

Dorota Dąbrowska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie w Warszawie

Groteska jako estetyczna odpowiedź na postulat dążenia do realności – uwagi o twórczości Karola Irzykowskiego¹

Estetyczne wybory Irzykowskiego nie były dyktowane przez żadne mody literackie, jako krytyk i prozaik pozostawał niezależny od popularnych w jego otoczeniu tendencji². Nie oznacza to, że jego pisarstwo kształtowało się na drodze programowej ich negacji i motywowane było przez potrzebę przeciwstawienia się pewnym modelom twórczości poprzez wyeksponowanie siły innych propozycji estetycznych. Można sądzić, że droga estetyczna Irzykowskiego była drogą samodzielnych poszukiwań form adekwatnych do jego projektów intelektualnych. W „plagiatowości” i innych przejawach nieoryginalności twórczej przeszkadzała mu nie sama niesamodzielność artystyczna zjawisk, lecz fakt, że – w ten sposób tworzone – wpisują się w pewne gotowe schematy, amputując tym samym ważność treści. Istnienie gotowych form nie sprzyja bowiem podejmowaniu wysiłku nad poszukiwaniem właściwej oryginalności dzieła – umożliwia tworzenie form „pustych”, czyli takich, które niczego nie przekazują, powielają schemat.

Równocześnie postulat oryginalności nie łączy się u Irzykowskiego z przekonaniem o konieczności intensywnego zabiegania o eksperymentatorską niezwykłość, literackie efekty. Mimo niewątpliwego nowatorstwa *Pałuby*, o twórczości beletrystycznej Irzykowskiego, traktowanej jako całość, trudno mówić jako o nadzwyczajnie swoistej pod względem sposobu ukształtowania tekstu – dobór kategorii estetycznych „dyktowany jest” przez wymogi wyrażanych myśli, to one stanowią centrum uwagi. Można podejrzewać, że gdy intencja estetycznej nowości zajmuje w akcie twórczym

¹ Artykuł stanowi rozbudowany fragment pracy magisterskiej obronionej w roku 2009 na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Promotorem pracy jest dr hab. Dorota Kielak, prof. UKSW.

² Por. MARKIEWICZ H., *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków, Universitas, 2001, s. 24; por. uwagi na temat polemicznej dygresyjności Irzykowskiego – NYCZ R., *Wynajdywanie porządku: Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, „Pamiętnik Literacki” nr 83/2 1992, s. 84.

pozycję dominującą – inne „porządki” odsuwa niejako na bok. Omówienie zjawiska formalnego nowatorstwa Irzykowskiego jako wynikającego z istoty wyrażanych treści zawarte jest w pracy Jerzego Franczaka:

Pałuba jest, by tak rzec, powieścią nowatorską mimochodem - przy okazji nadrzędnych celów poznawczych. Jej innowacyjna forma wynika z założeń epistemologicznych. Trudno zgodzić się z twierdzeniem Wyki, jakoby Irzykowski nawoływał do konsekwentnego eksperymentu, bez względu na jego charakter (...). Wręcz przeciwnie, w swojej literackiej i krytycznej „walce o treść” przyznawał eksperymentowi rolę podrzędną względem merytorycznego uzasadnienia formy³.

Refleksje Franczaka dotyczą przede wszystkim *Pałuby*, można sądzić jednak, że dają się odnieść do całej twórczości Irzykowskiego, jako że był on konsekwentny i miał ugruntowane poglądy na temat roli sztuki, będąc przy tym dalekim od skłonności do „czyste” (samocelowej) zabawy aktem twórczym. Na gruncie jego pisarstwa ujawniły się kategorie kluczowe dla literatury modernizmu dwudziestowiecznego takie jak m.in. groteska, ironia, parodia, karykatura. W przeciwieństwie do tekstów „rozsmakowanych” w fundowanym przez te kategorie sposobie widzenia świata, autor *Pałuby* nadaje im rolę służebną wobec pewnych nadrzędnych idei. Trafna wydaje się diagnoza wystawiona Irzykowskiemu jako użytkownikowi groteski – przez Jerzego Franczaka:

Estetyką groteskową Irzykowski posługiwał się (nad wyraz oszczędnie) w celu ukazania samorzutnej i arbitralnej kombinatoryki słów i wyobrażeń. Pomieszenie i odkształcenie elementów świata przedstawionego obnaża ich sztuczność i umowność, odsyłając na zasadzie negatywnej do tego, co „beziemienne” i „bezproblemowe”⁴.

Nie można tego samego, co o *Pałubie*, powiedzieć o nowelach. Trudno byłoby je uznać za mało groteskowe, tzn. takie, w których groteska spełnia niewielką rolę. Wypada raczej sądzić, że jest ona jedną z najwyraźniej uobecniających się w nich kategorii. Pewien rys rozpoznania dokonanego przez Franczaka wydaje się jednak zachowywać wobec nich swoją aktualność – groteska jest w nowelach raczej środkiem służącym osiągnięciu pewnych celów niż kategorią zamykającą sensy zawarte w dziele. Jej użycie prowadzi do demaskacji, kompromitacji – w konsekwencji do unieważnienia zastanych norm, ukazania ich nieprzydatności, podania świata w wątpliwość.

Powyższe rozróżnienie bazuje na pojawiających się w obrębie omówień groteski uwagach dotyczących jej pozaestetycznej roli w dziele literackim. Refleksję na temat dwoistego charakteru groteski jako kategorii estetycznej wyraża fragment wstępu Michała Głowińskiego do antologii tekstów dotyczących interesującego nas zagadnienia:

Groteska jako kategoria estetyczna zaś nie jest tylko swoistym rozwiązaniem artystycznym czy swoistą artystyczną procedurą, kryje się za nią mniej lub bardziej wyrazi-

³ FRANCZAK J., *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków, Universitas, 2007, s. 130.

⁴ Ibidem, s. 132.

sta koncepcja świata, a także pewien zespół wartości. Nie możemy zapominać również o kontekście historyczno-światopoglądowym, który sprawia, że groteska w pewnych sytuacjach zdobywa mocną pozycję, w innych zaś przesuwa się na pobocze i bywa traktowana jako zjawisko marginesowe⁵.

Wybór groteski jako elementu współtworzącego poetykę tekstu ma więc charakter decyzji znaczącej w szczególny sposób – odwołuje się do pewnego sposobu widzenia rzeczywistości, sam w sobie dokonuje jej interpretacji. W dalszej części wywodu badacz zwraca uwagę na tkwiące u podstaw groteski dysonanse, które ulegają w dziele funkcjonalizacji; stanowią znaki zakłócenia prowadzące, ostatecznie, do zrozumienia, uwydatnienia sprzeczności, których dostrzeżenie odkrywa ukryte dna, nie pozwala poruszać się po powierzchni zjawisk. Groteska, w tym ujęciu, stanowi przeszkodę stawianą uproszczeniom i konwencjonalizacji, motywowana jest przez dążenie do przybliżania prawdy:

(...) groteska w swych najwybitniejszych i najoryginalniejszych przejawach kwestionuje przyjęty obraz świata, pokazuje komplikacje i drugie strony zjawisk, często niespodziewane lub nawet zaskakujące, te, na które w jego obrębie nie zwraca się uwagi (często z powodów ideologicznych). Nie ma nigdy charakteru apologetycznego, przeciwnie, przede wszystkim jest przejawem buntu, krytycyzmu społecznego, niezależności. W konsekwencji nie utwierdza czytelnika w tym, co skłonny byłby on uznać za oczywiste i racjonalne (lub za takie każe uznawać obowiązująca ideologia), wskazuje na mielizny i ograniczenia, charakterystyczne dla dominujących w danym czasie mniemań, wyobrażeń, ocen. (...) Toteż funkcjonuje ona przede wszystkim w tych czasach, w których raczej kładzie się nacisk na sprzeczności określające świat współczesny niż na panujący w nim ład (...)⁶.

Kategoria, kojarzona z aktem deformacji świata, posiada reprezentacje związane z potrzebą jego „odczarowywania” – poprzez ukazywanie jego pęknięć „pod lupą”, wytwarzanie wrażenia obcości, którego przesłanki ukryte są jednak w samej rzeczywistości. Świat groteskowy wydaje się znacząco różnić od świata fantastycznego, którego konstrukcję traktować można jako ufundowaną przez potrzebę autonomii, dążenie do swoistego zerwania z rzeczywistością⁷. Groteska, jako kategoria wytwarzająca

⁵ GŁOWIŃSKI M., *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria, 2003, s. 8.

