

U źródeł nowoczesnej metafikcji. Rzecz o *Pałubie* Karola Irzykowskiego

Temat Pałuby

Pałuba jest, by tak rzec, powieścią nowatorską mimochodem; jej innowacyjna forma wynika ściśle z założeń epistemologicznych. Trudno zgodzić się z twierdzeniem Wyki, jakoby Irzykowski nawoływał do konsekwentnego eksperymentu bez względu na jego charakter, gdyż „w mniejszym stopniu obchodziły go merytoryczne i ideologiczne racje owych prądów”¹. Wręcz przeciwnie, w swojej literackiej i krytycznej „walce o treść” przyznawał eksperymentowi rolę podrzędną względem merytorycznego uzasadnienia formy.

Za właściwy temat Pałuby uznaję sztuczność i arbitralność ludzkiego świata, która ujawnia się w zderzeniu z tym, co nienazywalne i nieludzkie. Ta „wzniosła orgia wszystkich ze wszystkimi”, absolutna dowolność łączenia znaków i kombinowania znaczeń pozostaje ludzką domeną. Człowiek, którego myślenie ma charakter teleologiczny, buduje wszechogarniające konstrukcje, tworzy zawiłe równania; ich zadaniem jest ukryć niewiadomą. Wszystko, co ludzkie, okazuje się komedią, a to, co nieludzkie, natychmiast zostaje sprowadzone do scenicznego motywu. Komedia to „niezbędna część działania ludzkiego”, a odgrywającemu ją „musi towarzyszyć uczucie roli”².

„Komedia ludzka” stanowi przedmiot powieściowego „studium”. Zawarta w tym podtytule kwalifikacja gatunkowa zapowiada rozprawę o charakterze teoretycznym, sugeruje nadrzędną rolę systematyzującego dyskursu i daleko posuniętą ascezę literacką. Sam utwór nie spełnia tych wymogów. Irzykowski był świadomy, że do frazesów zdystansować się można tylko przez

¹ K. Wyka, *Syntezy i likwidacje Młodej Polski* [w:] *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 180. Chodzi o prądy awangardowe, o których Irzykowski wypowiadał się obszernie.

² K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, BN I 240, Wrocław 1981, s. 347. Dalej jako „P”. Ponadto korzystam z następujących skrótów: Dz I – *Dziennik*, t. I 1891–1897, Kraków 2001; Dz II – *Dziennik*, t. II 1916–1944; S – *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Kraków 1976.

zastosowanie parodii, że działanie przypadku – mistrza nihilisty oddać można tylko kosztem zarzucenia tradycyjnie pojętej fabuły, a kulturową sztuczność człowieka uwypuklić kosztem odrzucenia realizmu. Był świadomy wreszcie, że komedię charakteru i promiskuityzm sensów da się ukazać jedynie przy pomocy groteski, i wreszcie – że gwarancją rzetelności poznawczej utworu jest osadzenie go na gruncie autobiograficznym. Wiedział, że rozwijaniu świadomości krytycznej służą zabiegi autotematyczne. Wszystkie te mniej lub bardziej metafikcyjne zabiegi³ problematyzują samą materię literacką, rodzą pytania o status fikcji oraz o mechanizmy przekładu materii rzeczywistości na materię dyskursu.

Parodia

Narzędziem służącym prymarnemu zadaniu „rozbitcia skorupy nomenklatury” jest parodia. Jej przedmiotem są, po pierwsze, współczesne Irzykowskiemu maniere językowe, zwłaszcza zaś młodopolska egzaltacja stylistyczna:

„w czasie jej [powodzi] srożenia się *było mu tak, jakby ten smutek* wystąpił z brzegów i wylał się z jego własnego serca, a raczej z *duszy*, a duch *jej* unaszał się ponad wodami, zaś po uspokojeniu się nawałnicy *było mu tak, jak gdyby* ta woda pokrywała *jakiś krajobraz* jego *duszy*” (P, s. 99).

Cudzysłów jest tu wyraźnym znakiem dystansu względem obcej maniere stylistycznej, podlegającej parodyjnemu przejawskrawieniu. Innym razem wystarczy drobna sugestia, naprowadzająca na trop parodiowanego stylu:

„Rosa była na kwiatach (niby łyzy?). Szli. (Tu mam sposobność popisania się talentem poetyckim – ale nie bardzo mi się chce robić nastroików, wskażę tylko miejsca, gdzie bym mógł udoić »poezję«, a wypełnię je może kiedyś później w popularnym wydaniu *Pałuby*” (P, s. 294).

To wymowne *praeteritio* – poniechanie zarówno naśladownictwa jak i parodii – jest znakiem dystansu względem języka jako takiego. Obiektem

³ Zob. K. Bartoszyński, *Metafikcjonalność* [w:] Idem, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.

ironiczno-parodystycznych zbiegów są bowiem również – to po drugie – rozmaite style funkcjonalne i socjolekty, przysłowia i frazeologizmy, wszelkie wreszcie automatyzmy językowe. Te demaskatorskie zabiegi mają służyć „przekłuwaniu baniek mydlanych”; bowiem „dowcip ma swój pociąg do bytu, wskutek czego gmatwa brutalnie iluzje, poluje na niedomówienia, sekrety” (P, s. 120–121). Taka deziluzyjna postawa jest zresztą odzwierciedleniem powszechnego mechanizmu psychologicznego, który sprawia, iż „ze wszystkimi najpiękniejszymi uczuciami i zamiarami łączą się bardzo pewno pewne stany parodyjne, które zbijają z tropu owe uczucia, przemalowują je i obniżają” (P, s. 145).

Parodia (*para-odos*) musi odsyłać do wzorca negatywnego, do „pieśni”, przeciw której powstaje – tą pieśnią jest w przypadku *Pałuby* każde bezrefleksyjne użycie języka. Czy jednak mamy jeszcze do czynienia z parodią, skoro przedmiotem jej prześmiewczych zabiegów staje się wszystko, co w języku nieświadome i mimowolne? Owszem, jeżeli parodię pojmuje się odpowiednio szeroko, nie jako nazwę gatunkową czy odmianę stylizacji, lecz jako kategorię estetyczną, która wprowadza jednocześnie refleksję epistemologiczną i metarefleksję artystyczną⁴. Linda Hutcheon, wiążąc parodię z autorefleksywnością nowoczesnej sztuki, ujmuje ją jako nacechowaną „ironiczną inwersją”, paradoksalną strategię „powtórzenia jako źródła wolności”⁵. Rekontekstualizujące użycie rozmaitych wzorców stylistycznych pozwala osiągnąć względem nich ironiczny dystans i to ten dystans właśnie staje się źródłem wolności. U Irzykowskiego rozszerzenie przedmiotu parodii na wszelkie przejawy językowego automatyzmu sprawia, iż cały tekst przesycony

⁴ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 200–209. Zob. też H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie* [w:] *Nowe przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1974; J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki* [w:] *Idem: Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.

⁵ L. Hutcheon, *A theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985, s. 10.

jest ironicznym dystansem do wzorców – nawet tych, które sam realizuje. Tutaj parodia sprzymierza się z groteską⁶.

Groteska

Groteska działa również za sprawą krytycznego i niekiedy – jak w przypadku groteski modernistycznej – ironicznego dystansu względem zdrowego rozsądku (fantastyka, alogiczność, potworność) norm estetycznych (karykatura, deformacja, niejednorodność) i konwencji literackich (łamanie *decorum*, niejednorodność, innowacyjność). Włodzimierz Bolecki zwraca uwagę, w kontekście polskiego modernizmu, na współdziałanie deziluzji (głównie narracyjnej, polegającej na kwestionowaniu samej zasady opowiadania i mnożeniu dygresji metanarracyjnych), parodii (ujawniającej intertekstualny status literatury) i groteski. W sztuce modernistycznej, jak pisze, prawie „w całości groteskowej” nastąpiła „synteza niemal wszystkich mimetycznych form ekspresji”⁷. W *Pałubie* obecność elementów groteskowych jest jednak dyskretna, utajona, a także oryginalnie motywowana. Estetyką groteskową Irzykowski posługiwał się (bardzo oszczędnie) w celu ukazania samorzutnej i arbitralnej kombinatoryki słów i wyobrażeń. Przemieszczenie oraz odkształcenie elementów świata przedstawionego obnaża ich sztuczność i umowność, odsyłając na zasadzie negatywnej do tego, co „bezimienne” i „bezproblemowe”. Trudno zgodzić się z tezą, że Pałuba to:

„historia samozafalszowania, opowiadająca o niefortunnych zmaganiach bohatera z przypadkowością, chaotycznością i nieprzewidywalnością istnienia, kreśli obraz rozpaczliwej walki człowieka o usensownienie *beztematycznej* rzeczywistości”⁸.

