

Dorota Dąbrowska

<http://orcid.org/0000-0003-4410-1930>

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

[dkdabrowska@gmail.com](mailto:dkdabrowska@gmail.com)

DOI: 10.35765/pk.2022.3601.18

## *Pogrzeb* Irzykowskiego – wobec młodopolskiej niezrozumiałości

### STRESZCZENIE

Cel artykułu stanowi podjęcie namysłu nad stosunkiem Karola Irzykowskiego do charakterystycznej dla Młodej Polski estetyki wieloznaczności i enigmatyczności, którą autor postrzega jako stojącą w sprzeczności wobec dążenia do „komunikatywności” tekstu. Refleksje nad podstawami wyrażanej przez Irzykowskiego krytyki i postulatami formułowanymi przez niego w odpowiedzi na krytykowane zjawiska zostaną skonfrontowane z analizą noweli *Pogrzeb* jego autorstwa. Utwór ten (marginalnie traktowany w badaniach nad twórczością Irzykowskiego) postrzegać można jako autotematyczną wypowiedź na temat kanonów estetycznych epoki oraz polemikę z jej założeniami. Analiza noweli służyć ma również podkreśleniu, że dla problematyki kulturowych polemik istotny jest nie tylko namysł nad eseistyką, publicystyką i innymi formami wypowiedzi bezpośrednio wyrażającymi stanowiska krytyków, ale również nad tekstami kultury, metaforycznie ujmującymi podstawy tych stanowisk.

**SŁOWA KLUCZE:** Irzykowski, krytyka, Młoda Polska, niezrozumiałość, maniera, autotematyzm

### ABSTRACT

*Funeral* by Irzykowski – Towards Modernist Incomprehensibility

The aim of this article is to reflect on Karol Irzykowski's attitude to the aesthetics of ambiguity and enigmatism, characteristic of the Modernism movement, which the author sees as contradictory to the pursuit of the “communicativeness” of text. The reflections on the foundations of Irzykowski's criticism and the postulates formulated by him in response to the criticised phenomena will be confronted with an analysis of the novella *Funeral*. This work (which is treated only marginally in studies of Irzykowski's oeuvre) can be seen as an autothematic statement on the aesthetic canons of the era and a polemic against their assumptions. The analysis of the novella also serves to emphasise that, for the issue of cultural polemics, it is important to reflect not only on essays, journalism and other forms of expression that directly express the

positions of critics, but also on cultural texts that metaphorically express the foundations of these positions.

**KEYWORDS:** Irzykowski, criticism, Modernism, incomprehensibility, mannerism, autothematism

Karol Irzykowski nie ograniczał się jako polemista Młodej Polski do obszaru dyskursu krytycznego, refleksje na temat potępianych i postulowanych przez niego sposobów tworzenia obecne są również w jego twórczości beletrystycznej. Wydaje się, że uobecniają się tam nieco inaczej niż w literaturoznawczych artykułach – wyrażane środkami właściwymi literaturze mają raczej charakter dość ogólnego komentarza, nie ujawniają szczegółowych zapatrywań autora. Można potraktować krytykę i literaturę jako dwa odrębne obszary specyficznie warunkujące „możliwości podawcze” twórcy, w konsekwencji – dostrzec swoistość komunikatu zawartego w tekście literackim na tle możliwości krytyki.

Wymiar metaliteracki *Patuby* (uznawanej za najważniejsze dzieło twórcy) poprzez wprowadzenie dyskursu autotematycznego, realizowanego częściowo w wyodrębnionych (z toku fabuły) partiach tekstu, wykracza poza tradycyjne „kanony metaliterackości”, czyli pewne powtarzające się w dziejach literatury sposoby czynienia spraw twórczości tematem dzieła. Równocześnie nie wydaje się zasadne dzielenie powieści na części metaliterackie i resztę (Franczak, 2007, s. 72). Krytyka pewnych językowych praktyk artystycznych zawarta jest bowiem również w tych częściach dzieła, którzy dawni jego interpretatorzy skłonni byliby „grubą kreską” oddzielać od części autotematycznych. Żeby uświadomić sobie głębokość metaliterackiego uwikłania *Patuby*, przywołać wystarczy słuszne, w moim mniemaniu, opinie niektórych jej badaczy:

Widziana z perspektywy swojego czasu, powieść wyśmiewa wszystkie przestarzałe pomysły moderny: Sztukę jako Absolut, antagonizm pomiędzy kobiecością a męskością, potoki lirycznych opisów, wyznania wewnętrznych tragedii. Według Irzykowskiego, wszystko to są po prostu charakterystyczne dla tego okresu maski. Broń, jaką się posługuje w swoich atakach, to parodia – jest nią na przykład styl, w jakim pisze jeden z jego bohaterów, poeta – albo też bezpośrednia krytyka literacka powszechnie panujących schorzeń (Miłosz, 1997, s. 417).

W podobny sposób komentuje sposób kreacji Gasztołda Andrzej Zdzisław Makowiecki:

Skompromitował [autor *Patuby* – przyp. D.D.] także styl prozy impresjonistycznej, analizując w powieści dodane tam wstawki tekstów literata

Gasztołda i dokonując tym po trosze rejestracji zewnętrznych „chwytów” formalnych impresjonizmu. Wszystko to godziło w program estetyczny Młodej Polski, któremu autor *Paluby* przeciwstawiał koncepcję analitycznej, intelektualnej prozy, świadomej odpowiedzialności stylistycznej i poznawczego rygору (Makowiecki, 1987, s. 86).