⁶ Ibidem, s. 10.

⁷ Por. rozważania Henryka Dubowika – „Fantastyka jest więc przede wszystkim literaturą ucieczki i prowadzi do przekraczania lub zacierania pewnych granic: między tym, co logiczne i nonsensowne, możliwe i niemożliwe, widoczne i ukryte, żywe i martwe, widzialne i niewidzialne, ludzkie i zwierzęce, ludzkie i nadludzkie, cielesne i duchowe, bliskie i dalekie, dzisiejsze i wczorajsze lub jutrzejsze. Dzięki przełamaniu owych barier można realizować odwieczne marzenia ludzkości (...)” [w:] DUBOWIK H., *Fantastyka w literaturze polskiej: dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Bydgoszcz, Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej, 1999, s. 11; wydaje się, że przełamywanie owych barier nie służy w świecie groteskowym ucieczce od rzeczywistości, lecz raczej prowadzi do wyeksponowania jej niespójności, uwrażliwienia na jej złożoną naturę. Prawdziwość tej hipotezy należałoby oczywiście zweryfikować w odniesieniu do konkretnych tekstów literackich.

wypaczoną jej wizję, przekształcony obraz – związana jest z intencją odniesienia do niej, podania w wątpliwość utrwalonych sposobów jej postrzegania.

Nie wchodząc w szczegółowe badania, trudno stwierdzić, czy uogólniające refleksje Głowińskiego odnieść można do wszelkiego rodzaju tekstów groteskowych – wydaje się wysoce prawdopodobne, że zbudowany na dysonansach świat groteskowy nie zawsze zawiera w sobie próbę przekroczenia, ściślej mówiąc – nie zawsze dokonuje się ów gest funkcjonalizacji, ze sprzeczności i pęknięć prowadzący ku rozpoznaniu grozy zafałszowań. Niewątpliwie zaś tak rozumiany „światopogląd groteski” połączyć można z opowiadaniem Irzykowskiego i postulowanymi przez niego koncepcjami estetycznymi. Taka możliwość wyrasta przede wszystkim z dostrzeżenia zbieżności intencji – postulowanego przez krytyka – zbliżania do prawdy poprzez pełną otwartość na złożoność z buntowniczym, demaskującym charakterem groteski. Cytowane fragmenty rozważań Michała Głowińskiego zdają się współgrać (pod względem sposobu ujęcia tego zagadnienia) z tekstem Jerzego Franczaka⁸. Zarówno w intencji poszukiwania realności, jak i w procesie funkcjonalizacji dysonansów dokonującym się w dziele groteskowym na drodze zaprzeczenia utartych schematów, protestu wobec konwencji – poprzez deziluzję dąży się do przybliżania prawdy.

Mimo podobieństwa między refleksjami Głowińskiego a wizją literatury proponowaną w pismach krytycznych Irzykowskiego, w odniesieniu do jego tekstów skłonna byłabym traktować groteskę jako narzędzie, tzn. element warstwy estetycznej utworów, nie przypisywać jej roli podstawowej kategorii organizującej semantykę dzieła. Wszelka forma zdaje się służyć tu bowiem potrzebie wyrażenia, jest podporządkowana treści. Groteskowość większości nowel autora *Pałuby* wydaje się związana z dążeniem do przybliżania prawdy na temat świata zgodnie z przekonaniem, że jej poznanie wymaga uświadomienia sobie istnienia dysonansów, nieładu. Świat przedstawiony w tych utworach nosi znamiona deformacji – nie jest to jednak deformacja oparta na potrzebie upodobnienia do zjawisk natury onirycznej, nadrealnej – stanowi dość subtelny zabieg oddalenia świata od potocznych na jego temat wyobrażeń. Powyższe uwagi odnoszą się do większości napisanych przez Irzykowskiego opowiadań. W niniejszym artykule ograniczę się do analizy kilku – najbardziej interesujących – z nich⁹. U podstaw ich wyboru nie leży przekonanie, jakoby miały charakter szczególnie reprezentatywny dla reszty, groteskowość przejawia się w nich bowiem bardzo różnie. Sposób istnienia interesującej nas kategorii w tekstach Irzykowskiego bliższy jest opisanemu przez Ryszarda Nycza „gestowi śmiechu”¹⁰ niż – tak ważnemu dla modernistycznej groteski – zainteresowaniu brzydotą. Śledzenie anomalii, dokonujące

⁸ FRANCZAK J., op. cit., Kraków 2007, s. 12-167.

⁹ Nowele pozostają wciąż na marginesie zainteresowań badaczy zajmujących się twórczością Irzykowskiego, jedyną pracą skoncentrowaną na analizie tych utworów jest artykuł K. Dźwiniela: DŹWINIEL K., *Artykulacje tajemnicy. Nad zbiorem nowel „Spod ciemnej gwiazdy” Karola Irzykowskiego* [w:] *Świat idei i lektur: twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016, s. 195-202.

¹⁰ NYCZ R., *Język modernizmu: prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław, Leopoldinum, 1997, s. 239-240.

się również w analizowanych przeze mnie nowelach, nie prowadzi do skupienia uwagi na ich uderzającej negatywności, odstręczającej fizyczności; można sobie wyobrazić, że każdy z bohaterów omawianych przeze mnie utworów mógłby być – przy swojej szczególnej nieadekwatności – ukazany również, niejako „przy okazji” jako brzydki, odpychający. Intencje twórcze Irzykowskiego zdają się jednak nie projektować żadnej roli dla takiego, potencjalnego, sposobu kreacji. Bohaterowie i ich otoczenie pełni są dysonansów; te budzą jednak zdziwienie i śmiech, przede wszystkim zaś – prowokują do refleksji. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób estetyka groteskowa służy budowaniu sensów w kilku wybranych utworach.

Jako tekst, w którym groteska ujawnia się w dość wyrazisty sposób, odczytywać można nowelę *Wróg i nieprzyjaciel*. Akcja opowiadania rozpoczyna się na polu bitwy, gdzie toczy się walka dwóch wojsk. Poprzedzona jest przemowami wodzów, którzy wzywają swoich żołnierzy do męstwa, zaciekłości. Te dwie przemowy trochę się od siebie różnią – jedna dokonuje się z pozycji narodu pohańbionego, druga z pozycji najeźdźcy. Mimo różnicy sytuacji tych dwóch stron sporu, zachęta do walki jest tak samo mocna, wydaje się być – w perspektywie swej wewnętrznej logiki, w wyniku retorycznej sprawności mówców – równie uzasadniona. Kilkugodzinna walka stanowi swoisty wstęp do opisywanej przez Irzykowskiego sytuacji – spotkania dwóch przedstawicieli wrogich obozów. „Wróg” i „nieprzyjaciel”, jak nazywa ich narrator, całkiem niezależnie od siebie skryli się pod tym samym drzewem, przez długi czas nie byli świadomi swojej wzajemnej obecności. Narrator określa ich kondycję jako posiadającą wspólne uwarunkowania:

Zrazu poszli oni w bój ochoczo, zagrzeni ogólnym entuzjazmem, uniesieni ogólną wściekłością, wrzeszczeli, kłuli i rąbali jak wszyscy, przytłumiając gwałtownymi ruchami czołgającą się w sercach obawę, lecz później, gdy huk strzałów przycichł, 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 wgrzyzły się setki na chybił trafił wystrzelonych kul karabinowych¹¹.

