

„Sny Marii Dunin” Karola Irzykowskiego jako świadectwo nowoczesnego doświadczenia.

Jerzy Franczak

Interpretacje

Jerzy FRAN CZAK

Sny Marii Dunin Karola Irzykowskiego jako świadectwo nowoczesnego doświadczenia

Bractwo Wielkiego Dzwonu

Bohater *Snów Marii Dunin* opowiada swoją wizję senną. Znajduje się w proscenium teatru, przed próbą nieznanego przedstawienia. Zwabiony urodą dziewczyny, której głowa wyłania się zza kotary – a której ciało, w domyśle graniczącym z pewnością, również jest nagie – podąża za nią w głąb kulis, w labirynt ciemnych korytarzy. Głowa dziewczyny, pozbawiona reszty ciała, sunąca w ciemnościach, zatrzymuje się wreszcie, by wypowiedzieć „słowa zawierające jakąś głęboką myśl”¹. Dzięki temu śpiący uświadamia sobie, że śni – i widzi samego siebie jak gdyby z boku. Wkrótce się budzi. Rankiem śmieje się ze swoich nocnych rojeń; zdrowy rozsądek każe mu zbagatelizować senny majak. Natychmiast zagarniają go codzienne troski; próbuje przypomnieć sobie zasłyszane we śnie słowa – nadaremno. Wkrótce okaże się, że sen był zapowiedzią niezwyklej i niewiarygodnej przygody, która postawi naszego bohatera na granicy światów; rzeczywistość została – by użyć określenia Borgesa – „skażona snem” i od tej pory nic już nie będzie takie, jak się wydaje.

Otwierający nowelę Irzykowskiego opis snu jest metaforycznym streszczeniem i antycypacją całości *Snów Marii Dunin*; te z kolei stanowią swojego rodzaju partyturę *Pałuby* (jak pisze autor, „*Pałuba* jest wykonaniem programu, wypełnieniem ram mglisto zarysowujących się w *Marii Dunin*”; P, s. 466). W tym niepozornym opisie marzenia sennego skupiają się kluczowe wątki myśli Irzykowskiego i jego współczesnych: zwróćmy uwagę na teatralną sztuczność przełamaną wejściem za

^{1/} K. Irzykowski *Pałuba. Sny Marii Dunin*, BN I 240, Wrocław 1981, s. 3-4.
Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie P.

kulisy, na labiryntowe przestrzenie i dwuznaczny erotyzm, na motyw tajemnej mowy będącej nośnikiem ukrytych, niewysławialnych prawd, wreszcie na samoświadomość, która jest funkcją dystansu. *Sny Marii Dunin* – będące „partyturą” powieści uważanej za jedną z najoryginalniejszych, a zarazem najbardziej charakterystycznych dla początku XX wieku – uznać można zatem za kwintesencję tego, co nazywa się niekiedy horyzontem myślowym epoki. W tym niewielkim opowiadaniu zawiera się, moim zdaniem, zarówno program pewnej utopii poznawczo-estetycznej, jaka ożywiała naszą nowoczesność, jak i zakreślenie jej nieprzekraczalnych granic. Ten bagatelizowany wielokrotnie wstęp o *Patuby*² jest jednym z pierwszych na gruncie polskim tak wyrazistych świadectw nowoczesnego doświadczenia – zmieniającego się rozumienia świata i człowieka oraz roli literatury.

Splatają się tu ze sobą dwa wątki: historia zaświatowej miłości tytułowej bohaterki i temat Bractwa Wielkiego Dzwonu, tajnej organizacji, odpowiedzialnej za kontrolowanie kontaktów między naszym światem a tym, co wykracza poza jego granice. Gdy bohater-narrator opowiadania podczas spaceru nawiązuje rozmowę z piękną nieznaną, dochodzi do spotkania dwóch odmiennych światów: świata dziennego – uporządkowanego, zdroworoządkowego, mieszczącego się w racjonalnych kategoriach i świata nocnego – domeny chaosu i nieświadomości. „Jestem postacią kontrastową do Marii Dunin – stwierdza protagonista – ja jestem życiem, ona śmiercią, ja dniem, ona nocą” (P, s. 23).

Niezwykła choroba Marii polega na odwróceniu porządków jawy i snu: to, co większość ludzi zwykła brać za nieistotne majaki, pierzchające pod naporem twardej rzeczywistości, dla niej jest bardziej realne niż przypadkowy kształt naszego świata. Niezwykła ciągłość i intensywność sennych widziadeł każe jej uznać wszystkie dzienne sprawy za rodzaj fantasmagorii; wszystko, co dla innych jest rzeczywiste, nabiera właściwości iluzji, która pierzcha wraz z końcem dnia. W snach Maria Dunin spotyka się z mężczyzną, który jest zarazem jej kochankiem i przewodnikiem po „światach halucynacji, obłądki i dziwów” (P, s. 12). Ich uczucie, „pełne grozy i szaleństwa”, przekracza wszelkie ograniczenia fizykalne, biologiczne i moralne; przestrzeń i czas pokonują siłą woli, przechodzą zadziwiające metamorfozy – potrafią na przykład „zamieniać swoją płęć dla zabawki” (P, s. 13). Osiągają absolutną pełnię i jedność – są „echem i szukającym głosem, spragnionym podróznym i źródłem tryskającym nagle na pustyni” (P, s. 13). Ich miłość ma iście kosmiczne wymiary, dlatego wolna jest od fałszu mowy: „rozmawiali zaś o takich rzeczach, o jakich ludzie nawet pojęcia nie mają – Marii brakło słów na ich określenie” (P, s. 12-13).

Zakochany w Marii narrator musi rywalizować z fantasmagorycznym kochankiem; aby zdobyć jej wzajemność, próbuje przeniknąć, zrozumieć i zniszczyć ten

^{2/} Najczęściej opisuje się *Sny Marii Dunin* jako utwór „pełen tajemniczości, eksponujący niemal we Freudowski sposób erotyczne wizje sennie somnambuliczno-dekadencjonalnej bohaterki tytułowej”. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska *Literatura Młodej Polski*, PWN, Warszawa 2000, s. 222.

drugi, obcy mu wymiar jej życia. Stoi on po stronie zdrowego rozsądku – w s p ó l - n e g o s e n s u (ang. *common sens*, fr. *sense commun*), a więc samonarzucającej się oczywistości i naturalności tego, co w istocie kulturowe, a także – po stronie socjolektu jako społecznie uwarunkowanej ekspresji. Maria zaś przynależy dziedzinie szaleństwa, anarchii metafory i nieprzetłumaczalnego w ł a s n e g o s e n s u, który wyraża się w niepowtarzalnym idiolekcie. „Mając zamiar wkroczyć w labirynt, gdzie Minotaur więził swoją ofiarę, musiałem przede wszystkim wziąć ze sobą nitkę przewodnią – rozsądku” (P, s. 19-20).

