

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

**KRYTYKA  
DZIEWIĘTNASTOWIECZNEGO  
ROZUMU**

**ŹRÓDŁA I KONTEKSTY „PAŁUBY”  
KAROLA IRZYKOWSKIEGO**

**Marcin Jauksz**

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

**universitas**

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

49

KRYTYKA  
DZIEWIĘTNASTOWIECZNEGO ROZUMU



Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,  
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją  
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

---

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.

Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

---

**KRYTYKA  
DZIEWIĘTNASTOWIECZNEGO ROZUMU**

**ŹRÓDŁA I KONTEKSTY „PAŁUBY”  
KAROLA IRZYKOWSKIEGO**

**Marcin Jauksz**

---

Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009-2010  
jako projekt badawczy N N103 314036.

Badania prowadzone w ramach stypendiów finansowanych przez  
Rząd Francuski w latach 2008-2009.

© Copyright by Marcin Jauksz and Towarzystwo Autorów  
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2015

ISBN 97883-242-2550-7  
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy  
*Ryszard Nycz*

Opracowanie redakcyjne  
*Martyna Tondera*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Ewa Gray*

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów  
badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002  
Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem  
w literaturze polskiej XX wieku”) i Ryszarda Nycza  
 („Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

## PODZIĘKOWANIA

Praca w tym kształcie nie powstałaby bez pomocy osób, którym winien jestem wiele – i choć wiem, jak skromne musi się wydać to proste „dziękuję”, chciałbym w tym miejscu wyrazić wdzięczność promotorowi pracy doktorskiej panu prof. dr. hab. Radosławowi Okulicz-Kozarynowi za jego cierpliwe i skrupulatne lektury kolejnych rozdziałów, a Recenzentkom pracy, pani prof. dr. hab. Krystynie Jakowskiej oraz pani prof. dr. hab. Ewie Wiegandt, za wnikliwe komentarze, które pozwoliły nadać rozprawie ostateczny kształt.

Dziękuję pani prof. dr. hab. Bogumile Kaniewskiej, której rady na wielu etapach powstawania tej książki okazały się nieocenione, panu prof. dr. hab. Krzysztofowi Trybusiowi za okazaną życzliwość i praktyczną pomoc. Serdeczne podziękowania składam na ręce pana prof. dr. hab. Tomasza Lewandowskiego oraz Koleżanek i Kolegów z Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej UAM, którzy nie ustawali w zachętach i udzielaniu pomocnych wskazówek. Szczególnie dziękuję dr Marcie Karpow i Rozalii Wojkiewicz za ich redakcyjne wsparcie. Za konsultacje podczas zbierania materiałów do rozdziałów o kontekstach francuskich jestem bardzo wdzięczny pani dr Kindze Siatkowskiej-Callebat, a za pomoc w odnalezieniu się w Paryżu podczas kluczowych miesięcy dziękuję pani Annie Ciesielskiej-Ribard.

Przez pięć lat powstawania rozprawy najwytrwalej wspierali mnie Rodzice i Babcia Ziutka, siostra Kasia ze Zbyszkim, Asia oraz – przede wszystkim – Madzia, która zdecydowała się kroczyć przez życie u mego boku i zawsze cudownie odganiała zniechęcenie oraz sprawiła, że to naukowe przedsięwzięcie nie zakończyło się na etapie połowy wstępu. Im wszystkim za serdeczne codzienne motywowanie do mierzenia się z przedsięwziętym wyzwaniem bardzo, bardzo dziękuję.



## WPROWADZENIE

*Paluba* Karola Irzykowskiego – jedna z najważniejszych powieści Młodej Polski, przynależąca do ekspresywnego nurtu literatury – tak bardzo frapuje swoją oryginalną kompozycją i tak silnie epatuje intertekstowym żywiołem polemicznym, że dopiero z pewnej perspektywy (także historycznej) widać zależność tej powieści od upodobań epoki, a także to, że jest ona ważnym świadectwem przełomów intelektualnych i emocjonalnych w życiu jej twórcy. Dzięki wszechstronnym zainteresowaniom Irzykowskiego i jego dociekliwości utwór ten pozostaje do dziś niezwykle ciekawym dokumentem samoświadomości celów literatury wyznawczej, dominującej nie tylko w Młodej Polsce, ale i całym XIX wieku, a także ciekawą propozycją transpozycji materii życia w fikcję. *Paluba* należy przy tym do dzieł, które zachodnioeuropejscy badacze literatury uznali po latach za fundamentalne świadectwa modernistycznego przełomu sztuki. Nie mniej dociekliwie niż w dziełach takich jak *Na wspak* Karla Jorisa Huysmansa, *Portret Doriany Graya* Oscara Wilde’a, *Fałszerze* André Gide’a, *Doktor Faustus* Tomasza Manna, *Ulisses* Jamesa Joyce’a, *Kwartet Aleksandryjski* Lawrence’a Durrella czy *Ziemia jałowa* Thomasa Stearnsa Eliota lub *List* Hugona von Hofmannsthala – w powieści Irzykowskiego podjęta zostaje dyskusja o możliwościach poznawczych człowieka, o zależności między językiem a rzeczywistością, o roli tradycji w kształtowaniu się ludzkiej tożsamości, o psychologicznych mechanizmach oglądu świata... Propozycja Irzykowskiego nie ogranicza się – co warto podkreślić – do sformułowania diagnozy, ale ma charakter konstruktywnej odpowiedzi na kryzys<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Waw-



Wydaje się, że przyszedł czas na wychodzącą w przeszłość rozprawę o *Pałubie* – analogiczną w zamierzeniu do takich prac jak *James Joyce's "Ulysses"* Gilberta Stuarta, *Réflexions sur „Les Faux-Monnayeurs"* Daniela Moutote'a czy *Thomas Manns Roman „Doktor Faustus" im Lichte von Quellen und Kontexten* Ulrike Hermanns<sup>2</sup>. Praktyka monograficznych ujęć pojedynczych utworów nie jest również obca polskim badaniom historycznoliterackim, by z prac poświęconych tekstom młodopolskim wspomnieć rozprawy takie jak *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach" Wacława Berenta* Magdaleny Popiel oraz *Mit – ethos – konstrukcja. „Duma o hetmanie" Stefana Żeromskiego* Antoniny Lubaszewskiej<sup>3</sup>.

Wieloksiąż *Pałuby* autorstwa młodego galicyjskiego intelektualisty był pomysłem zakrojonym na szeroką skalę. W skład tego przełomowego dzieła wchodzi bowiem, jak wiadomo, nie tylko *Pałuba*, a więc *Studium biograficzne* Piotra Strumieńskiego, ale też stanowiąca szczególną introdukcję do powieści nowela *Sny Marii Dunin*, a także seria *Uwag do „Pałuby"* – komentarzy autorskich, których pisarz nie zdecydował się włączyć w obręb powieści, i wreszcie dwa teksty autokrytyczne – *Wyjaśnienie „Snów Marii Dunin" i ich związku z „Pałubą"* oraz *Szaniec „Pałuby"*. Irzykowski, decydując się na powieściową konstrukcję złożoną z kilku części (w tym każdej mniejszej, odwołującej się do innej płaszczyzny tekstu centralnego), występował z własną propozycją tworzenia literatury, która nawiązując do autobiograficznego projektu Rousseau, miała – jak zdradzał Irzykowski w swym dzienniku – pójść dalej niż eksperyment autora epokowych *Wyznań*<sup>4</sup>.

---

rzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, wyd. II, Kraków: Universitas 2004, s. 71–140.

<sup>2</sup> Zob. G. Stuart, *James Joyce's "Ulysses"*, London: Faber&Faber 1952; D. Moutote, *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs*, Genève: Slatkine 1990; U. Hermanns, *Thomas Manns Roman „Doktor Faustus" im Lichte von Quellen und Kontexten*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.

<sup>3</sup> Zob. M. Popiel, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach" Wacława Berenta*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989; A. Lubaszewska, *Mit – ethos – konstrukcja. „Duma o hetmanie" Stefana Żeromskiego*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1984.

<sup>4</sup> K. Irzykowski, *Dziennik 1891–1898*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2001, s. 558. Cytaty z pism Irzykowskiego, z wyjątkiem *Pałuby*, pochodzą z wydania *Dzieł* pod redakcją Andrzeja Lama (Kraków: Wydawnictwo Lite-

*Pałuba* była tym samym szczególnego rodzaju przedsięwzięciem estetycznym i intelektualnym. Wymierzona przeciw większej części ówczesnej literatury, jednocześnie miała za zadanie stanowić kontrpropozycję wobec młodopolskich prób realizacji odziedziczonego po romantyzmie ideału ekspresji. Pisarz-krytyk tworzył swe powieściowe uniwersum w celu obnażenia fałszywych, jego zdaniem, i bardzo często szkodliwych manier oraz „sztuczek” literackich, a także chciał zmusić swoich współczesnych do przemyślenia czym było, jest, a czym może i powinno być literackie dzieło sztuki. Prowokacja ta w swoim czasie, czego dowodzi lektura wzmianek, recenzji i szkiców krytycznych na temat powieści Irzykowskiego, była w znacznej mierze chybiona. Niezależnie jednak od realnego wpływu na epokę *Pałubę* określić można jako przełomową. Nie tylko dlatego, że w swoich ambicjach pisarz posunął się do zakwestionowania wszystkich bodaj pewników literackich, że w analizie mechanizmów psychiki nie zawahał się jednocześnie ironicznie traktować wszystkich bohaterów, że w rozbudowanych fragmentach autotematycznych narrator podważa również własną wiarygodność, ale też dlatego, że przez połączenie fikcji literackiej i wywodu krytycznego Irzykowski zdecydował się wyeksponować samoświadomość twórcy jako podstawowy aspekt nowej estetyki i – tym samym – zapewnić sobie większą moc oddziaływania.

Zamierzona interpretacja ma charakter poszukiwania „sensu związków z *Pałubą*” nie tylko *Snów Marii Dunin*, ale wszystkich ważnych utworów, które niby pisma ze starej, wielkiej biblioteki zasilają ów pęczniejący wieloksiąg Irzykowskiego. Podtytuł wprowadzającego opowiadania – *Palimpsest* – zachęca do przebicia się przez wierzchnie warstwy i podróży w głąb, w celu odnalezienia tekstów, do których *Pałuba* nieustannie wraca, by użyć sformułowania autora – „w kształt linii spiralnej” [CS 450]. Można to słowo bowiem przywołać nie tyle jako wyrażenie z podtytułu *Snów Marii Dunin*, ile klucz do całej koncepcji dzieła, jak też do formuły psychologicznej opisującej pokłady w duszy człowieka. Pięć tekstów,

---

rackie 1970–2001). Cytaty z *Pałuby* za wydaniem: K. Irzykowski, *Pałuba – Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1981. Wszędzie dalej cytaty z poszczególnych tekstów wchodzących w skład *Pałuby* podaję za tym wydaniem bezpośrednio po przywołanym fragmencie.

składających się na wydaną w 1903 roku książkę, to niejako początek całego układu bibliotecznego, w którym Irzykowski chciałby sytuować swą powieść. Zadaniem niniejszej pracy jest próba docieczenia zasadniczych dla *Pałuby* momentów namysłu Irzykowskiego nad procesem twórczym, dotarcie do głębszych warstw tego bogatego w intertekstualne nawiązania utworu. Irzykowski otwiera swoje dzieło na interpretację porównawczą przede wszystkim przez odwołanie się do wielu tekstów literackich, między innymi *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza, *Nielsa Lyhne* Jensa Petera Jacobsena, *Spowiedzi szaleńca* Augusta Strindberga, *Morelli* Edgara Allana Pogo i wielu innych, ale także za sprawą wprowadzenia *Snów Marii Dunin* do świata przedstawionego *Studium biograficznego* i rozwinięcia idei powieści w tekstach autokrytycznych, zamieszczonych w tym samym tomie. Wchodzą one w naturalny związek ze wszystkimi, nie tylko autorskimi, odczytaniem *Pałuby*. Fakt, że Irzykowski powracał do tej powieści we wspomnieniach – co łatwo zauważyć przy lekturze korespondencji i notatek w dzienniku – oraz w innych swoich książkach, dowodzi, że wieloksiąż ten zajmuje uprzywilejowane miejsce w całym systemie estetycznym pisarza.

