

Weronika Szulik  
*Uniwersytet Warszawski*

W KLUBIE KONSTRUKCJONALISTÓW.  
STRATEGIE AUTOTEMATYCZNE  
WE WCZESNEJ PROZIE KAROLA IRZYKOWSKIEGO  
I ROMANA JAWORSKIEGO

Strategie autotematyczne wpisane w twórczość Karola Irzykowskiego i Romana Jaworskiego ściśle wiążą się z ich projektami nowej, dwudziestowiecznej estetyki. Podkreślają one nie tylko sam proces powstawania dzieła, lecz także niepodważalną obecność narratora, a raczej autora, w trakcie czytania ukończonego tekstu. Obaj pisarze na początku XX wieku żegnali epokę Młodej Polski, próbując tym samym ocalić jej dokonania – ten aspekt programu realizowali między innymi w powołanym do życia w 1911 roku lwowskim Klubie Konstrukcjonalistów, którego inicjatorami byli Jaworski oraz Roman Zrębowicz – jego przyjaciel, krytyk literacki.

Celem artykułu będzie wypunktowanie i porównanie zarówno strategii autotematycznych we wczesnych utworach twórców, jak i analiza narzędzi, którymi się posługiwali, by osiągnąć swój programowy cel, czyli otworzyć przebrzmiałą, anachroniczną poetykę na nowy język, rozbić dotychczasowe konwencje i jednocześnie ocalić ich fundamenty. Wydaje się, że to właśnie ironia jest tym, co pozwala na praktykowanie tego paradoksalnego założenia burzenia przy jednoczesnym tworzeniu, podkreślania autorytetu autora i podważaniu go.

### *W Klubie Konstrukcjonalistów*

W 1911 roku dwaj „fenomenalni Romanowie”, jak zwano krytyka literackiego Romana Zrębowicza i obiecującego noweliste Romana Jaworskiego, zapraszali do dyskusji w Klubie Konstrukcjonalistów. W debatach toczących się w lwowskiej kawiarni Szkocka brali także udział Piotr Dunin-Borkowski oraz Mieczysław Rettinger; obrady wspierali Ostap Ortwin i Karol Irzykowski. Klub jako jedyny w epoce zajmował się nowoczesną estetyką, wywodząc ją z młodopolskiej tradycji. Jego uczestnicy, warto dodać, inspirowali się też zachodnią teorią i krytyką: szczególnie francuską i angielską<sup>1</sup>. Według ich programu nowa sztuka powinna opierać się na konstrukcji, przeciwstawiać się natomiast żywiołowi chaosu, a więc tworzyć z materiału zastanej rzeczywistości.

Najprawdopodobniej właśnie na obradach w Szkockiej Jaworski poznał osobiście Irzykowskiego. Wedle poświadczeń Zrębowicza mieli oni prowadzić częste dysputy dotyczące maniactwa, a więc kategorii kluczowej dla wydanego zbioru Jaworskiego, w stosunku do tzw. „ocalenia istoty rzeczy” – kwestii podnoszonej przez Irzykowskiego w jego powieści, a sformułowanej między innymi w recenzji z *Historii maniaków* pod tym tytułem. „Bez maniactwa – pisał Zrębowicz – nie ma mowy o »ocaleniu absolutu«, czyli o ocaleniu całej prawdy przeżyć wewnętrznych”<sup>2</sup>. Potwierdzeniem odbywania się tych rozmów może być informacja o planie Jaworskiego na napisanie dramatu *Hamlet*

---

<sup>1</sup> Zrębowicz w artykule przypominającym o swoim zmarłym przyjacielu Jaworskim wspomina o „pięknoduchach”, którymi mieli być Jaworski, Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz Witold Wojtkiewicz. Debatowali oni o nowoczesnych prądach myślowych i literackich, między innymi o poezji Charles’a Baudelaire’a i Oscara Wilde’a. Na podstawie tej twórczości budowali swój własny projekt dandyzmu – zob. R. Zrębowicz, *Zapomniany ekspresjonista*, „Ruch Literacki” 1961, nr 4-5, s. 167. Karol Irzykowski natomiast już w przedwojennym zbiorze *Czyn i słowo* odwoływał się do paradoksu Wilde’a, że to rzeczywistość naśladuje sztukę, jeszcze po wojnie odwoływał się do tej maksymy – zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 168.

<sup>2</sup> R. Zrębowicz, *Zapomniany ekspresjonista*, dz. cyt., s. 169.

wtóry – Irzykowski jako pierwszy wspomniał o nim w artykule *W kształt linii spiralnej*<sup>3</sup>,

Radosław Okulicz-Kozaryn w monografii poświęconej Jaworskiemu Klub Konstrukcjonalistów nazwał raczej „zjawiskiem niż faktem”<sup>4</sup>, głównie dlatego, że jego działalność nie zapisała się trwale w historii literatury. Mimo to w 1920 roku, po przeprowadzce inicjatorów klubu do Warszawy, w mieszkaniu Jaworskiego odbywały się jego spotkania – do dyskusji dołączyli Leon Chwistek i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Natomiast pod koniec roku Zrębowicz zaczął wydawać czasopismo „Krokwie” będące organem konstrukcjonalistów. Na jego łamach, w funkcji manifestu, pojawiła się nowela Jaworskiego *Fanfaron*. Z redakcją współpracował także Irzykowski. Ukazały się jedynie dwa numery tego czasopisma.

Na tym kończy się przegląd ważniejszych tropów po biograficznej znajomości Jaworskiego i Irzykowskiego – pozostają jeszcze ślady po czasopiśmiennej współpracy obu twórców, zachowane w korespondencji Irzykowskiego. Twórcy bez wątplenia wymieniali się poglądami oraz czytali wzajemnie swoje prace – tak więc oprócz biograficznej relacji obu autorów łączyła ich żywa, „tekstowa” dyskusja.

Przed wojną autor *Pałuby* nie tylko wyraził uznanie dla opowiadań Jaworskiego, lecz także wiele obiecywał sobie po młodym literacie, pisał, że „książka jego jest jedną z tych rzadkich, które po przeczytaniu w pamięci czytelnika nie maleją, lecz rosną i przerastają same siebie, tak że gdy się do nich wróci, wywołują uczucie niedosycenia, niepokoju”<sup>5</sup>. Jaworski miał być tym, który wyzyska artystycznie cynizm jako element życia, lecz tak się nie stało<sup>6</sup>. Irzykowski po wojnie zawiódł się na powieści Jaworskiego z 1925 roku – *Weselu hrabiego Orgaza*. Cynizm au-

<sup>3</sup> Zob. K. Irzykowski, *W kształt linii spiralnej*, w: tenże, *Czyn i słowo. Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980, s. 454.

<sup>4</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003, s. 157.

<sup>5</sup> K. Irzykowski, *Ocalanie „istoty rzeczy” (Roman Jaworski: Historie maniaków)*, w: tenże, *Czyn i słowo...*, dz. cyt., s. 540.

<sup>6</sup> Por. K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 298.

tora *Historii maniaków* stał się tu jedynie środkiem stylistycznym<sup>7</sup>, a wykład pisarza na temat powieści zamienił się, według krytyka, w bezrefleksyjną apologię „twórczości”<sup>8</sup>. Jaworski okazał się kolejnym formistą, który bardziej troszczył się o ramy własnych tekstów niż o ich faktyczną treść.

