

Pamiętnik Literacki 2009, 1, s. 109-120



**„De acuto et arguto”, czyli o kilku
manierystycznych nowelach Karola
Irzykowskiego**

Stefan Głowacki

STEFAN GŁOWACKI
(Uniwersytet Warszawski)

„DE ACUTO ET ARGUTO”,
CZYLI O KILKU MANIERYSTYCZNYCH NOWELACH
KAROLA IRZYKOWSKIEGO

Termin „manieryzm”, funkcjonujący w badaniach literackich już od prawie 60 lat, do dziś budzi nieustanne i wciąż nie rozstrzygnięte wątpliwości. Być może, dlatego większość rozpraw naukowych jemu poświęconych ogranicza się tylko do poruszania kwestii „stanu badań” oraz wysuwania nieśmiałyłch propozycji terminologicznych i metodologicznych. Cóż jednak czynić, skoro dwie kanoniczne już i pomnikowe pozycje: Ernsta Roberta Curtiusa oraz Gustawa René Hockego¹, ujmujące manieryzm, rzec można, „totalnie”, są nazbyt atrakcyjne i nośne (a przy tym niemożliwe wręcz do sfalsyfikowania), żeby nie traktować ich z dużą dozą ostrożności. Propozycje niemieckich badaczy uznają manieryzm za „powracającą epokę”, występującą zawsze w opozycji do przeżywanego analogiczne losy w historii literatury – klasycyzmu. Według Hockego (rozwijającego koncepcję Curtiusa) walka tych dwóch prądów trwa od starożytności do dziś, a motorem dziejów sztuki jest napięcie między nimi. Jeśliby, metaforycznie wykorzystując tezę autora *Świata jako labiryntu*, spróbować stworzyć podobnie dychotomiczny model dla badań nad samym manieryzmem, to owym „motorem”, pracującym jednak w tym wypadku na biegu wstecznym, okazałaby się niemożność dokonania wyboru między ujęciem historycznym a ujęciem ahistorycznym. Niemożność, która – jak sądzę – znacząco utrudnia należyte rozpoznanie problematyki manieryzmu.

W tradycyjnym ujęciu historycznym, traktującym manieryzm jako osobną epokę, schyłek renesansu bądź okres przejściowy między renesansem a barokiem, znajdziemy tezy skrajnie różne, nie tworzące bynajmniej wspólnej i koherentnej całości. Raz mówiące, że manieryzm jest najbardziej płodnym okresem w dziedzinie literatury i sztuki², innym razem, że jest wyrodnym „uczniem renesansu”, który nie mogąc prześcignąć mistrza, sięga po „naśladowanie różnicujące”³. Pra-

¹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł., oprac. A. Borowski. Kraków 1997. – G. R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*. Przeł. M. Szalsza. Gdańsk 2003.

² Zob. T. Klaniczay, *Renesans – manieryzm – barok*. Przeł. E. Cygielska. Oprac. J. Ślaski. Warszawa 1986.

³ Zob. C.-G. Dubois, *Renesans – manieryzm – barok. (Refleksje wokół pewnego sposobu tworzenia)*. Przeł. A. Stepnowski. „Barok” 1995, nr 1.

wie wszyscy reprezentujący „formację historyczną” zgodnie odrzucają ahistoryczne badania Curtiusa i Hockego jako nadmiernie upraszczające, z drugiej strony, nie kwestionują wyraźnie możliwości „powrotów” manieryzmu w epokach późniejszych (zwłaszcza w modernizmie i głoszonych przez niego hasłach „sztuki dla sztuki”). Będąc świadomym tego, jak łatwo wpaść w błędne koło diachronii lub, gdy próbuje się od niego uciec, dać się uwieść pozornej harmonii i logice synchronii, chciałbym zaproponować dla manieryzmu ujęcie nowe, czyli transhistoryczne, które jest niejako wypadkową dwóch wspomnianych wcześniej poglądów na literaturę. Taka metoda badawcza opierałaby się na ujęciu manieryzmu jako stylu, a nie epoki; dotyczyłaby więc przede wszystkim zagadnień z dziedziny szeroko rozumianej poetyki. Manieryzm widziałbym również jako przemyślaną strategię twórczą, wynikłą z dużej świadomości teoretycznej autora, służącą nie tylko pisaniu literatury, ale także pisaniu o literaturze. Obszarem tych badań byłaby literatura XVI i XVII stulecia oraz teksty wchodzące w obręb modernizmu⁴.

Niniejszy artykuł jest fragmentem ostatniego rozdziału większej pracy, do tego stanowi tylko pewien skrót głębszej i ciągle rozwijającej się refleksji na temat poetyki manieryzmu. Dlatego, aby to, co zawiera się w tym tekście, stało się nieco bardziej czytelne, niezbędne jest krótkie wymienienie tych zagadnień, które zostaną w nim w zasadzie pominięte. A nie będzie w nim dłuższej mowy o tym, że manieryzm wyrósł ze sprzeciwu wobec sztuki mimetycznej, że nad prostotę przedkłada komplikację i lubuje się w „rozbudowywaniu figur mowy do najdalszych granic, jakie pomysłowość autora może osiągnąć”⁵; o koncepcji estetyki Charles’a Baudelaire’a i jej powinowactwach z manierystyczną teorią piękna; o medytacyjnych wozach diuka Jana des Esseintes z powieści Jorisa Karla Huysmansa *Na wspak* i ich związkach z podróżą, którą w labiryncie kultury odbywał Adon z poematu Giambattisty Marina; o kolekcjonerskich zapałach manierystów, o gabinetach cudów Rudolfa II Habsburga i hrabiego Roberta de Montesquiou, o kwiatkach Marina, Huysmansa, Baudelaire’a, angielskich metafizyków i Daniela Nabrowskiego. O tym, jak manieryzm hiperbolizując rzeczywistość spowodował, że XIX-wieczny naturalizm w wydaniu Huysmansa i Irzykowskiego stał się „supernaturalizmem”. O tym, że świadomość teoretyczna manierysty uniemożliwia „nawne”, realistyczne pisarstwo, doprowadzając do powstania mnogości sprzecznych dyskursów powieściowych występujących w *Pałubie* Irzykowskiego. O kryzysie *mimesis* i o tym, jak manieryzm poprawiał naturę, strojąc ją w maskę kultury. O tym, że manierystów można czytać tylko poprzez inne teksty. O wszystkich tych kwestiach odbiorca niniejszego artykułu niczego więcej się nie dowie. Będzie mógł za to zgłębić kilka manierystycznych nowel Karola Irzykowskiego.