*Pałuba* jako dokument biografii intelektualnej twórcy jest też odbiciem swojego czasu. To książka-diskusja – z polską historią oraz współczesnością, z europejską tradycją, a także jej najnowszymi prądami filozoficznymi i estetycznymi. Proces intertekstualizacji *Pałuby* pod grubą warstwą odwołań skrywa wszelako bardzo istotny dla Irzykowskiego wymiar sensów autobiograficznych, które zakodował w dziele nie tylko na własny użytek, a które czytelnikowi ukazać się mogą nagle, zwłaszcza jeśli ma – a od niedawna ma – do dyspozycji diariusz autora<sup>5</sup>. Sensy te, niemożliwe do szczegółowego rozszyfrowania jako fakty, są dziś rozpoznawalne jako struktury – te same, które Irzykowski starał się przedstawić, opowiadając historię Piotra Strumieńskiego (rozdział pierwszy niniejszej pracy: *Otwarcie księgi*). Wskazówką odnośnie do sposobu lektury jest tu uwaga samego Irzykowskiego, którą zamieścił w jednym z ocalałych fragmentów przygotowanych w latach wojny *Mostów*:

---

<sup>5</sup> Pełne wydanie dziennika Karola Irzykowskiego ukazało się w dwóch tomach (*Dziennik 1891–1898* oraz *Dziennik 1916–1944*) w 2001 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego.

Wiedzieć i uwzględnić trzeba z praktyki literackiej, że dzieło literackie jest zawsze wieloznaczne i wielolite, i tzw. idea naczelną niekoniecznie musi się wybijać na pierwszy plan „w sensie ostrza włóczni”, lecz może pojawiać się skromniej, w ubocznej scenie, w jakimś przypadkowym oświetleniu, w jakimś nieznacznym obrocie rzeczy, tak jak to i w życiu bywa [PR IV 529].

Czytana przez pryzmat intertekstualnych związków, w jakie wchodzi – po części wskutek skłonności Irzykowskiego do prowokacji, po części aluzyjnie, po części wreszcie wbrew autorskiemu pragnieniu posiadania całkowitej kontroli nad tworzonym dziełem – *Pałuba* to *exemplum* palimpsestowego pisma, które dużo więcej kryje, niż ujawnia, które zmusza do poszukiwań i niekończącej się pracy archeologiczno-literackiej. Trudno zatem zgodzić się z sądem Aleksandry Budreckiej, jakoby *Pałuba* nie dawała się zestawić z żadnym innym tekstem literackim. Jak píše badaczka

zestawienie jej z wcześniejszymi powieściami dla odnalezienia genetycznych powiązań daje nieodmiennie rezultat negatywny i prowadzi do wniosku, że jest to eksperyment, dla którego nie było przesłanek w postaci istniejących wcześniej utworów<sup>6</sup>.

Budrecka dostrzega co prawda, jak istotny dla *Pałuby* był nurt refleksji nad naturalizmem, refleksji akcentującej „uzupełnienia” metody Zoli i Hauptmanna przez Arno Holza i Johannes Schläfa<sup>7</sup>, ale badaczka swój oszczędny sąd formułuje w ramach rozważań o formalnych określnikach dzieła, a kontekst wypływa z analizy skupionej na mimetycznych i psychologicznych walorach utworu. Jeżeli jednak przenieść akcent na samego autora (zgodnie z tym, na czym *de facto* zależało Irzykowskiemu), jeśli uznać słuszność pałubicznej tezy potwierdzonej życiową praktyką pisarza podejmującego raz za razem próby szczerości – okazać się może, że geneza *Pałuby* jako utworu ekspresywistycznego<sup>8</sup>, jest niezwykle bogata.

<sup>6</sup> A. Budrecka, *Wstęp*, w: K. Irzykowski, *Pałuba – Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1981, s. LXXX.

<sup>7</sup> Autorka wstępu do *Pałuby* sugeruje też związek powieści z prądami dwudziestowiecznej literatury, głęboko zakorzenionymi w autorskim przeżywaniu świata, takimi jak surrealizm. Zob. *tamże*, s. LXXXII–LXXXV.

<sup>8</sup> Termin „ekspresywizm” używany będzie na określenie pokrewnych sobie dziewiętnastowiecznych poetyk w literaturze, pozwalających na wyrażanie – w tej czy innej formie – autorskiego „ja”. Musi on zostać odróżniony

Jednocześnie pisarz, zauroczony w pierwszym okresie swej młodości Sienkiewiczowskim *Bez dogmatu*, mianując się najbardziej konsekwentnym z polskich dekadentów, doprowadza do końca, jak sugerował ongiś Kazimierz Wyka<sup>9</sup>, rozważania rozpoczęte przez Płoszowskiego. Utwór Irzykowskiego pokazuje, że melancholia i żal utraty mogą zostać przepracowane i znaleźć wyraz w działaniu dużo bardziej zdecydowanym niż efektowny gest załamania rąk – w czynie odważnego dzieła sztuki (rozdział drugi: *Schematy i dogmaty*). Pisarz decyduje się na konsekwentną i doprowadzoną do ekstremum krytykę rozumowych kompetencji człowieka, które umożliwiają nie tylko zdobywanie wiedzy, ale też wytwarzanie fikcji zastępujących rzeczywistość. Pokazuje tym samym, jak u schyłku XIX wieku można było sobie radzić z nawałem epistemologicznych i komunikacyjnych wątpliwości. Niniejsza interpretacja ma pokazać, jak lwowski „mózgowiec”, czytelnik dzieł Schopenhauera, Kanta, Hebbła, Rousseau, Nietzschego i Gołuchowskiego, tropił w ich pracach wątki krytyki ludzkich władz poznawczych (rozdział trzeci: *Blazen nie do końca nowoczesny*).

Próba zignorowania źródeł *Paluby* doprowadzić może do takiej samej petryfikacji znaczenia, do jakiej prowadzą codzienne zachowania komunikacyjne, które brał pod lupę Irzykowski. „W powieści tej opisany jest, i to dyskursywnie, proces, w którym słowa zyskują władzę nad myśleniem, bowiem «stracono ewidencję ich genezy»” – pisał Wojciech Głowala<sup>10</sup>. Myśli czytanych przez Irzykowskiego filozofów pod wieloma względami zainspirowały

---

od ekspresjonizmu, choć to tego terminu zwykle używali badacze opisujący przejawy literatury wyrażającej „ja”, doszukując się w poetach Młodej Polski prekursorów prądu, który rozwinął się w drugiej dekadzie XX wieku. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1985, s. 240, 407–408; R. Taborski, *Wstęp*, w: S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. XXVIII–XXIX. Niezależnie od zasadności tych sądów stwierdzić należy, że z ekspresjonizmem jako nurtem literackim Irzykowski niewiele ma wspólnego – ideał wyrażania siebie miał w jego twórczości jednak ogromne znaczenie.

<sup>9</sup> K. Wyka, „*Paluba*” a „*Próchno*”, w: tenże, *Modernizm polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1959, s. 214–215.

<sup>10</sup> W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1972, s. 63.

go i uczyniły jego krytyczno-estetyczną wędrówkę żywą kroniką dziewiętnastowiecznego rozumu oraz jego zdolności. Rekonstrukcja nawet najbardziej hipotetycznych spotkań lekturowych młodego Irzykowskiego pozwolić może na dookreślenie metod wybranych przez niego, by zakamuflować drukiem własną duszę.

Analogiczne do dążeń Irzykowskiego, poetyckie propozycje „wywierania prawdziwego i głębokiego wrażenia” na drodze prób uchylecia się przed niemożliwością opisaną i zakamuflowania autorskiego „ja” pod płaszczykiem zmyślnej konstrukcji literackiej (podjęte przez Stendhala, Poego czy André Gide’a) pomagają umiejscowić *Palubę* w podmiotocentrycznym nurcie modernizmu europejskiego (rozdziały: czwarty – *Egotyzm jako metoda* i piąty – *Falszywa moneta*). Zgodnie z przypomnianą przez Dennisa Browna diagnozą Anthony’ego Easthopa „moment modernistyczny” to chwila „kryzysu i dezintegracji starych ujęć tożsamości”<sup>11</sup>. Irzykowski zdaje się, jak najbardziej przynależąc do czasu przełomu, jednocześnie własnym eksperymentem otwierać nowy rozdział literackiego egotyzmu. Teza, jakoby „konwencja zintegrowanego «ja» pozostała w centrum literackiego dyskursu aż do końca stulecia”<sup>12</sup>, pozwala nazwać moment powstania i ogłoszenia *Paluby* idealnym do przebadania literackiej przestrzeni, w której spotykają się dwie tradycje myślenia o człowieku: jedna odchodząca w przeszłość, choć wciąż bardzo silna, druga zaś wysuwająca się na plan pierwszy, coraz bardziej pewna swego. *Paluba* powstaje w chwili, kiedy młody pisarz, którego pierwsze uczucia pomagali definiować Adam Mickiewicz, Heinrich Heine, Friedrich Hebbel i Henryk Sienkiewicz, odrzuca pożyczone sposoby wyrażania i rozpoczyna pracę nad stworzeniem nowego, własnego kodu, równie jednorazowego, niepowtarzalnego i oryginalnego, jak uczucia, które próbuje przekazać. Tym samym stanowi budującą lekcję języka, która nie pozwala mimo wszystko zwątpić w ideę pełnej i autentycznej komunikacji. Krytyk pracował nad

<sup>11</sup> D. Brown, *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature: A Study in Self-Fragmentation*, New York: MacMillan Press 1989, s. 1. Tu i wszędzie dalej, o ile nie podano inaczej, przekład mój – M.J.

<sup>12</sup> *Tamże*, s. 6.

nią do końca życia, napomykając nieraz o konieczności budowania „mostów błękitnych” między ludźmi.

Dla Irzykowskiego momenty ważne w życiu każdego człowieka to te, w których nagle odsłania się znaczenie jakiegoś fragmentu z jego przeszłości. Śmierć jest w tym porządku kresem, który niszczy chwile zapisane w pamięci. Poszukiwania prowadzone w *Pałubie* miały za zadanie przewyciężyć idealizm chwili jako mgnienia niedotykającego, ulotnego, a często najważniejszego dla człowieczej osobowości. Tak o przemijaniu pisał Irzykowski w lutym 1937 roku:

Każda moja terażniejszość, każde zdarzenie, każdy mój czyn i każda moja dola muszą przeminąć, choćby Bóg wie, jakie były dojmujące, a przechodząc w przeszłość, stają się coraz bardziej abstrakcyjne. Przełomowa jest ta chwila, w której następują ich jaskrawe skutki-owoce. Ale po owocach następuje zima, i nawet skutki wsiąkają w glebę nowej terażniejszości i stają się neutralne. Powoli wątłują i tleją ostatnie żywe nitki, ludzie już nie pamiętają, albo wymarli ci, co pamiętali, fakt stał się już czymś „historycznym”, materiałem do rozpamiętywania, analizy, do legendy, urywkiem z jakiejś powieści, póki i on razem ze swoim właścicielem nie osunie się w nicość i utraci resztki bytu. Bo i popiół, choć w stosunku do ognia jest niczym, jeszcze zostaje czymś, póki się nie rozwieje. Stąd idealistyczne znaczenie każdego momentu – jakkolwiek terażniejszości wypada oddać, co się jej według charakteru należy. (Co za styl! Jak z książki Nałkowskiej. Ale czyż mnie stać na własny styl! własny styl!) [Dz II 227].

Ironiczne wykrzyknienie, którym zamyka Irzykowski ten wywód, ma dziś – wydaje się – charakter czysto retoryczny. *Pałuba* to efekt jak najbardziej samodzielnego i osobistego sporu z przemijaniem, a jednocześnie próba ocalenia prawdy ludzkiego przeżycia, równie ulotnej jak chwila. Irzykowski pojmował genezę dzieła jako zdefiniowanie tego, co porusza twórcę w temacie, który przychodzi mu na myśl. Właściwe zatem wydaje się podjęcie próby odszukania kilku istotnych faktów jedynie „historycznych”. Interpretacja, poszukująca tego, co autora przed pisaniem *Pałuby* i w trakcie tej czynności uderzyło, co „tknęło go sympatycznie”, stanie się, być może, szansą na spełnioną, nawet jeśli trochę nieprawdopodobną, bezpośredniość i dowodem na możliwość tworzenia literatury autentycznej – powiązanej z doświadczeniami pisarza.

## CZYM BYŁA HORLA? – RODZAJ PROLOGU

*Jeszcze wiele pozostanie ze mnie nieznanie,  
zanim wszyscy roztopimy się w nicość.*

K. Irzykowski, z listu do Kazimierza  
Czachowskiego, 10.01.1934

### I. Wyznanie

Sześć lat przed opublikowaniem *Paluby* Karol Irzykowski napisał *Małżeństwo Maran*. Jest to szczególne wyznanie autora pod pozorem fikcji artystycznej.