Owszem, samozafalszowanie stanowi bez wątpienia jeden z głównych wątków i najważniejszych przedmiotów analizy, ale bohaterowie bynajmniej nie toczą „rozpaczliwej walki” o usensownienie chaosu rzeczy i zdarzeń; nadawanie

⁶ Na temat powinowactw parodii i groteski zob. A. Bereza, *Parodia wobec struktury groteski* [w:] *Styl i kompozycja*, pod red. J. Trzynadłowskiego, Warszawa 1965.

⁷ W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych* [w:] Idem, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 124; 116.

⁸ B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Kraków 2002, s. 106.

sensów odbywa się samoczynnie i nie ma dla niego alternatywy. „Beztematyczność” rzeczywistości objawia się z rzadka i zostaje natychmiast przesłonięta przez instaurowane w jej miejsce sensory. Pawłowska-Jądrzyk utożsamia pałubizm z groteskowością:

„Irzykowski upatruje bowiem w *pierwiastku pałubicznym*, podobnie jak Bachtin w grotesce, odrodzielskiej siły degradacji, która poprzez szyderczą detronizację sztucznych wartości zbliża do identyfikacji właściwych związków między zjawiskami, a przez to do całościowego zespolenia z życiem”⁹.

Degradacja wartości sztucznych miałaby więc zbliżać do odkrycia „właściwych związków”, naturalnych relacji między zjawiskami. Myślę, że Irzykowskiemu – jako obrońcy sztuczności – obce było takowe założenie, podobnie jak Bachtinowska idea wyzwoleniczej i odrodziczej siły groteski, która, eksplorując „drugie świat i drugie życie” – świat cielesności i życie codzienne, opiera się na degradacji i transpozycji tego, co duchowe, idealne i abstrakcyjne na plan ziemi oraz ciała¹⁰. Jak wynika z deklaracji Irzykowskiego, odrodzenie literatury nastąpić miało za sprawą udoskonalenia jej aparatu poznawczego, z pewnością nie poprzez karnawałowy śmiech niosący ze sobą echo najpierwotniejszych form kultury. W swojej współczesności rozróżnił Bachtin groteskę modernistyczną (Jarry, surrealiści, ekspresjoniści) i realistyczną (Mann, Brecht, Neruda)¹¹; ponieważ żadna z tych kategorii nie nadaje się do opisu *Pałuby*, Pawłowska-Jądrzyk proponuje hybrydyczny termin „realizm pałubiczny” utworzony na wzór „realizmu groteskowego”.

Badaczka twierdzi, że w *Pałubie* zespoliły się ze sobą Bachtinowski i Kayserowski aspekt groteski. Ten ostatni podkreśla nieobliczalność, grozę i irracjonalność świata. Wedle Kaysera cechą strukturalną groteski jest „ujawnienie zawodności kategorii naszej orientacji w świecie”. Groteska ukazuje rozkład hierarchii, przemieszanie sfer odrębnych, „naruszanie

⁹ Ibidem, s. 109–110.

¹⁰ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975, s. 62; 80.

¹¹ Ibidem, s. 111.

równowagi, utratę identyczności, niszczenie naturalnych proporcji”, a także „zniesienie kategorii przedmiotu” i „rozpad pojęcia osobowości”. Groteskowość to „świat, który stał się obcy”¹² – to wyraz kryzysu epistemologicznego lub rozpadu światobrazu. Ale jest też „najgłośniejszym i najdobitniejszym protestem przeciwko wszelkiemu racjonalizmowi i wszelkiej systematyzacji myślenia”, a twórca groteski nie może i nie powinien podejmować prób usensowienia¹³.

Skoro tak, Irzykowski wypisuje się z Kayserowskiej groteski zamaszystym gestem; wszak „bezsens jest za ciasny”, a chaosowi możemy przeciwstawić jedynie racjonalne myślenie. Innymi słowy, „jeżeli chce się wyrazić wszelką irracjonalność czy bezsens życia, trzeba się posiłkować narzędziem zapożyczonym od racji, narzędziem nierównie niebezpieczniejszym niż nonsens” (S, s. 157). Groteski Irzykowskiego nie można sprowadzić ani do próby wyrażenia obcości świata, ani do metody odrodzenia przez degradację; ani do metafizycznej trwogi, ani do karnawałowego śmiechu. W *Pałubie* groteskowy jest świat ludzki, utkany z fałszów i hipostaz i skontrastowany z powagą drugiego planu, z niewzruszoną obojętnością świata rzeczy.

Groteskowość w *Pałubie* to jedynie pierwiastek współwystępujący wraz z innymi w stosunkowo niewielkim nasileniu. Stanowi ona jeden z wielu sposobów demistyfikacji automatyzmu myślenia i pisania – obok satyry, parodii i analitycznej rozbiórki. Można by powtórzyć za Jeanem Onimusem, że groteska to „wtórny stan świadomości, dogłębnie krytyczny”, który „zjawia się jako konsekwencja porównania rzeczy takich, jakimi są w głębi, z takimi, jakimi wydają się nam na powierzchni”¹⁴. Irzykowski jednakże w swoim nadrzędnym zamyśle udoskonalenia mechanizmów poznania literackiego musiał użyć kontrastowego względem groteski zabiegu: ujawnienia dyskursywności swojego

¹² W. Kayser, *Próba określenie istoty groteskowości* [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 24–25. O obcości świata – w odniesieniu do groteski romantycznej – pisze też Bachtin, op. cit., s. 102.

¹³ Ibidem, s. 29; 26.

¹⁴ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości* [w:] *Groteska*, op. cit., s. 73.

dzieła poprzez rozmaite zabiegi metatekstowe i autotematyczne. O ile bowiem groteska, oddając tę „wzniosłą orgię wszystkich ze wszystkimi”, wprowadza znaczące modyfikacje i odkształcenia na poziomie *signifié*, autotematyzm koncentruje się na poziomie *signifiant*. Z jednej strony mamy przemieszanie elementów świata przedstawionego, z drugiej – refleksję nad sensotwórczym aspektem pisarstwa.

Autotematyzm

Nad warstwą fabularną i studium psychologicznym nadbudowuje się konsekwentnie przez całą powieść metatekstowy komentarz (gdyby posłużyć się systematyką Wyki, można by mówić o „*quasi*-powieści o powieści”, nadbudowanej nad „powieścią właściwą” i „*quasi*-powieścią analityczną”). Komentarz ten znajduje rację bytu w celach poznawczych, co dobrze oddaje taka oto diarystyczna notatka:

„Tak głębokim nie jest (moim zdaniem) żadne dzieło, by autor po napisaniu jego miał prawo, oddawszy je światu, z założonymi rękami słuchać milcząco, co świat mówić będzie i uśmiechać się pobłaźliwie. Powinien napisać, co chciał i jak chciał, i wtedy dowie się także o wadach swego dzieła. Przez to wprowadzie ginie tajemniczość, ale świadomość zyskuje” (Dz I, s. 693–694).

„Tajemniczość”, „fatałaszki nastrojowe i poetyczne” (P, s. 299), „reguły literackie” – wszystkie te wartości zostają złożone na ołtarzu poznania powieściowego, które wymaga krytycznego dystansu, w tym również warsztatowej samoświadomości.

Taki rozbudowany metatekst w przypadku fikcji literackiej wywołuje szereg zagadnień związanych z kwalifikacją wypowiedzi: czy mamy do czynienia z multiplikacją fikcyjnych podmiotów mówiących, czy z odautorskim komentarzem. Autotematyzm *Patuby* sprzymierza się z autobiograficznym świadectwem będącym ostateczną poręką rzetelności pisarskiej. W jednym z wczesnych dziennikowych zapisów można przeczytać:

„Książka dobrze napisana powinna sprawiać takie wrażenie, jakby spod każdej kartki wyskakiwał autor i uderzał czytelnika pałąk po głowie, a potem chował się pod następną” (Dz I, s. 551).