W materię językową utworu wplecione zostają więc części „cudzej mowy”<sup>1</sup> – jeden z bohaterów „przemawia” stylem impresjonistycznym. Zabieg ten nie ma charakteru urozmaicenia warstwy językowej utworu – można odczytywać go jako gest wyrastający z potrzeby ośmieszenia tego stylu<sup>2</sup>. Intencja unaocznienia pożądanego przez autora kształtu dzieła prowadzi więc do ujawnienia negatywnych punktów odniesienia.

Sposób wyrażenia polemicznego stosunku autora do epoki inaczej przejawia się w *Palubie*, inaczej w nowelach. Autotematyczny wymiar powieści pozwala na jawne wyrażanie poglądów – każda parodia, karykatura, próba kompromitacji znajduje w *Palubie* swoje dodatkowe potwierdzenie w odautorskim komentarzu. W nowelach zaś refleksje na temat literatury i sposobów tworzenia nie wytwarzają odrębnego dyskursu, zupełnie niemożliwe jest ich „wydzielenie” z tekstu.

Niektóre opowiadania Irzykowskiego wydają się zbudowane przy użyciu elementów stylu młodopolskiego, ich autor posługuje się chwytami charakterystycznymi dla artystów końca XIX w. Zabieg ten wyraża i uwytatnia polemiczne nastawienie pisarza wobec konwencji kulturowych Młodej Polski. Irzykowski przemawia egzaltowaną, młodopolską mową nie dlatego, że jest entuzjastycznym użytkownikiem tworzących ją klisz – czyni to w celu jej ośmieszenia, ukazania jej ograniczeń. Będąc dalekim od młodopolskich, „ślepych” (nierozumowych) fascynacji, pokazuje – na różnych poziomach – ich wpływ na sposoby kształtowania się dzieła.

Przyjrzyjmy się reprezentatywnej dla poruszanej tematyki noweli *Pogrzeb*. Tekst zdaje się w całości ukształtowany przez styl młodopolski – jako tekst nieznanego autora lub czytany przez osobę zupełnie pozbawioną wiedzy o poglądach i dokonaniach Irzykowskiego mógłby zostać

---

1 Używam tu tego sformułowania w nieco innym sensie niż ten, w jakim pojawia się ono u Michała Bachtina, aczkolwiek jego przywołanie wydaje się – ze względu na pewne analogie – interesująco poszerzać możliwości interpretacyjne stylistycznego uwikłania noweli. Por. uwagi na temat „cudzego słowa” Burzyńska i Markowski, 2006, s. 162, 167.

2 W podobny sposób – jak kreację Gasztołda – odczytywać można fragmenty narracji opowiadania *Matżeństwo Maran*, w których ujawniona zostaje potrzeba poetyckości jako cecha charakterystyczna autonarracji bohatera – „Stanął raptownie nad brzegiem otulonego dotychczas w mgły morza bólu i uczuł, że brak mu tylko chęci, odwagi i sił, aby głębiej tego morza zmierzyć, te wszystkie lzy wypłakać i dać się porwać wirom beznadziejnej rozpacz. (...) Już od dawna wszedł w tłum i z oczyma nieruchomo w dal wpatrzonymi snuł się bezwładnie, popychany w tę, to w ową stronę przez ludzi, jak szczątek rozbitego statku miotany falami” (Irzykowski, 1979, s. 90–91).

uznany za jeszcze jedno młodopolskie opowiadanie ukazujące śmierć jako źródło fascynacji artystów<sup>3</sup>. Można by śmiało szukać w obrębie spuścizny literackiej epoki utworów podobnych, pisanych całkiem „serio”. *Pogrzeb* zdaje się nie wpisywać w szereg takich tekstów, a to przede wszystkim ze względu na widoczną przesadę w użyciu środków charakterystycznych dla twórców młodopolskich. Ich stłoczenie prowadzi do efektu absurdu – śmierć, będąca pozornie tematem opowiadania, stanowi pretekst, by pokazać, jak pusty i bezsensowny może być świat budowany w tekście przez samo odwołanie się do reprezentatywnych motywów<sup>4</sup>, wykluwający się z tandetnej konstrukcji aury tajemniczości. Określenie zabiegów konstrukcyjnych młodopolan jako tandetnych zawiera w sobie sugestię, że towarzyszy im pewna łatwość; dzięki automatycznemu przyswojeniu określonego repertuaru chwytów nierzadko wykorzystują możliwość wytwarzania sensów „na skrót”, zapładniania świata przedstawionego atmosferą dobrze wpisującą się w gusta pewnego typu odbiorców. Stanowisko takie dalekie jest od porównywania literatury młodopolskiej z literaturą masową i zniżania jej rangi do twórców słabych artystycznie. Zwraca jednak uwagę na niebezpieczeństwa wiążące się z przyswojeniem pewnego rodzaju kulturowego bagażu jako tworzywa wszechobecnego w tekstach – niebezpieczeństwa grożące utratą oryginalności, poddaniem treści totalitarnemu dyktatowi określonej formy. Niebezpieczeństwom tym nie ulega, na szczęście, ogrom wartościowych dzieł literackich epoki; nie zmienia to faktu, że każda moda literacka zawiera w sobie pokusę uległości wobec konwencji, która czyni utwór przystępnym dla odbiorców, równocześnie pozbawia się jednak wszelkich ambicji literackiej oryginalności.