Bohater noweli, bezimienny hipochondryk, w poszukiwaniu porady lekarskiej trafia do obcego miasta, w gdzie trwają przygotowania do wielkiego święta z okazji planowanej koronacji cesarskiej. Człowiek ten, spacerując po mieście, obserwuje przejawy radosnego nastroju, który udziela się mieszkańcom. Pośrodku tłumu, na fali dzielonego z ludźmi entuzjazmu wpada w stan, zważywszy na sytuację, nietypowy:

doznał uczucia ogromnego osamotnienia. Był wobec czegoś, co go pytało: Ja jestem tym, a czym ty jesteś?... Człowiek bowiem żyje codziennie w zespoleniu z naturą, choćby na pozór był jej najbardziej obcym, ale są chwile, w których natura skupia się, wyodrębnia, idee obce nabierają wyraźnych kształtów i człowiek czuje się wyłączonym



poza pierścień jakiegoś osobnego świata. Wielkie wypadki wielkie przedmioty zawsze izolują [N 90].

Ten typ odosobnienia właściwy był znacznej części bohaterów uwiecznionych w literaturze XIX wieku, „wprawionym – jak stwierdza Daniel Moutote – w stwarzaniu sobie samotni pomiedzy innymi”<sup>1</sup>. Przyszły autor *Paluby* buduje zatem postać bezpośrednio spokrewnioną z romantycznymi herosami, bohaterami odrażonymi, obcymi światu, na próżno wołającymi o zrozumienie i współczucie. Irzykowski podejmuje wątek egotystycznego wyalienowania, by – jak się za chwilę okazuje – dać szansę swemu bohaterowi na przeżycie, niezależnych od gwaru dokoła, emocji czasu już minionego:

Jak zawsze w tych razach przyszła mu na myśl ta, z którą niegdyś chciał powstrzymać ten napór spadającego nań obcego świata. Przypadła nań chwila tak potwornej tęsknoty, że prawie w piersi słyszał bulgotanie łez. Aby się poskromić, nadał twarzy fałdy obojętne, zmrużywszy pełne dziwnego ciepła oczy. Stanął raptownie nad brzegiem otulonego dotychczas w mgły morza bólu i uczył, że brak mu tylko chęci, odwagi i sił, aby głębię tego morza zmierzyć, te wszystkie łzy wypłakać i dać się porwać wirom beznadziejnej rozpacz. Cofnął się przed swym bólem jak tchórz, zadrzało mu tylko cicho obojętne już serce. Wciąż jednak myślał o niej. Przypomniawszy sobie sytuację z nią przeżyte i czuł, że nowe oczy dorastają mu w mózgu [N 90].

Stenografujący dziwne doświadczenia samotnego bohatera Irzykowski suponuje za sprawą tej niefortunnie fizycznej metafory talent do ponadzmysłowego postrzegania. Odczucie dawnej miłości prowadzi do wytworzenia się swoistego nowotworu percepcyjnego. Czy kołatała się po głowie pisarza znamienna fraza Szekspira użyta jako motto w *Romantyczności* Mickiewicza? „Oczy mózgu” zamiast „oczu duszy” pozwalających dostrzegać zjawy przeszłości stają się w *Małżeństwie Maran* przyczyną obłędu przypominającego szaleństwo Karusi – spełnione w omdleniu w przestrzeni publicznej, w atmosferze szyderstwa. Choć diagnozę utraty zmysłów zastępuje u Irzykowskiego podejrzenie zwyczajnego pijaństwa, zaplecze samej sytuacji – pokazuje to autor wyraźnie –

<sup>1</sup> D. Moutote, *Égotisme français moderne. Stendhal – Barrès – Valéry – Gide*, Paris: CDU/Sedes 1980, s. 91.

jest w porównywalnym stopniu niedotykalne dla przeciętnego przechodnia. Spotkanie z duchem u Mickiewicza przysły autor *Pałuby* zastępuje gorączką wywołaną wspomnieniem minionego i straszliwym przebudzeniem uczucia. Demon samotności, z którym bohater prowadzi dialog, ma jednak charakter na poły niesamowity i tym samym może być porównywany ze zjawą Jasieńka; odrębność przestrzeni, jaka wytwarza się w głowie protagonisty *Małżeństwa Maran*, jest równorzędna – pod względem znaczenia dla duszy – z azylem, w którym zamyka się i pozostaje w oderwaniu od świata Karusia z Mickiewiczowskiej ballady.

Mimo że proces utraty kontroli nad samym sobą przebiega tu dość szybko, niezwykle istotne znaczenie ma analogia z nowelą Guy'a de Maupassanta, *Horla*, na której pisarz oparł swój, powstały na kilka miesięcy przed *Małżeństwem Maran*, manifest poetycki. Próbował w nim nadać symboliczne znaczenie demonowi opisanemu przez francuskiego fantastę.

Jest to apoteoza pustki, wyśpiewana hymnem grozy. Jest to wołanie o pomoc, które w drodze zmieniło się na muzykę. Horla to tajemniczy minotaur, mieszkaniec głębin tej przeraźliwej samotności ludzkiego życia, która trwa od kolebki aż do grobu, otaczając dusze człowieka przepaściami, nie dopuszczając do żadnego ratunku [N 82].

W tym kontekście pytanie „Kim jesteś ty?”, przemykające przez myśl błąkającego się po mieście bohatera, nabiera dodatkowego znaczenia. W posłowie do zbiorowego wydania *Nowel* w roku 1906 Irzykowski tak tłumaczył decyzję o zamieszczeniu „rzeczy o Horli” w tomie: „Umieściłem ją przed *Małżeństwem Maran* jako próbkę fermentu duchowego, z którego urodziła się ta nowela, a zarazem jako (nb. subiektywne) usprawiedliwienie drastycznych ustępów noweli” [N124]. Młodzieńczy manifest, o kilka lat wyprzedzający – jak później nie omieszkał kilkakrotnie zaznaczać Irzykowski – krążące również wokół Horli postulaty Stanisława Przybyszewskiego, ma charakter ważkiego dokumentu w historii kształtowania się poetyki przyszłego autora *Pałuby*.

*Czym jest Horla?* wskazuje na konieczność skierowania poezji na takie wyżyny, by była w stanie oddawać tętno natury. Naturalizm, będący w ujęciu młodego poety „odwieczną kategorią myślową”, jest tu interpretowany jako właściwy poezji żywioł, pozwalający jej

odzwierciedlić rytm życia. Jest to zarazem rytm życia samego artysty. Odczuć go powinien czytelnik doświadczający, dzięki „woli” ogarniającej cały estetyczny komunikat, „powtórzenia stanu twórczości”. To metafizyczne wyznanie wiary potrzebne jest, by nadać sens ekspresywnemu charakterowi estetycznej pracy: dania wyrazu owej nieziszczalnej sile, „rozstrzygającej w ostatniej instancji o wartości dzieła”, którą jest „nieświadoma i nieobliczalna energia autora, wpływ metafizycznego pierwiastku woli” [N 84]. Ona to pozwala odróżnić prawdziwą poezję od literatury. „Krew własna jest rdzeniem poezji i strumieniem piękności” – pisze Irzykowski i określa tym samym leżące u podstaw całej jego twórczości (również tej krytycznej) przekonanie o nieuniknioności zintegrowania pierwiastków duchowych przeżyć autora z materią dzieła, by tym samym wynieść je na wyżyny „królestwa poezji” [N 85–86].

Punkt wyjścia jest w oczywisty sposób tożsamy z postulatami wielu dziewiętnastowiecznych twórców. Od Friedricha Schlegla aż po Williama Diltheya powtarzana jest w XIX stuleciu teza o doświadczeniu poety jako jedynym możliwym stymulancie twórczej wyobraźni. Młody Irzykowski nie pozostawia żadnych wątpliwości co do zakorzenienia swych utworów w osobistym przeżyciu i lektura *Małżeństwa Maran* jako przykład takiego nasycania „krwią własną” jest w pełni usprawiedliwiona, o ile wręcz nie wskazana. Irzykowski obdarza bohatera noweli wspomnieniem, będącym wariantem jego własnego doświadczenia: wieczornego spaceru w towarzystwie Zosi Piotrowskiej, kuzynki, w której kochał się przez kilka lat od czasu odwiedzin u wujostwa w Kabarówcach w 1890 roku. Bohater noweli wspomina dawne czasy i związane z nimi wydarzenia:

Szczególnie jedna z tych sytuacji tańczyła mu przed pamięcią. Był to spacer na drodze wiejskiej. Ona szła naprzód z kim innym, a on o kilka kroków za nimi szedł razem z pewnym pocziwym chłopcem. Księżyc był w pełni i jasno oświetlał równinę. On idąc w tyle rzucał pierwszej parze bezsilne przycinki i zachęcał swego towarzysza, aby we dwójkę deptali po jej cieniu. A przecież w tej samej chwili patrzył wtedy na las czerniejący w oddali, na biały księżyc unoszący się bez nieba nad lasem i domyślał się w tej ciemni istnienia wolnych, oblatujących jasnymi strugami światła polanek, w otoczeniu filarów drzew, niby meczetów modlącego się spokoju [N 90–91].

Fragment ten ma źródło w grudniowej notatce w dzienniku w roku 1892, kiedy to Irzykowski wspominał letni pobyt u wujostwa Piotrowskich:

Innym razem, gdyśmy wyszli wieczorem na spacer, powiedziałem jej wiele przycinków, których już sobie nie przypominam, a które nie mogłem w głos powiedzieć, mówiłem Olowi do ucha. Ona szła przodem z ojcem, ja z tyłu z Olem, prowadziliśmy się jako mąż i żona – przy czym ja z nim walczyłem o przywilej stąpania po jej cieniu, narzekając, że niemożliwym jest nam obom chodzić po cieniu tak chudej osoby. A mimo to w tej samej chwili patrzyłem na pełnię księżyca, unosząc się ponad lasem, i snułem romantyczne porównania. Że ten księżyc to anioł zakochany w tym czarnym lesie, kołysze się tuż nad nim, zamierzając się lada chwila w nim pogrążyć. A we wnętrzu lasu widziałem wiele polanek jasno księżycem oświetlonych. Były to miejsca czyste od drzew, oblane całą strugą promieni, naokoło otoczone drzewami jak filarami – u góry błyszczał księżyc – były to kaplice światła, zakończone kulą księżyca u góry [Dz I 429].

Powiązanie rozważań bohatera ze wspomnieniami Irzykowskiego rzuca szczególne światło na dalsze przemyślenia mężczyzny snującego się pośród tłumu niby „szczątek rozbitego statku miotany falami”. Rozważania samotnika krążą wokół utraconej dziewczyny, niepewności tego, co się z nią stało po rozstaniu:

Defilowały przed jego umysłem wszystkie możliwości jej osoby dotyczące, kombinowały się same i znosiły wzajemnie. Przypominał sobie, że gdzieś słyszał, że ona weszła w stosunki z kim innym; jakiego rodzaju były to stosunki i z kim, tego nie starał się dowiedzieć, unikał nawet osób, u których mógłby w tym kierunku zasięgnąć informacji [N 91].

Ten rodzaj niedoinformowania był również udziałem młodego pisarza – i w znacznej mierze, jak się wydaje, wynikał z jego wyboru. W ostatniej dziennikowej notatce poświęconej Zosi relacjonuje spotkanie w początkach 1894 roku z jej przyjaciółką Marią, która starała się przekonać go do odwiedzin – „zapewne chcąc nas skonfrontować, ale bez poważnienia Z[osi]”, dodaje Irzykowski. „Zauważyłem też – pisze jeszcze – że zachowałem się wobec niej tak samo nieswobodnie, jak wobec Z[osi], zapewne dlatego, że ona mi Z[osię] zastępowała jako ta, która ma się z nią wkrótce widzieć i o mnie jej mówić” [Dz I 566]. Nieznane są późniejsze

losy ukochanej Irzykowskiego, ale nałożenie na siebie trzech tekstów – zapisków dziennikowych ze stycznia 1897 roku, cytowanej wyżej noweli i powstałej w 1937 roku *Historii nienapisanego utworu*, pozwala wysunąć pewną hipotezę.

Bohater *Matżeństwa Maran*, nieco odurzony alkoholem, przypominając sobie plany wspólnego pożycia z ukochaną, kładzie się ostatecznie spać w hotelowym pokoju, ale zostaje obudzony przez odgłosy toczącego się tuż za ścianą dialogu. Wydaje mu się, że rozpoznaje głos ukochanej, z podsłuchanych fragmentów rozmowy wnioskuje, że drugim uczestnikiem spotkania jest mężczyzna, z którym bierze ona rodzaj ślubu. Cała ceremonia i pieśczoć kochanków fascynują go, tym samym początkowo nie odczuwa zazdrości, pomimo utwierdzenia się w przekonaniu, że mieszkająca obok para to jego konkurent i ukochana. Przebudzony, oświetla pokój i wtedy następuje momentu samookreślenia:

Naprzeciw siebie przy świetle świecy ujrzał lustro. Lustro to było duże, prostopadłe i dotykało podłogi. Widział w nim całą swoją postać siedzącą na łóżku, ujrzał swój wzrok obłąkany, rozczochrane włosy, rozerwaną na piersiach koszulę, wypieki na twarzy – i uczył nad sobą głęboką litość [N 95–96].