Irzykowski nie zamierza jednak bawić się z czytelnikiem w chowanego; czai się za każdym niemal zdaniem, by raz za razem ujawniać swoją obecność. Rozsiane w tekście wzmianki o procesie pisania *Pałuby* stanowią dodatkowy materiał analityczny. Na przykład przy opisywaniu garderoby duszy obok przykładów fikcyjnych przytoczona zostaje autobiograficzna relacja (o pozornie życzliwej, a w istocie zawistnej reakcji kolegi po piórze na decyzję Irzykowskiego o porzuceniu zajęć zarobkowych w okresie ostatecznego opracowywania powieści; P, s. 178–179). Gdzie indziej za materiał dowodowy służą anegdoty z życia towarzyskiego (P, s. 418–419). Artystyczna koncepcja utworu również zyskuje swoje autobiograficzne umocowanie (na przykład w uwagach o intymizmie, rozwijanym wspólnie z Womelą i Grossem; P, s. 364–365; 413). O procesie powstawania powieści można by napisać drugą *Pałubę* – „powtórzyć rozdział XII [satyryczny opis przygód literackich Gasztołda] w zastosowaniu do siebie” – a tym samym „dotrzeć do granic osobistych”, aby je „przekroczyć, raptownie otworzyć drugi horyzont nad pierwszym i pobujać w nim” (P, s. 365). Kwintesencję tej postawy przynosi przewrotny, wcale nie retoryczny zwrot do autora – zwrot, którego domniemanym nadawcą jest czytelnik:

„Bo cóż sądzisz ty sam, szanowny autorze? Czy chcesz się kryć pod swoje dzieło jak inni poeci, udawać wszechmądry, wmawiać w nas, że opowiadasz rzeczywiste wypadki, imponować nam swoimi subtelnościami psychologicznymi, które sam nieraz cofasz i takim niepewnym, szukającym tonem wypowiadasz?” (P, s. 346).

To gra w otwarte karty, nieznana w literaturze, gdzie gra się nawet kartami fałszywymi (P, s. 365). Ostatecznie „nie z figlów (...), ale z konieczności wytwarza się w *Pałubie* ciągły kontakt między autorem a czytelnikiem” (P, s. 472). Z konieczności, ponieważ nie ma końca osiagającej kolejne metapozioimy egzegezie, a raz uruchomiony aparat krytyczny anektuje

coraz to nowe obszary, w tym również osobę i biografię autora podległego, tak jak fikcyjne postaci, działaniu pierwiastka pałubicznego. W tej demitologizacji pozycji autora Andrzej Werner dostrzegał „ostrze antymodernistyczne” (rzecz jasna, przy wąskim rozumieniu „modernizmu”), skierowane przeciwko koncepcji artysty-maga. Jest w tym spostrzeżeniu dużo racji, ale należy pamiętać, że autotematyzm to część składowa niezwykle oryginalnej i „anty-młodopolskiej” strategii myślowej Irzykowskiego. Strategia ta, jak sądzę, opiera się na utopii regulatywnej „kultury szczerości” oraz na idei metodycznego wątpienia; utopia wyznacza kierunek działań demistyfikatorskich, wątpienie zaś podważa utopijny punkt wyjścia i efekt tych działań.

„Potrafię doskonale naśladować szczerość, bo wiem, co to jest i w jaki sposób się jej pozór zyskuje – zanotował Irzykowski. – Ale szczerem nie jestem, nawet teraz, gdy to piszę” (Dz I, s. 607).

Stąd to, co nazywamy „autotematyzmem”, stanowi logiczne następstwo postawy filozoficznej i strategii artystycznej Irzykowskiego. Autotematyzm definiowany jest tradycyjnie jako obecność w utworze wypowiedzi o pisaniu tego utworu, tematyżacja procesu pisania lub włączenie w warstwę dyskursywną utworu problematyki pisarstwa jako takiego. W klasycznym ujęciu Artura Sandauera¹⁵ autotematyzm jawi się jako absurdalne „samosłowo” i „samotreść”, nowoczesne (choć mające swoje starożytnie antecedence) kultywowanie braku i pustki. Tymczasem autotematyzm – który wydaje się tyleż cechą konstytutywną powieści od swego zarania tematycznej i autotematycznej, co zjawiskiem typowo nowoczesnym¹⁶ – wiąże się z szeregiem zagadnień natury filozoficznej. Przede wszystkim wskazuje na wzmożoną świadomość konwencji, jej niedefinitywności i nie(d)ostateczności oraz konstruktywnej roli języka w doświadczaniu rzeczywistości; wszak język i konwencje literackie z narzędzi

¹⁵ A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa* [w:] *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969, s. 372–382.

¹⁶ Zjawiskiem związanym z załamaniem się wspólnoty komunikacyjnej, z kryzysem aparatu językowo-poznawczego; autotematyzm okazuje się w tej perspektywie aberracją, „krokiem wstecz”. Zob. R. Handke, *Fabularność współczesnych form narracyjnych* [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, St. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1982.

przedstawienia stają się jego przedmiotami. W swojej nowoczesnej postaci jest on wyrazem uwikłania w przedstawienie; „niegotowość” utworu ma uwolnić go od tyranii szablonów konstrukcyjnych i pomóc w utrwaleniu źródłowego chaosu. Autotematyzm, skupiając uwagę czytelnika wokół konwencji, sprawia, iż przekształcanie zdarzeń fabularnych w całości tematyczne jest jawne, praca języka odbywa się na pierwszym planie, a warunki sensowności są tematyzowane¹⁷.

Autotematyzm *Pałuby* z pewnością uznać by można za wyraz refleksji w sytuacji kryzysu kodu kulturowego, rozpadu wspólnego świata sensów, użyczającego określonych wartości desygnującym go znakom językowym. Stanowi on zaledwie część – choć część nieodłączną – dużego i konsekwentnego projektu: część, można by powiedzieć, testującą przydatność pałubicznych teorii na płaszczyźnie komunikacji literackiej, wysuniętą w stronę czytelnika i autora. Jak słusznie zauważył Andrzej Werner, autotematyzm w *Pałubie* jest „narzędziem korygującym aparat poznawczy utworu literackiego”; wiąże się z uwypukleniem roli autorskiej decyzji, przez co przemienia dzieło w poznawczą hipotezę. Innymi słowy, passusy autotematyczne trudno nazwać autotelicznymi (samocelowymi); pełnią one funkcję penetracyjno-światopoglądową oraz (ubocznie) literaturotematyczną *vel* krytycznoliteracką¹⁸.

Przeciw realizmowi

¹⁷ Literatura przedmiotu jest nadzwyczaj obszerna. Jedne ujęcia podkreślają *quasi*-naukowy charakter autotematyzmu, przynoszącego wpisana w utwór jego własną metodologię – zob. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści* [w:] Idem, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968; D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1971. W perspektywie socjologii literatury, jako zjawisko oparte na grafemiczności, ujmuje autotematyzm E. Szary-Matywiecka [w:] Eadem, *Książka – powieść – autotematyzm. Od Pałuby do Jedynego wyjścia*, Warszawa 1979. Aspekt ludyczny autotematyzmu, rolę autoironii i parodii podkreśla A. Werner, op. cit. G. Bakula podsumowuje stan badań i tworzy panoramę autotematycznej prozy polskiej po roku 1956 [w:] op. cit., *passim*.

¹⁸ A. Sulikowski pośród funkcji stylu dyskursywnego wymienia jeszcze samookreślającą/autotematyczną oraz tożsamościową. Idem, *O formach dyskursywnych w prozie powojennej* [w:] *Studia o narracji*, op. cit., Wrocław 1982. Podobne wnioski przynosi studium Kazimierza Wyki, który przeciwstawia mechaniczne użycie autotematycznych chwytów metodzie Irzykowskiego, który „naprawdę, na serio, nie dla pomnożenia powieściowej fikcji, swój warsztat co chwila demontuje, pyta siebie samego o sąd prawdziwy o bohaterach książki, oświadcza, że nie jest zadowolony ze swoich wyjaśnień, że chętnie demaskowałby dalej i wciąż siebie samego równie uparcie jak Strumieńskiego”. K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 386.

