątpliwości”⁷.

⁷ Ibidem.

W tak postrzeganej rzeczywistości każdy czyn poetycki jest co prawda jedynie zmianą porządku materii tekstowej (por. DZ 710), ale transpozycja owa stanowi wyraźnie o sensie heroicznego zmagania z materią świata. Irzykowskiego koncepcja literatury kreacjonistycznej zaowocuje w przyszłości interesującymi spostrzeżeniami krytyka, poczynionymi w kontekście metod reprodukcji wrażeń charakterystycznych dla impresjonizmu i ekspresjonizmu.

II

Irzykowski zainteresowany był symbolizmem już od wczesnych lat 90. Dał tego dowód zwłaszcza w dwóch nowelach napisanych w tym okresie. *Wycieczka w świat daleki* wykorzystuje jedynie pewne elementy interesującej nas techniki. *Wielki jeździec*, ukończony w roku 1894, bez większych wartości literackich, odwołuje się do symboliki orientalnej, a dzięki swej specyficznej stylizacji jest bodaj najbardziej niezrozumiałym utworem pisarza. Sam autor nigdy nie komentował tych nowel w kontekście symbolizmu. Można więc przypuszczać, iż stanowiły one tylko próbę wprowadzenia coraz popularniejszej wówczas poetyki. Dwa lata później, w marcu 1896 roku, pojawił się w lwowskim „Monitorze” artykuł, który w pewnym sensie można nazwać granicznym. Irzykowski omówił w nim przełom w pisarstwie Gerharta Hauptmanna, dający się zaobserwować w kilku utworach z ostatniej dekady XIX wieku. Chodziło zresztą nie tyle o przełom, ile o chwilowy w tym przypadku, acz niezwykle symptomatyczny, jeśli wziąć pod uwagę zakres zjawiska, kryzys strategii naturalistycznej. Pogłębionej analizie poddane zostały dwa utwory niemieckiego twórcy: nowela *Apostoł* oraz dramat *Hanusia*. Tym ostatnim rozpoczął Hauptmann dość krótki w swej karierze epizod mistyczno-symboliczny⁸. Irzykowskiego zaintrygowała możliwość łączenia technik, które z

⁸ Ówczesni krytycy postrzegali *Hanusię* jako utwór modernistyczny, wyraźnie odchodzący od poetyki naturalistycznej (na przykład Teodor Jeske-Choiński), z jednej strony, z drugiej (na przykład Józef Flach, Maria Krzymuska) jako „(...) utwór graniczny naturalizmu i modernizmu, stanowiący harmonijne połączenie idealizmu (przechodzącego w mistycyzm) i realizmu”. Piotr Obrączka, *Z dziejów polskiej recepcji Gerharta Hauptmanna (1887-1914)* [w:] *Śladami wielkiego dziedzictwa. O pisarstwie Carla i Gerharta Hauptmannów*, pod red. E.

pozoru zupełnie do siebie nie przystawały. Wyszedł zatem od podkreślenia naturalistycznych korzeni twórczości wybitnego pisarza, aczkolwiek już na samym wstępie stwierdzał, iż „pośród współczesnych kroczy Hauptmann zapatrzony w jakiś ideał, wiedziony jakimś hasłem dla innych niedosłyszalnym”⁹. Nie był to, co prawda, zarzut, ale jednak bardzo ważna konstatacja. Doceniając badania nad zjawiskiem mowy ludzkiej, poruszył Irzykowski problem inkongruencji myśli i słów. W związku z tym, pisał:

„Mickiewicz skarżył się, że »głos myślom kłamie, a słowa tak drżą nad myślą, jak ziemia nad połkniętą niewidzialną rzeką«. Hauptmann kocha właśnie to jąkanie się myśli i w mowie, tym surowym darze natury, odkrywa zasady nowej poetyckiej perspektywy. Lada chwila można się było od niego spodziewać dzieła pt. *Jak myśl i uczucia łamią się w słowach, obserwacje nad organizmem mowy na podstawie licznych stenogramów*” (PT 1, 695–696).