W tym momencie dźwięki zza ściany – szepty, pocałunki, odgłos zrzucanego ubrania – zaczynają przynosić fizyczny ból („jakby uszczygnięcia rozpalonymi obcęgami”). Nie mogąc go jednak umiejscowić, mężczyzna zaczyna bić się pięściami, „aby ból ten zlokalizować”. Patrzenie w lustro wzmagą szal:

Wyskoczył na ziemię i wił się, kłając zębami dłonie i łokcie. Bił czołem o ziemię, a chwilami nieruchomo spozierał na obraz jakiegoś nędzarza odbity w lustrze.

Tymczasem działy się rzeczy, z których śmiał się coraz bardziej. Śmiał się aż do kaszlu. Wkładał palce w płomień świecy i cofał je potem sparzone. Coraz bardziej zatracał poczucie własnej odrębności i wmyślał się w sytuację tych tam, współdziałając niejako z nimi. Zamieniał się cały w zwierzę. Oddech jego stawał się tak samo krótkim jak u nich – ciało jego było spętane polipem wymyślanego spółkowania [N 96].

Szaleństwo bohatera wyrzuca go w gorączce na ulicę, doróżkarz, nie mogąc nawiązać z pasażerem kontaktu, uwozi go do jed-

nego „z najbardziej szalonych lupanarów tego miasta”, gdzie rolę ukochanej, ukrywającej się pod pseudonimem pani Maran, przejmują jedna za drugą sztydzące zeń prostytutki.

Ta narracja – ukazująca moment zsunęcia się maski opanowania i niezależności z twarzy samotnego człowieka w kontakcie z wytworami umysłu, nawiązującymi do najważniejszych przeżyć z jego biografii – stanowi próbę wyrażenia najgłębszych lęków towarzyszących zakochanemu młodzieńcowi lub też, co nawet bardziej prawdopodobne, jest próbą wyzwolenia się z błędnego koła rozpamiętywania i smutku. Otwierający nową część prywatnych zapisków w styczniu 1897 roku – najpewniej wkrótce po ukończeniu noweli – Irzykowski pisze:

I oto zaraz na wstępie napotykam te same figury, te same stosunki, które mi towarzyszyły przez cały ciąg poprzedniego dziennika. Niestety, przyznać się muszę, że się od tych stosunków jeszcze nie uwolniłem. Tym razem, mogę sobie jednak śmiało wróżyć, że w niedalekiej przeszłości to się zmieni [Dz I 699].

Nie jest możliwe, by wskazać w „pierwszym dzienniku” wątek dotyczący życia osobistego Irzykowskiego dorównujący opowieści o Zosi, tak liczbą zapisanych kartek, jak i intensywnością uwiecznionych na nich emocji. Sytuacja rodzinna pisarza pozostawała w owym czasie bez zmian<sup>2</sup>, jedyną zatem nadzieją kresu zniewolenia mogła być ta związana z zamknięciem rozdziału poświęconego kuzynce Piotrowskiej. Również sakramentalne „tym razem” – mogące odnosić do innych uwiecznionych na kartach dziennika prób pożegnania<sup>3</sup> – stanowi o ostateczności rozstrzygnięcia. Moż-

<sup>2</sup> Zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. I, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1987, s. 243–244.

<sup>3</sup> Pod koniec grudnia 1893 roku Irzykowski notował: „Nie będę się tu bawił w elukubracje noworoczne, bo porównując mój zapisek z początku roku z teźniejszym stanem rzeczy, nie mogę się powstrzymać od litościwego uśmiechu. Prócz tego przypominam sobie ustęp z dziennika Zosi, zaczynający się od słów: «Zapewne po raz ostatni piszę datę tegoroczną», ustęp zresztą jak tyle innych do połowy wymazany. W nim pisze Zosia, że pragnęłaby, aby ta mała cząstka dobrego czy też prawdy, która walczy ze złem, zwyciężyła. Tak się stało istotnie, przynajmniej ze mną, bo potrafiłem się skutecznie obronić i odgradzić od tego kłamstwa, które się nazywało Zosią” [Dz I 541]. Zaraz jednak Irzykowski zastrzeżę, że nie zrywa kontaktów zupełnie, a nawet dopuszcza myśl o pożyczaniu jej swojego dziennika. Jak pokażą dalsze

liwe jest zatem, że pomimo przedsięwziętych środków ostrożności, Irzykowski otrzymał wiadomość o zmianie sytuacji życiowej Zosi, zmianie, która usuwała ją na stałe poza obręb potencjalnego „ciągu dalszego”. Kuzynka była już wówczas panną dwudziesto-pięcioletnią<sup>4</sup>, której zamążpójście – dwie starsze siostry zostały już wydane za mąż – było naturalną kolejną rzeczą w rodzinie ziemiańskiej. Domysł zatem o zaręczynach, czy choćby pojawieniu się poważnego konkurenta do ręki, wydaje się usprawiedliwiony.

Taki scenariusz uprawdopodobnia wspomnienie Irzykowskiego o „pewnym gościnnym dworku polskim”. W 1938 roku powstała *Historia nienapisanego utworu*, w której pisarz snuł rozważania nad niedoszlą do skutku próbą artystycznej rekonstrukcji rozstrzygającego dialogu między Mickiewiczem a Puttkamerem o ich prawie do miejsca u boku Maryli Wereszczakówny. Poeta miał ulec sile argumentów dotyczących stanu, majątku, a także dlatego, że nie odnalazł w sobie dowodu na to, „że ona kocha go tak głęboko”, a nie ulega „tylko egzaltacji i ambicji” [N 300–301]. Mitotwórcza tendencja Irzykowskiego pozwala mu w ten sposób przeprowadzić do końca paralelę między historią ujętą w czwartej części *Dziadów* z własną przygodą miłosną. Los, który sprawił, że „wyszedłszy z gimnazjum”, przeżył „sytuacje podobne do Mickiewicza” [N 297], dopełnił się, jak się wydaje, zimą 1897 roku, gdy jego własny Puttkamer (którego tożsamość pozostaje po dziś dzień w ukryciu<sup>5</sup>) odebrał mu wszelkie prawo do nadziei związanych z Zosią – najpewniej niedługo już Piotrowską.

Osobisty wymiar *Małżeństwa Maran* nie określa jednak całokształtu znaczenia noweli. Wypracowywana przez Irzykowskiego

---

napomknienia dziennikowe (choć faktycznie – począwszy od 1894 pisze o dziewczynie mniej) i kilka odnotowanych snów, do całkowitego wyzwolenia trochę jeszcze brakowało.

<sup>4</sup> Zofia Piotrowska już w 1893 roku mówiła o sobie „stara panna”, udając „że sobie z tego nic nie robi”. Zob. Dz I 540.

<sup>5</sup> W czasie, gdy nadzieje związane z Zosią wciąż były żywe, częstym gościem w Kabarowcach był też Roman Kluczenko, wówczas dwudziestosiedmioletni, w odczuciu Irzykowskiego przystojny, cyniczny młodzieniec „z jakąś burzliwą czy też nieszczęśliwą przeszłością”. Zob. Dz I 290–293, 366. Zakochany w Zosi, według świadectwa jej brata, miał być Tadeusz Łosowski, kolega Alfreda Irzykowskiego z gimnazjum, zatrudniony przez Stanisława Piotrowskiego w charakterze kartografa. Zob. Dz I 294–296.

w tym czasie (razem ze Stanisławem Womelą) teoria intymizmu nie sprowadza się jedynie do autobiografizujących zabiegów poetyckich. Symboliczna scena, w której bohater rozpoznaje siebie w lustrze, jest momentem autoidentyfikacji samego autora, ale jednocześnie próbą uniwersalizacji stanu człowieka obezwładnionego przez chimery miłości – ważnego zabiegu, odróżnialnego w krytycznym namyśle Irzykowskiego od technik prostego powielania szablonów zachowań, które czytelnicy rozpoznają jako swoje. Studiujący kilka lat wcześniej Strindbergowską *Spowiedź szaleńca* Irzykowski realizuje w swej noweli osobistą scenę zazdrości, starając się, jak szwedzki pisarz w 1888 roku, unaocznić dramatyzm autentycznych przeżyć, których ból odczuł na własnej skórze. Nie chodzi mu jednak o wytaczanie procesu rzeczywistej ukochanej, o feerię oskarżeń i podejrzeń, wyznawczość przedstawianego tekstu. Wręcz przeciwnie – zaciera te ślady. *Małżeństwo Maran* to próba przetransponowania w autoreferencyjną fikcyjną historię wielowarstwowego doświadczenia egzaltacji nieodwzajemnionej miłości.

Interpretujący na kartach dziennika tradycję romantyczną, młody Irzykowski rozważa w kontekście lektury czwartej części *Dziadów* metody „opisywania własnego ja”.

Mickiewicz jest główną osobą i pewna część wszystkiego odgrywa się poza kulisami. (...) Czy tedy na tym polega romantyzm, że autor albo nie mogąc, albo czując, że nie warto podawać własne życie wprost – czyni z nim misteria (takie, jakich ja chciałem użyć w *Odlamach* – ale tam już wyraźnie i wewnątrz) i podaje jakąś dziwną historię, która chociaż może starczyć sama dla siebie – musi być jednak połączona z życiem autora – bo autor tak chciał [Dz I 286–287].

Irzykowski podejrzewa o ten rodzaj romantyzmu i Goethego, jako autora *Fausta*, i Byrona, zastanawiając się jednocześnie nad mistycyzowaniem autorskiego „ja”. W przypadku zestawienia *Małżeństwa Maran* z *Dziadów częścią IV* zasadnicza różnica polega przede wszystkim na tym, że o ile Gustaw szuka kogoś, komu mógłby opowiedzieć swą historię, o tyle przeżycia bezimiennego hipochondryka przynależą w znacznej mierze do jego wewnętrznego świata. Daleko tu do atmosfery sprzyjającej spowiedzi, wyznaniu... Bohater samotnie stacza się w szaleństwo, rojąc o obec-



ności ukochanej w pokoju hotelowym. Irzykowski rezygnując z wykreowania sceny spowiedzi (jak w dramacie Mickiewicza) i nie dając żadnych sugestii na temat autobiograficznego zakorzenienia swego utworu, decyduje się na tradycyjnie opowiedzianą, nawet jeśli nieco „dziwną”, historię. Tym samym jedyną wskazówką o doświadczeniowym kontekście utworu może być sąsiedztwo „rzeczy o Horli” jako manifestu, którego postulatów nowela byłaby przykładową realizacją.

Jeśliby uznać sformułowanie z noweli o „zabawianiu samego siebie swoją romantycznością” [N 93] za autorski sygnał „powinowactwa z wyboru”, wspomniany na początku kontekst wiersza Mickiewicza jako założycielskiego manifestu polskiego romantyzmu mógłby tu mieć znaczenie kluczowe. Wtedy *Małżeństwo Maran*, będące realizacją postulatów z programu *Czym jest Horla?*, miałoby nie tyle charakter przykładu (jak go w posłowniu do publikacji książkowej określa dojrzały już pisarz), ile urastałoby do rangi utworu programowego. Taki status noweli w wymiarze biografii twórczej Irzykowskiego pozwalałby na wnioski raczej o rozwoju i wzbogacaniu ideałów estetycznych pisarza w ciągu dziesięciu lat, od roku 1896, kiedy powstają *Sny Marii Dunin*, niż na to, że *Pałuba* miała być próbą odcięcia się od wcześniejszych prób estetycznych. Chociaż bowiem we wspomnianym komentarzu do pierwszej zbiorczej edycji *Nowel* Irzykowski prosił, by nie wysnuwać z „rzeczy o Horli” wniosków o jego obecnych poglądach literackich, to wydaje się, że stara się odciąć przede wszystkim od afektowanego stylu manifestu i symbolistycznych skojarzeń, jakie tekst mógł wywoływać. *Małżeństwo Maran* jest być może utworem pochodzącym z „wczesnej fazy rozwoju pisarza (...) cechującej się upodobaniem do jaskrawości” [PR V 145], jak zaznaczał już autor przekładu noweli opublikowanego w 1900 roku w „Die Gesellschaft”, to jednak stwierdzenie, że pisana wówczas *Pałuba* zmierza ku „przezwycięzeniu” tej tendencji [PR V 146], z trochę większego dystansu zaczyna tracić na ważkości. Wydaje się bowiem, że *Pałuba* ogłoszona trzy lata przed *Nowelami*, w zasadniczym stopniu nawiązuje do postulatu nasycenia twórczości „krwią własną” – i to nie tylko w autobiografizującym znaczeniu. Jej autotematyzm rozciąga się na problemy warsztatu, ale też na „tło (...) zapatrywań filozoficznych i estetycznych”

autora. Tłem tym są między innymi wskazane w *Pałubie* postulaty intymizmu, a także prace powstałe w chwili formułowania się programu *Czym jest Horla? z Malżeństwem Maran* na czele<sup>6</sup>. Dopiero po ogłoszeniu *Pałuby* drukiem nieprzychylnie reakcje na nią pokazują Irzykowskiemu, że z trudem wypracowana propozycja innej realizacji neoromantycznych ideałów ekspresji nie znalazła zrozumienia u współczesnych. Tym samym dochodzi do częściowego zakwestionowania intelektualnej pracy wykonanej między rokiem 1896 a 1903. Odmienność obu tekstów nie neguje jednak w żadnym stopniu łączących ich więzi, które ujawniają się i w planie tematycznym (zwłaszcza temat wierności po odejściu jednego z kochanków), i w wymiarze osadzenia dzieła w emocjonalnym życiu autora.