Sny Marii Dunin napisał Irzykowski w r. 1895, czyli jeszcze przed ostatecznym ukończeniem prac nad *Pałubą*. Nowelę opublikował jednak równocześnie ze

⁴ Modernizmu nie utożsamiam z Młoda Polska, ale kierując się tezą H. R. Jaussa, traktuję go jako proces trwający do dziś. Sądzę, że kategoria poetyki manierystycznej byłaby pomocna w próbie znalezienia cech wspólnych literatury młodopolskiej (np. pisarstwa K. Irzykowskiego) z literaturą okresów późniejszych, reprezentowanych przez takich twórców, jak Schulz, Witkiewicz, Gombrowicz, a nawet Rymkiewicz. Manieryzm nie bez przyczyny mógłby być pomocny przy opisie zjawiska literatury ponowoczesnej oraz estetyki kampu. To zagadnienie jednak z oczywistych powodów wykracza daleko poza ramy tego artykułu.

⁵ Th. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Przeł. M. Heydel, M. Niemojewska, H. Pręczkowska, M. Żurowski. Kraków 1998, s. 131.

studium biograficznym poświęconym Piotrowi Strumieńskiemu. *Sny* to – według wyjaśnień samego autora – swoiste „pendant do *Patuby*, [...] jej odpowiednik »nie wprost«, bo korzystający z techniki, która posługuje się ujęciami symbolicznymi”⁶. Relacja *Snów Marii Dunin* i *Patuby* jest relacją czysto intertekstualną, ujawniającą się nie tylko w zbieżności sensów obu dzieł, ale także w ich konstrukcji literackiej. Widoczna w *Patubie* wielowarstwowość tekstów i pomieszczenie rzeczywistości przedstawionej z rzeczywistością pozaliteracką przybierają w *Snach Marii Dunin* zdeklarowaną formę palimpsestu⁷. Opowieści narratora o jego własnych przygodach, Bractwie Wielkiego Dzwonu i tragicznych losach Marii Dunin nie można brać serio. Ostatnie zdanie noweli kwestionuje bowiem wyraźnie ich prawdziwość. Narrator, który „wyrobił w sobie podziwienia godną zdolność odzrucania wrażeń niewygodnych” (P 41), przez cały czas kłamał i zwodził czytelnika, co jasno zaznaczył Irzykowski, pisząc w *Wyjaśnieniu*:

Autor wypowiada oficjalne 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 457]

Analiza logiczna ostatniego zdania noweli powoduje wikłanie się w nierozwiązywalny „paradoks kłamcy” – jeżeli zdanie to jest prawdziwe, to równocześnie musi być także fałszywe. Nie sposób jasno zdefiniować, czym są właściwie *Sny Marii Dunin*. Niech na razie otwarte pozostanie pytanie, czy są tylko zabawą członka Bractwa Wielkiego Dzwonu, literacką prowokacją Irzykowskiego, opowiadaniem o opowiadaniu lub może po prostu snem.

Bez względu na niejasny „status ontologiczny” *Snów*, warto przyjrzeć się ich rzeczywistości przedstawionej. Z pewnego punktu widzenia może mieć ona bowiem zasadnicze znaczenie. Stylistyka, którą wybrał Irzykowski, jego sposób opisywania postaci oraz samo miejsce akcji noszą wyraźne znamiona poetyki manierystycznej. Na uwagę zasługuje chociażby charakterystyka Marii. Kiedy narrator zobaczył ją po raz pierwszy, z zachwytem skwitował: „Była prześliczną”. Natychmiast wszakże przy tym zaznaczył: „jej ciało [...] wciągnęło mnie od razu w jakiś czar zmysłowy, czar, który jednak raz na zawsze wyklucza prawdziwą miłość” (P 5). Romantyczne spotkanie na polanie nie rodzi romantycznego uczucia, lecz fizyczne pożądanie. Ale okazało się, że pierwsze wrażenie było mylne.

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 5–6]

Skonfrontowana zaś z innymi mieszkańcami N...Q, Maria okazuje się „nie [...] kwiatem na tej pięknej grządce, ale gnijącym grzybem!!” (P 8). Ambiwalentny stosunek narratora do urody Marii pokazuje, jak bardzo cienka granica istnieje między pięknem a brzydotą oraz jak łatwo zastąpić jedno pojęcie drugim.

⁶ Zob. A. Budrecka, wstęp w: K. Irzykowski, *Paluba. – Sny Marii Dunin*. Oprac. ... Wrocław 1981, s. XI. BN I 240. Dalej do tej pozycji odsyła skrót P. Ponadto stosuję skrót: N = K. Irzykowski, *Nowele*. Kraków 1979. *Pisma*. Red. A. Lam. Liczba po skrócie wskazuje stronę.

⁷ Na ten temat wyczerpująco pisze Budrecka (*op. cit.*, s. XIII–XX).

