

# IRONIA MODERNISTÓW

Studia



**K B F**  
**WSCHÓD - ZACHÓD**

**K**SIĄŻNICA  
**PODLASKA**  
*im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku*

WYDAWNICTWO PRYMAT

**NAUKOWY PROJEKT  
WYDAWNICZY – SERIA**



**przełomy**  
**pogranicza**  
studia literackie

Przełomy/Pogranicza  
Studia Literackie  
XXXVIII

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH  
„WSCHÓD – ZACHÓD”  
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY UNIwersYTETU  
W BIAŁYMSTOKU  
KATEDRA HISTORII LITERATURY POZYTYWIZMU  
I MŁODEJ POLSKI  
WYDZIAŁ POLONISTYKI  
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO  
DZIAŁ NAUKOWY KSIĄŻNICY PODLASKIEJ  
IM. ŁUKASZA GÓRNICKIEGO

### Redakcja Serii:

**Jarosław Ławski** [Redaktor Naczelny], **Anna Janicka** [Zastępca, Red. Cykliów Tematycznych], **Barbara Olech**, **Grzegorz Kowalski**, **Małgorzata Burzka-Janik**, **Joanna Dziezic**, **Maria Kalinowska**, **Zbigniew Kaźmierczak**, **Krzysztof Korotkich**, **Dariusz Kukiełko**, **Dariusz Kulesza**, **Halina Krukowska**, **Agnieszka Nietresta-Zatoń**, **Iwona E. Rusek**, **Michał Siedlecki**, **Konrad Szamryk**, **Maciej Tramer**, **Paweł Wojciechowski**, **Anna Wydrycka**, **Łukasz Zabielski**

Recenzent tomu: Dr hab. **Elżbieta Flis-Czerniak** (UMCS, Lublin)

Redakcja naukowa: Marcin Bajko, Jarosław Ławski, Urszula M. Pilch

Opracowanie tekstów: Dariusz Kukiełko i Jarosław Ławski

Korekta: Marcin Bajko, Urszula M. Pilch

Streszczenia: dr Jacek Partyka

Skład: Ewa Frymus-Dąbrowska, Wydawnictwo PRYMAT

Ilustracje: Urszula M. Pilch, Marcin Bajko

Noty o Autorach: Michał Siedlecki

Indeks: Marta Konopko, Wydawnictwo PRYMAT

Na okładce wykorzystano: *Karykaturę Stanisława Witkiewicza Kazimierza Sichulskiego*

ISBN: 978-83-7657-332-8



**KSIĄŻNICA  
PODLASKA**  
*im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku*

Copyright by: Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2018

Książka sfinansowana ze środków Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku.



Mariusz Śliwowski, ul. Hetmańska 42; 15-727 Białystok

tel. 602 766 304, 881 766 304

e-mail: [prymat@biasoft.net](mailto:prymat@biasoft.net), [www.prymat.biasoft.net](http://www.prymat.biasoft.net)

# IRONIA MODERNISTÓW

Studia

Redakcja naukowa:

Marcin Bajko, Urszula M. Pilch, Jarosław Ławski

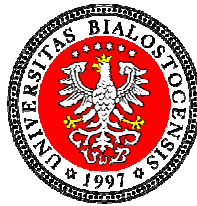
Białystok 2018

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY  
– SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Dziedzictwo przeszłości nie jest czymś danym raz na zawsze. Wymaga nowych odczytań, ponowień interpretacji, odwagi zapytywania o to, o co nasi poprzednicy nie mogli bądź nie mieli śmiałości pytać. Odnawianie znaczeń, przekraczanie utrwalonych stereotypów analitycznych, akty zerwania z kanonem interpretacyjnym stanowią część tego samego, żywego procesu tworzenia kultury, którego równie fundamentalną częścią są nieustanne powroty do tradycji i szacunek żywiony dla autorytetów przeszłości.

Naukowy projekt Wydawniczy „przełomy/pogranicza” publikuje prace:

- Stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
- Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
- Prace z zakresu najszerszej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
- Książki autorów, których uznać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
- Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które – z różnych powodów – nie mogły się niegdyś ukazać, nie znalazły właściwego momentu.
- Nowe, krytyczne opracowania zapomnianych tekstów dawnych. Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.



**Studia młodopolskie – V**

Redaktorzy cyklu: Jarosław Ławski i Marcin Bajko

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

UNIwersytetu w Białymstoku

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH

„WSCHÓD – ZACHÓD”

RADA NAUKOWA  
NAUKOWEGO PROJEKTU WYDAWNICZEGO  
– SERII „PRZEŁOMY/POGRANICZA”:

Zdzisław Jerzy Adamczyk (AH, Kielce)  
Józef Bachórz (UG, Gdańsk)  
Grażyna Borkowska (IBL PAN, Warszawa)  
Bogdan Burdziej (UMK, Toruń)  
Sławomir Buryła (UWM, Olsztyn)  
Małgorzata Czermińska (UG, Gdańsk) – *Przewodnicząca*  
Michał Głowiński (IBL PAN, Warszawa)  
Margreta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria)  
Krystyna Jakowska (UwB, Białystok)  
Irena Jokiel (UO, Opole)  
Zbigniew Kaźmierczyk (UG, Gdańsk)  
Anna Kiezuń (UwB, Białystok)  
Alina Kowalczykowska (IBL PAN, Warszawa)  
Jan Leończuk (Białystok)  
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)  
Natalia Maliutina (Odessa, Ukraina)  
Gabriela Matuszek (UJ, Kraków)  
Michael J. Mikos (Milwaukee University, USA)  
Swietłana Musijenko (Grodno, Białoruś)  
Ewa Nawrocka (UG, Gdańsk)  
Maria J. Olszewska (UW, Warszawa)  
Ewa Paczoska (UW, Warszawa)  
Jerzy Paszek (UŚ, Katowice)  
Magdalena Popiel (UJ, Kraków)  
Rościsław Radyszewski (Kijów, Ukraina)  
German Ritz (Zürich, Szwajcaria)  
Adam Skreczko (AWSO, Białystok)  
Jerzy Snopek (IBL PAN, Warszawa)  
Magdalena Saganiak (UKSW, Warszawa)  
Włodzimierz Szturc (UJ, Kraków)  
Violetta Wejs-Milewska (UwB, Białystok)  
Zofia Zarębianka (UJ, Kraków)



Wydział  
Filologiczny

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU



Kazimierz Sichulski (1879–1942), *Karykatura Stanisława Witkiewicza*



## SPIS TREŚCI

<b>Od Redakcji</b> .....	19
--------------------------	----

### I. UJĘCIA IRONII

#### **Urszula M. Pilch**

Ironia wobec braku w liryce Młodej Polski .....	23
---	----

#### **Wiesław Rzońca**

Ironia romantyczna a początki ironii typu modernistycznego – Kierkegaard i Norwid .....	41
--	----

#### **Wojciech Hamerski**

(Nie)nowoczesność ironii romantycznej, czyli permanentna parabaza postępu .....	69
--	----

#### **Kamil K. Pilichiewicz**

W poszukiwaniu ironii i groteski nowoczesnej. Michał Głowiński i Roman Jaworski: badacz i twórca .....	87
---	----

### II. INTERPRETACJE

#### **Gabriela Matuszek**

O ironii w <i>Biesach</i> Marii Komornickiej .....	101
--	-----

#### **Paweł Wojciechowski**

Ironia konieczna w twórczości poetyckiej Karola Irzykowskiego .....	115
--	-----

**Dorota Wojda**

Ironia w krytyce literackiej Bolesława Leśmiana ..... 137

**Hanna Ratuszna**„Gry z nicością” – o ironii w twórczości Jana  
Lemańskiego ..... 157**Anna Janicka**

Zapolska ironiczna. Rekonesans ..... 171

**Marek Kurkiewicz**Świat z perspektywy dziecka o „duszy ironisty” –  
*Bogowie* Antoniego Langego ..... 189**Anna Wydrycka**Ironia Antoniego Langego (wybrane utwory,  
*Wspomnienia więzienne*) ..... 205**Marcin Bajko**

Ironiczne pasje Ludwika Stanisława Licińskiego ..... 219

**Wojciech Gruchała**„Rzecz powinna się dziać w ciemnym wąwozie...”  
Ironie w *Oziminie* Wacława Berenta ..... 233**III. PRZEKROJE, KONTEKSTY****Tomáš Horváth**Ironia fabularna w powieści Jána Hrušovskiego *Człowiek  
z protezą* i w wybranych nowelach Stefana Grabińskiego ... 253

**Irena Szewczenko**

- Zimna ironia w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera  
i Iwana Franki ..... 275

**Aleksandra Kołodziejczak**

- Ironia w poezji Aleksandra Błoka: Nieznajoma *contra*  
Przepiękna Pani ..... 289

**Jarosław Ławski**

- Tadeusz Miciński i żywość ironii ..... 301

**Grzegorz Igliński**

- Ironiczna starość. Przewrotne fauny i satyrowie  
młodopolskich poetów ..... 317

**Weronika Szulik**

- W klubie konstrukcjonalistów. Strategie autotematyczne  
we wczesnej prozie Karola Irzykowskiego i Romana  
Jaworskiego ..... 347

**Marek Grajek**

- Wizerunek ironisty w *Topieli* Stanisława  
Przybyszewskiego ..... 373

**IV. PANEL: ZAPOZNANE WYMIARY ESTETYKI**

*Młoda Polska / modernizm. Zapoznane wymiary estetyki:*

*ironia. Białystok, Książnica Podlaska, 13 maja 2017*

*roku – prowadzą: Urszula M. Pilch, Marcin Bajko,*

*Jarosław Ławski ..... 401*

<b>Noty o Autorach</b> .....	423
<b>Summary</b> .....	433
<b>Indeks nazwisk</b> .....	435

## TABLE OF CONTENTS

<b>Editors' Note</b> .....	19
----------------------------	----

### I. DEFINITIONS OF IRONY

#### **Urszula M. Pilch**

The Irony Against Absence in Young Poland's Lyric Poetry .....	23
---	----

#### **Wiesław Rzońca**

The Romantic Irony and the Beginings Of Modernist Irony: Kierkegaard And Norwid .....	41
--	----

#### **Wojciech Hamerski**

(Un)modernity of Romantic Irony, or the Permanent Parabasis of Progress .....	69
--	----

#### **Kamil K. Pilichiewicz**

In Search of Irony and Modern Grotesque. Michał Głowiński And Roman Jaworski: Researcher and Creator ..	87
--	----

### II. INTERPRETATIONS

#### **Gabriela Matuszek**

On Irony in Maria Komornicka's Devils .....	101
---	-----

#### **Paweł Wojciechowski**

Essential Irony in Karol Irzykowski's Poetry .....	115
--	-----

#### **Dorota Wojda**

The Irony in Bolesław Leśmian's Literary Criticism ...	137
--	-----

**Hanna Ratuszna**

- "Games with Nothingness" – Irony in the Work  
of Jan Lemański ..... 157

**Anna Janicka**

- The Irony of Gabriela Zapolska. An Overview ..... 171

**Marek Kurkiewicz**

- The World as Seen by a Child with "the Soul of  
an Ironist" – "Bogowie" by Antoni Lange ..... 189

**Anna Wydrycka**

- The Irony in Antoni Lange's *Prison Memoir* ..... 205

**Marcin Bajko**

- Ironic Passions of Ludwik Stanisław Liciński ..... 219

**Wojciech Gruchała**

- "This Ought to Occur in a Dark Glen..." Ironies  
in Waław Berent's *Ozimina* ..... 233

**III. INTERSECTIONS AND CONTEXTS****Tomáš Horváth**

- The Narrative Irony in Ján Hrušovský's Novel *Muž  
S Protézou (The Man with a Prosthesis)* and in Stefan  
Grabiński's Selected Prose Works ..... 253

**Irena Szewczenko**

- Cold Irony in Kazimierz Przerwa-Tetmajer's  
and Ivan Franko's Poetry ..... 275

**Aleksandra Kołodziejczak**

Irony in the Poetry of Alexander Blok: *The Stranger*  
vs *The Lady Beautiful* ..... 289

**Jarosław Ławski**

Tadeusz Miciński and the Elements of Irony ..... 301

**Grzegorz Igliński**

The Ironic Old Age. The Deceitful Fauns and Satyrs  
of the Young Poland Poets ..... 317

**Weronika Szulik**

Welcome to the Club of Constructionists. The Notion  
of Reflexivity in the Early Works of Roman Jaworski  
and Karol Irzykowski ..... 347

**Marek Grajek**

*Topiel* – Stanisław Przybyszewski’s Most Ironic Play .. 373

**IV. PANEL DISCUSSION:  
FORGOTTEN ASPECTS OF AESTHETICS**

*The Young Poland Movement/Modernism. Forgotten Aspects  
of its Aesthetics: Irony*, Białystok, 13 May 2017 – Chairs:  
Jarosław Ławski, Urszula M. Pilch, Marcin Bajko ..... 401

**Notes on the Contributors** ..... 423

**Summary** ..... 433

**Index of names** ..... 435

JAN LEMAŃSKI

KAMIEŃ  
FILOZOFICZNY

NOWELE. — SATYRY. — GROTESKI.

LWÓW 1911.  
NAKŁADEM KSIĘGARNI POLSKIEJ B. POŁONIECKIEGO  
WARSZAWA — E. WENDE I SKA (T. HIŻ I A. TURKUŁ)

Jan Lemański, okładka tomu *Kamień filozoficzny*; Lwów 1911





Jan Lemański (1866–1933), autor tomu *Proza ironiczna. Bajki, bajeczki, przypowiadki dla dzieci, sielanki* (1904)

Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”  
Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku  
Katedra Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej im. Ł. Górnickiego w Białymstoku



BIELAZNA  
PODLASKA

MŁODA POLSKA: REWIZJE, REINTERPRETACJE

I OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA NAUKOWA

# IRONIA MODERNISTÓW

12-13 maja 2017 roku

Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14A



Plakat I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej  
Ironia Modernistów

## Od Redakcji

Prezentowany Państwu tom przynosi pierwszy polski zbiór studiów i szkiców poświęconych w całości ironii modernistycznej, młodopolskiej. Temat ironii do tej pory eksploatowany był badawczo głównie w odniesieniu do literatury romantycznej lub postmodernistycznej. Monografia stanowi próbę zapełnienia luki interpretacyjnej w badaniach nad kulturą polską postrzeganą w kontekście zachodnio- i środkowoeuropejskim. Książka jest plonem pierwszej cyklicznej Konferencji „Młoda Polska: rewizje, reinterpretacje”. Odbывała się ona pod hasłem *Ironia modernistów* w Białymstoku w dniach 12-13 maja 2017 roku. Sesję zorganizowały następujące instytucje: Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, Katedra Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski z Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku (gdzie odbywały się obrady). W czasie spotkania podjęto następujące tematy:

- Ironia, jej typy i odmiany w literaturze polskiej i światowej okresu 1880–1918.
- Teoretyczne wypowiedzi na temat ironii w literaturze europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku.
- Autoironia, ironia a satyra i humor w tekstach modernistycznych.
- Sarkazm i jego ewokacje w literaturze epoki.
- Europejskie źródła i konteksty ironii modernistów.
- Ironia i sarkazm wobec pogranicznych jakości estetycznych w epoce: groteski, tragizm, tragiczno-groteski (i innych).
- Słowo, obraz, muzyka, sztuka epoki a ironia.

Kolejne krakowsko-białostockie spotkanie badaczy z cyklu „Młoda Polska: rewizje, reinterpretacje” zaplanowano 11-12 października 2018 roku w Białymstoku. Poświęcone ono będzie tematowi: „Tadeusz Miciński i ludzie epoki. Współcześni i potomni

wobec pisarza i jego dziedzictwa”. Książka powstała jako wynik spotkania białostockich i krakowskich polonistów, badaczy modernizmu, do których dołączyli sławiści i filolodzy z Bratysławy, Kijowa, Warszawy, Olsztyna, Bydgoszczy, Poznania i Gdańska. Zebrane materiały uporządkowane zostały według klucza tematycznego. Rozdział pierwszy prezentuje ujęcia o ambicjach teoretycznych, rozdział drugi studia interpretacyjne, trzeci zaś prace, w których zarysowuje się perspektywa komparatystyczna.

Chcemy wyrazić nadzieję, iż spójny tematycznie zbiór rozpraw i szkiców zapoczątkuje nową, szerszą dyskusję badawczą nie tylko nad samą ironią modernistyczną, lecz również nad zjawiskami z nią związanymi lub biorącymi z niej swój początek, takimi jak sarkazm, absurd, groteska, tragigroteska czy tragizm.

Byłby to kolejny krok w stronę poznania epoki, która skończyła się ostatecznie równo sto (1918–2018) lat temu...

*Jarosław Ławski, Marcin Bajko, Urszula M. Pilch*

## I. UJĘCIA IRONII



przełomy  
pogranicza  
studia literackie

Urszula M. Pilch  
*Uniwersytet Jagielloński*

## IRONIA WOBEC BRAKU W LIRYCE MŁODEJ POLSKI

„[...] modernistyczny „człowiek momentu” obdarzony jest trwale masochistyczną skłonnością do odstawiania, nazywania i dziwienia się własnej momentalności. Stara się on uchwycić przeżycia będące jego jedyną realnością – i wie, i przeczuwa, iż jego usiłowania są daremne. [...] „człowiekowi współczesnemu” brak poczucia realności świata i samego siebie. Brak mu narzucającego się z siłą oczywistości przeżycia istnienia, jedności, gruntu. Ten człowiek jest (by użyć późniejszej i co innego znaczącej formuły Bergsona) – istotą, która coś straciła. [...] konsekwencją owych strat jest doznanie rozbitcia, rozproszenia, niemocy, bezradności.<sup>1</sup>

Próby zdefiniowania braku wiodą do zasadniczego i raczej – w przypadku młodopolskiej liryki – niepodważalnego wniosku, że przeżycie i doświadczenie braku<sup>2</sup> jest rodzajem diagnozy świa-

---

<sup>1</sup> M. Stala, *Człowiek z właściwościami. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 141.

<sup>2</sup> Dla moich rozważań najważniejszy jest fundatorski artykuł Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985; por. także W. Gutowski, *Młoda Polska w „obłoku niewiedzy”*. *Uwagi do wczesnomodernistycznych nihilologii*, w: *Światopoglądy modernizmu. Literatura lat 1890–1918*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 3(33)2016. Badacz formułując refleksję dotyczącą poznania apofatycznego, pisze m.in.: „Interesuje mnie inna negatywność, która w tekstach epoki występuje sporadycznie, jest znaczącą »osobliwością«, a jedynie wyjątkowo, w krótkich utworach, na moment, »dominantą«. Niczego nie »przedstawia«, najwyżej sygnalizuje nieuchwytność lub/i quasi-przedstawienie jako świadectwo maksymalnych pragnień poznawczych, lecz zarazem wyraz nieprze-

ta na tyle dojmującej i poważnej, że odczuwanej na serio. Prowadzący od rozpoznań ontologicznych i epistemologicznych stan grozy, smutku, zniechęcenia, depresji, czy nawet aktywnej wzniosłości, wydaje się dla poetów tego okresu trudny do przepracowania za pomocą ironii.

Dla podmiotu ironicznego zastana rzeczywistość już z kretesem utraciła prawomocność, jej forma wydaje mu się niedoskonała i krępuje każdy jego ruch. Ale z drugiej strony nie wziął w posiadanie tego, co nowe. Wie tylko, że terazniejszość nie odpowiada idei. Jest tym, kto wytoczy proces współczesności. [...] Natomiast ironista występuje z szeregów współczesności, aby stawić jej czoło. To, co ma nadejść, jest przed nim utajone, znajduje się gdzieś za nim, lecz on musi zniszczyć daną mu rzeczywistość, ku której kieruje się jego wrogie, spopielające spojrzenie. [...] Jeśli ironista jest też ofiarą, jakiej domaga się rozwój świata, to nie dlatego że musi zostać dosłownie złożony w ofierze, a dlatego że spopiela go zapał, z jakim służy duchowi świata.

Jeśli ironista jest też ofiarą, jakiej domaga się rozwój świata, to nie dlatego że musi zostać dosłownie złożony w ofierze, a dlatego że spopiela go zapał, z jakim służy duchowi świata. Oto ironia pojmowana jako absolutna, nieskończona negatywność. Jest negatywnością, ponieważ nieustannie neguje, jest nieskończona, ponieważ nie neguje tego czy innego zjawiska; jest absolutna, ponieważ neguje w imieniu czegoś wyższego, co jednak nie istnieje. Ironia nic nie ustanawia, albowiem to, co ma być ustanowione, znajduje się gdzieś za nią. Jest iskrą szaleństwa bożego, które buszuje jak Tamerlan i nie pozostawia kamienia na kamieniu.<sup>3</sup>

---

zwycięzkiej bezsilności poznającego. Albo – obu wypadków ostro nie różniam – sygnalizuje niemoc wyrażenia tego, co poznane w sposób pozaracjonalny oraz niemożność pełnego wyrażenia doświadczeń (olśnienie, ekstaza, epifania), ekspresję zastępuje milczeniem”, s. 56. Zob. również tegoż: *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, w: *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008; tegoż, *Głosy osobne: z krawędzi nicestwienia. Z nicestwienia krawędzi*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok–Warszawa 2009. Por. także: S. Jasionowicz, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009.

<sup>3</sup> S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii: z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, tłum. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 254-255, Por. także M. Popiel, *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny”*. „Próchno” Wacława Berenta, w: *też, Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, wyd. 2, Kraków 2003.



Przywołane, chętnie cytowane i analizowane przez badaczy, słowa Kierkgaarda wskazują na zasadniczą cechę dającą się przyporządkować postawie ironizowania wobec braku. To jest ironia, która nagle w grymasie, w zmianie obrazu świata, na zasadzie objawienia – zostaje dostrzeżona przez podmiot. Ironia funkcjonuje zatem najczęściej jako zjawisko, którego ja staje się ofiarą, albo jako gest ja wyłącznie potwierdzający wybrakowanie świata.

Problematykę wczesnomodernistycznej polskiej ironii mocno zarysowuje Jarosław Ławski, pisząc:

Zasadniczym i najwyższym gestem ironii młodopolskiej wydają się dwie postawy: *primum*, ironicznego stosunku do filistra; *secundo*, licyferyczny gest zbuntowanego Szatana, który wypowiada Stwórcy posłuszeństwo w słowach przekazujących równocześnie potęgę samowiedzy zbuntowanego jestestwa; *tertio*, akty blasfemiczne, wszelkiego rodzaju profanacje, perwersje, negacje reinterpretacje etc. Wszystkie tego typu akty – ich zwięzłe dykcjonarze to choćby *Niedokonany* Mićńskiego, *Hymny* Kasprowicza, ale i pisma Niemojewskiego, Hempla, Kulikowskiej – mają w sobie ogromny potencjał negacji. Ironicznej negacji. Ale nie ma w nich elementu kreacyjnego, potencji rozwojowej. [...] gest ironicznej autodestrukcji zamiera w pozie sarkastycznego autoparaliżu. Nie rodzi się czyn, program, akt, manifest. Powstaje świadomość sarkastyczna.<sup>4</sup>

Częściej w liryce Młodej Polski znajdziemy przykłady, by

---

<sup>4</sup> J. Ławski, *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiela i T. Linknera, Gdańsk 2016, s. 35-36. Zob. także R. Nycz, *Ironia*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. 2, Wrocław 2002. Por. także B. Alleman, *O ironii jako kategorii literackiej*, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002; D. S. Muecke, *Ironia: postawowe klasyfikacje*, w: tamże; D. Sperber i D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, w: tamże; C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, w: tamże; D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, w: tamże; zob. również J. Papiór, *Die Ironie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (in Theorie und Gestaltung)*, Poznań 1979; P. Łąguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków 1984; P. Hamon, *l'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris 1996; zob. też *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003; por. również R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996.

tak powiedzieć, opisowe, w których „ja” odkrywa, że jest ofiarą ironii (najczęściej ironii Boga, świata, absolutu). A zatem, po pierwsze, tę ironię opisuje sytuując siebie w roli skrzywdzonego. Tak dzieje się najczęściej u Tetmajera, którego podmiot dostrzega zgrzyt w świecie naznaczonym brakiem i (to po drugie) o tym zgrzycie zaświadcza. Będzie to zatem raczej rodzaj egzystencjalnej diagnozy, na temat której już niełatwo ironizować. Tetmajer pisze więc:

[...] Przebóg! Co za widmo wstało  
z czarnej czeluści skalnej!? Okiem jak sztyłem  
przebija mnie i krew mi swym uśmiechem ścina,  
swym okropnym uśmiechem!... Ktoś ty jest!?

.....  
Ironia...

.....  
Znam cię, o znam cię, widmo! Ty z pierwszym promieniem  
Słońca przychodzisz rano, w południowym dzwonie  
ty dźwięczysz ponad mną, ty o zmroku we mgłach  
wieczornych nad mą głową zwisasz w przestworze.  
ty z nocnych cieniów i gwiazd wychylasz się ku mnie,  
znam cię!

[*Na szczytcie*, 536]<sup>5</sup>

Ta specyficzności rodzaju uosabiająca charakterystyka pozwala ujawnić sposób postrzegania świata przez podmiot, sposób naznaczony negacją podważającą jakkolwiek pozytywną jakość<sup>6</sup>. Ironia widziana niczym gigantyczne, chtoniczne bóstwo

<sup>5</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980. Wszystkie cytaty z poezji Tetmajera pochodzą z tego wydania. Liczba w nawiasie oznacza numer strony.

<sup>6</sup> Między innymi o specyfice postaw w twórczości Tetmajera zob. B. Sienkiewicz, *Tetmajer – między obecnością a jej śladem*, w: *Poezja Kazimierza Przerwy Tetmajera. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2003; zob. również K. Fazan, *Szczerza poza dekadentą. Między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001, tu zwłaszcza część *Nowe role poety: między wyznaniem a autokreacją*. Zupełnie inną modalnością ironii będzie satyra przewijająca się przez twórczość Tetmajera, nie stanowi ona obiektu moich badań, por. A. Z. Makowiecki, *Poeta – zgryźliwiec. Drobne uwagi o paru satyrycznych wierszach Kazimierza Tetmajera*, w: *Poezja Kazimierza Przerwy-Tetmajera...*, dz. cyt. Por. też rozdział J. Jakób-

ujawnia się w każdym elemencie świata. Staje się wszechobecna. Eksterioryzowana i widziana jako zjawisko zewnętrzne pozwala podmiotowi mówić o sobie jako o ofierze. Odkrycie siejącej skażenia ironii opisywane tu jest jako okrutne okaleczanie ciała jako doznawana i odczuwana krzywda. Rozpacz podmiotu wynika z druzgocącego rozpoznania świata i własnej świadomości, które odczuwa także jako fizyczne cierpienie rozbijające koherentność jego jestestwa. Słynne, cytowane niemal do znudzenia frazy z wiersza *Koniec wieku XIX*:

Ironia?... Lecz największe z szyderstw czyż się może  
równać z ironią biegu najzwyczajszych rzeczy?  
[156]

– obnażają znów zdolność ja do widzenia w zastanej rzeczywistości jakiejś kpiny z ludzkich działań. Dystans ironii nie może być, zdaniem ja, postawą kogoś, kto już ofiarą jakiejś ironii jest. Mamy tu do czynienia z inną sytuacją niż w zdaniu:

Zimnym szyderstwem kryć trzeba tę żalność,  
co sobą duszy głąb wypełnia całą  
[296]

Przyjęcie maski szyderstwa jest eskapistyczną reakcją na wewnętrzną rozpacz i lęk przed konfrontacją z innymi. Ale to rzeczywiście tylko rodzaj postawy, której fikcyjność rozumie i eksponuje sam podmiot. Ja ujawniające się zatem w przywołanym fragmencie skonstruowane jest na zasadzie dwóch negacji: „żałość” wyklucza tu istnienie emocji pozytywnych, podobnie jak szyderstwo funkcjonuje wyłącznie jako przeczenie.

W wierszu, którego ironia jest tytułową bohaterką<sup>7</sup>, mówi się natomiast o tej jakości znów jako postawie zmuszającej do pod-

---

czyk, *Figlarz-satyryk-kłótnik*, w: tenże, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliznienia*, Katowice 2001.

<sup>7</sup> „Na każdym miejscu i o każdej dobie /byłam i będę przy tobie: / każdą myśl twoją, każdą chęć twą truję, / każdy twój poryw, każdy czyn twój psuję, / jestem twą kłętą, twą klęską żywota / i nic cię nigdy nie wyrwie z mej ręki; / niczym jest strata, ucisk i zgryzota / wobec straszliwej mej męki. // Cokol-

ważania każdego sensu. Przyporządkowuje się jej szczególnie nacechowane czasowniki: „truję” i „psuję”, które wykluczają możliwość afirmacji. Ale (to chyba bardzo istotne) zakładają one istnienie na tyle dobre, że można je zepsuć. Potencjalne piękno podlega skażeniu w brzydotę: „co ci miało zdawać się Pięknością, / staje się brzydkiem i wstrętnem” – tym razem nie ma już jednak nawet podstawy jakiegoś prawdziwego piękna, pozostaje natomiast tylko wrażenie, które natychmiast podlega destrukcji. Postawa ironiczna podważa nawet możliwość wyjścia poza ironię – wszystko zostaje nią zainfekowane, nawet pewność śmierci, która – oczywiście – nie ma przynieść zmiany.

Ironia funkcjonuje zatem u Tetmajera jako rodzaj wypaczenia, uniemożliwiającego powrót do prawdy, ja traci kod porozumienia z rzeczywistością, bo albo samo ją podważa w akcie ironicznego gestu, albo samo staje się jej ofiarą. Nie ma w takiej sytuacji w ogóle prawdy jako punktu odniesienia. Wtedy właśnie ironia staje się unicestwieniem.

Znajdziemy u Tetmajera obrazy, w których ja widzi świat w taki sposób, że rozszyfrowuje jego ironię i będzie to wtedy także niemal zawsze ironia niszcząca. Podmiot natomiast zostaje sam wobec spostrzeżenia totalności braku. Tego typu sytuacjom sprzyja wygłos pointy. Rozbudowana wizja szczęścia zamknięta

---

wiek czujesz, czegokolwiek żadasz, / wszędzie twarz moją oglądasz. / Miłość, braterstwo, poświęcenie, wiara, / szlachetne męstwo i czysta ofiara: / wszystko, co duszy zowie się wzniosłością, / ja moim straszny naznaczam ci piętnem, / i co ci miało zdawać się Pięknością, / staje się brzydkiem i wstrętnem. // W własnej istocie twej od urodzenia / źródło mojego istnienia. / Bez żadnej winy ni za jaką karą / stałeś się moim łupem i ofiarą. / Niewinnie cierpisz, z Tajemniczej Woli, / z Woli, co rządzi losami człowieka; / wiesz, że cię z rąk mych śmierć kiedyś wyzwoli, / lecz nie wiesz, co za nią czeka? // Tak nawet z twojej godziny śmiertelnej / mój śmiech wyziera piekielny. / Jak zwierzę, węża czarowane wzrokiem, / nie możesz skryć się przed moim widokiem; / na duszy twojej leżę ciężkim głazem, / jak sztylet szpon mój w sercu ciebie boli: / bezskrzydłym ptakiem i skrzydlatym płazem / z mojej nazywasz się woli. //I sam dla siebie jesteś pośmiewiskiem, / losów już będąc igrzyskiem. / Najsroższą męką, jaka cię nawiedza, / jest twa świadomość, twoja samowiedza. / Znasz się, znasz los twój i wiesz, że bez winy / cierpisz z przekleństwa swego Przeznaczenia – / jestem przy tobie od pierwszej godziny / twego ziemskiego istnienia” [*Ironia*, 523].

zostaje bardzo krótkim, wyrazistym i ostrym w swym wydźwięku zdaniem:

Spoza wzgórz,  
z błękitu dzianych i ze mgły  
na łąkę z światła: spływa huf  
nieziemskich, niepojętych dusz –  
pół-ciał, pół-blasków i pół-snow...  
Wiatr rozwiął wniwecz kozłą sierść,  
szalony Faun oczyma łśni  
jak bóg... A wtem nań spadła śmierć

[*Szalony faun*, 638]

Pędzi przez niezmierzone wszechbytu przestrzenie,  
zdumiona własą siłą, twórczą mocą tęgą,  
zachwycona swym życiem, młodością, potęgą –  
a za nią niedostępne leci Znicestwienie.

[*Ziemia pierwotna*, 579]

Uderzający kontrast między sytuacją liryczną kreśloną w obu przypadkach<sup>8</sup> za pomocą środków wprowadzających aurę żywotności, siły, energii a finałem będącym biegunowym przeciwieństwem życia wskazuje na przeświadczenie o absurdalności wszystkiego. W obu wierszach pierwsze ujęcie stanowi wyraz przeświadczenia o rzeczywistości – nieświadomość bohatera lirycznego jest obnażana przez podmiot, który widzi całościowy obraz świata.

W *Pustym okręcie* pointa eksponuje obecność przypadkową, niemal groteskową. Wizja statku widma, który jest trupem i który jest opisywany przede wszystkim przez porównania do szkiele-

<sup>8</sup> O postaci Fauna zob. G. Igliński, *Magiczne widzenie świata: spotkanie tradycji śródziemnomorskiej ze wschodnioeuropejską w „Narodzinach wiosny” Kazimierza Przerwy-Tetmajera i malarskie realizacje tematu odrodzenia przyrody*, w: „Przegląd Wschodnioeuropejski” 1, 2010. Zob. też tenże, *W modnym kostiumie Fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przelomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, w: „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” rok V (XLVII) 2012.

tów (jak szkielet się bieli: / wicher rozniósł żagle na przestworza, / nagie, sztywne sterczą maszty z łoża, / na kształt suchych, olbrzymich puszczeli), ma być istnieniem zatwierdzającym śmierć. Ten obraz skonstruowany został przez, z jednej strony, porównania do kościotrupa, z drugiej przez negatywne określenia wskazujące na brak: „nikt się nie ośmieli”; „bezkresy”; „bezdno”; „pustka śmierci”; „noc [...] bezgwiezdna”. Ostatnie dwie zwrotki sonetu wprowadzają ruch, ale, oczywiście bardzo specyficzny:

Z wolna, wielki, pogrąża się w bezdno  
 ten trup-okręt wbity do cieśniny – –  
 pustka śmierci – czasem tylko siny  
 cień skał nagich na deski się kładzie  
 w noc miesięczną, bladą i bezgwiezdną,  
 lub krab pełza po pustym pokładzie. [406]<sup>9</sup>

Wspomniany ruch okazuje się specyficzny, ponieważ jest ruchem pozornym, wyłącznie hiperbolizującym umiowanie i pogrążanie się w nieistnieniu. Określenie „siny cień skał nagich na deski się kładzie” jest wielokrotnie naznaczone stagnacją, martwością. Obecność pełzającego kraba to skupienie w jednym punkcie absurdalności śmierci. Krab jest tu bowiem życiem fałszywym, żywym szkieletem, kpina<sup>10</sup>. Coś, co mogło przełamać martwość, tylko ją potęguje.

W Staffowskim *Trupim mieście* koszmarna przestrzeń śmierci podlega takiej hiperbolizacji, że zbliża się do groteski:

Przez Bóg żywy! Otwórzcie, ludzie, miasta bramy! [...]  
 Drzwi pękły... W miasto!... Puste... W oknach trupie czaszki  
 W szyderczym śmiechu szczerzą na mnie śnieżne zęby...  
 Miasto martwe! Tu mór był! Zaraza... ma dusza!...

<sup>9</sup> Początek wiersza brzmi: „Kędyś, kędy nikt się nie ośmieli / z żywych płynąć na bezkresy morza, / ścian skalnych stromego podnóża / stoi okręt na ciemnej topieli. // Pod blask słońca jak szkielet się bieli: / wicher rozniósł żagle na przestworza, / nagie, sztywne sterczą maszty z łoża, / na kształt suchych, olbrzymich puszczeli”.

<sup>10</sup> Por. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, red. J. Chevalier, A. Gheerbrant, Paris 1969, s. 252.

Ujść!... Kamienie są wierne... Sprzedajcie grób świeży!...  
Wicher nagim wisielcem w dzwon bije z wieży!  
Noc patrzy!... Noc ma oczy!... i uszy ma głusza!  
Tańczmy, wesołe trupy! Ha! wesołe miasto!  
groza po nas zostanie w głuchych ścian pamięci!  
Hej, w tan śmierci, nim zegar uderzy dwunastą!  
Jest ratunek: z konopi rozpacz powróż kręci.<sup>11</sup>

Rozpaczliwe poszukiwanie ratunku w obwarowanym mieście przyczynia się do klęski absolutnej – odkrycia w upiornym świecie śmierci własnej duszy<sup>12</sup>. Ucieczka okazuje się pozorna, światy zewnętrzny i wewnętrzny są identyczne. Nie ma ani ucieczki ze świata, ani z samego siebie. Rozpoznanie tych dwu tożsamości przeradza się w absurdalną gonitwę<sup>13</sup> po martwej przestrzeni określanej jako aktywna, nachalna pustka. Ja staje się obiektem okrutnego, szyderczego śmiechu, którego najmocniejszym i zarazem chyba najbardziej rozpoznawalnym kulturowo wyrazem jest śmiech czaszki<sup>14</sup>. Ale – groza i rozpacz nadchodzącego unicestwienia siebie i świata budzą potrzebę dystansu, po pierwsze w szalonym tańcu, po drugie w nazwaniu miasta wesołym i wreszcie po trzecie w specyficznym ironicznym poddaniu się konieczności śmierci. Ekspresjonistyczna estetyka ostrego wyrazu razem ze swoją zasadą nadmiaru przełamuje się w groteskę. Niemniej jednak, pomimo tych wszystkich zabiegów (albo właśnie zgodnie z nimi), pointa staje się zaświadczeniem o poddaniu się takiej wizji świata, w której mówiący w wierszu musi popełnić samobójstwo.

Świat braku nie daje ocalenia, jest wyłącznie negatywnością. To w nim Chrystus jest ironistą:

<sup>11</sup> L. Staff, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1955, t. I, s. 336. W kolejnych cytatach liczby oznaczają odpowiednio: rzymska – tom, arabska – nr strony.

<sup>12</sup> Por. J. Kwiatkowski, *Tajemnice*, w: tegoż, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 11-85.

<sup>13</sup> Por. chociażby Tetmajerowskie *Dzwony* czy Kasprowiczowskie *Dies Irae*.

<sup>14</sup> Por. M. Skucha, *Głód życia – lęk śmierci. O młodopolskich nowelach Eleonory Kalkowskiej*, w: *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*, pod red. A. Łazickiej, M. Kaźmierkiewicz i H. Ratusznej, Toruń 2018.

Noc mi rzuciła swą czarną zasłonę  
 na serce – a okręt mój płynie wśród lodu.  
 Wyskoczę na brzeg – pójdę do mar swych ogrodu.  
 Pan Jezus furtę ozwał – ma zranione  
 czoło, lecz w oczach ironii błyskanie. [...]
   
 Pan Jezus śmieje się – i księżyc gasi.<sup>15</sup>

Ironia nie pojawia się w tym wierszu wyłącznie *explicite*. Powiedziałybyśmy raczej, że postawa ja lirycznego jest na wskroś ironiczna. Powiedzenie „wyskoczę na brzeg”, kiedy płynie się przez morze lodu, musi wiązać się z jakimś paktem porozumienia z czytelnikiem, ale też z paktem porozumienia z bohaterem lirycznym (Panem Jezusem). I w ramach tego ustalenia, że wyjście na brzeg jest raczej nieprawdopodobne, stwarza się przestrzeń pozornie bezpieczną i idealną, która jednak natychmiast określona jest jako martwa (mary ogrodu<sup>16</sup>). Do tego fikcyjnego, martwego, bardziej nieistniejącego niż istniejącego ogrodu otwiera furtkę okaleczony Chrystus. A zatem pewnie i jego status ontologiczny jest wątpliwy. Co więcej, ironia w jego oczach sankcjonuje cało-

<sup>15</sup> T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 170. Por. także Staffowskie zdania: „Gorzkiemi łzami zwilżył lica blade / I beznadziejny – poszedł... zbawiać ludy... [L. Staff, *Dzień dzisiejszy*, w: dz. cyt., t. I, s. 318]. O Staffowskich łzach i niedopowiedzianej tajemnicy braku pisze Anna Czabanowska-Wróbel: „Wyrażane w poezji poczucie straty, braku jest nie do zalecenia, bo źródło cierpienia – świadomość istnienia i ludzkiej śmiertelności są nieusuwalne. Daremne skargi i daremnie powtarzane pocieszenia przeplatają się, tworząc rytm poetyckich łez Leopolda Staffa”. W: A. Czabanowska-Wróbel, *Łzy Staffa*, w: tejeże, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 227.

<sup>16</sup> Por. W. Gutowski, *Wprowadzenie do XIęgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 26. Badacz pisze: „Warto zwrócić uwagę na skomplikowaną symbolikę tego wiersza. Nocna podróż morską podkreśla penetrację nieświadomego. Serce w twórczości Micińskiego ma wiele znaczeń, lecz najczęściej wskazuje na siłę indywidulanej emocji, witalizm, żywiołowy seksualizm, tutaj zostaje ukryte pod czarną zasłoną, siła życia zostaje stłumiona, stąd cały pejzaż nasycy się śmiercią (morze lodowe). Przejście przez morze ciemności kończy się spotkaniem nowej krainy; kraina ta, ogród (rudymen raj) jawi się jedynie jako znikliwa wizja. Ostateczne wrażenie niepokoju podkreśla niesamowita postać ironicznego, śmiejącego się Chrystusa”.



ściową fikcyjność. Obecni w tej przestrzeni wiedzą, że nie ma ani ogrodu, ani planu zbawienia, pomimo to wspólnie odgrywiają scenę powrotu do raju. Podstawą tego wyobrażenia i porozumienia jest wspólna świadomość braku takiego, który ma charakter absolutny. Co znaczy więc ostatecznie zdanie? Najchętniej powiedziałabym, że gest zgaszenia księżyca<sup>17</sup> jest równoznaczny z końcem świata, że ironia wobec unicestwienia jest u Micińskiego postawą tak negatywną, że musi doprowadzić do braku absolutnego, w ramach którego – na zasadzie obopólnej zgody – zabija się też Bóg. Ale w twórczości autora *W mroku gwiazd* to nie zawsze będzie finał – wystarczy przypomnieć podobne zakończenie, które dopowiada możliwy ciąg dalszy<sup>18</sup>:

Stało się –  
zapadły pode mną niebiosa – kępa kwiatów pod stopą kamiennego olbrzyma i mrok zgęstniał dokoła.  
A nad głębiami Duch – gasi gwiazdy – i rozzarza wizje, świetniejsze od gwiazd.<sup>19</sup>

To, jak można zauważyć, nie tyle są wypowiedzi w tonie ironicznym, ile diagnozy zgrzytliwości świata, zawsze podszyte grozą braku absolutnego. To jest spostrzeżenie obrazujące przenicowanie świata, takie, w którym jedyna wyższość podmiotu ujawnia się raczej nie w byciu ironistą, ale w zdolności do rozszyfrowania ironii. Wydaje się, że zdolność ta stanowi podstawę pewnej chępliwości.

Bywa i tak, że mówiąc o wybrakowanym świecie, podmiot podważa własny akt twórczy. U Tetmajera sama sytuacja będzie do pewnego stopnia podobna, jak we wcześniej przywołanych wierszach – cyniczne ja zachowuje dystans do świata, choć znów jest to dystans pokrywający smutek wobec braku. Pointa stanowi

---

<sup>17</sup> Por. przede wszystkim M. Stala, *Zatracić się w ciemnościach. Wokół sześciu wersów Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004.

<sup>18</sup> O *Kolloseum* otwierającym tom Micińskiego *W mroku gwiazd* zob. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi*, dz. cyt., m.in. s. 63, 200, 253.

<sup>19</sup> T. Miciński, *Kolloseum*, w: tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 84.

komunikacyjny kod, uprawomocniający właśnie istnienie ironii w całym utworze:

Rano. Świta zaledwie. Na Giewontu głowie  
Opierają się senne, błękitne niebiosy,  
Na trawie wokoło mnie świecą krople rosy  
I las się rosą mieni srebrnie i różowie.

Cudny górski las w słońca wschodzie promienistym!  
Ach! Jakże go pamiętam! Każde drzewo w ciszy,  
Każdy pień, strom radosny, co ku słońcu dyszy  
Żywiczną, ostrą wonią i w błękicie czystym

Dumną dzidę wierzchołka z zielonego złota  
Wyrzyna dyamentem w niebieskim kryształe,  
A po pniach ciemnych światło słoneczne migota...

Las stoi w pieśni blasku i w słonecznej chwale –  
O święty, o w mą pamięć dyamentem wcięty  
Las o świcie przed wyjściem w góry – dawno ścięty.

[*Na dawno ścięty las w Zakopanem*, 1019]

W całym wierszu znajdziemy raptem cztery sygnały zapowiadające, że pięknego, witalnego, prześwieconego słońcem lasu nie ma. Będzie to tytuł (*Na dawno ścięty las w Zakopanem*) i pointa. Pozostałe dwa sygnały nie mają aż takiego znaczenia, ponieważ wskazują przede wszystkim na pozytywne wartościowanie pamięci i istnienia w ramach tejże. Stwarza się tu zatem obraz lasu idealnego, który przecież przypomina tetmajerowską *Łąkę mistyczną*<sup>20</sup> z całym jej symbolicznym bagażem, ale zamykające utwór określenie „dawno ścięty” unicestwia nawet szczęśliwość aktu wspomniania i pisania. Opisywany zachwyty bliski objawieniu nie może już zaistnieć, bo wycięto las. A zatem całe epifaniczne przeżycie okazuje się wzięte w nawias ironii.