Autotematyzm miałby więc tutaj być częścią nowoczesnego projektu artystycznego, którego podstawą jest zakwestionowanie lub modyfikacja realizmu. Realizm rozumiem tutaj jako system oznaczania, podający się za okno na świat (miejsce nadawcy zajmuje *sama rzeczywistość*, a miejsce tekstu – *okno*), wykorzystujący racjonalne uporządkowanie związków między wydarzeniami i bohaterami oraz ukrywający autorstwo i maskujący proces produkcji tekstu. Modernizm definiowałby się zaś przez kontrast względem realizmu¹⁹: trudna, epizodyczna narracja wysuwa na pierwszy plan proces generowania zdań i struktur powieściowych, a jej przedmiotem jest niedająca się zracjonalizować, obca rzeczywistość. Jednak, jak słusznie zauważają badacze zagadnienia:

„większość modernistycznych powieści i dramatów, pomimo że są nierealistyczne, wciąż usiłuje ukazać to, co można by nazwać światem realnym. Często to, co można zobaczyć, jest *nierealne*, zagmatwane i ukryte, a funkcją sztuki jest obnażenie zasad działania tego systemu”²⁰.

Innymi słowy, odrzucenie/modyfikacja iluzjonistycznego realizmu odbywa się w imię mimetyczności literatury. Traktowanie powieści jako „domu ze szkła”, niedostrzeganie roli języka i konwencji staje się przedmiotem krytyki. „Okno na świat”, za jakie uchodził realizm, ukazuje swoją mediacyjność. Realista, zamiast naśladować rzeczywistość, naśladował jej kulturowe surogaty – teksty kultury; mnożąc efekty realności, powielał znaczenia, jakie przedmiotom świata realnego nadało doświadczenie społeczne. Powszechne staje się przekonanie, wyrażone dobitnie przez Rolanda Barthesa, iż:

„dla twórcy realisty wcale nie rzeczywistość leży u podłoża wypowiedzi, ale od zarania rzeczywistość już zapisana, kod ciągnących się w nieskończoność odwzorowań”²¹.

Spiritus movens modernistycznej literatury była wiara w możliwość przełamania łańcucha odwzorowań i dotarcie do rzeczywistości, czymkolwiek

¹⁹ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 387–391.

²⁰ Ibidem, s. 394.

²¹ R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970, s. 173. Zob. też Ph. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.

ona jest i jakkolwiek głęboko należałoby jej szukać. Przede wszystkim, należy odnieść się nieufnie do języka i poznania pojęciowego:

„Nowa filozofia i nowa sztuka – pisze Ryszard Nycz – kwestionując obiektywność poznania pojęciowego – jako utrwalonej dzięki mowie abstrakcji, fikcji czy konwencji użytecznej w sferze „rzeczywistości” praktycznej za cenę przesłonięcia i zdeformowania istotnej rzeczywistości – doprowadziły do generalnego kryzysu kategorii reprezentacji”²².

Irzykowski, chcąc dotrzeć do „istotnej rzeczywistości”, zabiera się do systematycznej rozbiórki przesłaniających ją konstrukcji językowych. Nie chodzi mu jednak o analizę pojęć, jak zauważa, „sama chęć takiej analizy już by była błędem; skoro bowiem *miłości* nie ma, analizować można tylko zdarzenia” (P, s. 354). Radykalny nominalizm polega tutaj nie tylko na negowaniu obiektywnego bytu pojęć ogólnych, ale jakichkolwiek pojęć wykraczających poza sferę „rzeczywistości” praktycznej. Ich fikcyjność chce Irzykowski zdemaskować, aby, pozbywszy się tego zapośredniczenia, dotknąć samych zdarzeń i zjawisk. Realizm jako doktryna artystyczna opiera się na zamaskowanym realizmie filozoficznym, dlatego jako całość nie nadaje się do zaakceptowania; jednak, potraktowany z odpowiednim dystansem i ujęty w cudzysłów, wydaje się narzędziem nieocenionym i niemającym sobie równych. Jak sądzę, ambiwalentny stosunek do realizmu (i naturalizmu²³) jest jednym z najważniejszych punktów oryginalności artystycznej *Pałuby* i sytuuje ją równie daleko od zawziętych tradycjonalistów, co od zagorzałych eksperymentatorów.

W narracji „Pałuby” uderza zachwianie tradycyjnych proporcji między relacją i sceną, którym odpowiada opozycja *telling* i *showing*. W klasycznej powieści realistycznej zdarzenie „zerowe” stanowiące punkt zwrotny fabuły wymaga prezentacji scenicznej, tutaj zaś zostaje, podobnie jak niemal wszystkie inne, zrelacjonowane. Przewaga relacji ustanawia szczególną optykę, w której

²² R. Nycz, *Język modernizmu, Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 66.

²³ W przypadku naturalizmu mamy do czynienia z odmiennymi inspiracjami filozoficznymi (Darwinowska teoria walki o byt, Taine’a teoria rasy, momentu i środowiska itd.), innymi metodami poznawczymi (obserwacja, analiza, dokumentaryzm itd.) i innymi środkami ekspresji (antyestetyzm, brutalizm itp.), ale jako system oznaczania jest naturalizm ze wszech miar realistyczny; stanowi on, jak chcą niektórzy badacze, „ostatni wyraźny przejaw w deskryptywną iluzję rzeczywistości, także – w bezpośredniość językowej referencji”. Zob. D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 21.

wszystkie motywy dynamiczne przynależą do terażniejszości minionej, zarejestrowanej i zrozumianej²⁴. Stanowi ponadto odosobniony przykład na tle powieści młodopolskiej, która preferowała powieść personalną kosztem auktorialnej, *showing* kosztem *telling*. Zjawisko to Michał Głowiński określił mianem „teatralizacji” (zadaniem powieściowej sceny było uzyskanie sugestii, że porządek w powieści przypomina porządek życia) i aktualizacji (scena należy do przeszłości, ale dzieje się jakby teraz). Charakterystyczne dla tamtych czasów „nastawienie na cudzą mowę” (określenie Bachtina) zaowocowało modelem „powieści w mowie pozornie zależnej”, wedle zasady „*A voit B agir*”. Pośród dominujących cech powieści młodopolskiej Głowiński umieścił jeszcze „fenomenalizm”, czyli koncentrowanie uwagi na samym zjawisku bez wprzęgnięcia sceny w ciąg przyczynowo-skutkowy, co już samo w sobie jest interpretacją podobnie jak aprioryczny komentarz narratora²⁵.

Irzykowski wyraziście deklarował, iż praktykuje metodę „podawania przekrojów, myślenia przed czytelnikiem, zamiast urządzania przed nim teatru”, po to, aby być „w ustawicznym zetknięciu z rzeczywistością” (P, s. 180). Przyjął więc nader oryginalną i niemodną taktykę, która w każdym swoim punkcie przeczy rozpowszechnionemu modelowi powieści: dyskursywna analiza i syntetyczna relacja zamiast prezentacji i sceny, eseizacja zamiast teatralizacji; dystans czasowy zamiast aktualizacji; monofoniczność i przewaga przytoczeń w mowie zależnej zamiast polifoniczności i dominacji mowy pozornie zależnej; narrator-autorytet zamiast narratora-„rozdawcy ról”; włączenie porządku fabularnego w porządek interpretacyjny zamiast „fenomenalizmu”.

W perspektywie historycznoliterackiej *Pałuba* jawi się jako dzieło buntownicze, napisane *przeciwko* dominującemu modelowi powieści; sam Irzykowski pisał o niej po latach jako o „pierwszym *antybebechowym* buncie w naszej literaturze, zwróconym między innymi, tak samo skrycie jak u

²⁴ Zob. M. Płachecki, *Z zagadnień poetyki powieści realistycznej* [w:] *Studia o narracji*, op. cit., Wrocław 1982, s. 98–99.

²⁵ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, zwłaszcza s. 107–221.

Witkiewicza, przeciw Żeromskiemu”²⁶. W tym sensie dzieło to nazwać można za Kazimierzem Wyką „reakcją absolutną”²⁷. Jednocześnie jest ono wysiłkiem konstrukcyjnym bardziej niż destrukcją, bardziej afirmacją (rozumu, powieści) niż negacją.