Ponadto eksperymenty Jaworskiego z lat 20. XX wieku, do złudzenia przypominające jeszcze przedwojenny dramat Irzykowskiego, „mało tego, że nie były dość radykalne, to poniekąd zwracały zdobycze *Dobrodzieja złodziei* Młodej Polsce”<sup>9</sup>, jak pisał Okulicz-Kozaryn. Wspomniana sztuka sceniczna, powstała w 1908 roku we współpracy Irzykowskiego z Henrykiem Mohortem, była jednym z pierwszych groteskowych dramatów na polskiej scenie teatralnej – przypomina dziś raczej osiągnięcia Witkacego, nie dziwi więc, że w czasie swojej premiery spotkała się z niezrozumieniem, a wręcz oburzeniem publiczności<sup>10</sup>. Idee dramatu powróciły zarówno w *Hamlecie wtórym* Jaworskiego, jak i w *Weselu hrabiego Orgaza*. Podobieństwa w warstwie fabularnej i narracyjnej do powieści można mnożyć, a rozpocząć należałoby od pomysłu na historię o amerykańskim milionerze, który swoimi dolarami pragnie ocalić stary kontynent przed zatraceniem sił twórczych czy też łudząco podobnych dekadentkich pawilonów umożliwiających artystyczne samobójstwa. Jaworski także niejako powtórzył gest duetu twórców do wprowadzenia absurdu na scenie, nie proponując – wedle krytyka – nic nowego, tym samym sprzeniewierzył się postulatowi wynalazczości Irzykowskiego.

Jednakże tożsamość wątków fabularnych to nie jedyne podobieństwa w twórczości Jaworskiego i Irzykowskiego. Oprócz realizowanych przez nich założeń korespondujących z programem Klubu Konstrukcjonalistów ich teksty przenikają próby wyznalezienia nowego języka – służy im do tego ironia, jedno z bardzo specyficznych narzędzi autotematyzmu. Według krytyka „styl

<sup>7</sup> Zob. tamże.

<sup>8</sup> Por. K. Irzykowski, *Stoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 268.

<sup>9</sup> R. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 229.

<sup>10</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Wesoła tragedia oryginalności Karola Irzykowskiego, czyli próba wprowadzenia groteski*, „Ruch Literacki” 1980, nr 5, s. 325-326.

Jaworskiego ma w sobie bardzo dużo świeżej plastyki i pięknego, przepuszczonego przez filtr ironii sentymentu”<sup>11</sup>, a więc wpisuje się w ideę powrotu „w kształt linii spiralnej”, czyli nie tyle powrotu do wątków przeszłości, ile uporania się z nią, „przechodzenia obok niej”<sup>12</sup> i obserwowania palących ją kwestii z dystansem, ironią właśnie. Kluczowe okazuje się więc spojrzenie ironisty, autora czy też narratora danej treści – poprzez autotematyzm zarówno Irzykowski, jak i Jaworski określają jego pozycję względem nie tylko tekstu oraz czytelnika, ale również samych siebie jako autorów. W analizie skupię się więc na utworach, w których najbardziej widoczne są strategie autotematyczne obu pisarzy, mianowicie na manifestie *Czym jest Horla?* oraz noweli *Sny Marii Dunin*, integralnej części *Pałuby* Irzykowskiego, oraz dwóch opowiadaniach Jaworskiego: na wstępie z *Amora milczącego*, zamykającego zbiór *Historie maniaków* oraz *Fanfaronie*, manifestie z pierwszego numeru „Krokwi”. Drugi z tekstów pochodzi z czasów powojennych, nie należy więc do wczesnej twórczości autora *Hamleta wtórego*, lecz jest o tyle istotny dla moich rozważań, o ile stanowi przedłużenie przedwojennej inicjatywy lwowskiego klubu.

### *Autotematyzm, czyli dusza artysty*

Mimo że Karol Irzykowski nie był oficjalnym członkiem Klubu Konstrukcjonalistów, jego projekt pierwiastków konstrukcyjnego i „pałubicznego”, przedstawiony najpełniej w powieści *Pałuba*, wpisuje się w program lwowskich twórców. Polega on na przeciwstawieniu konwencji literackiej i językowej nieprzewidywalności żywiołu, codziennego życia, które wciąż ją kompromitują. Twórczość, według Irzykowskiego, nieprzerwanie oscyluje między chaosem życia i skostnieniem szablonu. Tym, który ma poruszać się między jednym i drugim, konstruować sens z żywiołu i dekonstruować schemat, byłby autor, pisarz, którego zadaniem jest zarówno obserwacja zjawisk kultury, jak i analiza wła-

<sup>11</sup> K. Irzykowski, *Czyn i słowo...*, dz. cyt., s. 538.

<sup>12</sup> Zob. tamże, s. 464.

snej duszy, szczerze wyrażanie własnego „ja”. W program ten wpisana została strategia autotematyzmu i ironii – z jednej strony autor musi zdawać sprawę z własnej pracy twórczej w imię szczerości i budowania sensu własnego tekstu, z drugiej strony ironia pozwala mu zachować postulat prawdy rozumianej jako „wirująca kula”, czyli kategorii opartej na wrażeniu budowanej z różnych przejawów rzeczywistości, nierzadko sobie przeczących. Jak pisała Katarzyna Sadkowska, wrażenie pełniejszego poznania „jest silniejsze, jeśli jest skomplikowane, podszyte dysonansem, wzmocnione przez swoje przeciwieństwo”<sup>13</sup>.

O pojęciu autotematyzmu w stosunku do *Pałuby* powiedziałono już sporo, nie wyłączając samego jej autora<sup>14</sup>. Będę pojmować tę kategorię za pracą Ewy Szary-Matywieckiej: *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*. Badaczka dystansuje się w niej do rozpoznania Artura Sandauera i wykazuje, że autotematyzm to nie pisanie o procesie pisania, tworzące strukturę zamkniętą, odwołującą się do samej siebie, lecz właśnie taka strategia pisania i czytania tekstu, która nie tyle nawet otwiera się na „życie” rozumiane jako kultura literacka, ile stanowi na nie odpowiedź pisarza, „nie sługi, ale pana pisarstwa”<sup>15</sup>. Można także powiedzieć za Jerzym Franczakiem, że prozę tych autorów łączy beznadziejna chęć dotarcia do niezapośredniczonej rzeczywistości, odsłonięcie konwencji języka – ich teksty są wewnętrznie sprzeczne, ale i dialogicznie rozwarstwione, bo poszukiwaniu treści nie może być końca<sup>16</sup>. Demontowanie świata, czyli języka, którym się go opisuje, demontuje również strukturę powieści –

<sup>13</sup> K. Sadkowska, *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbła w Polsce 1890–1939*, Kraków 2007, s. 202.

<sup>14</sup> A. Budrecka, *Wstęp do Pałuby*, w: K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1981, s. XXXII–XXXV. K. Bartoszyński, *Pogranicza krytyki literackiej*, w: tenże, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985, s. 92. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, w: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 124. B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w prozie polskiej po roku 1956)*, Poznań 1991, s. 14–15, 34.

<sup>15</sup> Zob. E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1979, s. 22.

<sup>16</sup> Zob. J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 55.

ironia jest także kluczem do tego rozwarstwienia i zespojenia zarazem. To strategia, która burzy i potwierdza zastany porządek, „gdy jednocześnie i tymi samymi słowami mówi coś i odwołuje to, dekapitując swą ofiarę, lecz pozostawiając głowę na miejscu”<sup>17</sup>. Tym samym ironista-pisarz, podważając własne słowa, wycofując się i deprecjonując siebie w oczach czytelnika, potrafi wzbudzić w nim podejrzliwość, zmienić jego podejście do tekstu. W ten sposób ingeruje także w rzeczywistość.

Roman Jaworski znajdował się w centrum Klubu Konstrukcjonalistów, sędzę jednak, że przytoczona propozycja Irzykowskiego to, obok inspiracji nowoczesną myślą estetyczną Edgara Allana Poe’a czy Charles’a Baudelaire’a<sup>18</sup>, jedno z kluczowych źródeł jego projektu nowej sztuki. Nie tylko sam Irzykowski uznał ówczesnie tom Jaworskiego za kontynuację *Patuby*, ale również dużo później oba teksty zestawiał Ryszard Nycz, by wykazać komplementarność przemian literatury w obrębie formacji modernistycznej artystów, którzy postawili sobie zadanie odowiedzenia na doświadczenie nowoczesności około roku 1910<sup>19</sup>. Nycz wykazał zbieżności w kategoriach obu autorów, mianowicie ocalenia istoty rzeczy poprzez izolację i kontrast, wyłożone przez Irzykowskiego przy okazji recenzji z *Historii maniaków*, oraz konceptu uroczystej groteski przeciwstawionej grotesce tragikomicznej Jaworskiego (drugi termin zaproponował sam badacz)<sup>20</sup>. Obie kwestie połączyła chęć, wspólna całemu klubowi, rozbijania schematów, demaskowania zastanych wzorców i „demontowania szablonów” językowych, jak powiedziałby Irzykowski, po to, by na ich gruzach, z powstałego w ten sposób „pierwotnego” chaosu, do którego bezpośredniością miała się zbliżyć modernistyczna pro-

<sup>17</sup> D.S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 61.