Rozsądek podpowiada mu, że trzeba wyjaśnić tajemnicę spirytystycznymi, somnambulicznymi i psychiatrycznymi teoriami; sny Marii są więc albo tworem egzaltowanej fantazji, albo można im przypisać pewną obiektywność – np. telepatycznej korespondencji z rzeczywiście istniejącym kochankiem. Gdy próby te spełniają na niczym, postanawia włączyć ten niepojęty fenomen w obręb kultury; publikuje serię artykułów, w których nagłaśnia p r z y p a d e k Marii Dunin, oswajając tym samym niezwykłość (w ślad za nimi idzie seria innych artykułów i odczytów), a tajemnicę zmieniając w anegdotę (historia ta staje się kanwą komedii). Sytuację odwraca nadesłany egzemplarz dziwnej książki o końcu świata – falsyfikat średniowiecznego manuskryptu, w którym apokalipsa powiązana jest z biciem Wielkiego Dzwonu. Maria – przekonana, że autor książki jest kochankiem z jej snów – odwraca się od świata żywych. Jej dzienny kochanek, a wkrótce już narzeczony, musi odgrywać miłosną farsę. „To nie tak łatwo udawać miłość, jak się zdaje; powoli zapala się serce i w komedię wkłada się, ba, musi się wkładać część kapitału szczeroci” (P, s. 27). Granice światów ulegają zatarciu: protagonista nie potrafi już oddzielić odgrywanej roli od naturalności, rywalizuje przy tym z umarłym kochankiem Marii, nawiedzającym ją we śnie, nie mogąc już oprzeć się wrzeniu, „że człowiek jest zamaskowanym trupem” (P, s. 24).

Równoległy wątek wiąże się z osobą ojca Marii, panem Acheronta Movebo. To niezwykle imię i nazwisko zaczerpnięte z *Eneidy* Wergiliusza („*flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*”, ks. VIII, w. 312; „Gdy niebo mi odporne, p i e k ł o w z r u s z ę do dna”, podkr. J.F.). Warto zauważyć, że właśnie ten wers posłużył za motto w *Traumdeutung* Zygmunta Freuda (P, s. 8 – przypis). Pan Acheronta Movebo jest członkiem Bractwa Wielkiego Dzwonu, czyli poszukiwaczy lub nawoływaczy ideału. Za poświęcone miejsce spotkań służy im Hala Manometrów, gdzie nasłuchują dźwięku Dzwonu. W głębi ziemi bowiem znajduje się olbrzymi dzwon, którego bicie kiedyś, przed wiekami, było słyszalne; działy się wówczas cuda, a ludzi łączyły tajemne więzi. Ale dziś bicie dzwonu, będącego esencją pierwotności, burzy sztuczny, kulturowy ład naszego świata i powoduje, iż ludzie szaleją i dopuszczają się okrucieństw. Toteż rola członków Bractwa jest wyjątkowo skomplikowana; poszukują oni „takiego dzwonu, którego nie było i nie ma” (P, s. 34) – jak gdyby nie wierzyli w jego istnienie. Nie są przeto „sternnikami okrętu, lecz utykaczami szpar” (P, s. 34), przez które statek mógłby pójść na dno; to odwrócenie tradycyjnej topiki wydaje się wymowne. Zatykanie szpar służy utrzymaniu statku na powierzchni; dialektyka powierzchni i głębi odgrywa tutaj kluczo-

wą rolę. Bractwo, wierząc w głębszy porządek, w podziemny nurt życia, w pierwotną esencję świata pod postacią tajemniczego *fluidum* – stoi zarazem na straży powierzchniowego ładu, przyziemnych spraw wtórnej, sztucznej natury rzeczywistości; tym samym swoimi działaniami przeczy istocie tego, w co wierzy.

Zagadkowa rota przysięgi, którą powtórzyć musi każdy nowy członek Bractwa, niewyjawiona w tekście opowiadania, rozszyfrowana zostaje w *Wyjaśnieniu „Snów Marii Dunin”*, autorskim komentarzu, załączonym już do pierwszego książkowego wydania *Patuby* z 1903 roku. Brzmi ona tak: „1) Masz szukać Dzwonu. 2) Nie wierzyć w jego istnienie. 3) Cofać się w ostatniej chwili przed możliwością odszukania go i zatykać szpary, którymi by się mogły przedostać powiewy z tamtej strony” (P, s. 464). Poszukiwanie pierwotnej esencji, absolutnej rzeczywistości ustępuje miejsca konieczności utrwalania porządku świata ludzkiego. Poszukiwanie Dzwonu przemienia się w parareligijny obrządek; noc Marii Dunin ustąpić musi blaskowi rytualnych pochodni. „Zajmują się oni szukaniem Dzwonu niby na serio – komentuje Irzykowski – ale tak bardzo w istnienie owego Dzwonu przecież nie wierzą. Mimo niewiary jednak miota nimi wciąż obawa: A nuż jest ów Dzwon?” (P, s. 464).

Dwuznaczność i paradoksalność powołania Bractwa łągodzi kultywowana samoświadomość przeradzająca się w karnawałowy śmiech, głęboka ironia, przechodząca w beztroską błazenadę. Oto podczas jednej z ceremonii ktoś „ciągnął za długą, gdzieś w górze zaczepioną taśmę, naśladując ruchy kogoś zawzięcie dzwoniącego, a członkowie Bractwa pokładali się ze śmiechu” (P, s. 33). Wszyscy członkowie Bractwa – „Bracia Głuchmani” – mają na sobie błazeńskie czapki z dzwoneczkami, a w oracji pana Acheronta Movebo na pierwszy plan wysuwa się „głęboka ironia tej błazeńskiej przemowy, która swoją śmiesznością uprzedzała śmieszność” (P, s. 34).

Maria Dunin, porzucona przez narzeczonego, zdradzona przez Bractwo, zostaje skazana na śmierć i wkrótce potem umiera. Wszak była ona łącznikiem między światami, co groziło zachwianiem wyrazistego rozdziału, gwarantującego trwałość naszego *Umwelt*, świata życia codziennego. Wyparcie się miłości do niedawnej kochanki związane jest z przystąpieniem do Bractwa i z odrzuceniem wszystkiego, co nie mieści się w przyjętych schematach poznawczych: „W moim umyśle zapisują się tylko te wypadki, które przystają do moich zasad, a wyrobiłem w sobie podziwienia godną zdolność odrzucania wrażeń niewygodnych” (P, s. 41). Ta podziwienia godna skłonność sprawia, iż przejście między światami zamyka się, a doświadczenie kontaktu z inną rzeczywistością zastyga ostatecznie w spetryfikowanym kształcie dziwnego rytuału, którego pielęgnowanie ma charakter cyrkowej rozrywki.

O *Snach Marii Dunin* pisano w kontekście prefreudyzmu, oniryzmu i mistycyzmu. Rzeczywiście, otaczająca bohaterów „noc pełna gwiazd, przepaści i skaczących cieni” (P, s. 32), wypełniona zmysłowymi i okrutnymi snami, przywołuje na myśl Freudowskie nieświadome (*Das Unbewusste*), zaś teoria prehistorycznego,

śpiącego w głębi ziemi Dzwonu ma odcień mistyczny. Ale, po pierwsze, opowiada-
nie Irzykowskiego posiada wydźwięk głęboko ironiczny (sam pomysł Wielkiego
Dzwonu – jak przyznaje autor – podsunęło mu ironiczne niemieckie wyrażenie
„Die Sache an die gorsse Glocke hängen”; P, s. 462) i lekko parodystyczny (opisy
snów Marii Dunin uznać można za parodię młodopolskich egzaltacji). Po drugie,
mgławicowość, wewnętrzna niespójność i konturowość snów Marii czy teorii Brac-
twa każe traktować je jako *pars pro toto* szerszego zagadnienia.