W podobnym kręgu pozostaje wiersz Leopolda Staffa *Sen*

<sup>20</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*, w: *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, dz. cyt.

*nieurodzony*<sup>21</sup>. Tu analogicznie i tytuł, i kilka pojedynczych sygnałów, i wreszcie pointa wskazują na nieistnienie właściwego obiektu utworu. Powstaje, co prawda, wiersz, ale jest on już o czymś zupełnie innym:

Będę tworzył! Rozmachem szaleje mi ramię!  
 Hartownym młotem będzie mi piorun mej siły!  
 Oto szukam olbrzymiej, cyklopowej bryły,  
 By sen swój z ognia wcielić w marmuru odłamie...[...]  
 Cała ziemia na posąg mego snu za mała!...  
 Uśmiecham się wyniośle... dłoń spada wzdłuż ciała...  
 Hej! śnie nieurodzony, śnie mych wielkich nocy!...

[I, 113]

Sonet jest nie tyle o śnie, jako najwspanialszym, wielkoformatowym, bliskim absolutu, ideału dziele, ile o tym, że owo dzieło zostało zrealizowane wyłącznie w ramach opowieści o jego tworzeniu. To oczywiście też jest forma istnienia, dająca podmiotowi chociażby poczucie własnej wyniosłości. Ale właśnie tu pojawia się pytanie, czy mówienie o wyniosłości nie staje się sygnałem autoironii. Ja symbolicznie spogląda bowiem w samego siebie, odkrywa potencjał kosmicznej kreacji, i w finalnym akcie skupia się na bezradności i braku przełożenia na gest twórczy. Zaprzeczenie „śnie nieurodzony” nie pozostawia żadnych wątpliwości – z całego kreacyjnego potencjału nie powstaje nic. I w tym miejscu właśnie widziałabym możliwość przyjęcia postawy ironicznej, która mogłaby w dodatku być stanem – na przekór dotychczasowym wnioskom – sprzyjającym afirmacji. Ironizowanie na temat własnej niemocy twórczej właśnie taką twórczą sytuację stwarza.

Do innych wniosków prowadzi ironiczne podsumowanie widoczne w wierszu *W pustce*<sup>22</sup>, któremu to wierszowi poświęcono

<sup>21</sup> Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Miłość w posągach. Piękno efebów*, w: tejsze, *Złotnik i śpiewak...*, dz. cyt.

<sup>22</sup> Cały wiersz brzmi: „Ciche leżą kamienie pod skał ciemnym murem. / Noc - wśród żlebu się świeci wąski smug księżyca, / jak ogromna, stężała w locie błyskawica, / zamrożona na skale w pustkowiu ponurem. //Cicho... W złomach jezioro czarne i złodniałe; / taka głusza, że słychać szelest kropli z śniegu / sączących się w toń wodną po kamieniach z brzegu; / śnieg pokrył

już sporo uwagi, by przywołać zwłaszcza artykuł Pawła Próchniaka<sup>23</sup>. Sytuacja ja zapatrzonego i zasłuchanego w tatrzański krajobraz sprzyja rejestrowaniu zjawisk, które budują wrażenie absolutnego (skądinąd też wywyższającego) osamotnienia. Ogałające bodźce przyczyniają się do sensualnej gotowości na, mówiąc najogólniej, przełom. Opresyjna natura zmusza do oczekiwania na jakieś, czyjeś wołanie. Groza wszechogarniającej pustki pozwala w ciszy niemal absolutnej usłyszeć ledwo słyszalne dźwięki i wreszcie zmusza do czekania na głos. I w tej nawiązującej, co jasne, do *Stepów akermańskich* sytuacji pada cytat z utworu Mickiewicza:

Nad jeziora lodową, przepaścistą głębią  
zasłuchałem się w przestrzeń... Idźmy... „Nikt nie woła”...

Ujęta w cudzysłów pointa utworu jest z jednej strony odpowiedzią na oczekiwanie, kiedy wreszcie ktoś rzeczywiście przemówi<sup>24</sup>. Mogłaby być zatem spełnioną obecnością, potwierdzeniem cudzego istnienia wbrew samotności. Może też (a jedno nie wyklucza drugiego) być rodzajem autoironii, w ramach której przeżycie na najwyższych rejestrach, swoje przeżycie, podsumowuje się słowem cudzym. Nawet jeśli słowem wieszczca, to przecież wskazującym na jakąś artystyczną niemoc. Opisane zostaje

---

ciemnym płatem ochmurzoną skalę. // Chmury się dotykają prawie mego czoła; / zimne, oślizgłe głowy ręce moje ziębią... / Nad jeziora lodową, przepaścistą głębią / zasłuchałem się w przestrzeń... Idźmy... „Nikt nie woła”..., s. 495.

<sup>23</sup> P. Próchniak, *W pustce. Osiem notatek o jednym wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, w: *Poezja Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, dz. cyt.

<sup>24</sup> Próchniak pisze: „To właśnie w tym miejscu tekstu negatywne kategorie, z których utkany został wykreowany obraz, najwyraźniej odsłaniają swą pozytywną wartość. I nie bez powodu brzmieniowe jakości są tym niewralgicznym obszarem. Tam, gdzie w ciszy (w milczeniu pisma, zapisu) wybrzmiewa tekst Tetmajera, natrafiamy na inny głos, na inny tekst. Zostaje przytoczony. Chciałoby się rzec: wypowiedziany. Cudzysłów wskazuje na jego autonomiczność, ale też, jak się wydaje, na odmienny status. Czy nie jest bowiem tak, że w ciszy pograżonych w ciemności gór słyszymy nagle głos. Głos innego poety. W pustce, w samej jej głębi dosięga nas wybrzmiewająca mowa” [tamże, s. 48].

zatem powtórzenie: ja – nagle – eksponuje wtórność swojego przeżycia. (Może znajduje w powtórzeniu pocieszenie, może sztuka jest odpowiedzią na pustkę, ale tkwi w tym wierszu potencjał kpiny z własnych doznań.)

Swoisty rodzaj bezradności, czy zniechęcenia wobec opisu nawet najbardziej dojmującego bólu, braku wybrzmiewa też w *Elegii na wiolonczelę*:

Przychodzę na mogiłę – po latach, z daleka –  
nikt mnie już nie powitał, nikt na mnie nie czeka,  
wkoło wszystko jest martwe. [...]

A ty tych kamieni  
szukasz, po których szliśmy i w serc naszych biedzie  
szukali ulgi, milcząc – – w milczeniu zgubieni...  
O śpij! Na tamtej ścieżce ja lękam się ciebie,  
sam nią idę samotnie – znalazłem te ślady – –  
zaiste! Nie ruszyły się głazów posady,  
każdy ślad twojej stopy wzrok w mroku odgrzebie,  
każdy krok w uroczysku nocą oniemiałem – –  
tuś szła...

Nikniesz mi kędyś... Wiesz, co mówić chciałem?

Bądź zdrowa!...

[956-958]

Apofatyyczny język Tetmajera<sup>25</sup>, w ramach którego wybrzmiewa powtarzane milczenie, służy opisowi przeżycia na wskroś negatywnego. Ja szuka śladów istnienia, i je znajduje, ale są to wyłącznie ślady potęgujące nieobecność. Fraza zamykająca utwór – „Bądź zdrowa!” – jest znakiem ironii wobec braku. Skonwencjonalizowana formuła grzecznościowa stanowi nie tylko wyraz ironicznej postawy względem utraconej, ale także wobec własnego, dosyć skądinąd rozbudowanego, dzieła, które w tym ostrym zamknięciu brane jest w nawias bezsensu.

<sup>25</sup> Por. E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do meta poetyki*, w: *Poetyka bez granic*, pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995; por. też D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996. Zob. też W. Gutowski, *Młoda Polska w „obłoku niewiedzy”* ..., dz. cyt.

Identyczna fraza powracająca w utworze Micińskiego o incipicie *Bądź zdrowa!* [jak dziwnie brzmi dzwon!] staje się jednak przede wszystkim sygnałem braku słów wobec rozpaczy ostatecznego rozstania. Ale już w spointowany niemal identycznie jak u Tetmajera w wierszu *Przed burzą*<sup>26</sup>:

Śmiejesz się smutno – ciemne moje słowa...  
trzeba zwycięzać... zwyciężać... bądź zdrowa.  
[141]

– można chyba mówić o podobnej funkcji tego pożegnania, celowo podważającej wartość ja lirycznego, podważającej jego spojrzenie na samego siebie (i równocześnie na adresatkę).

Gestem autoironii<sup>27</sup> będzie wyrażenie świadomości utraty swojej własnej podniosłości w zdaniu Rolicza-Liedera:

Tak, że dusza przepyszna i harda  
Spowszedniała jak szara pularda.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> O wierszu *Przed burzą* zob. artykuł B. Kaniewska, „*Przed burzą*” albo *cisza poruszona*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, dz. cyt. Por. też W. Gutowski, *Wstęp*, w: T. Miciński, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 54-55. Kaniewska pisze: „Jak dowodzi Piotr Łąguna, ironia zawsze jest wyrazem poczucia obcości, jest sygnałem wyższości podmiotu wobec świata, który staje się obiektem. Przeciwno komu lub czemu kieruje jej ostrze Miciński? Bez wątplenia została ona wymierzona w samą sytuację rozstania, która okazała się banalna, zgrana, nieautentyczna, ale także w tę, która tę sytuację stworzyła, a więc – kobietę, partnerkę (czy może lepiej: prowokatorkę) dialogu. Byłby zatem ów wiersz wyrazem mizoginizmu, pogardy dla kobiecego świata, gdyby... Gdyby nie fakt, że mężczyzna podejmuje tę grę, „wchodzi” w romansową rolę. Jak wówczas odczytywać ponurą wymowę *Przed burzą* – jako zapis autentycznego, wstrzymywanego wyznania, czy może jako opowieść o uczuciowym szantażu, o uwodzicielu, który nie potrafi pogodzić się z porażką”, s. 318-319.

<sup>27</sup> Por. R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, w: tenże, *Język modernizmu...*, dz. cyt. Autor cytując Günthera, wskazuje na nihilistyczny pierwiastek śmiechu (tamże, s. 230).

<sup>28</sup> W. Rolicz-Lieder, *Pawie pióra*, w: tenże, *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. tekstu M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2003, s. 276.

Umieszczenie w pozycji rymowej dwóch tak kontrastujących pojęć, jak „harda” i „pularda”, pozwala na zbudowanie obrazu na wskroś ironicznego – unicestwia się tu samego siebie, dystans wobec wyobrażenia własnej duszy podważa całą twórczość. Samoponiżenie<sup>29</sup> daje tu jednak możliwość odcięcia się od paradygmatu duszy poety, stwarza zatem sytuację, w której ja dzięki kpinie i wiedzy o samym sobie wyróżnia się spośród innych.

Można zatem niniejsze rozważania zamknąć spojrzeniem na Staffowską *Prawdę*, wydaje się bowiem, że ten utwór zbiera, przynajmniej do pewnego stopnia, ironiczne gesty uruchamiane wobec braku:

Śmiałem się za kochanki swej idąc pogrzebem,  
A płakałem jarmarcznych błaznów widząc skoki...  
Zabiłem dziecko, które darzyło mnie chlebem,  
A zbójcy umknąć z kaźni pomogłem głębokiej. [...] Tajnie życia wam inne, niż mnie, słowa zwierza.  
Lecz ludzi wszystkich... mnie ni wam sowjej prawdziwej  
Treści nie zdradza... czemuż więc wasz gniew uderza  
Szaleństwo moje? Wszakżem ja zdrowym nie krzywy...  
[I, 137]

„Ja” uświadamiające sobie, że świat jest wyłącznie brakiem, staje się najdoskonalszym wyrazicielem i twórcą owego braku, destruując każdą jakość. Wypaczając rzeczywistość unicestwia wszystko. Jest to ironia, za pomocą której anihiluje się byt, wyzwala żywioł braku. Śmiech na pogrzebie nie jest w tym wierszu rozpaczliwą próbą budowania dystansu czy poszukiwaniem ucieczki – staje się raczej współuczestnictwem w fundowaniu nieistnienia, okaleczaniu świata, który nie ma żadnej podstawy pozytywnej. Konsekwentne wybrakowywanie rzeczywistości wyklucza ja (także w sensie fabularnym). Szaleństwo staje się dla innych bezpieczną kategorią, w której próbuje się zamknąć obłęd niszczenia będący całościowym, ale tylko jednym z możliwych, modelem świata. Pointa „Wszakżem ja zdrowym nie krzywy”

<sup>29</sup> Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Arlekin. Świadectwo nietożsamości*, w: *Poezja Wacława Rolicza-Liedera*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2017.

wykpiwa wszystko: ludzką ocenę, ludzkie kategorie, język, obronę, ale też samo „ja”, świadome absurdalności własnych słów, świadome bezsensowności zwrotu ku innemu, i wreszcie świadome własnego wybrakowania i absolutnej nicości.

### Bibliografia

- Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Karków 1995.  
Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.  
Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.  
*Poezja Wacława Rolicz-Lidera*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U. M. Pilch, M. Stala, Kraków 2017.  
*Poezja Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2003.

Urszula M. Pilch

*The Jagiellonian University in Kraków*

## THE IRONY AGAINST ABSENCE IN YOUNG POLAND'S LYRIC POETRY

### Summary

The article focuses on different poetic attempts to assume an ironic attitude towards the universe. The universe under consideration is understood and perceived as a void which seems to be difficult to work out without an ironic distance. The poetic voices in Tetmajer's, Staff's or Miciński's poems are very often victims of their ubiquitous irony. They also become ironic towards the defective world, which magnifies and sanctions its own annihilation. The irony renders any truth impossible to be attained; besides, in the act of chasing it, the truth is gone. Still, the ironic destruction of values can be defeated by means of self-mockery.

**Key words:** the Young Poland, poetry, irony, lyric verse, ironic reserve, subject



Wiesław Rzońca  
*Instytut Literatury Polskiej*  
*Uniwersytet Warszawski*

## IRONIA ROMANTYCZNA A POCZĄTKI IRONII TYPU MODERNISTYCZNEGO – KIERKEGAARD I NORWID

Niewiele jest pojęć w dziejach literaturoznawstwa, którym można by podporządkować nieomal wszystkie przemiany teoretycznoliterackie ostatnich dwustu lat. Do pojęć tych należy ironia. Termin, jak wiadomo, o antycznym rodowodzie, który w czasach romantyzmu przeżywał swój wielki renesans. Ironia okazała się wówczas najlepszą figurą wyrażającą myślenie estetyczne z zakresu dialektyki filozoficznej. Mianowicie zawierając w sobie pierwiastki buntu, sprzyjała dystansowaniu się do Logosu i szerzej racjonalizmu typu oświeceniowego. Służąc dialektyce techniki ironii pozwalały np. nie tylko dyskretnie zaprzeczać, ale również pokazywać podwójność danych zjawisk. Na dalszych etapach swego rozwoju – to już w obrębie poetyk szeroko rozumianego modernizmu – ironia pozwoliła na wypracowanie techniki polisemii, kiedy to dane znaczenie posiadało w sobie również wartość antynomiczną, niejako znoszącą pierwotny, czy też podstawowy sens słowa, frazy lub całej wypowiedzi.

Romantyzm w swym wymiarze samozaprzeczenia bądź autodestrukcji okazywał się zatem ironiczny, ale jednocześnie w swej postępowości nazywany był *modern*, czyli stanowił pierwociny nowoczesności – np. w ujęciu Johanna Goethego<sup>1</sup>. Tyle że w czasach, gdy nie było jeszcze przemysłu w XX-wiecznym

---

<sup>1</sup> Sprawy te w rozdziale *Moderna* omawia szeroko Bogdan Baran. Zob. B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1991, s. 15-19.

rozumieniu słowa, a machina cywilizacyjna nie była jeszcze „rozkrecona”, pojęcie „modernizmu romantycznego” musiałoby brzmieć nieco sztucznie.

Patrzac natomiast z perspektywy XXI wieku, ironia jawi się jako rodzaj literaturoznawczego mostu, który połączył romantyzm z naszą postmodernistyczną współczesnością. Dobitnie pokazuje to np. tekstologia Paula de Mana, trafnie wyrażona w zasadzie: „rozumienie rodzi błąd, który towarzyszy mu koniecznie i nieodłącznie”<sup>2</sup>. Ironia i w tym wypadku umożliwia zatem dystans rozumu – tym razem dystans wobec samego procesu myślenia. W ten sposób, dziś już dość wszak naiwne, przekonania dotyczące w epoce Mickiewicza „czucia i wiary” zostały w XX wieku zneutralizowane za sprawą wypracowania technik unieważniania Logosu w jego niejako totalnym orzekaniu o świecie.

Humanistyka postmodernizmu pozwala spostrzec, że romantyczne serce jako sentymentalny atawizm epoki, zostało w II poł. XX wieku wyrugowane przez „unowocześnienie” opisu samego procesu myślenia. Tym samym udoskonaleniu podlegał racjonalizm. Ponieważ założycielskiej dla postmodernizmu tekstologii Jacquesa Derridy nie sposób sobie wyobrazić bez idealizmu Wilhelma Hegla (jako najwybitniejszego filozofa romantyzmu), łatwo przychodzi dostrzec podstawową sprzeczność wpisaną w epokę Byrona i Goethego. Mianowicie filozofia romantyczna była bezpośrednią kontynuacją myśli oświeceniowej – pozostawała racjonalistyczna, tyle że Logos autora *Fenomenologii ducha* miał tożsamość Absolutu. Racjonalizm zyskał więc metafizyczny i maksymalistyczny tym samym wymiar.

Po co jednak czynię te przypomnienia? By unaocznić sugerowany już paradoks romantyzmu. Owszem, filozofia (także Fichtego i Schellinga) była absolutyzacją Logosu i największym dowartościowaniem rozumu w dziejach, jednak, wypracowana przez tenże sam romantyzm niemiecki, estetyka ironii wprowadziła humanistykę na tor późniejszego modernizmu, a następnie postmodernizmu. Nawet jeśli był to jedynie projekt, w wieku XX okazał się oknem romantyzmu na rozległą przyszłość.

---

<sup>2</sup> Zob. tamże, s. 56.

Dowodem na to jest bodaj centralna w dekonstrukcjonizmie kategoria „różni”. Jak wiadomo, obejmuje ona nie tylko antynomiczność (wpisaną zarówno w postawę buntu, jak i dialektykę Heglowską), ale również wewnątrz, właśnie „różnicowane” danej rzeczy, wraz z podważaniem statusu wszelkiego przedmiotu – jego przeniecowywaniem, ontycznym neutralizowaniem i przewyciężaniem przez grę<sup>3</sup>. Chodziło tu o doprowadzenie do ukonstytuowania takiego przedmiotu, który jeszcze jest, ale już go nie ma na mocy jego wewnętrznych zaprzeczeń. Czy zatem teoria dekonstrukcji nie jest ponowoczesną wersją romantycznej ironii? W moim przekonaniu właśnie nią jest.

\*

Zaprojektowana przez romantyzm estetyka ironii stanowiła więc rodzaj rewolty w obrębie epoki, rewolty już typu modernistycznego. Oto bowiem w czasach supremacji Ducha absolutnego, dominacji form mesjanizmu tudzież wizji obiektywności procesu historycznego zrodziła się myśl niepasująca do poetyki wieszczowstwa oraz ujęć dziejów jako realizacji planu Boga. Ironia w epoce romantyzmu musiała pozostać *stricte* teoretycznym projektem. Jej właściwy czas praktycznego zaistnienia to dopiero postmodernizm.

Za najwybitniejszego teoretyka ironii postmodernistycznej należy uznać Richarda Rorty’ego, który w książce *Przygodność, ironia i solidarność* nobilitująco uczynił ironistę odpowiednikiem romantycznego indywiduum. Mianowicie ów ironista to ktoś, kto godnie „stawia czoło przygodności”<sup>4</sup>. Ironista nie odgrywa społecznej roli (a to można niejednokrotnie zarzucić indywiduum typu modernistycznego – uczestnikowi nowoczesności), ironista pojmuje prawdę nietzscheańsko i derridiańsko – jako „armię metafor”<sup>5</sup>. I uwaga: tego typu ironista jest przez Rorty’ego umiejscawiany w pobocznych tendencjach europejskiego romantyzmu. Mianowicie niektórzy romantycy europejscy (niekiedy Novalis,

<sup>3</sup> Por. tamże, s. 123-125.

<sup>4</sup> R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przekł. W. J. Popowski, Warszawa 1996, s. 13.

<sup>5</sup> Tamże, s. 37.

John Keats) – jak pisze Rorty – „wiążą metaforę z tajemniczą władzą zwaną „wyobraźnią”, władzą, o której przypuszczają, iż mieści się w samym centrum jaźni, w najgłębszym rdzeniu serca”<sup>6</sup>. Rorty niestety dokonuje tu idealizacji. Nie dekonstruuje choćby archaicznego pojęcia „serca”. Trzeba jednak rozumieć tę idealizację – postmodernizm gorączkowo poszukiwał swych korzeni<sup>7</sup>. Stąd motywując ironię postmodernizmu, tenże Rorty pisał:

Znaczący filozofowie naszego stulecia to ci, którzy starali się dopełniać dzieła romantycznych poetów zrywając z Platonem i postrzegając wolność jako uznanie przygodności<sup>8</sup>.

Piękne dowartościowanie epoki Byrona i Mickiewicza. Gdyby jednak trzeba było dać cytat potwierdzający te słowa, znawca poezji romantycznej miałby nie lada kłopot. Patos doświadczeń mistycznych, patriotycznych bądź miłosnych sytuował lirykę romantyzmu na antypodach przygodności. Nawet słynne „chwilo trwaj, jesteś piękna” Goethego to skarga na kruchość, znikomość naszego istnienia, zatem postawa godna tyleż Horacego, co poezji baroku.

Uderzające w owym *quasi*-romantycznym myśleniu Rorty’ego jest to, że jako świetny znawca kultury angielskiej, wzorcem ironisty nie nazywa Georga Byrona. Wszak *Don Juan* to jedyny bo-wiem (jak u nas wzorowany na tym poemacie *Bieniowski*) utwór, w którym ironia zdaje się grać pierwsze skrzypce. Byron jako wielki buntownik (buntownik, niestety, jak sądzę, typu logocentrycznego) nie występuje w rozumowaniu autora *Przygodności...*, natomiast wielkimi ironistami nazywani są Nietzsche (to modernizm „wychylony” w stronę postmoderny – czyli, zauważmy, modernizm zdekonstruowany) oraz Heidegger, Proust, Derrida i Foucault. Mówiąc na marginesie, w kręgu tym znalazł się również Hitler<sup>9</sup>. Czyżby dzięki niemu modernizm doświadczył wiel-

---

<sup>6</sup> Zob. tamże.

<sup>7</sup> Szerzej o tym pisałem w: W. Rzońca, *Romantyczne korzenie dekonstrukcjonizmu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, rocznik 1996.

<sup>8</sup> R. Rorty, *Przygodność...*, dz. cyt., s. 49.

<sup>9</sup> Tamże, s. 100-101.

kiej autodestrukcji i jął przeobrażać się w postmodernizm? Sądę, że właśnie tak.

Wypada już tylko dodać, że tożsamość postmodernistycznej ironii zasadza się na przekonaniu, iż „dla ironisty sędzią jest on sam”<sup>10</sup>. Ta formuła unaocznia, że ani romantyczny werteryzm, ani faustyzm, ani byronizm – podkreślam – nie spełniają kryteriów ironiczności. Tragizm romantyczny bowiem definicyjnie wynikał z zależności (od Mefisofelesa, narodu, ukochanej itp.). Dopiero w modernizmie, u nas za sprawą Przybyszewskiego, a później np. Witkacego i Gombrowicza, indywidualizm dojrzało do tak rozumianej samodzielności.

\*

Dopiero w poetykach modernizmu ironia zyskała więc szansę urzeczywistnienia. Co jednak szczególnie ważne, stała się techniką artystyczną, która przypieczętowała trwały związek tegoż modernizmu z epoką Byrona i Goethego. Z drugiej strony, w moim przekonaniu, młodopolskie techniki ironii mogą być dziś postrzegane jako jednoczące ową wielość i różnorodność technik wyrazu, jakie w czasach Przybyszewskiego, Wyspiańskiego i Leśmiana wypracowano. Potwierdza to czynioną tu już pośrednio sugestią, że ideowa dominanta romantycznych peregrynacji hamowała ekspansję ironii. Natomiast wielonurtowa ekspansja artystyczna spod znaku modernizmu okazała się teź ironii wielką szansą. Ujawniła się również, zapowiedziana na wstępie niniejszej wypowiedzi, syntetyczna zdolność ironii jako jednoczącej wiele odmiennych tendencji literackich i światopoglądowych.

By to unaocnić, odwołam się do ujęcia modernizmu za wdzięczanego Grzegorzowi Iglińskiemu. W książce *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*<sup>11</sup> potraktował on Micińskiego, Leśmiana i Berenta jako autorów reprezentatywnych dla epoki. Tym co, wedle ustaleń badacza, łączy ich, jakże odmienne, dzieła, jest symbolizm. Trudno jednak nie zauważyć, że

---

<sup>10</sup> Por. tamże, s. 137.

<sup>11</sup> G. Igliński, *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005.

wewnętrzne mechanizmy owego symbolizmu wikłają się w techniki ironii. O owym żywiole symbolicznym Iglński mówi językiem romantyzmu. Jego literaccy bohaterowie wykazują bowiem „chęć przemiany zastanego porządku”. To szaleni „budowniczo- wie porywający się na coś – co ich niejednokrotnie przerasta – dążący czasem ku niewiadomemu, a czasem do prawdy bądź piękna”<sup>12</sup>. Czy zatem modernści byli realizatorami romantycznych projektów? Właśnie tak. Opisując bowiem „magię tworzenia”, swoisty żywioł modernizmu (romantyków – jak znamiennego pod tym względem Fausta – zajmowała bezpośrednio właśnie „neośredniowieczna” magia), badacz wskazuje na „jakiś rodzaj napięcia czy konfliktu”, a także na „jakiś opór, zagrożenie i przeszkodę, bądź siłę przeciwstawną, ale nieuniknioną i często niezbędną”<sup>13</sup>. Okazuje się więc, że postawy antropologiczne romantyzmu modernizm przeniósł w świat warsztatu artystycznego. Zaprzeczone i zanegowane formy wewnętrznej tożsamości świata dały efekt, który nazywamy symbolizmem. Jednak owej wielorakości technik modernistycznych patronuje ironia. Jest ona daimonionem podwójności rzeczy. Oddaje zarazem, tak ceniony przez Bergsona, pierwiastek kreatywny, z natury spontaniczny (raczej obcy dialektyce romantyzmu). W ten sposób przestrzeń metafizyki i żywioł poznania stanowią ten konglomerat ludzkich dążeń, których celem jest zawarcie na kartach literatury pięknej doświadczenia niekończących się samozaprzeczeń. Modernści uzyskali w ten sposób fascynujący obraz świata o wielokrotnej tożsamości.

\*

Czy kategoria traktowana dzisiaj jako oczywista, mianowicie „ironia romantyczna”, jest w istocie pojęciem mylącym? Czy nie jest ona, historycznie patrząc, aberracją neoromantyzmu przełomu XIX i XX wieku, kiedy to z upodobaniem szukano w przeszłości – właśnie w czasach braci Schleglów, Goethego i Schillera – motywacji nowej tendencji, która okazała się alfą i omegą XX-

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 7.

<sup>13</sup> Zob. tamże.

wiecznego sposobu myślenia o dziele sztuki?.. I równie ważne, w mojej perspektywie, pytanie: czy nie jest skazana na niepowodzenie próba określenia ironii typu modernistycznego, jeśli nie dokonamy, choćby w ogólnych zarysach, próby scharakteryzowania ironii romantycznej?

Przykładem chcę uczynić *Ironię romantyczną* Włodzimierza Szturca, ponieważ jest książką bardzo dobrze zdomowioną w naszej świadomości. W pierwszej połowie lat 90. XX wieku, gdy *notabene* dokonywała się u nas recepcja dekonstrukcjonizmu, była ona wielkim historycznoliterackim osiągnięciem. Dziś jednak, mimo iż pozostaje w obiegu uniwersyteckim, opracowanie to wyraźnie już nie wystarcza, zaś intensywna w ciągu dwu ostatnich dekad refleksja z zakresu wyznaczników światopoglądu modernistycznego ujawniła niedoskonałości rozróżnień zawdzięczanych krakowskiemu badaczowi. Widać na przykład, że uogólniającą funkcję tej publikacji mógłby ograniczyć podtytuł informujący czytelnika, iż ma do czynienia z ironią romantyczną w realizacji estetyki niemieckiej. Odbiorca książki w praktyce odnosząc koncepcję owej ironii do polskiej literatury polistopadowej, bądź stwierdza jej (tej książki) nieprzydatność, bądź, co gorsza, wypacza sens wieszczowskiego przesłania – szczególnie w wypadku tekstów mesjanistycznych. Włodzimierz Szturc zresztą – wnikając z pasją w filozofię Friedricha Schlegla – zdaje się ją przewartościowywać i niejednokrotnie nadaje jej sensy godne późniejszego modernizmu, a nawet, raczkującego wówczas w Polsce, postmodernizmu.

Złożoność problematyki ironii, złożoność, którą postmodernizm wyraźnie wzmógł, czyni zatem pojęcie „ironii romantycznej” terminem zbyt ogólnym. I na nic zdaje się tłumaczenie, że „ironia romantyczna wyznaje więc jakby programową niejednoznaczność”<sup>14</sup>. Niewyraźność towarzyszy Szturcowi już od wstępu, gdzie mówi np., iż artysta romantyczny, w tym pisarz, „zyskiwał autentycznie boską i prawdziwie wolną postawę twórczą”<sup>15</sup>. Otóż „prawdziwie wolną”, co sugerowano we wstępnej części niniejszego opracowania, uzyskał dopiero w estetyce

<sup>14</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 160.

<sup>15</sup> Zob. tamże, s. 5.

postmodernizmu. U Schlegla zaś podmiot nie jest suwerenny i „prawdziwie wolny”, gdyż boska natura twórcy-geniusza czyni go, wcześniej wspomnianą, rękojmią Absolutu. Rzecz mianowicie w tym – stosując szkolną nomenklaturę – że romantyk pozostając pod wpływem natchnienia, zmuszony był do wyrażania treści „natchnionych”. Że nie na tym polega artystyczna wolność, nie trzeba nikogo przekonywać.

Główną zatem wadą *Ironii romantycznej* jest to, że nie zawiera ona odróżnienia ironii romantycznej od ironii typu modernistycznego (choćby owej, bardzo charakterystycznej, wpisanej w światopogląd surrealizmu), tych zaś od ironii postmodernizmu. Czynnikiem usprawiedliwiającym nieprecyzyjność, jest oczywiście fakt, że wypowiedzi braci Schległów są w wielu miejscach wieloznaczne. Na pewno jednak maska błazna, łączenie powagi i niepowagi oraz pierwiastki gry artystycznej, o których mówi Szturc, to nie tyle element toposu romantycznego geniuszu, ile fascynujące Schległów elementy poetyk baroku i oświecenia, które pisarze *Sturm und Drang Periode* implantowali do swoich dzieł.

Podejście to potwierdzone jest przez fakt krytyki, jaką pod adresem Friedricha Schlegla sformułował Wilhelm Hegel: ironia romantyczna to zasada „bezprawia” i bezgranicznej samowoli podmiotu artystycznego<sup>16</sup>. Antylogocentryczne ujęcie ironii Schlegla dalekie jest od entuzjazmu. Jak pisze Bogdan Baran w *Postmodernizmie*: „Rzekoma przepaść między romantyzmem a oświeceniem nie istniała, rozum, potwór oświecenia wedle rzekomej romantycznej wykładni doskonale mieścił się w świecie Novalisa, czy Friedricha Schlegla”<sup>17</sup>. W moim przekonaniu – zważywszy na ogromny wpływ myśli Hegla w Europie (w tym na ziemiach polskich) – to ten filozof wyrażał ironię romantyczną *sensu stricto*, jakkolwiek jego przekonania także wyrastają z myśli oświeceniowej. Ironia, podkreślam, to konieczny, antynomiczny tudzież sprzeczny element pochodzenia Rozumu (pochodu przez historię oraz tekst artystyczny)<sup>18</sup>. W tym sensie – choć *Sturm und Drang Pe-*

<sup>16</sup> Tamże, s. 93.

<sup>17</sup> B. Baran, *Postmodernizm*, dz. cyt., s. 76.

<sup>18</sup> Por. G. W. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1958, t. I, s. 49 i n.



riode z lat 1770–1780 współtworzą romantyzm *sensu largo* – stanowią jedynie margines epoki, margines, który zdecydował o intuicjach Schlegla, co i rusz kojarzących się badaczom z tymi bądź innymi założeniami estetyki XX wieku (w tym wspomnianego surrealizmu).

Modernizm przewartościowywał więc ironię romantyczną i tenże modernizm niestety mimowolnie ją unowocześniał. W perspektywie niniejszego tekstu w błąd wprowadza szczególnie zestawianie myśli Hegla z filozofią Kierkegaarda. Jest ono udziałem również Szturca<sup>19</sup>. Owszem, obaj filozofowie poszukiwali absolutnej prawdy – w tym sensie obaj byli romantykami – niemniej autor *Albo – albo* (tj. Kierkegaard) nadał prawdzie, a w tym właśnie ironii, sens godny już XX wieku.

Znaczące pod tym względem były u nas np. badania porównawcze Edwarda Kasperskiego, który we francuskojęzycznym tekście *Utopia ironii i ironia utopii*<sup>20</sup> skojarzył Schlegla z Kierkegaardem i Norwidem, analitycznie pokazując, jak na przestrzeni XIX wieku (w przypadku autora *Vede-mecum* aż do roku 1883) przeobrażały się światopoglądowo-artystyczne funkcje ironii dojrzewającej z wolna do postaci, które kojarzymy z poetykami Młodej Polski, a następnie międzywojnia.

\*

Søren Kierkegaard, którego słusznie łączymy na ogół z XX-wiecznym egzystencjalizmem, był rówieśnikiem polskich romantyków – o rok tylko młodszy od Zygmunta Krasińskiego, zmarł w tym samym roku co Adam Mickiewicz (1855). Co jednak szczególne, dzieło duńskiego filozofa – mówiąc językiem Cypriana Norwida – zaistniało dopiero w pokoleniu „późnego wnuka”. Na nowo odkryli jego myśl Martin Heidegger, Albert Camus i Jean Paul Sartre. Co zatem decydowało o „przedwczesności” je-

<sup>19</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt., s. 92-96.

<sup>20</sup> E. Kasperski, *Utopia ironii i ironia utopii*, w: *Ironie contemporaine*, pod red. Z. Mitosek i A. Ciesielskiej-Ribard, Paris 2009, s. 28-36. Niestety badacz ironię Norwida włączył w obręb polskiego romantyzmu. Mylące jest również to, że naszego poety zapożyczenia z estetyki francuskiej II połowy XIX wieku uległy w ten sposób zatarciu, czy wręcz zafalszowaniu.

go myśli w czasie, gdy Norwid wchodził na „rynek” literacki? Lata 40. XIX wieku są w Europie decydujące, jeśli chodzi o proces odchodzenia humanistyki od idei romantyzmu. Właśnie z racji rozległych zainteresowań filozofa kategorią ironii oraz patronującą dialogowi i prawdzie postacią Sokratesa historycznoliterackie zainteresowanie autorem *Albo – albo* jest koniecznością.

Z Norwidem – jako pierwszym polskim rzeczywistym „użytkownikiem” technik ironii – wyraźnie łączy Kierkegaarda wrażliwość na poznawcze, religijno-filozoficzne dylematy XIX-wiecznej humanistyki. To rys autentyzmu – negacji tego, co jest martwą formą. Filozoficzny cykl *Chwila* zawiera rozległą problematykę religijnej prawdy, powinności wobec Boga i ludzkiej hipokryzji polegającej na „oszukiwaniu” Stwórcy. „Zafałszowaliśmy definicję bycia chrześcijaninem”<sup>21</sup> – mówi duński filozof i pokazuje jałowość kulturowego sporu z Bogiem, sporu, który tłumaczy się przytłumioną świadomością naszych ludzkich ograniczeń. Przypominają się tutaj dylematy Norwida dotyczące buntu Konrada z III cz. *Dziadów*. W *Chwili nr 10* Kierkegaard zestawia nawet księdza z artystą. Ale szczególnie imponują pierwociny myślenia socjologicznego. Mamy tu jednostkę i człowieka „zbiorowego”<sup>22</sup> jednocześnie. „Homo sapiens” przestał być zwartym indywiduum. Jego duchowości dotyczy teraz wielość uwarunkowań kulturowych – uwarunkowań „świeckich”, których w epoce Byrona z konieczności nie uwzględniano.

U duńskiego filozofa rysem premodernistycznym jest – właściwe także Norwidowi, a obce romantyzmowi polskiemu – przekonanie, że człowiek z natury pragnie ukryć się w tłumie. Druga „materialistyczna” zasada łącząca poetę II połowy XIX wieku z duńskim filozofem: człowiek musi być ujmowany w jego codzienności. Trzecia: człowiek z tego powodu, że cierpi, nie może czuć się wywyższony i oczekiwać (z natury mesjanistycznej) nagrody. Czwarta: człowiek, jak i świat w ogóle, nieustannie się staje, jest dynamiczny, „niegotowy”, wymaga dopełnień, a przede wszystkim poznawczej otwartości. Otwartość ta, dodać można,

<sup>21</sup> S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 1988, s. 248.

<sup>22</sup> Por. tamże, s. 398, 395.

przeczy romantycznemu „zafiksowaniu” na Ducha (wyptywającemu z olśnienia misji itp.).

\*

Tym, co hamowało rozwój ironii w romantyzmie *sensu stricto*, była dominacja zasady korespondencji, która jednak zyskała już w latach 40. XIX w. w obrębie filozofii nowy sens. Ponieważ w centrum filozoficznego zainteresowania Søren Kierkegaarda stał się konkretny „fizyczny” człowiek, wymiana treści poznawczych – mistycznych (jak np. u Swedenborga) lub symbolicznych (jak choćby u Blake’a), zaczęła dotyczyć języka jako środka międzyludzkiego porozumiewania. Wskutek zdecydowanego odrzucenia idealizmu Hegla, to od rzeczywistych możliwości ludzkiego umysłu zależały rezultaty poznawcze rozważań prowadzonych przez jednostkę ludzką. Dynamiczna, „stająca się” prawda zależała od jakości rozmowy (z drugim człowiekiem i „naturą” rzeczy), w dziele sztuki zaś od jakości artystycznej samej materii utworu (ironia niejako powtarzała w tym wypadku wewnętrzne rozmowy rzeczy).

Te „świeckie” warunki poznania nowego typu – gdy człowiek zatracił absolutne zdolności – zrodziły nowy postulat godny już modernizmu. To imperatyw rozwoju własnego „ja” (podstawowy dla antropologii Schopenhauera). Przemiany te dzieło Norwida odzwierciedla, choć katolicyzm poety wykluczał egzystencjalistyczne osamotnienie. Niemniej również u niego jednostka jest w świecie pozostawiona samej sobie i od jej umysłowych i ogólnokulturowych umiejętności zależy jej los. Tak na substracie dawnego romantycznego indywidualizmu zaczęła rodzić się nowoczesna antropologia. Człowiek sam, jako byt kulturowy, znalazł się w centrum zainteresowań, zaś dawne jego uzależnienie od Boga i szatana (jak we wzorcowym pod tym względem *Fauście* Goethego) stało się archaiczne.

Modelową, charakterystyczną postacią rodzącej się w latach 40. XIX wieku antropologii stał się natomiast Sokrates. Jego poznawczy patronat zmienił sens symbolizmu w humanistycę. Z obszaru filozoficznego (mistycznego) symbolizm ów przemieszczony został w obszar literatury pięknej. Symbolizm stał się postawą

artystyczną, nabrał, jak powiedziano, sensu świeckiego. To dla statusu ironii podstawowe. Otóż Sokrates znamionował podstawową różnicę pomiędzy „tym, co można zrozumieć, a tym, czego zrozumieć się nie da”<sup>23</sup>. Ateński filozof uosabiał prostego człowieka o zdumiewającej mądrości. Zwrot w humanistyce polegał nie tylko na tym, że odwrócono się od poznania opartego na wglądzie na rzecz rozważań (prawdy), ale również, że owa mądrość oznaczała umiejętność poprzestania „na małym”, w sytuacji gdy filozofia idealistyczna z zasady „wyjaśniła” całą rzeczywistość.

Tę świadomość naszej ludzkiej ograniczoności zastajemy na wielu kartach Norwidowych pism, Kierkegaard zaczyna od niej swój *Wstęp do Pojęcia lęku*<sup>24</sup>. Ponieważ po rewolucji francuskiej przez pół wieku wolność była na ustach nieomal wszystkich, filozof przekornie pyta o jej (religijne) granice. Nie tylko w sferze działań człowiek jest ograniczony. Także myśl:

[...] ma swoje określone miejsce, swoją miarę i granicę i właśnie dzięki temu swoje harmonijne brzmienie w całości, swoją autoryzowaną spółgłoskę, w której owa całość się wyraża, jest nie tylko *pium desiderium*<sup>25</sup> [pobożnym życzeniem].

To wyraz nawrotu do renesansowych zasad i uzależnień całości od części i odwrotnie. Rzec można: zasada (romantycznej) korespondencji, ale w czysto kulturowym wydaniu. Polemizując z Hegla rozprawą *Rzeczywistość*, która zawarta jest w *Nauce logiki*, duński ojciec egzystencjalizmu zachowuje się niczym Norwid w polemice z Krasińskim, co do „logicznego” porządku historii. „Przypadkowość, która w sposób istotny jest jednym z elementów przynależących do rzeczywistości, nie może wejść do logiki”<sup>26</sup>. Na tym właśnie polega ograniczoność ludzkiej wolności, w tym ograniczoność ludzkich działań nacechowanych komunikacyjnie.

<sup>23</sup> Por. przypisy Antoniego Szweda do wyd.: S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przeł. A. Szwed, Warszawa 2002, s. 15.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Zob. tamże, s. 19.

<sup>26</sup> S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, dz. cyt., s. 20.

Wysublimowanie prekursorskiej na naszym gruncie Norwidowej refleksji nad przypadkiem obejmuje również coś tak szczególnego, jak **znaczenie z przypadku**, tj. sens niezamierzony, nieoczekiwany. To jednak ta spontaniczność rzeczywistości (co „mimo ludzi się stawa”) otwiera perspektywę symbolizmu jako aksjologiczno-semantycznej sytuacji, która w żadnym systemie zawrzeć się nie da. Tu także domena ironii. Hegel zaś nadał postać logiki temu, co w istocie jest jedynie wiarą. Tymczasem ograniczeniem ludzkiego poznania jest już sam język.

Rzeczywistość to dla niemieckiego fundatora romantyzmu filozoficznego absolutny pewnik. Kierkegaard cofa dzieje filozofii do czasów Sokratesa: rzeczywistość jest najpierw słowem. Przy tym słowem, które „musi mieć najpierw czas, by reflektować nad samym sobą”<sup>27</sup>. Zatem „autorefleksyjność” języka obejmująca refleksję nad jego granicami, zakresem komunikacyjnych możliwości, kondycją teoriopoznawczą. Znowu „korekcyjna” funkcja ironii jest tutaj mimowolnie przywoływana.

Kierkegarda polemika z romantyzmem, jako przesadnie optymistyczną wizją komunikacyjnych możliwości w obrębie uniwersum (w praktyce możliwości komunikacyjnych człowieka), jest ważna z tego względu, że aby zaistniał, tak ważny dla naszej Młodej Polski, premodernistyczny symbolizm, najpierw trzeba było sprowadzić na ziemię sprawę komunikacji: unaocznic zagadnienia formy, kwestie znaczenia tudzież udział Piękna w poznaniu. To długi ciąg filozoficznej, naukowej i estetycznej refleksji, która obejmie wszystkie nurty modernizmu, a swój finał znajdzie dopiero w *Dociekaniach filozoficznych* Ludwiga Wittgensteina.

Pragnę podkreślić, że symboliczne funkcje języka mogły nabrać znaczenia dopiero wtedy, gdy w latach 40. i 50. XIX wieku zdano sobie sprawę z tego, że przejrzystość komunikacyjna Natury i całego kosmosu jest utopią. O tym, że ironia potrafi oddać nieprzejrzystość świata, nie trzeba nikogo przekonywać...

Jeśli proces powrotu do zagadnień języka łączyć z Norwidem, to okaże się, że tym, co motywowało jego dobrze nam zna-

---

<sup>27</sup> Zob. tamże.

ne eksperymenty semantyczne i szerzej z zakresu ogólnojęzykowej komunikacji, była potrzeba powrotu do wiary, w sytuacji, gdy w epoce, z której wyrósł przeobrażała się ona co i rusz w wiedzę – system mistycznych i gnostyckich objaśnień tego, co z zasady pozostać powinno jedynie przedmiotem naszych ludzkich nadziei, metafizycznych tęsknot, jednostkowych uczuć, spośród których pokora i poczucie podległości należałyby do podstawowych. Między innymi Norwida drwiący stosunek do Andrzeja Towiańskiego ma w moim odczuciu takie właśnie podłoże.