*Pałubą* rządzi jednak z pewnością inne, bardziej złożone prawa niż napisaną sześć lat wcześniej nowelą. Irzykowski zaczął definiować te zasady wkrótce po opisanu przygody bohatera *Malżeństwa Maran*, padającego w ramiona prostytutki w jednym z domów publicznych. W liście do Womeli przepisany do dziennika na początku 1897 roku stwierdzał:

Otóż to, co ty nazywasz to n e m, ja nazywam bezpośredniością. Jest to ów tajemniczy związek poety z wypoconym przez niego kołem myśli, poczucie należenia ich do niego, życie odciętego członka ciała

<sup>6</sup> Zdumiewające jest, że *Czym jest Horla?* pozostaje poza horyzontem zainteresowań Wojciecha Głowali, starającego się odtworzyć „system estetyczny” Irzykowskiego (tenże, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1972). Jakiegokolwiek związku *Pałuby* z młodzieńczym programem nie widzi Joanna Stryczyk (J. Stryczyk, „*Pałuba*”, czyli sposób nieistnienia miłości, „*Twórczość*” 2001, nr 6), natomiast ostatnio piszący na ten temat Jerzy Franczak dopatruje się istotnego przesunięcia akcentów – „z zagadki bezimiennej rzeczywistości na wielość nadawanych jej imion” (J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków: Universitas 2007, s. 91). W tym przesunięciu trudno jednak dopatrywać się „zarzucenia” młodzieńczej koncepcji (por. *tamże*, s. 90–91), gdyż gołosłowność kultury ukazana w *Pałubie* jest jedynie innym sposobem mówienia o bezimienności rzeczy i zjawisk. Nadzieja na spełnienie komunikatu jest jednak nie mniejsza niż we wcześniejszych utworach, co potwierdzają takie analizy, jak na przykład piszącego o „nieskończonym optymizmie” *Pałuby* Piotra Jorana Drozdowskiego (tenże, „*Pałuba*”, *kłopotliwe arcydzieło polskiego modernizmu*, „*Poezja*” 1986, nr 7/8, s. 12).

poza ciałem. Sytuacja jakaś ukazuje nam się tak blisko i tak się narzuca, że do obrazu dobieramy oryginał. Szczerze się zastanawiając, takie uczucia mamy do wielu a wielu myśli lub obrazów, nie tylko naszych, lecz i cudzych. I nie potrzeba aż skomplikowanego tematu, gdyż najdrobniejszy fakt może w nas wzbudzić to poczucie bezpośredniości. Np. wspomnienie pocałunku, samego pocałunku, może naraz zapłonąć w nas tak silnie, że aż czujemy potrzebę to wrażenie, tę siłę, tę Horlę jakoś zdefiniować, wynaleźć dlań jakiś klosz, całkowicie wykroić z siebie. Poeta, chcąc drugim udzielić tego uczucia, staje się historykiem faktu (...) [Dz I 717]<sup>7</sup>.

W ostatnim zdaniu kryje się istota nadziei pokładanej w *Pałubie* jako realizacji ideału bezpośredniości. „Udzielenie własnego uczucia” drugiej osobie, na drodze naukowego, historycznego wywodu, to czyn bezsprzecznie utopijny, ale trudno wykazać, by piszący swą powieść całkowicie się z tym zgadzał. *Pałuba* wynika z niezadowolenia z dotychczasowych prób literackich, rozpoznania konieczności opisowości, przesady, hiperbolizacji stających przed tymi, którzy próbują oddać za pomocą sztuki własne doświadczenie rzeczywistości. Nieunikniona wydaje się być owa „jaskrawość”, o której wspomina tłumacz *Małżeństwa Maran* (niewykluczone, że sam Irzykowski). W cytowanym wyżej liście pisarz przywołuje temat, który próbował zrealizować Womela – lekki żal za snem. Historia „małej tęsknoty” musi ustąpić w momencie pisania miejsca opowieści o „facecie, który ma już oficjalnie tęsknić za snem, aż do maniactwa” [Dz I 717]. Ten przykład konieczności „wynagradzania” bezpośredniości przesadą wydaje się w istocie pogłosem noweli ukończonej przez Irzykowskiego parę dni czy tygodni wcześniej. Obłąd bohatera tej opowieści miałby w tym kontekście za zadanie oddać odpowiednio łagodniejsze, melancholijne wspomnienie przeszłości, uczuciowej przygody z młodości. Hiperbolizacja własnego doświadczenia byłaby zaś nadzieją na jego ocalenie, w myśl powszechnego poglądu o intensyfikacji obrazu w ujęciu poetyckim: „Już prosty list Dickensa, Carlyle’a czy Kingsleya – pisze William Dilthey w *Wyobraźni poety* – zawiera to nerwowe spotęgowanie rzeczywistości, niby w powiększającym lustrze; skały stają się bardziej strome, łąki

<sup>7</sup> Tu i wszędzie dalej, o ile nie zaznaczono inaczej, wyróżnienia w obrębie cytatów pochodzą od autora cytowanego fragmentu.

bardziej soczyste, kiedy padnie na nie ich wzrok”<sup>8</sup>. Niemiecki filozof podejmuje romantyczny wątek szczególnej wrażliwości poety, który, niby soczewka, skupia w sobie – intensyfikując go w sposób wyjątkowy – otaczający świat. Formuluje leżący również u podstaw poetyki Irzykowskiego postulat niezbywalnego zakorzenienia dzieła w doświadczeniu jego twórcy. W 1887 roku Dilthey stwierdzał:

Tylko siła i bogactwo przeżyć poety gwarantują tworzywo dla prawdziwej poezji. Tak powstaje zasada, zgodnie z którą podłoża specyficznego oddziaływania poety należy przede wszystkim szukać w zakresie, bogactwie i energii jego doświadczeń. (...) Twórczość ta jest spokrewniona ze snem i zblizonymi do niego stanami oraz z obłądem<sup>9</sup>.

Dilthey, pamiętając zapewne o Hölderlinie (jako twórcy *Hyperriona*) czy Keatsie (jako autorze *Kubla Chana*), wskazuje na fundamentalny związek granicznych stanów ludzkiej świadomości z twórczością i ścisłą zależność charakteru dzieła od wzniosłości ducha poety. Obłąd bohatera *Matżeństwa Maran* jest dalekim echem „prawdziwych” szaleństw i romantycznej egzaltacji. Idea intymizmu – według Irzykowskiego – nie może i nie powinna spełnić się na drodze przesady poetyckiej tego rodzaju. Chęć służenia prawdzie wymusza – mówi Irzykowski – owe zabiegi na artystach. Sam jednak widzi nieadekwatność tego rodzaju przesady dla jakże istotnego, nawet jeśli utopijnego, zmierzania.

Dla rozumu poczucie to bezpośrednio przedstawia się jako iluzja męcząca, nowa emanacja woli, która się przez wszystkie szczeliny wciska, dążność zaś ucieleśnienia tej iluzji jednym z największych idealizmów na świecie. Świat przecież został stworzony na to, aby miał kto niemożliwości brać na serio. (...) Jest między poetą a tą bezpośredniością bliskość, lecz tak jakby między nim a nią samą była odległość zmniejszająca się w stosunku do ułamka periodycznego, tzn. że nie ma w nieskończoność nadziei przybycia do celu, a zbliżanie się nie jest przecież niczym. Ten zaś ułamek periodyczny jest tym mniejszy, im większe jest poczucie rzeczywistości poety. Tylko poczucie rzeczywistości bowiem daje zakłęcia na bezpośredniość [Dz I 717–718].

<sup>8</sup> W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, oprac. Z. Kuderowicz, Warszawa: PWN 1982, s. 124.

<sup>9</sup> *Tamże*, s. 111–112.

Na pograniczu „największego z idealizmów” rodzi się estetyczna koncepcja dzieła, które powstaje, opierając się na konkretnych faktach, doświadczenia. Jego autor ma zaś za zadanie szukać sposobów na odtworzenie konkretnej rzeczywistości w dziele sztuki. Irzykowski, biorący niemożliwości na serio (echem odbija się tu fraza z *Czym jest Horla?* o poezji ilustrującej odwieczny cel świata: powrót do cudu [N 84]), pozwala sobie na szczególne wykorzystanie narzędzia, które z natchnioną poezją niewiele ma wspólnego. W tym miejscu dochodzi do rozbratu z kolegą po piórze:

Ty jeszcze identyfikujesz się z tematem i wierzysz w temat. Ja pozornie cofam się w tył i rozbieram rozumowo, jakimi zygzakami chodzi twórczość ludzka. Właściwie jednak jestem tak daleko, że prawie skończyłem okrąg (a może część linii spiralnej dążącej wewnątrz?) i patrzę na obnażone zadanie. Tobie fantazja i poczucie rzeczywistości podaje takie a inne środki, ja także nic innego tylko szukam środków, ale nie ustaję tam, gdzie ty, wyobraźnia wygotowuje środki tak złożone, że się wreszcie rozsypują, co jest naturalnym następstwem coraz wyższej temperatury. Ja jestem większym niewolnikiem bezpośredniości niż ty, gdyż chciałbym jej pomóc do życia w sposoby jeszcze bardziej wyrafinowane. A zresztą chociaż ją nazywam, czyż ją przez to znam, a nie czuję tylko? Nazwa jest tylko prowizoryczną etykietą [Dz I 718].

W stosunku do manifestu napisanego w maju 1896 roku dochodzi do subtelного przesunięcia. Nazwa, którą wtedy Irzykowski określał jako „grób kwestii” [N 83], tu traci swą ostateczność. Pisarz definiuje doraźność, płynność języka i tym samym wyraża zgodę na pragmatyczną grę, pozwalającą na analizę samych zasad wytwarzania się stanu ducha z jednej strony, i metod komunikowania go z drugiej:

To, co nazywasz rozjaśnianiem kątów tematu, ja pojąłem głębiej i sięgnąłem głębiej, bo do odbudowania genezy tematu. (...) Chodzi mi nie o pozostawienie tej samej drogi, którą przechodził utwór pęczniewając, lecz o zdefiniowanie siebie, co mnie na temacie uderzyło, co mnie tknęło sympatycznie, a to właśnie jest dążeniem do wyobrażenia sobie bezpośredniości [Dz I 718–719].

Irzykowski w swym liście do Womeli rozrysowuje moment przejścia od egzaltowanego stylu niektórych nowel, większości poezji i pewnych partii dziennika do dzieła, które dopiero chce napisać.

Utwór literacki zostaje w tym miejscu przemianowany, stając się dla Irzykowskiego nie tyle zapisem specyficznego tętna rzeczywistości, jakie może odczuć czytelnik, ile przede wszystkim pisarską auto-definicją i obszernym komentarzem do centralnego miejsca dzieła, tego samego, do którego odnosi się bohater *Małżeństwa Maran*:

Zanim się położył, spacerował długo po pokoju. W głowie płąsały mu myśli, które do niedawna uwiązane na sznurku, teraz skądś się wzięły, swawoliły, witały się wzajemnie: I ty tu? A, i ty tu? Plany wspólnego pożycia nią odnawiały się i wabiły go znowu, tworząc tarczę z różnokolorowych pierścieni naokoło jego zacienionego punktu. On zaś wiedział, czym jest ten zacieniony punkt, i uśmiechał się do niego [N 92].