Przedstawiciele przeciwnych obozów mają za sobą te same doświadczenia, w takim samym stopniu odczuwają zmęczenie. To, że są reprezentantami różnych stron sporu, uniemożliwia im jednak normalne porozumienie – wrogość wpisana jest w ich relację a priori. Wspólny, a równocześnie odrębnie przeżywany odpoczynek pod drzewem zamienia się w groteskową grę regulowaną przez nieustanne napięcie między powagą sytuacji wojennej a pospolitym, „niskim” poziomem zwykłych doświadczeń bohaterów. Opowiadanie odwołuje się do poważnego tematu, czyni to jednak w sposób daleki od zgodności z zasadą decorum. Wojna pokazana zostaje z perspektywy jej

¹¹ IRZYKOWSKI K., *Wróg i nieprzyjaciel* [w:] idem, *Nowele*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979, s. 71. Wszystkie cytowane fragmenty tego opowiadania pochodzą z niniejszego wydania, ich lokalizacja będzie podawana bezpośrednio za cytatem. Litery „WIN” oznaczają skrót tytułu, umieszczona przy nich liczba oznacza numer strony.

przeciętnych uczestników, których działanie stanowi przejaw podporządkowania się odgórnym dyrektywom. Bohaterowie nie mają osobistych powodów, żeby odczuwać wzajemną niechęć. Wrogie nastawienie zostaje im narzucone, ich rola jako członków zbrojnych oddziałów przeciwstawnych armii wyklucza możliwość porozumienia. Wytworzenie przez autora sytuacji wspólnego odpoczynku bohaterów pod drzewem to próba ukazania napięcia między wojną jako mechanizmem regulującym ludzki los w wymiarze społecznym a sytuacją uwikłanych w nią jednostek. Nie wiadomo właściwie, jak mają zachować się wobec siebie bohaterowie – ich zachowanie jest śmieszne, a równocześnie trudno wykalkulować, jakie byłoby logiczne, słuszne. W tej sytuacji zderzają się ze sobą dwa porządki motywacyjne, dwa spojrzenia – to, na które „zaprogramowany” jest człowiek jako część armii i drugie, wynikające z jego jednostkowych predyspozycji do koegzystencji z innymi. Pierwsza z tych perspektyw nie jest w stanie doprowadzić bohaterów do potraktowania spotkania pod drzewem jako przedłużenia walki – gdyby tak było, natychmiast staraliby się wzajemnie zgładzić. Równocześnie niemożliwe jest również kompletne porzucenie świadomości antagonistycznej relacji wspólnot, do których należą. Rozdarcie między tymi dwoma porządkami motywacyjnymi doprowadza do utarczek słownych, bohaterowie obrażają się wzajemnie, niekiedy nawet jakby sobie grożą, ale wszystko to ujęte jest w słownictwo dalekie od patosu, bliskie lingwistycznym żartom, które kojarzą się bardziej z grą niż z realnym konfliktem:

- Ty zezowata kuternoga atlantycka! Chodź tu, to ci oczy wydlubię.
- Takiś tchórz, jak cała wasza armia! Włóczęgiście i obdartusy!
- Ty sam tchórz! My tu przyszli do was, nie wy do nas, wy pokraki weneckie!
- Zbóje i, boście jeszcze do małp podobni!
- Ty złodzieju z plugawym pyskiem! Dwóch głosek nie wymawiasz, a pyskujesz!
- Co ci do moich głosek, ty chodząca dyzenterio faraonańska!
- Ty złodzieju wyszczekany, wyście wszyscy złodzieje, a wasz król kapcan!
- Ty, wara ci od mojego króla, małpikrólu! (WIN 74)

Żołnierze zachowują bojową energię, z zaangażowaniem obrzucają się obelgami, które odnoszą się przede wszystkim do reprezentowanych przez nich wspólnot, a jednak formułowane są jako zarzuty wobec konkretnej osoby. Ich językowa elastyczność wydaje się być absolutnie nieprawdopodobna i nieadekwatna do sytuacji. Jej śmieszność i dziwaczność pogłębia również zjawisko równoczesnej defekacji żołnierzy po dwóch stronach drzewa. Między bohaterami panuje atmosfera nieufności; w celu jej „oczyszczenia” jeden proponuje, żeby powystrzelali wszystkie naboje. Propozycja ta jest, ze zrozumiałych względów, niesatysfakcjonująca – żaden z żołnierzy nie może mieć pewności, czy drugi rzeczywiście wystrzelił wszystkie naboje. Ich słowne utarczki, niepozabawione u swych podstaw właściwego warunkom wojennym napięcia psychicznego, doprowadzają w finale do walki, która zostaje nazwana przez narratorkę najstraszniejszą, jej uczestnicy – tchórzami. „W ostatnich blaskach zachodzącego słońca trwała walka najstraszniejsza – walka dwóch rozwścieklonych tchórzów, z których jeden musiał zginąć, a żaden nie mógł uciekać”. (WIN 81).

Trudno odczytać szczegółowy sens tej refleksji, zdaje się mieć ona charakter tajemniczego komentarza ujawniającego złożoność zagadnienia. Czyżby konieczność walki i konstatacja wyrażająca niemoc ucieczki stanowiły diagnozę określającą postawę narratora? Wydaje się, że – w obliczu absurdalności sytuacji opisanej w noweli – raczej nie. Można sądzić, że przymus walki, bezzasadny antagonizm to „przypałość” bohaterów – jednak nie ich cecha indywidualna, tylko pewna trwała dyspozycja ludzkiej natury, obnażająca jej uwikłanie w sprzeczne porządki. Główny problem, którego dotyczy ten tekst – gra między tożsamością a opozycją, zaznaczony – został już w samym jego tytule. Różnica znaczeniowa między słowami „wróg” i „nieprzyjaciół” wydaje się niewielka, a jednak tytuł utworu nie brzmi „wrogowie” ani „nieprzyjaciół”. Podkreślone zostają jakości wyznaczające absurdalność tekstowej rzeczywistości – odrębność i podobieństwo. Konstrukcja noweli zdaje się nie zawierać żadnych wyrazistych diagnoz określających kondycję człowieka i świata, równocześnie jednak jej groteskowość służy sprowokowaniu refleksji, pobudza do zastanowienia.

Deformacja jako temat zdaje się ujawniać w nowelach *Małżeństwo Maran* i *Meta-morfozy Mojskiego*. Pozwalają się one odczytywać jako szczególnie związane z *Pałubą* ze względu na ujęte w nich zagadnienie fałszujących skłonności ludzkiego umysłu. Bohaterem *Małżeństwa Maran* jest samotny przejezdny, który „zrezygnowawszy z wszelkich iluzji życiowych stał się hipochondrykiem i postanowił czuwać bezustannie tylko nad prawidłowym funkcjonowaniem swojej maszyny cielesnej”¹². Rezygnacja z życiowych iluzji, czyli pewnego rodzaju zafałszowań, które ciążyły nad jego wcześniejszymi rozpoznaniem, prowadzi do hipochondrii, która również przynależy do sfery fałszu – ze swej definicji stanowi bowiem nieuzasadnione przekonanie o istnieniu zdrowotnych problemów, przesadną o nie troskę. Bohater z (rzekomego) fałszu popada więc w fałsz ewidentny, który widziany w opozycji do wspomnianych iluzji jawi się jako kompletnie nieudana próba dotarcia do prawdy. Przedstawiony jako hipochondryk – samotny przejezdny będzie przez narratora ukazywany w sytuacjach wydobywających jego anomalie, zdające się swoiście przeczyć zapowiedzianej na początku niezasadności zainteresowania zdrowiem. Hipochondryk okaże się przejawiać brak zdrowia psychicznego, pod koniec noweli – również fizycznego. Jego troska o oddech (jego tempo, regularność), wyśmiana przez narratora na początku noweli, pod koniec utworu okaże się mieć jednak swoje uzasadnienie – nocne przeżycia bohatera kończą się atakiem astmy.