Pamiętamy, że Maria nie była w stanie opowiedzieć swoich snów, nie potrafiła
streścić swoich rozmów z fantasmagorycznym kochankiem. Ironiczne i błazeńskie
wypowiedzi Poszukiwaczy Ideału maskują nieadekwatność języka, czyniąc zeń
przedmiot śmiechu. Ich doświadczenie sprowadza się przeto w pewnym sensie do
kontaktów z niewyraźnym. Znamienne nawiasowe zdanie narratorskiego komen-
tacza – iż w opisanych sytuacjach „działała [...] głupia, brutalna, nadludzka siła”
(P, s. 24) – przywodzi na myśl określenie Hofmannsthalowskiego lorda Chandosa,
iż świat nasz przenikają siły „bardziej boskie, bardziej zwierzęce”³, a więc tajem-
ne, trudne do nazwania, z pewnością jednak nie-ludzkie. Uczynimy tę refleksję
punktem wyjścia naszych rozważań.

To znamienne przekonanie, iż istnieje inny, bardziej realny wymiar świata,
czy też pewien rudymenarny, umotywowany istotą rzeczy porządek, wiąże się ści-
śle z odkryciem konwencjonalności i umowności tego, co bierzemy za realność.
Taką zależność uruchamia dialektyka: jeżeli realność istnieje gdzie indziej, to, co
jest nam bezpośrednio dane, musi być nierzeczywiste; jeżeli istnieje język prawdy,
mowa rzeczy, to system znaków, którymi się posługujemy, ma charakter czysto
arbitralny i alienuje nas z naturalnego porządku świata. Nowoczesność⁴ próbuje
na różne sposoby poradzić sobie z tym rozwarstwieniem doświadczenia świata,
w którym przecucie jakiejś absolutnej realności nie pozwala się uzgodnić z dany-
mi empirycznymi; zależnie od rozstawienia akcentów rozmaite szkoły filozoficz-
ne czy kierunki artystyczne kładą nacisk bądź na aspekt uymykającej, lecz osiągal-
nej realności (np. fenomenologia), bądź na konwencjonalność konstruowanego
w akcie poznania obrazu świata (np. empiriokrytycyzm). Niemniej żadne osta-
teczne rozwiązanie nie wydaje się satysfakcjonujące, dlatego, jak słusznie zauwa-
ża Adorno, „znamiona rozbicia są dla moderny pieczęcią autentyczności”⁵.

Autentyczność stanowiłaby więc tutaj najwyższą wartość, a tropienie sztucz-
ności, odkrywanie kulturowego charakteru tego, co dotąd uchodziło za naturalne,
okazałoby się nadrzędnym imperatywem modernizmu. Irzykowski – nazywany

3/ H. von Hofmannsthal *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, wyb., przekł. i noty P. Hertz,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 30.

4/ W rozumieniu obejmującym wiek XX i część wieku XIX (zależnie od koncepcji –
dwie lub trzy dekady). Por. rozróżnienia między nowoczesnością a nowożytnością,
w: W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubicki, A. Zeidler-
-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 92-120.

5/ T.W. Adorno *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 44.

zcicielem Rzeczywistości – narzucił sobie swoisty dyktat autentyczności: „Czy wszystko to, co piszę, szczerze piszę?” – zapytuje w pamiętniku. Zaś we wspomnieniu Zdzisława Dębickiego jawi się jako „niezmordowany poszukiwacz wewnętrznej prawdy, która w końcu zawsze okazywała się nieprawdą”⁶. Jego teoria bezmienności zjawisk i stanów psychicznych oraz następczego świata zjawisk stanowiła teoretyczną podstawę walki wydanej gotowym pojęciowym schematom rzeczywistości. Jak jednak uniknąć „kontrabandy psychicznej”? Jak ujrzeć absolutną nagość w „garderobie duszy”? Jak dotrzeć do „beziemiennych atomów” zjawisk? Co odśloni się po „zdarciu ze świata skorupy nomenklatury” i w jaki sposób podda się opisowi? I wreszcie – czy opis nie stanie się początkiem nowej nomenklatury? Skoro niemożliwe jest „niewinne spojrzenie”, oczyszczone z kulturowych za pośrednictwem, czy którekolwiek z tych pytań ma sens? Totalną w swoim maksymalizmie myśl Irzykowskiego przenika zmysł krytyczny, co czyni z niej swego rodzaju samozwrotny mechanizm.

Uwaga Brzozowskiego, poczyniona na marginesie rozważań nad *Pałubą* – iż książka ta przynosi ze sobą „rozkład wszelkich wartości bezwzględnych i wszelkich światopoglądów oraz tęsknotę za czymś wyższym, czystym”⁷ – dałaby się uogólnić i odnieść do kondycji myśli modernistycznej *in toto*. Tęsknota za czymś wyższym grozi bowiem w każdej chwili zastygnięciem w gotowy światopogląd i przez to ona również podlega dialektyce negacji i przyzwolenia. Podobnie jak członkowie Bractwa Wielkiego Dzwonu moderniści poszukują „ideału”, wątpiąc jednocześnie w jego istnienie; jedynie istotny pozostaje dla nich sam ruch myśli, poszukującej granic poznania i granic sztuki. A ponieważ każde wytyczenie takiej granicy byłoby arbitralnym usankcjonowaniem pewnej „wartości bezwzględnej”, unoszą oni granicę w sobie jako pieczęć autentyczności.

Modernizm antyliryczny

„Z pokolenia na pokolenie utrzymuje się tradycja, że w głębi ziemi, na której mieszkamy, znajduje się olbrzymi dzwon” (P, s. 36) – poucza nowego członka Bractwa Acheronta Movebo. Ten dzwon ma przemożny i niedostrzegalny wpływ na nasze zachowania, na to, kim jesteśmy; gdy rozlega się jego (niedostłyszalne dla ucha) bicie, „hulamy, mordujemy się wzajemnie i podpalamy nasze domy, a kiedy minie chwila szału, wracamy do spokojnego życia i kochamy się jak króliki” (P, s. 36). Dzwon symbolizuje więc pewien ukryty porządek, utajoną przyczynę zmienności naszego świata; założenie jego istnienia sprawia, iż konstelacja pozornie przypadkowych detali, chaos nieprzystających do siebie elementów zdaje się być głęboko umotywowany jakimś nierozpoznanym, a domagającym się rozpoznania sys-

^{6/} K. Irzykowski *Dziennik*, t. 1: 1891-1897, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 77; B. Winkłowa *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 115, 265.

^{7/} Tamże, s. 288-289.

temem. W *Snach Marii Dumin*, podczas ceremonii przyjęcia w nowicjacie, to, co za dnia było niepozornym placem, otoczonym przez przypadkowo porozrzucane domy, okazuje się tajemniczą świątynią o regularnej budowie, a dopiero specjalne różowe okulary pozwalają w szukających Dzwonu robotnikach rozpoznać szacownych członków Bractwa (P, s. 33, 37).

Ta bardzo charakterystyczna postawa, polegająca na interpretowaniu zjawisk jako epifenomenów głębszego porządku, wymaga naszej uwagi. „Głębszy porządek” zostaje radykalnie usunięty ze sfery bezpośredniego doświadczenia, które tym samym nabiera charakteru nieumotywowanej przygodności. Wszystko, co miało społeczną sankcję realności, okazuje się upraszczającym i ograniczającym schematem, zamaskowanym narzędziem dominacji czy godną pogardy „*fable convenue* filistrów”⁸. To fundamentalne doświadczenie nowoczesności bywało opisywane w terminach rozpadu światoo obrazu, zniszczenia kodu, czy zerwania kontraktu, a George Steiner pisze nawet o zniszczeniu porządku logocentrycznego i początku epoki *epilogue’u*, czyli „po-Słowia”, w której miejsce świata zajął autoreferencyjny i samoregulujący kosmos dyskursu⁹. Modernistyczne strategie artystyczne i filozoficzne byłyby więc odpowiedzią na doświadczenie rozpadu.