Powrót więc do Kanta i problematyki prawdy filozofia Kierkegaarda motywuje aż nadto jasno. To nie rzeczywistość zawiera się w myśleniu, ale odwrotnie: ludzkie myślenie (i ludzka wiara) podlegają rzeczywistości. To dopiero pozwala zrozumieć przekonanie symbolistów, że rzeczywistość „znaczy”, że jest ona również rodzajem zagadki<sup>28</sup>, frapującym zjawiskiem – że może ona (jak w *Kwiatach zła*) – „poić” zmysły. Może więc zaistnieć w naszej władzy poznawczej, mimo że pozostanie tajemnicą... „Ciemność” mowy – przekleństwo Norwida, z którego na tyle sposobów próbował się wytłumaczyć, to próba ocalenia wiary w jej pierwotnych, nieskalanych formach. Na przykład w porządku logicznym Bóg jest, natomiast w porządku rzeczywistości, na który stawia egzystencjalistyczny premodernizm, Bóg ciągle na nowo staje się w akcie modlitwy.

\*

Kierkegaard zatem w roku 1844 wprowadził filozofię na tory modernizmu. Stało się to w chwili, gdy zaledwie 23-letni Norwid opuścił Warszawę (w 1842 r.), by na zawsze stać się... Europejczykiem. Owa decydująca antyhegłowska i antyidealistyczna formuła była „przejściem logiki do **stawania się**, gdzie występują egzystencja i **rzeczywistość**”<sup>29</sup>. Trudno uwierzyć, że mimo względnej znajomości myśli autora *Albo – albo* w Polsce, Norwida negacje logizmu (szczególnie w praktyce szkolnej) traktowano

<sup>28</sup> Gdy usuwamy zagadkę, prawda zyskuje na jasności. Jasność jednak charakterystyczna jest dla dogmatyki. Zob. S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, dz. cyt., s. 19-20.

<sup>29</sup> S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, dz. cyt., s. 23.

niejednokrotnie jako rys antyświeceniowy, potwierdzający przynależność poezji Norwida do romantyzmu. Fakt kojarzenia Norwida z Mickiewiczem a Kierkegaardem z XX-wiecznym egzystencjalizmem również niestety nie sprzyjał porządkowaniu następstw, jakim humanistyka europejska podlegała w połowie XIX wieku.

Powrót humanistyki do rzeczywistości (zarówno w odmianie materialnej, jak i duchowej) pociągnął za sobą wykreowanie rozmowy jako formy wtajemniczenia w świat. Po wielkich wzlotach idealistycznej humanistyki oznaczało to wielką redukcję. Chodziło o powrót do prostoty wiary w sytuacji, gdy niewiedza jest rodzajem niewinności. Tak czy inaczej redukcja, o której mowa, czyni uprawiane filozofii „rozważaniami”. W życiu codziennym rozważaniom najlepiej sprzyja dialog, a we wszystkim tym chodzi o cel nadrzędny – o prawdę: „wyjaśnić sam sposób wyjaśniania i przede wszystkim [...] strzec się stwarzania pozoru wyjaśniania tego, czego żadna nauka nie wyjaśnia”<sup>30</sup>. Mówiąc po Norwidowsku: to, co jest ciemne (i niedocieczone) w ludzkim poznaniu, musi takim pozostać. Pozór wiedzy, poznania i mądrości ubliża w istocie człowiekowi. Symbolizm wynajdzie zarazem rozmowy (jak w Norwida *Jak...*) „nieznaczące”, a w istocie znaczące. Kierkegaard wskazuje na *Gorgiasza* Platona, gdzie Sokrates mówi o „tajemnicy rozmowy”, której warunkiem jest tzw. „przyswojenie”<sup>31</sup> – wewnętrzna, osobnicza i „uprywatniona” prawda mówiącego, zarazem dowartościowanie odbiorcy, czyli swego rozmówcy. Tak, aby z kolei wewnętrzna prawda naszego interlokutora autentycznie współuczestniczyła w wymianie myśli. To bodaj najważniejszy element przemiany w myśleniu humanistycznym, z tych które współtworzą poetykę przyszłego modernizmu. Jego wyróżnikiem była bowiem interpretacja – jej warunkiem zaś dynamiczny udział nadawcy, odbiorcy i samego tekstu (tak a nie inaczej ukształtowanego) w tworzeniu się znaczeń. Nie trzeba mówić, że wszystkie te przemiany doprowadziły do wewnętrznego zironizowania komunikacji w ogóle.

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 55.

<sup>31</sup> Por. tamże, s. 28.

Problematyka interpretacji to nie tylko „demokratyzacja” poznania, to również partnerstwo. „Pragnąłbym z Tobą zamienić kilka słów, mój czytelniku, aby z całą powagą coś Ci polecić!”<sup>32</sup> – taka sokratejska bezpośredniość, jaką mamy w *Chwili nr 2*, była nie do pomyślenia u Hegla, Schellinga czy naszego Augusta Cieszkowskiego (co do tradycji filozoficznej, to postawa ta łączona mogłaby być z pierwocinami eseju Montaigne’a). Niezwykle liczne u Norwida odwołania do czytelnika można tłumaczyć nie tylko nową w latach 50. i 60. modą, ale też przekonaniem o również „oddolnym” tworzeniu się prawdy. W takich warunkach teoriopoznawczych w sposób naturalny zaistniała u Kierkegaarda, jak u Norwida, dydaktyka. W tym wymiarze związek ironii z XIX-wiecznym symbolizmem polegał na tym, że samozaprzeczenia jęły dotyczyć również wertykalnego i aksjologicznego planu komunikacji.

W szkicu *Nauczyciel* filozof wraca do znanego starożytności, „demokratycznego” przekonania, że (zawdzięczana Bogu) prawda jest w cząstkowej postaci w każdym człowieku. Stąd jej dynamiczne „wydobywanie” jest rodzajem moralnej powinności duchownego i artysty. Szczególnie imponującym rysem owej nowoczesnej „oddolności” jest sąd, że można również posiadać prawdę w postaci niewiedzy<sup>33</sup>. W dziele sztuki motywuje to z kolei **ironię jako komunikację negatywną**, niepewną, odwróconą.

Eksperymenty językowe, gry z formą służą prawdzie – prawdzie typu modernistycznego, w wypadku której sprzeczność czy nielogiczność nie podlegają dyskredytacji. Tak na przykład nieprawda nie jest prostym zaprzeczeniem prawdy, owszem znajduje się poza jej obrębem, ale jednocześnie „ma charakter polemiczny wobec [tejże] prawdy”<sup>34</sup>. To próbka wyrafinowanej zironizowanej dialektyki – „odwróconej” plecami do dialektyki Hegłowskiej, ale również w istocie wychodzącej poza Sokratejską technikę anakrezy.

Ponieważ Kierkegaard – unikając problemów historii tudzież mistycznego Uniwersum – stale porusza się w sferze wiary, jego

<sup>32</sup> S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, dz. cyt., s. 163.

<sup>33</sup> Tamże, s. 14.

<sup>34</sup> Zob. tamże, s. 16.



wysublimowana i skomplikowana zarazem teoria poznania, jak bodaj żadna inna w historii filozofii, motywuje awangardową poetykę Norwidowego wiersza. Prawda zironizowana, prawda – podkreślam – w postaci niewiedzy tłumaczy symboliczne obrazy, które potencjalnie odsyłają do sfery duchowej, do wyższego porządku rzeczywistości czy do Boga (niekiedy szatana – jak np. u Przybyszewskiego). Uposażenie poznawcze czytelnika decydować będzie o tym, która z form zaistnienia prawdy w danej lekturze się urzeczywistni.

Niedostępny logice i wglądowi bezpośredniemu świat metafizyczny, któremu nie poddała idealistyczna filozofia romantyzmu, przywrócił zatem do łask wiarę, modlitwę (też klątwę) i podstawowe formy obcowania ze światem wartości. Obraz, figury symboliczne i parable oraz nowoczesna, intelektualistyczna dialektyka – wszystkie te formy, niejako równorzędnie, współtworzą zironizowany świat Norwidowej poezji. Liryki tej, co wiadomo nie od dziś, nie da się zamknąć w jednej formule. Ale zapewne dlatego *A Dorio ad Phrygium*, *Stygmata*, *Assunta*, *Chwila myśli* czy *Do Bronisława Z.* i dziś wydają się nam współczesne.

\*

Udowodnienie tezy, że ironia w dziele Norwida ma naturę modernistyczną, nie było łatwe z tego względu, iż ironia definicyjnie zakłada dysharmonię, podwójność, sprzeczność, zatem: niejednoznaczność. Gdy jednak abstrahować od Fryderyka Schlegla romantycznej (?) koncepcji ironii i ograniczyć się do praktyki literackiej epoki Byrona i Puszkina, zagadnienie okazuje się względnie czytelne. Jeśli bowiem wziąć pod uwagę funkcję komunikacyjne i literackie ironii, to okaże się, że w połowie wieku XIX miało miejsce wyeliminowanie egotyzmu jako typowego dla romantyzmu „przerostu” podmiotu mówiącego nad dziełem, odbiorcą; przede wszystkim jednak: przerostu nad światem. Aby to unaocznić, trzeba odwołać się do możliwie najprostszego – podręcznikowego ujęcia sprawy. Stanisław Makowski w swym *Romantyzmie* na pytanie, na czym „czynnościowo” polega ironia romantyczna, odpowiadał: „w tworzonem dziele autor może za-

prezentować nieograniczone możliwości kreacyjne oraz ujawnić wobec niego swoją wyższość”<sup>35</sup>.

Ironia typu modernistycznego – wręcz przeciwnie – polegała na radykalnej redukcji: możliwości kreacyjne autora zostały silnie ograniczone. O wyższości wobec dzieła nie ma mowy. Techniki ironii, które w czasach Byrona (w Europie po jego śmierci jeszcze w latach 30.) wspomagały kunszt artystyczny indywiduum i umożliwiały twórcy jego grę z odbiorcą, zaczęły służyć – niczym później w dziełach Fryderyka Nietzschego – do obnażania ograniczoności ludzkiego poznania.

Niczym w czasach XX-wiecznego egzystencjalizmu ironia w II połowie XIX wieku (już od II poł. lat 50.) jęła wyrażać ludzki trud godzenia się ze znanym nam z *Fortepianu Chopina* „brakiem”, kiedy to nic na tym świecie nie dzieje się bez przeciwności!.. Po drugie, ironia oznaczała trudności, na jakie napotyka człowiek, podejmując trud nazywania świata – zarówno tego, który nas otacza, jak i świata wartości. Mówiąc językiem Norwida: nic się nie da zrobić bez przewyciężenia ironii, a konkretniej: bez pokonania tego, co w świecie jest antynomią, przeczeniem, złośliwością losu itp.

O ile więc sama ironia jako mechanizm negacji i podwójności nie zmieniła się od starożytności, jej funkcja przeobrażała się, uwyrażniając w szczególności swoistość ironii romantycznej. Posługując się językiem Makowskiego, ironia przejawiała się w „dominacji narratora”, swobodnej grze wartości, świadomym, jak u Słowackiego w *Beniowskim*, gromadzeniem przeciwieństw, by uzyskać efekt „rozdarcia” świata, zatem rzeczywistość literacką targaną sprzecznościami. Nie trzeba mówić, że taka wizja świata – choć jako element stylizacji literackiej przewija się często – obca jest w istocie Norwidowi (anty, renesans i chrześcijaństwo uniemożliwiają romantyczny tragizm). Dodatkowo naszego poety teoria czytania wyklucza świadomą instrumentalizację czytelnika.

Odnotujmy natomiast, co o czytelniku (odbiorcy) romantycznym pisze Makowski: „dla narratora nie jest to jednakże part-

<sup>35</sup> S. Makowski, *Romantyzm*, Warszawa 1989, s. 275.

ner równorzędny. Narrator potrafi bowiem podporządkować go sobie i niepodzielnie nad nim zapanować<sup>36</sup>. To szczególnie charakterystyczne, bo o takiej sytuacji Norwid mógł jedynie marzyć. Nowa poetyka, wynikająca z, dokonanego przez poetę, „skrętu koniecznego” odpychała, jak wiemy, odbiorcę o romantycznych preferencjach czytelniczych. Co się zatem stało? Otóż ironia przestała być rodzajem zachwyty tworzenia i efektownej gry z odbiorcą. Przestała być również – tak typową dla romantyzmu polskiego – efektowną „odskoczną” od ideowo doniosłych dzieł patriotycznych bądź mesjanistyczno-mistycznych. Norwid dzieł takich nie tworzył. Ironia – dlatego (nie trafnie) nazywano ją „romantyczną” – zawładnęła całym dziełem poetyckim (od *Quidama* aż po *Tajemnicę lorda Singelworth*), choć stanowiła jedynie „cień” bytu i „cień” poetyki jego dzieła.

„Ariostyczny” uśmiech łączony z *Balladyną* Słowackiego jest w każdym niemal utworze Norwida. Antynomiczność na stałe wpisała się w jego poetykę. Jednak nie egotystyczna gra z czytelnikiem, ale śledzenie gry i pozoru w kulturowym i przyrodniczym świecie człowieka, to nowego typu powinności artysty. Widać więc jasno, że Norwid, jako wszystkim dziś znany prekursor poezji XX wieku, jest nowoczesnym ironistą – Witkacy, Gombrowicz, Różewicz, Mrozek, Herbert i Szymborska nie wnieśli do sfery literackiej funkcji ironii niczego, czego nie zawierałoby, choćby w postaci szczątkowej, dzieło Cypriana Norwida.

\*

Aby wskazać na modernistyczną naturę ironii Norwida, trzeba odwołać się do tekstu, w którym zastajemy bodaj najdojrzałą realizację ironii romantycznej – do *Fantazego* Juliusza Słowackiego. Dramat ten stanowi rodzaj buntu wewnątrzromantycznego. Mianowicie według Włodzimierza Szturca, jest on „cyniczną kpina z koncepcji Andrzeja Towiańskiego (nadużywanie języka mistrza i form rzekomej „logiki duchowej” [...]) oraz z sentymentalnej manieri romantycznej<sup>37</sup>. W tym wypadku dążenia

<sup>36</sup> Tamże, s. 277.

<sup>37</sup> W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 39.

Norwida są analogiczne. Należy jednak uwzględnić, że życie w Respektowie jest swoistą igraszką szatana, gdyż porządki rzeczywistości, do której przynależą Fantazy, Jan, Idalia i Respektowa, zdają się wzajemnie wykluczać. Właśnie w *Fantazym* świata wewnątrznie sprzecznych wartości (również moralno-towarzystwowych) nie patronuje owo, tak charakterystyczne dla dzieła Norwida, „oko błękitu”, które stanowi perspektywę stałej możliwości wyjścia poza zironizowany świat (to wertykalistyczna funkcja ironii). Co więcej jednak, stała w dziele Norwida perspektywa aksjologiczna umożliwia rzeczywisty, „głęboki” ironizm, który nie jest możliwy, gdy świat (jak w *Fantazym*, czy nawet *Irydionie* i *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego) jest, generującym tragizm, chaosem.

Rzeczywisty ironizm wymaga zatem perspektywy intelektualnej: oznacza nieskończone skomplikowanie spraw ludzkich. Wyływa on z nowego poszerzenia granic człowieczeństwa, które możliwe było dopiero po zanegowaniu założeń romantycznego światopoglądu.

Zatem przepaść dzieląca Słowackiego i Norwida to odejście od spreparowanej rzeczywistości dramaturgicznej (i owego „dramat układasz”) na rzecz zainteresowania realnym życiem, z włączeniem problematyki, którą w latach 40. Kierkegaard prekursorczo nazwał egzystencjalną. Zwiastunem przemiany jest to, iż symbolem uczyniono zironizowaną rzeczywistość historyczną. A na dodatek, jakby dla umotywowania racjonalistyczności nowego typu ironii, postacią tą jest filozof (nie kochanek, czy przywódca określonej „frakcji” politycznej). W *O pojęciu ironii* Kierkegaard pisze:

Ale jaki był naprawdę Sokrates? Co stanowiło punkt wyjścia jego działalności? Odpowiedź, [...] oto ona: „egzystencja Sokratesa jest ironią”<sup>38</sup>.

A co decyduje o „egzystencji” Sokratesa? To, że on pyta, że „muska” poszczególne idee<sup>39</sup>. Zatem Sokrates docieka prawdy.

---

<sup>38</sup> S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, przekł. A. Djakowska, Warszawa 1999, s. 124.

Dzięki duńskiego filozofa *O pojęciu ironii* jasne staje się wreszcie zagadkowe twierdzenie Norwida, że prawda jest „ciemna”, ponieważ „obejmuje życie”. Otóż właśnie ono jest niedocieczone. Artysta nie preparuje więc (jak czyniono to w literaturze romantyzmu *par excellence*) opartego z zasady na sprzecznościach świata, lecz ogranicza się do coraz to nowego, nieskończonego pytania o ów świat<sup>40</sup>. Trafne Edwarda Kasperskiego ujęcie Norwida jako „poety pytającego” zyskuje tu zatem „ironistyczną” motywację. Ironista nowego typu pyta, gdyż dotyczy go poznawczy dramatyzm świata. Kierkegaard oddaje istotę tego, co oznaczało ironię w wieku XX. Otóż „żywiłem ironisty jest [...] wielorakość rzeczywistości”<sup>41</sup>. I mimo że Norwid nie kwestionuje istnienia wartości, dotyczy go typowy dla ironisty, w tym dla Sokratesa, dynamizm poznawczy polegający na oscylowaniu pomiędzy „ja” idealnym i „ja” empirycznym<sup>42</sup>.

Dynamizm ironii Kierkegaarda stanowi zatem motywację, sugerowanego w niniejszym ujęciu, bezpośredniego **związku** modernistycznego typu **ironii z symbolizmem** literackim II połowy XIX wieku. W imię świata idealnego symbolista dokonuje osądu rzeczywistości, ale też stara się rzeczywistość tę zrozumieć, stale dążąc do udoskonalenia swych narzędzi poznawczych. Jego siłą jest więc to, że pewnie kładzie stopę na ziemi, a jednocześnie trwa on w łonie nieba (przestrzeni dobra, piękna i sprawiedliwości). Naturalistyczne nieomal obrazy kultury wzbogacane są więc i tutaj kosmiczno-niebiańską perspektywą spod znaku znanego nam z wiersza *W Weronie* „oka błękitu”.

Od czasów Kierkegaarda na terenie filozofii europejskiej tudzież od czasów Norwida na terenie literatury polskiej gra o ironię jest zatem grą o prawdę, czyli o wszystko. W modelowym

<sup>39</sup> Zob. tamże.

<sup>40</sup> Negującą Hegla pozorność pytania, które odpowiada samemu sobie mamy u Kierkegaarda. W pytaniu nowoczesnym myśl jest „pomiędzy” rozmówcami. Myśl ta, ja to ujął filozof, kuleje na obie nogi. Por. S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, dz. cyt., s. 39 i n. Rozumiemy teraz dlaczego imperatywy prawdy zmuszał Norwida do „obłądności”, samozaprzeczeń i mnożenia zironizowanych kontekstów, które domagały się... inteligentnego czytelnika.

<sup>41</sup> Por. tamże.

<sup>42</sup> Zob. tamże, s. 124-125.

zaś, romantycznym *Fantazym* Słowackiego ironia jest rodzajem artystycznego epizodu spod znaku fatalności wpisanej w historię. Epizodyczność ta wpisana jest w Szturca odczytanie dramatu: „Fantazy był punktem zwrotnym pomiędzy ironiczną a mistyczną koncepcją życia, pomiędzy *Balladyną* a *Samuelem Zborowskim*”<sup>43</sup>. I to jednak nie oznacza, że w *Kordianie* czy wczesnych powieściach poetyckich ironia stanowi u Słowackiego nadrzędną technikę opisu rzeczywistości.

\*

Wbrew stereotypowi „romantycznej” ironii Norwida okazuje się zatem, że w wypadku polskiej humanistyki tejże ironii historycznym tłem jest „pozytywizm”. Pozytywizm jako „worek” historycznoliteracki, bowiem Aleksander Świętochowski ma się do epoki Elizy Orzeszkowej i Piotra Chmielowskiego tak, jak Norwid do Byrona i Wincentego Pola. Trzeba więc abstrahować od tzw. siatki historycznoliterackiej i po prostu powiedzieć, że Norwid i Świętochowski reprezentują typową dla II połowy XIX wieku sokratejską pasję poszukiwania prawdy. „Fanatycznie przywiązany do wartości prawdy”<sup>44</sup>. Te słowa Anety Mazur stosują się tak samo dobrze do największej indywidualności polskiego pozytywizmu, jak i do największego poety polskiego II poł. XIX wieku, tj. Norwida. Stosują się oczywiście także do Kierkegaarda.

*Tragikomedia prawdy* to literacko-filozoficzny cykl publikowany przez Świętochowskiego (jeszcze za życia Norwida) na łamach... „Prawdy”, począwszy od roku 1881. Cykl ten najpełniej w dziele autora *Dumań pesymisty* pokazuje „intelektualną grę z prawdą” jako dążenie, którym rządzi paradoks<sup>45</sup>. Z mojej perspektywy „tragikomedia prawdy” zawiera owe typowe dla rozumowań Norwida antynomie z zakresu ironii, jak „biała tragedia”, czy „wysoka-komedia”, czy też (znany nam również z pism Kier-

<sup>43</sup> W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, dz. cyt., s. 39.

<sup>44</sup> A. Mazur, „Ludi, bene, fundati”. *Dylematy etyczne w „Tragikomedii prawdy” Aleksandra Świętochowskiego*, w: *Etyka i literatura*, pod. red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006, s. 56.

<sup>45</sup> Por. D. M. Osiński, *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli*, Warszawa 2011, s. 98.

kegaard) Sokrates-Chrystus albo Prometem-Adam. Otóż Norwidiowi **prawda** nie będąc „przeciwieństw miksturą” nie jest nam zarazem nigdy raz na zawsze bezpośrednio dana. Wedle prawideł ironii **zawiera** ona immanentnie swoje **antynomie**. Mówiąc najprościej: prawda jest taka i jest inna. Owszem, antycypuje ona postmodernistyczną refleksję na temat inności. Przede wszystkim jednak implikuje ironistyczną niejednorodność wszelkiej tożsamości. W postmodernizmie wartość ironii ulegnie wzmocnieniu. Cytowany tu Richard Rorty powie o prawdzie, że zaczyna się ona sytuować wewnątrz świata, nie zaś na zewnątrz<sup>46</sup>. Po wtóre – co zakładał modernizm – prawda determinuje interpretację, od której bezpośrednio zależy, bez której wręcz nie jest możliwa. W ten sposób interpretacja, techniki ironii, prawda i symbolizm wzajemnie się warunkują, dotycząc różnych wymiarów komunikacji artystycznej typu modernistycznego.

Dynamizm interpretacji, który warunkuje z kolei zaistnienie prawdy typu modernistycznego, świetnie ujmuje Osiński, interpretując tytuł (*Tragikomedia prawdy*) cyklu Świętochowskiego:

Forma tytułu – paradoksalnie oksymoroniczna – ujawnia właśnie fenomen natury prawdy, którą poznajemy często tylko dzięki zmianie perspektywy poznawczej. Ponadto określa jej potencjalną aksjologiczną heterogeniczność, odślaniającą **łączliwość sprzecznych elementów**, wynikających z wielu punktów widzenia danego zjawiska, z wyobrażenia prawdy i prawdziwości sądów [podkr. – W. Rz.]<sup>47</sup>.

Nie ma tu oczywiście mowy o relatywizmie<sup>48</sup>, gdyż sprzeczne elementy wykazują ową „łączliwość”. Mamy tu zasady nowoczesnego poznania, w wypadku którego zironizowana wewnętrznie prawda jest wieloaspektowa – oczywiście również wtedy,

<sup>46</sup> R. Rorty, *Przygodność ...*, dz. cyt., s. 21.

<sup>47</sup> Tamże, s. 82. Wątkiem wspólnym dla obu postaci niniejszego porównania jest także praktyka, która stale prawdę sprawdza (zob. s. 95).

<sup>48</sup> O ile w wypadku romantycznej ironii jej wymiar negatywny owocował tragiczmem, o tyle w prekursorskiej ironii Kierkegaard „ironia jest zdrowiem, gdyż uwalnia duszę z pułapek relatywności”. Zob. S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, dz. cyt., s. 79. Zatem z perspektywy intelektualizmu II poł. XIX wieku ironia romantyczna była pułapką nieograniczonej wolności kreacji oraz pułapką dominującą w tej epoce fatalizmu.

a może przede wszystkim wtedy, gdy jest absolutna. Nie trzeba tu dodawać, że modernizm jest nurtem tak rozległym, że łączenie go wyłącznie z relatywizmem (przypisywanym niekiedy Nietzschemu) byłoby uproszczeniem owego zjawiska. Tak się składa, że Osińskiego „fenomen natury prawdy” przedstawia się tak, jakby wywodził się z poetyki Norwida *O Juliuszu Słowackim*. Prawda „fenomenalna” to prawda, która posiada również wymiar symboliczny. Symbolizm zaś, jak już powiedziano, wpisuje się w obręb szeroko rozumianej ironii. Symbolizacja i technika ironii wiążą się bowiem z wielością perspektyw. Istotą symbolizacji jest takie „pomyślenie” języka, by wypowiedziana tu wielość perspektyw poznawczych mogły w czytaniu zaistnieć. Jeśli efektem zabiegów Norwida była „hieroglificzność”, to z pewnością wieloperspektywiczności interpretacji dotyczyć będą również „podwójność”, a nawet sprzeczności. W tym sensie w proces dochodzenia do prawdy niejako naturalnie wpisuje się ironia.

W wierszach Norwida ironii zawdzięczałoby się przede wszystkim te obrazy, pojęcia i wykreowane sytuację, które... zakłócają, przeczą, przeszkadzają. Kto wie, czy nie najważniejszą dyskursywną **figurą ironii** jest – tak ważny dla postmodernistycznej przygodności – **przypadek**, na którego ważną funkcję poeta w wielu miejscach wskazywał. W tym sensie przypadek jest ważnym czynnikiem symbolizacji, czy też ironicznej parabolizacji sytuacji.

Jest to wyraźne nie tylko w „nowelach włoskich”, ale również np. w *Pierścieniu Wielkiej Damy* (por. zawiśnięcie pierścienia na świeczniku i antynomiczną, zarazem komiczną deklarację Durejki, że następstwa wydarzeń zawdzięczane są właśnie jemu). „Przypadek” to często przywoływana przez Świętochowskiego kategoria znacząca (i nie tylko w rozprawach z dziedziny moralności)<sup>49</sup>. I w tym wypadku więc Norwid wpisuje się w poetykę humanistycznego rozumowania charakterystyczną dla II poł. XIX wieku.

Niezwykłość historycznoliteracka Norwida jest swojego rodzaju ironią losu: osiągnięto ją dzięki zafałszowaniu podstawo-

<sup>49</sup> Zob. tamże, s. 88.



wego faktu historycznego, jakim jest czas zaistnienia (dojrzałego) dzieła, tj. lata 1857–1883. W dziele tym ironia „rządzi” nawet tak podstawowym i prozaicznym związkiem międzyludzkim, jakim jest małżeństwo. Postaci tańczą taniec pod tytułem „życie” „łonem zbliżeni do łona”, a w istocie kłamią („zgrabnie” i przekonująco) i tworzą symboliczne sytuacje osobników zamkniętych w świecie formy. Zaprojektowane przez Norwidowy finał *Pierścienia Wielkiej Damy* małżeństwo Mak-Yksa i Hrabiny to majsterszyk ironicznego porządku życia jako konkretnej ludzkiej egzystencji uwarunkowanej, poskolonialnie fascynującą dziś, innością drugiego człowieka.

To przede wszystkim techniki ironii artystycznej wprowadziły dzieło Norwida w wiek XX. Dobitym przykładem są w jego wierszach rozmowy z założenia „nieznaczące”. Mogłaby to być rozmowa z ciszą, którą projektował już młody poeta w *Wieczorze w pustkach*? **Ironia** rzeczywiście nie może obejść się bez pustki. Jej szczególna wartość polega na tym, że jest jakby **bezproduktywna** – dlatego jest autentyczna. A oto jej egzystencjalistyczne walory:

Tylko ironia może odzwierciedlić rezultat negatywny w jego najczystszej postaci, wolnej od jakiegokolwiek domieszki, gdyż nawet sceptycyzm zawsze coś postuluje, podczas gdy ironia ciągle na nowo podejmuje trud [...]. Dialog ten [tj. *Protagoras*] uświadamia sobie »brak« rezultatu, nieomal z satysfakcją delektuje się czarem unicestwienia [...]»<sup>50</sup>.

To szczególny fragment rozważań Kierkegaarda, gdyż stanowi mimowolny komentarz do historycznej sytuacji Norwida. Otóż w ironicznym porządku rzeczy późnoromantyczna krytyka, delektując się czarem unicestwienia autora *Promethidiona*, nie była świadoma tego, że ironia w epoce Byrona paradoksalnie polegała na wyrażaniu idei ironiczności świata oraz omnipotencji indywiduum, podczas gdy autentyczne realizowanie idei ironii, co miało stać się później, narzuca raczej bezinteresowność, dystans –

<sup>50</sup> S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, dz. cyt., s. 58.

np. Norwidową rozmowę z ciszą, która tyle postaci zyskała w poezji europejskiego symbolizmu (aż po wiersze Rilkego).

Teksty dojrzałego Norwida „odzwierciedlają rezultat negatywny” Kierkegaarda w czystej postaci. Są one dialogami obrazów i sytuacji (por. *Tajemnicę lorda Singelworth* albo *Assuntę* czy *Rozebraną*), z których... nic nie wynika. A wynika o tyle, o ile czytelnik zaangażuje swą inteligencję i wda się w zironizowaną rozmowę o naszym ludzkim świecie. W planie idei z rozmowy tej nic wynikać nie będzie. W planie prywatnego, podmiotowego przeżycia czytelniczego może wynikać nieskończenie wiele. To właśnie autentyzm nacechowanego egzystencjalnie poznania – bo człowiek przez całe swe życie pragnie świat zrozumieć i na ogół raczej przybywa pytań, które nieśmiało stawiamy co i raz na nowo sobie, swoim najbliższym, a nawet Bogu. To rzeczywista aktualność Norwida oraz jego ponadczasowość, gdyż postmodernizm przełomu XX i XXI wieku przejął w tym wypadku zasady postawy „zwykłości” poznawania tego, co najbardziej nawet niezwykłe.

Søren Kierkegaard nowoczesne studium o ironii nie tylko zapowiada wiek XX, ale również jest swoistym podręcznikiem światopoglądowego zaplecza, które patronuje dziełu artystycznemu Norwida. Co więcej jednak: książka ta stanowi historyczną „wyprawkę”, z którą młody Norwid (geograficznie oddalając się od duńskiego filozofa) kilka miesięcy po jej zaistnieniu<sup>51</sup> opuścił w 1842 roku Warszawę, by udać się do Włoch, gdzie rozpoczął trud osvajania kultury polskiej z nowymi trendami europejskiej humanistyki. Jak wiemy, jego dążenia – tak jak postawa filozoficzna Kierkegaarda, a w starożytności Sokratesa – nie spotkały się z pozytywnym przyjęciem (przynajmniej na początku). To jednak rys autentyzmu, który angażuje, a wręcz uzależnia. Nic

<sup>51</sup> O przyjęciu dziwaczного wówczas dzieła młodego Kierkegaarda mówi Alina Dżakowska w studium *O słowach, które się ruszają*. Komentarz stanowi posłowie do cytowanego wydania *O pojęciu ironii* (zob. s. 321). Dżakowska uchwyciła w tekście duńskiego filozofa to, co stanowi o niepodobieństwie jego ironii do (ironii) romantycznej, co zaś motywuje symbolizm II poł. XIX wieku. Tym czymś jest teź ironii „niewidzialność”. Pozostaje ona jedynie zmiennym i eterycznym „muśnieniem”, czy też trudnouchwytnym punktem prawdy (zob. s. 325).

bowiem, w myśl zasad Norwida, nie da się zrobić bez „zgrzytnięcia” wstecz ironii. Ironia ta immanentnie wpisuje się w europejski modernizm przełomu XIX i XX wieku. Przez swą artystyczno-poznawczą omnipotencję jednoczy zarazem ową różnorodność poetyk, które nowoczesność wniosła do naszej świadomości humanistycznej.

### Bibliografia

- Kierkegaard S., *Okruchy filozoficzne, Chwila*, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 1988.
- Kierkegaard S., *Pojęcie lęku*, przeł. A. Szwed, Warszawa 2002.
- Szurek W., *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przekł. W. J. Popowski, Warszawa 1996.
- Rzońca W., *Romantyczne korzenie dekonstrukcjonizmu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, rocznik 1996.

**Wiesław Rzońca**

*The University of Warsaw*

## THE ROMANTIC IRONY AND THE BEGININGS OF MODERNIST IRONY: KIERKEGAARD AND NORWID

### Summary

The article describes the relations between the romantic and the modernist irony. The crucial differences between these two types can be demonstrated by taking as examples the writings of Søren Kierkegaard and Cyprian Kamil Norwid. And with one proviso: namely, that we agree that the irony of Norwid is closer to the modernist type than to the romantic one. The whole argument is embedded, first, in the context of German romanticism (e.g. F. Schlegel), which recognized the paramount importance of irony; and, second, in the most recent, postmodernist frame of reference. Treating

the common perception of Norwid's irony as 'romantic' with a pinch of salt, the author argues for the positivistic undertones of thereof.

**Key words:** Søren Kierkegaard, Cyprian Kamil Norwid, Friedrich Schlegel, romanticism, modernism, irony, subject

Wojciech Hamerski

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

## (NIE)NOWOCZESNOŚĆ IRONII ROMANTYCZNEJ, CZYLI PERMANENTNA PARABAZA POSTĘPU

*Dla podmiotu ironicznego zastana rzeczywistość już z kretesem utraciła prawomocność, jej forma wydaje mu się niedoskonała i krępuje każdy jego ruch. Ale z drugiej strony nie wziął w posiadanie tego, co nowe<sup>1</sup>.*

Søren Kierkegaard

### *Blżej, czyli dalej*

„A zatem, jak mi światło miłe! – nie zwlekajmy, lecz niech każdy na miarę swojego rozumu przyspiesza ów wielki postęp, do którego jesteśmy powołani” – wezwanie to mogłoby być sloganem mówcy zachwalającego oświeceniowe idee, tymczasem pochodzi z dzieła uważanego za manifest romantyzmu. Wielki postęp (*die große Entwicklung*), czyli „proces powszechnego odmłodzenia”, polegać miał, według Ludovica, fikcyjnego głosu w dialogu o istocie poezji, na stworzeniu „nowej mitologii”: „Wszelkie istotne przyczyny, dla jakich nowoczesna poetyka ustępuje antycznej dają się streścić w tych słowach: nie mamy mitologii”<sup>2</sup>. Osobliwym warunkiem progresji stawał się regresywny sentyment do mitu. Gdyby w rozmowie, poza romantycznymi ekstremistami, uczestniczył sympatyk namacalnych zysków z modernizacji, zapytałby najpierw, co jest nie tak ze starą mito-

---

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Djakowska, Warszawa 1999, s. 254.

<sup>2</sup> F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 159, 151.

logią, a później podsunąłby właściwszy przykład postępu, do którego jesteśmy powołani – na przykład skonstruowanie w 1800 roku (czyli roku publikacji przemowy Ludovica) ogniwa galwanicznego przez Alessandro Voltę.

Zawiły stosunek Schlegla do nowoczesności ujawniał się już w pierwszych zdaniach przedromantycznej rozprawy o studiowaniu poezji greckiej: „Rzuca się w oczy, że nowoczesna poezja albo nie osiągnęła jeszcze celu, ku któremu dąży, albo jej dążenie nie ma ustabilizowanego celu, jej rozwój nie ma określonego kierunku”<sup>3</sup>. Tę teleologiczną nieprzejrzystość opisywał jako „chaos wszystkiego, co wzniosłe, piękne i czarujące”, a także jako anarchię, „matkę dobroczynnej rewolucji”<sup>4</sup>. Autor poddawał się nastrojowi wyczekiwania na estetyczny przewrót, był przekonany, że kultura znajduje się w stanie przejściowym i niesatysfakcjonującym – zastana *modernitas* nadawała się do wymiany, nie była tą właściwą, sama antycypowała swoją przestarzałość. W ten sposób myśliciel wyjaskrawiał ogólny paradoks tkwiący w pojęciu nowoczesności, które „przez swe historyczne nawroty zawsze podważało swoje roszczenie”<sup>5</sup>.

Według Schlegla, jedynym prawem powszechnym współczesnej poezji był brak zgody co do istnienia takiego prawa. Twórczość nowoczesną, realizującą zasadę sztucznego *Bildung* (naśladującego idee wcześniejszej sztuki) przeciwstawiał naturalnej zasadzie kreacji w starożytności (polegającej na naśladowaniu natury): to, co sztuczne, było pobawione uniwersalnego piękna, subiektywne i jako takie – co najwyżej „interesujące”. Ale filolog nie widział prostej drogi powrotu do greckiego ideału: uważał, że wysiłki przybliżenia wytworów antyku do współczesnej wrażli-

<sup>3</sup> Tenze, *Über das Studium der griechischen Poesie*, w: *Kritische Schriften und Fragmente*, t. 1, red. E. Behler, H. Eichner, Padeborn 1988, s. 67.

<sup>4</sup> Tamże, s. 71.

<sup>5</sup> H.R. Jauss, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*, w: *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 9. Jak dowiódł Jauss, historia przekonań dotyczących tego, co uchodziło za „nowoczesność” odstania relacyjność pojęcia, które jako schematyczna reguła porównawczego myślenia ma już wzór w starożytnym toposie literackim – w tym sensie nowoczesność istniała już w łonie starożytności. Zob. tamże, s. 11.

wości, czyli uczynienia ich „interesującymi” ocierają się o barbarzyństwo (np. modernizacja pojęć wyprowadzonych z Homera), zaś próby ich imitacji prowadzą do pustych form (takich jak tragedie Racine’a).

Hans Robert Jauss, prezentując wczesną rozprawę Schlegla jako próbę domknięcia siedemnastowiecznego francuskiego sporu starożytników z nowożytnikami (badacz uważa jenajczyka za „starożytnika”, który, o ironio, zapoczątkował przełom romantyczny w swoim kraju<sup>6</sup>), obrazowo ujął jej podstawowy paradoks:

(...) u Schlegla zegary antyku i nowożytności wybijają inny takt: zasadą historii starożytnej jest naturalny cykl, zasadą historii nowożytnej jakaś – nie wiadomo skąd się biorąca – progresja, nieodwracalna i niekończona<sup>7</sup>.

Niekompatybilność mechanizmów powodowała, że Schlegel wikał się w aporie – postulat opanowania anarchii, czyli odzyskania obiektywności oraz pełni, wcielanych w życie przez poezję antyczną, kłócił się z realiami „niekończącego zbliżania się”, na które skazana była poezja nowoczesna. Jeżeli „interesujące jest przygotowaniem tego, co piękne”, to literatura przyszłości nigdy nie wydobędzie się z fazy wstępnej – zawsze znajdzie się coś bardziej zajmującego swą indywidualnością, „interesujące” można potęgować *ad infinitum*<sup>8</sup>. Już Arthur Lovejoy zaakcentował wewnętrzną antynomię tekstu – pisał, że filozof „w rzeczywistości łąknie zarówno ziszczonej perfekcji, jak i potencjalności postępu”<sup>9</sup>. Jauss pozostawił Schlegla ze swoją sprzecznością, nie

<sup>6</sup> Można mu przeciwstawić stanowisko Behlera, który widzi w Schleglu nowożytnika (podszycyego starożytniczym sentymentem), a relację między antykiem i nowoczesnością widzi ugodowo: „Prawdziwa nowoczesność nie oddziela się od prawdziwego klasycyzmu, lecz pozostaje w żywym związku z antycznym światem”. E. Behler, dz. cyt., s. 63.

<sup>7</sup> H.R. Jauss, *Replika Schlegla i Schillera na „Querelle des anciens et des modernes”*, w: *Historia literatury jako prowokacja*, s. 77.

<sup>8</sup> F. Schlegel, *Über das Studium...*, s. 84, 85.

<sup>9</sup> A.O. Lovejoy, *Schiller and Genesis of German Romanticism*, w: *Essays in the History of Ideas*, New York 1960, s. 214.

widząc dla niego ścieżki wyjścia, jaką w „filozofii dziejów” odnalazł Schiller<sup>10</sup>.

Nie da się zamaskować pęknięcia w strukturze omawianej rozprawy, ale można na nie spojrzeć oczyma samego Schlegla, z późniejszej o kilka lat, romantycznej perspektywy:

Mój esej o studiowaniu greckiej poezji to manieryczny hymn prozą na cześć obiektywności w poezji. Najgorszy wydaje mi się w nim całkowity brak niezbędnej ironii<sup>11</sup>.

Powyzsza autokrytyka nie uciekała od aporii, lecz wychodziła jej naprzeciw, dawała uzasadnienie, umieszczając w układzie odniesienia, wyznaczanym przez fragmenty publikowane w „Athenaeum”. Odkrywały one sprężynę „nieskończonej progresji”, o której pisał Jauss, że nie wiadomo, skąd się bierze. Ironia, którą można opisywać językiem mechanicznym jako „hermeneutyczny silnik napędzający niekończący się proces rozumienia tekstu”<sup>12</sup> – ukryty pod maską szerszej koncepcji „progresywnej poezji uniwersalnej” dającej się ujmować jako synteza antyku i nowoczesności *in statu nascendi*<sup>13</sup> – oferowała inne spojrzenie na niespełnialną komunę starego i nowego. Jej dogmat dobitnie wyraził Søren Kierkegaard: „drogę ironii może obrać tylko ten, kto rozstał się z rezultatem”<sup>14</sup>. Rozwiązanie, które przyniosła ze sobą „estetyczna rewolucja”, majająca na horyzoncie wcześniejszego tekstu, musi być więc rozczarowujące dla rzeczników „starożytniczej” syntezy – sankcjonując zasadę „zbliżania się” do niedo-

---

<sup>10</sup> H.R. Jauss, dz. cyt., s. 80.

<sup>11</sup> F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009, s. 4.

<sup>12</sup> E. Millán-Zaibert, *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, New York 2007, s. 167.

<sup>13</sup> Możliwość traktowania Schległowskiego romantyzmu jako syntezy starożytności i nowoczesności, przedstawionych w rozprawie o studiowaniu Greków jako nie dających się pogodzić, zarysował Stuart Barnett. Zob. S. Barnett, *Critical Introduction. The Age of Romanticism: Schlegel from Antiquity to Modernity*, w: F. Schlegel, *On the Study of Greek Poetry*, oprac. S. Barnett, New York 2001, s. 13.

<sup>14</sup> S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 319.



siężnej pełni, umożliwia obcowanie z nią jedynie w refleksyjnym dystansie, co więcej, sama pełnia okazuje się „sztucznie” wytworzona w akcie porównawczej refleksji, niedostępnej z wnętrza układu (nieprzypadkowo tematem rozprawy było „studiowanie greckiej poezji” nie zaś „grecka poezja”). W tym kontekście ironia okazywała się świadomością historyczności uwolnionej od (lub pozbawionej nadziei na) finalnej wizji panowania ducha absolutnego.

W aporetycznym środowisku fragmentów myśl o nieredukowalnej obcości dzieł antyku zyskała pokrętną, arabeskową formę. Jak uważał romantyk, „by móc starożytnych doskonale przekładać na nowoczesność”, trzeba by tak dobrze rozumieć starożytność, że dałoby się ją „nie tylko podrabiać, ale gdy trzeba, zawsze wytworzyć na nowo”<sup>15</sup>. Rzecz jasna, dysponując starożytnością spod igły, nie potrzebowalibyśmy jej przekładów, zatem idealny tłumacz podważałby swój fach. Jego przeznaczeniem było więc uprzystępniając, zaznaczać dystans. Pośrednio dał temu wyraz Adam Mickiewicz, krytykując technikę translatologiczną klasyka, który „mówiąc o Peleuszu, ojcu Achillea, nazywa go władcą «małego w Tessalii powiatu»”. Poeta ironizował w komentarzu: „Ja takiej, właściwej poważnym klasykom nowości, jako poczynający pisarz romantyczny użyć nie śmiałem”<sup>16</sup>. Efektem ubocznym polemicznej wycieczki przeciw paradoksalnej „nowości właściwej klasykom” było odsłonięcie fikcji kulturowej misji „regresywnej progresji”, która przybliżając do celu, oddalała od niego. Doskonały tłumacz, na temat którego teoretyzował Schlegel, musiałby być również absolutnie „biegły w nowoczesności” (która jednak ma się dopiero wyłonić przy wsparciu przekładu), a zatem posiadać co najmniej dwa miejsca urodzenia, dwa języki rodzime i myśleć w obu jednocześnie – takich kwalifikacji wymagało przeprowadzenie „estetycznej rewolucji”.

<sup>15</sup> F. Schlegel, *Fragmety*, s. 128-129.

<sup>16</sup> A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997, s. 184.

### *Ironiczny modernizm?*

Ironia, lepiej odnajdująca się w poetyce dialogu lub fragmentu niż filologicznej rozprawki, uwydatniała problem z „nową mitologią”: nieustannie „bliscy jesteśmy jej doczekania”<sup>17</sup>. Odśladniała podstawowy paradoks nowoczesności, ale czy sama stawała się tym samym nowoczesna? Ernst Behler pisał o ironii, że „jest nierozzerwalnie związana z ewolucją nowoczesnej świadomości”, zaś w kształcie zaproponowanym przez romantyków stała się „decydującą cechą literackiego modernizmu”. W konsekwencji Schlegel okazywał się „najdoskonalszym reprezentantem autorefleksyjnego modernizmu wewnątrz niemieckiego romantyzmu”<sup>18</sup>. W istocie, mamy tu do czynienia ze zbitką myślową na tyle silną, że dostrzeżona nieodłączność (*inseparable from*) przeradza się w pokusę ustanowienia wyłączności (ironia jak element odróżniający kulturę nowoczesną) albo subtelniejszego zrównania (ironia jako istota tożsamości nowoczesnej). Trzeba się jej oprzeć, wychodząc od przeświadczenia Schlegla, że „istnieją starożytne i nowoczesne wiersze, które oddychają boską ironią”<sup>19</sup>.