Opowiadanie potraktować można jako przewrotną grę między prawdą a złudzeniem, w której trudno znaleźć jakieś elementy stałe, tłumaczące sens przedstawionych zdarzeń. Jego ustalenie i rozpoznanie utrudnione zostaje przez wprowadzenie elementów mowy pozornie zależnej – relację na temat wydarzeń przekazuje trzecioosobowy narrator, którego głos – w momentach relacjonowania towarzyszących im

¹² IRZYKOWSKI K., *Małżeństwo Maran* [w:] idem, *Nowele*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979, s. 87. Wszystkie cytowane fragmenty tego opowiadania pochodzą z niniejszego wydania, ich lokalizacja będzie podawana bezpośrednio za cytatem. Litery „MAM” oznaczają skrót tytułu, umieszczone na przy niej liczba oznacza numer strony.

przeżyć – staje się głosem bohatera. Z partii tekstu „wypowiadanych” przez narratora wynika wiedza na temat czynności wykonywanych przez przejezdnego – jego przyjazd do miasta, spacer, kolacja itp. Jego charakterystyka dokonuje się jednak przede wszystkim w oparciu o jego własny sposób relacjonowania zdarzeń, nie daje się wynioskować z faktów rejestrowanych przez trzecioosobowego narratora. Równocześnie – rozpoznanie charakteru i psychicznej kondycji hipochondryka dokonuje się w procesie rekonstrukcji jego myśli, nie zaś pod wpływem sugestii zawartej w, wyrażających jego zapatrywania, fragmentach narracji. Bohater *Małżeństwa Maran* zdaje się ulegać obsesji autonarracji. Świat przez niego przeżywany jest światem nieustannie opowiadany samemu sobie. Świadczą o tym przede wszystkim poetyckie opisy towarzyszące jego przeżyciom, np.:

Przypadła nań chwila tak potwornej tęsknoty, że prawie w piersi słyszał bulgotanie łoż. Aby się poskromić, nadał twarzy fałdy obojętne, zmrużywszy pełne dziwnego ciepła oczy. Stał raptownie nad otulonego dotychczas w mgły morza bólu i uczuł, że brak mu tylko chęci, odwagi i sił, aby głębiej tego morza zmierzyć, te wszystkie łyzy wypłakać i dać się porwać wirom beznadziejnej rozpacz. Cofnął się przed swym bólem jak tchórz, zadrzało mu tylko ciche obojętne już serce. (MAM 90)

Z jednej strony, ten sposób kreacji spełnia w tekście rolę pokrewną funkcji mimesis krytycznej¹³ – stanowi przywołanie pewnej krytykowanej przez Irzykowskiego tendencji językowej. Z drugiej strony, ukazanie poetyzujących zapędów opisującego swoje przeżycia bohatera służy obnażeniu jego psychicznych „gier”. Unaocznienie owych zabiegów autointerpretacji pokazuje ich ograniczający wpływ na procesy poznawcze oraz stanowi podkreślenie obecności kulturowego zapośredniczenia w ludzkim poznaniu. Co sprawia, że przywołany tekst interpretować można jako autonarracyjny, świadczący o skłonności bohatera do przeżywania własnych doświadczeń jako ubranych w pewien poetycki kształt?

Pytanie to dotyczy w istocie możliwości zaklasyfikowania interesujących mnie fragmentów do mowy pozornie zależnej. Stwierdzenie, czy pewien poetyzujący sposób opisu przeżyć bohatera jest udziałem narratora wszechwiedzącego, czy też stanowi wyraz wewnętrznego monologu bohatera, nie jest łatwe; odpowiedź na pytanie o jego przynależność nie jest – w wypadku skomplikowanej budowy tekstów Irzykowskiego – oczywista. Wskazówkę interpretacyjną stanowić może znajomość obszaru koncepcji estetycznych Irzykowskiego, w obrębie którego negatywnie oceniana jest uczuciowość i „mała metaforyka”. Wydaje się jednak, że możliwość przyporządkowania cytowanych przeze mnie słów (i innych podobnych fragmentów) „głosowi bohatera” wynika z samego tekstu noweli, subtelnie uwidacznia się w kilku konkretnych jego miejscach, np.: „Własny oddech wydał mu się naraz równym i melodyjnym, w okolicy podniebienia czuł miły chłód i chuchając sobie na rękę, chwycił nozdrzami swoje powietrze, mówiąc, że ono wonieje jak ambra”. (MAM 91-92).

¹³ Por. MITOSEK Z., *Mimesis: zjawisko i problem*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997, s. 126-140.

Można się spodziewać, że zastanawiające „drobiny” tekstów Irzykowskiego, ich „niepasujące”, nieoczywiste cząstki to nie wynik niedbalstwa autora, tylko efekt świadomych procesów sensotwórczych. Włączenie do relacji z odczuć bohatera zwrotu „mówiąc, że ono wonieje jak ambra” zdaje się wskazywać na podmiot owej mowy – jest nim wachający własny oddech bohater. Uświadomienie sobie, co stoi w centrum percypowanego przez niego świata ujawnia złożony charakter zapowiedzianej hipochondrii – uwaga bohatera skupiona jest na nim samym – na zdrowiu, urodzie, wyglądzie, możliwości ujęcia jego osoby w jakąś „poetyczną” (powabną) narrację. Tym samym – jako właściwa interpretacja jego uwikłanej w anomalie osoby jawi się taka, która w centrum wartości organizujących jego świat stawia problemy z ustaleniem tożsamości, potrzebę jej szukania. Bohater nie przeżywa emocji w sposób całkowicie samoistny, ich przeżywanie – jakkolwiek wynikałoby ze szczerych pobudek – posiada swój wtórny sens w postaci możliwości satysfakcjonowania kogoś śledzącego niejako „z zewnątrz”. Tym kimś jest jednak on sam: „Tak zabawiał sam siebie swoją romantycznością, a potem przytknął zarysowany papier do świecy i spalił. Uśmiechnął się i podczas rozbierania się dbał o to, żeby mu ten uśmiech pozostał na twarzy, po prostu drapował się własnym śmiechem”. (MAM 93).

Opowiadanie zdaje się prowokować przywoływany w toku wcześniejszych rozważań wątek – refleksję Irzykowskiego nad potrzebą świadka, która może realizować się różnie, ale zawsze jej dążenie związane jest z potrzebą bycia ocenionym, ujrzanym z zewnątrz. Potrzeba bycia ujętym „w trzeciej osobie” prowadzi bohatera *Małżeństwa Maran* do swoistego „wyjścia z samego siebie” – rozdwojenia się na istotę działającą, przeżywającą i obserwującą to przeżywanie. Znamienne, że w toku opowiadania nie występuje ani jedna „przytomna” interakcja bohatera z innymi – jego wszystkie stany, uczucia są wewnętrznie motywowane, niezależne od otoczenia. Cała emocjonująca gra dokonuje się wewnątrz skomplikowanego świata bohatera.

Podobnie dzieje się w opowiadaniu *Metamorfozy Mojskiego*, którego bohater jako najważniejszego kompana swojej codzienności ustanawia wykonaną na zamówienie lalkę – swojego sobowtóra:

Kazał sobie zrobić lalę, zupełnie do siebie podobną, ubrał ją w suknie takie, jakie sam zwykle nosił, urządził dla niej w swoim pokoju rodzaj namiotu, od którego zasłonę mógł w każdej chwili odchylić. Tam to w fotelu na kółkach rozpierał się ze wspaniałym wyrazem dumy i pogardy dla świata pan Mojski nr 2 i wyręczał w wypożyczaniu swego żywego koleżę, który wiecznie pracował nad najnieproduktywniejszymi w świecie rzeczami¹⁴.

Stworzony przez Mojskiego sobowtór traktowany będzie przez głównego bohatera jako żywy. Wejście w relację z kauczkową lalką jest z pewnością wyrazem psychicz-

¹⁴ IRZYKOWSKI K., *Metamorfozy Mojskiego* [w:] idem, *Nowele*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979, s. 112. Wszystkie cytowane fragmenty tego opowiadania pochodzą z niniejszego wydania, ich lokalizacja będzie podawana bezpośrednio za cytatem. Litera „MEM” oznacza skrót tytułu, umieszczona przy niej cyfra oznacza numer strony.

nych zaburzeń Mojskiego. Jednocześnie jednak pierwszy akapit noweli ukazuje źródło dalszych losów bohatera, rozszerza perspektywę widzenia sytuacji o jej rzekome przyczyny –

Po rozmaitych daremnych próbach pogodzenia się ze światem Mojski splunął, wyprowadził się do miasta, gdzie go nikt nie znał, i zaczął pędzić życie samotne. A ponieważ swego czasu spotkał się parę razy z zarzutem, że jest egoistą, i sam siebie miał w podejrzeniu, że nim jest w istocie, postanowił zanurzyć się całkiem w uczucie egoizmu¹⁵.