Ta subtelna wskazówka nie musi wydać się istotna, jeśli czytać ten utwór osobno. Gdy zestawić go jednak z późniejszymi pismami Irzykowskiego, jasne staje się, że w tym miejscu ukształtowane zostaje centralne miejsce estetyki autora, odtąd już zawsze poświęcającego swe siły w służbie „ocalania «istoty rzeczy»”. Ukazanie mechanizmów transponowania życia w literaturę, zasugerowanie osobistego zaangażowania w konkretny temat literacki, staje się realizacją postulatu bezpośredniości. Postulatu, którego spełnieniem, na przestrzeni najbliższych lat życia pisarza, stanie się właśnie *Paluba*<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Nie zgodziłaby się być może z tym sądem Joanna Stryczyk, która w swym studium „*Paluba*”, czyli *sposób nieistnienia miłości* pisała: „Utwór Irzykowskiego z pewnością nie jest realizacją postulatu zawartego w manifestie *Czym jest Horla?*, w myśl którego dzieło sztuki, będące rodzajem sprawozdania z bezpośredniego odczuwania rzeczywistości (nie zaś jej racjonalnego poznawania) powinno odwoływać się do natury czytelnika, aby uświadomić mu zakres kulturowego ograniczenia”; J. Stryczyk, *dz. cyt.*, s. 80. Autorka tekstu – co bardzo ciekawe – traktuje jednak *Palubę* jako „dalszy ciąg intymnego pamiętnika”, który byłby, jej zdaniem, „uruchomionym przez miłość dążeniem do ustalenia optymalnej relacji między doświadczeniem własnej emocjonalności a racjonalnym słowem, w decydujący sposób określającym stosunki między ludźmi” (*tamże*, s. 81). Ta druga teza jest niezwykle frapująca, pozwalałaby bowiem rozważać *Palubę* w kontekście innych dzieł literatury, które powstają jako transpozycja motywów znanych z dziennika pisarza (np. *Dziennika pisanego nocą* i opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), są wariacją na jego temat (twórczość Mirona Białoszewskiego) lub wręcz zastępują rutynę tworzenia dziennika (*Zły Leopolda Tyrmanda* zaczynający się w momencie, w którym kończy się *Dziennik 1954*).

## II. Świadectwo

Stwierdzenie, że *Paluba* to dzieło w zasadniczej mierze autobiograficzne, jest co najmniej ryzykowne. O genezie tematu tego utworu jednak – wbrew temu, co w połowie lat siedemdziesiątych pisała Barbara Winklowska<sup>11</sup> – wiadomo dziś wystarczająco wiele, by stawiać doprecyzowane hipotezy. Mimo że zapiski dziennikowe urywają się w momencie, gdy pisanie powieści wchodzi w decydującą fazę, a korespondencja z tego czasu jest niezwykle skromna i zasadniczo kwestii prac nad książką nie porusza, to jednak gros świadectw pozwala snuć wysoce prawdopodobne domysły co do intencji twórczych pisarza. Były zaś one niezwykle bogate, gdyż teza o funkcjonujących w charakterze fundamentu dla książki konkretnych doświadczeniach życiowych w niczym nie umniejsza słuszności rozpoznań badaczy wskazujących na *Palubę* jako na przykład powieści autotematycznej<sup>12</sup>, studium ludzkiej psychiki<sup>13</sup>, rozliczenia z ówczesną twórczością literacką<sup>14</sup> czy wreszcie symptomatycznego dla literatury modernizmu przejawu refleksji

<sup>11</sup> B. Winklowska, *Wstęp*, w: *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*, oprac. tejże, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1976, s. 15.

<sup>12</sup> Zob. E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm (Od „Paluby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1979; A. Budrecka, *dz. cyt.*, s. XXXII–XXXV; K. Bartoszyński, *Pogranicza krytyki literackiej*, w: tenże, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa: PWN 1985, s. 92; M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, w: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków: Universitas 2000, s. 124; B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu (Autoreflekcyjne tendencje w prozie polskiej po roku 1956)*, Poznań: Wydawnictwo WiS 1991, s. 14–15, 34.

<sup>13</sup> K. Stępnik, *Ogólne wyznaczniki paradygmatu literackiego „Paluby” i jego organizacja estetyczna*, „*Studia Estetyczne*” 1973, t. 10, s. 218; W. Bolecki, *Metaliteratura wczesnego modernizmu: „Paluba” Karola Irzykowskiego*, cz. 1, „*Arkusz*” 2003, nr 2, s. 4; M. Podraza-Kwiatkowska, *Ibsenowska „prawda” w literaturze Młodej Polski*, w: tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i esesje o Młodej Polsce*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2001, s. 215–216, 219.

<sup>14</sup> K. Wyka, *Wstęp do „Paluby”*, w: tenże, *Modernizm polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1959; D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa: PIW 1965, s. 188.

nad językiem, jego możliwościami i ograniczeniami<sup>15</sup>. Wydaje się jednak, że w wieloksięgu *Pałuby*, którego złożoność jako pierwszy usiłował zanalizować Kazimierz Wyka<sup>16</sup>, aspekt autoprezentacji odgrywa rolę pierwszorzędą<sup>17</sup>. Wszystkie inne poziomy dzieła powstają na tym właśnie ekspresyjnym fundamencie. Pragnienie stworzenia utworu dotyczącego istoty własnej kondycji stoi za konstrukcją wątków w *Pałubie*, doborem kontekstów przywoływanych z tytułu lub po nazwisku autora, krytyką ówczesnych praktyk i konwencji literackich i wreszcie poprowadzenia metatekstowego komentarza aż na próg filozofii literatury i języka<sup>18</sup>.

Odczytywanie *Pałuby* jako dzieła w pełni modernistycznego jest oczywiście całkowicie uprawnione. W ramach rozważań umacniających tezę o przynależności Młodej Polski do szerszej formacji, której początki znajdują się w XIX stuleciu, a kres przypada na lata sześćdziesiąte minionego stulecia, *Pałuba* odnajduje się znakomicie. Podejmuje większość wątków refleksji estetycznej i epistemologicznej modernizmu, definiowanego za Dennisem Brownem jako „ruch, który w radykalny sposób sondował naturę jaźni i sproblematyzował kwestię możliwości ekspresji ja”<sup>19</sup>. Wydaje się jednak, że wnioski o sceptycyzmie poznawczym Irzykowskiego i o jego dziele, potwierdzającym bez cienia wątpliwości Steinerowskie tezy o zerwaniu kontraktu pozwalającego na opi-

<sup>15</sup> K. Dąbrowska, *Struktura artystyczna „Pałuby” Karola Irzykowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1963, z. 9, s. 161, 166–173; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. II, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2002, s. 164; J. Franczak, *dz. cyt.*

<sup>16</sup> K. Wyka, *dz. cyt.*, s. 227 i n.

<sup>17</sup> Na jego istotność zwracał dotąd uwagę Jan Jakóbczyk piszący o legendarnym charakterze „intymności *Pałuby*” i wskazując na niektóre, niezwykle frapujące wątki autobiograficzne w dziele Irzykowskiego. Zob. J. Jakóbczyk, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2005, s. 49–51.

<sup>18</sup> Przez swój syntetyczny charakter – łączenie autotematyzmu z autobiografizmem – wyprzedzały o przeszło pół wieku tendencje, które w polskiej prozie lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych rozpoznawali m.in. Tomasz Burek, Małgorzata Czermińska i Bogusława Bakuła. Zob. B. Bakuła, *dz. cyt.*, s. 50.

<sup>19</sup> D. Brown, *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature: A Study in Self-Fragmentation*, New York: MacMillan Press 1989, s. 1.



sanie świata za pomocą funkcjonującego języka (ocierające się miejscami o próby postmodernizowania *Paluby*<sup>20</sup>), idą zbyt daleko. *Paluba* jest dziełem podmiotocentrycznym: w centrum jej wielości stoi Karol Irzykowski. Jest to autorska projekcja siebie samego w przestrzeń literackiej kompozycji, szczególnego układu psychologicznych i intertekstualnych zależności, której rekonstrukcja stanowić winna – w myśl wyznawczego założenia dzieła – cel projektowanego czytelnika idealnego. Zdarzenia z biografii Irzykowskiego, potraktowane jako kontekst fabularnych perypetii bohaterów *Paluby*, zmieniają w zasadniczy sposób charakter prozatorskiego przedsięwzięcia. Okazuje się bowiem, że zarówno psychologiczna analiza postaci, jak i metatekstualny komentarz, odnoszący się do sposobów ujmowania zmyślonych wydarzeń, wyrastają z mechanizmów doświadczania rzeczywistości, obcowania z literaturą oraz krytycznej perspektywy, na jaką zdobywał się Irzykowski, w pierwszej kolejności względem samego siebie.

Nasuwająca się w kontekście *Małżeństwa Maran* historia Zosi Piotrowskiej i domyślna, nieodłączna dla Irzykowskiego od tej noweli „mała tęsknota”, nie są też pozbawione znaczenia podczas pisania *Paluby*. Motyw „wierności poprzez śmierć”, o którego wadze wspomni po latach Karol Ludwik Koniński w swym studium o *Palubie*, zatytułowanym *Katastrofa wierności*<sup>21</sup>, w obu tych utworach odgrywa centralną rolę przy konstruowaniu fabuły. Nowela opowiada o „życiu po życiu” samego uczucia, *Studium biograficz-*

---

<sup>20</sup> Zob. B. Pawłowska, *Parodia i groteska w „Palubie” Karola Irzykowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 5, s. 153, 168. Nie do końca przemyślana uwaga badaczki o dekonstrukcjonistycznym charakterze utworu Irzykowskiego sprowokowała Kingę Siatkowską-Callebat do zajęcia stanowiska polemicznego w artykule *Irzykowski – pierwszym polskim postmodernistą?* („Przegląd Humanistyczny” 1997, nr 4, s. 89–96), w którym autorka nie decyduje się jednak podważać „słuszności tezy o postmodernistycznym charakterze *Paluby* jako takiej”, a jedynie wykazuje na niespójność misji, jaką zostaje obarczona literatura w perspektywie dekonstrukcjonistycznej („kładącej szczególny nacisk na odpowiedzialność współtwórców aktu lektury”) z rozpoznaną przez Brygidę Pawłowską „bezsilnością literatury”, którą miałyby diagnozować również *Paluba*.

<sup>21</sup> Zob. K.L. Koniński, *Katastrofa wierności. Uwagi o „Palubie” Karola Irzykowskiego*, w: *Szkice krytyczne. Wybór*, oprac. A. Fitas, Kraków: Arcana 2007, s. 71–101.

ne relacjonuje historię miłości mężczyzny po śmierci ukochanej. Tak to, pisząc o utworze z 1903 roku, komentuje Koniński:

Jak wygląda rozkład zwłok psychicznych, jakie są zmagania się i kapitulacje wierności, jak się pamięć wymyka podstępnie od ciężaru zbyt długo jej ciężącego – to autor przedstawił z niebywałą a bezlitosną precyzją. Włącza swoje rekapitulacje teoretyczne, tak iż uzyskujemy tu – jak się już rzekło – ciekawy i pouczający traktat psychologiczny. Do czynienia mamy bowiem z psychologią „życiową” („*Lebenspsychologie*”), introspektywną i charakterologiczną, którą zawsze uprawiali znawcy świata i prawdziwie dojrzały pisarze-artysty<sup>22</sup>.

Koniński przypomniał w swym tekście *Pyriphlegeton* nowelę z 1922 roku, będącą nawiązaniem do biografii Irzykowskiego i śmierci jego córki, Basi, przekonując (czytelnika, ale i siebie) o tym, że fabuła książki z 1903 roku i tym samym „moralne zagadnienie w niej złożone” mają dla pisarza znaczenie. Ta zamieszczona w przypisie uwaga była – jak się wydaje – bardzo istotna dla Irzykowskiego, który odpisał Konińskiemu i dziękując mu za wnikliwą analizę, stwierdzał:

W porównaniu z tym, jak Pan pisze o *Pałubie*, wywody np. Brzozowskiego o Żeromskim mijają się z przedmiotem, z sednem przedmiotu (Niemcy używają tu słowa: *vorbeideren an*). Żeromski był dla niego okazją do wypowiedzenia własnych myśli. Pańska rozprawa to rozprawa ze mną. Czułem się niejako podglądniętym, czułem, że Pan się wdarł w te sfery, o które, znając literatów polskich, byłem spokojny, że nikt się tam nie potrudzi: mogą mi z zewnątrz dokuczyć, określać kolor moich włosów, mojego talentu czy beztalentu, ale do moich myśli się nie dobiorą, bo ich by to nawet nie interesowało: w Panu poczułem – świadka [L 215].

Uważna lektura Konińskiego, lektura „inwazyjna”, stwarzająca swojego Strumieńskiego w opozycji do powieściowego bohatera (z intencją rehabilitacji tej postaci w oczach czytelników), znajduje uznanie u autora *Pałuby*. Koniński bowiem nie waha się odsłaniać młodości zrywu Irzykowskiego, rekonstruować śladów tożsamości utajonych w tekście. „Kto ty jesteś? – pyta Koniński. – Czym jesteś – ty? Pod powłoką twarzy, pod obłokiem uśmiechu, pod potokiem nieuchwytnym mówienia? Gdzie praw-

---

<sup>22</sup> *Tamże*, s. 77.

da, gdzie zdrada, gdzie rękojmia wierności, gdzie dym, co się rozwieje za chwilę?”<sup>23</sup>. Pytając zaś, nie tylko powtarza pytania, jakie zadawał Irzykowski, ale zwraca się też wprost do samego pisarza i – powiadając sobie jego tekstem – stara się określić te miejsca w *Palubie*, które zdradzają człowieka stojącego za dziełem. W traktowaniu tak istotnego dla krytyka zagadnienia moralnego, jakim jest wierność, dostrzegał Koniński zbyt wiele pasji myślowej, aby przypuszczać, „że książka ta była pisana tylko z zimnym okrucieństwem czystego intelektualisty, wyrafinowanego analityka”. „Nie wierzę bowiem – dodaje autor studium – aby można było myśleć wiele – nie czując wiele”<sup>24</sup>.