Wydaje się, że można potraktować nowelę *Pogrzeb* jako wyraz sprzeciwu wobec tego niebezpieczeństwa poprzez dążenie do ukazania literatury młodopolskiej jako twórczości „grzęczącej” w płątaniu swoich głównych motywów, obciążonej ciężarem języka utrudniającego komunikację<sup>5</sup>. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób zbudowany jest świat przedstawiony opowiadania. Stanowi ono relację z dnia śmierci obserwowanego przez umierającego, którego uwagi nie zaprzatają refleksje na temat życia i umierania ani żadne inne myśli typowe dla człowieka umierającego.

3 Por. uwagi Głowińskiego na temat „młodopolskich wzniosłych zdań” w *Historiach maniaków* R. Jaworskiego (2000, s. 187).

4 Na temat śmierci jako głównego motywu wczesnego modernizmu zob.: Paczoska i Kowalczyk, 2002, s. 8; Lubaszewska, 1995, s. 55.

5 Por.: „Uciekając przed alienującą władzą form praktycznego komunikowania, popadli moderniści w dotkliwszą bodaj jeszcze postać wyobcowania, w jakiej zamknął ich język, stworzony przez nich przecież dla wyrażenia kontaktu z tym, co rzeczywiste” (Nycz, 1997, s. 69).

Skupiony jest on na obserwacji otoczenia, widzi świat przez pryzmat niepowtarzalności swojego doświadczenia umierania.

Nowelę otwiera zdanie informujące, że bohater przygotowuje się do śmierci. Niczego nie wiadomo na temat powodów takiej sytuacji ani jej uwarunkowań – nie ma mowy o bólu ani dolegliwościach, tylko raz wspomniana jest gorączka. Miejsce, towarzyszących często opisom śmierci, egzystencjalnych rozważań oraz „cierpiętniczych westchnień” zajmuje szczególne zainteresowanie „otoczką” umierania – bohater obił pokój czarnym kirem, zadzwonił do rodziny i zaprosił ją do siebie z okazji zbliżającej się śmierci. Umierający jest wobec swojego doświadczenia śmierci swoiście zagubiony – zdaje mu się, że zrobiło się ciemno, ale nie wie, czy to dlatego, że nadeszła noc, czy dlatego, że ciemnieje mu w oczach, czy też może z powodu czerni ścian pokoju.

Już pierwsze zdania noweli wzbudzają wątpliwość – czy to możliwe, żeby taki sposób odbioru sytuacji był udziałem osoby umierającej? Odpowiedź, z oczywistych względów, nie jest łatwa, ale można się domyślać intencji Irzykowskiego. Opowiadanie wydaje się zbudowane przy użyciu mowy pozornie zależnej – trzecioosobowa perspektywa „zlewa się” z perspektywą przeżyć bohatera. Mowa o tym, co czuje i przeżywa bohater, wydaje się jednak, że taki sposób przeżywania jest absolutnie nieprawdopodobny – nie tylko nie odpowiada przeciętnym wyobrażeniom, ale w ogóle nie buduje żadnego spójnego projektu przeżycia. Bohater jest bowiem zajęty przede wszystkim obserwacją swojej sytuacji w jej powierzchownych, „nastrojorodnych” aspektach – doświadcza wizji, tonie w aurze tajemniczości. Koldra wydaje mu się czarna, choć jest czerwona, bryła lodu nierealistycznie ogarnia całą przestrzeń, bohater leży pod nim „jakby przywarty do lodowej skorupy jakiegoś jeziora, na którym ślizgają się jego towarzysze”<sup>6</sup>. Następny akapit tego krótkiego tekstu informuje nas o pobudce bohatera – wizja lodowego jeziora była więc może częścią snu? Rzeczywistość postrzegana przez bohatera po obudzeniu zdaje się jednak w równym stopniu tonąć w poetyce onirycznej. Trzask z bicia usłyszany przez bohatera jest dla niego czytelnym znakiem, że „chodzi o niego” (P 68) – prędko ubiera się i wychodzi z domu. Świątecznie przybrana ulica, pogrzebowa czerń kwiatów, dywanów – wszystko współgra z oczekiwaną śmiercią. Wijąca się ulica zaczyna narratorowi „ginąć w oddali, zamieniając się w obłok” (P 68). Bohater spotyka na ulicy oczekujący go tłum, wszędzie panuje atmosfera radosnego ożywienia, ludzie rozmawiają ze sobą

---

6 Irzykowski, 1979, s. 67. Wszystkie cytowane fragmenty tego opowiadania pochodzą z niniejszego wydania, ich lokalizacja będzie podawana bezpośrednio za cytatem. Litera „P” oznacza skrót tytułu, umieszczona przy niej cyfra oznacza numer strony.

żywo „o kimś” (P 68). Bohater zaproszony zostaje przez karła-woźnicę do zajęcia miejsca w wielkim wozie zaprzężonym w cztery konie.