<sup>18</sup> „Baudelaire w wykładzie zasad poetyki Edgara Allana Poe stwierdził, iż konstrukcja jest »najważniejszą gwarancją tajemniczego życia duchowego dzieła«. To zdanie na pewno legło u podstaw myśli estetycznej Jaworskiego, dając początek konstrukcjonalizmowi” – R. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 300.

<sup>19</sup> Zob. R. Nycz, dz. cyt., s. 258-259.

<sup>20</sup> Zob. tamże, s. 257.

za, skonstruować zupełnie nową budowlę – oryginalne dzieło, wynalazek rozszerzający zespół pojęciowy kultury.

Groteskową propozycję Jaworskiego – „Konstrukcje Dziwactw Genialnych” czy też estetykę brzydoty – z powodzeniem można więc porównać z programem Irzykowskiego. Teksty takie jak *Sny Marii Dunin* oraz *Amor milczący* czy *Fanfaron* łączyłyby cele nowej (czy też nowoczesnej) sztuki, pozycja autora w procesie powstawania dzieła, a przede wszystkim obrane przez pisarzy strategię autotematyzmu i ironii przesycającej mówienie nie tylko o dziele, lecz także o sobie i czytelniku. Ponadto analiza tak pojętych strategii autotematycznych opowiadań Irzykowskiego i Jaworskiego wydobywa z tekstów literackich konkretne projekty programowe. Można potraktować je jako manifesty literackie – zarówno odpowiedź, jak i głos prowokujący dyskusję na temat nowoczesnej literatury<sup>21</sup>. Jednocześnie nie należy tych projektów ze sobą utożsamiać, ponieważ u podstaw każdej z nich leży inne doświadczenie. Irzykowskiego interesowała przede wszystkim rzeczywistość kulturowa, znaczenie wydarte żywiołowi, opanowanie pierwiastka „pałubicznego”, jako krytyk badał duszę artysty w oparciu o jego lektury, natomiast Jaworski skupiał się na czerpaniu materiału z wyobraźni autora, fantastycznych konstrukcji niezależnionych od „prawdziwego życia”.

### *Znaczenie autora*

Manifest w oczywisty sposób łączy autora z narratorem – podmiot jednocześnie wykląda program artystyczny i ujawnia przed czytelnikami osobę piszącą, zazwyczaj ukrytą za tekstem (lub w tekście). Konwencja literacka przełomu XIX i XX wieku wymuszała na twórcy wzbudzanie emocji w odbiorcy, podawanie mu w tekście świat przedstawiony jako twór gotowy, zamknięty – wszelki proces jego powstawania powinien być skryty pod wyrobionym stylem czy zręczną metaforą, a osoba autora niewidocz-

<sup>21</sup> Powieść autotematyczna określa powieść nowoczesną, jak konstatuje Szary-Matywiecka za Stefanem Żółkiewskim – zob. E. Szary-Matywiecka, dz. cyt., s. 58.



na: autor stawał się wykreowanym światem, był z nim utożsamiany. Pisarze budowali więc misterne, zasłaniające osobę piszącą konstrukcje, skupiali się na wypracowywaniu odpowiedniego do tego stylu. Irzykowski w manifestie *Czym jest Horla?* nie zgadzał się na taką kulturę literacką.

W akcie tworzenia Irzykowski stawiał na pierwszym miejscu autora – według niego literatura brała się wprost z duszy artysty, nawet nie „filozoficznej imaginacji”, ale wręcz „fizjologicznej rzeczywistości”, którą była wyobraźnia<sup>22</sup>. *Czym jest Horla?* niewątpliwie może być uznana za utwór epifaniczny, czyli objawiający czy też odsłaniający prawdę zawartą w noweli Guya de Maupassanta za jednym razem, bezpośrednio<sup>23</sup>. Ten krótki tekst Irzykowskiego był już zapowiedzią programu bezpośredniości wyrażenia językowego zawartego w *Patuby*: „programu estetycznej strategii komunikacyjnej pozwalającej autorowi ocaleć, przekazać prawdę o sobie, prawdę przez siebie rozpoznawaną w misternie skonstruowanym dziele sztuki”<sup>24</sup>.

Jednocześnie ten idealistyczny, epifaniczny charakter tekstu naznaczony był kryzysem realizmu: „objawienie okazuje się urojeniem; wędrówką bohatera rządzi zasada odwlekania epifanii i odkrywania kolejnych zapośredniczeń”<sup>25</sup>. Prawdę zasłania ten sam język, którym autor ma ją wyrazić. Ukrywa ją przed czytelnikiem, ale także przed autorem, z drugiej strony jednak – pisarz nie posiada żadnego innego narzędzia, by próbować do niej dotrzeć. Ta podwójność stanowi istotę języka – ironiczna wypowiedź autora na temat procesu własnego pisania podkreśla tę ambiwalencję, w tym samym czasie realizuje konwencję i poważa jej konstrukcję. Wszystko zdaje się rozgrywać na przecięciu między szablonem literatury (języka) a „fizjologiczną rzeczywistością”.

<sup>22</sup> Zob. K. Irzykowski, *Czym jest Horla?*, w: tenże, *Nowele*, Kraków 1979, s. 81.

<sup>23</sup> G. Borkowska, *Manifesty realistów i kryzys epickości*, w: „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992, s. 168.

<sup>24</sup> M. Jauksz, *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Patuby” Karola Irzykowskiego*, Kraków 2015, s. 51.

<sup>25</sup> J. Franczak, dz. cyt., s. 35. Także zob. M. Jauksz, dz. cyt., s. 59.

Irzykowski w swoim tekście omawia nowelę de Maupassanta, lecz jednocześnie *Czym jest Horla?* to przejmujące wyznanie z jednej strony czytelnika, z drugiej – pisarza. Irzykowski tworzy manifest poprzez tekst francuskiego autora – poprzez inny język – a nie z własnego osobistego doświadczenia. Jednakże mówiąc o Horli, Irzykowski w jakiś sposób mówi jednocześnie o sobie, o każdym twórcy. Bo Horla „jest to straszne wyznanie autora-człowieka pod pozorem wizji artystycznej”<sup>26</sup> – osobistym doświadczeniem staje się tekst, zapośredniczenie, język innego człowieka-autora. Tylko do takiego doświadczenia – tekstowego, już zapośredniczonego – mamy dostęp, a więc ironia winna zarówno ocalać tekst, jak i rozmontowywać klisze, szablony i zafałszowania języka – słowem, ujawniać składniki duszy (jej języki) artysty, z których został stworzony.

Analogicznie to nie „życie” poprzedza *Studium biograficzne Strumieńskiego*, uznane za główną część *Paluby* z 1902 roku, lecz *Sny Marii Dunin* – tekst-mystyfikacja, zrodzona z wielu innych tekstów, czy raczej ich konkretnych lektur. Bohater noweli, archeolog opowiadający grupie słuchaczy „zamówioną opowieść” o tajemnicy Marii Dunin i Bractwa Wielkiego Dzwonu na końcu tekstu ujawnia, że został mianowany „bibliotekarzem królewskim”, a dalej: „zajmuję się archeologią, prowadzę spisy starożytnych pergaminów i wyczytuję z nich różne tajemnice, w wolnych zaś chwilach sporządzam sztuczne palimpsesty na wielką skalę i wsuwam je między rupiecie, pozwalając pająkom osnuwać je szarą i brudną przędzą”<sup>27</sup>. Narrator daje więc do zrozumienia, że „duszę artysty” można wyczytać między wierszami, jest zakopana gdzieś w różnych tekstach i czeka na ujawnienie. By dotrzeć do jej sensu, należy – jak narrator na początku opowiadania, gdy w śnie podąża za głową kobiety za kulisy teatru – rozpocząć od rozbicia złudzenia konwencji, zejścia z głównej sceny i przyjrzenia się temu, co stoi za taką konstrukcją dzieła. Doświadczenie autora może okazać się romanssem lub zasłyszaną historią, lecz „u podstaw każdego doświadczenia leży mit, to miejsce kultury, dzięki któremu wszelkie szablony postrzegania rzeczywistości

<sup>26</sup> Zob. K. Irzykowski, *Nowele*, dz. cyt., s. 81.