Prawda i kłamstwo

Irzykowski, mając „zmysł tylko dla kilku chropowatości” (Dz, s. 38), bada nieprzystawalność prawdy i fikcji, powierzchni i głębi, *hiatus* między słowem a rzeczą. Mianowawszy się „czcicielem Rzeczywistości”, porządkuje zjawiska o tyle, o ile pozwala to dostrzec inkongruencję między schematem pojęciowym a rzeczywistością. Prawda osiągalna jest tylko drogą przybliżeń; uwikłana w język uczestniczy w jego kłamliwości. Dlatego „nie można żadnej prawdy powiedzieć, nie pożyczając czegoś od kłamstwa” (S, s. 587). Dlatego – jak dobitnie wyraża to wczesny aforyzm (jego autorem jest osiemnastolatek):

„cała mądrość świata i prawda leży w aforyzmach i paradoksach, a nawet kłamstwach. Bo prawdy nie ma, jest tylko dialektyka” (Dz I, s. 15).

W *Pałubie* znajdujemy podobne stwierdzenie: „każda prawda podminowana jest swoją kontrprawdą” (P, s. 44). Wojciech Głowala zwraca uwagę na kontekst myślowy, jaki stanowi estetyka Benedetto Croce i wpisana w nią teoria wewnętrznej sprzeczności błędu. Błąd objawia się dwutorowo: potwierdzając i fałsz, i prawdę; aby odnaleźć prawdę, należy badać składniki fałszu, prawda wyrasta zatem na glebie fałszu.

„Wskutek tak ścisłego powiązania prawdy z błędem – pisze Croce – dochodzenie do prawdy jest zawsze walką, w której prawda się wyzwala, przechodząc z błędu w błąd”²⁸.

²⁶ K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 120.

²⁷ Podczas gdy *Próchno* jest „reakcją związaną”. K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 349.

²⁸ B. Croce, *Zarys estetyki*, Warszawa 1961, s. 26; W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław 1972, s. 55. W tej perspektywie tłumaczy się nie tylko tropienie pałubiczności, uparte drażnienie fałszów psychicznych i błędów językowych, ale i potrzeba sporu, „życie polemiką i przeciwstawieniem”, które dla innych – na przykład dla Brzozowskiego – było odwrotnością woli prawdy. Zob. następujący zapis w pamiętniku: „Staraj się żyć modlitwą, a nie polemiką i przeciwstawieniem. Siła ginie w tem starciu i nie rodzi się pewne światło”. St. Brzozowski, *Pamiętnik*, Kraków 1985, s. 7.

Z tego też względu Irzykowski godzi się na „błąd”, jakim jest wykorzystanie wytartych wzorców powieściowych; popełnia ten błąd świadomie i ostentacyjnie, aby poddać go analizie.

„Wyłamać się z tych szablonów zupełnie jest naturalnie rzeczą bardzo trudną i ja też raczej zaznaczam u siebie to wyłamywanie się, jak żebym go naprawdę dokonał” (P, s. 411).

Egzemplifikacją wszelkich poczynań pisarskich i wpisanego w nieparadoksu niemożliwej wolności są próby literackie Strumieńskiego i Gasztołda. Ten pierwszy, pisząc swoją autobiografię, mimo woli „ubierał wspomnienia w ładne formy, posypywał poetycznym cukrem, rugował to, co mu się wydawało przypadkowym, niepotrzebnym, stwarzał całość, sprzęgał z sobą fakta wyrwane luźno z kontekstu” (P, s. 190), czyli fałszował własne wspomnienia, dopuszczając się stroniczej selekcji, deformacji i stylizacji oraz rekontekstualizacji i uspoijnienia. Z kolei Gasztołd uważający się za poważnego artystę

„miał styl, a „styl to człowiek”. Rzeźbił, cyzelował, drażył, malował, śpiewał. Ten styl był dla niego rękomię talentu, zdawało mu się, że wylewa on się z jakichś nie znanych mu rezerwoarów jego duszy – a to po prostu były odtłoczone przez lekturę foremki, przez które przepływały słowa, tworząc mniej więcej te same melodie” (P, s. 221).

Irzykowskiemu obca jest z pewnością stylistyczna egzaltacja; dystansuje się do niej poprzez parodię (P, s. 221) lub poprzez wyrazisty gest zaniechania – *aposiopesis* i *praeteritio* przerywające narrację w tych miejscach, które jak opisy miłosnego upojenia *domagają się* liryzacji:

„»Czar« i »poezję« tych scen muszę zostawić *à discrétion* czytelnika. (...) Nie lubię takich epizodów poetycznie wyzyskiwać i tam, gdzie kto inny może na moim miejscu roztoczyłby wachlarz stylu, ja poprzestaję na napisaniu: itd.” (P, s. 246).

Co się tyczy dylematów Strumieńskiego-autobiografisty, są one Irzykowskiemu dobrze znajome; boleśnie odczuwaną „niezgodność opisu z rzeczywistością” (P, s. 191–192) czyni głównym swoim tematem. Tropi więc odstępstwa od schematów, mnożąc znaki dystansu, a tam, gdzie fabuła staje się schematyczna, zastrzega się, że i to jest dziełem przypadku:

„Nie nastąpiło więc coś, co »koniecznie« tak być musiało, na wzór dramatów naśladowanych Sofoklesa – chyba że mówimy o tej wspólnej wszystkiemu konieczności, tak wspólnej, że już nie jest koniecznością, bo znosi się we wszechświecie. Ot, przyszły nowe fakta i sprawa – skryształizowała się? wybuchła? zagmatwała się? Powiedzmy, naśmiewając się z autora: spałubiła się” (P, s. 262).

Daleko posunięta autoironia tego fragmentu wskazuje na trzeci element tego *perpetuum mobile*: swego rodzaju metaświadomość – świadomość opisywanych przez mnie mechanizmów. Pierwszym elementem byłaby poznawcza utopia: dążenie do zarejestrowania surowego materiału faktograficznego, drugim – świadomość konwencji literatury i arbitralności wszelkiego wysłowienia. W początkowym zamyśle zresztą zamierzał Irzykowski podzielić powieść na dwie rozdzielone kreską części, z których jedna opisywałaby „suche fakta”, a druga „psychologiczne uwagi autora o tych faktach” (P, s. 470). Ostatecznie porzucił ten zamysł, mocna i łatwo wyczuwalna opozycja faktów (materiału) i uwag (interpretacji) pozostała jednak szkieletem całego wywodu, o czym świadczy ta niezwykle ważna deklaracja:

„Idealem byłoby właściwie opisywać bezpośrednią rzeczywistość, w czasie teraźniejszym, ze wszystkimi szczegółami – i na takim materiale dopiero wypowiadać swe spostrzeżenia i uwagi. Ale uważam to zadanie za niesłychanie trudne, tym trudniejsze, że dotychczasowa metoda powieściopisarska, polegająca na kreśleniu fałszywych wycinków z życia, przeważnie rozmówkowa lub nastrojowa, przyzwyczaiła nas do tylu formułek i sposobów upraszczania rzeczywistości, z których trudno się otrząść, że prawie zatarasowała nimi widok na ogromne, nietknięte obszary” (P, s. 151).

Idealem byłaby czysta rejestracja faktów, poprzedzająca jakąkolwiek interpretację. Ale zadanie to wydaje się trudne ze względu na zły wpływ fatalnej metody powieściopisarskiej. Równocześnie, o czym czytamy gdzie indziej, problemy nastęrcza zarówno czysta rejestracja (odzwierciedlenie słowne nie jest zwierciadlanym odbiciem, nie ma „niewolniczego kopiowania rzeczywistości”), jak i idea materiału (zjawiska podlegają schematom pojęciowym i poznawczym już podczas ich percepcji). Dlatego Irzykowski zarzucił pierwotny pomysł

dwutorowej narracji, tej „mechanicznej równoległości”, której „nie można by przeprowadzić bez naciągania już to faktów, już to objaśnień” (P, s. 470).