Zaczyna się dziwaczna podróż – powóz rusza, a tłum ze śpiewem na ustach, przy wtórze dzwonów, jak w uroczystym momencie, niesie cho-rogwie. Bohater „odnosi te wszystkie hołdy do swojej osoby” (P 68), jest dumny. W miarę czasu trwania jazdy cierpną mu nogi (nie śmie się jednak ruszyć), a tłum zaczyna się rozchodzić, ludzie wracają do swoich spraw. Bohater jedzie z milczącym karłem dalej, aż dojeżdżają „na miejsce” (P 69) – zachodzącemu słońcu przyglądają się tu dwaj mężczyźni, opierający się na łopatach. Powóz, dojechawszy „na miejsce”, wjeżdża, tajemniczym sposobem, w ziemię. Temu fantastycznemu zdarzeniu towarzyszy komentarz narratora – „Byłże to tunel czy lava gęsta? Kamień zdawał się rozsuwalnym jak powietrze” (P 69). Po chwili objaśnione zostaje: „Było to państwo nocy, państwo nieruchomości, a jednak nieruchomość jakby się za nimi w dal posuwała” (P 69). Nowelę kończy okrzyk karła – okrzyk słyszany przez bohatera w jego duszy, „odbity echem skał tysiąca”: „Ja jestem Bogiem!” (P 69). Okrzyk karła zdaje się brzmieć absurdalnie, kumuluje w sobie absurdalność całej rzeczywistości przedstawionej w utworze. Opisana w nim wizja pozbawiona jest wewnętrznego ładu – nieznany jest sens ani uzasadnienie opisanych w nim zdarzeń i stanów. Przeżycia bohatera nie budują żadnej spójnej wizji podmiotu przeżywającego, pokazują go jako cząstkę absurdalnego w swej nastrojowości świata.

Intuicji, zgodnie z którą można potraktować *Pogrzeb* jako tekst meta-literacki, przychodzi z pomocą wiedza na temat poglądów Irzykowskiego na temat literatury. Bez tej wiedzy można byłoby prawdopodobnie, jak już wspomniałam, odczytywać utwór jako wyrażający młodopolską fascynację śmiercią. Konieczność odwołania się do wiedzy na temat poglądów pisarza w celu właściwego zrozumienia jego dzieła można by postrze-gać jako oznakę „słabości” (konstrukcyjnej wadliwości) tekstu – wpisana w niego refleksja „nie objaśnia się sama”, odkrycie jej sensu wymaga znajomości historycznoliterackiego kontekstu<sup>7</sup>. Równocześnie jednak możliwość prześledzenia związków między poglądami Irzykowskiego ujawnionymi w tekstach krytycznych a jego nowelą ukazuje proces przekształcania się idei i ocen w ich odpowiedniki w postaci literackich realizacji. Można sądzić, że dochodzi w ten sposób do zmiany charakteru krytycznoliterackich sądów – gdy funkcjonują na gruncie krytyki, zmuszone są odwoływać się (choćby polemicznie lub lekceważąco) do pewnego repertuaru kategorii, przeniesione na grunt literatury pozwalają się zaś odczytywać jako „wyswobodzone”, odnoszące się nie do pojęciowych siatek, lecz

7 W tym sensie słuszne wydają się uwagi Stefana Głowackiego na temat „manierystycznej elitarności” nowel Irzykowskiego (Głowacki, 2009, s. 120).

bezpośrednio do istoty zjawisk. Mówiąc prościej – wszelkie refleksje dotyczące jakiegoś zagadnienia na płaszczyźnie rozważań literaturoznawczych zobowiązane są odnosić się do historycznoliterackiego kontekstu, brać pod uwagę stan badań, przetransponowane zaś na grunt literatury mogą abstrahować od uprawomocnionego badaniem konkretem. Dzięki takiemu „przeniesieniu” krytycznym sądom zapewniona zostaje pewna ogólność – bardzo wygodna dla krytyka, który z pewnym lekceważeniem podchodził do literaturoznawczych zabiegów klasyfikujących i porządkujących.

Nowelę *Pogrzeb* odczytywać można jako metaliteracki komentarz na temat egzaltacji i semantycznej mglistości, które można postrzegać jako część stylu młodopolskiego. Przy całej świadomości upraszczającego charakteru tego typu ujęcia – uważam, że utwory powstałe na przełomie XIX i XX w. charakteryzują się podobieństwem w zakresie sposobu językowego ukształtowania, pozwalającym mówić o stylu młodopolskim, czyli kategorii istniejącej w umysłach odbiorców – zbiorniku mieszczącym w sobie najbardziej nośne tendencje literackie epoki. Z jednej strony kwestie związane ze stylem dotyczą najściślej samego języka, z drugiej jednak powiązane są z innymi zjawiskami literackimi – styl zdaje się w dużej mierze wyznaczać również sposób ukształtowania świata przedstawionego.

Ten typ myślenia o literaturze, dyktowany przez poczucie, że – mimo różnorodności tekstów budujących interesującą nas formację kulturową, daje się odnaleźć ich cechy wspólne, podobieństwa, znajduje swoje zastosowanie w niektórych pracach historycznoliterackich dążących do syntetycznego ujęcia tej problematyki. Ryszard Nycz, w *Języku modernizmu*, rozpoczyna swe rozważania na temat świadomości językowej modernizmu od konstatacji, że język młodopolski wzbudza irytację, jawi się jako zmanierowany.

Językowa osobliwość modernistycznej literatury zwracała uwagę od czasu jej powstania. Wśród czytelników budziła do dziś trwające spory, w których sprzeciw i niechęć przeważały nad akceptacją czy choćby próbami zrozumienia. Stylistyczny syndrom „młodopolszczyzny” nie mógł oczywiście ująć uwagi także krytyków i badaczy. W literaturze przedmiotu nie brak też prac, zarówno literaturoznawczych, jak i językoznawczych, poświęconych językowi i stylowi modernistycznych pisarzy. Te, w dużej mierze trafne, szczegółowe ustalenia dokonywane bywały jednakże z reguły w trybie immanentnej analizy dzieł pisarza, zajmującego danego badacza, bez uwzględnienia potrzeby rekonstrukcji historycznego kontekstu (tu: świadomości językowej modernistycznej formacji), który przecież – wypada zauważyć – nie tylko warunkował zakres i charakter pisarskich wyborów, lecz także określał historyczny sens tego aspektu literackiej praktyki (Nycz, 1997, s. 43).