Również na manierystyczne powinowactwa wskazuje wszechobecny w *Snach Marii Dunin* erotyzm. Epoka Marina lubowała się w ociekających wprost seksualnością konceptach. Przodował w nich sam autor *Adona*, poematu, w którym miłość uprawiają nie tylko ludzie i zwierzęta (także zwierzęta z ludźmi), ale też pionury, rośliny, żelazo i kamienie. Już Leonardo pisał o nie dającym się opanować *desiderio* – pożądaniu odpowiedzialnym za wszystkie działania człowieka trawionego płomieniem seksualnej miłości. Manierystyczna miłość zawsze przeniknięta jest grozą, często towarzyszy jej przemoc lub choroba. Nierzadko ociera się o dewiację (fascynacja homoerotyzmem, dwupłciowością, sodomia) bądź bluźnierstwo (erotyka w wierszach religijnych – np. u Jana Andrzeja Morsztyna i poetów metafizycznych). Bohaterem i zarazem narratorem *Snów Marii Dunin* kieruje bardzo silne pożądanie, będące przyczyną wszystkich jego działań, wzbudzające w nim często wyrafinowane pragnienia: „kochając Herminę, a pragnąc Marii, pieściłem w duszy skrytą żądzę posiadania obu razem, lecz wstydzilem się przyznać do tego, nawet przed sobą samym” (P 27). Do interesujących wniosków doprowadza opis snu Marii obserwowanej przez ukrytego w jej pokoju narratora:

Głowa leżała trochę na bok, blisko krawędzi łóżka, a przechylona była tak gwałtownie w tył poza poduszkę, że jej prawie widać nie było, najwyższym zaś punktem ciała było dwoje piersi wygiętych do góry spod rozrzuconej kołdry. Ręce były rozkrzyżowane; jedna leżała na pościeli i u tej palce były rozprzestrzenione, druga zwisała z krawędzi łóżka, dotykając podłogi. Całe ciało miało na sobie znamiona jakiegoś poddania się i ekstazy: te piersi obnażone, te ramiona jakby obślizgłe, szyja długa, biała, którą widziałem aż do podbródka. [P 30]

Uwagę zwraca tu przede wszystkim ekstatyczność snu Marii Dunin. Mistyczno-erotyczny charakter jej pozy przywodzi na myśl słynną rzeźbę Gianlorenza Berniniego, znajdującą się w rzymskim kościele Madonna della Vittoria. Dwuznaczność *Przenicowania Świętej Teresy* wielokrotnie pobudzała do rozważań na temat erotyzmu przeżycia mistycznego. Jean-Noël Vuarnet, analizując ekstazę św. Teresy, przytacza znamienne słowa Markiza de Sade'a:

Patrząc na rzeźbę, trzeba jednak przekonywać siebie, że przedstawia świętą. Sądząc bowiem po ekstatycznej pozie Teresy, uniesieniu, jakie maluje się na jej twarzy, łatwo byłoby się pomylić⁸.

Trudno jednoznacznie określić, czy Irzykowski „zacytował” w swej noweli tę konkretną rzeźbę Berniniego. Dzieł sztuki paralelnych do „ekstazy Marii Dunin” istnieje bardzo wiele. Warto tylko zauważyć, że to wiek XVII celował w eksponowaniu nagości ekstatyczek. Interesujących przykładów dostarczają same ilustracje zamieszczone w książce Vuarneta: Gianlorenzo Bernini: *Święta Ludovica Albertone* (s. 112), Elisabetta Sirani: *Święta Magdalena na pustyni* (s. 119), Artemisia Gentileschi: *Maria Magdalena* (s. 84), José de Ribera: *Święta Agnieszka okryta przez Anioła* (s. 47), Johannes Vermeer: *Alegoria wiary* (s. 151). Wszystkie wymienione dzieła realizują ten sam schemat plastyczny co literacki obraz Irzykowskiego. Całe ciało ekstatyczki jest naprężone, głowa odrzucona w tył, szyja, piersi i ramiona odsłonięte. Pamiętajmy jednak, że erotyzm – sam w sobie – właściwie nie towarzyszy ekstazie religijnej. Rozkosze, których doznaje ekstatyczka, są, rzecz można, rozkoszami wyższego rzędu, przybierającymi charakter miłości fizycznej

⁸ Cyt. za: J.-N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*. Przeł. K. Matyszewski. Gdańsk 2003, s. 103. Do tej pozycji odnoszą się lokalizacje w nawiasach podane w następnym akapicie.

dopiero w przedstawieniu artystycznym. Ruch mistyczny ma w kościele katolickim długą, sięgającą przynajmniej XIII stulecia tradycję, z kolei samo pojęcie miłości do Boga – przyjmującej charakter rozkosznego uniesienia, aczkolwiek pozbawionego w ogóle konotacji erotycznych – pojawia się już w biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*. Powiązanie głębokiego religijnego przeżycia z aktem miłosnym właściwe jest tylko sztuce manierystycznej. Sztuce, która uwielbia prowokować i wodzić za nos interpretatorów, dostrzegających w jej dziełach nie to, co w nich faktycznie jest, ale to, co podszeptuje im ich własna opanowana przez *desiderio* podświadomość. Erotyzm widoczny w przedstawieniu śpiącej Marii Dunin jest wynikiem nastawienia do niej samego narratora, pragnącego ją za wszelką cenę posiadać. O aseksualnym charakterze przeżyć sennych Marii dowiaduje się on podczas jednej z ich rozmów:

nie wiedziała chyba tego, o czym zwykle wiedzą dorosłe dziewczyny, a gdy ja drżącym lubieżnie głosem wtajemniczałem ją w kult Wenery, przerwała mi śmiechem głośnym, że to nie jest i że ja się o to troszczyć nie potrzebuję (?) – jakby tam gdzie indziej, na wyspach elizejskich, poznała całe jeziora rozkoszy, wobec których – nasze są tylko kroplami. [P 28]

Uderzającą cechą świata przedstawionego *Snów Marii Dunin* jest jego niereczywistość. Zachowaniami bohaterów nie kierują podstawowe prawa logiki, działania postaci są często zbyt absurdalne, aby mogły być prawdziwe:

P. Movebo oznajmił, że dzień ten będzie zapisany w annałach Bractwa jako wyjątkowo pomyślny, po czym tak się rozochocił, że kazał Herminie wykonać przede mną jakiś egzotyczny taniec i sam jej do niego przygrywał na jakimś instrumencie w rodzaju organów, w którym odzywały się dzwony. [P 16]

Lub:

Koło studni spotkałem jakiegoś człowieka, który mimo nocnej pory ciągnął wiadrem wodę. „Przyjacielu – rzekłem doń – pozwól mi usiąść w twoje wiadro, opuść mnie na dół do studni i skąp mnie trochę, a dostaniesz dwa złote”. [...] Zamaczał mnie kilka razy i tak przekonałem się, że nie śnię [...]. [P 32]

Równie nierealna wydaje się cała miejscowość N...Q. wraz z urzędującym w niej i próbującym zbawić świat Bractwem Wielkiego Dzwonu, którego członkowie podczas ważnych uroczystości mieli zwyczaj strojenia się w „błazeńskie czapki z dzwoneczkami i biegnąc kłusikiem, dzwoniли sobie” (P 33). Tak charakterystyczne zaburzenie logiki⁹ oraz podstawowych praw czasu i przestrzeni właściwe jest tylko rzeczywistości snu. Podobnie jak „potrójna świadomość” narratora, robiącego jedno, myślącego co innego, a na koniec „i te drugie przekonania ujmującego w cudzysłów”. Być może, palimpsest, jakim są *Sny Marii Dunin*, ukaże swoje prawdziwe oblicze, jeżeli potraktujemy go jako kompletną realizację literackiego toposu „życia–snu”. W ten sposób nowela od początku aż do końcowych zdań okazałaby się obiektywnie prowadzonym zapisem wielopoziomowej i złożonej fabularnie fantazji sennej. Ostatnie zaś zdanie mogłoby być albo wyrazem dystansu do tych przeżyć, wypowiedzianym przez narratora już na jawie, albo dalszym ciągiem (i kolejnym poziomem) tej zwariowanej, onirycznej przygody. Tylko we śnie bowiem zdarza się nam śnić, że śpimy, a potwierdzenia do-

⁹ Np. bohater wyjeżdża konno z miasta, trzy dni błądzi po bezdrożach, po czym – gdy nawet sam nie wie, gdzie się znajduje – dostaje list.

mniemanej prawdziwości widzianych przedmiotów szukać spuszczać się w wiadrze do studni.

Koncept to według Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, najsłynniejszego polskiego teoretyka literatury epoki baroku, mowa, w której zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego¹⁰. Autor rozprawy *De acuto et arguto (O poincie i dowcipie)* porównuje istotę konceptu do dwóch linii prostych połączonych w jednym punkcie, tworzących kąt rozwarty. Linie te biorą początek w dwóch skrajnie od siebie oddalonych nieskończonościach, ich punktem stycznym jest zaś wierzchołek kąta – czyli puenta, potrafiąca logicznie połączyć dwie zupełnie różne sfery doświadczenia. W praktyce poetyckiej wyróżnić można dwa rodzaje puenty – pierwszy polega na uczynieniu zgodnym dwóch niezgodności (*concors discordia*), drugi na przemienieniu zgodności w niezgodność (*discors concordia*). Ostatnie zdanie *Snów Marii Dunin* jest niejako puentą doskonałą, tworzącą zarówno „zgodną niezgodność”, jak i „niezgodną zgodność”. Wszystko zależy od tego, jaki punkt widzenia przyjmie interpretator. Jeśli założymy, że nowela jest snem, to wszelkie występujące w niej niedorzeczności staną się zgodnie koegzystującymi elementami dopuszczającej nielogiczność narracji onirycznej. Jeżeli zaś potraktujemy świat przedstawiony noweli dosłownie, uznając go np. za przejaw literackiej fantastyki (również dopuszczającej nielogiczność), to ostatnie zdanie zburzy jego pozornie spójną konstrukcję, każąc nam wątpić w to, co dotychczas braliśmy za słuszne. Pierwsza interpretacja jest interpretacją pozytywną: skłaniającą do poszukiwań sensu w samym tekście, druga – jako interpretacja negatywna – zmusza do wykroczenia poza tekst. Obie są chyba tak samo uzasadnione.

Manierystyczny dowcip przejawia się nie tylko na płaszczyźnie logicznej. Kto chce być niczym John Donne „monarchą dowcipu”¹¹, musi udowodnić swoją erudycję, pomyślnie przejść przez pełen pułapek labirynt kultury. Marino w *Adonie* i Huysmans w *Na wspak* czynili to za pomocą katalogowej enumeracji, swoich bohaterów umieszczając w świecie kolekcji. Wędrownikom Adona (pieszej) i des Esseintesa (medytacyjnej) towarzyszyły dziesiątki książek, obrazów, teorii naukowych i faktów historycznych. Irzykowski – miłośnik szyfrów i zagadek – swoją grę z kulturą prowadził w dużo bardziej zawoalowany sposób. Na uwagę zasługują przede wszystkim imiona niektórych bohaterów jego nowel. W *Snach Marii Dunin* główny dostojnik Bractwa Wielkiego Dzwonu i ojciec tytułowej bohaterki nazywa się Acheronta Movebo – jest to nazwisko – jak sugeruje w przypisie Aleksandra Budrecka – „utworzone przez przytoczenie dwóch słów z jednego z wersów *Eneidy* Wergiliusza »[...] *flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*«, co znaczy: »Gdy niebo mi oporne, piekło wrzuszę do dna«” (P 8). Samo imię Acheronta pochodzi od nazwy jednej z rzek pojawiających się w opisie Podziemia w *Odysei* – Acheronu – przez którą muszą przepłynąć dusze, aby dotrzeć do Krainy Zmarłych. Acheront był synem Gai, skazanym przez bogów na wieczną karę przebywania pod ziemią za pomoc, której udzielił gigantom walczącym z mieszkańcami Olimpu. Acheronta Movebo byłby więc (w kontekście mitolo-

¹⁰ M. K. Sarbiewski, *De acuto et arguto (O poincie i dowcipie)*. W: *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Przeł., oprac. S. Skimina. Wrocław 1958, s. 11. BPP, B 5.