Wyjściową dwudzielność oddają również aktualizowane w powieści biegunowo sprzeczne konwencje: studium psychologicznego i apokryfu. Pierwsza z nich sugerowana w podtytule i wymieniana wielokrotnie w tekście jako nazwa gatunkowa podkreśla Nieliterackość, naukowość metody i prawomocność wniosków końcowych. Druga wprowadza powieść w domenę literackości, wskazuje na jej fikcyjny i retoryczny aspekt, uruchamia też grę intertekstualną między kolejnymi częściami *Pałuby* (Strumieńscy czytają *Sny Marii Dunin*, których dwudzieste wydanie ponoć właśnie ujrzalo światło dzienne; P, s. 193).

Ta dwudzielność zostaje przełamana. Jak wiadomo, Irzykowski połączył ostatecznie opis faktów z uwagami na ich temat, a oscylacja między jednym a drugim poziomem powieści stała się kolejnym jej tematem i trzecim elementem konstrukcyjnym całości. Połączenie studium z apokryfem dało również ciekawy efekt: nadmierna iluzyjność kreowanego świata mogłaby podważać siłę rozpoznań natury ogólnej, podczas gdy jego demonstracyjna papierowość sprowadza całą fabułę do roli użytecznego *egzemplum*. Powstała nie tyle forma pośrednia, ile całkiem nowa, trzecia jakość, którą wyróżnia samoświadomość i autoironia. Na styku reguł rzeczywistości i reguł literackich zrodziły się reguły artystyczne *Pałuby*, a wraz z nimi problematyka poetologiczno-estetyczna. Balansowanie między teorią bezimienności a teorią „skorupy nomenklatury” samo w sobie mogłoby okazać się poznawczo jałowe; jako temat okazało się wątkiem niezwykle płodnym. Dualistyczny model, kiedy osiąga w pewnym momencie „stadium parodii”, sam staje się przedmiotem analizy. Z jednej strony pankrytycyzm i pasja analitycznej rozbiórki prowadzą do retorycznego pytania-metarefleksji: „czy dobrze odegrałem rolę wyrachowanego, łamiącego wszystkie przeszkody myśliciela?”. Z drugiej strony (to zwłaszcza, w obliczu groźby patosu bez pokrycia), gdy rzeczywistość staje się Boginią, analiza form

jej przejawiania się opisem paruzji, a paranaukowy wywód ekstatycznym hymnem, proces ten zostaje szczegółowo naświetlony:

„I oto obecnie nawet moja ostrożność, kulminująca w wykrywaniu pseudozwiązków między faktami i w teorii bezimiennosci, ma swoją pozę, swoją melodię, a sam jej nastrój uroczysty jest oznaką związku. Czy związki-związki czy związki-niezwiązki? Żądając mówienia faktami, mam pyszałkowate uczucie, żem zdarł ze świata skorupę nomenklatury, że plamom, które dotychczas łączono liniami w figurki lub zdarzenia, teraz na nowo przywracam ich pierwotne znaczenie plam, a wzrok fizyczny i umysłowy buja już po morzu bezkształtu; głos ludzki zamiera i staje się szeregiem dźwięków pustych. (...) 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. Oto moja analityczna synteza, mój twór potworny” (P, s. 363).

Każda powaga kończy się osunięciem w śmieszność, każde absolutne dążenie podminowane jest swoim przeciwieństwem. Te zawile zależności wyraża oksymoron – *contradictio in adiecto* analizy i syntezy, metaforyczne napięcie między ogólnym i poszczególnym, między patosem całości i ironią fragmentu – oraz wieńcząca ten fragment *figura etimologica*, w której twórczość i potworność łączą się w jeden niesamowity twór. Między tymi przeciwieństwami odbywa się bezustanny ruch – i właśnie ten ruch jest duchem *Pałuby*. Ten sam ruch, który stanowi istotę człowieka i pierwszą zasadę rzeczywistości.

Sens i bezsens

Pałuba czytana w taki sposób stanowi jedno z najbardziej wyrazistych na gruncie polskim świadectw nowoczesnego doświadczenia. Doświadczenie to ufundowane zostało na poczuciu płynności wszelkich hierarchii, niestałości tego, co wydawało się stałe, i procesualności ludzkiej osobowości. Protagonista powieści Irzykowskiego

„stwierdzał na każdym kroku chaos zasad, mały zakres tego, co działać można, wreszcie brak łączności między tym *coś*, co w nim podobno było, a tym, co się wydarzało na

najkrzykliwszych pobojuwiskach życia. (...) Z przyzwyczajenia łątał życie dalej, żeby zaś zatrzeć ową łataninę w swoich czynach, wymyślił sobie rodzaj oportunistycznego, potem nawet przybrał sobie dobrze brzmiącą nazwę *artysty życia*” (P, s. 168).

Diagnoza Strumieńskiego ogarnia szereg zagadnień: kryzys wszelkich zasad i w następstwie chaos aksjologiczny oraz niewiarę w możliwość zmiany tego stanu rzeczy, a także wyobcowanie, rozdział domniemanej istoty człowieka i sfery doświadczenia, które nabiera przygodnego charakteru. Bohater powieści nie umie jednak wyciągnąć żadnych wniosków ze swego odkrycia; nie jest w stanie go nawet zwerbalizować, dokonuje więc nieświadomego samooszustwa, dopuszcza się „łataniny”, która ma zakryć rozstępy i dziury w jego, jak dotąd spójnym, światobrazie. Na czym polega doświadczenie Strumieńskiego: czy na odkryciu chaosu, tajemnicy skrytej pod powierzchnią fenomenów, czy na diagnozie nieprzydatności dotychczasowych sposobów kategoryzacji świata? Pierwszej odpowiedzi przeczy nieświadomość samego Strumieńskiego i jego plan, aby „żyć tylko powierzchnią” (P, s. 150); tę drugą potwierdza dominujące w jego życiu psychicznym poczucie niedopasowania słów i rzeczy, rugowana świadomość owej „łataniny”, czy wreszcie – interwencje pierwiastka pałubicznego. Bohaterowi *Pałuby* dane jest jedynie niejasne poczucie zużycia się dawnych wzorów, rozszczelnienia spójnej dotąd wizji świata; to narrator-autor dokonuje rozpoznania prześwitującej przez szczeliny głębi, próbuje ją nazwać i zrozumieć. Równolegle rozpoznaje on autonomiczną siłę mowy i jej aktywną rolę w procesie poznania. Z przeciwstawienia niewiedzy bohatera i wszechwiedzy narratora wynika intelektualne napięcie będące niewidzialnym centrum narracyjnej i filozoficznej konstrukcji powieści. Protagonista nie wie, co mu się przydarza, a auktorialny narrator próbuje tę wiedzę zdobyć (dlatego w sposób konieczny jest on narratorem-„autorytetem”, który „przechwytuje”

mowę postaci i włącza ją w logicznie nadrzędny dyskurs – „język interpretacyjny”²⁹).

Ten zabieg wynika z nadrzędnego celu Irzykowskiego: przywrócenia literaturze funkcji poznawczej, co można uczynić tylko, przeciwstawiając się chaosowi, nie zaś naśladowując go. Naśladowaniem chaosu był dla niego zarówno młodopolski irracjonalizm i konstrukcyjno-stylistyczne rozwichrzenie, jak i późniejsza awangardowa dekompozycja i fragmentaryzacja; jedno i drugie jawiło mu się jako następstwo braku idei, nadrzędnej koncepcji – braku programu, który to brak wydaje się „objawem małoduszności” (S, s. 18). Rezygnacja z określenia programu (poznawczego lub artystycznego) znajduje swoje uzasadnienie w bergsonowskiej antytezie „świętej intuicji i chaosu” oraz „przekłętęgo mechanizmu i... porządku!”. Tymczasem, jak pisze Irzykowski, pogram jest:

„dzieleniem nieobliczalnego życia przez znane (...), jest także antycypacją „życia nieobliczalnego” w materiale „obliczalnego”, tak jak doskonałość boska przecież jakoś określa się słowami ludzkimi. Program jest skokiem oka naprzód. Program jest pociskiem wystrzelonym w Marsa – kto by żądał, żeby taki pocisk robić tylko z materiałów znajdujących się na Marsie, a nie z materiałów ziemskich, popełniłby praktyczną *petitio principii*” (S, s. 20).