Ograniczanie się wspomnianych przez Nycza badań do analiz twórczości poszczególnych pisarzy zdaje się skutkować brakiem refleksji na

temat tego, co wspólne, wynikające z uniwersalnych, kulturowych uwarunkowań. Uwaga badacza skupiona jest na procesach przemian świadomości językowej, które dokonały się pod koniec XIX w. Poza ustaleniem, że język literatury Młodej Polski był i wciąż bywa odbierany przez czytelników jako drażniący, brak prób przybliżenia, jakie mogą być źródła takiego stanu rzeczy. Możliwości jego zrozumienia sprzyja, według Nycza, uświadomienie sobie, jaka była świadomość językowa twórców młodopolskich.

Problematyka ta pojawia się we fragmencie jednego z wykładów Czesława Miłosza. O młodopolskiej stylistyce w sposób świadomie upraszczający (tzn. wynikający z wymogów wykładu jako formy związanej z określonymi ograniczeniami) mówił on tak:

Od strony językowej był to okres chaosu. Subiektywizm nieokreślonych nastrojów stanowił zaproszenie do swobody zarówno w poezji, jak i w prozie, co jest zrozumiałe, jeśli pamiętamy, że język polski nigdy nie był poddany tak sztywnej dyscyplinie, jak na przykład francuski; w istocie stale grozi mu inwazja baroku. Nadmierna ozdobność i rytmiczność kosztem normalnej składni uczyniły styl Młodej Polski w parę dziesięcioleci później synonimem złego smaku. A jednak, chociaż większość tych pisarzy nosiła piętno, które pomniejszało ich rangę, niektórzy z nich zdołali osiągnąć wielkość, być może dzięki tej właśnie swobodzie eksperymentowania (Miłosz, 1999, s. 380).

Językowe tendencje epoki jawią się Miłoszowi jako „piętno pomniejszające rangę” wypowiedzi; skoro styl młodopolski miał nabrać po latach w powszechnej świadomości cech zjawiska kiczowatego, to znaczy, że są podstawy, by widzieć w nim nie tylko przejaw językowej otwartości na nowość, dążenie do oryginalności, lecz również pewnego rodzaju manierę. Oczywiście, tak mało szczegółowego, uogólniającego komentarza nie sposób traktować jako „wiążącego” – ocena Miłosza pozbawiona jest oparcia w postaci prób przybliżeń, na czym wspomniane przez niego zjawisko dokładniej polega. Wydaje się jednak, że trudno odbierać ją, równocześnie, jako bezpodstawną.

Refleksja zaświadczająca o możliwości ujrzenia w dorobku epoki pewnej językowej łatwości rodzącej manierę zawarta jest również w pismach Irzykowskiego. Najdobitniej, choć jednocześnie niezbyt precyzyjnie, zjawisko to określone zostaje we fragmencie odautorskiego komentarza do *Wierszy i dramatów*:

Nie mówię już zaś nic o języku, bo zawsze tylko z drżeniem uwielbienia marzyłem o wspaniałym Jęzorze Młodej Polski, którego symboliczny obraz: wielki język, obłożony perłami, brylantami, opalami, rubinami, frędzlami staropolskich kontuszów i strzępami płótnianki



chłopskiej – tylko przez pomyłkę nie jest zamieszczony w *Literaturze* p. Feldmana (Irzykowski, 1977, s. 218).

Niewątpliwie zawarte w nim odczucia Irzykowskiego połączyć można z niechęcią do ornamentyki, do „małych metafor” bezcelowo poetyzujących (Irzykowski, 1975, s. 243; 253–254). Nie wiadomo jednak, czy tylko o tym mowa. Rozszerzenie tej perspektywy zawiera się w twórczości krytycznej Irzykowskiego widzianej jako całość – projekt literatury dążącej do wyrażania prawdy w sposób ambitny artystycznie (bo wymagający nieustannej walki z narzucającymi się samoistnie konwencjami) wyklucza możliwość ulegania literackim tendencjom. Można się spodziewać, że Irzykowski podchodziłby z dystansem do każdej współczesnej sobie tradycji, która zawierałaby w sobie pewne szablony tworzenia. Ten złożony problem pozostawię na poziomie konstatacji, że Młodą Polskę postrzegał jako uwikłaną w językowe schematy, żądał od niej większej formalnej adekwatności, nieulegania powabom konwencjonalnych form.

Pozornie tekstom młodopolskim daleko, pod względem poziomu unifikacji środków, do literatury tendencyjnej, a jednak swoista tożsamość stylu wielu dzieł powstałych na przełomie XIX i XX w. pozwala na przypuszczenie, że sposób ich kształtowania był znakiem reprezentacji pewnej wspólnej tendencji. Na czym ona polegała i w jaki sposób ujawniała się w tekstach? Pełna odpowiedź na to pytanie wymagałaby szczegółowej analizy całego dorobku literackiego epoki, daleko wykracza więc poza zakres tematyczny niniejszego artykułu. Wydaje się jednak, że niektóre spośród nowel Irzykowskiego, poprzez swój metaliteracki wymiar, prowokują do prób cząstkowej choćby odpowiedzi na to pytanie.