Behler, uzasadniając współbieżność nowoczesności oraz ironii, zwracał uwagę na antagonizm wewnątrz oświecenia, które postrzegając naukę w perspektywie ciągłego postępu, sztukę, przeciwnie, ujmowało jako nieustający powrót do przeszłości, polegający na odwoływaniu się do klasycznych wzorców estetycznych. Zdynamizowanie układu przez romantyków, umożliwiając, ale przede wszystkim uprawniając rozwój sztuki poza horyzontem zakreślonym przez starożytnych, wiąże się u Behlera z początkiem moderny, antycypowanej przez kolejne odśłony polemiki starożytników z nowożytnikami. Jednak podczas gdy dla sie-

<sup>17</sup> F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, s. 151.

<sup>18</sup> E. Behler, *Irony and the Discourse of Modernity*, Seattle – London 1990, s. 73, 61. „Post” wpisane w postmodernizm sugeruje przekroczenie poprzedniego momentu, które jest niemożliwe, ponieważ „modern” jest zawsze najbardziej aktualnym stanem – w konsekwencji w postmodernizmie Behler dostrzega stałe zwrócenie ku przeszłości (inaczej niż w awangardzie) nacechowane świadomością paradoksu. W takim ujęciu romantyczna ironia antycypuje krytyczną autorefleksję (post)modernizmu. Tamże, s. 4-5.

<sup>19</sup> F. Schlegel, *Fragmenty*, s. 14.

demnastowiecznego sporu definiującym doświadczeniem było rosnące oddalenie od dziedzictwa antycznego, dla romantyków paradoksalna bliskość, wyrażana ironiczną interakcją z niksującą tradycją. Okaleczona rzeźba i rozbita waza pobudzały wyczuloną na estetykę ruiny strunę wyobraźni, pomagając wyrazić doświadczenie utraty całości – za jego sprawą dzieła klasyczne „nie dają się nigdy zrozumieć do końca”<sup>20</sup>. To właśnie poetyka fragmentu była „znakiem radykalnej nowoczesności” romantyzmu w książce Philippe’a Lacoue-Labarthe’a i Jean-Luc Nancy’ego – romantyzm okazywał się w niej stłumionym źródłem naszej nowoczesności, która „w istocie nie robi wiele więcej niż ponawianie romantycznych odkryć”<sup>21</sup>.

Apologii więc romantyczno-ironicznego modernizmu da się oczywiście przeciwstawić ujęcia traktujące ironię raczej jako przeszkodę niż wsparcie na drodze postępu. Źródeł takiego przekonania można doszukiwać się już w nacechowanej rezerwie postawie Arystotelesa. Pisał on wprawdzie, że „kulturalnemu człowiekowi bardziej przystoi ironia niż błazeństwo”<sup>22</sup> oraz, że lepiej być ironistą niż błagierem, to jednak ani ironista, ani błagier nie mogą równać się z „miłośnikiem prawdy”: pozostając prostolinijnym w niezobowiązujących sytuacjach, tam, „gdzie żaden interes nie wchodzi w grę”, utrwała on właściwy nawyk. Zgodnie z tym myśleniem ironii należy unikać nie tylko ze względów etycznych (przyzwyczajają do kłamstwa), ale i praktycznych – utrudniają komunikację. Ponadto łatwo ją sparafrazować, nie daje pewnych wyników, wymyka się rozumieniu, a więc nie przybliża rozmówców do ideału „racjonalności komunikacyjnej”.

Ironia okazuje się uciążliwa i zbędna dla myśli wiążącej nowoczesność ze „szczególnie ukształtowanym racjonalizmem kul-

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 131-132.

<sup>21</sup> P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, przeł. P. Barnard, Ch. Lester, New York, 1988 s. 40, 15.

<sup>22</sup> Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1998, s. 294, 151; Tenże, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1982.

tury zachodniej”<sup>23</sup>. Jürgen Habermas w wykładzie o Heglu wskazał co prawda na rolę „transcendentalnej błazenady” propagowanej przez Schlegla w ustanowieniu „podmiotowej wolności jednostek”, czyli fundamentu nowoczesności w sztuce, jednak później z za pleców mędrca berlińskiego i, *de facto* jego zdaniem, uchylił ważność ironii ze względu na jej zdolność do rozbudzania szkodliwej „rozkoszy samouwielbienia”<sup>24</sup>. W jednym z następných wykładów Habermas powrócił do autora *Lucyndy*, biorąc w obroty jego „krytyczną wobec rozumu potrzebę nowej mitologii”, interpretowaną jako *quasi*-religijna reakcja na „paraliż społecznych więzi”<sup>25</sup>. Filozof narzekał, że roszczenie pozbawione było systemowej podbudowy: „w rękach Schlegla nowa mitologia zmienia się z filozoficznie uzasadnionego oczekiwania w mesjanistyczną nadzieję”. Przekonywał: „produkcji nowego mitu brakuje impetu dialektyki oświecenia”<sup>26</sup>.

Od tego wyroku można się odwoływać, negocjując jego złagodzenie w stylu Agaty Bielik-Robson, która broniła paradoksalnej racjonalności romantyzmu, poszukującego „trzeciej drogi”: miała ona prowadzić między „samokontrolą kartezjańskiego *ego*” a „nieopanowaną transgresyjnością”<sup>27</sup>. Romantyk proponował „opór w ramach nowoczesności, pewien wariant uczestnictwa zdystansowanego”. Ironia odgrywała więc ważną rolę w koncepcji „innej nowoczesności” i przejawiała się jako uporczywe trwanie przy odczarowanych tropach: „wszechobecny motyw tęczy w poezji, już po jej demaskacji dokonanej przez newtonowską optykę, jest najjaskrawszym przejawem romantycznej ironii”<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> M. Weber, *Osobliwości kultury zachodniej*, w: tegoż, *Szkice z socjologii religii*, przeł. J. Prokopiuk, H. Wandowski, Warszawa 1984, s. 83.

<sup>24</sup> J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000, s. 28.

<sup>25</sup> Tamże, s. 163.

<sup>26</sup> Tamże, s. 110-111.

<sup>27</sup> A. Bielik-Robson, *Romantyzm. Niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 6.

<sup>28</sup> Tamże, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 319, 323. Jak widać w *Innej nowoczesności* ironia romantyczna (skojarzona również, choć marginesowo, ze Schleglem) wydaje się jednoznacznie trwać po stronie intrygującej romantycznej alternatywy. Później jednak Schlegel, w dużej mierze przez swoją znajomość z de Manem, jest

Habermas przeczytał *Przemowę o mitologii* z charakterystyczną dla filozofów manierą, czyli zupełnie dosłownie, abstrahując od ostentacyjnej literackości tekstu, trzeba jednak przyznać, że działał świadomie, a wręcz prowokacyjnie. Takie potraktowanie Schlegla stanowiło zapowiedź polemicznej krucjaty przeciw Jacques'owi Derridzie i Theodorowi Adorno: „Obaj używają formy fragmentu, są podejrzliwi wobec wszelkich systemów”, głoszą „prymat retoryki nad logiką”, wymykają się rygorowi spójności, dążąc do zniesienia gatunkowej różnicy między filozofią a literaturą<sup>29</sup>. Schległowski zamysł „zbliżenia poezji do filozofii i retoryki” ma w tym kontekście statut zbrodni założycielskiej, toteż nie dziwi, że Habermas przechodząc do omówienia „nowej mitologii”, zapomniał „boską ironię”, o której pisał wcześniej – patrząc z wysokości wspomnianej polemiki, traci się pewność, że jej przemilczenie samo nie było ironiczne.

Wyizolowanie z „przedziwnej wiecznej przemienności entuzjazmu i ironii” jednej fazy, mianowicie entuzjazmu, jest niezawodnym przepisem na przeistoczenie *Przemowy o mitologii* w poemat „mesjanistycznej nadziei”. Uproszczenie receptury daje efekt w postaci wzniosłej mieszaniny („nowa mitologia” jest egzotycznym kupażem: „trzeba wskrzesić inne mitologie”, w tym „skarby Orientu”), pozbawionej ironicznej pikanterii, która sprawiała, że „charakter złotego wieku, który jeszcze nadejdzie” skazany był na ciągłe hartowanie. „Nowa mitologia w przeciwieństwie do starej musi wykształcić się z najprzepastniejszych głębin ducha”, tak, by stać się „nowym łożyskiem i naczyniem dla daw-

---

już na czarnej liście. Staje się współwinny „uproszczenia kondycji ironicznej”, polegającego „na przyjęciu tylko ostatniego członu «to mnie nie dotyczy»” (Taż, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 237). Ponieważ bliskie jest mi myślenie o wartościowym charakterze romantycznej ambiwalencji, od początku tej książki zabiegam o szansę powrotu Schlegla oraz ironii romantycznej do Drużyny Życia, chociażby w roli rezerwowego. Można odnieść wrażenie, że autorka, wbrew promowanej idei negocjacji, stawia niekiedy sprawę na ostrzu noża i górę bierze agoniczna potrzeba odróżnienia – stąd wyraźna skłonność do myślenia w kluczu binarnej opozycji. Piewcy życia, romantycy, Żydzi przeciwstawieni są całej reszcie, która działa w hamującym lęku i w cieniu śmierci: czy jednak droga prowadząca ku jasnej stronie mocy nie powinna być cały czas przejezdna?

<sup>29</sup> J. Habermas, dz. cyt., s. 214-215, 218 i n.

nego, wiecznego prąźródła poezji – samemu będąc poematem nieskończonym, kryjącym w sobie zalążki wszystkich innych”<sup>30</sup>. Za przesadnym rozmachem i emfazą Ludovica (wystylizowanego, jak się uważa, na Schellinga), kryje się absurdalny projekt powtórnej genezy: przemieszczenie łożyska zakłada możliwość ponownego korzystania z dawno upłynionych zasobów samego źródła. Wszystko zaczyna się więc od straceńczej próby zawrócenia kijem rzeki czasu. Utopię „powszechnego odmłodzenia”, czyli nowego jako starego, powracającą w *Rozmowie o poezji* w różnym przebraniu („nowej mitologii”, „progresywnej poezji”, „powieści jako książki romantycznej”), najbardziej dosadnie zironizował Antonio, utożsamiany przez komentatorów z samym Schleglem, w recenzji dydaktycznej fabuły *Plebana z Wakefieldu* Olivera Goldsmitha: „Gdyby Oliwia odzyskała na końcu utraconą cnotę, byłaby to najlepsza ze wszystkich angielskich powieści”<sup>31</sup>.

### *Atlantyda na Neumarkt*

Romantycy zdawali sobie sprawę, że cnotę utraconą przez kulturę współczesną można odzyskać tylko niedostojnie, czyli za pomocą śmiałej metaforyzacji: „Czemuż nie miałoby na nowo powstać coś, co już kiedyś istniało? Powstać, rzecz jasna, w inny sposób”<sup>32</sup>. Zapowiedź tę można odczytać w stylu Meyera Abramsa, optymistycznie, jako wizję spiralnego postępu przez nawroty, godnego cywilizowanego człowieka, który poszukuje „integralności znacznie wyższej niż jedność, którą był utracił”<sup>33</sup>. Przykład Antonia uwydatnia jednak skalę nostalgicznego sceptycyzmu związanego z celebracją cnoty nabytej – sprężyna progresji wydaje się nieco przeciążona, wyraźnie dają się słyszeć skrzypnięcia wstecz ironii.

<sup>30</sup> F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, s. 151.

<sup>31</sup> Tamże, s. 176.

<sup>32</sup> Tamże, s. 151.

<sup>33</sup> M.H. Abrams, *Formy wyobraźni romantycznej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 3, s. 217-218.

Resorowanie mitu, podlegającego przeciwnym siłom afirmacji i negacji, w praktyce artystycznej romantyków prowadziło często do subtelnej parabazy postępu w stylu retro, dokonującej się w realiach bajkowej fantazji, która brała za cel rekonkwistę zagubionych krain, na przykład platońskiej Atlantydy. Wymowne jest szkatułkowe przywołanie mitu w powieści Novalisa: według relacji kupców, zaznajamiających Henryka z dziełami „osobliwych ludzi” (czyli poetów), w baśniowym świecie rozlega się „cudownie obcy” głos młodzieńca, który śpiewa o tym, jak „odmłodzi się natura i jak powróci wieczny złoty wiek”<sup>34</sup>. Okazuje się, że nawet w Atlantydzie tęsknią za Atlantyda! Narracja odsyła do kolejnej narracji, przez co ruch jawi się jako pozorny, a tęcza, zamiast przybliżyć się, uparcie połykuje w oddali. Novalis pisał o tym paradoksie w *Uczeniach z Sais*: „Zapewne nikt nie błądzi i nie oddala się od celu bardziej niż ten, kto łudzi się, że już poznał to osobliwe królestwo”<sup>35</sup>. Peregrynacja w poszukiwaniu dziewiczej kultury, kodowanej w *Henryku von Ofterdingen* również za pomocą mitu średniowiecza i wypraw krzyżowych, podlega równoległej deziluzji przez odwołanie do współczesnych mieszczańskich realiów – wystarczy sobie przypomnieć tykanie ściennego zegara, który od początku powieści sygnalizuje nieuchronność niekolistego porządku czasu historycznego.

Skomplikowane sprzężenie między ironią a nowoczesnością zorkiestrował Ernst Theodor Amadeus Hoffmann w feerycznym *Złotym garnku*. Podtytuł noweli, nawiązując do postulatów Schlegla, zapowiada *Bajkę nowożytnych czasów (Ein Märchen aus der neuen Zeit)*. Próba odtworzenia mitu o zatopionej Atlantydzie w mieszczańskich realiach dziewiętnastowiecznego Drezna nosi cechy typowo ironicznej przekory romantyka, który „używa poetyckich żetonów, które straciły na wartości”<sup>36</sup>. Powagę ironii wzmacniają okoliczności powstawania pierwszej wersji utworu, w drugiej połowie 1813 roku, w Dreźnie. Pisarz, podobnie jak

<sup>34</sup> Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przeł. E. Szymani, W. Kunicki, Wrocław 2003, s. 47.

<sup>35</sup> Tenże, *Ucniowie z Sais*, w: tegoż, *Ucniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 60.

<sup>36</sup> A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność*, s. 323.

protagonista opowieści, student Anzelmus, cierpiał biedę, chociaż nie była to niedola żaka: na okres ten przypada apogeum zmagañ koalicji antyfrancuskiej z Napoleonem. W czasie najgłębszego niepokoju Hoffmann stworzył dzieło z pozoru nieadekwatne lub wręcz niestosowne, w istocie zaś będące zamaskowaną reakcją na brutalny, doświadczony osobiście postęp dziejów. Autor *Złotego garnka* przetrwał bombardowanie Drezna i blokadę, uniemożliwiającą mu przedostanie się do Lipska, w okolicach którego toczyła się wielka bitwa narodów. 150 lat później Kurt Vonnegut, opisując inne, bardziej tragiczne w skutkach bombardowanie Drezna, które cudem udało mu się przeżyć, wyjawiał, że długo nie był w stanie odkryć formy zdolnej udźwignąć ten temat: „Nie potrafiłem jakoś znaleźć w sobie odpowiednich słów [...], myślałem o tym, jak bezużyteczne były moje wspomnienia wyniesione z Drezna i jak mnie jednocześnie kusiło, żeby o nim napisać”<sup>37</sup>. Poszukiwanie właściwego języka zaowocowało powieścią hybrydyczną, w której ciężar traumy brała na siebie steatralizowana fantastyka oraz wyśrubowana ironia, ocierająca się o sarkazm: „W sąsiedztwie nie ocalał nikt. Zdarza się”<sup>38</sup>.

Technika Vonneguta wydaje się spotęgowaniem ochronnego gestu romantycznej ironii (zgodnie z przywołaną terminologią Artura Sandauera narracja postmodernistyczna, bardziej uodporniona na „trujący produkt samouświadomienia”, może przyjmować większe jego dawki), gry iluzji i deziluzji zastosowanej już w *Złotym garnku*. W dziewiętnastowiecznym Dreźnie linearna zasada dziejów została podmieniona przez kolistą regułę legendarnej utopii. Autor schronił się przed historią jednocześnie w micie i codzienności: po wewnętrznej stronie drzwi do domu archiwariusza Lindhorsta znajduje się ambasada Atlantydy w realnym świecie, po zewnętrznej zaś – miasto żyjące pospolitymi marzeniami o urzędniczym awansie, dobrym zamążpójściu czy butelce dubeltowego piwa w karczmie u Linka. Sednem opowieści jest pytanie o możliwość oraz konsekwencje przechodzenia przez te drzwi, raz w jedną, raz w drugą stronę. Szkielet fabularny prowokuje absurdalnością, pustosząc romansowy schemat: spr-

<sup>37</sup> K. Vonnegut, *Rzeźnia numer pięć*, przeł. L. Jęczyk, Poznań 2003, s. 10.

<sup>38</sup> Tamże, s. 158.



wy napędza miłość niezdarnego studenta do uwodzicielskiego wężyka odnalezionego w koronie drzewa bzu, który okazuje się córką księcia Atlantydy, skazanego na banicję w realnym świecie z powodu zakazanego romansu z kwiatem lilii, który wpadł w oko również królowi zaginionego lądu... Wyraźnie nieautentyczna intryga wpisuje się w nurt ironicznej destrukcji sentymentalnej powieści, przeprowadzonej wcześniej w *Lucyndzie* Schlegla – w *Złotym garnku* przyziemne motywacje dezawuuują afekt Weroniki (jej serce otwiera się na skutek marzenia o zostaniu radczynią dworu), ale landszaftowy orientalny patos obnaża również przeidealizowany wzór romantyczny.

Perspektywa studenta wydaje się jednak nieironiczna. Zachłanność, z jaką przeżywa „nowożytną bajkę”, sprawia, że „zaniedbuje [...] wartość i godność samoograniczenia”<sup>39</sup>, niezbędne, by zaszły się trybiki kreacji i destrukcji, uruchamiając mechanizm wznoszenia, pozwalający zajrzeć za kulisy iluzji. W *Wigilii dziesiątej* młodzieniec otrzymuje od archiwariusza srogą karę za kleks uczyniony na oryginale cennego dokumentu. Anzelmus, zminiaturyzowany i zamknięty w butelce, wdaje się w dyskusję z trzema seminarzystami i dwoma praktykantami, zabutelkowanymi wcześniej za podobne przewiny. Wołają oni: „Ten student zwariował – zdaje mu się, że siedzi w szklanej butelce, a on stoi na moście nad Łabą i patrzy prosto w wodę. Ech, chodźmy sobie stąd!”. Dla seminarzystów, którzy nie wiedzą, że zostali zamknięci w butelce, medium narracji jest zupełnie przezroczyste – to bohaterowie powieściowego eksperymentu, którzy nie mają świadomości, że są bohaterami, reprezentujący mimetyczny styl odbioru. „Wszędzie, gdzie sami się nie ograniczamy, ogranicza nas świat, przez co stajemy się sługami”<sup>40</sup> – więzienie-butelka to właśnie ograniczenie nałożone na studenta z powodu nieumiarkowania w fantazjowaniu. Niemniej Anzelmus, posmakowawszy już swobodnego lotu, dostrzega ciasny gorset formy: „Ach! – westchnął student – ci nie oglądali nigdy słodkiej Serpenty, oni nie

---

<sup>39</sup> F. Schlegel, *Fragmenty*, s. 11.

<sup>40</sup> Tamże.

wiedzą, co to jest wolność<sup>41</sup>. Stawką ironii jest właśnie wolność – utknąwszy w szkłe, bohater uczy się, że aby ją zachować, należy samodzielnie powściągać jej wodze.

Czytelnik, inaczej niż bohaterowie, od początku podejrzewa, że został nabity w butelkę – mimetyczną wiarygodność fantastycznej fabuły, uginającej się od przerysowanych efektów, osłabia narracja utrzymana w duchu parabazy (przypomnijmy, że „parabaza w powieści fantastycznej musi być permanentna”<sup>42</sup>), zapraszającej do współuczestnictwa. Twardo stąpający po ziemi mieszczanie nie dowierzają relacjom Anzelmusa („temu panu się chyba w głowie pomieszało”; „nic ci się nie stało, tylkoś pan, jak widać, za głęboko zajrzał do kieliszka”), ale narrator martwi się, że i dla czytelnika opowieść o pokusliwych wężykach to zbyt wiele: „Niepokój mnie ogarnia, czy w końcu nie przestaniesz wierzyć zarówno w studenta Anzelmusa, jak i w archiwariusza Lindhorsta”<sup>43</sup>.

Ale „nowożytna bajka” za fasadą pogwarek z czytelnikiem skrywa głębszą ironię. „Dawno, dawno temu...” – magiczna formuła wprowadzająca do baśniowego świata, pełni rolę ręcznego hamulca pozwalającego słuchaczowi zatrzymać się i opuścić pędzący pociąg współczesności. Hoffmann, specjalista od umieszczania bajek w niebajkowych sceneriach, chętnie zakłócał odświętny porządek zakodowany w językowej strukturze. *Mistrz Pchłę* otwiera parabaza, ujawniająca poważne zapóźnienie bajkowego schematu:

Był sobie raz... Jakież autor może się dzisiaj odważyć jeszcze na taki początek swej bajeczki! – Nudne! Przeszarżałe! – woła łaskawy, a raczej niełaskawy czytelnik, który za mądrą radą starego rzymskiego poety chce zostać natychmiast przeniesiony medias in res.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> E.T.A. Hoffmann, *Złoty garnek. Bajka nowożytnych czasów*, przeł. J. Kleczyński, w: tegoż, *Opowieści fantastyczne*, Warszawa 1959, s. 182.

<sup>42</sup> Tenże, *Fragmente zur Litteratur und Poesie. 1797*, w: *Kritische Schriften und Fragmente*, t. 5, red. E. Behler, H. Eichner, Padeborn 1988, s. 207.

<sup>43</sup> E.T.A. Hoffmann, dz. cyt., s. 101, 119.

<sup>44</sup> Tenże, *Mistrz Pchła*, w: tegoż, *Opowieści*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1962, s. 305.

Przestarzały mechanizm narracyjny bajki wymaga modernizacji – zwyczajowe *ab ovo* (odsyłające w przeszłość), nie bez demonstrowanej niechęci narratora („autor sądzi, że taki początek jest bardzo dobry”) i pod presją mody („autor pisze przede wszystkim dlatego, żeby go czytano”), zastąpione zostaje *in medias res*, techniką opisaną już przez Horacego, ale w pełni wykorzystaną dopiero przez poetykę romantyczną. W *Złotym garnku* autor radzi sobie ze zgrzybiałą bajkową frazą, zastępując ją solidnymi drzwiami z kołatką do mieszkania archiwariusza. Przemawiająca do mieszczańskiej wyobraźni tranzytywna metafora przestrzenna wyraża zwyczajność podróży do czasu bajkowego: wystarczy zakolatać. Drzwi uwydatniają „sprzeczność między mieszczańską i prozaiczną egzystencją a fantastyczną i upoetyzowaną sferą romantycznego innego świata”<sup>45</sup>, ale zarazem stanowią zwornik syntezy, do jakiej dochodzi w finale opowiadania. Zatrząskują się za studentem Anzelmusem i Serpentyką, którzy wyprowadzają się do swoich włości na Atlantydzie, natomiast po drugiej stronie wrót odbywa się ślub urzędnika Heerbranda z Weroniką, która spełnia marzenie o zamieszkaniu na reprezentatywnym dreźnieńskim Neumarkt.

Atlantyda i Neumarkt – autor pozwala nam spojrzeć na drzwi do domu archiwariusza z obu stron jednocześnie. Połączone pary reprezentują dwa wymiary egzystencji: idealny i realny, pomiędzy którymi swobodnie, bez konieczności pukania, przenosi się wszędobylski narrator. Wyraźna równoległość zakończeń po obu stronach lustra sugeruje, że mamy w istocie do czynienia z jednym, schizofrenicznie rozwarstwionym finałem: „W głębi duszy powstawało mu jakieś straszliwe rozdwojenie, które na próżno starał się opanować”<sup>46</sup>. Nie ukrywajmy, że pryzmatem ironicznie rozszczepiającym obraz mogło być poalkoholowe szkło – Anzelmusowi chyba dwoi się w oczach od paru kieliszczków żołądkówki wypitych dla kurażu przed pójściem do

---

<sup>45</sup> N. Igl, *The double-layered structure of narrative discourse and complex strategies of perspectivization*, w: *Perspectives on Narrativity and Narrative Perspectivization*, red. N. Igl, S. Zeman, Amsterdam – Philadelphia 2016, s. 101.

<sup>46</sup> E.T.A. Hoffmann, *Złoty garnek*, s. 104.

domu archiwariusza Lindhorsta. Później, gdy na stole pojawia się waza z podpalonym arakiem, nawet mniej skorym do fantazjowania mieszczanom trudno już rozeznaczyć, czy gość, który stanął w drzwiach, to gadająca papuga w służbie księcia zatopionego państwa, czy tylko mały człowieczek w szarym płaszczyku z „osobliwą peruką, która wydawała się raczej czapką z pierza”. Nastrój błazenady osiąga poziom deliryczny (czyli transcendentalny) w momencie, w którym narrator zdemaskowany jako pisarz inscenizuje kryzys twórczy i odmawia dokończenia opowiadania. Zmienia zdanie pod wpływem ponczu. Unoszące się nad światem opary doprowadzają do migotania iluzji: jednego dnia kołatka na drzwiach Lindhorsta wydiera się głosem złośliwej staruchy, drugiego nie można „się dosyć nadziwić, że mogło [...] się to wszystko wydawać tak szczególne i cudowne”<sup>47</sup>.

Po której stronie wrót przebywa więc po ślubie Anzelmus – w mitycznej utopii czy w Dreźnie? Drzwi działają, niczym sobotówkowe motywy z *Piaskuna* czy *Księżniczki Brambilli*, jako „odwrócone, wywołujące śmiech lustro, które [...] odsłania wszystkie binarne rozróżnienia jako zwykłe iluzje”<sup>48</sup>. Wypiełgnowana przez Hoffmanna nierozstrzygalność stanowi pośrednią odpowiedź na pytanie o (nie)nowoczesność ironii.

Otóż ironista nie kupuje nigdy na własność, lecz pozostaje krótkotrwałym najemcą. Pomieszkuje zmianowo: na Neumarkt i na Atlantydzie. Ironista, używając terminów Schlegla, nie chce utknąć po stronie „naturalnego” starego porządku, ale nie zamierza również urządzać się w nowym i „sztucznym”. Coś podobnego miał chyba na myśli Jarosław Ławski, gdy pisał, że „ironia nie może być nigdy nowoczesna lub, rzecz ujmując inaczej, po prostu jest zawsze awangardowa”<sup>49</sup>. Pozostaje więc jak gdyby *poza* opisanymi projektami nowoczesności – znajduje się *przed* nimi, jeśli trzymać się skojarzenia z awangardą, choć może lepiej byłoby

---

<sup>47</sup> Tamże, s. 176, 177.

<sup>48</sup> A. Schlutz, *The Mirror of Laughter. Mediation, Self-Reflection, and Healing in E.T.A. Hoffmann's „Princess Brambilla”*, „European Romantic Review” 2011, t. 22, nr 3, s. 416.

<sup>49</sup> J. Ławski, *O ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1-2, s. 56.

powiedzieć *ponad* nimi (inaczej niż awangarda na traci styczności ani ze starym, ani z nowym porządkiem), dostrajając się tym samym do Schleglowskiej metaforyki szybowania, *schweben*. Ironia kojarzy się z nowoczesnością, ponieważ, jak zauważył Kierkegaard, jej wzmożona aktywność przypada na punkty zwrotne historii. Wpisaną w nią ambiwalencję można porównać do samopodważającej się taktyki Mefistofelesa, który realizując subwersywny plan, *en passant* wspierał modernizacyjny projekt Fausta – Adam Pomorski znakomicie rozczytał sytuację Mefista, nazywając go „wcieleniem ironii”, a zarazem „akuszerem nowoczesności”<sup>50</sup>. Dla ironisty, jak pisał Kierkegaard, „zastana rzeczywistość utraciła prawomocność”, ale „nie wziął w posiadanie tego, co nowe”. Z tego powodu musi mierzyć się z zarzutami egotyzmu czy indyferentyzmu. Jest to nieporozumienie, wynikające z połowicznej perspektywy oskarżycieli – zaangażowanie w przedmiot i świat jest istotą ironii, chociaż – to prawda – jawi się ono jako irytująco niepełne: i tak, i nie. Zapytaj o coś ironistę, a odpowie ci, niczym podmiot wiersza Wisławy Szymborskiej *Atlantyda*:

Istnieli albo nie istnieli.  
Na wyspie albo nie na wyspie.  
Ocean albo nie ocean  
połknął ich albo nie<sup>51</sup>.

### Bibliografia

- Kierkegaard S., *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999.
- Schlegel F., *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000.
- Lovejoy A.O., *Schiller and Genesis of German Romanticism*, w: *Essays in the History of Ideas*, New York 1960.
- Schlegel F., *Fragmety*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009.

<sup>50</sup> A. Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, w: J.W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 516, 533.

<sup>51</sup> W. Szymborska, *Atlantyda*, w: *teżże, Wiersze wybrane*, Kraków 2002, s. 56.

Millán-Zaibert E., *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, New York 2007.

**Wojciech Hamerski**

*The Adam Mickiewicz University in Poznań*

**(UN)MODERNITY OF ROMANTIC IRONY,  
OR THE PERMANENT PARABASIS OF PROGRESS**

**Summary**

In its first part, the article discusses F. Schlegel's ambiguous attitude to modernity, in which the most fundamental issue is a complex relation between the notions of modernity and irony. When the latter is given prominence (in the so-called romantic phase of his career), the attitude to the former changes. In *Über das Studium der griechischen Poesie*, modern literature is merely a distant echo of ancient perfection; however, in *Discussions on Poetry*, it gains full autonomy (still, as an unfinished project). This complex relation between irony and modernity is exemplified in the second part of the article, which brings an interpretation of E. T. A. Hoffmann's *The Golden Pot*.

**Key words:** F. Schlegel, E.T.A. Hoffmann, German romanticism, romantic irony, Atlantis

Kamil K. Pilichiewicz

Uniwersytet w Białymstoku

W POSZUKIWANIU IRONII  
I GROTESKI NOWOCZESNEJ.  
MICHAŁ GŁOWIŃSKI I ROMAN JAWORSKI:  
BADACZ I TWÓRCA

W pierwotnym zamyśle niniejszy tekst miał być przede wszystkim analizą twórczości Jaworskiego, bogatej w ironię i groteskę, z wykorzystaniem jemu poświęconych tekstów krytycznych Głowińskiego. Jednak w trakcie zapoznawania się z materiałem badawczym moja wizja pracy uległa przeformułowaniu, pierwotny zamiar wzbogaciłem o przestrzenie wspólne twórczości obu literatów. Słowem wstępu przechodzę w swoich rozważaniach do tekstu właściwego, który rozpoczynam cytatem:

Nowoczesność jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna (Baudelaire).<sup>1</sup>

Słowa przywołane zostały z *Malarza życia nowoczesnego*, tekstu, będącego apoteozą poświęconą twórczości malarskiej Constantina Guys'a. W dalszej części pracy postaram się odpowiedzieć na pytania, dlaczego zdecydowałem się rozpocząć swoje deliberacje od powyższego cytatu, i czemu w ich punkcie centralnym umieściłem Michała Głowińskiego i Romana Jaworskiego.

Niewątpliwie, mimo że obie postacie z różnych epok pochodzą, można w ich dorobku znaleźć pewne punkty zbieżne, takie, które uzasadniają umieszczenie obu nazwisk w jednym tytule.

---

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 320.

Właśnie tych obszarów ich twórczości będą dotyczyć niniejsze rozważania.

Pierwszy wspólny mianownik, który posłuży za punkt wyjścia do dalszych konkluzji można znaleźć poprzez uzupełnienie twierdzenia z poprzedniego akapitu. Mianowicie, mimo że z różnych epok pochodzą, to jedna epoka ich łączy – modernizm. Obie postacie pozwalają nam spojrzeć na ten okres w dziejach kultury z dwóch różnych perspektyw. Jaworski pisał w czasach modernizmu, jest jednym z jego przedstawicieli, twórcą usytuowanym na obrzeżach, Michał Głowiński natomiast, to obserwator zewnętrzny, patrzący na tę epokę z pewnej perspektywy czasowej, badacz. Ze względu na przedmiot niniejszych rozważań większy akcent w tekście pada na postać Jaworskiego, którego twórczość analizowana jest przez szereg badaczy. Przywołuję stwierdzenia tylko niektórych. Głowiński jest wśród tego grona osobą, która z kilku względów została wyróżniona i umieszczona w tytule obok samego Jaworskiego.

W szeregu prac naukowych poświęconych modernizmowi, podkreślany jest problem właściwego znaczenia pojęcia modernizmu, a także zakres przedmiotu, którego ów termin dotyczy. Zawężając nasze rozważania do koncepcji modernizmu w literaturze polskiej, można wyodrębnić co najmniej dwa podejścia do tematu. Część historyków literatury, badaczy tego artystycznego, twórczego zrywu łączy modernizm z okresem Młodej Polski (wśród nich: Kazimierz Wyka, Henryk Markiewicz, Jan Józef Lipski). Są też znane koncepcje rozumienia modernizmu *sensu largo*, obejmującego swoim zasięgiem szerszy przedział czasowy (Ewa Możejko, Ryszard Nycz)<sup>2</sup>. Wspomniany Ryszard Nycz w kontekście heterogeniczności pojęcia modernizmu pisze:

Wchodzą tu [...] w grę co najmniej trzy odmiany jego znaczenia – jako nowożytności (historiozoficznej epoki), jako modernizacji (cywilizacyjno-kulturowej) oraz jako nowoczesności (literacko-artystycznej). W tej sytuacji nie może być zaskoczeniem, że odpowiadające tym od-

---

<sup>2</sup> W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w.: rekonesans*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 14; na ten temat zob. E. Możejko, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 26-45.



miennościom charakterystyki modernizmu często się wykluczają a rzadko sumują, niekiedy zaś [1] w ogóle nie dają się zestawić z powodu nieporównywalności założeń wyjściowych. Co więcej, dokonują one z reguły dalszego wewnętrznego różnicowania analizowanych zjawisk; dla przykładu literacka i artystyczna nowoczesność różnicuje się (i to w różny sposób) na modernizm i awangardę, ta ostatnia na wariant konstruktywno-funkcjonalny oraz destrukcyjno-ludyczny itd. ... a wszystkie te zróżnicowania budzą to samo generalne pytanie o zasadność ich odnoszenia do polskiego kontekstu<sup>3</sup>.

Wspominam o tych wszystkich problemach terminologicznych nie bez przyczyny. Gdzie w tym chaosie pojęciowym, gdzie w Młodej Polsce, modernizmie polskim sytuuje się Roman Jaworski? Jaworski nie jest tylko kolejnym pisarzem modernizmu, ale też twórcą wpisującym się w szersze jego (modernizmu) rozumienie, jako pisarz prawdziwie nowoczesny, usytuowany na granicy modernizmu i awangardy, i to nie tylko ze względu na daty publikacji jego dzieł (przypomnijmy, zadebiutował Jaworski w 1903 roku wierszami *Śpiew o czujnej duszy* oraz *Błądnica*, w 1905 roku ukazuje się opowiadanie *Miał iść*, *Historie maniaków* opublikowano w 1910, a *Wesele hrabiego Orgaza* w 1925 roku).

W *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, pod hasłem *Ironia* czytamy, że między innymi Jaworskiego *Historie maniaków* czy *Wesele hrabiego Orgaza* są apogeum ironiczno-groteskowej transformacji świata w epoce (mowa tu o Młodej Polsce). Co warto podkreślić, to fakt, że w epoce tej ironia jest zjawiskiem, które rozwija się w powiązaniu z groteską<sup>4</sup>.

W pracy Aleksandry Szwaagrzyk – poświęconej Jaworskiemu, jego światu przedstawionemu – czytamy: „Kiedy wszystko jest nierealne i podejrzane, bohaterowie rozpoczynają odtwarzanie rzeczywistości w sposób co najmniej dziwny, zaczynają bowiem od śmiechu. Śmiech pełni tutaj funkcję oczyszczającą – nie

<sup>3</sup> R. Nycz, *Michał Głowiński i duch nowoczesności*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 1-2.

<sup>4</sup> J. Ławski, *Ironia*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1: A-M, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń-Warszawa 2016, s. 504.

jest błaznowaniem i błagą”<sup>5</sup>. O motywie śmiechu jako ważnym elemencie twórczości Jaworskiego pisze także Katarzyna Zwierzchowska<sup>6</sup>. Szwagrzyk następnie przywołuje Ryszarda Nycza, który mówi o „geście śmiechu”, powiązany z groteskowością. Badacz twierdzi, że świat przedstawiony w *Historiach maniaków* jest:

[...] nie w pełni ukształtowany – zastygający na moment w dziwacznej postaci i [...] powracający do chaosu. [...] W prozie Jaworskiego, gdzie światopogląd modernistyczny znajduje się w fazie krytycznej osiągając stan rozpadu, nie ma sposobu prostego odzyskania tożsamości – między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, między ją a światem leży „przepastna czeluść”<sup>7</sup>.

Z nieco innej perspektywy na *Historie maniaków* spogląda Andrzej Z. Makowiecki, który w książce *Młoda Polska* zwraca uwagę na dominantę płaszczyny językowej:

Są one świadectwem nie tylko odnowienia modelu prozy groteskowej znanej już wcześniej w literaturze, ale także ujawniających się na początku wieku XX tendencji ekspresjonistycznych. Jaworski [13] [pisze dalej Makowiecki – dop. K.K.P.] buduje swój groteskowy świat z elementów rzeczywistości, proces jej deformacji ujawnia się na płaszczynie realiów, jednak wyłącznie prawie na płaszczynie językowej<sup>8</sup>.

Następnie Makowiecki podkreśla niezwykłą wynalazczość językową, związaną z nią „niepohamowaną pasję do neologizmów”<sup>9</sup>, stwierdzenie to podważa Kitrasiewicz<sup>10</sup>, uważając za

<sup>5</sup> A. Szwagrzyk, *Gra w nowoczesność czy gra nowoczesnością? Uwagi o „Weselu Hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*, „Polisemia” 2013, nr 2, s. 129.

<sup>6</sup> Zob. K. Zwierzchowska, *Twórczość Romana Jaworskiego początkiem nurtu parodystyczno-groteskowego w literaturze polskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, nr 14/2, s. 137.

<sup>7</sup> R. Nycz, *Gest śmiechu: Z przemian świadomości literackiej początku w. XX (do pierwszej wojny światowej)*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68/4, s. 63.

<sup>8</sup> A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1981, cyt. za: P. Kitrasiewicz, *Wstęp*, w: R. Jaworski, *Historie maniaków*, Warszawa 2004, s. 13-14.

<sup>9</sup> Tamże, s. 14.

<sup>10</sup> P. Kitrasiewicz, *Wstęp*, w: R. Jaworski, *Historie maniaków*, Warszawa 2004, s. 14.

przesadzone, bo też ta wynalazczość nie jest zjawiskiem tak nowatorskim, jak się wydaje. Czytamy dalej u Makowieckiego:

Proces odnowy prozy w twórczości Jaworskiego dokonuje się na płaszczyźnie „literackości” nieustannie przypominającej o fakcie wypowiedzi. Pozostaje więc tutaj wszystko, co stanowi o młodopolskiej proweniencji tej książki: monolog wewnętrzny, bohater o wszelkich cechach uczuciowości epoki, brak wyrazistego określenia czasu i łała dziejących się zdarzeń. Ale dodać trzeba elementy nowe i przez poetykę impresjonistyczną nie przewidywane: całkowite wyzwolenie ciągu pojawiających się obrazów spod kontroli logicznych i przyczynowo-skutkowych prawdopodobieństw, programową aprobatę brzydoty jako jakości estetycznej, odejście od zdania budowanego ładnie na rzecz epatowania wypowiedzią natrętnie ułomną, niespójną, zaprzeczającą nieraz regułom składniowym. Realne, materialne przedmioty w tym groteskowym widzeniu potwornieją, rzeczywistość staje się nieobliczalna i pełna stojącej poza rzeczami metafizyczności<sup>11</sup>.

*Historie maniaków* – osadzone jeszcze w Młodej Polsce – różnią się od jedynej powieści Jaworskiego, opublikowanym w 1925 roku *Weselu hrabiego Orgaza*. Eksperymenty formalne znane z wcześniejszych opowiadań w powieści ukazują swoją pełnię. Ironia i groteska niezmiennie są dominującymi kategoriami estetycznymi. Krytyka zyskuje jednak szerszy wymiar i poważniejszy ton. W czasach powojennych rozkład kultury europejskiej jest jeszcze bardziej widoczny, czego daje swój oryginalny wyraz Jaworski. W tekście Anny Łebkowskiej czytamy: „W *Weselu hrabiego Orgaza* katastrofizm ma wymiar metafizyczny, zarazem estetyczny i kulturowy (komercjalizacja, zwycięstwo tandety, dominacja przemysłu rozrywkowego, znamienne dla czasów nowoczesności itd.)”<sup>12</sup>. *Nota bene* te kulturowe przyzwary wydają się być złowieszczco aktualne również dzisiaj. Łebkowska powiada dalej:

<sup>11</sup> A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1981, cyt. za: P. Kitrasiewicz, *Wstęp*, w: R. Jaworski, *Historie maniaków*, Warszawa 2004, s. 14.

<sup>12</sup> A. Łebkowska, *Ratunek dla Europy w „Weselu hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego. O złudnych projektach nowoczesności*, „Wielogłos” 2007, nr 2, s. 46.

Lęki modernizmu zostają wyolbrzymione i wydrwione. Każde działanie okazuje się chybione, i to w dodatku już u źródeł koncepcji. Katastrofizm po I wojnie, ale i ten wcześniejszy, współgrający ze świadomością zagłady istotnych dla kultury wartości, przekształca się tu w spór o to, jak owe wartości miałyby szanse przetrwania<sup>13</sup>.

Po przywołaniu głosów krytycznych, opisujących twórczość Jaworskiego z podziałem na poszczególne utwory, należałoby zadać w końcu pytanie temat niniejszej pracy konkretyzujące: co łączy tytułowy modernizm, ironię, groteskę i wreszcie Jaworskiego z Michałem Głowińskim?

Modernizm stanowi jeden z głównych obszarów badań Michała Głowińskiego. Nie bez przyczyny wywiad Anny Nasiłowskiej z Głowińskim (zamieszczony w „Tekstach Drugich”) zatytułowany jest *Strukturalizm, modernizm i cień marksizmu*<sup>14</sup>. Natomiast Wojciech Tomasik w *Źródłach i ujściach modernizmu* podkreśla:

Nie ulega kwestii, że okresem, który przyciąga szczególną uwagę Michała Głowińskiego, jest modernizm – kilkunastoletni ledwie epizod dziejów, traktowany jednak przez wielu jako próg literackiej współczesności. Dla autora *Powieści młodopolskiej* jest to również moment niesłychanie ważny – wielokrotnie i przy różnych okazjach pisze o nim jako o tyglu, w którym gotowała się literatura XX wieku. To właśnie w twórczości modernistów pojawiły się załączki dążeń artystycznych, jakie nadały ton późniejszemu okresowi, przede wszystkim dwudziestolecium, i które zaznaczają swą obecność jeszcze dzisiaj<sup>15</sup>.

Należy zaznaczyć – i zwraca na to uwagę również Tomasik – że Głowińskiego interesują głównie obrzeża epoki, konwencje, które były modernizmu zapowiedzią oraz te, które były produktami jego rozkładu.

---

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> M. Głowiński, *Strukturalizm, modernizm i cień marksizmu*, z M. Głowińskim rozm. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 5-16 [tutaj w szczególności s. 14-15].

<sup>15</sup> W. Tomasik, *Źródła i ujścia modernizmu. O historycznoliterackich zainteresowaniach Michała Głowińskiego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 106.

W następstwie Głowińskiego modernistycznych zainteresowań powstaje szereg naukowych rozpraw, takich jak: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej* (1969), czy *Ekspresja i empatia: studia o młodopolskiej krytyce literackiej* (1997).

Seweryna Wystouch w *SUMMIE Michała Głowińskiego* podkreśla, że głównymi bohaterami jego szkiców są: Norwid, Jaworski, Witkacy, Leśmian, Gombrowicz, Białoszewski<sup>16</sup>. Krótkie wyliczenie Wystouch pokazuje kierunek zainteresowań Głowińskiego, przedstawiciele modernizmu *sensu largo* odgrywają tu rolę kluczową. Nie bez powodu nazwisko Jaworskiego znalazło się w gronie wymienionych przez Wystouch pisarskich osobowości. Jemu to Głowiński poświęca osobną uwagę.