Pierwsza z możliwych odpowiedzi to próba stworzenia nowego kodu, ustanowienia nowego kontraktu między słowem a światem. To odpowiedź udzielona przez Wielką Awangardę, która dążyła do zbliżenia i utożsamienia sztuki i życia. Te „optymistyczne próby wyzwolenie”¹⁰, jak pisał o nich Robert Musil, pogłębiają jedynie sytuację kryzysu. Awangardowy bunt szybko się ustatecznia, a ruiny starej formy stają się wzorem nowej (wyjątek stanowi dadaizm, którego strategia zakłada celebrowanie momentu anarchicznego w nieskończoność¹¹). Druga odpowiedź czyni rozpad kodu przedmiotem swoich dociekań; utwory głównego nurtu modernistycznego opisują proces dyslokacji sfery znaczeń i świata, badają ograniczenia dyskursu, na plan pierwszy wysuwając własną sztuczność i pośredniość. Dążeniu do oczyszczenia percepcji z naleciałości kulturowych, idei czystego, niezapośredniczonego widzenia (pamiętamy postulaty futurystów: uwolnić oko, zburzyć Muzeum, nauczyć się naśladować Naturę) przeciwwstawiają analizę historycznego uwarunkowania percepcji i odsłanianie zapośredniczeń kulturowych. Dlatego też, miast odcinać się od tradycji, traktują ją jako magazyn struktur i mitów, który

8/ H. von Hofmannsthal *Księga przyjaciół...*, s. 213.

9/ G. Steiner *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 42-66.

10/ R. Musil *Człowiek matematyczny i inne eseje*, przeł. J.S. Buras, wyb. H. Orłowski, wstęp Z. Świątłowski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 84.

11/ „Cały nurt modernistyczny – pisze Steiner – aż po czasy nam współczesne, po sztukę minimalistyczną i *happening*, po «odloty» i muzykę aleatoryczną, to tylko przypis, często bardzo przeciętny i z drugiej ręki, do ruchu Dada”. G. Steiner *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Universitas, Kraków 2000, s. 274.

należy wykorzystywać na własną rękę (w tym sensie modernizm skutecznie „strategię konserwacji, nadzorowania spuścizny”¹²). Choć nie oznacza to, rzecz jasna, że obcy im jest impuls awangardowy¹³.

Znakiem szczególnym tej formacji jest problematyzacja zagadnień epistemologicznych, poznania literackiego zaś w szczególności. Bada ona – czego *Pałuba* zdaje się być najlepszym przykładem – „nieprzywiedność” języka i świata, inkongruencję między schematem pojęciowym a rzeczywistością, starając się osiągnąć prawdę metodą przybliżeń – stąd samoświadomość i autotematyczna refleksja nad warunkami własnej sensowności. „Do chaosu stawania się należy się tylko przez to, że się temu chaosowi przeciwstawia, a nie przez to, że się chaos naśladowuje”¹⁴ – deklaruje Irzykowski. W deklaracji tej odnajdujemy zachowaną opozycję procesualności i stałości, chaosu świata i porządku opowieści, ale przeciwstawienie to zyskuje nowy sens: konstruowania budowli świadomej swojej arbitralności, której zadaniem jest czynienie aluzji do nieuchwytej materii życia.

Niczym we śnie protagonisty *Snów Marii Dunin*: śniący o tajemnym przejściu za kuliszy teatru i rewelacji niewystawialnej prawdy zyskuje świadomość siebie jako śniącego; opuszczenie widowni teatralnej (a zgodnie z odwieczną topiką, życie jest teatrem) i zapuszczenie się w głąb kulis (sferę niejawnych mechanizmów rządzących grą i nadających jej iluzję realności) kontrastuje ze zdystansowanym oglądem, który wszelkie głębokie znaczenia, o d k r y w a n e w tej wędrówce, ukazuje jako projekcje, s t w o r z o n e przez śniącego.

Modernizm rozumiany szeroko, jako wielki paradygmat kulturowy, definiowany bywa (jak w teorii Bradbury’ego i McFarlane’a) w kategoriach odrzucenia estetyki opartej na zasadach realizmu, subiektywizmu w postrzeganiu świata oraz

12/ Tamże, s. 621.

13/ A. Eysteinnsson *Awangarda jako/ czy modernizm?*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1998 s. 155-199. Ledwie naszkicowane tutaj zagadnienie próbuje na swój sposób rozstrzygnąć koncepcja „drugiej tradycji modernistycznej”, wedle której modernści centralni – świadomi, że dawny obraz świata legł w ruinie i przedstawia się jako „stos pokruszonych obrazów” (Eliot) – próbują go mimo wszystko pojąć w obrębie jakiegoś ogólnego sensu i uniwersalnego porządku, czego dowodzi totalność takich zamierzeń literackich jak *Ulysses* Joyce’a czy *Pieśni* Pounda. Drugi modernizm natomiast podważył ogólnoludzkie sankcje i uniwersalne kategorie, które pozwalałyby wpisać tę katastrofę światobrazu w jakiś humanistyczny ład. Celebrował on podstawową nieprzywiedność świata do języka, niemożliwość znalezienia ich wspólnego mianownika, konflikt tematu i sposobów jego ujęcia. Jego linia rozwojowa miałyby prowadzić z jednej strony od Nietzschego po Bataille’a i Blanchota, z drugiej – od Hölderlina po Roussela, Jarry’ego i nadrealistów. Zob. M.P. Markowski *Poezja i nowoczesność*, w: „Res Publica Nowa” 2001 nr 8. Zob. też J. Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004.

14/ K. Irzykowski *Stoń wśród porcelany*, w: tegoż *Wybór pism krytycznoliterackich*, opr. W. Głowała, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1875, s. 369.

kulminacji i kryzysu narastających od czasów romantyzmu radykalnych tendencji artystycznych¹⁵. Teorie redukcjonistyczne (jak te Fokkemy i Ibscha) kojarzą modernizm z określonym typem prozy (Gide, Mann, Proust, Joyce, Woolf, Musil, Huxley, Pirandello), traktującej tekst jako rzecz niedefinitywną, utrzymanej w konwencji epistemologicznej wątpliwości i operującej metajęzykowym komentarzem. Twórcy modernistyczni, widziani w tej optyce, staliby w opozycji względem awangardzistów; wychodząc z założenia, że adekwatna ekspresja jest w ogóle niemożliwa, nie widzą oni powodów, aby włączać się w lingwistyczne eksperymenty futurystów, ekspresjonistów, czy surrealistów¹⁶. Zasadnicza różnica między tymi ujęciami sprowadza się do odmiennego rozumienia istoty awangardy, ulokowanej odpowiednio w samym centrum modernizmu lub poza jego głównym nurtem. Tym, co je łączy – i co pozostaje wspólnym mianownikiem awangardowego dzieła zniszczenia i modernistycznej sztuki dystansu – jest nieufność względem języka i form literackich, które niosą ze sobą spetryfikowany światopogląd; nieufność, którą Milan Kundera nazwał „antylyryczną”¹⁷. Antylyryczna bez wątpienia jest sama *Patuba*, podczas gdy *Sny Marii Dunin* to swoista uwertura, w której liryzm podlega przewartościowaniu.