Irzykowskiego intrygowało coś jeszcze. Zastanawiał się wówczas nad tym, czy w dziełach naturalistycznych można w ogóle odnaleźć jakiegokolwiek elementy pisarskiego kracjonizmu. Porównując materię poetycką do tkanek podskórnych i siatek, pytał, w jakim stopniu naturalizm tylko naśladuje owe pory i kratki skóry, a w jakim je współtworzy. Kopiowanie łączył w tym przypadku z przewagą strategii obiektywizujących zapis, zaś kreację – z subiektywnym stosunkiem artysty do rzeczywistości; nie tyle, jak sam pisał, z doktrynerstwem i kaprysem, co z koniecznością wewnętrzną autora (por. PT 1, 696). Omawiając *Apostola*, Irzykowski zwrócił szczególną uwagę na to, że w naturalistyczną formę obleczony został w nim temat dotyczący „manii religijnej przechodzącej w zupełne obłąkanie”. Naturalizm, jak wiadomo, stronił od tego typu na poły przecież irracjonalistycznej fabuły. Dlatego też Irzykowski próbował w jakiś sposób przedstawić, zaprezentować zauważone przez siebie zjawisko. Łączenie tematyki idealistycznej z formą tradycyjnie przypisywaną

Białka, K.A. Kuczyńskiego, C. Lipińskiego, Wrocław 2001, s. 53. Współczesny badacz konstatuje: „*Hanusia* mimo wielu akcentów romantycznych, symbolicznych, a czasem nawet scen o wydzwięku mistycznym, pozostaje nadal dziełem naturalistycznym, sygnalizując wszakże szersze wkraczanie nowych prądów literackich również do twórczości Gerharta Hauptmanna [podkr. – J. B.]”. P. Knapik, *Gerhart Hauptmann. Życie i twórczość do 1914 roku*, Wrocław 1994, s. 78.

⁹ K. Irzykowski, *Hanusia* [w:] Idem, *Pisma teatralne 1896-1926*, Kraków 1995, s. 695 (dalej jako PT 1 i numer strony).

naturalizmowi wydawało mu się jawnym paradoksem. Z jednej strony, odczuwał naturalistyczne dążenie do wyrażenia prawdy, z drugiej zaś jego czujne ucho chwytalo coraz wyraźniejszy „szept subiektywizmu”¹⁰.

„(...) proste stwierdzenie kongruencji z prawdą życiową – stwierdzał w związku z tym – nie wyczerpuje istoty całego utworu; jest w tym utworze jeszcze jakaś dusza. Przebija się ona w stylu pięknym i melodyjnym, który jakby na złość nie chce usprawiedliwić legendy o jakimś suchym jegomościu z okularami, zwanym Naturalizmem” (PT 1, 698).

Wspomniana „dusza” stanowiła istotne *novum*, jeśli chodzi o dotychczasowe tendencje literackie. Implikowała ona tematykę wywiedzioną z wyobraźni, ale wzbogaconą o elementy snu, obłądu, fantastyki. Prowadziło to do przełamania hegemonii realizmu, obiektywizmu, a także naukowej określoności, zrozumiałości i jasności. Opisywany moment odsyłał do fundamentalnego problemu, jakim było uwzględnianie niedoskonałości *ratio* w konfrontacji ze sferą irracjonalną. Przełomowy czyn Hauptmanna polegałby więc przede wszystkim na włączeniu w zakres naturalizmu tematów, które dotychczas nie były z nim związane. Po drugie, chodziłoby o poszukiwania nowego rodzaju wypowiedzi. W związku z tym ostatnim, Irzykowski wprowadził ważny wątek stosunku treści do formy. Problem ów opisał w sposób następujący:

„(...) przy naturalizmie formy (pod którą jednak nie rozumiem i stylu) jest tam idealizm treści, a są one ze sobą tak ściśle związane, że można mówić prawie o ich identyczności” (PT 1, 698).

Dochodzi tu, jak widać, do poważnego naruszenia tradycyjnej doktryny Zoli. Ów „styl cudowny” *Apostoła* zaliczył Irzykowski do płaszczyzny treściowej utworu. „Suchy” obiektywizm został, wedle krytyka, zastąpiony przez wizję podległą autorskiej subiektywizacji. Rzecz jasna, imperatyw naturalistycznej szczerości i apoteoza samej rzeczywistości pozostawały w dalszym ciągu w mocy. Dlatego nawet po uwzględnieniu wspomnianych zmian

¹⁰ Irzykowski podkreślał, co prawda, że zajmują go zwłaszcza indywidualne przemyślenia pisarza związane z wiarą, ale nie wyklucza to wcale szerszego ujęcia problemu subiektywizmu (na przykład w kontekście naturalistycznego obiektywizmu).