¹¹ Jak pisał jeden z angielskich metafizyków: „Donne rządził »*the universal Monarchy of wit*«”. Cyt. za: K. Mrowcewicz, *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*. Warszawa 1993, s. 12.

gicznym) kimś w rodzaju strażnika broniącego dostępu do podziemnych tajemnic Bractwa. Kolejnym – tym razem nieco zabawnym – przykładem zaszyfrowanego imienia jest Val Codo d'Amor z noweli *Kowadło Morda* publikowanej po raz pierwszy w r. 1922 w „Robotniku”. To z włoska brzmiące nazwisko nie jest niczym innym jak anagramem. Po przestawieniu liter piękny Amor stanie się tytułowym Kowadłem Mordą. Osobą „przeznaczoną” do zupełnie innych celów niż miłość. Wspomniana nowela zasługuje jednak na uwagę nie tylko ze względu na zaskakujące imię jej głównego bohatera. Ciekawych wskazówek interpretacyjnych dostarczają również występujące w niej tropy intertekstualne.

Kowadło Morda i *Wagon astralny* (1920) to dwie nowele Irzykowskiego odwołujące się do *Demona ruchu* – zbioru opowiadań fantastycznych Stefana Grabińskiego. Niesamowite historie z *Demona ruchu* dotyczyły przede wszystkim pociągów – opisywały znikające wagony, boczne tory prowadzące w nieskończoność, świat niematerialny ujawniający się podczas jazdy koleją. Akcję *Wagonu astralnego* rozpoczyna scena w przedziale kolejowym, w której bohaterowie rozprawiają o świeżo wydanych opowiadaniach Grabińskiego. Postacie w przedziale dobrane zostały według klasycznego klucza realistycznego. Odnajdziemy tam właściwie wszystkich najbardziej typowych przedstawicieli polskiego społeczeństwa lat międzywojennych: zapalczego studenta, młodzieńką stenotypistkę, grubego i ospałego rejenta, drobnego złodzieja, kolejarza, „rasowego paskarza”. Narratorem i zarazem głównym bohaterem noweli jest najprawdopodobniej inteligent, człowiek mający poglądy ugruntowane na silnych, materialistycznych podstawach. Znamienne dla całej intertekstualnej gry Irzykowskiego jest interpretacja *Demona ruchu* dokonana przez tę postać, skierowana przeciwko romantycznie nastawionemu studentowi:

Pan patrzy tylko na pozór, na maskę, a nie rozumie pan właściwej intencji autora. Że tam jest mowa o duchach, telepatiach, upiornych pociągach i tym podobnych zabaweczkach [...] – to wszystko nic nie znaczy. Trzeba wiedzieć [...], że „Demon ruchu” jest... [...] Jest znakomitą satyrą na nieporządku kolejowe w Polsce! Gdzież, jak nie u nas, może się zdarzyć, że po torach wałęsają się jakieś nie zanotowane błędne pociągi, że maszyniści zatrzymują pociągi w miejscu nie przepisany, według swego widzimisię [...]? [N 214–215]

Wszyscy pasażerowie, przytłoczeni miażdżącą logiką tego rozumowania, wspieraną rzeczowymi argumentami kolejarza, muszą przyznać rację głównemu bohaterowi. Jednak właściwa akcja noweli rozpoczyna się wraz z zapadnięciem nocy, a wydarzenia, które były jej przedmiotem, potwierdziły niejako starą, baśniową prawdę: „Kto nie wierzy w duchy, ten przekona się o ich istnieniu na własnej skórze”. Narrator, próbując zasnąć, widzi, że z jego współpasażerów poczynają wydostawać się ciała astralne. Na domiar złego każde z nich – niczym zmaterializowane, podświadome „*id*” – próbuje robić to, do czego jego właściciel nie był zdolny na jawie. Złodziejski astralnik ujawnia swoją prawdziwą naturę kradnąc astralne pieniądze; student zaś próbuje na stenotypistce zaspokoić „swoje najtajniejsze życzenia”. „Widok był niezwykle *à la* Grabiński i pikantny *à la* Kaden-Bandrowski” – zauważa ironicznie narrator (N 219). Inwazja ciał astralnych przybiera coraz bardziej zmasowaną formę, koncentrując się przede wszystkim na irytowaniu bohatera. Ten, zrozpaczony – aczkolwiek nie zbity z tropu – ima się wszelkich sposobów pozbycia się kłopotliwych towarzyszy. W końcu, doprowadzony do ostateczności, gdyż zjawy zaczynają grozić mu śmiercią (rzecz jasna, astralną), wy-

rzuca przez okno wszystkie posiadane przez siebie książki Grabińskiego. Prerażone ciała astralne wyskakują z wagonu w ślad za nimi. Naraz rozlega się pianie koguta i budzą się wszyscy pasażerowie. Mimo całonocnej walki stoczonej z astralnikami bohater bynajmniej nie skłonił się w stronę spirytyzmu:

Nazajutrz we Lwowie, opuszczając wagon, zanotowałem sobie jego numer – na wszelki wypadek. Te nieporządki kolejowe stanowczo muszą być usunięte [...]. Ważną poszlaką po astralnikach jest to, że pieniądze, które wiozłem ze sobą, bardzo szybko się ulotniły. [N 231]