W prawdach odkrytych przez Konińskiego rozpoznaje się Irzykowski, odczuwając pewnego rodzaju ulgę. Stawiają bowiem one autora *Paluby* przed osobą czytelnika, który zadał sobie trud, by „wpisać w to dzieło w inne elementy, poprawić je, niejako napisać je na nowo swoim umysłem” (jeśli zacytować Stefana Kisielewskiego próbującego opisać krytyczny ideał Irzykowskiego)<sup>25</sup>. Trop interpretacyjny Konińskiego podejmował po latach Jan Jakóbczyk, widząc w początku *Studium biograficznego* szczególną próbę odtworzenia prywatnego miejsca pierwszego:

Jeśli zaufać sugestiom Winklowej, wspartej w części opisami ostatniego właściciela dworku w Jasionach, Jerzego Ścibora-Rylskiego, to znany opis Wilczy w *Palubie* zbieżny jest z topografią majątku, w którym Irzykowski przyszedł na świat. Jeśli przyjmiemy (z ostrożnością!) tę hipotezę, to odsłaniają się zaskakujące horyzonty interpretacyjne. Inicjujący autotematyczną powieść opis – obnażający konwencję, literacką umowność tego rodzaju początków, podważający reguły komunikacyjne narzucone przez deskrypcję, ewokujący oschłość naczelnego kartografa – niespodzianie ujawnia prywatność, ludzką twarz, sentymenty dzieciństwa, rudymenty autobiografii, sekret wreszcie. A sekret, bywa, zakłada niedyskrecję, tworzy niejasną więź z możliwym odkrywcą<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> K.L. Koniński, *dz. cyt.*, s. 411.

<sup>24</sup> *Tamże*, s. 432.

<sup>25</sup> S. Kisielewski, *O Karolu Irzykowskim (1873–1944)*, w: K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, wybór A. Dobosz, wstęp S. Kisielewski, Warszawa: Czytelnik 1964, s. 7.

<sup>26</sup> J. Jakóbczyk, *dz. cyt.*, s. 50–51.

Dochodzi zatem do przeniesienia ciężaru z wymiaru estetycznego dzieła w przestrzeń zwyczajnej, międzyludzkiej interakcji, szczególnego ideału istnienia, który – dla Irzykowskiego – oznaczał nadzieję na szczerą i bezgraniczną komunikację. Jak pisał Wojciech Głowala:

Konflikty i cierpienia mają, z innej strony, źródło w skomplikowanej zależności względem bliźniego. Otóż osoba, aby prawidłowo działać, musi mieć świadka. (...) Irzykowski tego wyraźnie nie pisze, ale zdaje się, że drugi człowiek jest ceniony jako świadek przede wszystkim. Świadek czyli ten, który potwierdza istnienie i myślenie osoby. Owo „poszukiwanie świadka” (bo jeden z aforyzmów powiada nawet: „Miłość jest poszukiwaniem świadka”) rodzi konflikty i cierpienia z powodu, tym razem, niedoskonałości komunikacji z bliźnimi, która to niedoskonałość wiąże się z brakiem czasu na rozwiązywanie tragicznego konfliktu. Nic więc dziwnego, że samotność (...) uznał Irzykowski za najważniejsze zjawisko społeczne<sup>27</sup>.

Nie jest wykluczone, że poznanie Konińskiego wpłynęło na wznowienie prac nad tomem *Mosty* [B 445], projektem, który, jak zaznaczał Irzykowski, miał już w głowie na etapie pisania *Paluby*. Charakter porozumienia z „analizatorem” własnego dzieła skłaniał do ponownego podjęcia trudu refleksji o problemach i nadziejach związanych z ekspresywnym charakterem literatury. Odkrywający swojego czytelnika idealnego, Irzykowski po raz pierwszy otwarcie przyznaje, jak dużą wagę przywiązywał do intymnego zaplecza swej analitycznej powieści:

Jako człowiek starej daty, nie mam tego ekshibicjonizmu, który dziś się przyjął na polskim parnacie (pod wpływem Francji). Wolałem zacierać ślady, niż je wyjawiać. Fabuła – ta fabuła jest dziesiątą z rzędu transformacją zdarzeń istotnych. Wskazał Pan na *Pyriphlegeton* – intuicja Pańska jest słuszna [L 216].

O ekshibicjonizmie właściwym dla Młodej Polski, z której narodziła się *Paluba*, pisał Irzykowski wcześniej w *Beniaminku* [B 442–443]. Dystansował się jednak pisarz od dawnych zamierzeń, popierając sąd Stanisława Lacka o kreacyjnym charakterze osoby autora w tekście. Paralela z późniejszą nowelą, na jaką

---

<sup>27</sup> W. Głowala, *dz. cyt.*, s. 98–99.

Irzykowski zgadza się w liście do Konińskiego poświadczając jednak istotność zdarzeń, wokół których obudowana jest *Paluba*. Miały one bowiem dla blisko sześćdziesięcioletniego mężczyzny znaczenie przynajmniej równorzędne do żałoby po śmierci Basi, według Haliny Dąbrowskiej, „największej miłości w życiu Irzykowskiego”, której odejście było „największym nieszczęściem”<sup>28</sup>. Wykorzystany w analizie Konińskiego motyw wierności poza śmierć staje się w tym ujęciu doświadczeniem o zasadniczym znaczeniu dla tożsamości samego Irzykowskiego. Historia zaś Piotra Strumieńskiego przestaje być po prostu pretekstem do wnikliwej analizy „duchowej kontrabandy” i „następczego życia duszy”, a okazuje się rodzajem przykładu, na podstawie którego pisarz zadaje pytania i udziela odpowiedzi pozostające w związku z jego osobistymi przeżyciami. Analiza staje się tym samym autoanalizą, mimo że ostatecznie autor nie decyduje się „odkryć wszystkich kart” [P 365]. W dziesięć lat po młodzieńczym romansie Irzykowski jest wierny pogładowi, że „ze wszystkiego można udzielić się ludziom, wypowiedać, tylko nie z miłości” [Dz I 276]. I stąd ekshibicjonizm *Paluby* – bezwzględny, a jednak realizowany niezależnie od zagadnienia najistotniejszego, nienawiązujący wprost do najważniejszej „bajki przedwstępnej” [Dz I 272], tej, która, poprzedzając *Sny Marii Dunin*, przynależąc do obszarów poza książką, mimo to jest „tekstem” najistotniejszym.

Rozstanie z Zosią Piotrowską (czy też z nadziejami wiązany z nią) to moment po wielokroć znaczący dla młodego pisarza. W tym samym czasie, w jakim Irzykowski egzorcyzmuje ducha swego uczucia, nawiązuje się korespondencja z Erną Brandówną. Odpowiada ona na prowokacyjny anons Irzykowskiego, jedno z ogłoszeń, za pomocą których razem z Womelą starali się oni nawiązać kontakty korespondencyjne z dziewczętami. W 1939 roku Irzykowski tak wspominał tę inicjatywę:

Teraz widzę, że w tych korespondencjach wyprzedzaliśmy – ja byłem inicjatorem – na 40 lat Costę Montherlanta. Jaka szkoda, że nie zachowałem w odpisie swoich listów pisanych do przygodnych przyjaciółek z anonsu. Byłem wówczas lichym pracownikiem w redakcji „Przeгляdu” – całą finezję i spryt wysilałem na owe listy, nie aby uwieść,

<sup>28</sup> H.M. Dąbrowska, *O Karolu Irzykowskim*, w: *Klerk heroiczny...*, s. 91.

lecz aby przeprowadzić pewien dramat, budzić dusze – to była nasza wspólna *idée fixe*. Dziś nie zdołałbym już sobie nawet przypomnieć intrygującego tekstu tych anonsów, z których pierwszy zamieszczony był w wiedeńskiej „Neue Freie Presse” r. 1896 (?) i zwiabił Ernę Brandównę – inne spłoszyłem swoimi metodami [Dz II 252].

Wymieniali listy przez dwa lata. Z tych, które ocalały, wyłania się obraz związku niezwykle burzliwego. Za jego kształt odpowiedzialna była niewspółmierność technik „budzenia umysłów” z klasycznymi sposobami uwodzenia<sup>29</sup>. Prowokacyjny charakter listów Irzykowskiego nie dezawuuje jednak jego uczucia do Erny Brand – które to właśnie w dzienniku będzie zrównywał z bólem po stracie córki – i pozwala określić silnie zakorzenione dążenie do przeobrażenia własnego romansu w coś więcej niż zwyczajną historię miłosną<sup>30</sup>.

Korespondencja ta oddaje również przełomowy charakter pierwszych miesięcy 1897 roku. Wtedy to bowiem Irzykowski obiecuje Ernie, że gdy go kochać będzie, napisze dla niej swoją biografię [L 10]. Pisze ją w formie pamiętnika w 1898 roku, ale adresatka nigdy nie dostaje jej do rąk. Jednak o jej podstawowym znaczeniu dla powstającej w tym czasie *Pałuby* zaświadczy na kilka lat przed śmiercią sam Irzykowski, tworząc epitafium dla tego, straconego podczas wrześnieowych nalotów na Warszawę, utworu – swojej „gwiazdy podziemnej”:

Chciałem wznowić eksperyment Russa, pobić rekord jego i rekord *Dzienników* Hebbła i innych sławnych tego rodzaju dokumentów. Życie całe przechowywałem to u siebie jako talizman, jako klucz na pewno otwierający mi przyszłość, rękojmię dumy wewnętrznej, żelazny kapitał duszy. Ja wiem! – mówiłem sobie – ja coś mam, czego inni nie mają! Osiągnąłem w 1898 w tym dokumencie tak wysoką temperaturę, takie piękności wypłynęły mi spod pióra – oprócz

<sup>29</sup> Po latach nazwie je Irzykowski „kompromitującymi gadaninami” na modłę „lohengrińską” [Dz II 151, 223].

<sup>30</sup> „Dzieje uczucia do Erny – stwierdza Barbara Winklowa – nie byłyby aż tak niezwykle, gdyby nie temperatura wspomnień o nim, powracających do końca życia na kartach dziennika”, B. Winklowa, *Karol Irzykowski...*, s. 264. Badaczka przywołuje jako przykład jeden z zapisków po śmierci Basi: „Takich rzeczy nie można nigdy przewyciężyć, to jest przemyśleć, tylko przetrwać. Właściwie jest to jedyny, pierwszy tragiczny wypadek mego życia. Chyba jeszcze drugi był – po zerwaniu z Brandówną” [Dz II 94].

brzydoty i głupoty – że sam sobie zaimponowałem, przekonałem się do siebie. *Paluba* narodziła się właśnie na podstawie tego pamiętnika, on przez nią prześwieca, o nim jest mowa tam, gdzie autor woła: czy ma otworzyć jeszcze jeden, ostatni horyzont i pokazać swoje rezerwy. Ta busola towarzyszyła mi (...), gdy domagałem się owej najwyższej miary, gdy u założeń, u początków twórczości kładłem taki stan intymny, stan szczerości, jasności z sobą, takie napięcie uczucia i intelektu, jakie wynika z pamiętnika albo faktycznie pisanego, albo wciąż pisanego, choćby w myśli [Dz II 558].