<sup>27</sup> K. Irzykowski, *Paluba...*, dz. cyt., s. 41.

ukonstytuowały się po raz pierwszy<sup>28</sup>. Jednocześnie jednak to wciąż „dusza artysty”, lecz dusza utkana z lektur, bieżącej kultury literackiej, złożona z różnych języków – narrator jest bibliotekarzem, który zakopuje swoją historię w lekturach, oraz archeologiem odkopującym prawdę głoszącą, że za magią i tajemnicą każdego tekstu stoi doświadczenie i język autora. Nawarstwianie i spiętrzanie tej palimpsestowej struktury na tym jednak się nie kończy, gdyż Irzykowski „wyjmuje” i „przenosi” nowelę, a także wszystkie „konstrukcje”, które udało mu się do tej pory odnaleźć na rynku czytelnictwem lat 1890–1903, do historii o Piotrze Strumińskim<sup>29</sup>.

Ta palimpsestowość *Pałuby* pozornie sprawia, że osoba pisarza ginie, znika za kulisami własnego przedstawienia, lecz jest właśnie odwrotnie – to jego proces lektury i proces pisania tworzą dzieło. On scala, krzyżuje sensy i je uzupełnia, przenika całe dzieło. Swoją rolę Irzykowski wykląda w *Wyjaśnieniu Snów Marii Dunin*: „autor sam nie wie, która z hipotez archeologa ma być prawdziwą, i przyznaje się, iż w ciągu pisania pomyśl o snach kilkakrotnie dobierał sobie innych podstaw – wszelką niejasność zaś można było zwalić na doktora archeologii”<sup>30</sup>. Rolą autora jest więc przeżyć/przeczytać tekst, potem zapisać wynik. Dopiero w lekturze tworzy się sens, a nawet więcej: tworzy się konstrukcja. Podobną rolę otrzymuje narrator noweli, gdyż mistyfikuje on swoje doświadczenie („wypadek z życia”, jak mówi) na wielu różnych poziomach, dzięki czemu otrzymujemy misterną strukturę, którą podczas lektury rozmontowujemy, a rozmontowujemy ją, by nadać jej nasze, własne znaczenie. Dopiero pomyłki, nieścisłości w historii i jawne zatajenia informacji przed słuchaczami-odbiorcami odkrywają prawdziwe dzieło.

Irzykowski wprost ujawnia „właściwą” interpretację swojej noweli, wyjaśnia czytelnikom łamigłówki *Snów Marii Dunin*<sup>31</sup>, zamyka więc drogę kolejnej lekturze do wielości interpretacji, tekst staje się tym, co Sandauer nazwał „*perpetuum mobile nico-*

<sup>28</sup> M. Jauksz, dz. cyt., s. 105.

<sup>29</sup> Zob. E. Szary-Matywiecka, dz. cyt., s. 19.

<sup>30</sup> K. Irzykowski, *Pałuba...*, dz. cyt., s. 459.

<sup>31</sup> Por. tamże, s. 457.

ści<sup>32</sup>. Jednakże Irzykowski zdradza, że robi to „nie tylko w celu wspomnienia ich [czytelników – przyp. W.S] niedomyślności, lecz także ażeby »zdyskredytować« tajniki twórczości – przynajmniej własnej<sup>33</sup>. Autor zarówno kompromituje swojego narratora, zdradzając motywacje stojące za jego mistyfikacją, bezpośrednio wyjawiając wszystkie sekrety i tajemnice tekstu, jak i samego siebie, zaskakując czytelnika, i mianując się „klapiarzem<sup>34</sup>. Wbrew oczekiwaniom, po wyznaniu, że chce on zaglądać za kulisy powstawania dzieła, rozbijać konwencje i ujawniać kłamców, paradoksalnie oznajmia, że stoi na straży ideału, bije ostrzegawczo w Wielki Dzwon, by ocalić konstrukcję. Jednakże to właśnie w jej ramach – w ramach prawdy, lektury i duszy artysty – dzieło w ogóle może zaistnieć. Irzykowski przyznaje, że należy do Bractwa, przed którym nie ma ucieczki<sup>35</sup> – trzeba być mistyfikatorem, by sprawić, by inni członkowie zechcieli wysłuchać, a więc by czytelnicy zechcieli przeczytać, a potem spróbować zrozumieć.

Ironia, którą posługuje się Irzykowski poprzez narratora-fałszerza, a później w jej wyjaśnieniu, to przede wszystkim autotematyczna gra z czytelnikiem, gra wymierzona w czytelnika, który czyta teksty konwencjonalnie, ale również wyraz programu pisarza wyłożony całkiem na serio. Polega z jednej strony na nawarstwianiu znaczeń, mnożeniu możliwych interpretacji, by później zdeprecjonować je, podawszy wyjaśnienie tajemnicy. Irzykowski każe czytelnikowi wierzyć w historię doktora archeologii, jednocześnie wystawiając go na kompromitację, ujawniając potknięcia kłamcy, przykładowo w zaszyfrowanym liście<sup>36</sup>.

Ironia pozwala dojrzeć tę cienką linię, na której pojęcia, słowa i język ukazują swoje podwójne oblicze – mogą jednocześnie ocalać i poważać. Tym byłaby właśnie „istota rzeczy”, o której

<sup>32</sup> Zob. Ewa Szary-Matywiecka, dz. cyt., s. 48.

<sup>33</sup> K. Irzykowski, *Pałuba...*, dz. cyt., s. 457.

<sup>34</sup> „Właśnie ja, pomimo iż demaskuję klapiarstwo, pomimo pozoru największego przemytnictwa, przecież sam jestem klapiarzem, sam niejako przez to zdradzenie tajemnicy wypraszam dla siebie dispensę”. – K. Irzykowski, *Pałuba...*, dz. cyt., s. 464.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Por., tamże, s. 25.

Irzykowski pisał w recenzji z *Historii maniaków* Romana Jaworskiego. To ta cienka granica, na której rodzą się znaczenia nowe – na gruncie starych. Irzykowski-ironista, negując własne słowa i zbijając lekturę linearną, zawierającą słowu autora/instancji piszącej, i kierując ją przeciwko sobie, otwiera ją na kolejne, równie jednostkowe jak samo dzieło, lektury. Dzieło pozostaje beziemienne, a konstrukcja to upada, to znów się podnosi, lecz za każdym razem w jakiś sposób inna.

### *Ucieczka autora?*

Roman Jaworski podkreślał w swojej strategii autotematycznej zarówno postulat konstruowania znaczenia z doświadczenia pewnej konkretnej jednostki, jak i demaskowania i podważania go przed czytelnikiem. Już w 1908 roku budował on swój program estetyczny w oparciu o tak zwany program „Konstrukcji Dziwactw Genialnych”, który rozwinął w *Historiach maniaków*, czyli swoim debiutanckim tomie opowiadań z 1910 roku. Był to postulat rozsadzenia konwencji od środka, doprowadzenie jej do absurdu poprzez jej afirmację – *Konstrukcje Dziwactw Genialnych* to tytuł artykułu reportera, o którym Jaworski pisał w noweli *Trzecia godzina*: „całość artykułu rozpadała się w chaosie szczegółów, nieraz nużąc lirycznych”, a jego treść złożona była z przejawów „nowej estetyki brzydoty”, czyli obrazów niedozwolonej miłości, wandalizmu na starej, szanowanej w miasteczku rzeźbie, a tekst dziennikarz przyozdobił bogactwem popularnych, niskich programów kinematograficznych<sup>37</sup>. Proza ta to więc spotkanie wysokiego z niskim, tragicznego ze śmiesznym – ich zestawienie, ale również ich zrównanie umożliwiała ironia autora, która pozwalała na zanegowanie świata w jego ramach.