Żartobliwy stosunek Irzykowskiego do „niezwykłych wydarzeń kolejowych” widoczny jest jeszcze bardziej w noweli *Kowadło Morda*. Akcja opowiadania znów umiejscowiona jest w przedziale kolejowym, tym razem pierwszej klasy, na trasie między Wylotem a Rozporkiem. Bohaterami są trzej „rasowi” młodzieńcy wracający z polowania oraz tajemniczy jegomość noszący ciężkie, podkute buty. Podczas podróży Jules Wiśniowiecki, Jean Popiel i François Leszczyński¹² z nonszalancją rozprawiają o „biciu w pysk”, prześcigając się wzajemnie w przytaczaniu coraz bardziej spektakularnych „pyskobić”, w których mieli przyjemność uczestniczyć. Ich wynurzenia przerywa nagle tajemniczy osobnik, pytając:

Dotychczas słyszałem tylko o tym, jak panowie dawali w mordę, a teraz chciałbym się dowiedzieć, czy który z panów już brał w mordę? [...] Proszę mnie nie rozumieć mylnie, moi panowie. Ta kwestia interesuje mnie teoretycznie i statystycznie [...]. [N 251]

Konsternacja młodzieńców sięga szczytu, kiedy ich współpasażer wykrzykuje: „Albowiem jeszcze większą rozkoszą, proszę panów, niż bić po mordzie, jest – brać w mordę!” (N 253). Po czym przechodzi metamorfozę:

Twarz jego, która już od paru chwil dziwnie się mieniła, ustaliła się wreszcie w kształt potwornej dyni [...] posiadającej urok dojrzałego jabłka lub świeżej brzoskwini. Rurką hermafrodytycznych ust dmuchał na trzech budrysów kłębami zimnego powietrza, wydymając przez to jeszcze bardziej swoje nabrzmiałe policzki. [N 254]

To przeistoczenie i wykrzyknięte chwilę wcześniej słowa zachęty wyzwalają w młodzieńcach oczywistą reakcję: „Buch go w mordę! – powtórzyli *unisono* jak w dramatach Rostworowskiego” (N 254). Kilka dalszych stron wypełniają opisy gruntownego „pyskobicia”, które Irzykowski potęguje poprzez wymyślne metafory:

Jean walił w cyferblat, Jules huknął go po fizjonomii, François wyrównał z drugiej strony, rypiąc go w papę. Następnie Jean pomacał go w jadaczkę, Jules strzelił mu w jaszczyk, a François zamalował go w paszczkę. [N 255]

Znamienny dla tego opisu jest zabieg hiperboli: im dłużej młodzieńcy biją swego współpasażera, tym bardziej twardnieje i olbrzymieje jego twarz. Bohaterowie zostają zniewoleni przez symboliczny okrzyk „Buch go w mordę!”, muszą bić, choć już nie mają na to siły i ochoty. Można powiedzieć, że zdominowała ich „forma” – w rzeczy samej, „forma” gombrowiczowska. Warto zauważyć, że Irzykowski na 11 lat przed publikacją *Pamiętnika z okresu dojrzewania* posługuje się w swoim *Kowadło Morda* stylistyką bardzo bliską Gombrowiczowi. Trudno jednak byłoby się doszukiwać prekursorskiego wpływu Irzykowskiego na Gombrowicza¹³. Wątpliwe, żeby Gombrowicz oparł swoje pisarstwo na tej jednej noweli Irzykowskie-

¹² W tym przypadku kwestia pochodzenia nazwisk jest chyba oczywista.

¹³ Teza o wpływie pisarstwa Irzykowskiego na Gombrowicza, przywodząca na myśl słynną

go. Bardziej wiarygodna wydaje się teza, według której moglibyśmy mówić o „wspólnocie doświadczeń” obu autorów. Pisarskim *manieroso*, wyrażającym się w autorskim dystansie do fikcji literackiej (co obejmuje również programową antymimetyczność), nagromadzeniu hiperboli, podejściu do języka jako aktu komunikacji, analizie słowa – mogącego w zależności od kontekstu uzyskiwać dowolne znaczenia, w „supernaturalistycznym” wnikaniu w psychikę bohatera. Konceptyzm *Kowadła Morda* wyraźnie podkreśla puenta noweli. Tajemniczy i mający cokolwiek dziwne upodobania współpasażer młodych arystokratów okazuje się po prostu „automatem do bicia w morde”, manekinem, który wynajmuje się obywatelom („za ekwiwalent dwóch dolarów po kursie urzędowym”) chcącym zadośćuczynić swym chęciom do „pyskobicia”¹⁴.

Dowcip to sztuka zadziwiania, wzbudzania w czytelniku przeciwstawnych sobie uczuć. Pisarz – według prawideł manieryzmu – musi umieć doprowadzić intelekt odbiorcy do stanu całkowitej sprzeczności. Stanu, w którym zrozumienie będzie się mieszało z niezrozumieniem, zachwyty z obrzydzeniem, zgodność z niezgodnością i śmiech z przerażeniem. Koncept nie może być w żadnym razie kompromisem. Kto chce zadziwiać, musi umieć przekroczyć każdą granicę – nawet tę, która stoi na straży dobrego smaku. Ostatnia nowela Karola Irzykowskiego, którą chciałbym zanalizować, nosi tytuł *Pyriphlegethon*, czyli „niepokalane poczucie” i – tak jak *Kowadło Morda* – publikowana była po raz pierwszy w „Robotniku” w roku 1922. Jest to utwór, w którym pomysłowość autora zrealizowała się w jednym z najbardziej charakterystycznych dla baroku konceptów¹⁵.