Można sądzić, że krytyczne ostrze twórczości beletrystycznej Irzykowskiego wymierzone jest nie w któryś poszczególny nurt młodopolskiej formacji, lecz właśnie w swoiście wyposażoną całość budowaną przez najbardziej nośne tendencje artystyczne epoki. W tak rozumianym stylu młodopolskim mieściłyby się z pewnością poszczególne cechy impresjonizmu, ekspresjonizmu i symbolizmu.

Analiza wybranych nowel Irzykowskiego nie pozwala utożsamiać przedmiotu jego krytyki z żadnym konkretnym nurtem literackim. Dążenie do stwierdzenia, czy to, co idzie w poprzek wizji literatury sformułowanej przez Irzykowskiego, dotyczy najściślej ekspresjonizmu, impresjonizmu czy symbolizmu, wydaje się niemożliwe (lub co najmniej bardzo trudne i skazane w punkcie wyjścia na pewne uproszczenia), ponadto – w innym porządku – sprzeczne ze świadomością literacką autora. Jego teksty niejednokrotnie stanowią wyraz dość swobodnego traktowania kwestii przynależności poszczególnych twórców, ich twórczości do określonych poetyk. Wydaje się jednocześnie, że pewne cechy charakterystyczne dla modernistycznych

nurtów bywały przedmiotem krytycznej analizy autora, zanim jeszcze utrwaliły się w świadomości badawczej i czytelniczej jako komponenty owych poetyk. Wszak, dokonujące się w obrębie historii literatury, ujęcie poszczególnych skłonności twórczych jako charakterystycznych dla jakichś nurtów nie czyni ich nierozzerwalnie z nimi związanymi. Można sądzić, że Irzykowski wszelkie terminologiczne porządki traktuje jako potencjalnie zacierające istotę, rzadko adekwatne do rzeczywistości (Irzykowski, 1918).

Wróćmy do *Pogrzebu* i jego krytycznej roli wobec niezrozumiałości dzieła i przejawiającej się w nim egzaltacji (rozumianej jako przesadne upodobanie do nastrojowości). Kwestia dwóch typów zrozumiałości omówiona została przez Irzykowskiego w roku 1908 w artykule *Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)*. Poruszenie zagadnienia zrozumiałości i niezrozumiałości motywowane jest, zgodnie z relacją Irzykowskiego, istnieniem wielu dzieł niezrozumiałych – osobistym doświadczeniem lekturowych porażek krytyka.

Coraz częściej zdarza mi się czytać niezrozumiałe plody z zakresu beletrystyki lub krytyki. Trenowałem się był dawniej w lekturze tego rodzaju i już np. zdawało mi się, że rozumiem pisma najzawilszego z naszych zawilców, S. Lacka, rzeczywiście zaś nauczyłem się „rozumieć” Momberta i rozkoszować jego utworami. Każdy miesiąc jednak przynosi mi nowe upokorzenie na tym polu. Nie rozumiem! I zdaje mi się, że skądś dolatuje mnie chór męczenników: Nie rozumiemy! gdy tymczasem autor, widząc tę solidarność czytelników, uśmiecha się z wyższością, klasycznym gestem owija się jeszcze mocniej w pelerynę pogardy i niebawem znika we mgle tajemniczej (Irzykowski, 1975b, s. 104).

Genezę niezrozumiałości negatywnej, bezwartościowej dostrzega Irzykowski w „ciążeniu” naturalizmu ku mistycyzmowi i potrzebie wizjonerstwa motywowanej „cofaniem się do korzeni duszy”. O literaturze polskiej (m.in. o Micińskim, Wyspiańskim, Wolskiej) jako samozwańczej ofercie tych zgubnych tendencji pisze dalej tak:

Wszystkie te wizje były samooszukiwaniem, albowiem właściwy temat wizji poddawała zawsze jakaś teoria czy filozoficzna, czy przyrodnicza, czy antropologiczna. Ci poeci-górnicy wykopują z trudem i z gestami niespodzianki zawsze to, co przedtem sami chyłkiem zakopali. Aby zaś zatrzeć ślady tej roboty, starają się o to, aby wydobyty z kopalni metal nie był czystym metalem, lecz rudą, czyli: mieszają do rezultatu swego odkrycia tyle niejasności i niedorzeczności, aż osiągną pozór wizji (Irzykowski, 1975b, s. 107).

Niezrozumiałość osiągnana przez wizjonerstwo służyć więc może przykryciu treściowych braków, efekt wywoływany przez schematyczne budowanie tajemniczej aury owocuje odwróceniem uwagi od potencjalnie

istotnego tematu poruszanego w utworze. Irzykowski zwraca też uwagę na istnienie jakości sprawiających wrażenie głębokich i trudnych, a będących przy tym banalnymi –