Autor *Gier powieściowych* dostrzega w twórczości Jaworskiego grę językiem. W tym miejscu dochodzimy do kolejnego elementu, łączącego obu literatów. Jest nim świadomość nadrzędnej wartości warstwy językowej. W przypadku Jaworskiego jest to niejako naturalna konsekwencja „bycia” modernistą<sup>17</sup>. U Głowińskiego wynika to wszakże (w pierwszej kolejności) z zainteresowań naukowych. Pisząc o warstwie językowej, mam tu na myśli lingwistykę mowy, która przyjmuje charakter wydarzenia<sup>18</sup>. Wydarzenie słowne, jak każde inne wydarzenie, ma charakter kontekstualny, kontekst natomiast jest podstawą funkcjonowania w przestrzeni komunikacyjnej takich figur, zjawisk językowych jak tytułowa ironia, którą posługiwał się często w swojej twórczości Jaworski. Jego (Jaworskiego) stylistyka, stwierdza Tomasiak:

[...] na pierwszy rzut oka – wydawać się może patologią mowy młodopolskiej, rodzajem *elephantiasis*, schorzenia, na jakie zapada większość epigonów. Autora *Wesela hrabiego Orgaza* chroni przed zarzutem epigonizmu nieufność wobec modernistycznego słowa; idiolekt

<sup>16</sup> S. Wystouch, *SUMMA Michała Głowińskiego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 142.

<sup>17</sup> Zob. na ten temat np.: R. Nycz, *Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania*, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 80/1, s. 209.

<sup>18</sup> Zob. P. Ricoeur, *Wydarzenie i sens w mowie*, „Teksty” 1972, nr 6, s. 104-105.

epoki staje się u niego przedmiotem karykatury, drwiny, ulega też parodystycznemu rozbrojeniu. Twórcy przełomu wieków pokazują język z powagą i namaszczeniem. Jaworski robi to w literackiej zabawie, zakładającej śmiech i ironiczny dystans. Powieść młodopolska czytana w kontekście szkiców o Jaworskim okazuje się książką o nurcie wyrostłym z negacji konwencji realistycznych, nurcie, który kulminował w modernizmie i który zaraz potem poddany został parodystyczno-groteskowym przeformułowaniom<sup>19</sup>.

Jaworskiemu poświęca Głowiński osobne teksty: wstęp do *Historii maniaków* (wydania z 1978 roku) oraz pracę *Drwiące requiem dla historii* (*O „Weselu hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*). W tym ostatnim czytamy:

Z pozoru Jaworski doprowadził emocjonalny styl modernistów do stanu maksymalnego wynaturzenia. W powieści nie ma bowiem jednego chyba zdania, w którym nie byłoby czegoś odbiegającego od norm literackiej polszczyzny. Jednakże Jaworski odcina ów maksymalnie udziwniony język, operujący wielce „pokreconą” składnią i ogromnymi ilościami archaizmów, neologizmów, barbaryzmów, wyrażeni gwarowych itp., od tego, co go w modernistycznej beletrystyce motywowało. Język, nie tracąc form dawnych, staje się jakby chwytem obnażonym. Przestaje być środkiem wyrazu w prozie lirycznej – staje się zaś elementem twórczości ironicznej. Pozornie pozostaje niezmiennym, nawet więcej: Jaworski potęguje to, co stanowiło istotę stylu modernistycznego. Z pozoru tylko – bo, nadając mu inne funkcje, kompromituje go. Przestaje on być czynnikiem wzniosłości, staje się zaś przedmiotem i środkiem deprecjacji [...] Język oparty na jednej, zbanalizowanej konwencji, skłania się w *Weselu hrabiego Orgaza* ku parodii. Stanowi tu jakby wartość negatywną, wyraz dystansu pisarza wobec powieści, którą kreuje. Stanowi warstwę wierzchnią w wielostronnej kpinie Jaworskiego, w kpinie bezwzględnej – w jej zasięgu znajdując się także opowiadający<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> W. Tomasik, *Źródła i ujścia modernizmu. O historycznoliterackich zainteresowaniach Michała Głowińskiego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 108.

<sup>20</sup> M. Głowiński, *Drwiące requiem dla historii* (*O „Weselu hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*), „Twórczość” 1960, nr 1, cyt. za: P. Kitrasiewicz, *Roman Jaworski: Demoniczny parodysta*, [wstęp do:] R. Jaworski, *Wesele Hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości*, Warszawa 2006, s. 12.

Podsumowując, analizując twórczość obu literatów – Romana Jaworskiego oraz Michała Głowińskiego, można wyszczególnić pewne punkty zbieżne, przestrzenie konotacyjne, z których pierwszą niewątpliwie jest ważna dla obu epoka modernizmu. W kręgu ich zainteresowań znalazły się szczególnie kategorie estetyczne – ironia i groteska, ich zastosowanie. W tym miejscu chciałbym nawiązać do pewnej kwestii, która z pozoru wykracza poza tematykę niniejszej prezentacji.

Otóż łatwym wydaje się odróżnienie, która z zaprezentowanych w tekście postaci tworzyła w modernizmie, a która ten modernizm badała. Czy jednak dałoby się role im przypisywane odwrócić?

Zaryzykować można hipotezę, że przecież Jaworski, będąc twórcą, stał się badaczem, analizującym współczesną mu, upadającą kulturę. Echa dawnych ironii, groteski nowoczesnej słyszalne są do czasów nam współczesnych, o ich aktualności przypomina Głowiński, dając tego świadectwo nie tylko jako badacz literatury, ale też jako jej twórca, analizując ironię i groteskę [poświęcając im również oddzielne studia: *Ironia* (2005), *Groteska* (2003)], nie tylko w modernizmie wykorzystywane, sam w swojej prozie wspomnieniowej, w czasach już ponowoczesnych, ironizuje, a czasami nawet „pokazuje” groteskę. P o k a z u j e , gdyż nie musi groteski tworzyć, wystarczy, że jest jej świadkiem, w tym przypadku groteska ma wymiar szczególny, nie powstaje z fikcji literackiej, groteska obecna jest w rzeczywistości pozaliterackiej, podczas wojny, w czasach okupacji i Zagłady. Ironia Głowińskiego z kolei jest konsekwencją jego wiedzy literackiej, ale także czasów propagandy stalinowskiej i PRL-u, której był uważnym obserwatorem i recenzentem.

Przy czym ironia Głowińskiego ma w jego prozie jasno określone zastosowanie, ma za zadanie podkreślać ludzkie przywary, demaskować społeczne dewiacje, unaoczniać absurdy codzienności w okupacyjnej i powojennej rzeczywistości, rzeczywistości, by rzec, groteskowej właśnie, tym bardziej groteskowej im dalszej od fikcji. Ta zatrwająca realność obdziera groteskę z wszelkich resztek śmieszności, elementy turpistyczne obecne w twórczości Jaworskiego występują również w prozie Głowiń-

skiego (w szczególności w *Czarnych sezonach*). Groteska uobecnia się w obrazie warszawskiego getta<sup>21</sup>, czy koszmarach sennych, opisywanych w *Fabułach przerwanych*; ironia w opowieściach miasteczkowych (*Ballada o Andzi Przysmak*<sup>22</sup>, *Gazeciarcz*<sup>23</sup>), karykaturalnych przedstawieniach postaci realnych, elementach fantastycznych w osobie dobrego demona – Asmodeusza, który uchyla dachy domów (*Kładka nad czasem. Obrazki z Miasteczka*).

Oczywiście przykłady z prozy Głowińskiego nie konotują bezpośrednio z twórczością Jaworskiego. Daleki jestem od takiego stwierdzenia. Niemniej daje się zauważyć pewne elementy wspólne, nie tyle na poziomie leksykalnym, stylistycznym, tutaj różnice są oczywiste, chodzi raczej o samą świadomość zastosowania tych zjawisk językowych, jakimi są tytułowa ironia i groteska.

Obie postacie, tak dla polskiej literatury ważne, w czasach im współczesnych zdają się posiadać w sobie, używając określenia Nycza, „ducha nowoczesności”<sup>24</sup>. W swojej obserwacji świata, będąc tego świata nie tylko uważnymi obserwatorami, ale też skrupulatnymi komentatorami, w tworzonych tekstach udowadniają, jak ważnymi i w gruncie rzeczy niezbędnymi narzędziami tych komentarzy okazują się nowoczesne ironia i groteska.

Należy podkreślić, że jestem świadomy, iż ironia i groteska nowoczesna, kiedy patrzeć na te zjawiska językowe z perspektywy modernizmu *sensu stricte*, mają swoją specyfikę i wszelkie próby nadawania im cech uniwersalnych są ryzykowne, a nawet wydawać się mogą bezzasadne. Zasadność jest jednak kwestią przyjętych założeń. Założenia tyczą się także wspomnianych terminów: „nowoczesność”, „nowoczesny”, czy „modernizm”.

Na zakończenie przywołać chciałbym słowa Głowińskiego właśnie ze wstępu do *Historii maniaków* (wydania z 1978 roku):

<sup>21</sup> Zob. na przykład: M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010, s. 53.

<sup>22</sup> M. Głowiński, *Kładka nad czasem. Obrazki z Miasteczka*, Kraków 2006, s. 22-26.

<sup>23</sup> Tamże, s. 153-156.

<sup>24</sup> Zob. R. Nycz, *Michał Głowiński i duch nowoczesności*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 1-4.



*Historie maniaków* są [...] konglomeratem stylistycznym, pełnym wad i zalet. Są manieryczne, ale zarazem manierę demaskują. Z pozoru nie mogą się wyzwolić z odziedziczonych schematów, ale przecież narzucają im nowy sens, a przede wszystkim – poddają refleksji występujące w nich sposoby literackiego postępowania. Są dokumentem historycznym, świadectwem przemian i literackiej ewolucji, ale nie tylko. Jest w nich coś, co sprawia, że godne są – także dzisiaj – lektury<sup>25</sup>.

Czym jest to „coś”, o czym wspomina Głowiński? Może to wieczne drogi szukanie, do zrozumienia tego świata odczuwanego, świata uświadamianego, którego groteska i ironia zdają się nierozłącznym elementem. Wiedział o tym Jaworski, wie też Głowiński.

#### Bibliografia

- Nycz R., *Michał Głowiński i duch nowoczesności*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.
- Tomasik W., *Źródła i ujścia modernizmu. O historycznoliterackich zainteresowaniach Michała Głowińskiego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.
- Głowiński M., *Sztuczne awantury*, w: R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978.
- Kitrasiewicz P., *Wstęp*, w: R. Jaworski, *Historie maniaków*, Warszawa 2004.
- Szwagrzyk A., *Gra w nowoczesność czy gra nowoczesnością? Uwagi o „Weselu Hrabiego Orgaza” Romana Jaworskiego*, „Polisemia” 2013, nr 2.

---

<sup>25</sup> M. Głowiński, *Sztuczne awantury*, [wstęp do:] R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978, cyt. za: P. Kitrasiewicz, *Wstęp*, w: R. Jaworski, *Historie maniaków*, Warszawa 2004, s. 15.

**Kamil K. Pilichiewicz**  
*The University of Białystok*

**IN SEARCH OF IRONY AND MODERN GROTESQUE. MICHAŁ GŁOWIŃSKI AND  
ROMAN JAWORSKI: RESEARCHER AND CREATOR**

**Summary**

This article is dedicated to the notion of irony and modern grotesque. Referring to the commentaries of two well-known literary figures, Roman Jaworski and Michał Głowiński, who used to explore certain common spaces, I try to demonstrate some universality in the above: irony and grotesque beyond the misty, outlined framework of modernism.

**Key words:** Michał Głowiński, the Young Poland, irony, grotesque, Roman Jaworski, topoi

## II. INTERPRETACJE



przełomy  
pogranicza  
studia literackie

Gabriela Matuszek  
Uniwersytet Jagielloński

## O IRONII W *BIESACH* MARIII KOMORNICKIEJ

Problem ironii w literaturze wczesno modernistycznej nie został do tej pory poddany kompleksowym badaniom, w przeciwieństwie do ironii romantycznej, która doczekała się wielostronnych syntez i analiz, oraz ponowoczesnej<sup>1</sup>. Choć niewątpliwie ironia wpisana jest w modernistyczny światopogląd – jako sprzeciw wobec tożsamości nabytej drogą uwewnętrznienia konwencji, gra z nieautentycznym empirycznym Ja, obnażanie ironicznego rdzenia egzystencjalnego doświadczenia i doznania absurdalności istnienia w świecie poszytym nicością; jest obecna w niebo- i w-piekło-wstąpieniach, a także w eksperymentach w przestrzeni języka. Semantyczna przepaść między tym, co wczesni moderniści mówią wprost, a tym, czego nie da się wypowiedzieć, uruchamia z jednej strony przestrzeń pozajęzykowej komunikacji, z drugiej – stwarza dogodne miejsce dla ironii: nawet w bezpośrednim, spowiedniczym przekazie może zostać ukryte ironiczne pęknięcie między podmiotem a jego wyznaniem, między tekstem a pod-tekstem.

---

<sup>1</sup> Bibliografia prac poświęconych ironii romantycznej liczy kilkaset pozycji. W polskim literaturoznawstwie badania ironii romantycznej prowadzili m.in. Włodzimierz Szturc (który w tym tekście będzie jeszcze cytowany) czy Jarosław Ławski, m.in. w świetnej monografii *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005. Zasadniczą rolę w inspiracji badań ponowoczesnych odegrała praca Richarda Rorty'ego *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge 1989, która ukazała się także w przekładzie na język polski: R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996 (wyd. II W.A.B., Warszawa 2009). Interesującą polemikę z tezami tej książki przeprowadziła A. Bielik-Robson w książce *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000 (r. *Ironia, tragedia, współnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy*).

Do modernistycznych „ironistów” zaliczyć można intuicyjnie Stanisława Przybyszewskiego i Stanisława Brzozowskiego, Tadeusza Micińskiego i Romana Jaworskiego, a także Bolesława Leśmiana. Oczywiście te nazwiska nie wyczerpują przestrzeni badawczych eksploracji, bowiem tylko uważna re-lektura modernistycznych tekstów odsłonić może obecność ironicznego antropologii<sup>2</sup> i/lub ontologii (np. w złośliwym obliczu nicości i semantycznym chaosie pękniętego na pół bytu).

Søren Kierkegaard w swej dysertacji *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa* (1841; uznanej przez Paula de Mana za najlepszą w dziejach pracę o ironii<sup>3</sup>) rozróżnił ironię zdrową (sokratyczną) i ironię chorą. Ironia zdrowa, „skończonej pozytywności”, nie neguje rzeczywistości, lecz akcentuje pozytywny aspekt dążenia za nieuchwytnym i nieosiągalnym, chroni przed popadnięciem w pułapkę relatywności i daje „zdrowy” dystans do siebie, pojęć i ich systemów. Ironia chora sankcjonuje aspekty negatywne, uwydatniając fragmentaryczność podmiotu i świata, ich niespójność i antynomiczność<sup>4</sup>.

W literaturze Młodej Polski zdaje się przeważać ta druga postawa. Jednym z przykładów są *Biesy* Marii Komornickiej, niezwykły utwór, będący swego rodzaju „spowiedzią” z dotychczasowego życia 25-letniej autorki<sup>5</sup>, który jest porażającym zapisem procesu wiwisekcji i samoobserwacji podmiotu wyobcowanego

---

<sup>2</sup> O ironicznego antropologii pisał E. Kasperski, *Ironiczna antropologia. Rozdwojenie i podwojenie człowieka u Kierkegaarda*, „Studia Filozoficzne” 293 (4), 1990.

<sup>3</sup> M.in. w swej książce *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984.

<sup>4</sup> Wg Ryszarda Nycza obydwa warianty występują w modernistycznej ironii: „postawa ironiczna jest zróżnicowana w zależności od tego, czy akcentuje pozytywny aspekt dążenia za nieuchwytnym i nieosiągalnym, czy raczej uwydatnia aspekt negatywny: doświadczenie nieautentyczności, dezintegracji i wyłączenia ze słowa, z własnej mowy. Wówczas zaś sankcjonuje nie tylko dwuznaczność, ale też istotną znaczeniową ambiwalencję, a także niespójność, antynomiczność, fragmentaryczność, a nawet brak wszelkiej pozytywnej podstawy czy jednoczącej zasady.” (R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 104 [r. Ironia]).

<sup>5</sup> Określenie Jana Lemańskiego z recenzji zamieszczonej w „Chimerze” 1904, t. VII, z. 19, s. 142-143. *Biesy* powstawały od listopada 1901 do marca 1902 roku.

z gromady i bezskutecznie poszukującego swego prawdziwego Ja. To jedna z najbardziej tragicznych i wstrząsających narracji doświadczenia obcości, inności i wykluczenia. Zarówno wyprawy w głąb, ku mrocznej i pożądlivej sferze psychiki, jak i próby nawiązania kontaktu z rzeczywistością rozgrywają się w uczuciowych krajobrazach przesyconych niespełnieniem, cierpieniem, wstrętem i samoniszczeniem. W poetycko wyszukanych obrazach dominuje negatywna, wręcz agresywna metaforyka, spiętrzająca i rozpleniająca sensory, i powodująca komunikacyjną dystrofię i interpretacyjną wieloznaczność.

Dlatego utwór ten był różnie odczytywany: jako zapis symptomów obłądzenia (Aleksander Oszacki, Maria Podraza-Kwiatkowska, Krystyna Kralkowska-Gątkowska), świadectwo heroicznego zmagania artysty wykluczonego ze wspólnoty i świadomego „skandalu istnienia” (Maria Janion, Katarzyna Zdanowicz), zapis procesu zaburzonej indywiduacji (Edward Boniecki), homoseksualizmu i anoreksji (Izabela Filipiak), czy przejmująca opowieść o manii prześladowczej, będącej rezultatem systemu okaleczania kobiet, a także podróży w głąb budzącego grozę krajobrazu ludzkiej psychiki, przekazującego uniwersalne doświadczenie (Brygida Helbig-Mischewski)<sup>6</sup>.

W niniejszym szkicu chciałabym zwrócić uwagę na to, że w szczelinach tekstu, przesyconego autobiograficzną szczerością i nieokiełznaną bezpośredniością, może czaić się ironia, a jego

---

<sup>6</sup> Por. St. Pigoń, *Trzy świadectwa o Marii Komornickiej*, w: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, „Archiwum Literackie”, t. 8, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964; M. Podraza-Kwiatkowska, *Tragiczna wolność. O Marii Komornickiej*, w: tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969; M. Janion, *Gdzie jest Lemańska? Maria Komornicka in memoriam*, w: tejsze, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996; K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002; E. K. Zdanowicz, *Kto się boi Marii K.?*, Katowice 2004; E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998; I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006; B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, przeł. K. Długosz, B. Helbig-Mischewski, K. Pukański, Kraków 2010, s. 330-331. Niemiecka wersja książki ukazała się wcześniej: *Ein Mantel aus Sternenstaub. Geschlechtstransgress und Wahnsinn bei Maria Komornicka*, Norderstedt 2005.

„pęknięty” podmiot, pełen ambiwalencji i dysharmonii, jest nie tylko tragiczny, ale bywa także ironiczny i przyjmuje postawę, którą za Kierkegaardem można nazwać „nieskończoną negatywnością absolutną”<sup>7</sup>.

Już niektórzy wcześniejsi badacze zauważali, że brutalna wiwisekcja, prowadzona na publicznej scenie, może budzić podejrzenie co do autentyczności jej ekspresji. Brygida Helbig dostrzega pewną niekoherencję między deklarowanym cierpieniem i wstrętem do życia a wzmoczoną, witalną pasją twórczą bohaterki:

Podmiot opowiada o swym zwątpieniu, o piekielnych mękach izolacji, braku tożsamości i spełnienia. Całkowitej depresji przeczy jednak na poziomie stylistycznym tekstu szalona pasja twórcza narratorki i jej żarliwość w kreowaniu niezwyklej, „wściekłej” metaforyki. Ten podmiot, blokowany i hamowany przez społeczeństwo, wyżywa się w pisaniu – i to wróży mu jednak ocalenie.<sup>8</sup>

Boniecki rzucił mimochodem pytanie: „czy to aby nie jest gra w cierpienie i zabawa w literaturę”<sup>9</sup>, odsyłając do listu Komornickiej z 3 stycznia 1901 roku, skierowanego do Feliksa Jasińskiego, w którym autorka, będąca w transie pracy nad *Biesami*, pisała:

Ja w dalszym ciągu zdycham. – Jest mi tak źle, jak było ongi, ‘gdy miałam lat szesnaście’. – Nerwy mam potratowane, drżące w nieustannej febrze i czuję się słaba jak mucha. Ręce mi odpadają od książki i pióra – dotąd pracowałam, teraz mogę się już tylko ‘bawić’. [...] Czy ja doprawdy bawię się ‘literaturą’? Piszę zawsze tak, ja pióro niesie.<sup>10</sup>

Dwa ostatnie zdania warte są namysłu. „Piszę tak jak pióro

<sup>7</sup> S. Kierkegaard, *O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa*, w: K. Toeplitz, *Kierkegaard*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, przeł. K. Toeplitz, s. 198.

<sup>8</sup> B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, dz. cyt., s. 330-331.

<sup>9</sup> E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, dz. cyt., s. 34.

<sup>10</sup> Cyt. za: E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała*, dz. cyt., s. 34.



niesie” – może konotować oddanie się władzy wyobraźni, co oznacza, że niekoniecznie mamy do czynienia z wiernym zapisem przeżytych doświadczeń, lecz raczej z jego swobodną nową trajektorią. Wcześniejsze zdanie, choć podane w trybie pytającym, daje jeszcze wyrazistszy sygnał dystansu. „Bawię się literaturą” – czyli nie wszystkiemu, o czym piszę, należy dawać wiarę. Bawię się – oznacza, że między mną, autorką, a stworzonym dziełem (kreacją bohaterki / podmiotu tych wyznań) istnieje dystans. Tworzę ją i niszczę, w geście (s)twórczym, ironicznym, w sensie Solgerowskiego pojmowania ironii jako wyrazu najbardziej wewnętrznej źródła sztuki<sup>11</sup>.

W utworze Komornickiej ironia nie jest jednak zasadą procesu twórczego, głos podmiotu nie przypomina romantycznej permanentnej katabazy, prawdziwy dramat nie rozgrywa się w przestrzeni „pisania o pisaniu”. Z romantyczną ironią może łączyć *Biesy* niezgoda na zastany świat (mimo podejmowanych prób nawiązania z nim komunikacji) oraz kreacja Ja, które reżyseruje własne przedstawienie, wywleka na wierzch swe najgłębsze tajemnice i z nich szydzi. Podmiot *Biesów* prowadzi ironiczną grę z sobą i światem, choć ta gra trudna jest do jednoznacznego rozpoznania. Wskazuje na nią subtelna sieć ironicznych napięć: między Ja i światem; podmiotem mówiącym a podmiotem, o którym się mówi; między Ja i Nie-Ja, Prototypem i Niedorodzoną.

Ironia, w ujęciu jej teoretyków, pojawia się tam, gdzie został użyty rozum<sup>12</sup>. Jej zastosowanie ma być świadome i przez czytelnika zidentyfikowane<sup>13</sup>, mimo że realizuje się w sytuacji chwiejnej i nie do końca rozstrzygniętej<sup>14</sup>. Jak uchwycić ów moment, w którym zaczyna się ironiczne rozbijanie dyskursu? Jak dostrzec

<sup>11</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 80.

<sup>12</sup> Tamże, s. 91.

<sup>13</sup> Por. D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002 (tekst publikowany w „Pamiętniku Literackim” 1986 nr 1), s. 150.

<sup>14</sup> B. Alleman, *O ironii jako o kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, w: *Ironia*, dz. cyt., s. 28.

sygnał perlokucji, pozwalający odbiorcy uruchomić postawę skłoną do jej odbioru?

Zacznijmy od znaków „słabych”, za jakie uznać można obecność w tekście słów „ironia” i „ironiczny”. W *Biesach* Komornickiej takie określenia kilkakrotnie się pojawiają, wskazując miejsca, które przez narratorkę uznane zostają za ironiczne.

Już w jednym z początkowych fragmentów utworu bohaterka, obdarzona „żywiółowym instynktem wolności” (331)<sup>15</sup> – dzikie, wolne źrebię buszujące na społecznym pastwisku, wpada w gnilny dół, „gdzie się zamknął horyzont i wyprostowały ironicznie [podkr. moje – G.M.] ściany samotności” (332). Najważniejsze dla *Biesów*, dojmujące poczucie samotności, która będzie potęgować się aż do wymiaru skrajnie tragicznego osamotnienia, już w pierwszym jego opisie otrzymuje „ironiczną” dystynkcję. Podmiot jest wprawdzie wolny od wszelkich społecznych zależności, ale ta wolność staje się wolnością negatywną, pozbawioną jakiegokolwiek pozytywnego oparcia, otwierającą drogę do własnych subiektywnych więzień.

Konsekwencją negacji społecznej „tresury”, nieokiełznanego pragnienia zaspokajania wszystkich „wilczych głodów”, powierzenia się własnej subiektywności, będzie wampiryczna samotność, wizualizowaną w takich obrazach, jak „bezludny plac, zamknięty wymarłymi domami”, „więzienie z odwróconych placów”, stęchły loch, bagniste dno piwnicy.

Kierkegaard pisał, że „z chwilą, kiedy subiektywność dochodzi do głosu, musi się ujawnić ironia. Subiektywność (musi – K. T.) odczuwać swoją opozycję wobec zastanej rzeczywistości, swą siłę, wartość i znaczenie”<sup>16</sup>. Świat utracił dla ironisty wszelką wartość, dlatego ironiczny podmiot niszczy zastaną rzeczywistość za pomocą jej samej, dokonując wcześniej egzystencjalnej redukcji. Ujęcie ironii przez duńskiego filozofa wydaje się być w pewnym sensie bliskie tragicznej, destrukcyjnej subiektywności, jaką

<sup>15</sup> Wszystkie cytaty z *Biesów* pochodzą z wydania: M. Komornicka, *Utwory poetyckie*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996. Strony cytatów są podawane w nawiasach.

<sup>16</sup> S. Kierkegaard, *O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa*, dz. cyt., s. 202.

da się zaobserwować w utworze Marii Komornickiej. Jego podmiot zna swoją wartość i siłę, i testuje ją na innych i na sobie:

kłamstwo staje się we mnie igraszką intelektualnej przewrotności, – a podłość zamienia się w śmiertelnie smutnego pajaca i r o n i i [podkr. moje – G. M.] (336).

wytrzymywałam ból, niepokój, pragnienie, oczekiwanie, tkliwość, gniew [...] i tylko wzdardliwa i r o n i a [podkr. moje – G. M.] krzywiła mi usta, gdy przeszedłszy punkt kulminacyjny, ginęły same przez się (356).

Świat na ironię odpowiada ironią. Próba ustanowienia/rozpoznania siebie w cudzej percepcji kończy się szyderstwem i ucieczką: uciekali „ująwszy się za ręce, z ironicznym śmiechem odwróconych twarzy” (342). Podstępne nadawanie swej bezformnej twarzy ról i masek kończy się klęską, bo świat wyczuwa parodie i oszustwa maskarady, i nie pragnie dialogu z odmieńcem. Ironia zostaje więc skierowana na własne Ja podmiotu. Staje się nieskończoną negatywnością, ponieważ niczego pozytywnego nie ustala, lecz niszczy siebie<sup>17</sup>.

Wyznaniowy dukt narracji *Biesów* sprawia wrażenie wypowiedzi szczerzej, bezpośrednio, często mocno egzaltowanej. Owa szczerłość przepuszczona jednak została przez filtr „rozumu”, o czym świadczy początek utworu:

Było to za czasów mojej manii samo prześladowczej. – Żyłam w bezwzględnej duchowej samotności [...]. Dziś jest on [rozbrat z gromadą – G. M.] dla mnie jasnym – i gdy spojrzę wstecz, w gehennę mej mło-

---

<sup>17</sup> Kierkegaard pisze: „Kategorii negatywności w systemie [hegłowskim – G.M.] odpowiada w historii powszechnej kategoria ironii. Negatywność jest cechą rzeczywistości historycznej, ale nigdy systemu. I r o n i a j e s t c e c h ą s u b i e k t y w n o ś c i. W ironii podmiot jest negatywnie wolny, ponieważ brakuje tej rzeczywistości, która ma mu dać oparcie. Podmiot jest wolny od zależności, w których więzi go zastana rzeczywistość i dlatego jest negatywnie wolny i jako taki znajduje się w stanie zawieszenia, ponieważ nie ma nic, co by go ograniczało” (S. Kierkegaard, *O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa*, dz. cyt., s. 201).

dości, – to w przyczynach tych mąk niewysłowionych nie ma dla mnie tajemnic. (331)

Podmiot mówiący (JA-dziś) dzieli od podmiotu, o którym się mówi (JA-kiedyś) czasowy dystans. Narrator zaczyna opowieść z perspektywy zakończenia, choć jej przebieg układać będzie linearnie, zgodnie z tokiem tragicznego procesu samo rozpoznawania. W momencie rozpoczęcia swej spowiedzi podmiot dokonał już pre-konkluzji: że los Innej, Niedorodzonej, wykluczonej, jest rozpaczliwie tragiczny, nie tylko w wymiarze nędzy egzystencjalnej, ale także metafizycznej. To umożliwi wprowadzenie dystansu, być może ironicznego, do bohaterki szamoczącej się w piekle życia i własnego Ja, nadaremnie próbującej znaleźć odpowiedź na pytanie, kim jest i co jest powodem jej inności i alienacji.

Bohaterka z masochistyczną delectacją relacjonuje proces poszukiwania owej odpowiedzi, z towarzyszącymi mu odczuciami wykluczenia, wybuchami rozpacz i wściekłości, palącego głodu życia, który może – jak jej się wydaje – zaspokoić w relacjach z pogardzaną gromadą, przeczuwając, że „Ja” może istnieć tylko dzięki relacjom z „Nie-Ja”, i konfrontowaniu siebie w cudzych lustrach. A pożądane i zarazem nienawidzone *non-ego* łatwo staje się przedmiotem ironii. Jak pisał Schlegel, ironista musi ironizować nad czymś, ironia musi posiadać swój przedmiot, może być postawą przyjętą w stosunku do czegoś<sup>18</sup>. W utworze Komornickiej podmiot czuje nienawiść do „świata, który jak ja nie umierał – potrafił jeść i pić, być sytym i spokojnym [...] – dla świata, który zdawał się mówić do mnie: – JAM JEST, KTÓRY JEST, A TY – KTÓREJ NIE MA. NIEDORODZONYM BIA-DA!!!” (365).

Świat gromady istnieje pozytywnie i miewa się dobrze. To bohaterka nie potrafi znaleźć miejsca w jego przestrzeniach: czuje się jak wyrzucona z łona świata zdechła ryba, niedorodzony odmieniec, który trwa w poczuciu absurdalności własnego istnienia. Mimo to podejmuje kolejne próby integracji<sup>19</sup>, zaspokojenia

<sup>18</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt., s. 114.

<sup>19</sup> Choć ów świat jest bohaterce całkowicie obcy: „wiedziałam, że nas dzieli

„GŁODU ZEWNĘTRZNOŚCI”, nakarmienia pokarmem świata „wyjących demonów”, które w stanie „bezwzględnej duchowej samotności” pożerają siebie. Inwektywy kierowane przeciwko sobie, masochistyczne gesty i oskarżenia, przekraczają wszelkie możliwe granice samoponiżenia, czasem przybierają formę samouwłaczającej ironii<sup>20</sup>. Głównym jej przedmiotem nie jest bowiem *non-ego* rozumiane jako otaczająca zewnętrzność, lecz sam podmiot, który stawia znak równości między winnym i ofiarą: „Brak bezpośredniego krzywdziciela kazał mi winowajcę widzieć w sobie” (333).

Podmiot „spowiedzi” widzi w sobie „nieudaną próbę natury”, przeklina godzinę swego poczęcia, drogę życia zwie znaczną „kamieniami głupoty i klęski”, odczuwa dreszcze odrazy „do tworu, który tylko takie życie stworzyć umiał” (335), własną psychikę nazywa „nierozwikłanym chaosem” (341) i kilkakrotnie powtarza: „Umiałam tylko tworzyć i niszczyć” (349), czasem dodając: „Kochać nie umiałam” (348).

Spiętrzanie pejoratywnych samookreśleń może wzbudzić wątpliwość, czy mamy do czynienia ze szczerą manifestacją autentycznej mikromanii, chorobliwą zaniżoną samooceną, czy może z ironiczną grą z czytelnikiem, który zna dumę, butę i pewność siebie autorki poematu, której Ja liryczne zdaje się być (negatywną?) kopią. Zwłaszcza, że samouwłaczające oceny najczęściej przekazywane są w kodach wstrętu: „Szczęnię wrzucone do gnijącej studni” (332), „wyrzucona z łona świata jak zdechła ryba” (364), „grząski śmietnik rozczarowań” (348), „pleśń i jad” (336), „prochem, kałem i śmiechem było mi szczęście i nieszczęście” (353).

---

przepaść dwu ras zasadniczo sobie wrogich, – instynktowna nienawiść ba-wołu do tygrysa” (*Biesy*, 346).

<sup>20</sup> Określenia „ironia samouwłaczająca” użył D. S. Mueke w tekście *Ironia: podstawowe klasyfikacje* (przeł. G. Cendrowska, w: *Ironia*, dz. cyt.) w takim rozumieniu: „Ironia samouwłaczająca to subiektywny równoważnik niedomówienia albo przesady, najczęstszych odmian ironii bezosobowej; miast zwięźle przedstawić swe poglądy, powiedzieć mniej, niż się ma na myśli, ironista pomniejsza siebie, udając głupszego, niż jest w istocie” (73). Używam tego określenia w nieco innym znaczeniu: przesady w samoubliżaniu, udawaniu gorszego, niż się jest.

Wstrętność jest szyfrem ludzkich namiętności, jak pisał Winfried Menninghaus<sup>21</sup>. Podmiot *Biesów* z dystansem („chłodem”) imaginuje sobie nawet pośmiertny rozkład swego ciała: „Myślałam o mrowieniu się robactwa w zimnej zgniliznie swego trupa, o odpadaniu ciała do kości, o obnażaniu się szkieletu spod ruiny tkanek, z takim chłodem” (360). Mamy tu do czynienia z tropem ironicznej defiguracji: Ja ogląda swoje trupie Ja-nie-Ja, pokazując ironiczną konstrukcję samego świata. Bohaterka Komornickiej zdaje się mówić za Nietzschem: „O d c z u w a m w s t r ę t , p o z n a ł e m w i ę c ”<sup>22</sup>. Poznanie potrzebuje uwstrętniającego doświadczenia. Wstręt jest dla bohaterki *Biesów* odbiciem prawdziwego wejrzenia w istotę rzeczy, wynikiem rozpoznania absurdalności (własnego) bytu:

OBRZYZDZENIEM napawały mnie: miał moich myśli, stonożne macki moich sensacyj, kretyniczno lubieżne łzy i uśmiechy mego wstrętu. – Życie było mi nie cierpieniem, lecz spluwaczką mego wstrętu. (354)

Julia Kristeva pisała, że „Nic lepiej niż wstręt do siebie nie wskazuje, iż każdy wstręt to w istocie uznanie *braku* leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia”<sup>23</sup>. Podmiot *Biesów* to podmiot łaknący, *homo desiderans* w wymiarze totalnym i zwielokrotniony *homo patiens*, nie mogący zaspokoić swych wyjących głodów, którego wyobraźnia uruchamia – czasem ironiczną, czasem transgresywną – eksplozję autoagresji i samookaleczania<sup>24</sup>. Ironizuje nad sobą, swoją duszą, ciałem i nawet... swoją fizjologią:

<sup>21</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 128.

<sup>22</sup> F. Nietzsche, cyt za: Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, dz. cyt., s. 213.

<sup>23</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 11.

<sup>24</sup> Np. „Pędziłam pod ten piorunowy grad, wzywałam gromów, – piersi mej trzeba było tych druzgocących pocisków, łamania się żeber, wcinania się siedmiu nożów poznania w tę niez mordowaną miazgę istnienia, którą tylko wypoczynek trudził, tylko spokój przerażał. Zacięłam szczęki i chwyciłam druty tej potwornej maszyny elektrycznej życia – by doznać jego prądu w swoich żyłach” (*Biesy*, 357).

mózg płynął z krwią w żyłach, – płuca wzbierały poza gardło i dyszały na powietrzu. Ogromne i sine, – serce wpijało się we wnętrności, włosy zamieniały się w ręce, – a z ramion wyrastały głowy. (341)

Głód, najbardziej pierwotne fizjologiczne odczucie, bohaterka czyni podstawową metaforą własnej egzystencji – dominującego, totalnego poczucia BRAKU: braku komunikacji ze społeczeństwem, umiejętności kochania, scalenia własnego Ja w funkcjonalną całość. Utwór zapelniają przejmujące i wyrafinowane obrazy głodowego obłądu:

Na księżycem ubielonej ścianie przesuwają się obrazy jak latami magicznej, – a każdy był odbiciem jednej z kart mego życia, każdy był historią innego głodu, innego poszukiwania chleba życia – i pożerania w jego braku rzeczy martwych i plugawych, wszelakich odpadków i kałów, szkła, trucizn i kamieni; – a potem obłądy wstrętu, szal potępięczy, bratobójcza nienawiść dla świata, który jak ja nie umierał (364).

Świat dostarcza wstrętnego pokarmu, a taki pokarm nie może być traktowany poważnie. „Ironiczny podmiot, gdy rzeczywistość straciła dla niego znaczenie, sam staje się czymś nierzeczywistym” – twierdził Kierkegaard<sup>25</sup>. Bohaterka *Biesów* nabiera przekonania, że coś z nią nie jest w porządku. Odczuwa rozbitcie Ja (wrażenie „pokawałkowania”), cierpi na bezsenność, napady przerażenia, natręctwa, balansowanie na granicy obłądu prowadzące do prób samobójczych. Jest jak dziwny mechanizm, który nie da się złożyć w dobrze funkcjonującą całość, ponieważ nie zna swego Prototypu, idealnego projektu indywidualności, a być może go po prostu nie ma. Pośród Braków, jakie dręczą bohaterkę, jeden jest najbardziej niepokojący i znaczący – brak własnej twarzy, która zmienia się jak kameleon, by w końcu przybrać bezcielesną formę:

Ale było jedno odbicie, które mnie przejmowało mistyczną trwogą [...] było to zjawienie obłoku twarzy o niknących konturach [...] roz-

<sup>25</sup> S. Kierkegaard, *O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa*, dz. cyt., s. 198.

świecające się otchłanie oczodołów. – Była w niej bezcielesność i groza demoniczna, – jakby mi się ukazywało, mroząc krew w żyłach, – nieodgadnione i złowrogie oblicze mego Ducha. (344)

I to oblicze zjawi się w finale utworu, by oznajmić bohaterce wiekuiłą kłutwę. W ujęciu Kierkegaarda egzystencjalna redukcja potrzebna była do tego, aby odnaleźć w sobie głos nieskończoności – Boga<sup>26</sup>. W ostatnich partiach tekstu Komornickiej także określony zostaje duchowy horyzont, ku któremu Ja się rozwija – ale jest nim negatywna wiekuiłość, na którą Ja zostało – od dnia swych narodzin – skazane. Było bowiem od samego początku źle skonstruowaną maszyną. Nienaprawialną ani w wymiarze ziemskim, ani w transcendentnym. Podmiot *Biesów*, w przeciwieństwie do ironicznego podmiotu Kierkegaarda, odarty zostaje nawet z metafizycznej nadziei, bowiem śmierć nie jest końcem męki: „Za jej groźnymi bramami rozciągała się bezbrzeżna droga awatarów, obciążona tym samym co na ziemi przeznaczeniem, – tą samą dla mnie kłutwą wiekuiłą” (360).

Bohaterka pozostaje wyobcowana nie tylko w doczesności, także byt transcendentny napawa zgrozą, jawi się jako nieskończona suplementacja uszkodzonego ducha. Przestrzenią ironii w ziemskim wymiarze było tragiczne napięcie między Prototypem a Nierodzoną. Tego napięcia nie niweluje nawet śmierć. Ironia egzystencjalna rozszerza się na ironię metafizyczną. Podmiot *Biesów* tkwi w absurdalnej egzystencji w obu dymensjach, zawieszony w totalnej negatywności. Utwór Komornickiej odsłania zatem nie tylko rdzeń tragicznego egzystencjalnego doświadczenia, ale także ironiczne oblicze nicości, jaką podszyty jest wszechświat.

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 202.



### Bibliografia

- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Kasperski E., *Ironiczna antropologia. Rozdwojenie i podwojenie człowieka u Kierkegaarda*, „*Studia Filozoficzne*” 293 (4), 1990.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Komornicka M., *Utwory poetyckie*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996.
- Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.

**Gabriela Matuszek**

*The Jagiellonian University in Kraków*

### ON IRONY IN MARIA KOMORNICKA'S *DEVILS*

#### Summary

The paper focuses on the so far unexplored presence of irony in Maria Komornicka's long poem *Devils*. As it is demonstrated, within the fabric of Komornicka's text, which abounds in autobiographical sincerity and unrestrained straightforwardness, there lurks irony, or at least the possibility thereof. Its 'broken' subject, full of ambivalence and disharmony, assumes sometimes an attitude, which, to quote from Kierkegaard, we can call an "infinite and absolute negativity." The paper explores a subtle network of ironic tensions between 'I' and the world, between the speaking subject and the subject being spoken about, between "I" and 'Not-I,' and between a Prototype and a Partly-Born. The author highlights the fact that in contrast to the ironic subject in Kierkegaard's writings, the heroine of Komornicka's poem remains estranged not only from the *here and now*, but that her transcendental being seems an infinite supplementation of the harmed spirit. Thus, the existential irony is expanded to include the metaphysical irony. Komornicka's poem unveils not only the core of tragic existential experience, but also an ironic aspect of nothingness, which lines the world.

**Key words:** Maria Komornicka, *Devils*, irony, 'broken' subject, spirit, metaphysics



Maria Komornicka (1876–1949)

Paweł Wojciechowski  
*Ateneum – Szkoła Wyższa w Gdańsku*

## IRONIA KONIECZNA W TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ KAROLA IRZYKOWSKIEGO

### *Człowiek i poeta prawdziwy*

W historii literatury europejskiej Karol Irzykowski (1873–1944) zajmuje niezaprzeczalnie poczesne miejsce. Głównie jako autor nowatorskiej, filozoficzno-psychologicznej, ironicznej i autotematycznej powieści o niejednoznacznym tytule *Pałuba*, nadto recenzent, publicysta literacki, beletrysta oraz poeta<sup>1</sup>. „Oryginalność i niezależność myślenia Irzykowskiego o kulturze i literaturze, widoczna od początku jego twórczości, była powodem nikłego odbioru jego wczesnych wierszy, dramatów filozoficznych (wyd. *Wiersze i dramaty*, 1907) i nowelistyki (wyd. *Nowele*, 1906)”<sup>2</sup>. Właśnie owa niekonwencjonalność myślenia autora *Snów Marii Dunin*, a także pewna niedbałość perceptywna krytyki przejawiająca się w nierozpoznanie głębszej, niepostrzegalnej płaszczyzny semantycznej wierszy Irzykowskiego jest, jak sądzę, przyczyną niezyczliwego przyjęcia jego twórczości lirycznej. Uwyraźnić tu również należy zupełnie niezrozumiałe powtarzanie do dziś krzywdzących poetę opinii na temat słabości kunsztu poetyckiego, dyskusyjnej wartości jego kompozycji lirycznych, naiwności, krzyczącego konwencjonalizmu, banalizacji, niewprawności warsztatowej czy wreszcie płytkości inwencji i niekontrolowanego wstydlivego wręcz subiektywizmu<sup>3</sup>. *Wiersze i dramaty*

---

<sup>1</sup> Zob. E. Ichnatowicz, *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864–1914)*, Warszawa 2000, s. 96.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Zob. C. Rowiński, *Irzykowski jako dramaturg*, „Dialog” 1961, nr 9, s. 138;

z 1907 roku zawierają liryki najwcześniejsze, rozproszone pierwotnie po różnych czasopismach. Adam Wiedemann niezwykle trafnie buduje ich genezę, konstatując –

Podtytuł części tomu zawierającej wiersze informuje wyraźnie, że powstały one w latach 1893–1897, a więc między 20 a 24 rokiem życia autora, z tym też okresem należy je łączyć. Karol Irzykowski w roku 1907 jest jedynie ich wydawcą, ogłaszającym dzieła „swoje”, ale jednocześnie – „cudze”. Publikacja ta nie jest więc świadectwem zdziocinienia wielkiego krytyka; to on – „dorosły” – odważył się wprowadzić na rynek literacki swoją własną młodość ze wszystkimi jej przypadłościami, ale też z jej tylko właściwą wizją świata i sposobem przekuwania jej w literaturę. Wiersze te nie istnieją same przez się, lecz składają się na konceptualną dokumentację, której przedmiotem jest rozpoczynający swoją pisarską drogę Karol Irzykowski – poeta<sup>4</sup>.

Młodzieńcze wytwory poetyckie Irzykowskiego są w moim odczuciu – literackim progiem do późniejszej, treściowej aktywności pisarskiej w obszernym zakroju. Młody – pamiętajmy, dwudziestoletni (!) – poeta, jak każdy adept wchodzący na ścieżkę artystyczną miał prawo do popełniania rozmaitych potknięć, ujawniania warsztatowych braków, ale przede wszystkim miał prawo zaistnieć, wyłonić własne *emploi*, podjąć próbę indywidualnej wypowiedzi w wybranych przez siebie rodzajach literackich. Wybór taki jest podyktowany autentycznością pisarstwa tak widoczną zwłaszcza w fazie inicjalnej twórczości autora *Pałuby*,

---

T. Walas, *Irzykowski – poeta i dramaturg*, „Nowe Książki” 1978, nr 6, s. 44-45; A. Sulikowski, *Próba warsztatu*, „Twórczość” 1979, Rok XXXV, nr 1(402), s. 131-133; Karol Irzykowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala, BN nr 222, seria I, Wrocław 1975, s. VIII. Wojciech Głowala podkreśla, iż nieustannie wytykano Irzykowskiemu brak talentu, grafomanię, „niepoetyczność”, niefortunność, brak zmysłu estetycznego i wyrażano pogardę dla formy jego kompozycji lirycznych. Badacz wskazuje w tym kontekście następujących recenzentów: Boya, Wacława Moraczewskiego i Stanisława Gałęzysza – W. Głowala, *O wierszach Karola Irzykowskiego*, w: „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 2(20) 1975, s. 117.