Życiu Mojskiego, któremu nie udało się „pogodzić ze światem”, patronuje samotność, towarzyszy samoświadomość zbudowana na domniemaniach. Wyrazem jego poczucia odrzucenia przez świat, nieumiejętności odnalezienia się w nim jest szaleństwo, jego przyczyny mają charakter niepewny – nie opierają się na rzeczowym rozpoznaniu prawdy, lecz na zasłyszanych opiniach. Co więcej, „plotka” o egoizmie Mojskiego dociera do jego świadomości od niego samego – bohater „sam siebie miał w podejrzeniu”. Słowa te traktować można jako, współgrający z *Małżeństwem Maran*, znak wewnętrznego podzielenia, „wyobcowania siebie od siebie”, problemów z tożsamością. Nieufny wobec samego siebie, Mojski stwarza sobie towarzysza, z którym dzieli się swoimi doświadczeniami i na którego przenosi swoje winy. Pełne utożsamienie się bohatera ze swoją podobizną nie jest natychmiastowe:

Nie od razu jednak żywy Mojski poznał się na właściwej wartości swego towarzysza. Z początku wydawał mu się on czymś zupełnie obcym i dopiero po częstym porównywaniu go ze swoim obrazem odbitym w lustrze przeszedł do przekonania, że to on sam. Nadto nędzny materializm życia codziennego podsuwał mu wciąż pospolite złudzenie, że ma do czynienia tylko z manekinem zrobionym z białego kauczuku, wypełnionego wewnątrz trocinami, a kupionym za 500 fr. bez kosztów transportu, cła i opakowania. Dopiero kilkakrotna obecność przy operacjach i sekcjach przekonała go, że jeżeli to cudackie zwierzę z mięsa, krwi i kości, zaszyte w skórę ludzką, ma być substratem ducha, to równie dobrze może nim być – albo nie być – jakakolwiek inna materia. (MEM 113)

Rozpoznanie w sobowtórce żywego człowieka dokonuje się nie tylko na drodze przyzwyczajania do jego obecności i „rozsmakowania” w jego podobieństwie do bohatera – związane jest również z pewną pogardą dla klasyfikacji, zgodnie z którą istnieje różnica między „cudackim zwierzęciem z mięsa, krwi i kości zaszytym w ludzką skórę” (MEM 113) a manekinem, a przede wszystkim z doświadczeniem absurdu – owo „cudackie zwierzę” stanowić na substrat ducha! Szaleństwo Mojskiego ma u swoich podstaw zaprzeczenie prawdziwości „normalnego świata” – jego porządki jawią mu się jako absurdalne i prowadzą do myśli unieważniającej wszelką sensowną kreację – „równie dobrze może nim być – albo nie być” (MEM 113). Rezultatem rozpoznania dokonanego przez Mojskiego nie jest więc podważenie prawdziwości ludzkiej natury prowadzące ku szczególnej wierze w jakąkolwiek inną naturę, inny porządek – zanurzenie się w relację z kauczukowym sobowtórem jest znakiem zwątpienia w możliwość dotarcia do jakichkolwiek poznawczych satysfakcji. Cytowany fragment

¹⁵ Ibidem.

podkreśla istnienie w tekście mowy pozornie zależnej jako chwytu konstytuującego optykę szaleńca jako wewnętrznie spójną. Obłąd Mojskiego skierowany jest przeciw „nędznemu materializmowi życia codziennego”, który fałszywie podpowiada to, co, zgodnie z logiką tekstu, jest prawdą. „Właściwa wartość towarzysza” (MEM 113) to konsekwencja rozpoznania w lalce sobowtóra, czyli jej wartość w oczach szalonego Mojskiego.

Gra, dokonująca się w umyśle bohatera między nim a jego towarzyszem, różnoraako rozdziela im role – początkowo Mojski uznaje Mojskiego nr 2 za reprezentanta ideału, respektuje go, później skłonny jest obwiniać go za wszystkie swoje błędy i słabości, podkreśla swoją nad nim wyższość. Źródło tych zmiennych ocen lalki związane jest najściślej z nastrojami bohatera, które wydają się nie posiadać logicznego uzasadnienia. Niewątpliwie jednak szacunek żywiony do Mojskiego nr 2 zależny jest od tego, jakim się akurat wydaje – godnym pochwały okazuje się wtedy, gdy widziany jest jako „nieruchomy, obojętny, lekceważący”, gdy patrzy na świat z pogardą:

W jasne letnie dni przewietrzył Mojski swoje „ja”: wywoził je na balkon ubrane w kapelusz panama, z laseczką w rękach, układał je w pozycję niedbałą, założywszy mu nogę na nogę, a potem zachwycał się wspaniale szyderczą miną swego sobowtóra, który patrząc na domy miasta, na ludzi w ulicach, na fragmenty zachodu słońca widziane wśród drzew i murów, raczył to wszystko ignorować. (MEM 115)

W niedbale „siedzącej” lalce zachwyca Mojskiego jej wymyślone lekceważenie, obojętność na świat. Sądzić można, że są to cechy, których brak głównemu bohaterowi – który, jak zostało powiedziane na początku, nie mógł się ze światem „pogodzić”. Po pewnym czasie obojętność sobowtóra zaczyna jednak doskwierać Mojskiemu, który milczenie towarzysza poczytuje jako przejaw jego nikczemności. Wstręt wywołany rzekomymi drwinami Mojskiego nr 2 prowokuje Mojskiego nr 1 do planów zbrodni, które zaczyna stopniowo wcielać w życie. Rzuca hasło fałszywego alarmu w tłum zgromadzony w kościele, w jakiejś ważnej sprawie dotyczącej politycznej tajemnicy postępuje wbrew własnemu przekonaniu, „zamagnetyzowany wolą manekina” (MEM 119). Za każdym razem, zgodnie z relacją Mojskiego, winny zła jest sobowtór, otrzymuje więc należytą karę – jest przez swojego „pana” bity, co przyjmuje z – irytującym atakującym – spokojem. Ostatecznie szal prowadzi Mojskiego do urządzenia swej lali egzekucji – kompletne stratowanie kauczukowego manekina doprowadza, w świadomości „zabójcy”, do jej śmierci.

W ostatniej części noweli, w której relacjonowany jest pogrzeb owego drugiego „ja”, ciężące na narracji szaleństwo Mojskiego zaciera granicę między przenikającymi się – „obiektywnym” oglądem wydarzeń a subiektywną perspektywą człowieka obłąkanego. Nie wiadomo bowiem, czy wyłamanie krzyża i opędzanie się nim od atakujących postaci stanowi wyłącznie fantazję bohatera, czy też jest znakiem dokonującej się ostatecznie interakcji między nim a otoczeniem, sytuacją ujawniającą jego szaleństwo „w pełnej krasie”. Otaczający go ludzie widziani są przez Mojskiego jako byki, zaś on sam – pod wpływem „psychicznego fermentu” wywołanego usłyszanym okrzykiem

– odnajduje nowe wcielenie jaźni w pchle, którą zaczyna naśladować. „Prawdziwość” pogrzebu i związanej z nim szaleńczej metamorfozy wewnętrznej Mojskiego, czyli znak potwierdzający, że wydarzyły się one nie tylko w umyśle bohatera, stanowi akapit zamykający nowelę:

Wykonywa je teraz dalej [skoki demonstrujące nowe wcielenie jaźni – przyp. D.D.] niestrudzenie w domu obłąkanych, utrzymując, że człowiekiem, po którym skacze, jest cała ziemia, która znowu nie jest także niczym innym, jak tylko wielką pchłą. Ma się bardzo dobrze, cierpi tylko niewysłowione męki, gdy który z towarzyszy lub dozorców ze swawoli posypie go proszkiem perskim; a sam już widok rozpylacza lub charakterystyczny gest wielkim i wskazującym palcem, używany przy mordowaniu tego biednego stworzenia, napawa go panicznym przestraszaniem. (MEM 122-123)

Utwór Irzykowskiego zamknięty zostaje więc wyraziście groteskowym, żartobliwym gestem – bohater, którego stałą dyspozycję wobec wrogiego świata wyznacza uczucie wyobcowania i potrzeba ucieczki od własnej jaźni, dokonuje kolejnej metamorfozy – zamienia się w pchłę. Tyle tylko, że nie jest to metamorfoza dokonująca się w świecie tekstu, tzn. „z perspektywy tekstu” realna (jak dzieje się np. w *Przemianie* Franza Kafki), dlatego trafne wydaje mi się ujęcie jej jako „dokonywanej przez bohatera”, niezależnie od tego, jak daleko jego umysłowi do stanu zdrowia psychicznego. Deformacja jest w *Metamorfozach Mojskiego* właściwością ludzkiego umysłu, cechą określającą kondycję ludzkiego poznania rzeczywistości, nie zaś zasadą organizującą świat. Podobnie dzieje się w noweli *Małżeństwo Maran* – groteskowa jest w nim nieadekwatność przeżyć bohatera do rzeczywistości, jego nieumiejętność wpasowania się w realia, „pogodzenia ze światem”.