„wszędzie u niego [Hauptmanna] znać myślenie nad ustosunkowaniem bohaterów do rzeczywistości” (PT 1, 699). Jednakże problematyka związana z duszą wybijała się na plan pierwszy. Hauptmann podzielał owo zainteresowanie z twórcami forsującymi w literaturze zjawiska dotychczas głęboko ukryte. Neoromantyczny kult eksploracji głębin człowieczego wnętrza łączył w ten sposób stanowiska niedawno bardzo odległe. Podobne modernistyczne inklinacje przejawiał, jak się rzekło, późniejszy autor *Pałuby*, aczkolwiek jego punkt dojścia miał się okazać nad wyraz rewolucyjny.

Podobnie, jak to było w przypadku *Apostoła*, także w *Hanusi* podkreślał Irzykowski znaczenie idealistycznej tematyki utworu. Z początku twierdził co prawda, iż:

„Hauptmannowi nie mogło chodzić o chwilową mistyfikację, o eksperyment psychologiczny, [gdyż] chociaż jest (...) u niego dużo tajemniczości, to tajemniczość ta tyczy się nie formy, ale treści zdarzeń sennych, zapożyczonych z religii lub z bajki” (PT 1, 700).

Jednak zaraz potem dodawał:

„Z drugiej strony nie dbał Hauptmann widocznie o tzw. naturalizm, czyli o naukową ścisłość tego snu. W lekkich zarysach, bawiąc się, zachował wprawdzie elementa snu (...), lecz nie dbał o wyrafinowaną w tym względzie wierność. (...) Oto przedstawienie dramatyczne snu z zachowaniem naturalizmu jest już w samym założeniu swoim niemożliwym. (...) Sen (...) przedstawiony dramatycznie traci swoją powiewność, nabiera samoistności, a to, co jest w zwykłym życiu »podrzeczywistością«, na scenie musi się stać konieczną rzeczywistością równorzędną z rzeczywistością jawy. Niejako to, co jest wklęsłym, musi uwypuklić się, zygzaki snowe muszą być rozwinięte w jedną prostą linię. Musiałoby się tedy uprzednio duszę do przyjęcia takiego wrażenia odpowiednio nastroić, czyli wrócić do sposobu grillparzerowskiego, a to by wykluczyło kontrolę nad kongruencją z życiem, a właśnie taka kontrola ma stanowić zadowolenie estetyczne przy naturalistycznych utworach. Tak tedy dramatyczne przedstawienie snu w celach naturalizmu jest w założeniu niemożliwe” (PT 1, 701–702).

Problematyka oniryczna, jeśli miała być zgłębianą, winna podlegać analizie nowoczesnej. Co prawda, subtelne i szczegółowe metody naturalizmu nie zostały złożone do lamusa. Irzykowski pisał przecież, że sen *Hanusi*

przedstawiony przez Hauptmanna wywoływał wrażenie rzeczywistości¹¹, ale zastanawiał się jednocześnie, czy poruszając tematy związane z badaniem Acherontu duszy, nie byłoby lepiej, modyfikując znacznie stronę formalną utworu, posłużyć się symbolicznymi ekwiwalentami. Niemiecki dramatopisarz, który nie odżegnywał się w zupełności od techniki naturalistycznej, usiłował – nieco na siłę – „zaokrąglić” płaszczyznę treściową dla dobra artystycznej całości. Powodowało to, że tok snu w kilku miejscach przerwany został epizodami psującymi iluzję (por. PT 1, 702). Podobne trudności przewyciężał Irzykowski podczas porządkowania oniryczno-symbolicznej materii *Snów Marii Dunin*.

¹¹ W późniejszej o kilkadziesiąt lat recenzji z *Hanusia* Irzykowski podkreślił znaczenie wynalazków scenicznych, które prowadząc do imitowania wizji, zwiększają jej prawdopodobieństwo. Zob. K. Irzykowski, *Teatr Praski: „Hanusia”, dramat w 2 aktach Gerharta Hauptmanna*, tłum. M. Konopnicka [w:] Idem, *Pisma teatralne 1927-1929*, Kraków 1995, s. 201.