<sup>4</sup> A. Wiedemann, *Konceptualizm literacki Karola Irzykowskiego. Dziennik, wiersze, dramaty*, „Pamiętnik Literacki” 1995, Rocznik LXXXVI, zeszyt 4, s. 22.

odwagą werbalizowania swoich myśli, odczuć, wrażeń, inspiratorskim spojrzeniem na rzeczywistość, a nadto próbą. Próbą własnego określania świata i znamionowania go oraz poszukiwania miejsca w dookolności, tropienia celu, pewną propozycją niekłamanej obecności i przyzwoitości, bowiem Irzykowski poeta – jak trafnie stwierdza Wiedemann – „postanowił »zagrać w otwarte karty« i ujawnić swój – najwierniejszy z możliwych – literacki portret z okresu »przedpałubicznego«”<sup>5</sup>. W recenzji *Wyboru poezji* Andrzeja Niemojewskiego (Warszawa 1899) Irzykowski scharakteryzował poetę w następujących słowach:

(...) przede wszystkim wymaga się od poety, aby miał pietyzm dla tego, co nim wstrząsa, co go niepokoi (...). Poeta ma więc być nie tylko szczery – bo szczerość tuzinkowego człowieka może wprawdzie czasem wzruszyć, jednak nigdy głębszych strun w nas nie targnie – ale także musi być mądry i rozumieć przynajmniej wszystkie myśli nurtujące jego wiek, jeżeli nie sięgać po nowe<sup>6</sup>.

Portretując Niemojewskiego, Irzykowski scharakteryzował siebie jako poetę i człowieka. Liryka gotowego do „wyciskania na każdej prawie karcie swego indywidualnego piętna”<sup>7</sup>. Człowieka strapionego, niespokojnego, wrażliwego, prostolinijnego, rozdieranego wielorakością koncepcji i doznań, młodzieńca piszącego wiersze, ale przede wszystkim takiego człowieka, jakim naówczas był.

### *Horla*

W dobie *fin de siècle'u* nader poczytnym opowiadaniem francuskiego nowelisty Guy de Maupassanta była *Horla* (1886 – pierwsza wersja; 1887 – edycja druga). Ów dźwięczny, intrygujący tytuł wyzwala pytanie: czym jest enigmatyczna *Horla*? Próbę odpowiedzi na nie podjął Karol Irzykowski, który na peryferiach treści opowiadania Maupassanta przedstawia indywidualne prze-

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, Tom 1, 1897–1922, teksty zebrała i oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 26-27.

<sup>7</sup> Tamże, s. 27.

myślenia dotyczące sztuki [*Czym jest Horla? (Rodzaj programu)*, 1896]. Dla Irzykowskiego Horlą jest poezja. „Horliczność” twórczości poetyckiej wyraża się, jego zdaniem, w możliwości stwarzania z przejawów świata zastanego nowej emanacji, nowej rzeczywistości. Horla to także niewiadoma, niepostrzegalna niezwykłość świata, która za pomocą wrażeń oddziałuje na artystę i daje mu wolę odkrywania nowych powłok rzeczywistości. Autor *Patuby* punktem ciężkości w swoim namyśle zauważalnie czyni poezję, konstatując:

Niech poezja zbliży się niewidzialnie, okrąży człowieka, zaszeleści mu skrzydłami nad głową, kładzie mu rękę na duszę i szepce:  
I ja tu jestem, ja, twój Horla, ja zawsze z tobą!<sup>8</sup>  
(...) poezja jest Horlą<sup>9</sup>.

Horla to dwubiegunowość, podwójność egzystencji człowieczej. To także groźba wobec woli mocy pragnącej życia i siły, czyhającej na odpowiedni moment, aby się ujawnić, wyłonić z ciemności ludzkiej duszy, z nocy urągającej życiu – dniu, z ciemności przeciwnej istnieniu, z ujętej po schopenhauerowsku woli śmierci. Tam, gdzie Maupassant chyli się ku apoteozie woli śmierci, gdzie zdaje się afirmować jej potęgę, gdzie przeczy możliwości podjęcia jakiegokolwiek terapii, dostrzegalny jest dekadentyzm. Ta wola – ta Horla jest nieustannie obecna, urasta w siłę, opanowuje ludzki świat. Dekadentyzmowi towarzyszy specyficzny hedonizm, ujawniony w niesamowitej, obłąkańczej przyjemności opowiadania o przewyciężaniu potęgi życia, o autodestrukcyjnym dążeniu ku śmierci. *Horla* jest zatem ironiczną spowiedzią dekadenta, wykonującego pokłon w stronę filozoficznych koncepcji Artura Schopenhauera. Jest tym, co potępiał Fryderyk Nietzsche – triumfem schyłkowości, „zstępującej linii życia”<sup>10</sup>. „Dzisiejszej nocy czułem, że ktoś przykucnął nade mną, z ustami

<sup>8</sup> K. Irzykowski, *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)*, w: tenże, *Nowele*, Kraków 1979, s. 86.

<sup>9</sup> Tamże, s. 83.

<sup>10</sup> F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak się filozofuje młotem*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2000, s. 94.

na moich ustach, pił mi życie z warg”<sup>11</sup> – wyznaje bohater Maupassanta. Uświadomienie obecności tajemniczej, wrogiej siły budzi ontologiczny zgrzyt, a stając się *idée fixe*, obezwładnia, paraliżuje pęd ku życiu, formułuje pasywistyczny model egzystencji. Bohater z przerażeniem obserwuje złożoność swej duchowej natury i niepokodzony z tym odkryciem ulega iluzji, że „mała podróż pomoże (...) [mu – przyp. P.W.] odzyskać zdrowie” (s. 173). Czy można jednak udać się w podróż od siebie? Czy można od siebie uciec? Okazuje się, że to droga do mrocznego królestwa strachu, lęku typowego dla dekadenta – strachu przed zmierzaniem się z prawdą kształtu własnej natury, nieustanna, uparta ucieczka przed sobą. Lęk przed sobą samym to jednocześnie strach przed uznaniem wielości, która buduje wszelką jedność.

Po człowieku – Horla. Po tym, który może umrzeć każdego dnia, każdej godziny, każdej minuty, w byle wypadku, przyszedł ten, który ma umrzeć w swoim dniu, w swojej godzinie, w swojej minucie, gdy dojdzie do kresu swojego istnienia! Nie... nie... z pewnością, z pewnością... nie zginął... A zatem... a zatem... ja będę musiał się zabić, ja!... (s. 193) –

– stwierdza bohater *Horli*. Niemożność rozpoznania i ogarnięcia wszystkich płaszczyzn wewnętrznej rzeczywistości prowadzi go do obłędu: ujawnia marzenie o nadczłowieczeństwie, a zarazem strach przed spełnieniem tego pragnienia. A przecież tylko nietscheański nadczłowiek wybiera samodzielnie i w wolności moment śmierci<sup>12</sup>. Okazuje się, że uciekając przed nieznanym bohater jeszcze głębiej zanurzył się we własny duchowy labirynt. Zapanował nad Horlą dopiero w chwili, kiedy postanowił umrzeć. Śmierć jawi się tutaj jako furтка poznawcza – jest obietnicą odkrycia siebie jako całości. Jest drogą do zrozumienia, że Horla będzie istniał dopóty, dopóki istnieje ten, którego część Horla

<sup>11</sup> Guy de Maupassant, *Horla*, w: tegoż, *Horla i inne opowiadania*, tłum. I. Wieczorkiewicz, Warszawa 1961, s. 175. W dalszej części tekstu paginację odpowiadającą wyszczególnionym cytatom z tego wydania podaję w nawiasach.

<sup>12</sup> Zob. M. Pąckiński, *Maski Zaratustry. Motywy i wątki filozofii Nietzschego a kryzys nowoczesności*, Warszawa 2004, passim.

stanowi. „Obok mnie istnieje jakaś niewidzialna istota” (s. 183), mówi bohater, tak jak Norwid uwyraźnił nieodzowny ironiczny „bytu cień”. Ujawniony tu zostaje strach przed możliwością istnienia czegoś niedostępnego ludzkiemu poznaniu. Ten strach paraliżuje, a jednocześnie wyzwala tęsknotę za poznaniem absolutnym. Maupassant akcentuje zauważanie energii wypełniającej kosmos: energii przyrody i energii człowieka – tej, która jest nim, a której się obawia; tej, która należy do niego, a jednocześnie jest mu obca. Człowiek „naciskany” przez tę energię, nie chce się przyznać do mocy, które wydają się nie przystawać do uświadomionego kształtu osobowości. Maupassant bawi się wywoływanymi wrażeniami, niemal ironizuje z czytelnika, który wcześniej czy później musi stać się współuczestnikiem obłądu bohatera. Za parawanem obłądu naturalista rozpoczyna proces odkłamywania świata – odziera go z masek, odkrywa prawdę o wewnętrznej strukturze człowieka. Jest to nadzwyczajna kompetencja do świadczenia świata, potęgowania samotności, emitowania nieustannego poczucia zagrożenia. To epicentrum intymnego obszaru przeżyć jednostki, w którym żywiołem niszczącym okazuje się wielostronne horliczne wrażenie ironii, które jest „czysto osobiste, osamatniające”<sup>13</sup>. Ewa Paczoska ma zatem rację, stwierdzając, iż Horla jest metaforą „symbolu tego, co w człowieku niezrozumiałe, straszne, tajemne i fantastyczne”<sup>14</sup> – symbolu, na którym szczepi się ironia (określenie Jarosława Ławskiego).

### *Refleksja egzystencjalna*

„Poezja to znaczy ów przedracjonalny, mgławicowy stan (...) niejasny, ale napełniony uczuciem zagadkowości, rozpacz, ponurości, śmieszności”<sup>15</sup> – pisał autor *Pałuby* w jednym ze swo-

<sup>13</sup> K. Irzykowski, *Czym jest Horla?...*, dz. cyt., s. 84.

<sup>14</sup> E. Paczoska, *Spotkania naturalistów*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992, s. 236.

<sup>15</sup> K. Irzykowski, *Sprawozdania teatralne*, „Robotnik”, 8 listopada 1933, nr 410, s. 5.



ich sprawozdań. Kompozycje poetyckie Karola Irzykowskiego przypominają sekretny diariusz, w którym poeta pozostawił swoje przemyślenia, przeświadczenia, wyobrażenia, obawy i tęsknoty. Wiedząc o uwielbieniu przez Irzykowskiego Christiana Friedricha Hebbła, łatwo wywnioskować, iż wzoru wyżej zarysowanego pisarstwa szukał właśnie u niego. Stefan Lichański tak pisze o *Dziennikach* Hebbła –

(...) Iwią część tych notat stanowią robione na gorąco zapisy pomysłów twórczych oraz refleksji i to refleksji obudzonych doraźnym kontaktem z ludźmi, książkami, rzeczami, zagadnieniami atakującymi umysł, wyobraźnię, sumienie pisarza. Nic nie jest tu zamierzone, nie odbywa się według z góry przyjętego planu. Nagły impuls, potrzeba chwili weiska poecie pióro w rękę, każe mu utrwalić myśl zrodzoną właśnie teraz, właśnie w tym momencie. Hebbel zapisuje również wspomnienia, sny, pierwsze rzuty przychodzących mu do głowy tematów, a wreszcie owe drgnienia jednocześnie uczucia i wyobraźni, owe elementarne stany liryczne, które stawały się niekiedy nasieniem, z jakiego miał wykiełkować wiersz<sup>16</sup>.

Adam Wiedemann natomiast stwierdza –

(...) wszystkie niemal ważne pomysły o charakterze poetyckim zapisywał Irzykowski w stanie czystym (...) na szczególną uwagę zasługują „żywe poematy”, czyli sytuacje z życia, które Irzykowski utrwalał dla ich niezwykłego piękna, niekiedy także uzupełniając je tak, by w stopniu maksymalnym wyzyskać ich poetyckość<sup>17</sup>;

Wiersz ujęty więc zostaje jako „fotografia” stanu ducha czy nawet szerszej: stanu rzeczy; co więcej: akt twórczy jest dla Irzykowskiego zjawiskiem nieodwracalnym, wiersz raz napisany nie da się zmienić ani zniweczyć, wiersz poprawiony jest już nowym wierszem<sup>18</sup>.

W pomieszczonej na końcu tomu *Wierszy i dramatów* części: *Od autora* – Irzykowski ironicznie nazywa swoje liryki „notatkami”, „moimi wierszykami”, „młodocianymi; »bezmysłnymi«

<sup>16</sup> Ch. F. Hebbel, *Aforyzmy*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył S. Lichański, Warszawa 1985, s. 12.

<sup>17</sup> A. Wiedemann, *Koncepcjonalizm literacki Karola Irzykowskiego...*, dz. cyt., s. 16.

<sup>18</sup> Tamże, s. 21.

utworami”<sup>19</sup>, mającymi formę notacji, zapisków z codziennych wydarzeń i doświadczeń. W określeniach tych mieści się oczywiście odpowiednia doza ironii<sup>20</sup>, totalny dystans i typowa dla autora *Pałuby* ambiwalencja. Znamienne, iż przymiotnik określający utwory jako „bezmyślne” ujęty jest w cudzysłów, który nadaje tekstom ton niecałkowicie serio i tym samym łatwiej wskazuje nawias ironii. Irzykowski wielokrotnie wyodrębnia rzeczywistość poprzez dystans ironiczny i tym samym demistyfikuje ją. Dlatego często z liryzmem i brutalizmem pisze o iluzoryczności poznania sensualnego, o permanencji osamotnienia i niepokoju jednostki nieznającej swojego przeznaczenia, wreszcie o śmiertelności i osobiście rozumianej śmieszności człowieczej.

„U podstaw ironii (...) – pisze Beda Allemann – znajduje się czynnik refleksji”<sup>21</sup>. Kompozycje poetyckie Karola Irzykowskiego wpisują się w tę konstatację niemieckiego teoretyka literatury, bowiem odstawiają wielość perspektyw – od usiłowania zniwelowania prymarnego w kondycji człowieczej egzystencjalnego rozdarcia, chęci rozwikłania istoty zagadki wieczności i doczesności, pojmowania fenomenów życia i śmierci – po różnoimienne kształty emocjonalności, intymności i erotyzmu. Wiersze te odbijają wrażliwość i refleksyjność poety w sposób nieprosty, co pozwala „domyślać się czegoś innego i czegoś więcej niż to, co dosłownie wypowiada”<sup>22</sup>. Skoro zatem obecna jest u Irzykowskiego-poety refleksja i człowiek, to jest też w jego lirykach miejsce na wielowymiarową ironię jako nieodzowny przeciwieństwo „bytu cień” – jak pisał Cyprian Norwid w wierszu zatytułowanym *Ironia*.

Niezwykłość i (...) wielkość ironii – stwierdza Michał Głowiński – polega na tym, że ma ona najróżniejsze stopnie, że występuje w od-

<sup>19</sup> K. Irzykowski, *Od autora*, w: tegoż, *Wiersze i dramaty*, Albin Staudacher i Spółka (Marian Haskler), Stanisławów 1907, s. 210-213. Wszystkie cytowania wierszy Karola Irzykowskiego w dalszej części tekstu pochodzą z tego wydania; podaję w nawiasie tytuł utworu i numer strony.

<sup>20</sup> Zob. D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 62-66.

<sup>21</sup> B. Allemann, *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, w: *Ironia*, dz. cyt., s. 22.

<sup>22</sup> Tamże, s. 23.

miennych postaciach, w jednych jest wyrazista i od razu rozpoznawalna, w innych jest niemal ukryta, ledwo zaznacza swą obecność, bo sygnalizowana jest delikatnie i nie nasycza sobą całego tekstu<sup>23</sup>.

Taka strategia wyraźnie pojawia się w liryce Irzykowskiego. Płaszczyzny nędzy duchowej, ułomnej materialności egzystencji, chronicznie zagrażającej człowiekowi przestrzeni straty; dychotomiczność natury, kruchość i niepokaźność człowieka – często wyostrzają predylekcję ironiczną. Znaleźć tu można zatem typową findesieclową topikę w zakroju chłodnego, sceptycznego dystansu wobec wielowymiarowych tajemnic egzystencji, potęgi praw natury i podległego jej człowieka; na przykład:

Jestem zziębnięty i biedny  
Tym życiem, co ledwo tli

(\*\*\*[*Wokoło burza, śnieg, ciemność*], s. 51)

Idź więc, pędź dalej, lecz z podmuchem wiatru.  
Ty, ziarnko piasku, kroplę oceanu –

(*Głos*, s. 63)

Jesteś jak rozbitek, co na wątej łódce  
Bez kierunku płynie wśród oceanu

(*Wspólnikowi*, s. 67).

Ze zbioru analizowanych i interpretowanych tutaj wierszy wyłania się symptomatyczny dla doby schyłku wizerunek człowieka słabego, będącego elementem ramy kategorii mortalnych i groteskowych. Człowiek jako drobny fragment – płomyk, ziarno, kropla – wielkiej egzystencjalnej całości jest rozpaczliwie bezbronny i rachityczny względem zasady dziejów, i tym samym bardzo śmieszny w swojej słabości. Jest to zatem oznaka ironii pojętej filozoficznie jako cechy poznania oraz będącej „znakiem koniecznej ciemności, niedoskonałości człowieka i świata, znakiem antynomii wpisanej w istnienie”<sup>24</sup>. Poeta wyznaje:

<sup>23</sup> M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, dz. cyt., s. 13.

<sup>24</sup> E. Ichnatowicz, *Literatura polska...*, dz. cyt., s. 259.

A kiedy próżnią jest walka  
 I kiedy próżnią obrona,  
 Bezwładny, bezsilny padam,  
 Wołam padając:  
 O, jeśli pod Twymi rządami  
 Jest dzikie fatum, to zmień,  
 Wyjm jedną śrubkę z mechanizmu świata,  
 Zaśnij na chwilę.

(*Modlitwa*, s. 21-22)

Irzykowski uwyrażnia, iż człowiek jest skazany na determinizm natury, nie mając wpływu na bieg energii życia i tkwiąc w egzystencjalnych wariantach kauzalnych. Ważną zasadą tej poezji wydaje się być zmaganie. Człowiek jako więzień bytu zmagający się z kruchością egzystencji doczesnej, opresyjnej, nieprzerwanie mocuje się, siłuje bez powodzenia z takimi energiami jak czas, przemijanie, egzystencjalna bezdomność, co z zasady przydaje wielorakich udręczeń (choćby *Z historii naturalnej*, s. 46-47; \*\*\*[*Wokoło burza, śnieg, ciemność*], s. 51). Stąd tak częste refleksje na temat ironii losu, by przywołać następujące przykłady:

Stwórcu, spraw, niech wszystko zniknie,  
 Zginiemy ochotnie!

(\*\*\* [*Zastonięte czarną nocą*], s. 9)

Czuję się kwiatem samowolną ręką  
 Zerwanym gdzieś daleko

(*Żelazny fundusz*, s. 44).

Z żywołem się pieścić, ramieniem go pruć,  
 Każdą jego kroplę przy sobie czuć;  
 (...) to tylko temperament!

(\*\*\*[*Gdy w piersi twej zbudzi się...*], s. 3)

Dziś los w norze mnie osaczył,  
(...)  
Nagi jestem – lecz bogaty,  
Bo już nie mam nic.

(\*\*\*[*Gdzieś czytałem o tym lisie*], s. 23)

Człowiecza doczesność jest fasadowa, poeta stwierdza minoro-  
rowo w wierszu o wymownym tytule: *Być czy nie być*, parafrazu-  
jąc Shakespeareowskie „być albo nie być”, udobitniające jego  
ironiczny stosunek do życia, do jednostki o kondycji nietrwałej –

A więc myślenia otworzyłem kurki,  
Prawie nie jestem i znikają chmurki  
Na horyzoncie.  
I różne hece, które są na świecie,  
I wiele osób, które tam znajdziecie,  
Jak małe lalki spieszą, i wycinki  
Z życia dostały skądś małe nożytki,  
I rozmaite sprzęty, fatałaszk  
Po niewidzialnych ścieżkach, dla igraszki

(*Być, czy nie być?*, s. 57-58).

### *Śmierć jako konieczność*

Irzykowski – tak jak niemal wszyscy poeci Młodej Polski –  
wypowiada na paginach swojej liryki refleksję tanatologiczną.  
Jest w nią wpleciona findesieclowa tęsknota do śmierci, zabar-  
wiona chęcią uwolnienia z gorsetu doczesności i jej limitacyjnego  
charakteru oraz przekonaniem, że śmierć jest punktem stycznym  
z życiem istotnym, właściwym, pełnym. Dla poety śmierć okazuje  
się ścieżką wyprowadzającą z odmetów doczesności, ultyma-  
tywnym nasyceniem. Śmierć u Irzykowskiego wyzwala od redun-  
dancji doznawania egzystencji bieżącej, wprowadza w arche-  
typiczność, niezmiennosć, a nadto wspomaga pracę ironii w obra-  
zach poetyckich. Naturalnie, pragnienie Irzykowskiego napiętno-  
wane jest naprężeniem wątpliwości, zawieszeniem pewności, co

jednak kompensuje poeta nierzadkim stosowaniem techniki onirycznej, by dowieść zasadności pragnienia, aby śmierć okazała się spełnieniem marzenia o duchowej wolności.

A kiedy żyć,  
To jakby pośród upiorów,  
Ciężyc ku śmierci jak do przebudzenia,  
A w życie wchodzić jak w sen.

(*Żelazny fundusz*, s. 44)

Właśnie – „~~cię~~/żyć ku śmierci jak do przebudzenia” (sic!) – wyznaje Irzykowski. Dlatego w jego lirykach, podobnie jak w cyklu *Rozmyślań* Antoniego Langego czy *Poezjach* Tetmajera, niejednokrotnie spostrzec można intuicję, że to śmierć jest życiem właściwym, że człowiecza doczesność jest fasadą istnienia autentycznego –

(...)  
na łódce myśli  
W śmierć się zabłąkać i drogi nie znaleźć  
z powrotem.

(*Być czy nie być*, s. 59)

Śmierć – jak konstatuje Hanna Ratuszna – „otwiera bogaty kontekst epistemologiczny”<sup>25</sup>, rozcina doczesne kajdany, znosi egzystencjalny ucisk, substancjalny gorset, torując ruch wzwyż, ku transcendencji. Śmierć jest zatem włazem do istnienia zupełnego, jest furką do czystego poznania<sup>26</sup>. Podmiot tych wierszy nosi znamiona Schopenhauerowskiego człowieka cierpiącego, skazańca nakierowanego ku śmierci – ostatniej koniecznej zmianie jakiej doświadcza człowiek w doczesności. Schopenhauerowska

<sup>25</sup> H. Ratuszna, *Śmierć Boga – śmierć człowieka w „Panterze”*, w: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk i T. Cieślaka, Kraków 2000, s. 18.

<sup>26</sup> Zob. P. Wojciechowski, *Przez labirynt rozmyślań do bramy śmierci – Antoni Lange „Rozmyślania”*, w: tenże, *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010, s. 127-148.

fascynacja filozofią buddyjską z jej centralną zasadą nirwany – stanu wygaśnięcia cierpienia – u Irzykowskiego przyjmuje wariant łagodniejszy – nie tak ostentacyjnie wzmacniany i bezpośredni jak na przykład u Tetmajera – efekt śmierci lekkiej. Autor *Pałuby* orzeka:

A teraz pragnę tylko lekkiej śmierci.

(\*\*\* [Spełniłem służbę swą na tej tu ziemi], s. 60)

I dogódź memu pragnieniu,  
 (...) Niechaj wnet spotkam ognisko,  
 Ach, nowe ognisko światła,  
 Bym w jego blasku się skrył!

(*Modlitwa*, s. 22)

„Pod piórem Tetmajera – stwierdza Anna Czabanowska-Wróbel – pragnienie nirwany zamieniało się często w marzenie o śmierci jako łagodnym ukojeniu i zapomnieniu”<sup>27</sup>. Taka zamiana ma również miejsce u Irzykowskiego. Podmiot wierszy najczęściej śni o przenikaniu wymiarów, tonięciu w ciszy bezdennej (*Cisza leśna*, s. 7-8; *Modlitwa*), marzy o przebudzeniu się w innej, lepszej bo uwolnionej od wszelkich ograniczeń przestrzeni, gdy

na granicy dwojga światów jeszcze  
 Duch się kołysz  
 (...) Patrzę na świat,  
 Jak na nieznanne jakieś mi wybrzeże.  
 (...) Ach, tak!  
 Więc to był sen!

(*Żelazny fundusz*, s. 43 i 44)

<sup>27</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, w: *Historia literatury i kultury polskiej*, Tom 3, *Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, wydanie I, Warszawa 2007, s. 102.

W świecie poetyckim Irzykowskiego sen i śnienie przynależą do ważkości egzystencjalnych. Oniryzm jest tutaj powiązany z „funkcją kompensacyjną wobec lęków egzystencjalnych, wobec poznawczej niepewności. Wejście w przestrzeń snu chroni, odgradza (...) od grozy istnienia”<sup>28</sup>, a nadto „ewokuje (...) topos łagodnego przejścia (sen-śmierć) z doczesności do otchłani niebytu”<sup>29</sup>. Sen i śnienie mają tutaj także intencjonalne, jak sądzę, działanie uzdrowicielskie. Z jednej strony łagodzi negatywnie odbierane obszary egzystencji doczesnej, pozwala w niej „trwać”, z drugiej natomiast sen – jak trafnie stwierdza Barbara Sienkiewicz – „otwiera wgląd w sferę kosmiczną i naprowadza na przecucie tajemnicy metafizycznej”<sup>30</sup>, zaszczerpiętej u Irzykowskiego ironią ontologiczną. Daje to poecie uzupełniającą możliwość wielostronnego oglądu rzeczywistości, podsuwając dodatkowy sztafaż gnoseologiczny.

### *Eros tragiczny*

Złożoność i subtelność ironii doskonale odzwierciedlają erotyki Irzykowskiego, których jest niemało w dorobku poetyckim autora *Patuby*. Naznaczone są pewnym rysem tragicznym (na przykład: \*\*\*[*Tam szli oboje, a im bliżej szczytu*], s. 69-70), bowiem, mimo iż erotyzm jest tutaj subtelny, wnikliwy, odważny, pełen potencji, to jednak poeta cieniuje go fatalizmem, beznadziejnością i goryczą, nadając mu „podwójnego znaczenia, koniecznego w ironii”<sup>31</sup>. Scalenie przez poetę jasnej i ciemnej strony miłości uzmysławia jej energię napędzającą witalistyczny mechanizm egzystencji, manifestując pierwiastek metafizyczny i biologiczny życia. Miłość w poezji Irzykowskiego ociera się często o różnoimienne cierpienia, najmocniej jest przesycona liryczną

<sup>28</sup> B. Sienkiewicz, *Micińskiego sny – „ruiny tajemnicze”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004, s. 73.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 74.

<sup>31</sup> D. S. Muecke, *Ironia...*, dz. cyt., s. 63.



tęsknotą za ideałem miłości duchowej – nieosiągalnej w efekcie oddziaływania bolesnej ironii losu doświadczanej w doczesności:

Razem przykuci dwaj niewolnicy  
Całują kajdany –  
Lecz patrzę w Ciebie, jak więzień w ciemnicy  
Na kawał nieba.

(\*\*\* [*Nie jesteś godną mojego płomienia*], s. 14)

Nie jesteś piękną  
Moja dziewczyno,  
Lecz i niebrzydką.  
(...)  
Gotowaś myśleć,  
Żem się zakochał,  
(...)  
I miałbym hecę.

(*Niemy duet*, s. 12)

Samiczko chodź! Patrz oto klatka nasza  
(...)  
Tu nikt nie dojrzy nas, (...)  
A chociaż bojaźń jest i ciemno, ciasno,  
Tem lepiej nam, jesteśmy bliżej siebie!

(*Klatka*, s. 20-21)

Jest miłość jednocześnie li tylko przywłaszczaniem, użyciem ciała szalejących w namiętności, mocą destrukcyjną podmiotowość człowieczą, jest – jak w erotyku *O północy* – „handlem” (s. 28) – interesem odbywającym się między kochankami, eksplozją fizyczności (materialności), realizatorką bezwzględnych praw biologii –

(...) i chociaż nie mąż z żoną,  
W uścisku są namiętnym, i w szału wirach toną.

(*O północy*, s. 29)

Pobrzmiwa tu oczywiście element pesymistycznej doktryny Artura Schopenhauera – wedle której – „całe zakochanie (...) tkwi korzeniami wyłącznie w popędzie płciowym”<sup>32</sup>. W takiej perspektywie jest miłość kłamstwem, stanem objawiania największego egoizmu (np. \*\*\*[*To kółko na twych piersiach ukochana*], s. 59), parawanem erotycznych dążeń (np. \*\*\*[*Od pocałunków i uścisków twoich*], s. 60; \*\*\*[*Z ciemności korzystając*], s. 61), złudną grą pozorów –

(...) nim utonę w atmosferze Twojej,  
 To jeszcze tyle czasu mi zostaje,  
 Bym Ci powiedział, że nie kocham Ciebie,  
 Że moja lepsza częśćka nie jest Twoją,  
 (...)  
 O Ty królowo moja ukochana,  
 Nie wierz mym słowom, ja jestem szalony,  
 Chciałbym udawać, że ratuję siebie...

(\*\*\*[*Wiem, że nie oprę się czarowi Twemu*], s. 30)

(...)  
 Czemuż tu nie ma ciebie kochanku,  
 Mój zdrajco luby!

(*Pod wypogodzonym niebem*, s. 34)

W poezji Irzykowskiego miłość zmysłowa jest niezwykle zmienna, jej toksyczna energia wpisuje życie w diachronię bezwarunkowych odruchów, w ramę determinizmu (np. wiersz *Lethe*, s. 41-43). W swoim alternacyjnym charakterze jest budowaniem i niszczeniem, szczęśliwością i nieszczęściem, rozkoszą i cierpieniem – jest po hebbłowsku „tworząca i destruuująca”<sup>33</sup>. Irzykowski określa ją w naturalistycznej dykcji – wulgarnie, brutalnie, sarkastycznie, mianowicie że jest „nurzaniem się w kielichu rozkoszy” (\*\*\*[*Nie wątpiliśmy jednak nigdy o tem*], s. 45),

<sup>32</sup> A. Schopenhauer, *Metafizyka miłości płciowej*, przekład i wybór A. Pańta, Gdańsk 1995, s. 120.

<sup>33</sup> A. Mikolejko, *Hebbel: tragiczny krąg*, „Społeczeństwo Otwarte” nr 1, 1996, s. 27.

„rozkraczaniem nóg i pochylaniem ciała” (*Za miastem*, s. 47), a „w sercu młoty” (*Do wzruszenia*, s. 64) tylko wzmagają biologiczną energię. Znamienne, że często w tych erotykach podmiot liryczny jest kobietą<sup>34</sup>, co wskazuje na jawną autoironię Irzykowskiego (na przykład: *Urywek z pamiętnika Zosi*, s. 23, \*\*\*[*Na ustach pierwszy pocałunek czułam*], s. 57, *Czekam*, s. 65, *Widzę*, s. 66).

Hebbrowskie pojmowanie tragizmu zasadza się na przeświadczeniu, iż – jak stwierdza Anna Mikołajko – „tragiczną realnością jest to, że w świecie wszystko, co powstaje, natychmiast jest rozbijane, że działają cały czas dwie siły przeciwnie skierowane”<sup>35</sup>. Odwieczna zasada skomplikowania świata, jego niejednoznaczności i niejednostajności oraz naprzemienności kierujących rzeczywistością, poddaje owej wahliwości wszelkie istnienie. Z takiej pozycji bardzo blisko oczywiście ku Nietzscheańskiej doktrynie wiecznego powrotu – umykającego koliska czasu. Wszystko nawraca<sup>36</sup>, podlega ustawicznie sardonicznej cyrkulacji. To jest – jak konstatuje autor *Niewczesnych rozważań* – „coś, co musi wiecznie powracać; jako stawanie się, które nie zna nasylenia”<sup>37</sup> – ciągnąc ku ironicznemu absurdowi istnienia. Pierścieniowaty ruch bytu powoduje rygor egzystencji, naturalną selekcję, gdzie to co stare w oczywisty sposób odchodzi, ustępując miejsca temu, co nowe. Irzykowski przejmuje z istoty tragizmu autora *Judyty* element, który określa mianem niwelującego<sup>38</sup>, a zatem egzystencjalnie koniecznego. Analogicznie wygląda najważniejszy w pantragicznym stanowisku Hebbła – symbol koła. „Koło, krążenie, stała przemienność stanów osiągają tu status zasady organizującej wszelkie zjawiska. Świat jest jedynie widymym znakiem pantragicznego krążenia”<sup>39</sup>. Natura przedstawia się Irzykowskiemu tak, jak Hebbłowi „wielkim misterium, w którym

<sup>34</sup> W. Głowała, *O wierszach Karola Irzykowskiego*, dz. cyt., s. 120.

<sup>35</sup> A. Mikołajko, *Hebbel...*, dz. cyt., s. 27.

<sup>36</sup> Zob. G. Deleuze, *O woli mocy i wiecznym powrocie*, w: tenże, *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 2000, s. 59-78.

<sup>37</sup> F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 190.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> A. Mikołajko, *Hebbel: tragiczny krąg*, dz. cyt., s. 26.

ruch tajemnych znaczeń, więzi i porozumień odbywa się po kole we wzajemnym związku przyczyn i skutków, w którym nie ma żadnej przypadkowości, wszystko jest celowe<sup>40</sup>. Karol Irzykowski poprzez tropy hebbrowsko-nietzscheańskiej wykładni koła, uwypukla wymiar egzystencjalny ironii, przechodzącej w obsesyjną niechęć wobec wiecznotrwałego mechanizmu bytu.

*„Na tym świecie warto być tylko poetą lub niczym”*

Powyższe zwierzenie pozostawił osiemnastoletni Karol Irzykowski na jednej z pagin swojego dziennika<sup>41</sup>. Od wczesnej młodości pisał niemało wierszy. To Irzykowskie wierszopisanie stanowiło osobliwe obrzeże intymności, komunikacji z własną wrażliwością, było wykwittem subiektywnych wrażeń, doświadczaniem indywidualnej styczności z egzystencją, specyficznym jej transcendowaniem, a także zmaganiem się być może z osobistymi „horlizmami”. Z drugiej strony, było formą odpoczynku, dokonywaniem codzienności, intelektualnym dopełnieniem, domknięciem dnia, aby „pożytecznie usnąć”<sup>42</sup>. Był to pewien ceremoniał wplatany przez poetę w tkaninę terażniejszości, element immanentny w humanistycznej postawie Irzykowskiego, zgodny z pozostawionym przez niego poetyckim legatem – „Poezja dla mnie nie jest tym, co jest napisane, lecz pewnym stanem uczuciowym, który się wytwarza na szczytach myślenia”<sup>43</sup>. Henryk Markiewicz stwierdził, że Irzykowskiego „przede wszystkim pasjonowały (...) problemy ogólne literatury jako swoistej **wiedzy o człowieku**”<sup>44</sup> [wyróżnienie – P.W.]. W owej wiedzy o człowieku najbardziej jednak interesował go autentyzm człowieczego wnętrza – czysta duchowość jako substrat bytu, twórczość liryczna zaś jako

<sup>40</sup> Tamże, s. 27.

<sup>41</sup> W. Głowala, *O wierszach Karola Irzykowskiego*, dz. cyt., s. 115.

<sup>42</sup> K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, wyboru dokonał A. Dobosz, wstępem opatrzył S. Kisielewski, Warszawa 1964, s. 101.

<sup>43</sup> K. Irzykowski, *Czyn i słowo: glosy sceptyka*, Warszawa 1913, cytuję za: H. Markiewicz, *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011, s. 21.

<sup>44</sup> Tamże, s. 5.

owoc duchowości nie była dlań – tak jak dla Hebbła – „lirycznym wylewem wzruszeń, ale wyrafinowaną grą myśli”<sup>45</sup>.

Tak jak Fryderyk Nietzsche, Irzykowski niszczył to wszystko, co w jakikolwiek sposób redukowało człowieczą autentyczność, walczył o duchowość, dlatego śmiało wyznawał – „znam najłżejsze wibracje duszy (...) zapalam (...) fantazję do tego, co piękne i wzniosłe”<sup>46</sup>. Jego wiersze wymagają lekturowego wysiłku, głębszego namysłu, a nie naskórkowej, chłodnej egzegezy. To o wiele trudniejsze. Adam Wiedemann trafnie nazwał zbiór wierszy młodego Irzykowskiego „wierszowanym autoportretem”<sup>47</sup>.

Mimo młodego wieku, wyłania się bowiem z tych utworów człowiek pełny, artysta dojrzewający, liryk ironista stojący u progu pisarskiej drogi – człowiek, który na początku swojej drogi twórczej doskonale rozumiał, iż poezja „nie jest (...) drzemką między jednym myśleniem a drugim, lecz (...) koroną wszelkiego myślenia”<sup>48</sup>.

### Bibliografia

- Allemann B., *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Czabanowska-Wróbel A., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, w: *Historia literatury i kultury polskiej. Tom 3. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, wydanie I, Warszawa 2007.
- Deleuze G., *O woli mocy i wiecznym powrocie*, w: tenże, *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 2000.
- Głowala W., oprac., *Karol Irzykowski. Wybór pism krytycznoliterackich*, BN nr 222, seria I, Wrocław 1975.
- Głowala W., *O wierszach Karola Irzykowskiego*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 2(20) 1975.

<sup>45</sup> Ch. F. Hebbel, *Aforyzmy*, dz. cyt., s. 11.

<sup>46</sup> K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, wyboru dokonał A. Dobosz, wstępem opatrzył S. Kisielewski, Warszawa 1964, s. 96.

<sup>47</sup> A. Wiedemann, *Konceptualizm literacki Karola Irzykowskiego...*, dz. cyt., s. 22.

<sup>48</sup> K. Irzykowski, *Andrzej Niemojewski: Wybór poezji (Warszawa 1899)*, rec. w: tenże, *Pisma rozproszone, tom 1, 1897–1922*, teksty zebrała i opracowała J. Bahr, Kraków 1998, s. 39.

- Głowiński M., *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Hebbel Ch. F., *Aforyzmy*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył S. Lichański, Warszawa 1985.
- Ihnatowicz E., *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864-1914)*, Warszawa 2000.
- Irzykowski K., *Wiersze i dramaty*, Stanisławów 1907.
- Irzykowski K., *Czyn i słowo: glosy sceptyka*, Warszawa 1913.
- Irzykowski K., *Sprawozdania teatralne*, „Robotnik”, 8 listopada 1933, nr 410.
- Irzykowski K., *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, wyboru dokonał A. Dobosz, wstępem opatrzył S. Kisielewski, Warszawa 1964.
- Irzykowski K., *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)*, w: tenże, *Nowele*, Kraków 1979.
- Irzykowski K., *Pisma rozproszone*, Tom 1, 1897–1922, teksty zebrała i oprac. J. Bahr, Kraków 1998.
- Irzykowski K., *Andrzej Niemojewski: Wybór poezji (Warszawa 1899)*, rec. w: tenże, *Pisma rozproszone*, Tom 1, 1897–1922, teksty zebrała i opracowała J. Bahr, Kraków 1998.
- Markiewicz H., *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011.
- Maupassant Guy de, *Horla*, w: *Horla i inne opowiadania*, tłum. I. Wieczorkiewicz, Warszawa 1961.
- Mikołajko A., *Hebbel: tragiczny krąg*, „Społeczeństwo Otwarte” nr 1, 1996.
- Muecke D. S., *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Nietzsche F., *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszczy, czyli jak się filozofuje młotem*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2000.
- Paczoska E., *Spotkania naturalistów*, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992.
- Pąkiński M., *Maski Zaratusztry. Motywy i wątki filozofii Nietzschego a kryzys nowoczesności*, Warszawa 2004.
- Ratuszna H., *Śmierć Boga – śmierć człowieka w „Panterze”*, w: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk i T. Cieślaka, Kraków 2000.
- Rowiński C., *Irzykowski jako dramaturg*, „Dialog” 1961, nr 9.
- Schopenhauer A., *Metafizyka miłości płciowej*, przekład i wybór A. Pańta, Gdańsk 1995.
- Sienkiewicz B., *Micińskiego sny – „ruiny tajemnicze”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004.
- Sulikowski A., *Próba warsztatu*, „Twórczość” 1979 Rok XXXV, nr 1(402).

- Walas T., *Irzykowski – poeta i dramaturg*, „Nowe Książki” 1978, nr 6.
- Wiedemann A., *Konceptualizm literacki Karola Irzykowskiego. Dziennik, wiersze, dramaty*, „Pamiętnik Literacki” 1995, Rocznik LXXXVI, zeszyt 4.
- Wojciechowski P., *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010.

**Paweł Wojciechowski**

*Ateneum University in Gdańsk*

## ESSENTIAL IRONY IN KAROL IRZYKOWSKI'S POETRY

### Summary

The analysis and interpretation of Karol Irzykowski's poetry conducted in the text reveals his divergent aspects as an artist and a man. Three categories are prominent in the broad range of typical modernist issues: ontology, epistemology, and eschatology as opposed to the weakness of the individual. The most resonant chord of this lyric poetry comprises multifaceted musings on poetry (Horla), love and eroticism, and death, which has been emphasised in the exegesis. Within such bias of the lyrical matter Irzykowski's work often exposes an ironist's touch, especially in his reflection inspired by the irony of fate, the 'hilariousness' of human existential condition. Irzykowski, through his distinctive ironic distance, ambivalence, and sarcasm, lays bare the unfaltering mechanism of existence in which everything remains contradictory, imperfect, temporally and mortally impure. The poet enforces his lyrical representations with embedded references to the philosophical doctrines of Schopenhauer, Nietzsche, and Hebbel, and thus concludes with the diction of essential irony.

**Key words:** Karol Irzykowski, irony, sarcasm, poetry, existence



Karol Irzykowski (1873–1944)



Dorota Wojda  
*Uniwersytet Jagielloński*

## IRONIA W KRYTYCE LITERACKIEJ BOLESŁAWA LEŚMIANA

[...] cicha jak cień, o oczach pełnych  
drzemliwego złota, a jednocześnie  
gotowa zawsze do skoków tygryskich

(Leon Choromański: „*Zuzanna*”, Sz 416)<sup>1</sup>.

Recenzując książkę Leona Choromańskiego *Zuzanna*, Bolesław Leśmian przeciwstawił niefortunnym próbom ironizowania z tego zbioru nowel taką ironię, jaką stosował Jules Laforgue i jaką praktykował sam autor *Ląki*. Słowa „cicha jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota”, którymi Choromański wprowadza wizję tygrysa, w eseju Leśmiana wykorzystane zostają do scharakteryzowania ironii, a tym samym abstrakcyjne pojęcie, trop retoryczny i postawa twórcza obrazowane są na sposób literacki, za pośrednictwem oddziałującej na zmysły metafory. Równocześnie poeta sięga po częstą w jego szkicach krytycznych figurę parafrazy i włączania cudzych słów do własnego wywodu w nowym dla nich kontekście<sup>2</sup>. Wszystko to powoduje, że recenzja staje się pojemniejszym aktem mowy – esejem literackim i teoretycznolite-

---

<sup>1</sup> Pisma Bolesława Leśmiana cytuję wedle wydań oznaczonych skrótami: *P* – *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010; *S* – *Skrzypek Opętany*, w: *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012; *Sz* – *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.

<sup>2</sup> Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 176; A. Kaliszewski, *Bolesław Leśmian – krytyk i eseista. Próba oceny*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 36.

rackim, w którym od opisów konkretnego użycia ironii przechodzi się do poetyckiej wizualizacji i zdefiniowania tego tropu oraz demonstruje się go w ironicznej praktyce. Takie teksty jak *Sповідь dziennikarza* czy *Poradnik dla recenzentów literackich* zyskują ponadto status metakrytyczny, parodiując stereotypowe style pisarskie metodą antyfrazy.

W szkicu tym zarysuję różne sposoby funkcjonowania ironii w Leśmianowskiej krytyce, czemu służyć ma postawienie następujących pytań: jaką dyspozycję ironiczną dostrzega poeta w komentowanych utworach i jak ją ocenia? za pomocą jakich środków literackich przedstawia ironię? jaką wizję estetyczno-egzystencjalną ironii wprowadza? na czym polega oraz jaki ma cel używanie przez pisarza tego tropu? Odpowiadając na te pytania, przywołam istotne dla ironii Leśmiana konteksty: idee permanentnej parabazy i transcendentalnej błazenady Friedricha Schlegla, sztukę Jules'a Laforgue'a i Chrystiana Dietricha Grabbego. Za kwestię zasadniczą uznaję fakt, że odnosząc się w krytyce do cudzych dzieł, autor *Przemian rzeczywistości* demonstrował realizowaną we własnych kreacjach formułę literatury ironiczej.