U podstaw szaleństwa bohaterów dwóch omawianych przeze mnie utworów spoczywa szczególne napięcie między jednostką a społeczeństwem. Emocje bohatera *Małżeństwa Maran*, jego sposób widzenia rzeczywistości rodzą się na granicy między potrzebą wspólnoty a poczuciem indywidualizmu i wyobcowania. Fragment narracji objaśniającej przyczyny jego przybycia do miasta ujawnia jego nastawienie wobec innych jako negatywne: „Wszak przybył tu nie po to, aby z okien frontowych gapić się na przeciągające ulicami tłumy lub obrzucać kwiatami dostojne osoby i wykrzykiwać na ich cześć nieszczere wiwaty”. (MAM 87).

Samo zainteresowanie koronacją cesarską zostaje przez bohatera zdeprecjonowane jako związane z potencjalnym „gapieniem się” i „nieszczerymi wiwatami”. Mimo niechęci do uczestnictwa w masowym świętowaniu, „zmuszony” przez okoliczności (pozostanie w hotelu musiałoby się wiązać z jeszcze gorszą nudą) udaje się bohater na ulice, gdzie tłumy z radością witają cesarza. Wbrew „programowemu” sceptycyzmowi („przyzwyczał się zjawiskom takim przeciwstawiać swój dawno ukuty frazes: że są one tylko bezpotrzebnym powiększeniem mianownika”; MAM 89) – bohatera zaczyna ogarniać podniecenie, udziela mu się nastrój tłumu, świąteczny widok sprawia mu radość. Nieco egzaltowane refleksje na temat obserwowanej uroczystości („w zlaniu się tego przepychu z entuzjazmem tłumów [...] tkwił akt uroczysty obopólnej przy-

sięgi na życie i śmierć – przyspieszone tętno oddechu ziemi”; MAM 90) zmieniają nagle jego nastrój – popada w smutek wynikający z poczucia osamotnienia. Podniosłość chwili izoluje go od świata, staje się źródłem poczucia wyobcowania, które wpędza go w „potworną tęsknotę” (MAM 90). Wydaje się, że właśnie ta tęsknota, napięcie między statusem „razem” a „osobno” stają się głównym źródłem jego późniejszych przeżyć. To, że powodem jego nocnej fantazji jest „wymaginowane spółkowanie” nie ogranicza się – w obrębie swych motywacji – do związku ludzkiej tęsknoty z potrzebami seksualnymi. Ma swoje odzwierciedlenie w jednoczącym wymiarze aktu fizycznego, którego struktura zostaje w umyśle bohatera przeniesiona na inne obszary rzeczywistości –

w oddali, poprzez mur przeciwległy, widział lunę mnóstwa światła. Była to iluminacja. Uzmysłował sobie szmer życia wrącego naokoło tych światła tak długo, aż mu się wydało, że ten szmer dolatuje aż do niego. Gwiazdy iskrzyły się na niebie, a było ich tyle i zeszkakiwały tak nisko, że trudno mu było oznaczyć granicę między obiema iluminacjami spółkującymi ze sobą. (MAM 97-98)

Maligna sprawia, że umysł bohatera wymyka się normalnym regułom funkcjonowania – wytwarza pewne poetyckie obrazy, buduje analogie. Jak pijany lub śniący – traci kontrolę nad rzeczywistością, czyli postępuje niejako bezwolnie. Nocnej podróży dorozką spędzonej w towarzystwie prostytutek towarzyszy urywany monolog bohatera, świadczący o jego kompletnym psychicznym zagubieniu – prostytutki wydają mu się uosabiać panią Maran, po chwili jednak zwraca się do jednej z nich „szmato”, czułość miesza się z obelgami. Atak astmatyczny nie przywraca bohaterowi przytomności –

on zaś upatrzył sobie jedno wielkie usta i pragnienie pocałunku skojarzyło się w jego umyśle z nadzieją, że te usta wetchną w jego płuca nowy, wielki zasób świeżego powietrza. Nie mógł się dźwignąć, wyciągnął tylko ręce, zwinął wargi w dzióbek, cmokając śmiesznie, poderwał się wreszcie, westchnął i upadł bez przytomności w ramiona kobiet beczelnych w jednym z najbardziej szalonych lunaparów tego miasta. (MAM 100)

Proces ośmieszania psychicznie zagubionego bohatera w finale opowiadania osiąga więc swoją kulminację – wcześniej targany namiętnościami, podejmujący refleksję nad swoją pozycją wobec wspólnoty ludzkiej – okazuje się ostatecznie śmiesznym staruszkim, nieprzytomnym użytkownikiem „lunapar”. Obydwu bohaterów – Mojskiego i hipochondryka – można uznać za „wykolejeńców”, ludzi wyobcowanych, których samoświadomość oparta jest nie na analizie sytuacji i samego siebie, tylko na pewnych domniemaniach, niesprawdzonych przesłankach. Zainteresowanie Irzykowskiego tego typu bohaterami kojarzyć można z potrzebą ujawnienia dysonansów, ujrzenia świata w jego złożoności, której rozpoznanie zbliża do prawdy. Choć zarówno o Mojskim, jak i o bohaterze *Małżeństwa Maran* powiedzieć można, że ocierają się o szaleństwo, ich problemy nie wydają się – w optyce twórczości Irzykowskiego i budującej ją myśli – stanowić wyrazu anomalii obcej uniwersalnemu ludzkiemu do-

świadczeniu. Przeciwnie – jeśli szaleństwo jest zbudowane na kłamstwie wynikającym z nieumiejętności rozpoznania samego siebie, to zagraża każdemu, stanowi życiowe niebezpieczeństwo, o które „ociera się” każda próba poznawcza.

Małżeństwo Maran potraktować można jako utwór w pewnym sensie psychologiczny¹⁶, bo choć zawarta w nim refleksja zbudowana jest na fundamencie realiów groteskowych, pograniczny charakter bohatera jako postaci, której status oscyluje na granicy między szaleńcem a człowiekiem zdrowym, uprawomocnia do, choćby częściowej, uniwersalizacji jego doświadczeń¹⁷. W *Metamorfozach* Mojskiego nie może być mowy o pogranicznym statusie bohatera, jego szaleństwo posiada jednak źródła, związane – jak w przypadku wspomnianym powyżej – z pewnymi rzeczywistymi problemami w przyjęciu świata w jego naturalnej dziwności. Obydwa teksty można uznać jako częściowo niezrozumiałe (mowa tu o tym typie niezrozumiałości, który postulowany był przez Irzykowskiego w artykule *Niezrozumialcy*¹⁸) – użycie mowy pozornie zależnej powoduje chwiejność perspektywy, świat widziany oczyma bohaterów odnoszony jest do rzeczywistości w stopniu minimalnym, umożliwiającym dostrzeżenie nieadekwatności ich przeżyć. Rola zewnętrznego wobec świata przedstawionego narratora jako potencjalnego komentatora opowiadanych zdarzeń zostaje znacząco ograniczona – brak oceniającego komentarza powoduje, że czytelnik postawiony zostaje wobec wieloznaczności, w napięciu przez nią wytwarzanym. Taki sposób konstrukcji tekstu zdaje się łączyć z istotną dla Irzykowskiego kwestią roli czytelnika jako jednego z uczestników aktu komunikacji wpisanego w dzieło. Krytyk zwracał uwagę na konieczność „brania odbiorcy pod uwagę” – projektowania dzieła w relacji nieustannego odniesienia do czytelniczych możliwości. Nie oznaczało to bynajmniej, by działanie autora miało zmierzać do maksymalnego ułatwienia sytuacji czytelnika – w dzieło ma być wpisana „niezrozumiałość prowadząca do zrozumienia”, tekst ma stawiać opór wszelkim lekturowym schematom, jego zrozumienie wymaga wysiłku. Świat groteskowy – czyli (w tym wypadku) ujawniający to, co dziwaczne, chore, wzbudzające niepokój – stanowi obraz tych sfer rzeczywistości, które są zwykle marginalizowane, niejednokrotnie umykają ludzkiemu spojrzeniu jako trudne do przejednania, zrozumienia. Ich przybliżenie poprzez ukazanie ich złożonej natury

¹⁶ Kwestia psychologicznego wymiaru twórczości Irzykowskiego poruszana była przez badawczy niejednokrotnie. Por. np. PODRAZA-KWIATKOWSKA M., *Wstęp [w:] Programy i dyskusje literackie Młodej Polski*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000, s. XLVIII – „Celem Irzykowskiego, podobnie jak innych pisarzy okresu Młodej Polski, jest wprawdzie skupienie uwagi na psychologicznej stronie przedstawianych wydarzeń (...), jednakże sposób osiągnięcia owego celu różni autora Pałuby od jego rówieśników. Irzykowski bowiem negował – nie tylko w tym przypadku – emocjonalną koncepcję ówczesnej literatury. Głosił postulat zerwania z »zakulisową techniką poetycką«, polegającą na budzeniu u czytelnika pewnego zespołu wzruszeń (...)»