Strategia ta – zasadzająca się między innymi na czerpaniu doświadczenia z bieżącego życia literackiego – widoczna jest zarówno w tekstowej praktyce Jaworskiego, jak i biograficznej. Dobrze ilustruje to list pisarza do wuja, Adama Bieńkowskiego,

<sup>37</sup> R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 142-143.

z sanatorium w Karlsbadzie w 1908 roku. Początek listu to skarga na przydzielenie pokoju bez numeru, Jaworski był pewien, że umieszczono go w pokoju numer 13, a więc przynoszącym pecha. Wspomniał również o jedynej kobiecie – „anielskiej i cudnej” – która jakoby zrozumiała jego ból i zły nastrój, mimo że nie zamienili ze sobą nawet słowa, Jaworski rzekomo intuicyjnie odczytał jej gesty. Autor przywołał również innych autorów z epoki czy postacie literackie, by zobrazować swoje doświadczenie<sup>38</sup>. W ten sposób pisarz skonstruował przed wujem-czytelnikiem obraz codziennego życia w uzdrowisku. Przypominać to może strategię Piotra Strumieńskiego z *Patuby* Irzykowskiego, czyli „dążność do uporządkowania zjawisk, które w codziennym życiu objawiają się jako chaos elementów beładnie zmieszanych”<sup>39</sup>. Jaworski na podstawie czy to potocznej wiedzy, czy dzięki konwencji powieści sentymentalnych zarówno budował opowieść, jak i zdemaskował skostnienie samego języka w tych dziwnych czasach, kiedy – jak pisał Irzykowski – „nie wystarczy powiedzieć »piękna« [okolica – przyp. W.S.], aby być pewnym wiary, tak bardzo zdyskredytowano to słowo”<sup>40</sup>.

Tak jak dla Irzykowskiego, dla Jaworskiego osoba artysty-autora będzie miała kluczowe znaczenie, jednak degradował on jego rolę, przyrównując pracę pisarską do trawienia, a więc znów zestawiając wzniosłe z niskim:

będę [...] z tych, którzy sami siebie trawią, w których przewala się całe morze przyływów, odpływów [...]. Czuję nieraz boleśnie, jak mi dobre słowo wyrzec trudno, jak niemożliwie dobrze pomyśleć. I boję się usłyszeć dobre słowo, bo mię roztkliwia, bo mięknę i czas długi trwam w słodkim odurzeniu<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Podobnie w noweli Irzykowskiego Maria przyrównywana jest kolejno do triady, Brunhildy, Walkirii i Sybilli

<sup>39</sup> A. Budrecka, *Wstęp do Patuby*, w: K. Irzykowski, *Patuba...*, dz. cyt., s. XXXIX.

<sup>40</sup> K. Irzykowski, *Czyn i słowo...*, dz. cyt., s. 536.

<sup>41</sup> *Roman Jaworski do Adama Bieńkowskiego*, w: *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, red. nauk. T. Lewandowski, Archiwum Literackie, t. 28, Warszawa 1995, s. 118.

Dalej, „ideały, zapatrywania, dogmaty” pisarz przeciwstawił życiu „perłacemu się, gnającemu, zmieniającemu barwy”. Jaworski, jako autor, miał dorównywać życiu, pędzić razem z nim, co oznaczało rezygnację z trzymania się jako twórcy jednej konwencji i jednego stylu – słowem, jednej wizji świata<sup>42</sup>. Wprowadzał on w życie ten postulat w „słodkim odrzuceniu”, w negacji, parodii, a więc także śmiechu. Ironicznie przyznawał bowiem na samo zakończenie listu: „piszę tylko po to, by za lat kilka mógł wuj wyjąć list [...] i by mógł uśmieć się [...]. Głównie ja sam chciałbym się uśmieć przy tym, bo nic przyjemniejszego jak wyśmiać siebie samego”<sup>43</sup>.

Jaworski wywodził więc swój program „konstrukcjonalizmu” po pierwsze z codziennego przeżycia, które ujmował w kulturowych symbolach, po drugie manifestując w osobistym dokumencie strategię budowania konstrukcji, by na koniec ją wyśmiać, podważyć, zburzyć. Jednoznacznie dawał do zrozumienia, że nie można mu, nadawcy wyśmiewającego własne myśli, ufać, co – w świetle strategii Irzykowskiego – otwierało tekst na podejrzliwą, ale i twórczą, lekturę. Dochodziło tu nie tylko do utożsamienia instancji nadawcy i autora, ale również do jednoczesnego budowania świata i zanegowania go poprzez wyśmianie samego siebie. Tym sposobem wyprowadzony z określonego toru interpretacji mógł zrewidować swoją lekturę i nadać tekstowi nowy sens.

Podobną strategię Jaworski zastosował we wstępie do noweli *Amor milczący*, który potraktować można jak manifest – podobnie jak *Czym jest Horla?* Irzykowskiego – nowego projektu estetycznego i jednoczesne zastosowanie go w praktyce.

W *Amorze milczącym* Jaworski nie tyle umniejszał swoją osobę przed czytelnikiem, ile wręcz zniechęcał go do siebie i tym samym do swojej twórczości. W pierwszej części afirmował on zastany porządek, podkreślał, że nie zmąci obecnego stanu rzeczy, a także stawiał siebie z boku obowiązującej konwencji – tym samym jednak podkreślał jej inność – zapewniając publiczność,

---

<sup>42</sup> Zob. tamże.

<sup>43</sup> Zob. tamże, s. 119.

że jego pisarstwo nie stanowi żadnej konkurencji dla obowiązującej literatury „pięknej i łatwej”<sup>44</sup>. Nazywał swojego odbiorcę „Szanowną Publiką Słowików Skowronków i innych dźwiękowych Ptaszątek”<sup>45</sup>, posługiwał się językiem sentymentalnym, przesadnie lirycznym, pełnym zdrobnień. Zabieg ten może przypominać również konwencjonalne wstępy do tekstów średnio-wiecznych czy renesansowych pisarzy, którzy, posługując się retorycznymi toposami, pomniejszali swoją rolę, podkreślali ważność tematu i skromność artysty. W swojej realizacji tego tropu Jaworski najprawdopodobniej inspirował się ironicznym wstępem do *Przemysłnego szlachcica don Kichote’a z Manczy* Miguela de Cervantesa – *nota bene* powieści o przenikaniu się życia i literatury<sup>46</sup> – który swoją prześmiewczą postawą być może również pragnął zanegować lub po prostu sparodiować dotychczasową tradycję<sup>47</sup>.

Podmiot w opowiadaniu Jaworskiego zwracał się więc do współczesnych sobie odbiorców i wytwórców kultury literackiej – odcinał się od nich i potwierdza ich wizję świata. Jeśli jednak przyjąć pogląd, że „większość ironistów [...] wolałaby, aby ich ironia pozostała nie wykryta”<sup>48</sup>, to Jaworski zupełnie przeciwnie – mamy tu do czynienia z jawnym ironistą, nawet ujawnienie się podmiotu i jego intencji w drugiej części wstępu, niczego nie zmienia, gdyż nie można zapomnieć, że *Amor milczący* to opowiadanie ostatnie w zbiorze *Historie maniaków*, a więc stanowiące podsumowanie i zamknięcie propozycji estetycznej, nie jej zapowiedź. Czytelnicy już zdążyli się zapoznać z tą groteskową literaturą „trudną i brzydką”, która zapanować ma w kraju<sup>49</sup>. Jednocześnie zniechęcając do siebie odbiorców, Jaworski jednakże podkreślał kluczową rolę autora w procesie tworzenia niniejszej książki, która była wytworem wyłącznie jego fantazji, najdziw-

<sup>44</sup> Zob. R. Jaworski, *Historie maniaków*, dz. cyt., s. 177-178.