Leśmianowskiej ironii nie poświęcono dotąd odrębnych studiów, wspomina się o niej przy okazji innych zagadnień: paradoksalności, komizmu, parodii czy groteski<sup>3</sup>, tymczasem z perspektywy szkicu o *Zuzannie*, odczytywanego jako kryptokomentarz do pisarstwa poety, ironia okazuje się naczelną zasadą tej twórczości. Sprzeciw recenzenta budzi niewprawne i pozbawione głębszej motywacji posługiwanie się tym tropem, takie jak w poezji Mariana Zbrowskiego czy w nowelistyce Choromańskiego:

[...] ton dydaktyczny [...] chwilami chce się przetopić we wzruszenie ironiczne lub sarkastyczne, lecz mu nie pozwala na to despotyzm rozumowań. [...] Głównym źródłem poetyckiego dąsu jest tu tęsknota

<sup>3</sup> Zob. A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, w: tegoż, *Samobójstwo Międzywiesia. Eseje*, Warszawa 1968, s. 35-39; C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 124-125; E. Sidoruk, *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana...*, dz. cyt., s. 144-146; J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: Sz, 553.

do syntezy uczuciowej, do rzeczowości (*Marian Zbrowski*: „Przemiany”, Sz 390);

Źródło tej ironii [...], jej przyczyna nie jest dość jasna, dość pogłębiona [...]. Nie czujemy tu wyraźnej, uczuciowo-ironicznej syntezy, którą jak powietrzem oddycha swobodnie każdy obraz poszczególne, [...]. Jest to raczej ironia niezaspokojonej żądz, [...]. Ironia chępliwej urazy i zdławionego żalu [...]. Ironia tarczy, nie miecza... (*Leon Chormański*: „Zuzanna”, Sz 415–416).

Można stąd wnioskować, że według Leśmiana ironia wymaga równowagi między rozumem a emocjami, powinna być uzasadniona, ogarniać każdy element obrazowania i stanowić oręż do walki z egzystencjalnymi przeciwnościami. W recenzji *Zuzanny* z wizją gotowego do skoku tygrysa korespondują słowa o związanej z walką semantyce: „radość przewyciężenia przeszkód i zapór”, „narażenie się na napaść nicości”, „starcie się duszy autora z utworem” (Sz 415). Analizując ten szkic jako przykład młodopolskiej krytyki literackiej, Michał Głowiński pisze, iż Leśmian „posługuje się sformułowaniami dalekimi od wszelkiej stereotypowości, wysoce zmetaforyzowanymi”<sup>4</sup>. Badacz dodaje, że te przenośne określenia współwystępują z terminami opisującymi literaturę, w tym kategoriami parodii czy ironii, które nie podlegają wartościowaniu same w sobie, ocenia bowiem recenzent jedynie przystającą do nich realizację pisarską<sup>5</sup>.

Wprowadzając perspektywę komparatystyczną, Leśmian uważa podobieństwo między dziełami Choromańskiego i Laforgue’a ze względu na wspólną dla nich tonację takiej „ironii, która parodiuje życie [...]. Bawi się, ponieważ stać ją na zabawę nawet w chwilach najgłębszego smutku” (Sz 414). Przywołanie francuskiego poety jest znaczące, ponieważ do jego formuły ironii zbliża się koncepcja tego tropu w ujęciu Leśmiana. Autor *Marszu żałobnego na śmierć Ziemi* stosował go razem z groteską, żartem, parodią czy piruetem poetyckim w wierszach lamentacyjnych,

<sup>4</sup> M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, dz. cyt., s. 228.

<sup>5</sup> Zob. także E. Łubowicz, *System terminologiczno-pojęciowy w krytyce Leśmiana*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, „Prace Literackie”, t. 19, Wrocław 1977, s. 97-117.

ukazujących piękno i przemijanie świata w taki sposób, że zjawiska obrazowane są w procesie przemian i unicestwiania<sup>6</sup>. Bogdan Ostromięcki, tłumacz i znawca tego pisarstwa, podkreśla to samo, co Leśmian, stwierdza mianowicie, iż koncepty ironiczne nie mają w kreacji Laforgue'a charakteru przygodnego, „ale tworzą tkankę zasadniczą tej poetyki”<sup>7</sup>. Inspirowała ona Thomasa Stearnsa Eliota, Ezrę Pounda czy Marcela Duchampa. Ten pierwszy myślał zwłaszcza o Laforgue'u, wyodrębniając symbolistyczną lirykę metafizyczną, w której ironia wynika stąd, że „uczucia poety ulegają intelektowi i idee uczuciom”<sup>8</sup>, co oznacza walkę między nimi oraz dążenie do syntezy. Tak pisze o ironii Laforgue'a Leśmian:

Jest to umyślne gromadzenie przeszkód i zapór dla tym większej radości przewycięzania ich w locie i dla tym sumienniejszego wypróbowania mocy tego lotu [...], sprawności swego serca, które żyje nawet wówczas, gdy zamiera... [...] jest koniecznym, nieuniknionym czyścicielem duszy, zdążającej do raju. Jest ona narażeniem się na napaść czyhającej zewsząd nicości w celu wytrzymania tej napaści, ażeby tym sposobem raz jeszcze *ab absurdo* potwierdzić wartość życia i złożyć mu w ofierze absurdałne, dziwaczne, opętające dowody miłości (Sz 415).

Skłonna jestem uznać te słowa za najważniejsze w tekście krytyka, mające o wiele większe znaczenie niż sądy dotyczące nowel Choromańskiego. Nagromadzone zostały w nich metafory stanowiące sygnatury literackie poety (lot ponad przeszkodami, napaść nicości, „opętające dowody miłości” składane życiu), za pomocą których sformułował on definicję ironii wprowadzanej

---

<sup>6</sup> Zob. E. Pound, *Irony, Laforgue, and Some Satire*, w: tegoż, *Literary Essays of Ezra Pound*, London 1963; W. Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Oxford 1953; A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 79-86 (rozdz. *Dwie odmiany ironii egzystencjalnej: Norwid a Laforgue*).

<sup>7</sup> B. Ostromięcki, *Wstęp*, w: J. Laforgue, *Poezje*, wybór, oprac. i słowo wstępne B. Ostromięcki, Warszawa 1972, s. 17-18.

<sup>8</sup> T.S. Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, ed. and Introd. R. Schuchard, London 1993, s. 215.

przez innego twórcę, a zarazem przez siebie samego. Takie ich użycie objaśnia rolę odgrywaną przez nie w kreacjach Leśmiana, okazujących się w świetle tego kryptokomentarza formą ironiczną w znaczeniu, jakie nawał mu autor *Łąki*. Występuje ona przykładowo w następujących wierszach:

W oczach, lotem obłądnych, schwytane przedmioty,  
Jak w lustrze wirującym, mąciły odbicie:  
Drzewa, ptaki, jeziora – i miłość i życie –  
Wszystko w nic się zemgliło, w kurz zaledwo złoty!  
(*Sida-Numan*, P 95);

Nie znam kresu! Meż żądy zuchwałym przymusem  
Znagliłem zwierza w bezmiar, a on jednym susem  
Przesadził otchłani z Bogiem, jak nikłą zaporę –  
I znów jestem swobodny! Niebo wokół gore!  
(*W locie*, P 268);

Wolny, Bogu zbyteczny – sam teraz popłynął  
Wyżej i niebezpieczniej w ten zmierzch ponadniebny  
Gdzie już nie ma stworzenia i Bóg – niepotrzebny!  
(*Eliasz*, P 464).

W pisarstwie Leśmiana między poetykami eseju krytycznego i wiersza zachodzą, mimo istotnych różnic, znamienne podobieństwa, w obu pojawiają się bowiem nie tylko metafory, ale też instrumentacje głoskowe i rozbudowane wyliczenia. Ogniskują się one – co najbardziej wyraziste w poemacie *Eliasz* – wokół wizji niepowstrzymanego lotu, w którym przekracza się kolejne granice, by przebić się ze świata w zaświat, ku otchłani, Bogu i dalej, ku „innej jawie, niż jawa Istnienia” (*Eliasz*, P 463)<sup>9</sup>. W uwagach do poezji Laforgue’a eseista ujmuje, zasadnicze dla ironii, katego-

<sup>9</sup> Zob. K. Dybciak, „Wieczne odjazdy ku krańcom istnienia”. *Ontologia Leśmiana*, w: tegoż, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980; M. Pankowski, *Leśmian czyli Bunt poety przeciwko granicom*, z jęz. franc. tłum. A. Krzewicki, Warszawa 1999; B. Sawicka-Lewczuk, *Mur, granica, kres w wyobraźni poetyckiej Leśmiana*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana...*, dz. cyt., s. 233-244; M. Woźniak-Łabieniec, *Lot ku nicości. „Eliasz”*, w: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 89-105.

rie paradoksu i sprzeczności jako wznoszenie zapór dla ich pokonywania, narażanie się na ryzyko pochłonięcia przez nicłość, żeby – przez absurd i negację – afirmować życie. Co ważne, zarówno szkice, jak i liryka poety świadczą o tym, iż utożsamia on ironię z postawą wobec świata, a także ze szczególnym ukazaniem tej postawy w literaturze, nierzadko w taki sposób, że ten, kto ją przyjmuje, to zobrazowanie artysty.

Wizja Leśmiana bliska jest koncepcjom filozofów jenajskich, przede wszystkim Friedricha Schlegla, który w charakterystyce ironicznej twórczości romantyzmu sięgnął po metaforę szybowania (*Schweben*), uznając, że tylko taka sztuka może „unosić się na skrzydłach refleksji poetyckiej w środku między przedstawionym a przedstawiającym, potęgując tę refleksję i powielając w nieskończonym szeregu luster”<sup>10</sup>. Powtarzające się w Leśmianowskich tekstach obrazy lotu w nieskończoność zawierają przekaz podobny do idei permanentnej parabazy i transcendentalnej błazenady. Schlegel sformułował je, podejmując refleksję nad *Ionem* Platona, komedią attycką oraz ironią Sokratesa, które zainspirowały go do wprowadzenia pojęć unicestwienia (*Vernichtung*), samostworzenia (*Selbstschöpfung*) i samozniszczenia (*Selbstvernichtung*)<sup>11</sup>. Pojęcia te oznaczają kreację podważającą samą siebie, i odwrotnie – autodestrukcję o mocy kreacyjnej:

Wszchemogący kreator może [...] zawieszać zasady etyki i tradycyjne kanony tworzenia, przekształcać istniejące normy estetyczne. Właśnie słynne słowo «szybowanie» miało oznaczać stan, w którym poeta wlatuje nad stworzony przez siebie świat i jednocześnie sam siebie stwarza. Twórca jawi się więc jako refleksja swego dzieła, refleksja zdradliwa, bo może ona niszczyć dzieło, a nawet i sam akt niszczenia nazywać twórczością. Ironia jawi się więc jako metoda otwarcia dzieła<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> F. Schlegel, *Fragmety*, tłum. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009.

<sup>11</sup> Tu i dalej zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 67-75, 166-200; P. de Man, *Pojęcie ironii*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 7-38.

<sup>12</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna...*, dz. cyt., s. 114-115.

Akty otwierania literatury na rzeczywistość pozaliteracką oraz na transcendencję określił Schlegel jako permanentną parabolę, wskazując w ten sposób, że w ironicznej formie twórca-destruktor stale przemieszcza się między różnymi sferami ontycznymi, dzięki czemu zyskuje absolutną, równą boskiej wolność. W konsekwencji naruszane są rozgraniczenia na to, co prawdziwe i fałszywe, realne i idealne, faktyczne i wyobrażone. Żonglowanie opozycjami uznał filozof, nawiązując do konwencji włoskiego *buffo*, za transcendentalną błazenadę (*Buffonerie*), w której dokonuje się „zespolecie «boskiego żartu» i «najwyższej powagi»”<sup>13</sup>. Błazen z komedii *dell'arte*, mim czy akrobata byli dla niego uosobieniami suwerennej kreacji, wznoszenia się ponad obowiązujące prawa oraz przełamywania powagi ludycznością, w czym przejawia się ironia.

Do ujęcia ironicznej formy oraz postawy światopoglądowej w myśleniu filozofów jenajskich, w literaturze rozwijanego przez Heinricha Heine'go, odnosił się Nietzsche, uznając rzeczywistość za konstelację paradoksów, ze ścierającymi się mocami kreacji i destrukcji<sup>14</sup>. Z ujęciem tym korespondowała w jego paradygmacie estetycznym uwaga poświęcana energii życia jako żywiołowi samostworzenia i samozniszczenia, któremu odpowiadają w sztuce czy filozofowaniu ironia, fantazja, zespolenie patosu i tragizmu z komizmem. Wiele łączy wizje dionizyjskości Schlegla i Nietzschego: uznanie bytu za proces ciągłych zmian, obejmujących zatracanie się i regenerowanie jednostki; postulat zdobywania w tym procesie wolności dzięki przemianie duchowej, reagowaniu na pełen sprzeczności świat negacją i afirmacją; podkreślanie roli aktów twórczych, w których „ja” dokonuje transgresji, oscylując między różnymi wymiarami rzeczywistości, siebie samego i własnych dzieł. Według autora *Ecce homo* „najwolnomyslniej-

<sup>13</sup> Tamże, s. 188. Zob. też C. Comstock, „*Transcendental Buffoonery*”. *Irony as Process in Schlegel's „Über die Unverständlichkeit”*, „*Studies in Romanticism*” 1987, no. 3, s. 445-464.

<sup>14</sup> Tu i dalej zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. i posłowie B. Banasiak, Warszawa 1993; E. Behler, *Nietzsche's Conception of Irony*, w: *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, eds S. Kemal, I. Gaskell, D.W. Conway, Cambridge 1998, s. 13-35; M. Kopij, *Romantyzm Nietzschego*, „*Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica*” 2007, nr 19/20, s. 57-72.

szym pisarzem wszystkich czasów”<sup>15</sup> był Laurence Sterne, odkrywca stylu w sztuce przypominającego szybowanie albo teatr w teatrze:

[...] jego sentencje zawierają jednocześnie ironię na wszystko, co ma w sobie coś z sentencji, jego wstręt do powagi wiąże się ze skłonnością, która nie pozwala mu brać żadnej rzeczy wyłącznie ze strony płaskiej i powierzchniowej. [...] wywołuje u sumiennego czytelnika uczucie niepewności [...], najbardziej pokrewne z szybowaniem. On, autor najbardziej giętki, udziela też czytelnikowi coś ze swej giętkości. [...] nieraz bywa zarówno czytelnikiem, jak jest autorem; książka jego podobna jest do widowiska w widowisku, do publiczności teatralnej przed inną publicznością teatralną<sup>16</sup>.

Podobnie jak w obrazowaniu Schlegla, w metaforze Nietzschego istotne są przedstawienia lotu, widowiska teatralnego, mima bądź akrobaty, wzbogacone o wizję linoskoczka i tancerza. W *Tako rzecze Zaratustra...* znajdują się słowa, że „Człowiek jest liną rozpiętą między zwierzęciem i nadczłowiekiem, – liną ponad przepaścią”<sup>17</sup>, po nich następuje zaś scena tragicznej śmierci ekwilibrysty, do którego Zaratustra mówi: „tyś z niebezpieczeństwa uczynił powołanie”. Odczytywano ten fragment jako ilustrację filozofii, w której praktykuje się idee dionizyjskie, za wartościowe uznając ryzykowne balansowanie między sprzecznościami, wznoszenie się ponad własną kondycję<sup>18</sup>. Ma z nią też związek Nietzscheańska symbolika choreiczna, eksponująca znaczenie dynamiki i lekkości, by określać „postawę aktywistyczną, kreatywną oraz indywidualistyczną”<sup>19</sup>. Postać tancerza – jak zwraca uwagę Andrzej Zawadzki – łączy się w pismach filozofa

<sup>15</sup> F. Nietzsche, *Dzieła*, t. 11: *Wędrowiec i jego cień*, tłum. K. Drzewiecki, Warszawa 1910, s. 70.

<sup>16</sup> Tamże, s. 71.

<sup>17</sup> Tegoż, *Dzieła*, t. 1: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Warszawa 1905, s. 9. Kolejny cyt. s. 16.

<sup>18</sup> Zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, dz. cyt., s. 41-42; C.G. Jung, *Zaratustra Nietzschego. Notatki z seminarium 1934-1939*, tłum. R. Reszke, t. 1, Warszawa 2010, s. 137-140.

<sup>19</sup> A. Zawadzki, „*Tańczyć w łańcuchach*”. *Taniec jako metafora kultury w pismach Nietzschego*, w: tegoż, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2011, s. 322-333.



z metaforami „wędrowców, koczowników, awanturników [...], zdobywców, odkrywców i żeglarzy”, które przystają „do myślenia «nomadycznego», nieosadzonego w trwałych podstawach systemów filozoficznych”<sup>20</sup>. Te oznaczające ruch, zmianę i eksploracyjność tropy można również wiązać z ironią jako transgresywną formą poznania, z właściwym permanentnej parabazie naruszeniem opozycji, zdolnym – jak pisał Nietzsche o Sternie – „w jedno złączyć głębokość i krotchwile”<sup>21</sup>.

Analogie między koncepcjami romantyków jenajskich a refleksją i stylem z dzieł Leśmiana dostrzegł Artur Sandauer, prezentując w *Samobójstwie Mitrydatesa* tezę, że zasadniczy nurt nowoczesnego pisarstwa koresponduje z pojęciem ironii romantycznej. Zdaniem tego badacza pogłębiający się kryzys kulturowy ma źródło w tym, iż doszło do rozdzielenia życia i sztuki, rzeczywistości oraz przedstawiania, podmiotu i przedmiotu, na co antidotum stanowi właśnie – choć to paradoksalne – ironia:

By się na toksyczne działanie ironii znieczulić, [sztuka] musiała doży jej potęgować – niczym ów Mitrydates, który przez zażywanie w coraz to większych dawkach trucizny uodpornił się na otrucie. [...] [Ironia romantyczna] stara się odtąd zawrzeć w jednej wypowiedzi dwa sprzeczne stanowiska: naiwne i krytyczne, afirmujące i negujące, cząstkowe i absolutne, ukazać zarówno konkretny obiekt, jak i akt transcendencji, który go przekracza<sup>22</sup>.

Sytuując wśród kontynuacji tego nurtu poezję Leśmiana, Sandauer podawał takie argumenty, jak łączenie powagi z komizmem oraz kreacje postaci albo rzeczy będących „sobą i anty-sobą jednocześnie”<sup>23</sup>, a zatem łamanie zasady niesprzeczności, prowadzące do rozdarcia bytów „między samopotwierdzeniem a samozaprzeczeniem”. Z dokonanego przez Sandauera porównania twórcy *Łąki* z Heine’em wynika, że obaj zderzają fantazmaty

<sup>20</sup> Tamże, s. 329-330.

<sup>21</sup> F. Nietzsche, *Dzieła*, t. 11: *Wędrowiec i jego cień*, dz. cyt., s. 71.

<sup>22</sup> A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*, w: tegoż, *Samobójstwo Mitrydatesa...*, dz. cyt., s. 141-142, 149.

<sup>23</sup> Tegoż, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, dz. cyt., s. 21. Kolejne cyt. s. 30, 35.

liryczne z rozumem poprzez autoironię, przy czym „U Leśmiana niszczący komentarz zatruwa twory jego wyobraźni już w zarodku; negacja staje się cechą nie zdania o nich wypowiedzianego, lecz ich samych”. Kiedy badacz przechodzi do konkretnych przykładów z Leśmianowskiej poezji, porzuca jednak formułę ironii, zastępując ją pojęciami humoru, groteski, absurdu i parodii, by dojść do wniosku, że w pisarstwie tym spełnia się „pośmiertny tryumf Młodej Polski” – spotęgowanie cech tej estetyki aż do samozaprzeczenia i reintegracji. W tym kontekście odczytuje Sandauer, bliskie Nietzscheańskiemu postaciowaniu, wizerunki tancerzy i wędrowców z wierszy Leśmiana, przez co okazują się one wyłącznie obiektami parodiowania oraz nośnikami historycznoliterackich znaczeń.

Tymczasem zobrazowania inspirowane komedią *dell'arte*, jak również filozofią romantyków jenajskich i Nietzschego uzyskują w Leśmianowskim pisarstwie o wiele ważniejszą, autonomiczną rolę, o czym świadczą choćby *Pierrot i Kolombina*, dramat nazwany „baśnią mimiczną”, albo wiersz *Dla legendy*, z wizją aktora, który „[...] na śmierci niebotycznych szczudłach / Przeskoczy ziemskich źródeł zwierciadła i kwiaty” (*P* 73)<sup>24</sup>. Status trickstera, pokonującego granice między światami, mają Sidi-Numan, podniebny jeździec z wiersza *W locie* czy Elias. Postaci te wznoszą się ku niebu, by obalić panujące prawa, zdobyć wolność i wykroczyć poza swoją kondycję. Podobny obraz artysty wyłania się z Leśmianowskiej interpretacji dzieł Laforgue’a – jego ironia to „przewyciężanie zapór w locie” oraz „niechęć [...] do Boga, po którego prawicy nie zasiada wzgardzony i życiem pozaziemskim złamany pierrot” (*Sz* 415)<sup>25</sup>. Dlatego krytyk, choć zestawia z tym poetą Choromańskiego, dostrzega między nimi zasadniczą odmienność, wynikającą stąd, że autor *Zuzanny* nie stosuje ironii transcendującej i paradoksalnej. Zastrzeżenie to

<sup>24</sup> Na temat kreacji o takim charakterze oraz wywodzeniu się ich ze wzorców komedii *dell'arte* zob. J. Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 308-324.

<sup>25</sup> O związkach łączących wizje Pierrota w utworach Leśmiana i Laforgue’a zob. R. Stone, *Wstęp*, w: *S*, s. 74-76. Zob. ponadto L. Ignaczak, *Pauvre Pierrot! czyli o znaczeniu konwencji all'improvviso w baśni mimicznej Pierrot i Kolombina*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana...*, dz. cyt., s. 343-351.

formułuje Leśmian językiem literatury, przejmując słowa z komentowanej prozy: „Jest tu «Jarosz-Tygrys ze zwieszoną głową, cichy jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota»” (Sz 416). Słowa te uzupełnia recenzent, by powstał obraz pożądaney przez niego ironii: „powinna być – cicha jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota, a jednocześnie gotowa zawsze do skoków tygryśnych” (Sz 416). W tej wizji dzikie zwierzę i sama ironia odzyskują swą drapieżną naturę. Za pośrednictwem inwencyjnej parafrazy Leśmian ukazuje, że postawa ironiczna ma być transgresywnym paradoksem (cicha i piękna, ale „gotowa do skoków tygryśnych”).

Kwestię ironii poruszył też autor *Łąki* w eseju *O sztuce teatralnej*, przywołując wyreżyserowany przez siebie spektakl *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* (1911), na podstawie dramatu Chrystiana Dietricha Grabbego (1827), który przełożył Wacław Berent (1901). Dzieło to zespala różne konwencje gatunkowe: komedii *dell'arte*, farsy czy satyry, a ponadto wprowadza deziluzję, nihilizm i groteskę, stanowiące źródło ironii romantycznej<sup>26</sup>. Swoje wystawienie tej sztuki podaje Leśmian jako przykład stylizacji, w odróżnieniu od dzieł realistycznych nie stwarzającej iluzji życia, lecz pozwalającej odczuć jego tajemnicę<sup>27</sup>. Środkami tej formy są takie barwy, linie czy kształty, dzięki którym najpełniej doznać można transcendencji, stawiającej opór pojęciom i mowie. Leśmian relacjonuje, że dla zainscenizowania sztuki Grabbego konieczny był pomysł teatralny pozwalający przełożyć jej aforystyczność i metaforykę na przestrzenny obraz. Prezentując ten koncept, podaje taką charakterystykę ironii:

<sup>26</sup> Zob. J.B. Denman, *The Function of Irony in Christian Dietrich Grabbe's „Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung”*, Stanford 1967.

<sup>27</sup> Jak zauważa Dobrochna Ratajczak, w sztuce Grabbego reżyser przykładał wagę do „ironii” oraz „głębszego znaczenia” – „do ujawnienia skrzywionego, lecz za to bardziej wyrazistego obrazu natury ludzkiej [...], która tylko poprzez zło może dochodzić do założonych sobie celów. Takie elementy zabawy w teatr musiały przyciągać Leśmiana, bowiem umowność sytuacji przenosiła całość sztuki w świat fikcji, poetyckiej przypowieści” (*Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979, s. 82).

Zamierzył więc reżyser dodać do tego utworu drugi utwór, złożony z ruchów, a właściwie całej syntezy ruchów, kojarzących się w konsekwentną całość i stanowiących w swej istocie – zatajony taniec (rodzaj ironicznego kadryla), tak aby sytuacje były – poszczególnymi figurami owego ogólnego tańca. [...] Taniec ów miał nieustannie napomykać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci (*O sztuce teatralnej*, Sz 175).

W opisie tym poeta również posłużył się swymi sygnaturami literackimi, przede wszystkim tańca, w dalszych zaś partiach szkicu – „tonu chóralnego”, „tajemniczego mianownika” i „niepochwytnej istoty rzeczy” (Sz 176). Esej ten, chociaż mniej literacki niż inne teksty krytyczne Leśmiana, zawiera jednak sugestywny trop ironii „tanecznej”, „ironicznego kadryla”. Przywołany w nim francuski taniec salonowy wykonywany był zwykle przez cztery pary, składał się z pięciu figur (kontredansów), miał naprzemienne metrum 6/8 i 2/4 i kończył się na ogół galopadą (*quadrille* – ‘oddział jazdy’)<sup>28</sup>. Użyty jako metafora „kadryl” oznacza formę metonimiczną, *totum pro partes*, w której całość uobecnia się przez fragmenty o zmiennym, ale i powtarzalnym rytmie. Figury taneczne odpowiadają elementom ruchu scenicznego, a zarazem są figurami ironii. Metaforyka ta obrazuje stworzony przez Leśmiana teatralny odpowiednik ironii romantycznej z dzieła Grabbeo, w którym jedną całość ideową ustanawiają różne tonacje estetyczne i normy gatunkowe. Podobnie jak ze szkicu o *Zuzannie*, z eseju *O sztuce teatralnej* wynika, że ironia polega na łączeniu sprzeczności, a ponadto jest zarówno formalną zasadą utworu, jak i tropem egzystencjalnym, dotyczącym „pojmowania zjawisk życia i śmierci”.

Choreograficzne obrazowanie akcentuje też jednak dodatkowe sensory, po pierwsze – związane z ruchem, rytmem, muzyką, grą zespołową i pozasłowną ekspresją cielesną, po drugie zaś – wskazujące na ideę przybliżania transcendentnej całości przez układ odrębnych, ale każdorazowo ewokujących tę całość fragmentów. O ile w komentarzu do ironii Laforgue’a sięgnął Leśmian po idiomatyczną dla swojej twórczości wizję lotu, o tyle

<sup>28</sup> Zob. I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962, s. 182-183.

w objaśnieniu inscenizacji sztuki Grabbego użył tanecznej sygnatury, łączącej się z egzystencjalnymi ujęciami rytmu i formy mimicznej<sup>29</sup>. Dyskursywnie zaprezentował je w esejach *Rytm jako światopogląd*, *U źródeł rytmu* czy w didaskaliach i uwagach do baśni mimicznych *Skrzypek opętany* oraz *Pierrot i Kolombina*. Językiem literackim zostały one wyrażone w tych właśnie baśniach czy w poezji:

CHRYZA [...] z wolna wpada jakby w płas... Pastwi się rytmicznie...  
[...]

DUCHY I KARŁY [...] powtarzają chóralnie ten płas, [...] wtórując mu dziwacznie [...]

RUSAŁKA posłusznie poddaje się temu płasowi, bojąc się najmniejszym przeciwruchem podrażnić gniew, rytmem upojony. Płas ten ją unicestwia, a ona rada by się ukryć w owym znicestwieniu...

(S 201-202);

Obłąkani nad przepaścią poklękali wzajem  
I na klęczkach zatańczyli tuż, tuż nad jej skrajem.  
Tańcowali na czworakach, tańcowali płazem,  
Tak i nie tak – i na opak – razem i nie razem!  
Aż wwichrzeni w mrok dwóch trumien, jak dwa błędne wióry.  
Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!

(*Świdryga i Midryga*, P 174-175).

Jak ukazują choćby tylko te fragmenty, Leśmianowskie obrazy tańca zbliżają się do kreowanych przez niego wizji lotu w przestworza – w obu wypadkach bohaterowie przekraczają granice istnienia, by pograć się w nicości. Można ponadto zauważyć, iż poddawanie się rytmowi wiodącemu ku otchłani ściśle wiąże się z tą własnością tańca, która pozwala mu ewokować po-

---

<sup>29</sup> Zob. E. Czaplajewicz, *Taniec i śmiech w poezji Leśmiana*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 4, s. 53-60; A. Zawadzki, „*Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć*” – *metafora tańca w twórczości Leśmiana*, w: tegoż, *Literatura a myśl słaba*, dz. cyt., s. 343-352; D. Szczukowski, *Święto wiosny. Bolesława Leśmiana taniec poezji*, w: *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012, s. 323-331.

zaświatową całość za pośrednictwem części. Kolejne figury tekstu, „ironicznego kadryla”, tworzą niejako proces unicestwiania, z każdym tanecznym krokiem i z każdym pogłębieniem ironii coraz bardziej otwierają literaturę i świat wokół niej na to, co poza-słowne. Ten wątek także rozwijał Leśmian w różnych formach swego pisarstwa, określając poezję „słowami do pieśni bez słów”<sup>30</sup>:

[...] poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna pieśń bez słów, która czeka na przyjście w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej. [...] Owa pieśń bez słów pochodzi nie z dziedziny logiki, skąd każde słowo pochodzi, lecz z innych, nielogicznych dziedzin, gdzie można istnieć bez słów (*Przemiany rzeczywistości*, Sz 44-45).

Hermeneutyczne powiązanie części z całością, pozwalające im wzajemnie siebie naświetlać, to kolejna idea łącząca myśl poety z filozofią ironii romantycznej. Pisząc o inscenizacji dramatu Grabbego, podkreśla on trudność znalezienia ekwiwalentu dla aforystyczności tej sztuki. Podzielone na dystychy i jukstapozycje wiersze Leśmiana<sup>31</sup> z perspektywy jego eseistyki wyraźniej okazują się przetworzeniami ironii romantycznej, którą tak charakteryzuje Włodzimierz Szturc:

Fragment był potencjalną całością, mógł otwierać drogi do niej prowadzące, ponieważ uświadamiał, że poza nim jest sfera sensu, która może być jedynie sugerowana, nigdy zaś dopowiedziana. [...] Tym, co pozwala zbudować dialektykę fragmentu i całości [...] jest, w teorii Schlegla, po prostu humor, *der Witz*, spryt, dowcip, koncept. [...] znaczą one o tyle, o ile wywołują śmiech<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Zob. M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, w: tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 47-62.

<sup>31</sup> Zob. tegoż, *Dystychy balladowe Leśmiana*, w: *Z teorii i historii literatury*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963, s. 131-155; R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 128-138.

<sup>32</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna...*, dz. cyt., s. 201, 205.

Stosowane przez poetę różne odmiany komizmu dochodzą też do głosu w jego krytyce literackiej, a nawet wydają się głównym wyróżnikiem ironii realizowanej w tej formie gatunkowej. Obok nich pisarz wprowadza do szkiców inne środki stylistyczne, jakich używa do kształtowania tego tropu w tekstach literackich, na przykład hiperbole, wyliczenia, rymy, neologizmy, kalambury, poliptoty czy personifikacje<sup>33</sup>:

[Samson Szylberg] nieustannie, gwoli refrenowania, powtarza całe zdania lub strofy, tworząc w ten sposób nieprzebyte rozlewiska słów, roztopy rymów lub nudne i beużyteczne zatoki sennych rymów. Biel mgławicowa, bóle kłętwe, [...] różowiejące ciało wieczystej salamandry, ognie świtowe, sny szafirowe, szlaki chabrowe – wszystko to gromadnie [...] unosi się nad zapatrzoną w okazałe rozmiary swych twórców duszą poety (*Samson Szylberg: „Pieśni Samotności”*, Sz 332–333);

[...] czytamy, iż tegoż autora wyszły: *Przez miłość*, dramat, 1902 r. (wyczerpane); *Błędne koło*, dramat, 1903 r. (wyczerpane) [...]. Prócz tego trzy dzieła w języku niemieckim, z których jedno wyczerpane. Pomimo przeważnego wyczerpania utworów wyżej wymienionych sam autor jest niewyczerpany, czego dowód składa w nowo wydanych *Erotykach* (*Stanisław Birmy Dróbecki: „Erotyki”*, Sz 355);

[...] Wykrzykownik mógłby się śmiało podpisać pod wierszem następującym:

Sobowtór donna  
Czartomadonna  
Z waru krwi

(*Fra Silvio: „Msza genesis”*, Sz 388).

Ironia funkcjonuje w tych recenzjach w swym podstawowym znaczeniu, jako trop komunikujący na głębszym poziomie treść odwrotną do przekazywanej literalnie, przy czym łączy się on z intertekstualną mową pozornie zależną, typową dla młodopolskich tekstów krytycznych. Znamienne jest dla niej – stwierdza

<sup>33</sup> O cechach stylistycznych krytyki literackiej Leśmiana zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, dz. cyt., s. 228-231; A. Kaliszewski, *Bolesław Leśmian – krytyk i eseista...*, dz. cyt., s. 35 i n.

Michał Głowiński – że krytyk ukazuje poglądy pisarza „od wewnątrz – i czyni to także wtedy, gdy [...] nie całkiem się z nimi identyfikuje. [...] mamy tu do czynienia ze streszczeniem typu *digest*, w którym oznaki referowania zostały usunięte”<sup>34</sup>. Zacierają się w nim granice między językiem literackim a krytycznoliterackim, co może służyć empatycznej lekturze, jednak w cytowanych esejach prowadzi do persyflażu, ośmieszającego recenzowane teksty przez wyjaskrawione użycie ich stylu. Specyfika szkiców Leśmiana polega na tym, że splata on w jedną całość mowę cudzą z mową własną, wywodzącą się z poezji, co wywołuje akty permanentnej parabazy, w których autor przemieszcza się niejako między różnymi formami swojej twórczości. W roli krytyka parodiuje nie tylko dzieła innych, ale także teksty napisane przez siebie samego, a w roli poety zmienia dyskurs krytyczny w sztukę literacką realizującą te same zasady, które stosuje w liryce czy dramacie.

Wirtuozeria Leśmiana-ironisty wyraźnie ujawnia się w prozie metakrytycznej<sup>35</sup> – *Spowiedzi dziennikarza* i *Poradniku dla recenzentów literackich*, gdzie podmiotowość rozdzielona zostaje na „ja” zabierające głos oraz ukrytą za nim personę odautorską, sprzeciwiającą się temu, co wprost powiedziane. Antyfrazy te, o kształcie analogicznym do liryki roli, są złożonymi parodiami, których skomentowanie wymagałoby osobnego miejsca; tutaj wspomnę tylko o najważniejszych kwestiach związanych z formą ironii. Otóż w pierwszym tekście, zgodnie z tytułem, mówi dziennikarz odpierający zarzuty kierowane wobec prasy, a zarazem dokonujący autokrytyki z powodu swej niefortunnej skłonności do poezjowania. Wyznając popełnione grzechy, oświadcza:

Byłem jako pieśń bez słów, która dziwiąc się sobie samej, nie ma innego tematu prócz własnego zdziwienia. [...] [uniesienia poetyckie] kusily mnie i zniewalały [...] do warcholskiego upajania się wszelkim

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, dz. cyt., s. 160.

<sup>35</sup> Jak pisze Wojciech Głowala, w prozie tej „ironia zwraca się [...] w ogóle przeciw krytyce. Leśmian daje instrukcje, jak zachowywać się w świecie krytycznoliterackim, spełniając warunki obowiązujące w tej instytucji, i okazuje się, że zaprogramowane w ten sposób zachowania są bezsensowne” (*Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wrocław 1985, s. 158).



odskokiem od uznanych norm i prawideł i do rozzuchwalonego w swej pysze tworzenia karygodnych neologizmów i wyszukanych zwrotów

(*Spowiedź dziennikarza*, Sz 95).

W słowach tych pojawia się, wspomniana już, idiomatyka pisarza – figura „pieśni bez słów”, w innych miejscach rozwijana jako trop obrazujący jedną z najważniejszych idei autora *Łąki*. Oprócz tego mowa jest o łamaniu norm i kreacji niekonwencjonalnego języka literackiego, czyli o tym, co charakterystyczne dla twórczości Leśmiana. Wydaje się, jakby podważał on swoją sztukę, ale ironia odwraca tę negację tak, by potwierdzić wartość niezwykłej formy oraz aluzyjnie sprzeciwić się jej krytykom. *Spowiedź...* to zatem pozorna palinodia, w której Leśmian, skryty za postacią dziennikarza, udaje tylko wyrzeczenie się swej wizji, a faktycznie tworzy refutację w odpowiedzi na recenzenckie zarzuty. Tutaj również dokonuje się więc permanentna parabaza – wychylenie pisarza poza własną sztukę, samozniszczenie i samostworzenie, które wspiera transcendentalna błazenada – zabawa formą i całkiem serio poprowadzona polemika<sup>36</sup>.

Przeciwko instytucji krytycznej zwraca się także ludycznym sposobem *Poradnik dla recenzentów literackich*, oparty na koncepcie rękopisu znalezionej i podawanego do publicznej wiadomości przez narratora. Stylizowany na język rodem z *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska, poradnik zawiera takie choćby przykazania dla recenzentów: „piszcie, co chcecie i jak chcecie, byleście nigdy pisać nie przestali”; „pamiętaj, że tylko ten utwór jest prosty, który krnąbrnie ponad twój poziom umysłowy nie wybiega”:

Tuż – pomiędzy śpiewakiem a słuchaczy chórem  
Tobie – pośrednikowi – cne miejsce przypada,

<sup>36</sup> Według Andrzeja Kaliszewskiego *Spowiedź dziennikarza* „cała przesycona jest ironią w najlepszym stylu. [...] Końcowa część eseju przynosi nagłą zmianę tonacji i poetyki: ironia nabiera [...] wymiaru metafizycznego, niemal Kafkowskiego, rzutując także poza literaturę. Oto powołana zostaje kategoria życia jako «luzji» [...]” (*Bolesław Leśmian – krytyk i eseista...*, dz. cyt., s. 46-47).

Tedy możesz w tym miejscu takim stanąć Murem,  
Że słuchacz nie dosłyszcy, co mu śpiewak gada

(*Poradnik dla recenzentów literackich*, Sz 109, 113, 115).

Tak jak w *Spowiedzi dziennikarza*, w tekście tym ironia ustanawia dwa poziomy znaczeń, aby treści podawane dosłownie negował domyślny przekaz. Ściślej mówiąc, występuje tu i trzecia instancja podmiotowa: znalazca, badacz i edytor poradnika, który też jest kompromitowany przez odautorskie „ja”, kpiące z niby uczonych komentarzy: „misterna dzierzganka stylu warkoczowego z barokiem”; „wiersze trzynastozgłoskowe z rymami żeńskimi, przekładanymi”; „samiustek – na wzór słowa wszystkie urobiony” (Sz 108, 117). Zwielokrotniona modalność wzmacnia permanentną parabazę, bo oto autor, będący recenzentem i recenzowanym, podważa własne kompetencje, ironizując z reguł podanych w poradniku i z jego formy literackiej, które sam ułożył, nadając im osobliwą postać. Taką metodą pisarz igra z czytelnikami, by wciąż im umykać.

Leśmianowska ironia stawia w szczególnej sytuacji odbiorców, nakłania ich bowiem do podążania za twórcą między różnymi gatunkami, tonacjami stylistycznymi i poziomami znaczeniowymi tekstu. Jeśli będą mieć na uwadze, że poeta skomponował swoje pisarstwo z figur „ironicznego kadryla” odnoszących się jednej całości, mogą dać się porwać tanecznej formie w poszukiwaniu jej „tajemniczego mianownika” (Sz 176). Oznacza to chyba, że potencjalnie sztuka Leśmiana posiada niezwykłą moc sprawczą, prowokującą do zmierzania się z permanentną parabazą nie tylko w lekturze, ale i we własnym życiu. W takim razie ironia przyzywa do praktykowania ironii – do ciągłej transgresji. Istotny jest również jej przekaz ludyczny, który może rozbawić, skłonić do namysłu i wprowadzić w zakłopotanie, jak aluzje z *Poradnika dla recenzentów literackich*, w których coś specjalnego dla siebie znajdują leśmianolodzy:

Na tym słowie teryfery kończy się rękopis [...]. Pozostawmy [...] dalszy rozbiór *Poradnika* usilności innych badaczy w tej nadziei, iż

stosując tę samą metodę naukową, z powodzeniem uzupełnią braki i przeoczenia naszej skromnej pracy (Sz 117).

### Bibliografia

- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Łubowicz E., *System terminologiczno-pojęciowy w krytyce Leśmiana*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, „Prace Literackie”, t. 19, Wrocław 1977.
- Pound E., *Irony, Laforgue, and Some Satire*, w: tegoż, *Literary Essays of Ezra Pound*, London 1963.
- Ramsey W., *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Oxford 1953.
- Nieuwerkerken A. van, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

Dorota Wojda

*The Jagiellonian University in Kraków*

## THE IRONY IN BOLESŁAW LEŚMIAN'S LITERARY CRITICISM

### Summary

In my paper I argue that Bolesław Leśmian writing about the works of other authors made use of the concept of irony he also put into practice in his own writing. In order to characterize it I describe various ways in which irony emerges from Leśmian's literary criticism: in his commentary on the reviewed works and in his theoretical reflection, in his reading practice and metacritical texts. This analysis lets me understand Leśmian's irony as a stylistic trope, an aesthetic category as well as a creative and existential position akin the permanent parabasis of the Romantics.

**Key words:** Bolesław Leśmian, irony, literary criticism, meta-criticism, permanent parabasis



Bolesław Leśmian (1877–1937)

Hanna Ratuszna  
*Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu*

## „GRY Z NICOŚCIĄ” – O IRONII W TWÓRCZOŚCI JANA LEMAŃSKIEGO

### *Ironia i melancholia*

„Od wczesnego dzieciństwa nosiłem w sercu bolesną strzałę. Póki w nim tkwi, jestem ironiczny – gdy ją wyrwać, umrę”<sup>1</sup> – Kierkegaard analizuje zjawisko ironii w perspektywie estetycznej, etycznej i religijnej (egzystencjalnej) widzi w niej zarówno żywioł zniszczenia, jak i „lekką grę z nicością”. Ironia „zawsze ujmuje „nic” w opozycji do „coś” i chwyta się nicości, aby wyzwolić się od traktowania czegokolwiek z powagą”<sup>2</sup>, skrywa w sobie sprzeczność – konfrontuje bowiem, jak pisze filozof: „drobiazgi skończoności z nieskończonością etycznego wezwania”<sup>3</sup>, a zatem – rzeczywistość i marzenia.

Pojęcie ironii jest obecne w twórczości Kierkegaarda od samego początku (*O ironii sokratejskiej*, 1841 rok), filozof nazywa ironię „formacją ducha” (jak pisze: „nie istnieje żaden akt ducha, który nie zawierałby momentu ironii”<sup>4</sup>), widzi w niej chorobę i dodaje ironicznie, że jest spotykana „w niektórych strefach klimatycznych, dopada tylko nielicznych, jeszcze mniej liczni przeżyją”<sup>5</sup>). Tak pojmowana ironia staje się często autoironią, filozof z upodobaniem przenosi jej „strukturę” na inne doświadczenia duchowe<sup>6</sup>, wpisuje m.in. w kontekst refleksji melancholijnej.

---

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *Dzienniki (wybór)*, przeł. A. Szwed, Lublin 2000, s. 124.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże, s. 127.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> E. Kasperski, *Kierkegaard*, Pułtusk 2003, s. 203.

Wspólnota ironii i melancholii nie jest zjawiskiem niezwykłym, doskonale rozumeli ją choćby poeci baroku. Postrzegali melancholię jako „grę z nicością”, paradoks skończoności i wieczności. W *Sonetach* Johna Donne’a, na przykład w *Sonecie X* czytamy:

(...) Skoro ci, których – myślisz – jużes powaliła,  
 Nie umrą, biedna Śmierci; mnie też to ominie.  
 Już sen, który jest twoim obrazem jedynie,  
 Jakże miły: tym bardziej więc musisz być miła,  
 Aby ciała spoczynek, ulga duszy była  
 Przynętą, która ludzi wabi w twe pustynie.  
 Losu, przypadku, królów, desperatów sługo,  
 Posłuszna jesteś wojnie, truciznie, chorobie;  
 Łatwiej w maku czy w czarach sen znaleźć niż w tobie  
 I w twych ciosach; więc czemu puszysz się tak długo?  
 Ze snu krótkiego zbudzi się dusza człowieka  
 W wieczność, gdzie Śmierci nie ma; Śmierci, śmierć cię czeka<sup>7</sup>.

Podobna perspektywa (melancholia jako „grą z nicością”) powraca w XIX wieku. Melancholia stanowi m.in. wyraz doświadczenia pustki, braku poczucia celu, które interesująco w liście Marii José przedstawił Fernando Pessoa<sup>8</sup>. Bohaterka utworu, garbuska, wyznaje miłość ślusarzowi, jej list nigdy nie trafi do adresata, jest bowiem wyznaniem dokonanym jedynie przed sobą. Melancholia jest więc liryczną odpowiedzią na nietrwałość świata, daje bowiem pozór nieskończoności, przemawia mową ironiczną, uszlachetnia istnienie *sub specie aeternitatis*, równocześnie zaś demaskuje pułapki rzeczywistości, posługuje się często „cudzym słowem”, fragmentem, powtórzeniem, przywołaniem obrazów z przeszłości<sup>9</sup>.