¹⁷ Na temat „pogranicznego” statusu bohaterów por. IRZYKOWSKI K., *Ocalenie „istoty rzeczy” [w:] Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 524-526.

¹⁸ IRZYKOWSKI K., *Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)*, cytując za: Idem, *Wybór pism krytycznoliterackich*, opr. W. Głowala, Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975, s. 108, 115.

można traktować jako dokonujące się w intencji unaocznienia wartości tego, co mało zrozumiałe, jako obiektu zainteresowania. Groteskowość nowel Irzykowskiego to, jak już zostało wspomniane, ich „cecha subtelna”. Wydaje się, że w swym szerokim i ogólnym zakresie znaczeniowym groteska to jednak kategoria najlepiej oddająca estetyczny wymiar tych utworów. Jako metodologiczną podstawę uruchomienia refleksji nad tą kategorią w obrębie analizy twórczości Irzykowskiego uznać można refleksje Włodzimierza Boleckiego, według którego „badacze literatury i sztuki XX wieku zgodnie uważają, iż groteska pojawia się w literaturze polskiej dopiero w końcowej fazie modernizmu i jest reprezentowana przez nowele Romana Jaworskiego, a w malarstwie przez obrazy Witolda Wojtkiewicza (...). Możliwy jest jednak zupełnie inny punkt widzenia: sztuka modernizmu była niemal w całości groteskowa”¹⁹.

Bolecki rozwija swoją propozycję badawczą, odwołując się do wielu rozmaitych ujęć zagadnienia. Ich prześledzenie umożliwia spostrzeżenie, że jako groteskowe ukazywane są zjawiska bardzo rozmaite, często mające ze sobą niewiele wspólnego. W tekstach Irzykowskiego pojawiają się niektóre istotne motywy uznawane przez Boleckiego za reprezentatywne dla utworów groteskowych, przede wszystkim – szaleństwo, metamorfoza, manekin. Wydaje się jednak, że funkcjonalizowane są tu inaczej niż w groteskowej twórczości modernistycznej (widzianej przez Boleckiego jako kontynuująca pewne tradycje całość). Wiele spośród najbardziej reprezentatywnych cech groteski zdaje się nie odnajdywać swej reprezentacji w twórczości autora *Pałuby*, jednak dokonujące się w jego tekstach odchodzenie od potocznych wizji świata, nieustanne obnażanie jego dziwności, pozwala uznawać je za groteskowe.

Istotny kontekst dla tych rozważań stanowi *Ocalanie „istoty rzeczy”* – artykuł napisany przez Irzykowskiego w roku 1910²⁰. Dotyczy on *Historii maniaków* Romana Jaworskiego i groteski jako wyraziście ujawniającej się w tym tekście kategorii. Krytyk wydaje się mieć do niej stosunek ambiwalentny (choć w przeważającej części pozytywny) – dostrzega wartość pozytywną w groteskowych wizjach świata, bez aprobaty spoglądając na towarzyszące im zabiegi formalne. Dostrzega w praktyce współczesnych sobie pisarzy skłonność do „groteski mimowolnej” zaświadcządzającą o kolejnym niebezpieczeństwie zamieniania się artystycznych innowacji w maniery, powielane szablony²¹. Z pewnym lekceważeniem zdaje się komentować dążenie do „zadowolenia

¹⁹ BOLECKI W., *Pre-teksty i teksty: z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991, s. 116.

²⁰ IRZYKOWSKI K., *Ocalanie „istoty rzeczy”* [w:] Idem, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 523-540.

²¹ Por.: „Zaiste dobrze jest mówić o świadomej grotesce w czasach, gdy naokół widzi się groteski mimowolne; dobrze jest odmawiać „słowom końca” w czasach, gdy wszelkie „wcielania” są rzeczywiście kłamliwą i nudną parodią. Gdy piękno i dobro stały się monopolem w ręku szachrajów, gdy nieprzewietrzane dawno ideały cuchną (...). Gdy tchórzostwo i niedołość umysłowe wyparły odświeżający, jedyny pobożny krytycyzm; gdy nastała moda pospiesznej, napuszonej przesady, opętanie superlatywizmu, gdy słowa i afekty (...) bywają roztrwaniwane, rozwłóczane w błocie płytkich zachwyków i stają się czymś codziennym, tanim, ordynarnym.” [w:] Ibidem, s. 535; W świetle zacytowanych słów groteska jawi się jako estetyczna odpowiedź na kryzys słowa, w węższej perspektywie – również na kryzys komunikacji.

*zmysłu dla dziwności*²², o stylu Jaworskiego pisze tak: „W tym stylu humorystycznym jest dużo wygody, podobny on jest do obryzgującego błotem przechodniów powozu, w którym rozpięta się gogo. (...) Jest to (...) styl dla stylu, robiony jakby na to, aby zasłużyć na podejrzaną pochwałę, że autor jest »przecież estetykiem piękna, a nie brzydoty«²³».

W ocenie Irzykowskiego, styl *Historii maniaków* nieco przesadnie dominuje nad przekazywanymi treściami; tej opinii towarzyszy jednak zastrzeżenie, że: „I jak mecenas Fallus gotów jestem odwołać zarzut dysproporcji, bo nie wiem naprawdę, w jaki sposób miałyby być »wykonane« pomysły p. Jaworskiego. Wszak już nawet same pomysły są jakby wstępną fazą tworzenia się form, początkiem rozcieńczania i kompromisów²⁴».

Powyższy fragment ujawnia trudność krytyka w definiowaniu relacji między treścią a formą, terminologiczny chaos panujący w jego rozważaniach. Irzykowski intuicyjnie nie zgadza się na kunsztowne językowe ukształtowanie omawianego tekstu, równocześnie jednak nie umie istoty problemu sprecyzować, zdaje sobie (przecież!) sprawę z (niejako unieważniającej jego uwagi) treściowości roli formy. Źródło groteski, związanej z kultem brzydoty, stanowi wyczerpanie się tradycyjnego ideału piękna²⁵ – „Autor *Maniaków* pisał mi raz niedawno: »Okolica jest tu prawdziwie piękna«. Dziwne czasy, w których nie wystarczy powiedzieć »piękna«, aby być pewnym wiary, tak bardzo zdyskredytowano nawet samo to słowo. Pozostaje ucieczka w kontrast²⁶».

Modernistyczna świadomość estetyczna zdaje się potrzebować nowych parametrów – wierność kanonom nie wywołuje wrażenia autentyczności²⁷. Dopiero zepsuty, obłąkany przez niespodziankę ornament staje się prawdziwym ornamentem, nie ten wymuskany, pierwotnie zamierzony, banalny²⁸. Sztuka ma być budowana na „pre-

²² Ibidem, s. 529.

²³ Ibidem, s. 538.

²⁴ Ibidem, s. 539.

²⁵ Na temat estetyki brzydoty pisze Głowiński: „(...) jest (...) jedną z form literackiej polemiki. Polemiki z ustanowionymi przez epokę kanonami piękna, jakże często przeradzającymi się w kicz, realizującymi się w postaciach kokieterijnie wylizanych, we wszelkiego typu urokach na wysoki połysk. Turpizm, antyestetyzm czyli – krótko – groteska, okazały się ratunkiem, owym ocaleniem, o którym w związku z prozą Jaworskiego pisał Irzykowski. Ratunkiem przed kiczem, przed uschematyzowanymi pięknościami, które stały się monetą obiegową, zużywającą się w końcowej fazie Młodej Polski w tempie przyspieszonym. Groteska okazała się budowaniem przez negację.” [w:] Idem, *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków, Universitas, 2000, s. 192.