<sup>45</sup> R. Jaworski, *Historie maniaków*, dz. cyt., s. 177.

<sup>46</sup> Por. W. Charchalis, *Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?*, w: M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic don Kichote z Manczy*, Poznań 2016, s. 35.

<sup>47</sup> Jaworski w *Weselu hrabiego Orgaza* będzie już jawnie nawiązywać do powieści Cervantesa jako początkującej nowoczesną literaturę.

<sup>48</sup> D.S. Muecke, dz. cyt., s. 65.

<sup>49</sup> R. Jaworski, *Historie maniaków*, dz. cyt., s. 179.



niejszych skojarzeń<sup>50</sup>. Tak więc potwierdził on swoją rolę łącznika i twórcy znaczeń, podważając ich absolutyzującą prawdziwość.

Jaworski był świadomy tej podwójności własnej strategii – sugerował, że oto stworzył grupę bohaterów-twórców „żyjących życiem podwójnym” – z jednej strony obowiązującym, „chorym” szablonem i z drugiej strony własną indywidualną myślą, próbującą uwolnić się od schematu i konwencji<sup>51</sup>. Instancja pisząca zdemaskowała swoje intencje, ujawniła projekt pisania-czytania, by zaprosić wybranych czytelników, gotowych na zmianę do wspólnej pracy nad znaczeniem opowiadań<sup>52</sup>. Autor, sam przyznając się do wytwórczości, a więc zarówno pracy na tekstach cudzych, jak i obowiązujących szablonach myślenia, przestrzegał czytelnika przed zbyt powierzchownym kartkowaniem *Historii maniaków*. Zaznaczał również, że na kartach tej książki można „spodziewać się pomysłów nawet w słowach skromnych i maciutkich”<sup>53</sup>. Czytający sam miałby je sobie złożyć, zinterpretować, a to wszystko na podstawie wyobraźni i najdziwniejszych skojarzeń, „marząc, gdyż w tym jest rozkosz czytania”<sup>54</sup>.

Wskazówki dotyczące lektury nowel Jaworskiego pojawiają się dopiero na końcu książki, a więc wtedy, kiedy czytelnik ma już wyrobione zdanie o zbiorze. Ponadto przez cały tom odbiorca jest świadkiem budowania nowej groteskowej estetyki, by w *Amorze milczącym* – we właściwej historii doktora Fallusa i jego klubu miłośników miłości – autor pozornie powrócił do konwencji romansowej, a wręcz realistycznej. Powtarzając jednak wszelkie tropy i motywy, przykładowo obszerny i szczegółowy życiorys i charakterystykę głównego bohatera wzorem najśłynniejszych powieści naturalistycznych, doprowadził swoje opowiadanie do absurdu, w warstwie fabularnej natomiast Jaworski opisał nienaturalne figury swoich bohaterów – sztywnego i „przegiętego” Fal-

---

<sup>50</sup> Tamże, s. 178.

<sup>51</sup> Tamże, s. 179.

<sup>52</sup> Projekt, który towarzyszyć będzie Jaworskiemu w kolejnych dziełach, szczególnie w *Hamlecie wtórnym*.

<sup>53</sup> R. Jaworski, *Historie maniaków*, dz. cyt., s. 180.

<sup>54</sup> Tamże, s. 180.

lusa oraz rozciągliwej, wyginającej się Haidee Deddy, jego ukochanej. Anna Łebkowska zauważyła również, że pełny tytuł opowiadania – *Amor milczący, czyli o absolutnej niemożności, by pewien młodzian zakochał się w damie jakiegokolwiek* – sugeruje kierowanie się stylizacji XVIII i XIX-wiecznych, które poprzez rozbudowane tytuły wychodziły naprzeciw czytelnikom, informowały ich o bohaterach lub fabule i niekiedy pomagały im w interpretacji dzieła<sup>55</sup>. Jest to jednak pozorne wyjście naprzeciw odbiorcy – retoryka wywyższenia publiki zamieniła się w ironię, okazała się tak naprawdę wywyższyć autora, natomiast liryczna tandeta, którą musiał się posłużyć, to jedyne narzędzie w tym świecie mogące posłużyć jako pomost komunikacji między „ptasimi mózdkami” owych słowików i skowronków a artystą.

Wydaje się jednak, że intencją pisarza wcale nie było zburzenie tej konkretnej interpretacji odbiorcy poprzez podanie mu jednej właściwej, lecz – jak to było w przypadku postulatu wielokrotnej lektury *Pałuby* – zachęcenie ich do powrotu do tekstu, kolejne czytanie miałyby ujawnić inne sensy niż za pierwszym razem. Wspomniane słowa „skromne i maciutkie”, pozornie nieważne szczegóły otworzyłyby przed czytelnikiem nowe znaczenia. *Historie maniaków* miałyby stawać się za każdym razem innym dziełem. W tym świetle zbiór można uznać za kontynuację programu zawartego w powieści Irzykowskiego, jednak nie naśladownictwo, a raczej jego wariant, pełny – jak powiedziałyby autor *Pałuby* – „pewności siebie i swojej odrębnej roli”<sup>56</sup>.

*Amor milczący* byłby więc manifestem twórczości i czytania, a list do Bieńkowskiego bardziej osobistym i ogólnym wyrażeniem własnej postawy pisarza. Bardziej namysłem niż oficjalną deklaracją. Natomiast podsumowaniem i kolejnym manifestem programu estetycznego Jaworskiego jest *Fanfaron* – opowiadanie opublikowane już w 1920 roku w czasopiśmie „Krokwie”, czyli oficjalnym organie Klubu Konstrukcjonalistów.

Główny bohater, Piotr Fanfaron, i powołany przez niego do życia sobowtór Wiktor chcą przekonać się, który z nich jest praw-

<sup>55</sup> Zob. A. Łebkowska, *Romana Jaworskiego gra z odbiorcą: „Historie maniaków”*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1, s. 30.

<sup>56</sup> K. Irzykowski, *Czyn i słowo...*, dz. cyt., s. 238.

dziwy. Wyłonić prawdziwą osobowość ma bogini płodności Astarte, wybierając jednego z nich na męża. W międzyczasie do mieszkania Piotra i Wiktora wkrada się wysłaniec miasta – Krzyk – którego postanawiają przyprowadzić narzeczonej jako podarunek. Nowela ma charakter mityczny: oprócz oczywistej postaci bogini pojawia się w niej symbolika wody jako żywiołu, tajemniczy młyn Bździel, który mieli bohaterów na „zapładniającą” mąkę, ale również w warstwie formalnej mamy do czynienia z konkretnym przedstawieniem tej podwójności, z którą zmagają się każdy artysta, a którą demaskuje – także wspiera – narzędzie ironii.

Walka, która rozgrywa się między Piotrem i Wiktorem o uwagę Astarte, to z jednej strony próba ustalenia, kto jest prawdziwym artystą, z drugiej strony walka w obliczu czytelnika. Podwójność twórcy to więc zarówno postawa ironisty – burzyciela i odnowiciela, który posyła swoich bohaterów, swoje motywy czy idee na przemielenie w Bździelu, by ich kości użyźniały wyobraźnię kolejnych artystów<sup>57</sup> – jak i zmaganie się treści, „istoty rzeczy” z formą, konstrukcją czy też dotychczasową konwencją, która pozwalała na komunikację z czytelnikiem.

Tylko prawdziwy twórca wychodzi cało z balu Astarte – Piotr ujawnia się przed zgromadzeniem gości zaproszonych na oficjalne zaręczyny. Mówi o Wiktorze:

wywołałem go sam z siebie, potrzebując zausznika na usługi miejskie. [...] Narodził się więc Wiktopek – sobowtór. Spisywał się dzielnie, pocziwy chłopisko. Gdy jednak ujrzał Astarte, zapłonął żądzą nieskromną. I odtąd czułościowych nabrał właściwości, a nawet stał się natrętny<sup>58</sup>.