Choć Osia już od kilku dni leżała pod ziemią, jej rodzice nie stracili jeszcze nadziei. [...] Ciągłe im się wydawało, że taka poważna potęga byłaby się wstydziła zabijać naprawdę takie małe dziecko

– czytamy w pierwszych zdaniach tekstu (N 259). Jak łatwo zauważyć, utwór ten poświęcony jest analizie poczucia straty spowodowanej śmiercią dziecka, a Irzykowski porusza w nim temat (mogący chyba śmiało ubiegać się o miano toposu) występujący w literaturze polskiej od czasu publikacji *Trenów* Jana Kochanowskiego. Przywołanie w tym miejscu poety z Czarnolasu nie jest bynajmniej przypadkowe. To, co u klasyka – jakim bez wątpienia, nawet pomimo widocznego w *Trenach* sceptycyzmu, był Kochanowski – przejawiało się w głębokiej, żalobnej refleksji, nierzadko ocierającej się o rozpacz, u manierysty przybierze postać wyrachowanego literackiego konceptu, okrutnej zabawy rozgrywającej się jedynie na płaszczyźnie słów. Warto, na poparcie tej tezy, przywołać trzy wiersze Wa-

teorię „lęku przed wpływem” H. Blooma, wymagałaby osobnych badań tekstów obu autorów. W przypadku niniejszej pracy zupełnie jednak nieuzasadnionych.

¹⁴ Abstrahując od niewątpliwie żartobliwego charakteru tej noweli, warto podkreślić manierystyczne powinowactwo występującego tu manekina. Zwłaszcza że nieco podobny koncept można odnaleźć w innej noweli Irzykowskiego, pt. *Metamorfozy Mojskiego*. Na manierystyczne manekiny i roboty zwraca uwagę G. R. H o c k e (*Narodziny świata maszyn*. W: *Świat jako labirynt*), poświęcając im cały rozdział swojej książki oraz konfrontując je z XX-wiecznym abstrakcjonizmem i konstruktywizmem.

¹⁵ Nieprzypadkowo używam tu terminu „barok”. Koncept, który zamierzam przedstawić, jest właściwy bowiem przede wszystkim tej epoce. Oczywiście, nie znaczy to, że nie spełnia on podstawowych wymogów poetyki manierystycznej.

clawa Potockiego zawarte w cyklu *Nagrobki: Płodowi z matką umarłemu, Płodowi umarłemu w matce żyjącej i Dziecięciu w pieluchach*¹⁶. Wszystkie wymienione utwory dotyczą śmierci dziecka, każdy z nich posługuje się jednak nieco innym konceptem. *Płodowi z matką umarłemu* to tekst opowiadający o dziecku (będącym również podmiotem lirycznym), które zmarło razem z noszącą go w swym łonie matką:

Żyłem w żywym, umieram dziś w umarłym grobie.
Piszcież matce na trumnie, mnie na jej wątrobie
nagrobek, że tak ostre srogiej śmierci noże,
gdy nie bywszy na świecie, człek umierać może.

Kolejny wiersz cyklu jest monologiem zmarłego płodu, którego matka żyje:

Ledwieżem żyć poczynał, śmierć mi żywot skraca,
kiedy mnie w macierzyńskim żywocie namaca.
[.]
Niechaj to nie będzie żadnym światu dziwem,
gdy człeka umarłego w grobie widzi żywem.

Kiedy zaś dziecku dane będzie przyjść na świat, śmierć może osiągnąć go w każdej chwili, o czym mówi utwór *Dziecięciu w pieluchach*:

Ledwem na świat z żywota swej wyszedł macierze,
[.]
aż z kolebki na mary z żywota w grób niosą.
Cóżem złego uczynił, com zawinił, że mię,
nie dawszy słońca widzieć, wrzucają pod ziemię?

We wszystkich tych utworach zasadniczym tematem nie jest żałobna refleksja o przemijalności człowieka i wszechmocy śmierci. Podstawę ich konstrukcji wyznacza głównie koncept i to jemu podporządkowana jest cała sfera treści lirycznej. Trudno mówić o jakimkolwiek ładunku emocjonalnym, kiedy podmiot liryczny wyraża się kunsztownym językiem poetyckim, pełnym wymyślnych i rozwiniętych metafor, paradoksów, poliptotonów („żyłem”, „żywym”, „żyć”, „żywot”, „żywocie”), ekwiwokacji („macierzyńskim żywocie”), instrumentacji głoskowej („ostre srogiej śmierci noże”). Manierysta nie pisze wiersza pod wpływem uczuć, gdyż jest on niejako krok dalej – już poza refleksją. Z tego, że „życie jest drogą ku śmierci”, zdał sobie sprawę dużo wcześniej. Doświadczenie przemijalności świata polega według niego nie tyle na ujmowaniu sceptycznej refleksji w słowa, ile na sceptycznym pisaniu o niej – na twórczości, która potrafi każde zjawisko traktować z chłodem intelektualnym i nie znoszącą uproszczeń, precyzyjną wnikliwością.

Dlatego Irzykowski w swojej noweli pastwi się niejako nad pograżonymi w żałobie rodzicami zmarłej dziewczynki:

wyobrażali sobie Osię żebrzącą litości gdzieś na skraju światów, żywą najgorszym życiem. [...] To było pewnym, że jeżeli żyje, to przede wszystkim rozpaczą ich dusz. Dusze ich musiały się stać nieustannie pracującymi stacjami nadawczymi zagrobowej telepatii. Zasycaly się trucizną nieskończonych rozpamiętywań. Waclaw i Ludmiła teraz dopiero mogli wyczuć i wykosztować grozę i ból wielu momentów jej choroby. [N 259]

¹⁶ Cytowane fragmenty tych utworów pochodzą z antologii *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany* w opracowaniu M r o w c e w i c z a (s. 162–163).