²⁶ IRZYKOWSKI K., op. cit., s. 536.

²⁷ Por.: „Groteska istotnie zdolna jest rozładować rozziw między sztucznymi ideałami a ich przykrojoną do ludzkiej miary realizacją. Właśnie karykatura, groteska, dziwność to kategorie (wymienia je Irzykowski), za pomocą których będzie sobie radziła literatura dwudziestego wieku z pułapkami, jakie kryje w sobie zbyt doktrynerska, zbyt bezwzględna realizacja ideału.” [w:] PODRAZA-KWIATKOWSKA M., *Wolność i transcendencja: studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001, s. 219.

²⁸ IRZYKOWSKI K., op. cit., s. 536.

mieszcaniach”, anomaliach, konstytuuje ją oryginalność wynikająca z podważania zastanych wzorów, wyeksponowania nowości. Irzykowski w możliwości budowania nowej estetyki na brzydocie dostrzega zagrożenie uczynienia z niej środka stylistycznego pozbawionego odkrywczych znamion²⁹. Równocześnie negacja stanowiąca istotny budulec groteskowej twórczości stanowi wyraz buntu, którego „dojrzałe” formy pozwalałyby się odczytywać jako bliskie charakterystycznej dla Irzykowskiego idei „odczarowywania” rzeczywistości. Wszak zwrot ku brzydocie rozumiany jest przez niego jako estetyczna reakcja na konieczność ucieczki prawdy od swoich „splugawionych szat”, imperatyw skrywania się jej pod maskami³⁰.

Maria Podraza-Kwiatkowska w rozważaniach nad dramatami Irzykowskiego nazywa go tym, który próbował wprowadzić groteskę na grunt polskiej twórczości dramatycznej³¹. *Dobrodziej złodziei* i *Zwycięstwo* zostają uznane przez badaczkę za teksty nieliczące się zupełnie z przyzwyczajeniami odbiorców. Traktując deklaracje Irzykowskiego (w których zrozumiałość dzieła ujęta jest jako jedna z najważniejszych jego cech) jako poważne i szczerze, sądzić można, że jego wyobrażenia na temat odbiorczych dyspozycji współczesnej mu publiczności były niezgodne z rzeczywistością lub też może wrażliwość zmuszała go – wbrew intencjom – do wykraczania poza wyznaczony horyzont. Można sądzić, że owa „trudność” utworów dramatycznych była znakiem szczególnej intensyfikacji środków właściwych dla żywiołu groteskowego. Sądzę, że w kontekście tych rozważań można spojrzeć na nowele jako na teksty, w których – w odróżnieniu do dramatów – jego uruchomienie „nie podbija” dzieła, groteska stanowi „naturalny alfabet” projektowanych przez te utwory sensów³².

Stefan Głowacki w artykule „*De acuto et arguto*”, czyli o kilku manierystycznych nowelach Karola Irzykowskiego łączy nowele Irzykowskiego z manieryzmem (jako stylem)³³. Rozważenie tej propozycji badawczej wymagałoby oczywiście szczegółowego ustalenia definicji manieryzmu, jednak na poziomie wstępnych refleksji za punkt odniesienia uznać można fragment podręcznika Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. O prozie pierwszego dziesięciolecia dwudziestego wieku i jej nowych kategoriach – manieryzmie, grotesce, realizmie – pisze badaczka tak:

Są to w ogóle lata, w których proza polska odchodzi najdalej od stylu „przeźroczy-stego”. Tkanka stylistyczna zagęszcza się i komplikuje, zatrzymując uwagę czytelnika na samej sobie (...). Ozimina jest przykładem najlepszym. Ale szczególne wzbogacenie środków stylistycznych występuje także w innych utworach: nie darmo wspomniano wówczas o „baroku neoromatycznym”, a obecnie – o manieryzmie. (...) Owo nabrzmie-

²⁹ Ibidem, s. 537.

³⁰ Ibidem, s. 535.

³¹ PODRAZA-KWIATKOWSKA M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992, s. 144.

³² Weryfikacja tej hipotezy wymagałaby oczywiście szczegółowej analizy porównawczej komentowanych tekstów.

³³ GŁOWACKI S., „*De acuto et arguto*”, czyli o kilku manierystycznych nowelach Karola Irzykowskiego, „Pamiętnik literacki”, 2009 z. 1, s. 110-120.

wanie prozy bogactwem stylistycznym, czemu niejednokrotnie, np. u śeromskiego, towarzyszy do ostatnich granic napięty patos, musiało doprowadzić do pęknięcia: przez szpary nadmiernych barokowych ornamentacji zaczyna przeziierać parodia i groteska³⁴.

W optyce przytoczonych rozważań groteska jawi się jako rodzaj krytycznej reakcji na stylistyczną przesadę, ta zaś zdaje się łączyć z tendencjami nazwanymi w tekście „barokiem neoromantycznym” i manieryzmem. Jeśli manieryzm traktować by jako styl, w którym „intelektualnemu chłodowi”³⁵ towarzyszy szczególne formalne wyrafinowanie i samocelowa kunsztowność, to zapewne trudno byłoby go wiązać z twórczością Irzykowskiego, której nowatorstwo motywowane było przede wszystkim potrzebą formalnej elastyczności wobec projektów epistemologicznych. Kryterium doboru estetycznych kategorii jest związane u Irzykowskiego z ich adekwatnością do treści, które chce autor wyrażać. Wobec potrzeby śledzenia tego, co problematyczne, kulturowego pośrednictwa w poznawaniu świata i wszelkich odstępstw ujawniających złożoną jego naturę najodpowiedniejszymi środkami artystycznego wyrazu okazują się kategorie, dzięki którym twórczość Irzykowskiego staje się bliska literaturze modernizmu dwudziestowiecznego.

BIBLIOGRAFIA

- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty: o związkach międzytekstowych w literaturze polskiej w XX wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991.
- Dubowik H., *Fantastyka w literaturze polskiej: dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej, Bydgoszcz 1999.
- Dźwiniel K., *Artykulacje tajemnicy. Nad zbiorem nowel „Spod ciemnej gwiazdy” Karola Irzykowskiego* [w:] *Świat idei i lektur: twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016.
- Franczak J., *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków, Universitas, 2007.
- Głowacki S., „*De acuto et arguto*”, czyli o kilku manierystycznych nowelach Karola Irzykowskiego, „Pamiętnik literacki”, 2009 z. 1.
- Głowiński M., *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria, 2003.
- Głowiński M., *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków, Universitas, 2000.
- Irzykowski K., *Małżeństwo Maran* [w:] idem, *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Irzykowski K., *Metamorfozy Mojskiego* [w:] idem, *Nowele*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979.
- Irzykowski K., *Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)*, [w:] Idem, *Wybór pism krytycznoliterackich*, opr. W. Głowala, Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975.

³⁴ PODRAZA-KWIATKOWSKA M., op. cit., s. 267.

³⁵ GŁOWACKI S., op. cit., s. 118.

- Irzykowski K., *Ocalenie „istoty rzeczy”* [w:] *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Irzykowski K., *Wróg i nieprzyjaciół* [w:] idem, *Nowele*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979.
- Markiewicz H., *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków, Universitas, 2001.
- Mitosek Z., *Mimesis: zjawisko i problem*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Nycz R., *Język modernizmu: prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław, Leopoldinum, 1997.
- Nycz R., *Wynajdywanie porządku: Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, „Pamiętnik Literacki” nr 83/2 1992.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja: studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wstęp* [w:] *Programy i dyskusje literackie Młodej Polski*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000.

Grotesque as an aesthetic response to the postulate of striving for reality – comments on the work of Karol Irzykowski.

Abstract: The article reflects on the significance of the grotesque for the literary work of Karol Irzykowski. Through an analysis of three novellas – *Wróg i nieprzyjaciół*, *Małżeństwo Maran* and *Metamorfozy Mojskiego*, the author aims to indicate the mechanisms producing the grotesque effect in the text and to pose a question about the significance of its aesthetic shaping. According to the findings made in the text, the grotesque is a tool for distancing oneself from conventional ways of seeing reality, making it possible to get closer to the truth about it, to see its true image.

Keywords: grotesque, reality, modernism, Irzykowski, mannerism

DOI: <https://doi.org/10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr12.art1>