Wiktor narodził się więc z potrzeby komunikacji i formy dla powstającego dzieła, jednak kiedy za bardzo zaczął zabiegać o uwagę czytelnika, zaczął kosztować w uciążliwą dla artysty formę

---

<sup>57</sup> Jak pisał Jaworski, ci „współcześni bohaterowie”: „zaczęli żyć po śmierci, żyć dla wielkości spragnionej cudów. Dzieła swe raz rzuciwszy na pastwę przywłaszczycielki-historii, ciała w podziwach motłochu marniejące ofiarowali wspaniałomyślnie na twórczy użytek Fanfaronowi-artysty”. – R. Jaworski, *Historie maniaków*, dz. cyt., s. 257.

<sup>58</sup> Tamże, s. 264-265.

czy też konwencję – słowem, przestał być potrzebny, a wręcz stał się niebezpieczny. Piotr dokonuje więc swoistej spowiedzi przed obliczem czytelnika, opinii publicznej i bohaterów, zwycięża dzięki szczerości. Nieco inaczej postępuje doktor archeologii z opowiadania Irzykowskiego – warto zaznaczyć, że również ujawnia się przed czytelnikiem (zarówno słuchaczami wpisanymi w tekst, jak i przed potencjalnym odbiorcą noweli), lecz nie jako artysta, lecz jako mistyfikator. Mimo że Jaworski nazwał swoją nowelę „Fanfaron”, a więc zawarł w niej jednocześnie osobę Piotra i Wiktora, podkreślając, że to jedna postać, to wierzył, że prawdziwy artysta powinien odciąć się od konwencji i wymogów opinii publicznej, a nawet przemielić, czyli jednak wciąż zniszczyć, przeszłe idee, natomiast Irzykowski nie tylko przedstawił swojego autora jako zwykłego doktora, lecz także zdegradował jego rolę do mistyfikatora, twórcy kolejnych palimpsestów – na bohaterów Jaworskiego nałożyłyby więc kolejne warstwy kostiumów lub masek, wierząc, że pod spodem można doszukać się ich prawdziwego oblicza. Inne jest również zadanie twórców w tekstach Jaworskiego i Irzykowskiego: Piotr to tylko bohater noweli, istnieje wewnątrz świata przedstawionego, natomiast doktor to jednocześnie autor historii Marii i postać w tej historii – funkcjonuje zarówno wewnątrz, jak i wychodzi na zewnątrz.

Ostatecznie Wiktor z noweli Jaworskiego otrzymuje rozkaz sprzedania mąki w mieście za nieprzystępną cenę i poinformowania publiczności o śmierci Krzyka. Następnie Piotr unicestwi go milczeniem, a więc odetnie się od potrzeby schlebiana gustom poprzez zaprzestanie wydawania swojej twórczości.

Jaworski rozdziela tutaj także – podobnie jak we wstępie do *Amora milczącego*, gdzie dzieli odbiorców na fałszywych i prawdziwych – czytelników na autentycznego odbiorcę, czyli Astarte i opinię publiczną – kłowna Krzyka. Krzyk pojawia się w mieszkaniu Piotra i Wiktora nieproszony, lecz być może właśnie upragniony – pisarz pragnie bowiem uznania publiczności. Okazuje się jednak, że nie o takiego odbiorcę Fanfaronowi chodziło – Krzyk to śmieszny, żałosny pochlebca niskich gustów, syn Opinii Publicznej domagający się realizacji dotychczasowej konwencji. To Astarte odgrywa rolę prawdziwego czytelnika, partnera arty-

sty. To ona wybiera nowego twórcę – Piotr-artysta będzie z jednej strony żywił się jej łzami (czyli emocjami), z drugiej strony zaspokoi jej pragnienia<sup>59</sup>. To z nim bogini będzie płodzić potomstwo, czyli nowe znaczenia. Jaworski przedstawia relację autor-czytelnik jako relację małżeńską, a więc także relację życia i umierania. Krzyk, jako instytucja, konwencja i kultura literacka zostaje powieszony, tym samym w opowiadaniu dokonuje się poníženie dotychczasowej rzeczywistości. W propozycji Jaworskiego pojawia się również ktoś trzeci – miasto, Krzyk, Opinia Publiczna<sup>60</sup>, ale też jakaś część artysty pragnąca ich uznania – którego trzeba unicestwić i o nim zapomnieć. Natomiast w zakończeniu opowieści doktora w noweli Irzykowskiego bohater bierze udział w dziwnym ceremoniale, dołącza więc do grona Bractwa Wielkiego Dzwonu. Obaj autorzy odnoszą się tu raczej krytyków, redakcji czasopism, opiniotwórczych gron, które mogą odrzucić autora lub go przyjąć. Jaworski jednak zaczyna także zauważać coraz większy wpływ zwykłych, drobnomieszczańskich odbiorców nastawionych na rozrywkę, odbiór sentymentalnych powieści – są oni gdzieś tam, za oknem, na ulicach miasta<sup>61</sup>. Irzykowski dopiero w czasie pisania recenzji filmowych w latach 1924–1925 zauważył masowego odbiorcę<sup>62</sup>.

Wydaje się, że opowiadanie *Fanfaron* to apologia prawdziwego artysty, który musi wyrzec się świata, gdzie „ludzie żyją rzeczywistej nudy brudnym powtarzaniem”, i schronić się w wyobraźni, by ocalić własną sztukę o kształtach nieuchwytnych, niedostępnych dla ogółu. Jednak Piotr-artysta ogłasza, że „bez

---

<sup>59</sup> Astarte wybiera na męża Piotra słowami „pij napój mych tęsknot wyplakanych za soczystymi wargami zmarłych twoich poprzedników. Niechaj smak łez mych pożądliwych ogień zazdrości w trzewiach twoich wznieci. Wnet zaniewidzisz na wszelką wrogą rzeczywistość i posilon we krwi ochłodzisz gorejące me chucie...” – tamże, s. 262.

<sup>60</sup> Więcej o motywie miasta i rodzącej się kulturze masowej w artykule: A. Grzelak, *Romana Jaworskiego „wjeżdżanie w miasto”*. *Urbanizm opowiadań*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3.

<sup>61</sup> Por. tamże, s. 33.

<sup>62</sup> Szczególnie widać to w jednej recenzji odpowiedzi na list do dzieci, które nie zgadzają się z jego recenzją filmu z Mary Pickford – zob. rubryka filmowa „Wiadomości Literackie” 1925, nr 17.

ewolucji swych biednych komizmów nie zdoła człowiek nigdy twórczym błyskiem marzenia wzbogacić...”<sup>63</sup>. Twórca powinien więc pielęgnować i rozwijać swój zmysł komizmu – wysmiewać nie tyle jednak rzeczywistość, która nie powinna go zajmować, lecz samego siebie, własne konstrukcje, by móc zdemaskować swojego Wiktora pragnącego przypodobać się opinii publicznej. Piotr zamierza także zabawić się znaczeniem, tym samym przetworzyć je na własne dzieło<sup>64</sup>. Jednocześnie nie zapomina o bezimiennym żywiole, o wodzie, która otacza wyspę Astarte. Żywioł, deformujący odbicie rzeczywistości, również jest konieczny do uruchomienia Bździała – Piotr chce wejść w przymierze z „cudnej rzeki prądem”<sup>65</sup>. Żywioł ten oddziela także artystę od miasta, które twórcy będą od czasu do czasu nawiedzać, przynosząc rewolucję w dotychczasowym rozumieniu literatury i świata: „ukryci na bździału artyści mogą łączność utrzymywać z światem wykonując zmyślne zamachy na życia gromadnego osiadłą powagę”<sup>66</sup>. Będą przynosić nowe znaczenie tylko po to, by ono skostniało w kolejną konstrukcję. Jaworski, podobnie jak Irzykowski, postulował więc pogodzenie pierwiastków konstrukcyjnego i „pałubicznego” w celu wypracowania nieprzerwanego burzenia i budowania pojęć w kulturze. U Jaworskiego to z jednej strony karnawałowe pojednanie życia i śmierci, a więc ewolucja i ciągłość tradycji po umarłych poprzednikach, z drugiej strony – zerwanie z oczekiwaniami publiczności.