Uwikłanie w tę historię uczuć, jakimi darzył dwie kobiety, nie pozostawia żadnych wątpliwości. Fabuła zarówno *Snów Marii Dunin*, jak i *Studium biograficznego* oparta jest na tym samym schemacie fabularnym (zaczepniętym, stwierdza autor w komentarzu, z *Morelli* Edgara Allana Poe [WSMD 463]<sup>31</sup>), a jego wybór może dowodzić, że pisarzowi chodziło nie tyle o opisanie mechanizmów miłości, ile o określenie konkretnej relacji, jaka wytwarza się w następstwie uczuć, możliwości odnalezienia się w sytuacji „po” idealnej miłości. Pamiętnik pisany był dla Erny Brandówny, do której Irzykowski czuł bardzo wiele, niemniej postacią pozostającą wciąż na horyzoncie jego myśli i w centrum przeprowadzanej w piśmie autoanalizy była niewątpliwie Zosia. Kto inny miałby większe prawo do pojawienia się w autobiografii młodego klerka pod koniec lat dziewięćdziesiątych? Autobiografia, pisana na użytek nowej miłości, miała – w samoocenie Irzykowskiego – charakter najintymniejszego wyznania oraz punktu otwierającego nową epokę [Dz II 557]. Ta ranga, nadana przez autora, zmusza do jak najpoważniejszego potraktowania emocjonalnych zawirowań Irzykowskiego i ich związków z *Palubą*; sąd o graniczności poświadcza doświadczenie lekturowe Zofii Nałkowskiej, której adorujący ją Irzykowski dał swój pamiętnik do przeczytania w marcu 1910 roku:

Jestem jak gdyby nowa. Punkt patrzenia przekręcił się w zawiasach. Zstąpiłam w dziwny, przerażający świat dzięki Irzykowskiemu. Był to istotnie jedyny sposób, aby odgrodzić mię od idealnego kompleksu uczuć, związanych z Edmundem. Była jakaś świętość w męczeństwie tamtego naiwnego grzechu. Irzykowski zapoznał mię ze swymi dzieja-

---

<sup>31</sup> Zob. E. Szary-Matywiecka, *dz. cyt.*, s. 24–25.

mi życia, istotnie „dziejami grzechu”. Dech mi zapařło, gdy to czytała. Wydało mi się, że ze mną samą staje się coś straszliwego. Rzecz ta, która kiedyś, po latach dojdzie do ludzi, będzie wprost cudownej szczerości jakimś jedynym świadectwem ostatnich głębin życia<sup>32</sup>.

Zadomowiona w młodopolskiej stylistyce ekspresji Nałkowska czyta tekst Irzykowskiego empatycznie. Od razu też pozwala sobie na odnalezienie paraleli między historią Irzykowskiego a własnym romansiem z żonatym Edmundem Szalitem, związkim, który przez wzgląd na wiele komplikacji towarzyskich, skazany był z góry na niepowodzenie. Kontekst emocjonalny, przywoływany przez Nałkowską, pozwala domniemywać, jaki charakter miała pamiętnikowa narracja. Pisarka przyznaje się do oszołomienia „ciosem tych rewelacji, ujrzanych na niedawnym tle uroczego etycznego patosu, wyrzeczenia, przebaczenia, poświęceń”. „Jest tamto – dodaje pisarka – jak śliczny ogród z liliami, a to jak otchłań, będąca prawdą”<sup>33</sup>. Sposób, w jaki Nałkowska opisywała swoje relacje z Szalitem, którego „powaga i bolesne głębinę” w jego „patrzeniu na «grzech»” miały stać w sprzeczności z „ześliżgiwaniem się wzrokiem roztargnionym po wierchu zjawiska”<sup>34</sup>, pozwala dostrzec dziwną licytację wytworzoną w kontekście wyznania Irzykowskiego, licytację nazywania i adekwatności w obrębie intelektualnego ogarniania ludzkich stosunków. Pamiętnik dla Brandówny roztrząsał fenomen duszy, znajdującej się na granicy piękna i wzniosłości uczucia oraz brzydoty i głupoty – jak można się domyślać – praktyki codzienności. Metafizyka zdrady, jaką w ramach wspólnych uniesień mogli dookreślać według własnych potrzeb Nałkowska i Szalit, musiała zostać skonfrontowana ze spowiedzią pisarza, który – jak dowodzi *Pałuba*, ale też jego wypowiedzi krytyczne i listy – umiał „nazywać rzeczy po imieniu”.

Na czym polegał „grzech” Irzykowskiego? Czy chodziło o upadek uczucia i motywacje stojące za nawiązaniem relacji z Erną? Czy też opisał pisarz swe erotyczne przygody ze służącą, po których zrelacjonowaniu na kartach dziennika snuł rozważania o uświę-

<sup>32</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, oprac. H. Kirchner, Warszawa: Czytelnik 1976, s. 120.

<sup>33</sup> *Tamże*.

<sup>34</sup> *Tamże*, s. 105.



ceniu miłości fizycznej i profanującym idealną miłość charakterze tego „kuchennego” doświadczenia? W październiku 1893 roku notował:

Niech nikt nie postępuje tak jak ja, że zakochany marzycielsko w kim innym, bądź też co najmniej piastując w duszy ideał boskiej, a przecież wedle mego przeznaczenia możliwej miłości, wyniesionej z zerwanych stosunków z J., poniżyłem się do całkiem zwyczajnej kobiety. (...) Pragnę takiego stosunku, w którym po drugiej stronie dostrzegę co najmniej tyle miłości, inteligencji, uwagi i samoponizowania co po mojej [Dz I 463/754, przeł. I. Kania, A. Lam].

Nie wiadomo, czy inicjał „J.” oznacza dziewczynę, w której kochał się Irzykowski jeszcze przed Zosią. Notatki z najbliższych tygodni dowodzą, że w roli „dawnego ideału” występuje właśnie kuzynka Piotrowska – ta, której ukazał „całą swą duszę, lepiej niż ona swoją” i nie wywarł na niej żadnego wrażenia [Dz I 466]<sup>35</sup>.

Irzykowski nie przyznaje nigdzie, w jakim celu udostępnił swój pamiętnik Nałkowskiej, można się jednak domyślać (choćby po zaangażowaniu, z jakim starał się już po zerwaniu odzyskać pisane

---

<sup>35</sup> Sprawa jednak nie jest do końca oczywista, gdyż z tegoż miesiąca pochodzi uwaga o „zestawianiu Zosi w porównaniu z ideałem”, czyli „z tym, czym by Zosia być mogła, gdyby nie ta niewytłumaczona jej głupota pewnego rodzaju, czy też płytkość sądu a sztuczność uczucia”. Czy zatem ideał pisarza miał inny realny pierwowzór? Irzykowski sam zaraz zdaje się zaprzeczać swoim próbom „obniżenia” Zosi: „Tak piszę, a przecież wczoraj w noc płakałem myśląc o niej. Płakałem to znaczy rozczulałem się nad samym sobą, że ja taki niby nieszczęśliwy. Ha! ha! Łajdak staje się sentymentalnym”. Rozstrzygający może być wymyślony w tych dniach plan dramatyczny, historia mężczyzny żeniącego się z dziewczyną, nad którą się lituje, aby zemścić się na innej, którą kocha bez wzajemności. „Temat jest wzięty z mojego życia, ale nie z rzeczywistego, tylko z marzeń, w których nieraz dane z rzeczywistości płątam i nowe kombinacje stwarzam. Bohaterkami byłyby obie Zosie”. Irzykowski zatem zdawał się już po nieudanych konkurach rozróżniać Zosię jako realną postać obciążoną wszelkimi wadami i fantazmat, owoc idealistycznych wzlotów ducha [Dz I 470–471]. Taką hipotezę potwierdzały też wpis z końca października: „Ma dla mnie tyle osobistego czaru, że wystarczyłby u niej jeden prosek bezwzględnej miłości, ażeby przeważać wszystkie żądania, jakie stawiam do mego ideału. A przecież ideał miałem dopiero po poznaniu Zosi, wzorowany był na niej” [Dz I 473]. Ta niewspółmierność realnego wzorca i fantazmatu odzwierciedla się – można sądzić – w pierwszych szkicach „rzeźby o Horli”; zob. Dz. I 476.

do autorki *Narcyzy* listy), że najistotniejszym powodem było jego zaangażowanie, być może dziwna próba „powtórzenia” historii z Erną<sup>36</sup>, czy nawet wcześniejszej jeszcze – w stanie najczystszy – z Zosią. Osadzony również przez Nałkowską w biograficznym kontekście jej przemijającego związku z Szalitem przedstawiał zależności uczuciowe między kochankami dawnymi i obecnymi. Zosia Piotrowska, która w napisanym pod koniec 1897 roku tekście „wystąpiła” jako kontrapunkt dla ocenionej surowo przez porzuczonego pisarza Brandówny<sup>37</sup>, niewątpliwie również we wspomnianym pamiętniku zajęła miejsce poczesne. Zatem intencją Irzykowskiego było niewątpliwie określić szczególnego rodzaju zależność między ideałami przeszłymi a nadzieją związaną z nową miłością. Przygotowanie pamiętnika dla Erny i – ostatecznie – oddanie go Nałkowskiej określa wartość spełnionego w nim ideału szczerości również w budowaniu najważniejszych dla siebie relacji. Ofiarowane ukochanej sprawozdanie ze swojego dotychczasowego życia (z uwzględnieniem zarówno jego piękności, jak i brzydoty, głupoty) jest w emocjonalnym świecie Irzykowskiego świadectwem wiary w pełną i opartą na wzajemnym porozumieniu relację.

Palimpsest *Pałuby* sytuuje się względem tego tekstu „pierwszego” tak, jak związek z Brandówną względem młodzieńczego uczucia do Zosi Piotrowskiej. Ostatecznie też relacja z Nałkowską ma charakter przebudzenia niespełnionych w związku z Erną nadziei, można go zatem uznać za powtórne budowanie układu dwóch konkurujących miłości – przeszłej i obecnej. Irzykowski, nadając *Pałubie* strukturę wielokrotnego romansu, w istotny

---

<sup>36</sup> W styczniu 1910 notuje Nałkowska: „Dziwna afery z «intelektualnym» Karolem Irzykowskim, który mię karmi złośliwościami, jego list, jego krytyka *Rówieśnic* w «Społeczeństwie», codzienne wizyty, zdający się przebudzać sentyment”; Z. Nałkowska, *dz. cyt.*, s. 109. Nietypowy charakter listów odpowiadałby stylowi korespondencji z Brandówną – prowokacyjnym, zaczepnym, miejscami nieprzyjemnym. Ta ostatnia odpisywała Irzykowskiemu: „Równocześnie czułam słuszność uwag Pana i gryzłam się lub złościłam (stosownie do chwilowego usposobienia) tym, że Pan ma rację, i śmiać mi się chciało z Pana, że mi Pan impertynencje gada bez potrzeby”, list z 15 maja 1897 [L 15].

<sup>37</sup> Fragmenty tego tekstu cytuje Barbara Winkłowa, nie został on wszelako włączony do dwutomowego wydania *Dzienników*. Zob. B. Winkłowa, *Karol Irzykowski...*, s. 255.

sposób określił centrum swego młodzieńczego świata. Tak samo z Angeliki uczynił ostateczny punkt odniesienia dla pana na Wilczy, który odczuwa całym sobą, że „dla uświetnienia przeszłości potrzeba pozyskać Olę na współniczkę” w konstruowaniu i regulowaniu swego podziemnego życia [P 124]. Ta gra w szczerść ma charakter konstytutywny dla całego świata przedstawionego – podobnie jak nadzieja na miłosne spełnienie, w obrębie analogicznych reguł, określa emocjonalne zaangażowania samego pisarza. Bardzo prawdopodobne jest, że mający w głowie Strumieńskiego „nieśmiały obraz tej «idealnej» miłości, który wytworzył się w jego umyśle w pierwszej epoce stosunku do Angeliki, a potem nawiedzał go podczas dni żałoby” [P 124], stanowi odbicie własnych młodzieńczych ideałów Irzykowskiego, w znacznej mierze naiwnych, ale przez to tak bardzo cennych. Z młodzieńczej prostolinijności bierze się projekt zdzierania masek, by uniemożliwić kłamstwo między tymi, którzy najmniej powinni przed sobą kłamać [Dz I 545], by odzyskać nadzieję na wcielenie w życie ideału, jakiego dotychczasowe doświadczenia nie zapowiadały.

Biograficzne tło uwydatnia, w jaki sposób w umyśle młodego pisarza nakładały się na siebie dwa porządki: egzystencji i literatury. Emocjonalne rozterki, opisywane na kartach dziennika, staną się w przyszłości materiałem niezwykle ważnym przy preparowaniu duchowej biografii Strumieńskiego. We fragmentach takich jak poniższa notatka z 1894 roku młody człowiek zarysowuje już schematy doświadczenia pana na Wilczy:

Nie myślę wcale o samobójstwie, bo do tego nie czuję w sobie musu. Ale ten stan fizycznej i psychicznej bezradności, tej półrozpaczy nie dość silnej, by mnie zgnieść całkowicie, ten ostatek nadziei! W nocy i we dnie walczę z duchami, wszędzie one straszne, nieuchwytnie. Dawniej bawiłem się tym tylko jako tematem do powieści, teraz czuję, że staje się on coraz więcej moim losem, a ja nie chcę tego wcale, ja się tego boję, bo wprawdzie sam mam zamiar pisać dramaty, ale nie chcę być osobą w dramacie życia, nie chcę być tą wystająca makówką, którą fatum ucina [Dz I 555].

Momentem przemienienia rozpaczy w nadzieję staje się dla pisarza chwila poznania Erny. Naśladowaniem doświadczonej podmioty zaangażowań może być niezwłoczny ożenek bohatera *Snów Marii Dunin* (ukończonych *nota bene* jesienią 1896 roku, a więc