Odkrycie „smutnej prawdy kultury – prawdy przeładowanego a pustego magazynu”¹⁸, skłania bądź do prób wyzwolenicznych (spalić magazyn, uwolnić się od sztuczności), bądź do postaw krytycznych (ukazać pustkę przepelnionego magazynu, zdemaskować sztuczność). Wiara w „tamtą stronę” dyskursu ożywia próby wyrażenia niewyraźnego, odkrycia głębszego porządku i uchwycenia tego, co rzeczywiste. Te absolutystyczne dążenia spotykają się jednak raz za razem z rozwiniętą krytyczną świadomością języka i konwencji. Opowieść próbuje osiągnąć życia, ale ilekroć to się udaje, życie okazuje się opowieścią. A to z kolei oznacza, że właściwe życie musi być gdzieś indziej – gdzieś g ł ę b i e j. W ten sposób utopia poznawcza sama się uśmierca i odradza raz za razem.

15/ M. Bradbury, J. McFarlane *The Name and Nature of Modernism*, w: *Modernism 1890-1930*, red. M. Bradbury, J. McFarlane, Penguin, Harmondsworth 1976. Zanegowanie realistycznego iluzjonizmu leży u podstaw wszystkich – wielokrotnie rozbieżnych – kierunków przemian literatury modernistycznej. Realizm rzekomo pokazuje rzeczywistość wolną od aksjologicznych obciążeń w stylu doprowadzonym do przezroczystości; właśnie ta pozorna przezroczystość i neutralność poznawcza stała się głównym zarzutem w modernistycznym akcie oskarżenia. Oskarżono realistyczny iluzjonizm o utrwalanie izolacji człowieka od autentycznego świata. Zakwestionowano uroszczenia języka do transparentności, zanegowano tranzytywność formy, wskazano na mediacyjny charakter słowa i konwencji. Można by rzec, iż w oczach modernistów „dom ze szkła” okazał się gabinetem krzywych luster.

16/ D.W. Fokkema *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszak-Ivaničková, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 18-25.

17/ M. Kundera *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 1991, s. 13.

18/ K. Irzykowski *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, wyb. W. Głowała, Tow. Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996, s. 154.

Jak twierdził Irzykowski, pisarz „organizuje chaos, a dezorganizuje szablon [...] schodzi do źródeł, z których rodzą się teorie”. Zadanie pisarskie ma więc charakter genealogiczny: należy zniszczyć „skorupę nomenklatury”, aby dotrzeć do elementów. Chodzi tutaj, mówiąc krótko, o wyszukiwanie kontaktów z rzeczywistością: trzeba zdeorganizować szablon, aby dotrzeć do rzeczywistego chaosu, ten jednak musi w sposób konieczny podlegać dalszej organizacji. Wypracowujemy sobie „system narzędzi i znaków, za których pomocą ów chaos ujmujemy”; wszystko, co nie daje się ująć przy pomocy tego systemu, nie istnieje dla nas; jedynym twórczym rozwiązaniem jest przekształcanie szablonów, podważanie ich roszczeń do adekwatności i naturalności.

W twórczości Irzykowskiego (chodzi o *Patubę*) czy Witkacego – twierdzi Brygida Pawłowska-Jądrzyk – widać jeszcze modernistyczne przekonanie o możliwości reprezentacji świata czy w ogóle adekwatnego używania języka, mimo programowego odrzucenia schematów. Granica między tą epistemiczną wiarą a jej przeciwieństwem gdzieś więc istnieje, tym bardziej że są to też utwory akcentujące epistemologiczną niepewność.¹⁹

Przekonanie o możliwości reprezentacji świata i adekwatnego używania języka zostaje tu przypisane Irzykowskiemu (pod pewnymi względami pochopnie) i Witkacemu (nieco na wyrost); wyraźny rozdział epistemicznej wiary i niewiary zmusza do stwierdzenia, że granica między nimi g d z i e ś musi istnieć – np. może ona rozdzielać postawy Irzykowskiego i Jaworskiego, czy Witkacego i Schulza. Lecz istnieje jeszcze inna możliwość: granica takowa istnieje wewnątrz dzieł tych pisarzy. Wiara lub niewiara w dotarcie do niezapośredniczonego poziomu rzeczywistości, do tego, co absolutnie rzeczywiste, splatają się ze sobą, co owocuje utworami wewnątrznie sprzecznymi i dialogicznie rozwarstwionymi. Wspólna im jest epistemologiczna niepewność – świadomość iluzoryczności owych „pałaców utkanych z mgły”, jak pisał Miłosz, które znajdują swoją rację bytu w „dążeniu do wyjścia poza, dokądś na drugą stronę”²⁰. Jednocześnie owa „druga strona” okazuje się równie niepewna, nieostateczna i mglista, co odrzucony świat pozorów. Istotą tego mechanizmu jest dążenie do ostatecznej rzeczywistości, które pociąga za sobą odrealnianie tego, co konwencjonalnie rzeczywiste, i które jakiegokolwiek odnalezionej czy wypracowanej rzeczywistości bezustannie odmawia miana ostatecznej.

Istota tego projektu sprowadza się do jakiegoś niewymiernego pierwiastka lub do samego ruchu myśli. Jego ucieleśnieniem jest tytułowa bohaterka *Snów Marii Dunin*. Jak wyjaśniał Irzykowski, jest ona

symbolem pierwiastka odśrodkowego, przemytnikiem, łącznikiem obu światów. Z pierwiastkiem odśrodkowym walczy jednak pierwiastek dośrodkowy, instynkt samozachowawczy ludzi i świata. [...] W człowieku klapa bezpieczeństwa działa na dnie jego sumienia, jest to jego *sanctissimum*, w którym szachruje niepostrzeżenie. A zwłaszcza lu-

19/ D. Korwin-Piotrowska *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Universitas, Kraków 2001, s. 51.

20/ Cz. Miłosz *Ziemia nieobjęta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 29.

Interpretacje

dzie, którzy najwięcej biją we Wielki Dzwon, więc myśliciele (tacy jak Nietzsche, Ibsen, Schopenhauer) i poeci – u tych funkcjonuje kłapa bezpieczeństwa najwybitniej. W rozstrzygającej chwili cofają się oni przed konsekwencją i mordują Marię Dunin w sobie. (P, s. 462-463)

Z jakiej zewnętrznej pozycji wypowiedane są te słowa? Z pozycji członka Bractwa Wielkiego Dzwonu, które jest „jakby uświadomionym działaniem tego instynktu samozachowawczego natury ludzkiej, jego hipostazą, najważniejszym centralnym urzędem” (P, s. 463). Członkowie Bractwa wyróżniają się więc świadomością mechanizmów, rządzących naszym postrzeganiem świata, owej szacherki psychicznej, odpowiedzialnej za poznawczą ułomność człowieka. Czy są oni w takim razie w posiadaniu ostatecznej Prawdy? Dlaczego miast spisać ją w Księdze, tworzą zwodnicze Apokryfy?

Palimpsest

W *Snach Marii Dunin*, o czym pisałem wcześniej, spletają się ze sobą wątek zaświatowej miłości tytułowej bohaterki oraz Bractwa Wielkiego Dzwonu. Łączy je bez wątpienia szczególna aura tajemniczości oraz motyw związku z realnością wyższego rzędu. Za klucz interpretacyjny mogą tu posłużyć teorie mistyczne czy wykładnie symboliczne; mogą one wytłumaczyć treść zagadkowych snów Marii, niejasne powołanie Członków Bractwa, ich tajemnicze obrządki i ezoteryczne przemowy. Sam Dzwon symbolizowałby kontakt z wyższym wymiarem, prawibrację bytu, egzystencjalne odbicie potęgi Boga lub bezpośrednią z Nim rozmowę (jak ma to miejsce zarówno w wykładni islamskiej, taoistycznej i chrześcijańskiej). We wszystkich wykładniach konotuje on harmonię dźwięków, która wynosi ponad doczesność ku temu, co absołunnie realne²¹. Zarówno kształt fabularny jak i ogromna część motywów zawierają podtekst o charakterze symbolicznym czy religijnym. Ten niewielki utwór podatny jest na rozmaite odczytania, które zresztą sam sugeruje. Nie podsuwa przy tym żadnej spójnej wykładni, żadnego wspólnego mianownika, do którego sprowadzić by można rozsiane w tekście znaki kulturowe, aluzje i symbole. Ich skrupulatne śledzenie, wierne i dosłowne odczytywanie ich sensów mogłoby okazać się zaledwie wytrychem. To bowiem, co początkowo bierzemy za drogowskazy, okazuje się zastawioną na nas pułapką, głębia – złudzeniem *trompe l'oeil*, a oryginał – palimpsestem.