Mistycyzm np. osłania aureolą szczególnej niezrozumiałości i głębokości. Na pozór jest to przysmak bardzo arystokratyczny i „dostojny”. Na pozór tylko. W gruncie rzeczy mistycyzm jest płytki i łatwy, tylko alfabet jego jest trudny i zawiły. Podobnie rzecz ma się z Wyspiańskim. W gruncie rzeczy jest on dość przystępnym, myśli, które ma do powiedzenia, są rzeczywiście myślami społeczeństwa, często aż do banalności. Nie ma przecież nic banalniejszego nad frazes: „Miałeś, chamie, złoty róg, ostał ci się ino sznur” – frazes, który wyjęty z głowy tłumu stał się przysłowiem tłumu. Tylko alfabet Wyspiańskiego jest trudny: posługuje się on składnią tak dziką, że często już nie treściowego, ale wprost gramatycznego sensu zdania doszukać się trudno, a prócz tego używa wielu wyrazów w jakimś specjalnym tajemniczym znaczeniu, zwłaszcza pisanych przez wielką literę (...). Niezrozumiałość Wyspiańskiego jest tedy tylko brakiem klucza; ten klucz powinni dorobić filologowie, a wtedy łatwo będzie do tej skarbnicy wchodzić i wychodzić (Irzykowski, 1975b, s. 108).

Abstrahując od faktu, czy refleksje Irzykowskiego czytać należy jako dosłowne (czy może jako ironiczne) i na ile realnie odzwierciedlają jego zapatrywania, a jeśli tak, to czy można uznać je za w jakimkolwiek stopniu słuszne – interesujące wydaje się dokonane w artykule wydobywanie kwestii komplikowania formy bez uzasadnienia w płaszczyźnie wymogów treści. Można ten sposób odczytywania ich wzajemnych relacji interpretować jako sprzeczny z (reprezentatywną dla Irzykowskiego) ideą elastyczności formy wobec treści, wydaje się jednak, że chodzi tu o wyeksponowanie „kierunku działania”, proporcji. Wrażenie, że skomplikowana forma czyni utwór niezrozumiałym, wydaje się świadectwem lekceważenia treści, jest znakiem sytuacji zwanej potocznie „przerostem formy nad treścią”.

Niezrozumiałości negatywnej (wynikającej z braku klucza, z niejasności lub z niedbalstwa – Irzykowski, 1975b, s. 109) przeciwstawia Irzykowski niezrozumiałość pozytywną – konieczną „trudność” dzieła:

Każde dzieło wartościowe, czyli przynoszące coś nowego, musi zawierać w sobie element niezrozumiałości, musi stawiać trudności albo głowie, gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli, albo sercu, gdy chodzi o nowy sposób odczuwania. W dziele literackim jest nawet zawsze pożądany pewien stopień niezrozumiałości. Czytelnik chce, żeby go mylić, niepokoić, żeby miał coś do rozwiązywania, do przyswajania sobie, inaczej się nudzi (Irzykowski, 1975b, s. 114–115).

Niezrozumiałość postulowana przez Irzykowskiego nie jest jednak motywowana intencją wyjścia naprzeciw czytelniczej potrzebie przeżywania dzieła jako zagadki. Krytyk zwraca uwagę na to, że niezrozumiałość pożądana przez czytelnika to w rzeczywistości pewien typ przeszkody, której pokonanie wpisane jest w akt lektury – stanowi rodzaj gimnastyki dla odbiorcy, ale jest to gimnastyka oparta na wyuczonych ruchach, towarzyszy jej obietnica sukcesu. Dzieło ma stawiać opór takiej schematycznej lekturze, czynić się niezrozumiałym w sposób wymuszający żywy udział, nie uchylać się od ambicji nowości –

Niechże więc niezrozumiałym, a raczej trudnym będzie dzieło w tym znaczeniu, żeby zdobywało jak najwięcej nieznanego dla człowieka terenu. Niech nie troszczy się o zachowanie jakiegoś rzekomo stałego stosunku między wartością orientacyjną a estetyczną, niech będzie raczej za mądre niż za głupie, bo w pierwszym wypadku ludzie mu kiedyś nadążą, w drugim tracą je zupełnie z oczu (Irzykowski, 1975b, s. 116).

Refleksje Irzykowskiego uznać można za pozostające na poziomie uogólnień, trudno przytoczone tu słowa potraktować jako konkretne wskazówki dla twórców – przypominają raczej abstrakcyjny projekt pewnej postawy. Jasne jest jednak, że negatywnie waloryzowana jest przez Irzykowskiego wszelka niejasność wynikająca z przesadnej ornamentyki i uleganiu pokusie tworzenia wizji. Zartobliwą uwagę na ten temat przynoszą refleksje sformułowane przy okazji omawiania twórczości Juliusza Kadena:

Ta maniera powieściowa, że autor po drodze ma sobie uszczknąć jeden i drugi kwiatek, palnąć jedną i drugą wizyjkę – doprowadzić musi do tego, co Womela nazwał u Przybyszewskiego „nieodpowiedzialnym bredzeniem”. Rezultat zdziwienia czy scudownienia świata niekoniecznie ma być osiągniany szczyptami, na raty, i niekoniecznie w sposób tak natrętny, tak niemal podkreślający ową filozoficzność; ten rezultat zjawia się sam bez osobnych specjalnych zabiegów, bez zeza filozoficznego, w każdym tęgim dziele poetyckim, a więc i w dziele realistycznym, od krawędzi oficjalnej metafizyki i mistyki bardzo dalekim, zbudowanym z brył konkretnego, brutalnego życia (Irzykowski, 1975c, s. 147).