Jak ironia i autotematyzm służyły Irzykowskiemu w *Snach Marii Dunin i Pałubie* do jednoczesnego odkrywania autora i jego zakrywania, do kłamania przy jednoczesnym mówieniu prawdy, tak w *Fanfaronie* – jak się zdaje – mamy do czynienia z ironią niejako odsoniętą, będącą już nie narzędziem zastosowanym w opowiadaniu, lecz postulatem ciągłego podważania sensu, by ewolucja znaczeń i kultury mogła być możliwa.

---

<sup>63</sup> Ten i poprzedni cytat – zob. R. Jaworski, *Historie maniaków*, dz. cyt., s. 263.

<sup>64</sup> Zob. tamże, s. 264.

<sup>65</sup> Zob. tamże.

<sup>66</sup> Tamże.

### *Podsumowanie*

Jaworski nie rozwinął więc do końca koncepcji Irzykowskiego, zaczął podążać za swoją własną „Konstrukcji Dziwactw Genialnych” – według niego twórca wciąż powinien się ujawniać i podkreślać własną postawę względem tekstu i czytelnika, lecz równocześnie odciąć się od rodzaju fałszywych, masowych czytelników. W *Amorze milczącym* robi to poprzez ironiczne „załatwienie” ich, potwierdza ich wizję świata i literatury, by móc później tworzyć dla wybranych, natomiast *Fanfaron* to bardziej alegoryczne odcięcie się artysty od świata – by pozostać w zgodzie ze sobą, autor musi zapomnieć o świecie, zamilczeć na jego temat. Ironia ma już tylko pomóc samemu twórcy nigdy nie osiągnąć w jednej konstrukcji czy też konwencji – nie umożliwia żadnego kompromisu. Warto wspomnieć, że ta ironia w powieści *Wesele hrabiego Orgaza* z 1925 roku przekształca się już w jawny cynizm – mimo karnawału-wojny, mimo dancingu mającego zmienić świat wszystko pozostaje takie samo, nic nie miało znaczenia<sup>67</sup>.

Irzykowski natomiast nie odciął się od świata opinii publicznej – nie wyemigrował na wyspę Astarte, lecz jego bohater zszedł w dół, do kopali w poszukiwaniu Dzwonu. Jednocześnie ta podróż, odsłaniająca jedynie konstrukcję, może symbolizować odsłanianie kolejnych warstw znaczeń i sensów tekstów oraz słów w tym palimpseście, jakim jest kultura. Konstrukcja to więc nie tylko gwarancja komunikacji z czytelnikiem, lecz także przede wszystkim to w niej znajduje się ukryta prawda, prawdziwe dziedzictwo, które trzeba ujawnić, natomiast konwencje i kanony rozsadzić, odkopać ich korzenie.

Nie ma jednak wątpliwości, że obaj autorzy, wykorzystując funkcję burzącą i tworzącą ironii i autoironii, demontując konwencje i rozwarstwiając swoje dzieło, starają się przybliżyć do rzeczywistości, do nagich pojęć. Dochodzi tu do pomieszania po-

---

<sup>67</sup> Pisałam o tym szerzej w artykule: W. Szulik, *Puste miejsca powojennej cywilizacji*. „Wesele hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 6, s. 85.

rządów osobistego z tekstowym w postulowanym przez obu autorów materiale dzieła. Ważna wydaje się również, w kontekście mojej analizy, świadomość twórców, że dzieło nie powstaje w próżni, lecz zawsze wobec – czy to tradycji i bieżącego życia kulturowego, czy wobec czytelnika. Konwencja z jednej strony ocala w języku osobiste doświadczenie (płynące z Horli czy też „maniactwa”), lecz także hamuje rozwój kultury poprzez zamrożenie znaczenia w jednym „imieniu”. Ironista uświadamia, że dzieło jest łącznikiem między chaosem a szablonem, między starym i nowym, jednocześnie podważając autorytet autora, prawdziwość wykreowanego świata i pozycję czytelnika, przyczynia się do świadomej twórczości i stawiania kolejnych konstrukcji. Konstrukcja, postulowana przez Jaworskiego i Irzykowskiego, pochodziłaby więc głównie z podważenia pozycji autora, prowokującego czytelnika do twórczej lektury. Strategią Irzykowskiego byłoby mistyfikowanie, budowanie dzieł palimpsestowych, natomiast Jaworskiego udziwnianie, stylizowanie prozy na trudną i brzydką, w którą trzeba się wczytać. Jednocześnie Jaworski, jako teoretyczny pośrednik między *Pałubą* a nurtem parodystycznym w XX wieku, zdaje się bardziej radykalny od Irzykowskiego. W tych dwu przedstawieniach symbolu konstrukcji ściera się zaciepna postawa dandysa z wyważoną figurą klerka.

### Bibliografia

- Bakuła B., *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w prozie polskiej po roku 1956)*, Poznań 1991.
- Borkowska G., *Manifesty realistów i kryzys epickości*, [w:] „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992.
- Budrecka A., *Wstęp do Pałuby*, [w:] K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1981.
- Charchalis W., *Kim Pan jesteś, Panie Cervantes?*, [w:] M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic don Kichote z Manczy*, Poznań 2016.



- Franczak J., *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.
- Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Grzelak A., *Romana Jaworskiego „wjeżdżanie w miasto”*. *Urbanizm opowiadań*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3.
- Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Irzykowski K., *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976.
- Irzykowski K., *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976.
- Irzykowski K., *Czyn i słowo. Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i spada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980.
- Irzykowski K., *Nowele*, Kraków 1979.
- Jauksz M., *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Patuby” Karola Irzykowskiego*, Kraków 2015.
- Jaworski R., *Historje maniaków*, Kraków 1978.
- Łebkowska A., *Romana Jaworskiego gra z odbiorcą: „Historie maniaków”*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1.
- Miscellanea z okresu Młodej Polski*, red. nauk. T. Lewandowski, Archiwum Literackie, t. 28, Warszawa 1995.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013.
- Okulicz-Kozaryn R., *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wesoła tragedia oryginalności Karola Irzykowskiego, czyli próba wprowadzenia groteski*, „Ruch Literacki” 1980, nr 5.
- Sadkowska K., *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbela w Polsce 1890–1939*, Kraków 2007.
- Szary-Matywiecka E., *Książka – powieść – autotematyzm (od „Patuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1979.
- Szulik W., *Puste miejsca powojennej cywilizacji. „Wesele hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 6.
- Zrębowicz R., *Zapomniany ekspresjonista*, „Ruch Literacki” 1961, nr 4-5.

**Weronika Szulik**  
*The University of Warsaw*

**WELCOME IN THE CLUB OF CONSTRUCTIONISTS.  
NOTION OF AUTOHEMATISM IN EARLY WORKS  
OF ROMAN JAWORSKI AND KAROL IRZYKOWSKI**

**Summary**

The aim of this article is to show how strategies of self-reference in early papers of Karol Irzykowski and Roman Jaworski influence on each other in stories like *Silent Amor (Amor milczący)*, *Fanfaron* by Jaworski and *What is Horla? (Czym jest Horla)* and *Dreams of Maria Dunin (Sny Marii Dunin)* by Irzykowski. Authors lived and worked in Lviv, were debating in the Club of Constructionists – official association of enthusiasts of continuity in the art. Through revelation of themselves in their narratives they can build aesthetic programs so they papers became specific manifestos of the new approach to the art and also to a reader. They create positions of the writer as an ironist who expresses himself and impairs his authority, keeping the reader in constant insecurity so he can produce his own meanings. Irony do not allow the sense to conventionalize. Both ideas had one common source but they evolved to the two different programmes: Irzykowski believed that the construction had its own meaning and was cultural symbol but Jaworski underlined necessity to break with current aesthetic and common readers.

**Key words:** Roman Jaworski, Karol Irzykowski, autothematism, construction, irony