Wszystkie zawarte w noweli historie opowiadane są przez narratora personalnego, a więc będącego zarazem głównym bohaterem opisywanych przez siebie wydarzeń. Fakt opowiadania jest od początku jawny: narrator ulega namowiem towarzystwa zebranego w salonie państwa X-ów i opowiada „szczerze, czyniąc, acz niechętnie, zadość wezwaniu” (P, s. 3). Deklarowana szczerłość każe mu szczegółowo relacjonować nie tylko swoje przygody, ale i sny; wszystko jednak w tej szka-

^{21/} Por. W. Kopaliński *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 87-89.

tułkowej budowie ulega coraz dalszym zapośredniczeniom, rozbija się o bariery sztuczności. Opowiadana historia jest zamierzona i niejako obliczona na zgromadzonych słuchaczy – żądnych „opowieści ze sfer mistycznych”, podlega więc od początku wyraźnej i jawnej konwencjonalizacji. Narrator czerpie ją z „biblioteki swoich wspomnień”; metafora ta sugeruje, jakoby to, co odchodzi w przeszłość, nieuchronnie zmieniał się w anegdotę.

Historia Marii Dunin, przechodząc barierę wystąpienia, krystalizuje się w jakąś opowieść. Jednak kształt tej opowieści jest na tyle niespójny, że do magas i ę dopełnienia: „Aby uniknąć chaotycznych wyrażań mojej kochanki, opowiem sam wszystko” (P, s. 11) – deklaruje narrator z pozycji autorytetu i przechwytyując opowieść Marii, przekłada ją na gotowe wyrażenia i wzorce fabularne, a także celowo koloryzuje i przekłamuje „fakty”. Czyni to zgodnie ze wskazaniem Bractwa – wszak sam jest „najznakomitszym z Bractwa Wielkiego Dzwonu” (P, s. 41). Przypomnijmy paradoksalną rotę przysięgi BWD: „1) Masz szukać Dzwonu. 2) Nie wierzyć w jego istnienie. 3) Cofać się w ostatniej chwili przed możliwością odszukania go i zatykać szpary, którymi by się mogły przedostać powiewy z tamtej strony” (P, s. 464).

Czyż rota ta nie jest również metaforycznym wyrażeniem świadomości uwikłania w słowa i niewiary w wierne odwzorowanie rzeczywistości? Bracia Głuchmani paradoksalność swojej misji sprowadzają do swoistej nadświadomości, która przetrada się w rytualną błazenadę, niczym pisarz odsłaniający swój warsztat w celu zrelatywizowania efektów poznawczych i ujawnienia fikcyjności opowieści. Błazeńskie rytuały tak mają się do absolutnych idei Bractwa, jak groteskowa forma noweli do jej poważnych filozoficznych i artystycznych zamierzeń. Dzwon odsyłałby przeto do nieosiągalnej realności, a jego poszukiwacze – ci, którzy pragną ją odwzorować – miotani są wątpliwościami co do jej istnienia: „Zajmują się oni szukaniem Dzwonu niby na serio, ale tak bardzo w istnienie owego Dzwonu przecież nie wierzą. Mimo niewiary jednak miota nimi wciąż obawa: A nuż jest ów Dzwon?” (P, s. 464).

Sam przedmiot opowieści jest wielokrotnie zapośredniczony: w nieskładnej opowieści Marii, w stronniczej interpretacji narratora, obracającego wszystko na korzyść swego wizerunku, wreszcie – w konwencji, narzuconej przez domyślne oczekiwania słuchaczy, w ramowych konwencjach literackich i mnogości językowych stylów. Absolutnie realny Dzwon okazuje się każdorazowo już opowiedzianym i zinterpretowanym „dzwonem”, przez co oryginał przemienia się w palimpsest:

Maria Dunin jest palimpsestem, to znaczy tyle, co mistyfikacją [...] Autor wypowiada oficjalnie przekonania, pod którymi należy dopatrywać się innych jego przekonań, wręcz przeciwnych tamtym. Ponieważ zaś przy końcu autor nawet i te drugie przekonania ujmuje w cudzysłów, przeto można powiedzieć, że *Maria Dunin* jest palimpsestem do kwadratu (P, s. 457).

Wszystkie przekonania, uogólnienia i wnioski, wszystkie znaki wartości, jakimi opatrywane są opowiadane zdarzenia, nie mają obiektywnego czy pozaperspektywicznego charakteru, ich kształt zależy od intencji mówiącego. Jeżeli pod o f i -

ciałny mi, czyli odpowiednio wymodelowanymi przekonaniem można dopatrywać się innych, wręcz przeciwnych tamtych, to również i te ostatnie, rzekomo nieoficjalne i prawdziwe, należy ująć w cudzysłów. Każda werbalizacja jest bowiem fikcjonalizacją, każde wystąpienie wprowadza interpretację wraz z presuponowanymi przez nią systemami oraz nadrzędnym porządkiem opowieści. Tak na terenie literatury, jak i w życiu psychicznym – jak sugeruje Irzykowski – posługiwanie się kategoriami prawdy i fałszu prowadzi do paradoksów. W słynnym paradoksie kłamcy zachodzi podstawowa sprzeczność performatywna między treścią zdania a nim samym (zdanie „wszystkie prawdy są względne” odnosi się do niego samego). Mnożenie zastrzeżeń („wszystkie prawdy są względne, z wyjątkiem tej prawdy, że wszystkie prawdy są względne”) przemienia logiczną sprzeczność w *regressus in infinitum*. Drogi wyjścia z paradoksu kłamcy²² nie interesują jednak Irzykowskiego; odrzucenie kategorii prawdy i fałszu jako części składowych „skorupy nomenklatury” ma umożliwić zbliżenie się do niejednoznacznej prawdy o człowieku.

Równocześnie idea palimpsestu – a takie określenie „gatunkowe” widnieje już w podtytule noweli – nasuwa na myśl znacznie późniejsze teorie intertekstualne, zwłaszcza zaś tę Gérarda Genette’a. Palimpsest odsyła w nich do zjawiska intertekstualności, polegającego na tym, iż poszczególne teksty nadpisują się nad hipotekami, do których nawiązują i nad architekstami gatunkowymi²³. Istnieją rzecz jasna różne stopnie ogólności tej teoretycznoliterackiej refleksji: od kwestii relacji między tekstami, poprzez relacje tekst – system, aż po nawiązania tekstu do nieograniczonego horyzontu kultury. Zależnie od stopnia ogólności palimpsestowość może opisywać bądź pewną szczególną praktykę literacką, bazującą na technice cytatu, aluzji, pastiszu i parodii, bądź kondycję pisarską, polegającą na niemożności oddzielenia własnego tekstu od intertekstu kultury i utrwalonego w nim doświadczenia językowego²⁴. *Sny Marii Dunin* proponują grę z architekstem, z konwencjami literackimi i stylami językowymi, a zarazem prowadzą ku refleksji nad (nie)możliwą oryginalnością absolutną i koniecznością samej gry. Stosują techniki aluzji i parodii, przez co są z palimpsestem, czyli „tekstem drugiego stopnia”. Zarazem problematyzują ów „drugi stopień” tekstualności – i w tym sensie są „palimpsestem do kwadratu”.