Opis ten, nie bez przyczyny prowadzony stylem charakterystycznym dla dekadentyzmu, zwraca uwagę przede wszystkim dwiema metaforami: jedną – typowo barokową, pokrewną pisarstwu Wacława Potockiego („żywą najgorszym życiem”), drugą – właściwą manierystycznej ironii, opartej na zabawie tekstem kultury (dusze „stacjami nadawczymi zagrobowej telepatii”). Irzykowski żartobliwie przywołuje tu stylistykę polskiej dekadencji, wraz z przywodzącymi na myśl pisarstwo Stanisława Przybyszewskiego „rozpaczami dusz”, mieszając ją z – nie zawsze zgrabną – poetyką literatury fantastycznej („zagrobowa telepatia”). Styl podniosły, przeplatany typowo modernistyczną metaforyką, niewolny od makabrycznie naturalistycznych opisów będzie towarzyszył całej, konstruowanej z lekkim przymrużeniem oka fabule noweli. Rodzice Osi bezskutecznie starają się zatrzymać utracone dziecko, ocalić je w pamięci. Istotnego zabiegu dokona tu Wacław, który będzie próbował „wskrzesić” córkę, wywołując fotografię zrobioną jej na kilka dni przed śmiercią. Irzykowski przedstawi tę czynność w formie *quasi*-mitologicznego opisu: Wacław stanie się „kosmicznym czarodziejem”, „ojcem i matką”, szklana wanienska z utrwalaczem – „kołyską”, cała zaś operacja „niepokalanym poczęciem”. W tym akcie kreacji Wacław popełnił jednak błąd, pomylił buteleczki z wywoływaczem i zamiast w używanym zazwyczaj hydrochinonie, zanurzył zdjęcie Osi w pyriphlegethonie. Wodę zastąpił ogniem¹⁷, przez co uśmiercił córkę po raz drugi. Małżeństwo stopniowo oddala się od siebie, Ludmiła i Wacław nie są już zdolni do prawdziwej miłości. Ludmiła unika fizycznych zbliżeń, wie bowiem, że mąż nie będzie w stanie dać jej Osi po raz drugi. To powoduje rozstanie. Samotne dni spędza Ludmiła na daremnym „poszukiwaniu” Osi – we własnych wspomnieniach, innych dzieciach, spisując inwentarz jej zabawek. Zwróćmy uwagę, że to kolejny już bohater Irzykowskiego, który próbując ocalić utraconą przeszłość, tworzy kolekcję – buduje swoiste „muzeum pamiątek”. Kiedy wszystko zawodzi, Ludmiła pisze do męża: „Zaczynam działać”. W tym celu udaje się na cmentarz, do grobu Osi. Na miejscu dochodzi do kolejnego już „niepokalanego poczęcia”, tym razem jednak zupełnie *à rebours*. Matka, zwracając się do wymagowanej Osi, opowiada bajkę o kobiecie szukającej swego utraconego dziecka¹⁸. Finałowa scena tej historii, prowadzonej stylem biblijnym, przedstawia się następująco:

I matka przyszła na grób i spytała: czego chcesz? Pan Grób odrzekł: Spodobalaś mi się, daj mi swój pierścionek ślubny i daj mi siebie. Wypuszczę zdobycz na trzy dni, abyś się nią jeszcze nacieszyła, a potem wrócićie do mnie oboje – na zawsze. [N 280]

Ludmiła niejako „reaktualizuje” pradawną historię, zakopuje pierścionek w grobie, a sama kładzie się na nim. Tym razem „spisek na prawa tego świata” udaje się. Ludmiła ucieka do domu, wraz „ze swoim skarbem skradzionym”. Gdy budzi się ze snu, już w domu, rzuca się do leżącej w kołysce córki:

O, otwierasz oczy. O, ruszasz się! O, jakie ty masz chude rączki. A nogi... Na tych nogach poczuła ślady gliny, pocałowała je [...]. Anielski głos niósł szeptem wieść z królestwa szatana: Mamo, mammo, odgoń te straszne zielone muchy! [N 284]

¹⁷ Flegeton to jedna z rzek mitologicznego Podziemia, nazywana niekiedy Pyriphlegethonem (płonącym Flegetonem). Co interesujące – zwłaszcza przy analizie pisarstwa Irzykowskiego – Flegeton wraz z Kokytosem zlewają się w Acheron. Nazwa „Pyriphlegethon” zaczerpnięta jest więc z tego samego „obszaru” mitologii greckiej co imię Acheronta Movebo (zob. *Sny Marii Dunin*).

¹⁸ Warto zauważyć, że to kolejny z intertekstów, które wplatał w swe dzieła Irzykowski.

Makabryczna puenta tej noweli ujawnia przewrotne motywy jej autora. Irzykowski ani razu w tym tekście nie stosuje się do zasady *decorum*. Miesza styl dekadencji ze stylem opowieści mitycznej, historii biblijnej i ludowej baśni, humor oraz groteskę z makabrą, rzeczywistość (tu: wnikliwe obserwacje psychologiczne rodem z *Patuby*) z fantastyką. I to chyba jest główną metodą jego nowelistycznego pisarstwa. Autor *Snów Marii Dunin* opowiada historię zawsze poprzez inne teksty, tworzy zagadki, których nie sposób rozwikłać bez odniesień do kontekstu kulturowego. Nierzadko – kierowany wyostrozonym zmysłem teoretyka literatury – zastawia pułapki na nieostrożnych interpretatorów, co powoduje, że jednoznaczne odczytanie jego utworów jest właściwie niemożliwe. Pisarstwo Karola Irzykowskiego nosi wiele znamion manierystycznej elitarności, wymaga wnikliwego czytelnika o sporej wiedzy literackiej, ceniącego tylko takie poznanie, które dużo kosztuje.

Abstract

STEFAN GŁOWACKI
(University of Warsaw)

“DE ACUTO ET ARGUTO” OR ON SOME KAROL IRZYKOWSKI’S MANNERISTIC SHORT-STORIES

The paper discusses the problems of Karol Irzykowski’s short-story writing. Selected novels by the writer are here analyzed with reference to the idea of “mannerism poetics” being, according to the author, a useful term to describe some literary texts composed at the beginning of 20th century (to date referred to as “experimental” or “avant-garde”). The author takes on the “trans-historical” perspective to confront Irzykowski’s literary creativity with the end 16th and 17th c. literary theory concepts.