Chcąc opisać to, co intuicyjne i chaotyczne, trzeba *nolens volens* posłużyć się rozumem i porządkiem; to, co boskie (czy szerzej: nie-ludzkie) określa się słowami ludzkimi; rakieta wyekspediowana w nieznane składa się ze znanych materiałów. Te wszystkie próby zobrazowania nieodzowności programu zakładają istnienie tajemnicy i możliwość jej poznania, ale zakładają też niemożność poznania przez utożsamienie, lecz jedynie przez przeciwstawienie (Głowała pisze o „strukturalnej obcości rozumu wobec przedmiotu jego działania”³⁰). Jaki jest program *Paluby*? Zbudować jednolite, wewnętrznie spójne i oryginalne studium psychologiczne, raz za razem konfrontując je z

²⁹ M. Głowiński, *Powieść i autorytety* [w:] *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.

³⁰ W. Głowała, op. cit., s. 39.

życiem, by ujawnić nie(d)ostateczność proponowanych w nim diagnoz. Wewnętrzna sprzeczność tego programu stanowi rękojmię jego prawdziwości opartej na autokorygującym mechanizmie. Praca filozofa polega na konstruowaniu sztucznego, wewnętrznie logicznego systemu – modelu idealnego, przeciwstawionego chimerze chaosu, domenie demona przypadku (tu można by powołać się na zamiłowanie Irzykowskiego do zamkniętych systemów jak szachy czy esperanto³¹). Praca artysty zasadza się natomiast na zderzeniu tego modelu z życiem, które „rozsadza konwencję słów i wykazuje ich nierównoległość” (P, s. 352). Z ich połączonego wysiłku powstaje dzieło artystyczne i narzędzie poznawcze zarazem – tym też miała być *Pałuba*. Program *Pałuby* w sensie artystycznym wychodzi od negacji realistycznego i naturalistycznego paradygmatu – tego Perseuszowego heroizmu, który nakazuje pobić meduzę jej własnym obrazem – a także od odrzucenia pokusy nowatorstwa absolutnego. Próbuje szukać drogi pośredniej między nakazem naśladowania rzeczywistości a imperatywem oryginalności.

Perpetuum mobile

Uważna analiza terminologii *Pałuby* prowadzi do ciekawych wniosków: składające się nań pojęcia nie tylko dublują się i rozmywają swoje zakresy znaczeniowe, ale i wzajemnie się znoszą i dekonstruują. Jedną część terminologii ma stanowić narzędzie służące rozbiciu „skorupy nomenklatury” oraz, ogólnie rzecz ujmując, przedarciu się przez sferę pozorów do prawdy – do dziedziny stłumionych treści psychicznych, niejawnych motywacji i egoistycznych pobudek. Oficjalne życie psychiczne zostaje zdemaskowane jako szacherka psychiczna, oszustwo mające usunąć w cień nieoficjalne życie duszy. To, co dzieje się w garderobie duszy, dociera do nas w postaci zniekształconej i niepewnej, jak plotka zza kulis. Egoizm intelektualny ukazuje się wyłącznie w

³¹ Zapis i analizę wszystkich zachowanych partii szachowych Irzykowskiego przynosi książka Mirosławy Litmanowicz i Tomasza Lissowskiego, *Karol Irzykowski. Pióro i szachy*, Warszawa 2001. *Notabene* Irzykowski bronił szachów przed jakimikolwiek innowacjami.

przebraniu, aby odgrywać komedię charakteru podobnie jak wszystkie „myśli z dziedzin kompromitujących” (P, s. 174) paradujące w ciasnych płaszczykach. Motywy popędowe i motywy przybrane mieszają się ze sobą, nie wchodząc w żadne konflikty („niepoprzebijane ścianki”). Punkt wstydlivy wykreśla się na podstawie punktu fałszywego. Reszta w charakterze jest zaledwie efektem ubocznym operacji scalania osobowości. Wszystko zostaje włączone w komedię charakteru będącą „niezbędną częścią działania ludzkiego” (P, s. 347), wszystkie krawędzie podlegają zaokrągleniom, a reguły rzeczywistości – regułom literackim.

Właśnie „reguły rzeczywistości” odsyłają do drugiej strony dyskursu: do tego, co nieludzkie i niewyraźne, do atomów bezimiennych *vel* bezproblemowych. Ustanawia się tym samym nihilistyczna perspektywa sprowadzająca wszystko do pierwotnego „mianownika bezimienności”, w której wszystko upodabnia się do „wieżyczki nonsensu”, do konstrukcji arbitralnej i absurdalnej. Temat studium lokalizuje się przy tym w sferze niewyraźnego, gdyż wszelkie poznanie ma charakter językowy i pojęciowy. Nadawanie nazwy to już samo w sobie fałszowanie – wszak „nazwa jest grobem kwestii” (P, s. 352). Co więcej, znaczna część zjawisk psychicznych to pochodna następczego życia duszy będącego efektem „wytworzenia się i pokomplikowania wielu formułek” (P, s. 114–115). Dążenie do destrukcji następczego świata zjawisk poprzez ustanowienie nowego paradygmatu interpretacyjnego okazuje się w istocie próbą zmiany jednych formułek na inne. W końcu „każda teoria jest jedynie przybliżeniem, więc w ostatecznej instancji poezją, wieżyczką” (P, s. 360). Dlatego rozsnuwana na kartach *Pałuby* teoria szacherki psychicznej podlega równoległej relatywizacji i demontażowi. Rozpadanie się tej teorii to kolejny (i chyba najistotniejszy) przejaw pałubizmu, czyli „inkongruencji (nieprzystawania) obrazu w duszy, myśli, fantazji, teorii z odnośną rzeczywistością” (P, s. 208). Można by rzec, że również do swego Homera zakradł się „ten gość skryty, niepożądany” (P, s. 208); za sprawą jego

wizyty legła w gruzach budowana mozolnie teoria, ale, paradoksalnie fakt jej rozpadu potwierdził jej treść. Teoria ta – w przeciwieństwie do innych – nie została „wysnuta ze słów (...) jak z niewzruszonych podstaw o stałym zakresie treści, bez rewizji ich jako pojęć” (P, s. 351), dlatego tworzące ją pojęcia same obnażają swoją umowność i niedoskonałość. Jej wydzźwięk ma ostrze antyteoretyczne, przez co jej droga do prawdy realizuje się na drodze ciągłego samobójstwa. „Nie daję *prawdy*, rozbijam tylko skorupę nomenklatury” (P, s. 354) – deklaruje autor. Rozbija skorupę, należałoby dodać, aby zastąpić ją nową, bardziej elastyczną siatką pojęciową i nie dopuścić do jej petryfikacji. Gdyż prawda, której osiągnięcie pozostaje nadrzędnym maksymalistycznym celem całego przedsięwzięcia, nie mieści się w żadnym pojęciu czy teorii; uchwycić ją można tylko w ruchu. Dlatego godni potępienia są wszyscy „klapiarze” – ci, którzy cofają się w decydującym momencie, hołdując instyktowi samozachowawczemu, i uśmiercają w sobie to, co nieprzewidywalne i niepojęte – Ibsen, Schopenhauer, a nawet Nietzsche; w ich postawach ostatecznie bierze górę pierwiastek dośrodkowy, ich zwątpienie staje się metodyczne, a myśl nabiera cech systemowych (P, s. 462–463)³².

Pierwiastek krytyczny

Pisarstwo ma służyć podważeniu dominującego paradygmatu postrzegania na rzecz indywidualnej optyki, ma być dziełem dywersyjnym, wymierzonym w niewidzialną tyranie *consensus omnium*. Innowacyjność dzieła literackiego – parodystyczny dystans, ironia i hybrydyczność – to naturalne następstwo takiego rozumienia pisarstwa; jak trafnie zauważa Wyka:

³² Najwyraźniej w oczach Irzykowskiego myśl Nietzschego uległa petryfikacji; jakby niemiecki filozof, odkrywszy, że „prawdy są monetami, których powierzchnia się starła”, wprowadził w obieg nową, fałszywą walutę. Tymczasem autor *Z genealogii moralności*, wychodząc od opisu sytuacji nieobecności sensu (co obrazowała metafora śmierci Boga), doszedł do bliskiego Irzykowskiemu perspektywizmu. Jak pisze autor obszernej rozprawy na ten temat, Michał Paweł Markowski, „pomiędzy chaosem (brakiem sensu) a Bogiem (sensem absolutnym) jest miejsce tylko na interpretację (perspektywiczną instaurację sensu)”. M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 184; *passim*.