Oto, jaki opis tytułowej bohaterki proponuje nam narrator:

Była prześliczną. Bardzo młoda osoba. Mniej więcej w tym wieku, kiedy dziewczyna zaczyna dojrzewać i pojmować, co to znaczy być kobietą. Podziwiałem kształty jej ciała, które widocznie wypełniały się i piękniały pod wpływem własnego jej wzroku, pod wpływem marzeń gorących o rozkosznych ustępstwach miłości. A to jej ciało, w swej niedba-

22/ Znanięcki odnajduje cztery drogi – z poświęceniem formuły uznającej własną bezwzględność lub formalnej zasady sprzeczności zdań, zob. F. Znanięcki *Zasada względności jako podstawa filozofii*, s. 258-196.

23/ G. Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, s. 7-25.

24/ S. Balbus *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 38-52.

lej pozycji, przysłonięte krętą gałęzi zielonych, wciągało mnie od razu w jakiś czar zmysłowy, czar, który jednak raz na zawsze wyklucza prawdziwą miłość. Takie było moje pierwsze wrażenie i dopiero znacznie później, bo po kilku miesiącach zacząłem krytykować tę rzekomą piękność, obserwując skład jej czaszki, formę nosa i połączenie rysów. Przekonałem się, że poszczególne piękne rysy były jakby stworzone przez naturę do wywołania chwilowej złudy, bo nie było w nich właściwie nic pięknego w prawdziwym znaczeniu tego wyrazu, a fizjognomista, umiejący, że tak powiem, czytać między liniami, dostrzegłby w twarzy tej damy nawet ogólne tło brzydoty. (P, s. 5-6)

Pierwsze, co rzuca się w oczy w tym opisie, to wysunięta na plan pierwszy względność: piękna młoda dziewczyna, jaką jest Maria Dunin, okazuje się ostatecznie brzydka. Ta względność jest być może pochodną ogólnikowości opisu; detale są pomijane albo zacierają się i toną w ogólnikowych refleksjach. Widzialne kształty przesłania tu niemal zupełnie narzucona im wykładnia – miast samotnej dziewczyny na łące widzimy dorastającą kobietę, marzącą o „ustępstwach miłości” itd. To, co obserwowane, z dużą łatwością dostosowuje się do zestawu obiegowych terminów i wartości, jest natychmiast organizowane przez podręczne porównania i przenośne przenośnie. Drugi akapit przynosi jednak zmianę: odwołuje charakterystykę z akapitu pierwszego, jest natychmiastową palinodią lirycznego i z lekka egzaltowanego opisu. Wynika to po pierwsze z upływu czasu, który pozwala wypracować narratorowi rzekomo trzeźwe spojrzenie; akapit opisujący pierwsze wrażenie kontrastuje z następnym, przynoszącym beznamiętną, zgoła frenologiczno-fizjognomiczną analizę wyglądu Marii.

W twarzy Marii, co znamienne, można dostrzec „ogólne tło brzydoty”, jeśli czytać ją m i ę d z y l i n i a m i. Czy chodzi tu o linie (rysy) twarzy? Nieprecyzyjne użycie tego słowa wskazuje na jego inne znaczenie: to nie twarz Marii czytana jest w drugim akapicie, lecz opis jej twarzy z pierwszego akapitu. Relekturze podlega nie tyle uroda bohaterki, co konwencjonalny sposób jej odwzorowania. Następuje utekstwienie referentu, a druga część opisu Marii nabiera charakteru samozwrotnego. Środki retoryczne, użyte do opisu Marii są niczym jej rysy: stworzone „do wywołania chwilowej złudy”, pozbawione prawdziwego piękna, w rzeczywistości zadają klam prawdzie. Czy jednak oznacza to, że Maria n a p r a d ę jest brzydka? Czy, analogicznie, drugi akapit zacytowanego fragmentu jest w o l n y od zwodniczej iluzyjności? Odpowiedź twierdząca wpędziłaby pisarza w ślepy zaułek paradoksu klamcy. Jedynym wyjściem wydaje się porzucenie krępujących swobodę ruchu kategorii: „Nie chcę jednak, aby mnie posądzano o niechęć przeciw Marii Dunin, i dlatego dodaję, że ta nawiasowa uwaga nie znosi poprzedniego opisu, bo owszem, pierwsze wrażenie było rzeczywiście bardzo silne”. Uwaga ta przesuwą tok opowieści poza kategorie prawdy i fałszu – w imię niewymiernej i wewnętrznie sprzecznej prawdy o człowieku.

Tego rodzaju ustawienie głosu stoi w jawnej sprzeczności z regulami realistycznego iluzjonizmu. Sama sprzeczność stanowi wynik postawy myślowej Irzykowskiego, jej ostentacyjna jawność jest stawką literackiej gry. W całej noweli Irzykowski mnoży efekty realności – tylko po to, by następnie je zdyskredytować; kre-

dyt zaufania, zwykle od początku inwestowanego w prawdomówność narratora i iluzyjność świata przedstawionego, zmniejsza się w miarę lektury. Opowieść „podana do wierzenia” obnaża samą tę wiarę jako naiwną. To, co czytelnik bierze za zwierciadło, okazuje się, wywołanym fajerwerkami retoryki.

Pośród najbardziej wyrazistych efektów realności – takich jak skróty, maskujące prawdziwe nazwiska istniejących realnie osób (salon X-ów, okolice N... Q) czy przesadna precyzja opisu („polana szeroka na jakiech 80 metrów kwadratowych) – rzucają się w oczy czytelne konwencje fabularne (miłość osób o skontrastowanych charakterach), wędrowne motywy (starożytny zamek zamieszany przez ostatnich potomków wymierającego rodu) czy obiegowe odwołania kulturowe (Maria przyrównywana jest kolejno do driady, Brunhildy, Walkirii i Sybilli). Narrator odsyła ponadto do innych, istniejących rzekomo dzieł, dopowiadających pewne szczegóły historii – co stanowi zabieg uwiarygadniający, popularny od czasów romansów rycerskich i pierwszych powieści: „Opisowi jej [świętyni Bractwa] poświęciłem osobny ustęp w moim znanym dziele etnograficznym, do którego odsyłam moich czytelników” (P, s. 33). Postaci są przerysowane, konwencje przejaśkrawione i raz za razem konfrontowane z deziluzyjnymi sygnałami. Z pewnością jeden z ważniejszych elementów konstrukcyjnych całości stanowi parodia, której przedmiotem są stylistyczna egzaltacja i tajemniczość, tworząca pozory głębi. Kiedy narrator stanął nocą nad łóżkiem śpiącej Marii

...rzeźby u szczytu łóżka zaczęły się ożywiać, zwiększać i błyszczeć, podłoga zdawała się chwiać pode mną, a łóżko było lodzią płynącą dokądś w przestrzeni...