Sklonność do skrupulatnego zdobienia tekstu oraz okraszania go wizjami ukazana zostaje jako pozbawiona sensu, dążąca do słusznego poniekąd celu (ku zdziwieniu światem) błędnymi środkami – prawdziwie cudowna i estetycznie ujmująca jest sama, odpowiednio ujęta, rzeczywistość. *Pogrzeb* jako tekst wyrażający pewną wizję, której wyeksponowanie nie prowadzi do problematyzacji ani ujawnienia napięć między zanurzeniem w sen a rzeczywistością – wydaje się stanowić karykaturalny obraz potępianych przez Irzykowskiego tendencji literackich. Można odczytywać tę nowelę jako

parodię młodopolskiej mowy, tendencji do unikania jasności, apriorycznego patosu. Efekt kompromitacji młodopolskich manier zostaje uzyskany nie tylko poprzez kondensację ich chwytów reprezentatywnych, lecz również poprzez wyolbrzymienie dające efekt absurdu. Relacjonowanie przeżyć ocierających się o rangę doświadczeń metafizycznych, a jednak nijak nieopłębionych – w ujęciu Irzykowskiego można uznać za gest kompromitujący młodopolską egzaltację – budowanie aury wzniosłości „bez pokrycia”. Wydaje się bowiem, że – choć śmierć sprawia wrażenie tematu nadrzędnego – ostatecznie nie ma o niej mowy. Dla narratora tekstu przytaczającego perspektywę widzenia umierającego nie jest ważne wyrażenie jakichkolwiek istotnych refleksji na temat śmierci, ujęcie jej egzystencjalnych uwarunkowań, lecz zaledwie towarzysząca jej aura tajemniczości. Dochodzi więc nie tylko do zakwestionowania sensowności pewnego sposobu tworzenia tekstu literackiego, lecz również do zdemaskowania fascynacji motywami jako zjawiska powierzchownego, pozbawionego ambicji wnikania w głąb rzeczy.

Irzykowski – przeciwnik wszelkich klisz i ograniczeń – rozprawia się z tradycją młodopolską, subtelnie demaskując jej artystyczną nieoryginalność, w pozornej niezwykłości odnajdując mimowolny proces wytwarzania norm. Przywołanie młodopolskiego sposobu wyrażania po to, by ukazać jej ograniczenia, można wiązać z mimesis krytyczną – kategorią określającą zabiegi wyrażające zdystansowany stosunek twórców do języka (Mitosek, 1997, s. 126–140). Dzięki niej możliwe staje się ujmowanie postawy krytycznej poprzez przywołanie fragmentów istniejących dyskursów, żargonów, klisz i stylów. Gra z utrwalonymi środkami komunikacji prowadzi do zakwestionowania ich przydatności, uwydatnienia ograniczeń. Być może sposób istnienia mimesis krytycznej w omawianej w tym rozdziale noweli Irzykowskiego jest na tyle subtelny, że możliwe było odczytywanie tekstu jako utworu, w obrębie którego dokonuje się proces estetyzacji śmierci (Ratuszna, 2006, s. 186–190), uwikłanego w porządek symboliczno-metafizyczny (Podraza-Kwiatkowska, 1992, s. 63) itp. Analizowanie *Pogrzebu* w kontekście rozważań krytycznoliterackich jej autora prowadzi do wniosków znacząco odmiennych, lokujących tekst w obszarze twórczości metaliterackiej.

#### BIBLIOGRAFIA

- Burzyńska, A. i Markowski, M.P. (2006), *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: „Znak”.
- Franczak, J. (2007). *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*. Kraków: „Universitas”.
- Głowacki, S. (2009), „De acuto et arguto”, czyli o kilku manierystycznych nowelach Karola Irzykowskiego. *Pamiętnik Literacki*, z. 1

- Głowiński, M. (2000). *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*. Kraków: „Universitas”.
- Irzykowski, K. (1918). Przegląd tendencji w literaturze niemieckiej ostatnich lat. *Maski*, nr 24.
- Irzykowski, K. (1975a). Walka o treść. W: K. Irzykowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, red. W. Głowala. Wrocław: „Ossolineum”.
- Irzykowski, K. (1975b). Niezrozumialcy (*Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona*). W: K. Irzykowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala. Wrocław: „Ossolineum”.
- Irzykowski, K. (1975c). Ze szkoły Żeromskiego. W: K. Irzykowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala. Wrocław: „Ossolineum”.
- Irzykowski, K. (1977). *Wiersze. Dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Irzykowski, K. (1979). Małżeństwo Maran. W: K. Irzykowski, *Nowele*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Irzykowski, K. (1979). Pogrzeb. W: K. Irzykowski, *Nowele*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kowalczyk, U. i Paczowska, E. (red). (2002). *Śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX wieku*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Lubaszewska, A. (1995). *Młodopolską antropologią śmierci i literacki świat wartości: Życie – śmierci doskonałość*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Makowiecki, A.Z. (1987). *Młoda Polska*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Miłosz, C. (1999). *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska. Kraków: „Znak”.
- Mitosek, Z. (1997). *Mimesis: zjawisko i problem*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Nycz, R. (1997). *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: „Leopoldinum”.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (1992). *Literatura Młodej Polski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ratuszna, H. (2006). „Fantastyczne” refleksje o życiu i śmierci – dwie nowele Karola Irzykowskiego. W: *Z problematyki krótkich form narracyjnych: nowela młodopolska: studia*, red. H. Ratuszna. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

**Dorota Dąbrowska** – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie, sekretarz redakcji czasopisma „Załącznik Kulturoznawczy”. Zainteresowania naukowe: perswazyjność kultury artystycznej, współczesne koncepcje tożsamości polskiej, przekład intersemiotyczny.