„jeśli przedmiotem kultu jest rzeczywistość, a nie wmówienie jej dotyczące, dla tego kultu nie ma liturgii raz na zawsze ustalonej”³³.

Cześć oddawana „Bogini Rzeczywistości” nie znosi żadnej ceremonialnej obrzędowości. Tam, gdzie inni wycofują się w ostatniej chwili, aby oznajmić, „gdzie kończy się rzeczywistość, a zaczyna wmówienie”, Irzykowski postuluje „regres badającej myśli w nieskończoność”. Tam, gdzie inni chcą obnażyć wmówienie, aby ukazać rzeczywistość (jako Ducha Swobody, Siłę Popędu czy Mechanizmy Historii), Irzykowski konsekwentnie ujmuje wszystko w cudzysłów. „Celem moim nic nie jest, lecz właśnie rozkrwanie tego nic” (Dz I, s. 705) – deklaruje.

Opozycję rzeczywistości i wmówienia uzupełnia trzeci element – element krytyczny – i przemienia ją w pozorną opozycję „rzeczywistości” i „wmówienia”; gdybym miał sięgnąć po jedną z metafor Irzykowskiego, powiedziałbym, że przemienia on zamknięty okrąg w spiralę, przez co powrót do danego zagadnienia zastaje je już w innym miejscu, przemieszczone. Ewa Szary-Matywiecka twierdzi, że „pozytywem negatywnie kwalifikowanych dualizmów nie jest monizm, lecz dialektyka”³⁴. Wydaje mi się, że w myśleniu Irzykowskiego przekroczone zostaje również klasyczna Hegłowska dialektyka, w której każdej tezie odpowiada antyteza, a z połączenia obydwu powstaje synteza (ta zaś staje się tezą i wytwarza swoją antytezę). Teza i antyteza bowiem w samym procesie swojej krystalizacji i w samym ruchu wysłowienia tracą swój antynomiczny charakter, zmieniają się, przemieszczają i metaforyzują. W wyniku zmaćnienia tych kategorii nie dochodzi do dialektycznego zniesienia sprzeczności; pojęcia nie przebywają etapu szczególności i nie osiągają momentu jednostkowości – pozostają w sferze ogólności, objawiając swoją pustkę³⁵. Nieprecyzyjność i migotliwość terminologii, jakiej używał Irzykowski,

³³ K. Wyka, *Modernizm polski*, op. cit., s. 385.

³⁴ E. Szary-Matywiecka, op. cit., s. 38–39.

³⁵ Na temat Hegłowskiej dialektyki zob. na przykład W. Stróżewski, *Dialektyka Kanta – dialektyka Hegla* [w:] *Dziedzictwo Kanta (materiały sesji Kantowskiej)*, pod red. J. Garewicz, Warszawa 1976, s. 58–71.

wydaje się efektem nie tyle jego artystycznego temperamentu, co zanegowania dialektycznej drogi dochodzenia prawdy.

Celna wydaje się konstatacja Czesława Dondziłły, że:

„w modernizmie fascynuje Irzykowskiego rodzaj stawianej problematyki: znane – nieznanne, jawne – ukryte, świat – zaświat, odrzuca tylko drogę, jaką modernści owo poznanie realizowali”³⁶.

Moderniści – tutaj, rzecz jasna, w klasycznym rozumieniu wspomnianego terminu – rozstrzygali tę problematykę na ogół na rzecz tego, co nieznanne, ukryte i zaświatowe, eksplorując świat nadprzyrodzonej transcendencji, co budziło niechęć i żywy protest autora *Pałuby*. Jego ostentacyjna rezygnacja z metafizyki wiązała się oczywiście z krytyczną oceną wartości młodopolskich³⁷, ale miała swoje głębsze uzasadnienie w niechęci do wszelkich pozaludzkich sankcji, do tego „imaginacyjnego świata transcendentalnego, który niekoniecznie ma się składać z bóstw, bo mogą to być także szatany, liczby albo potwornie nowoczesne idee w rodzaju *das Ding an sich*” (S, s. 506). Polemika z Przybyszewskim, przynosi skrócony inwentarz obiegowych zagadnień:

„materia i duch, świat i zaświat, spojrzeć przez szczeliny, znane i nieznanne, jawne i ukryte, przy czym akcent ważności jest zawsze położony na to, co nieznanne (choć mogłoby być także inaczej)”³⁸.

W tej marginesowej uwadze Irzykowski sugeruje przesunięcie akcentów: z tego, co duchowe czy zaświatowe, a w każdym razie nieznanne i ukryte, na to, co znane i przez swoją pozorną jawność wzgardzone. W tej sugestii rysuje się iście modernistyczna (tym razem już w szerokim rozumieniu terminu) koncepcja sztuki jako badania zapośredniczeń między człowiekiem a światem

³⁶ Cz. Dondziłło, *Próba wyjaśnienia sprzeczności estetyki kina Karola Irzykowskiego* [w:] „Kultura i Społeczeństwo”, 1968, nr 3, s. 64.

³⁷ Zob. L. Wiśniewska-Rutkowska, *Koncepcja człowieka twórczego w młodopolskim okresie twórczości Karola Irzykowskiego*, Kielce 2002, s. 38–70. To próba systematyzacji poglądów Irzykowskiego, ujętych w wąskim, młodopolskim kontekście. Zob. też W. Głowała, op. cit., s. 24. Ciekawie rzecz ujął Kazimierz Wyka, dopatrując się już w *Horli* nie tyle negacji, co przekroczenia horyzontu myślowego epoki: „był to program nie tyle antymodernistyczny, chociaż ujawniły się w nim elementy sprzeciwu wobec modernizmu, ile – postmodernistyczny”. K. Wyka, *Modernizm polski*, op. cit., s. 167.

³⁸ K. Irzykowski, *Pierwszy bilans Przybyszewskiego i jego autorehabilitacja*, cyt. za: Cz. Dondziłło, *Próba wyjaśnienia sprzeczności estetyki kina Karola Irzykowskiego* [w:] „Kultura i Społeczeństwo”, 1968, nr 3, s. 64.

oraz między człowiekiem a nim samym – sztuki, która, wedle diagnozy Adorna, przynosi „mimesis tego, co stwardniałe i wyobcowane (...) i stąd właśnie wynika, że nie znosi już tego, co naiwnie niewinne”³⁹.

Wnikliwa lektura literatury polskiej pierwszej połowy XX wieku przeczy tezie Marii Delaperrière, jakoby „obca była (...) polskim modernistom zarówno nietzscheańska dekonstrukcja metafizyczna (kiedy kartezjańskie „ja myślę” przekształca się w „to mnie myśli”), jak i „syndrom mallarmeński” znajdujący się u podłoża współczesnej hegemonii językowej”⁴⁰. Właśnie u źródeł literatury dotkniętej rimbaudowską dekonstrukcją podmiotowości i syndromem mallarmeńskim odnaleźć można powieść Irzykowskiego, osnutą wokół wątków niemożliwości uspołnienienia „ja” i językowej niemocy. Rozwój tej literatury wyznaczają nazwiska Jaworskiego, Witkacego, Gombrowicza, Schulza, Themersona i innych. Różnorodne, niekiedy skrajnie odmienne propozycje artystyczne tych pisarzy łączy wyjściowe zagadnienie: problematyzacja rzeczywistości świata i podmiotu, która odbywa się za pośrednictwem metafikcyjnych zabiegów. Nakaz docierania do absolutnej rzeczywistości pociąga za sobą konieczność demistyfikacji tego, co konwencjonalnie „realne” (mówiąc słowami Michela Foucault, poczynienia „zmiany w przestrzeni repartycji, która czyni znaki znakami”⁴¹), z kolei każda odszukana i opisana rzeczywistość objawia swój znakowy charakter.

³⁹ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s. 41.

⁴⁰ M. Delaperrière, *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 55.

⁴¹ M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marks* [w:] „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 255.