..... skutkiem działania światła, które padało przez okno w bocznej ścianie naprzeciw łóża Marii Dunin. Okna tego jakoś za dnia nie uwzględniłem. (P, s. 31)

To proste zderzenie emfazy i trzeźwości obrazuje metody parodii stylistycznej. Ezoteryczna symbolika Bractwa również ulega podobnej demaskacji (P, s. 25, 460). Z kolei nagrobek, jaki Bractwo wystosowało Marii, wydaje się kpinią z idei mowy adamowej, w którym przyległość słów i rzeczy jest absolutna, a język, działający niczym zaklęcie, posiada moc sprawczą:

*Diritto pe blek, fa geniosa ilia,
Usol mi cortu, pajto beni filia.*

To znaczy: Oderwana od białości, nie urodzona prawie... (Tu następuje zwrot pogardliwy, nie dający się przetłumaczyć na polskie) ... córka niemego zła. (P, s. 40)

Wykorzystane tutaj rdzenie praindoeuropejskie sugerują znaczenia odmienne od podanych (*blek* – czarna; *beni* – dobro), co rozumieć można jako kompromitację poszukiwanią prajęzyka czy „utopii pozakodowej komunikacji, pełnego porozumienia dusz z wyłączeniem alienującej maski słów”²⁵; założone sensy projektowane są na lingwistyczne wynalazki i znaleziska.

^{25/} J. Prokop *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 42. Zob. polemikę Ryszarda Nycza, w: tegoż *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 48-49.

Maria Dunin, jak sugeruje sam autor w *Wyjaśnieniach...*, jest symbolem pierwiastka odśrodkowego, rozsadzającego każdą spójną budowlę światopoglądową. Jej przeciwieństwem byłby pierwiastek dośrodkowy, który utożsamiać by można ze zdrowym rozsądkiem i instynktem samozachowawczym ludzi. Nakazuje on w decydującym momencie zabić Marię Dunin w sobie: „Niektóre ideały, dalej nauki, wreszcie miłość i poezja mają w sobie pierwiastek odśrodkowy, bo wzięte na serio i przeprowadzone aż do końca musiałyby zniszczyć człowieka” (P, s. 461).

Członkowie Bractwa świadomi są istnienia i walki tych dwóch pierwiastków; demaskują oni mechanizmy „szacherki psychicznej” i „klapiarstwa”. Jednakże demaskacja klapiarstwa również jest nim samym:

Pomimo iż demaskuję klapiarstwo, pomimo pozoru największego przemytnictwa, przecież sam jestem klapiarzem, sam niejako przez to zdradzenie tajemnicy wypraszam dla siebie dyspensę. Przyznaję się tedy, że i ja należę do Bractwa, przed którym w ogóle nie ma ucieczki. (P, s. 464)

Ostatnia fraza – dźwięcząca znajomo w końcowych akapitach *Ferdydurke* – wieńczy misterną konstrukcję *Słów Marii Dunin*. Nadświadomość, którą opisuje, nie pozwala opowiedzieć się po stronie żadnego z pierwiastków: ani po stronie zdrowego rozsądku, ani po stronie absolutu „wziętego na serio i doprowadzonego do końca”. Ani po stronie mimetycznego odwzorowania, ani po stronie wyzwoleniczej inwencji formalnej. Pozycja taka oznacza jednocześnie świadomość pustki, jaką niesie ze sobą kultura, zastęgała w „skorupie słów” i porażki, na jaką skazany jest absolutyzm poznawczo-estetyczny.

Te dwa pierwiastki niosą ze sobą dwa sprzeczne impulsy: jeden każe zbliżyć się do rzeczywistości absolutnej, pisząc Księgę, drugi – przemienia Księgę w Palimpsest, a metafizykę w metatekst. Droga pośrednia – droga Bractwa – przebiega pomiędzy próbami zbliżenia opowieści do życia, istniejącego niezależnie i uprzednio, a przekonaniem, że nie ma życia nieopowiedzianego; tym samym godzi się na wewnętrzną sprzeczność. Członkowie Bractwa nie są w stanie wyrzec się Snu o Wielkim Dzwonie, ale jednocześnie nie wierzą weni:

Widzieli siebie samych śpiących w jakichś zamknięciach i świadomi byli tego śnienia swojego, leżąc jakby w marmurowych trumnach na dwóch krańcach świata i czekając dnia zmartwychwstania, który im miało zwiastować uderzenie wielkiego dzwonu. (P 14)

Nie do przeoczenia wydaje się religijny podtekst tego fragmentu; przynosi on wizję zmartwychwstania, kładącego kres doczesnej alienacji. Wizja ta traci swój charakter absolutny, gdyż pozostaje „tylko snem”, którego świadomi są śniący. Zmartwychwstanie, a więc przejście do ostatecznego wymiaru, można rozumieć wielorako – również jako osiągnięcie absolutnej rzeczywistości, świata samego w sobie (w końcu James ideę rzeczy jako takiej uznawał za symptom myślenia mistycznego).

Podobnie sen narratora, do którego nawiązałem na początku: obrazuje on niewiarę w prawdę powierzchni i poszukiwanie głębszego sensu, zderzone ze świadomością iluzoryczności wszelkiego sensu. Śpiący uświadamia sobie, że śni i budzi

Interpretacje

się, aby zbagatelizować ów sen, po czym na jawie spotykają go najbardziej nieprawdopodobne przygody, którym trudno dać wiarę. Przygody te również domagają się jakiegoś wyjaśnienia, a każde wyjaśnienie – będąc niewystarczającym i nieostatecznym – podważa realność jawy. Tak działa mechanizm szukania sensu i nabierania dystansu, któremu nie ma końca na żadnej z jaw. Ryszard Nycz zauważa:

Fikcyjność rejestracji pierwotnego residuum semantycznego iluzja utrwalenia źródłowego chaosu odkrywa mityczny sens poszukiwania genezy jako regresu w nieskończoność – powrotu, który nie przekracza wszelako granic poznawalności, granic kultury.²⁶

Poszukiwanie źródłowego chaosu i odkrywanie jego iluzyjności – ów regres w nieskończoność – to esencja ruchu myśli nowoczesnej. Upartemu dążeniu do tego co przed-słowne towarzyszy intuicja zamknięcia w granicach kultury. Wszak – by powołać się na słowa Steinera – „nie potrafimy inaczej, niż tylko metaforycznie, spytać słowami o to, co może poprzedzać słowa”²⁷. Świadomość nieprzekraczalności granic poznawalności i (czyli) granic kultury narasta począwszy od końca XIX wieku i znajduje swój coraz pełniejszy wyraz: fakty obracają się w fikcję, a prawdy w armię metafor.

Jak pisał Irzykowski, każdy pisarz w swoim dziele dokonuje jakiegoś odkrycia; grafoman z oznakami zdumienia i z gestami triumfu odkopuje to, co sam wcześniej zakopał²⁸; prawdziwy pisarz próbuje przemienić swoje dzieło w autentyczne narzędzie poznania. Owocem poszukiwań Irzykowskiego i innych członków Bractwa Wielkiego Dzwonu była zarówno realność, jak i świadomość jej fikcyjności. Poszukiwania te tworzą dzieje nie tyle następujących po sobie odkryć, co walczących ze sobą i tworzących wewnętrznie sprzeczne konstrukcje „pierwiastków”, przeświadczeń czy intuicji: że opowieść nie przylega do życia – i że „życie” jest częścią opowieści. Ze opowieść wyobcowuje nas z realności – i że jesteśmy skazani na opowieść i tylko to, co opowiedziane, nabiera cech realności. I żadna inna realność nie jest nam pisana.

^{26/} R. Nycz *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 27.

^{27/} G. Steiner *Zerwany kontakt*, s. 14.

^{28/} K. Irzykowski *Niezrozumialcy*, w: tegoż *Czyn i słowo. Glosy sceptyka*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 467-468.