W wyobrażeniu melancholii poetyckiej, o której wspominają autorzy rozprawy pt. *Saturn i melancholia*<sup>10</sup> ironia jest tropem in-

<sup>7</sup> J. Donne, *Sonet X*, przeł. St. Barańczak.

<sup>8</sup> F. Pessoa, *Maria Jose, List garbuski do ślusarza*, przeł. M. Świda, „Literatura na Świecie”, *Pessoa*, s. 181-186.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> R. Kilbansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 270.

dywiduacji, charakteryzuje istnienie „człowieka pojedynczego” (pojęcie Kierkegaarda). Jak pisał Kierkegaard „Przekroczyć ironię, po tym jak wznieśliśmy się ponad wszystko i spojrzeliśmy na wszystko z wysoka, możemy jedynie wtedy, gdy wznieśliśmy się ponad siebie samych, i z tej przyprawiającej o zawrót głowy wysokości, ujrzeliśmy się w swej nicości, znajdując tym samym swój własny pułap”<sup>11</sup>. Jean Starobinski analizował związki melancholii z ironią jako podstawowe w paradygmacie romantycznym. Trop ten odnajdujemy u Stanisława Brzozowskiego, który pisząc o *Dzienniku intymnym* Fryderyka Amiela zwrócił uwagę na obecność „instynktu ironicznego”<sup>12</sup>. Pozwolił on autorowi *Dziennika intymnego* dostrzec rozdźwięk panujący w świecie, jego niewspółmierność. Przypomnijmy, że Amiel pojmował świat jako „pustą formę, nicość”, którą maskują marzenia, wyobrażenia melancholicznego ja<sup>13</sup>. Ironia posługująca się gestem śmiechu była więc dla Brzozowskiego aktem poznania, ustanowieniem „nowego porządku” (który ostatecznie także okazał się iluzją): „Śmiech nie zaprzecza, nie zabija – czytamy w *Legendzie Młodej Polski* – samego siebie można ująć jedynie poprzez śmiech”<sup>14</sup> (perspektywa nietzscheańska, obecna między innymi w twórczości Romana Jaworskiego).

Niekiedy jednak słowa melancholika blakną, zamiast śmiechu pojawia się pełne znaczenia milczenie (ironia chroni się wówczas za zasłoną ciszy). Jak w końcowym monologu Hamleta, którego Walter Benjamin uznał w rozprawie pod tytułem *Źródło*

---

<sup>11</sup> S. Kierkegaard, *Dzienniki*, cyt. za: J. Starobinski, *Atrament melancholii*, przeł. K. Belaid, Gdańsk 2017, s. 281.

<sup>12</sup> S. Brzozowski, *Fryderyk Amiel (1821–1881). Przyczynek do psychologii współczesnej* w: tenże, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, oprac. i przedmowa O. Ortwin, wstęp C. Michalski, post. A. Bielik-Robson, Warszawa 2007, s. 84.

<sup>13</sup> O zagadnieniach tych pisze P. Śniedziewski w: *Melancholijne spojrzenie*: „Dwie są siły kontemplacji: pierwszy stopień to świat, który wyparowuje i staje się czystym snem; drugi stopień to nasze ja, które zmienia się w cień, marzenie marzenia”, F. Amiel, *Journal intime*, cyt. za: P. Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 133.

<sup>14</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, oprac. J. Bahr, Kraków 1997, t. 1, s. 290.

*dramatu żalobnego w Niemczech* za melancholika – „reszta jest milczeniem”. Melancholik jest ironistą, ponieważ pragnie przeglądać się w lustrze własnej świadomości, widzi siebie także w teatrze świata. Aktor jednej roli, skrywa oblicze pod maską śmiechu lub przejmującego smutku, często bywa autoironiczny. Jak pisał w *Dzienniku* Kierkegaard: „cała rzeczywistość stała się obca ironicznie usposobionemu podmiotowi, a z drugiej strony i on stał się obcy rzeczywistości”<sup>15</sup>.

Można zatem stwierdzić, że melancholia odnalazła w geście śmiechu, czy w masce ironii właściwe dopełnienie – odkryła w „teatrze cieni”, w odbiciu w krzywym zwierciadle utracony sens. Kierkegaard wyróżniał dwa rodzaje melancholii – mroczną, zabarwioną rozpaczą i aktywizującą, wyzwalającą duchową decyzję o tym, by pójść dalej. Wyróżniony przez niego stan zwany „Schwermut” oznaczał odwagę spojrzenia w otchłań, inicjował proces samopoznania.

W *Dzienniku* filozof nazywał melancholię swoją kochanką, która towarzyszy mu przez całe życie: „to ona kiwa na mnie w samym środku pracy lub zabawy, odciąga na stronę i tylko ciałem pozostaje na miejscu. Jest najwierniejszą kochanką: jaką znam, nic więc dziwnego, że natychmiast jestem gotów pójść za nią”<sup>16</sup>. Dalej zaś czytamy: „Melancholia oszukuje swą maską radości, zrozumienia i perwersji, lecz złudzenie i maska są zarazem jej siłą i niemocą”<sup>17</sup>.

Baudelaire, który analizował w *Kwiatach zła* zjawisko ironii („gryzącej”), nie widział w niej wyzwolicielskiej mocy:

Jam jest z tych wielkich opuszczonych  
Na śmiech wieczysty potępionych  
A którzy śmiać się już nie mogą.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> S. Kierkegaard, *Dzienniki (wybór)*, przeł. A. Szwed, Lublin, 2000, s. 126.

<sup>16</sup> Tamże, s. 156.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Ch. Baudelaire, *Heautontimoroumenos*, przeł., M. Leśniewska, w: *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, red. J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 213.



Podobnie Gerard de Nerval, który w ironicznym dystansie, uobecniomym np. w *Aurelii czy Pandorze*, nie dostrzegł ratunku. Ironia zamknęła go w wewnętrznym kręgu myśli, spostrzeżeń. Melancholijna świadomość okazała się zgubnym labiryntem, straciła funkcję *farmakonu*, o której interesująco pisała Agata Bielik-Robson w artykule pt. *Granice ironii*<sup>19</sup>.

Można zatem mówić o dwóch perspektywach<sup>20</sup> lub strategiach<sup>21</sup>: ironii jako tropu indywidualizacji, ironii pozytywnej, „przekształcającej ciężar melancholii w lekkość wolności” (Kierkegaard, *Dziennik*)<sup>22</sup> oraz ironii negatywnej, która więzi podmiot w „mrocznym labiryncie wyobrażeń”. Obie perspektywy, strategie są obecne w twórczości polskich modernistów<sup>23</sup>.

### *Ironia wyzwalająca*

W twórczości Jana Lemańskiego, autora m.in. *Kamienia filozoficznego*, ironia staje się „poglądem na życie wywiedzionym z natury człowieka”<sup>24</sup>, jest więc przede wszystkim ironią egzystencjalną. Pozwala odróżnić autentyczną, ukształtowaną podmiotowość od podmiotowości sztucznej, *symulakrycznej*. W obliczu

---

<sup>19</sup> A. Bielik Robson, *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, z. 3, s. 166-182.

<sup>20</sup> W nawiązaniu do pojęcia „perspektywy” ironii, które formułuje w swojej pracy Dawid S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teorie znaczenia*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 316-328.

<sup>21</sup> Tamże. Autor wyróżnia ironię sytuacji i ironię nadawcy, ironia – jego zdaniem, może także funkcjonować jako forma interpretacyjna.

<sup>22</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, którzy nigdy już nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 71. Ironia, jak słusznie zauważył Marek Bieńczyk cytujący Jean-Paula, może także wzmacniać melancholię.

<sup>23</sup> Zjawisko współistnienia ironii i melancholii nie zostało do tej pory zbadane. Poza ciągle niezwykle ważną pracę Jeana Starobinskiego pt. *Ironia i melancholia*, uwagami Marka Bieńczyka zawartymi m.in. w pracach pt. *Melancholia czy Oczy Dürera* oraz stwierdzeniami poświęconymi twórczości Baudelaire’a obecnymi w *Melancholijnym spojrzeniu* Piotra Śniedziewskiego, nie istnieją prace poświęcone współobecności/ powinowactwom, zwrotnym relacjom ironii i melancholii.

<sup>24</sup> Określenie D. S. Kaufer, dz. cyt., s. 318.

chaosu świata postawa ironisty staje się wyrazem negacji, sprzeciwu wobec przemijania, skończoności istnienia.

O obecności żywiołu ironii w twórczości Lemańskiego pisało sporadycznie, wyrywkowo. Poza najważniejszym – jak można sądzić – artykułem Jana Lorentowicza pod tytułem *Jan Lemański – poeta ironii*<sup>25</sup> (1906), uwagami obecnymi w refleksji o bajkach – Zenona Przesmyckiego, Wilhelma Feldmana, Juliana Krzyżanowskiego, czy nowszymi omówieniami biografii i twórczości, np. Jerzego Kwiatkowskiego, czy Władysława Hendzla, brakuje prac poświęconych temu zagadnieniu.

Autor *Kamienia filozoficznego* zadebiutował zbiorem *Bajek* w 1902 roku. Wydarzenie to nie pozostało niezauważone. Zenon Przesmycki pisał wówczas o renesansie bajki, dostrzegł obecność nowego sposobu mówienia o świecie. Baśń, jak słusznie zauważył Jean Starobinski, najpełniej wyrażała podszyty melancholią, ironiczny dystans wobec rzeczywistości<sup>26</sup>. Maski ironii prezentowały grę wyobraźni i emocji, pozwalały powiedzieć więcej, szukać przyczyn, przywracały wewnętrzną równowagę świata przedstawionego<sup>27</sup>. Lemański nie do końca jednak skupiał swoją uwagę na wydarzeniach, interesował go człowiek i zgodnie z postulatami estetycznymi polskiego modernizmu próbował zrozumieć jego zachowanie, wybory. W utworach nie brakowało więc ironii, niekiedy gorzkiej – mrocznej, w której pisarz demaskował negatywne postawy, ujawniał nietrwałość „świata pozorów”.

W recenzjach kolejnych tomów zwracano uwagę na to, że Lemański znalazł dla siebie miejsce, które doskonale odpowiadało jego kondycji pisarskiej: obserwatora i wstrzemięzliwego uczestnika-ironisty. Przyjęta perspektywa zakładała obecność dy-

<sup>25</sup> J. Lorentowicz, *Jan Lemański – poeta ironii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 29, s. 557 oraz nr 30, s. 581.

<sup>26</sup> J. Starobinski, *Atrament melancholii*, dz. cyt., s. 261.

<sup>27</sup> „To, co rozumiem pod pojęciem ironii (...) to wpisane w sposób przedstawienia zdarzeń – za pomocą mniej lub bardziej wyczuwalnych aluzji – przyznawanie się do przesady i do stronniczego nastawienia (...) co w efekcie przywraca równowagę”. A. W. Schlegel, *Kurs literatury dramatycznej*, cz. 2, lekcja 8, cyt. za J. Starobinski, dz. cyt., s. 261.

stansu, spojrzenia z góry, które umożliwiało wnikliwą analizę sprzeczności.

Pisarz nie tylko pojmował ironię jako „perspektywę istnienia” – jakby określił opisywaną strategię Kierkegaard, sięgał także po bogactwo jej retorycznych odniesień (np. *Proza ironiczna* z 1904, *Colloquia* z 1905, czy *Ofiara królowej* z 1906 roku). Dialogiczna struktura wypowiedzi pozwalała wydobyć odmienności, wskazać sprzeczności. Ironia wpisywała się więc w pejzaż prezentowanego świata, kształtowała jego melancholijny (w *Ofierze królowej* – utopijny) obraz. Totalność ironicznego *światoobrazu*, stała się cechą dystynktywną podszytych melancholią utworów Lemańskiego (szczególnie wyraźne w *Bajkach* i *Opowiadaniach*, w których nie brakuje zarówno ironistów, jak i ofiar ironii oraz obserwatorów<sup>28</sup>).

Obrona indywidualizmu, lęk przed światem, jego wpływami tworzą dystans, który – jak pisał w znanej rozprawie Piotr Łaguna<sup>29</sup> – ironista przyjmuje także wobec siebie, stając się autoironiczny. Lemański nie unika autoironii, niekiedy nawet parodii, która wydaje się być spokrewniona z ironią, w *Ofierze królowej* stosuje zabiegi autotematyczne, funkcja komentatora, narratora wydarzeń zostaje poddana prześmiewczej weryfikacji<sup>30</sup>. W tomie pt. *Kamień filozoficzny* ironia przeradza się nawet w antyironię.

Przedstawiony w inicjującym tom utworze *Wioseczka świat* – wydaje się być przestarzały. Bohaterka opowieści – panna Wanda – to dziwaczka, która staje się obiektem kpín i żartów otoczenia. Jej przewiny: łakomstwo, dewocja, histeria są uciążliwe dla wszystkich. Lemański wersyfikuje ten obraz świata, multiplikuje go (konfrontuje z wyobrażeniami, odczuciami, oczekiwaniami innych bohaterów), w ten sposób odsłania jego drugą naturę. Jak w dialogu sokratycznym poddaje przedstawione wcześniej sądy w wątpliwość. Czytelnik może już tylko powie-

<sup>28</sup> Podział D.S. Kaufera, dz. cyt., s. 320.

<sup>29</sup> Por. P. Łaguna, *Ironia jako postawa i wyraz: z zagadnień teoretycznych ironii*, Wrocław – Kraków 1984, s. 45.

<sup>30</sup> Piszę o tym w artykule: H. Ratuszna, *O (dez)iluzji, drogach i bezdrożach przeznaczenia w „Ofierze królowej” Jana Lemańskiego*, w: „Acta Universitatis Lodzianensis”, Folia Litteraria Polonica 3(33) 2016, s. 197-206.

dzieć: „wiem, że nic nie wiem”. W rezultacie bohaterka *Wioszczeni* – panna Wanda okazuje się niechcianą rezydentką w majątku brata. Jej łakomostwo wynika z niedożywienia (skąpa dziedziczka, żona brata, złośliwie wydziela jej posiłki, zamyka przed nią drzwi na noc, liczy na jej rychłą śmierć). Tragiczny rys przedstawionego świata odślania ułudę wcześniejszej perspektywy, ujawnia sprzeczność, która tkwi nie tylko w ludzkiej naturze (obowiązkiem brata jest wsparcie ubogiej krewnej), lecz także w stosunkach społecznych, relacjach, które nie są właściwe.

Takie widzenie świata miało swoje ukryte uwarunkowania. Kornel Makuszyński dostrzegł w twórczości Lemańskiego rys tragizmu, bolesną, melancholijną sprzeczność, pisał więc: „Książki [jego] miały wesołe tytuły i uśmiechnięte stronice, a pełne były dotkliwego bólu, bo ten, co je pisał (...) wesoły satyryk, świetny ironista, roześmiany bajkopisarz, był człowiekiem tragicznym”<sup>31</sup>. Pod maską komizmu, ironii pisarz ukrywał melancholijną pustkę, doświadczał stanów, które nie zawsze wynikały z „odwagi spojzenia w otchłań” – owego „Schwermut” (Kierkegaarda). W utworze zatytułowanym *Zamiast autobiografii* (1906), który miał znaleźć się w redagowanym przez Stefana Żeromskiego tomie pt. *Na nową szkołę* (1907) Lemański pisał: „Co do mnie żałuję, że się urodziłem i będę się cieszył, umierając”<sup>32</sup>.

Ironia obecna w utworach ma więc swoje źródła w rzeczywistym doświadczeniu życia. Lemański, jak Kierkegaard, konstruował w nowelach, bajkach, protezy istnienia, ironiczny dystans pozwalał mu zająć właściwe miejsce, zrozumieć okrutne prawa. Rys melancholijny twórczości Lemańskiego dostrzegł także Jan Lorentowicz, autor wspomnianego już artykułu *Jan Lemański – poeta ironii*, który pisał: „...głęboka melancholia jest najciekawszym okazem wśród osobliwości muzealnych Lemańskiego. Ona to wprowadza do jego badań teratologicznych pierwiastek prężny i lotny, a mianowicie marzenie”<sup>33</sup>. Melancholia pisarza miała swoje źródła w bolesnym doświadczeniu świata,

<sup>31</sup> K. Makuszyński, *Jan Lemański*, cyt. za: W. Hendzel, *Ironista i marzyciel. O życiu i twórczości Jana Lemańskiego*, Opole 1984, s. 6.

<sup>32</sup> Pisze o tym W. Hendzel, s. 6.

<sup>33</sup> J. Lorentowicz, s. 581.

marzenia i tęsknoty równoważyła wszechobecna ironia (marzenia jako „biegun” ironii).

### *Gry z nicością*

Nowatorstwo w twórczości Jana Lemańskiego, świeżość artystycznego spojrzenia, o których pisali krytycy, w tym Zenon Przesmycki, polegały przede wszystkim na unikaniu dydaktyzmu. Autor *Kamienia filozoficznego* rezygnował z barwnych przykładów i nauk moralnych, interesował go „przypadek”, w którym człowiek porzuca wyznawane ideały, odstępuje od wpajanych przez całe życie prawd. Prezentowany świat stawał się wówczas, jak w twórczości zaprzyjaźnionego z nim Józefa Jankowskiego – teatrem masek, *variete* marionetek. I tak, m.in. w utworze *Rebur-sista* nie funkcjonuje już zasada akcji i reakcji, brakuje ironii, która przeglądałaby się w sobie, przeciwstawienie się sytuacjom, które mają sztuczny, fikcyjny charakter prowadzi bohaterów do punktu wyjścia. Podwójna negacja nie przynosi – zgodnie z oczekiwanym rezultatem rozpoznania, nie prowadzi do rozstrzygnięć, okazuje się bowiem, że nie ma jednej obiektywnej prawdy. Jan Lorentowicz pisał: „Lemański jest fenomenem w literaturze dzisiejszej, nie mamy wielu pisarzy, którzy wykazywaliby tak świeżo uzbrojony wzrok dla badania drobnoustrojów zjawisk duszy”<sup>34</sup>. Nie trzeba dodawać, że melancholia jest jednym z ważniejszych zjawisk duszy, jest mrokiem zwątpienia, który ogarnia świat rzeczywisty i wyobrażony. Bohater melancholijny ukrywa się pod maską ironisty. Lemański tworzył więc, jak słusznie zauważył Lorentowicz – postaci chimeryczne, wprowadzał „rokoko-wo-barokowe fantazje”<sup>35</sup>.

W *Kamieniu filozoficznym* – w tytułowym opowiadaniu – los człowieka, wpisany w kołowrót wcieleń, nie wyróżnia go spośród innych bytów, lecz zrównuje z nimi. Rytm przemian żywego w martwe i martwego (nieożywionego) w żywe, istniejące – staje się źródłem pociechy (choć, jak można sądzić, nie o pocieszenie tu chodzi). Życie zostaje ukazane jako rytm, pasmo nieprzerwa-

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże.

nych zdarzeń. Sam świat wydaje się harmonijny, cykliczny, jest jednością. Ironiczna perspektywa, refleksja o wrażeniach i wyobrażeniach bytów istniejących (kamienia, wody, ryby, ptaka i człowieka), w opowieści – poszczególnych etapów cyklu przemian – wydobywa ich znaczenie, akcentuje ukryty tragizm: krąg żywota, kołisko zdarzeń to niewola, prawdziwe pęta, które natura nakłada na istnienia. Życie w kręgu zdarzeń, w rytmie wcieleń jest niewolą, której nie można przewyciężyć, zakończyć. Jest ona „wiecznym trudem”, istnienie jest więc naznaczone tęsknotą za nowymi możliwościami. Droga marzeń, tęsknot, jest równoznaczna z cyklem przemian i prowadzi ostatecznie do pierwotnego stanu, zgodnie z biblijnym: „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”. Jak można sądzić, w powiastce Lemańskiego, nie proch – marność jest prapodstawą, lecz kamień („z kamienia jesteś i w kamień się obrócisz”).

Lemański pojmuję ironię zarówno jako żywioł, który niszczy wszelkie relacje, więzi *Ja* (ironia negatywna) oraz jako alternatywę dla zniszczonego, ujednoczonego istnienia (ironia pozytywna), takie znaczenie ironii – o czym była już mowa – pojawia się w pismach Sørensa Kierkegaarda, filozofa cenionego przez modernistów (świadczą o tym fragmenty tłumaczeń zamieszczanych zarówno w „Chimerze”, jak i „Życiu” krakowskim). Kierkegaard pojmował ironię jako podstawę istnienia człowieka rozumnego. Perspektywa wyznaczona przez Schlegla, zgodnie z którą ironia wyzwała w sobie poczucie nierozstrzygalności, konfliktu między tym co uwarunkowane, konieczne i tym, co możliwe, zostaje przez niego przedstawiona jako w pełni akceptowalna. Ironia nie jest wyłącznie żywiołem negacji (jak określał ją Hegel), lecz niesie ze sobą możliwość obrony, wydobycia ze stanu reifikacji. Pisał o tym między innymi Baudelaire<sup>36</sup>.

Analizując żywioł ironii, poeta zwrócił uwagę na obecność podwójnej strategii, w której człowiek oddala się od świata („upada”), jednocześnie w śmiechu odnajduje utraconą w negacji jedność. Ironia przestaje być wyłącznie figurą retoryczną (tę prawidłowość odkryli już antyczni teoretycy ironii, jak Kwintyliian),

<sup>36</sup> Por. Ch. Baudelaire, *Listy*, przeł. R. Engelking, Gdańsk 2015, s. 398.

staje się wyrazem estetycznych napięć, etycznych powinności (na marginesie warto dodać, że Schlegel uważał, iż dzięki ironii człowiek wznosi się ponad samego siebie).

W utworze *Kamień filozoficzny* Jana Lemańskiego, tęsknoty podmiotu, który chciałby przekraczać wyznaczone przez potrzeby życiowe granice, są podszyte ironią. Pragnienie wody, która chce być ptakiem i ptaka, który myśli o tym, by być rybą odpowiada odwiecznym pytaniom filozofów – presokratyków, poszukujących punktu archimedesowego, prapodstawy istnienia świata. Lemański nie szuka odpowiedzi, rozstrzygnięć, istotna jest dla niego sama idea poszukiwań, wiecznego niezaspokojenia zmysłów, tęsknot, które wyrwywają człowieka ze stanu melancholijnej drzemki. Jak interesująco określiła „istotę” ironii Agata Bielik-Robson w artykule pt. *Granice ironii*: „Jej zadaniem (...) [jest] znalezienie odpowiedniego rezonansu”<sup>37</sup>. Ironia staje się zatem drogą do odzyskania utraconego poczucia wolności, w twórczości Lemańskiego jest próbą odzyskania równowagi wewnętrznej.

W utworze *Wola* z tomu *Kamień filozoficzny* żywot kapitalisty odzwierciedla historię kapitalizmu na przełomie XIX i XX wieku. Lemański konstruuje interesującą perspektywę dla refleksji o współczesności. Kapitalista, który traktuje istnienie jako podstawę osiągania zysków, posiada nad światem władzę większą od tej, jaką sprawuje Jowisz (kapitalista wymyślił bowiem kredyt hipoteczny), wkrótce rezygnuje z wiary pogańskiej i zostaje chrześcijaninem. Opisanie w utworze peregrynacji ideowe kapitalisty służą między innymi próbom ustalenia etymologii słów tak ważnych w charakterystyce bohatera jak np. gotówka. Czytelnik dowiaduje się więc, że słowo to pochodzi od słowa Bóg – czyli Gott, czyli gotycki i oznacza miłość do boga. Zabieg podstawienia znaczeń pełni w opowieści funkcję parabazy.

Lemański rezygnuje w swoich utworach z pozornie prostych rozwiązań, bohater musi przejść etapy wtajemniczenia, by mogło dokonać się rozpoznanie – ujawniające „grozę” całej sytuacji. Prezentowany świat, choć bywa niekiedy tragiczny, nie przestaje być piękny (por. tytułowy utwór *Kamień filozoficzny*). Być może

<sup>37</sup> A. Bielik-Robson, *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, z. 3, s. 167.

niespełnienie, poczucie niepewności, ułomność świata – wydobywają szlachetność, piękno, niezwykłość, które stanowią niezbywalne cechy ironicznego *światoobrazu* konstruowanego przez Lemańskiego (por. *Nić Ariadny*). Pisarz ukazuje podwójność świata (np. *Dobro i zło, A i B*), zdarzenia mają swój cień, dopełnienie w obrazach, które wydobywają ich drugie znaczenie (zob. *Sarkazmy*). Ironia nie ukrywa się w komentarzu do świata przedstawionego, choć niektóre utwory, na przykład *Wioseczka*, zdradzają obecność takiej właśnie perspektywy, wpisują ją w nastrój prezentowanych zdarzeń, ukrywają w konstrukcjach językowych, komentarzach (choćby utwór *Kometa*, w którym pojawia się apologia kobiecości, autor pisząc o żeńskich formach językowych – „ta kometa”, w przeciwieństwie do staropolskiej formy „ten kometa” – sytuuje na marginesie rozważań ważne wydarzenie, jakim było bardzo widowiskowe przejście komety Halleya w 1910 roku).

### *Zamiast zakończenia*

Ironia i melancholia, obecne w twórczości Lemańskiego nie wykluczają się, konstruują ten sam paradygmat poznawczy. Melancholia wytwarza wtórny sens, gdy rzeczywistość nie przedstawia wartości. Rodzi się z poczucia nieciągłości i podobnie jak ironia podejmuje motyw gry z rzeczywistością, stanowi ratunek przed rozproszeniem sensu. Jak pisał Kierkegaard: „Melancholia inscenizuje często spektakl, w którym potrzebne są dary aktorskie i dzięki któremu zadumany myśliciel potrafi wznieść się ponad świat i odgrodzić się, przybierając różne maski ironii i humoru, od swego smętku”<sup>38</sup>.

Ironia staje się szansą spojrzenia w „oko otchłani”, którą m.in. otrzymał młodzieniec z Sais z opowieści Novalisa, jest próbą zmierzenia się z chaosem. Jak można sądzić – Lemański wiedział o tym doskonale.

---

<sup>38</sup> S. Kierkegaard, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 127.



### Bibliografia

- Baudelaire Ch., *Listy*, przeł. R. Engelking, Gdańsk 2015.
- Bielik-Robson A., *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, 3.
- Hendzel W., *Ironista i marzyciel. O życiu i twórczości Jana Lemańskiego*, Opole 1984.
- Kasperski E., *Kierkegaard*, Pułtusk 2003, s. 203.
- Kierkegaard S., *Dzienniki (wybór)*, przeł. A. Szwed, Lublin 2000.
- Lorentowicz J., *Jan Lemański – poeta ironii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 29, s. 557 oraz nr 30, s. 581.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i wyraz: z zagadnień teoretycznych ironii*, Wrocław – Kraków 1984.

**Hanna Ratuszna**

*Nicolaus Copernicus University in Toruń*

### “GAMES WITH NOTHINGNESS” – IRONY IN THE WORK OF JAN LEMANSKI

Irony in the literature of Young Poland functions as a philosophical notion, the notion (having been worked out by August Comte or Herbert Spencer) establishing a so-far unprecedented view on reality (see:, among others, the works of Tadeusz Miciński, Stanisław Przybyszewski and Maria Komornicka). The said perspective allows for keeping a distance to the world; it also specified the attitudes of the individual seeking for freedom and it settles the “the games with nothingness”. One of the artists who in his works developed ironic stances and created an idiosyncratic “theory” of irony was Jan Lemański. Irony present in his works demonstrated the underlying Romantic attitudes. However, Lemański enriched its significance as well as he connected the phenomenon of irony with the experience of emptiness and of melancholic powerlessness. He also interestingly construed of the theses stated by the Danish pre-existentialist Soren Kierkegaard, the latter being justifiably regarded as one of the pioneers of the modern notion of irony and melancholy.

**Key words:** Jan Lemański, irony, fable, melancholy, Kierkegaard, the Young Poland Movement



Gabriela Zapolska (1857–1921)

Anna Janicka

Zakład Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych  
Uniwersytet w Białymstoku

## ZAPOLSKA IRONICZNA. REKONESANS

„Drzwi, do których szturmowała Zapolska,  
jeszcze nie są drzwiami otwartymi”.

Stefania Podhorska-Okolów<sup>1</sup>

### *O Zapolskiej ironicznie*

W formule „Zapolska ironiczna” chciałabym zawrzeć trojkiego rodzaju spostrzeżenia: refleksję o ironicznym sposobie odbierania tekstów pisarki przez XIX-wieczną i XX-wieczną krytykę, dalej pierwsze historyczno- i krytycznoliterackie rozpoznania ironicznego pisarstwa autorki *Pariasów* i na końcu dorzucić garść własnych obserwacji na temat ironiczności talentu pisarskiego tak znakomitej, a wciąż niedoczytanej autorki. Pozostaje przystąpić *ad rem*.

Zanim odkryto, że talent Zapolskiej posiada rozległy potencjał ironiczny – ironicznie, nader chętnie i często, pisywano o samej pisarce. „Sprawa Zapolskiej”, czyli awantura rozpętana posądzeniem pisarki o plagiat i pornograficzne skłonności wyobraźni przy okazji *Małuszki*<sup>2</sup>, zbudowana była na mechanizmach

---

<sup>1</sup> S. Podhorska-Okolów, *Zapolska wczoraj i dziś*, „Bluszcz” nr 11/1932, s. 12, cyt. za: A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, wyd. 2, Białystok 2015, *Aneks*, s. 334. Wszystkie teksty z *Aneksu* cytuję za tym wydaniem, które oznaczam skrótem SZA, po którym podaję nr strony.

<sup>2</sup> O debiucie Zapolskiej zob. J. Czachowska, *Debiut Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 3; I. Gubernat, *Przedśionek piekła. O powieściopisarstwie Gabrieli Zapolskiej*, Słupsk 1998; O. Missuna, *Proces Gabrieli Zapolskiej*, w: tegoż, *Warszawski pitaval literacki*, Warszawa 1960;

ironii najprostszej a najdotkliwszej, bliskiej kpiny, szyderstwa, poniżenia młodej autorki – ironii, która miała ośmieszyć i ranić samą twórczynię. Odwołano się do argumentów *ad personam*, uderzając w samą kobiecość Zapolskiej, piętnując jej kobiece, to jest gorsze, a nawet nielogiczne, bezrozumne pisarstwo.

Autorka *Skizy* była więc chłostana ironią na prawo i lewo – i to z taką intensywnością, iż trzeba raczej mówić o Zapolskiej ironicznie czytanej przez (męskich) zoilów, niż o Zapolskiej ironicznej, która sama ironizuje, świadomie sięgając po tę kategorię. Skandal związany z *Małuszką* i procesem sądowym z Janem Ludwikiem Popławskim, jego stronnikiem Aleksandrem Świętochowskim, narzucał opinii publicznej obraz twórczyni godnej jedynie i tylko politowania wyrażającego ironię: pornografki i plagiatorki.

Oskarżona z użyciem ironii i sarkazmu, drwiny i szyderstwa, Zapolska rzeczywiście, a nie metaforycznie, zasiadła w sądzie na ławie oskarżonych. Argumenty krytyków pisarki, którym rozprawa sądowa dała możliwość oratorskich popisów, przedrukowanych potem w prasie<sup>3</sup> – mieściły się zazwyczaj w niższych, mniej wyrafinowanych rejestrach ironii retorycznej. Bliskiej stylistyce i poetyce mowy oskarżycielskiej, przechodzącej w pamflet, paszkwil, satyrę. Podkreślmy – niższych rejestrach, ponieważ ostrze tej krytyki miało unieważnić i ośmieszyć talent pisarki, samą Zapolską zaś – jako kobietę-autorkę – obrazić.

Przypomnijmy dla porządku podstawową definicję ironii retorycznej:

„Ironia retoryczna jest przede wszystkim metodą dyskursu i należy od wieków do »tradycji kpin i nagany« oraz »strategii mowy polemicznej«. Ale jest to metoda pośrednia, więc duże znaczenie ma w niej niedomówienie, hiperbola, aluzja, persyflaż, »naśladowanie«. Dominują w niej przekora i hipokryzja, argu-

W. Marrené, *Trzy Nowellistki. Gabriela Śnieżko-Zapolska*, „Świt” 1885, nr 8; A. Janicka, dz. cyt., s. 81-110.

<sup>3</sup> A. Dygasiński, *Literacki proces przed sądem*, „Wędrowiec” 1886, nr 15; [Anonim], *Literatura w sądzie (streszczenie)*, „Prawda” 1886, nr 16; T. Jeske-Choiński, *Z małej chmury...*, cz. I-II, „Kurier Warszawski” 1886, nr 136a i 136b; J. Sawicka, *Przeigrana sprawa*, „Świt” 1886, nr 108. Wszystkie teksty w: SZA, s. 266-295.

mentacja *ad hominem*, nawet chwyt *ad personam*. Ironii nie odbierano nigdy jako paralogizmu i sofizmu, toteż jej inwersyjny czy antynomiczny charakter nadawał jej cechę intelektualnej maskarady, która atakuje i broni, bawi i śmieszy, budzi niepokój i pociesza dystansem<sup>4</sup>.

Debiutującą Zapolską ośmieszano, bawiono się jej kosztem bez umiaru, natomiast wpisana w strategię polemiczne krytyków figura dystansu była niczym innym, jak ironicznym budowaniem negatywnej definicji twórczości kobiecej. „Męska” dyscyplina intelektualna ujawniała się właśnie w tej figurze dystansu (w zaplanowanej dyscyplinie języka, dyscyplinie myśli i formy wypowiedzi). W intencji krytyków – nawet specjalnie nie skrywanej – demaskowała ona głupotę i chaotyczność kobiecego pisania. Jego wyszydzoną i zironizowaną inkarnacją stawała się Gabriela Zapolska<sup>5</sup>.

Taki model myślenia/pisania o Zapolskiej uruchomił, oczywiście, Jan Ludwik Popławski w swoim sarkastycznym, a raczej prymitywnie ironicznym, mizogynicznym tekście *Sztandar ze spódnicy* („Prawda” 1885, nr 35). Retoryczna rama tego głośnego artykułu sprowadza osobę pisarki do pozycji – piszemy to bez przesady – wybryku natury, który postanowił rozpisać narracyjnie, wysłowić swoje upośledzenie. Rozpisać na fabułę mizernego, miernego utworu. Pora na wymowną i dłuższą cytate:

„Każdy z czytelników rodzaju męskiego, chociażby był najgorętszym wielbicielem kobiet, przyzna zapewne, że te »anioły ziemi« bywają niezdolne w podróży, w licznych zebraniach, na ulicy, słowem wszędzie, gdzie wyłamują się choć w części spod wymagań względów towarzyskich. W wagonie »piękna« towarzyska podróży zajmuje bez ceremonii tyle miejsca, ile jej się podoba, zawiesza nad głową twoją niezliczoną ilość woreczków i pudełek, z miłą poufałością opiera się całym ciężarem podczas

<sup>4</sup> M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1991, s. XX.

<sup>5</sup> To, jak wiadomo, rys charakterystyczny mizogynicznego postrzegania kobiet i kobiecego pisania. Por. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1955, z. 3/4; D. D. Gilmore, *Mizogynia, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003.

snu o twoje ramię; na koncercie lub odczycie toruje sobie drogę wśród ciżby, deptając po nogach i przeszkadzając słuchać zebranym. (...)

Ta zuchwałość rozpieszczonych niewolnic najnieznośniejszą jest jednak w literaturze. Całe gromady »wykształconych« pań i panienek, wyrobiwszy sobie styl na wypracowaniach pensjonarskich, na dzienniczkach lub wierszykach w albumie, poświęcają swój czas (kobieta zawsze poświęca się) wzbogaceniu piśmiennictwa polskiego mnóstwem nowel, nowelek i obrazków. Dzięki »miłej bezczelności« utwory te wychodzą w druku, chociaż brak im sensu i znajomości gramatyki i pisowni. Tyle tam myśli, ile zmieścić się może w małej, ufryzowanej główce; serce słabo bije pod ciasnym gorsetem, a wszystko to wypowiedziane szepleniącym szczebiotem, cedzonymi przez zasnurowane wargi półsłówkami. Rozmaite Marie, Magdaleny, Elwiry, Maranthosy itd., cała ta wyjątkowa nędza literacka, to wesołe i obdarzone dobrą pamięcią papużki, które powtarzają cudze myśli, cudze zdania, cudze obrazy, przedrzeźniając je w swym ptasim świecie”<sup>6</sup>.

Już wtedy w pierwszym tu akapicie znajdujemy u Popławskiego wszystkie niemal strategie ironii osuwającej się w złośliwość. Nie jest to jedna zwykła czy wyrafinowana złośliwość człowieka dobrze wychowanego, sztukmistrza subtelnych gier ironicznych. Popławski pisze z pozycji istoty wyższej, która wypowiada się o istotach niższych, do tych zaś ostatnich należy i Zapolska-kobieta. Zresztą – podkreślmy – nie mówi „do”: kobiet, Zapolskiej; on przemawia do czytelników „rozumnych”, czytaj: mężczyzn. Stylistyczny rozmach autora pozwala mu na ironiczne ośmieszanie kobiet, którym w małych „główkach” uroiło się, że mogą myśleć, pisać czy nawet zostać autorkami powieści. Mizogyniczny horyzont uszczypliwości Popławskiego po-

---

<sup>6</sup> J. L. Popławski, *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885, nr 35, cyt. za SZA, s. 234. Podkr. moje – A. J. Por. też: T. Kulak, *Jan Ludwik Popławski – biografie polityczne*, Wrocław 1994; W. Hendzel, *Jan Ludwik Popławski jako krytyk literacki*, „Kwartalnik Polski” 1998, nr 3/4, s. 47-60; J. Kurczewska, *Pierwsi nacjonaliści polscy i sprawy kobiet*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1999, T. 44, s. 191-201.

zwala widzieć w jego tekście zarzewie kampanii antyfeministycznej, antyemancypacyjnej, rozpętanej *Małazką* przez Zapolską<sup>7</sup>.

Z kolei pod piórem Świętochowskiego – zaprawionego już w bojach polemicznych wytrawnego ironisty – retoryczna ironia przekształca się w tekstową figurę Meletusów, której ironiczny potencjał wykorzystuje on z właściwym ferworem, rozmachem w artykułach: *Veto Meletusów* („Prawda” 1886, nr 16), *Szturm Meletusów* („Prawda” 1886, nr 18). Przypomnijmy jeszcze, że Meletus tytułowy, czy raczej Meletos, to lichy poeta, opłacony za złożenie fałszywych oskarżeń w procesie przeciw Sokratesowi, oskarżonemu przez ateńczyków o ateizm i deprawację młodzieży<sup>8</sup>. Przywołanie tej postaci i figury (sic!) Mickiewiczowskiego Konrada pozwala autorowi na zarysowanie obraźliwego, insynuacyjnego obrazu wszelkich przeciwników Popławskiego i jego adwokata Świętochowskiego:

„Zdaje się, że gorączka, wywołana procesem naszym z p. Zapolską, wysypała na poślednią część prasy warszawskiej wszystkie zaraźliwe krosty, zdaje się, że już wszyscy Meletusi złożyli przeciw nam swoje akty oskarżenia do sądu »opinii publicznej«, zdaje się, że nawet Konrady skandalu wystrzelili z piersi swoje improwizacje boleści i gniewu. Teraz więc możemy pomówić o całym tym wybuchu błotnistej lawy”<sup>9</sup>.

„Błotnista lawa”, „zaraźliwe krosty”, „Konrady skandalu”, „improwizacje boleści i gniewu” – prosta, by nie rzec prostacka, ironia sprzymierza się tu z przewrotnie potraktowanymi elementami tradycji antycznej i romantycznej. Zostają one zironizowane

<sup>7</sup> Do dziś znajduje ona różne podsumowania, oceny pisane z czasem przeciwnych stanowisk. Zob. J. Lorentowicz, *Sztandar ze spódnicy*, w: tegoż, *Spojrzenie wstecz*, Warszawa 1935; J. Rurawski, *Gabriela Zapolska*, Warszawa 1987; E. Koślacz-Virol, *Gabriela Zapolska actrice polonaise de la fin du XIXe siècle*, Lille 2002; A. Zurli, *Szkoło i brylanty. Gabriela Zapolska w swojej epoce*, Warszawa 2016; P. Łopuszański, *Proces Zapolskiej*, „Tygodnik Solidarności” 2018, nr 27, s. 42-44.

<sup>8</sup> Postać tę znajdziemy u Platona. Zob. Platon, *Obrona Sokratesa*, przeł. i obj. A. Maszewski, red. H. Struve, Warszawa 1885, s. 68.

<sup>9</sup> A. Świętochowski, *Szturm Meletusów*, „Prawda” 1886, nr 18, cyt. za: SZA, s. 246.

i wpisane w obrazowe, pełne stylistycznej werwy, lecz dość płytkie myślowo frazy polemisty-oskarżyciela. A raczej pamflicysty-niszczyciela, bo Świętochowski, nie bawiąc się w subtelności logiczno-argumentacyjne, chce obrazami i ironią zniszczyć przeciwników, czyli Zapolską i stojący po jej stronie odłam prasy (zróznicowanej ideowo, co ciekawe)<sup>10</sup>.

Świętochowski – przecież pisujący pod pseudonimem Posła Prawdy – stara się z pozoru przyjąć postawę sokratejską. Nie, nie chodzi tu o postawę Sokratesa-ironisty, o ironię sokratejską, o maieutykę Sokratesa, która krok po kroku obnażała słabości argumentacji przeciwnika. Jest od tego świadomie jak najdalszy, pragnąc wykazania nicości nie tylko atakowanych poglądów, ale i samych adwersarzy. Dla siebie więc anektuje wzniosłość, natomiast współczesnych sobie Meletusów dopada ostrzem niewybrednej ironii. Choć czyni to, co typowe dlań, *à rebours*:

„W gamie swych »oburzeń« ten operowy elegista z brawurą wybija nuty kłamstwa. Woła on np. z całą śmiałością, karcąc »samochwalstwo«, że Poseł prawdy »przedstawił się w ostatniem *Liberum veto* jako Sokrates«, pomimo że w owem *Liberum veto* (nr 16) znajduje się wyrażenie: »*Nie jestem Sokratesem* i żadnego z moich Meletusów do nieśmiertelności nie przeniosę, bo sam do niej nie dojdę«. Widocznie p. Wścieklica przypuszcza, że gdzie jest Meletus, tam musi być Sokrates, albo i też taka go ogarnęła tęsknota za nieśmiertelnością, że już wolał nam dać siłę Sokratesową, abyśmy go tylko przenieśli”<sup>11</sup>.

Świętochowski atakuje adwersarza (Władysława Wścieklicę)<sup>12</sup> z całą retoryczną sprawnością: sam nie jest więc Sokratesem, lecz swym przeciwnikom przypisuje intencje Meletusów. Gdzie w tym Zapolska? U Świętochowskiego jest ona na drugim

<sup>10</sup> Po stronie Zapolskiej opowiedzieli się niedawni zwolennicy pozytywizmu Świętochowskiego, tacy jak Władysław Wścieklica, piszący z pozycji narodowych Teodor Jeske-Choiński, czy konserwatysta Włodzimierz Spasowicz i emancypantka Józefa Sawicka.

<sup>11</sup> A. Świętochowski, *Szturm Meletusów*, „Prawda” 1886, nr 18, cyt. za: SZA, s. 249.

<sup>12</sup> Władysław Wścieklica (1855–1929) związany był przede wszystkim z Łodzią, gdzie dał się poznać jako przemysłowiec, mecenas, drukarz, wydawca gazet. Gorący zwolennik nieradykalnej wersji pozytywizmu.



planie, raczej niegodna podjęcia z nią męskiej, to jest intelektualnej polemiki. Okazuje się tu ona wywoływaczką skandalu, podżegaczką do prawnosądowej batalii, pozwalającej Posłowi Prawdy stoczyć niewybredną batalię z całą niepostępową prasą: „Każdy żywioł literacki i społeczny – woła bez pardonu dla siebie jako autorytetu – musi mieć swoje męty. Mętami, niczem więcej, polskiego liberalizmu są pp. Wścieklica i Straszewicz”<sup>13</sup>. W finale podsumowuje, iż w całej sprawie: „(...) nie chodziło o *obrazę* p. Zapolskiej, ale *napaść* osobistą na nas. *Das war also des Pudels Kern*”<sup>14</sup>.

„Sprawa Zapolskiej” pod ironicznym piórem Świętochowskiego stała się więc szybko „sprawą bez Zapolskiej”, po prostu batalią Świętochowski *contra* przeciwnicy. Wściekła ironia wyrzuciła sprawczynię zamieszania poza nawias dyskursu prawdziwych, obdarzonych myślą i piórem, męskich polemistów.

Zapolskiej próbował bronić, rozmontowując ironią najzagorzalszych jej przeciwników, publicysta „Kłósów” – Władysław Wścieklica w artykułach *Do światła!* („Kłósy” 1886, nr 1086) i *O prawdę* („Kłósy” 1886, nr 1088). Publicysta odpowiada na ironię – ironią. Tym razem staje się ona metodą obrony pisarki. Wścieklica deszyfruje, obnaża pustkę zarzutów wobec twórczyni z „homeopatycznym” zacięciem – podobne leczy podobnym, jadem zwalcza jad. Naszpikowane entuzjastycznymi pochlebstwami portrety Popławskiego i jego adwokata sądowego Szyfa wybrzmiewają ironią anty-pochlebstw. W kontekście precyzyjnie zrekonstruowanych przez Wścieklicę zarzutów mowa Szyfa zdaje się wprost autoironiczna...

„Nawiasowo muszę tutaj zanotować, że »znakomita mowa« p. Szyfa była w całości gęsto naszpikowana tego rodzaju szlachet-

<sup>13</sup> A. Świętochowski, *Szturm Meletusów*, cyt. za: SZA, s. 252. Wymieniony tu Ludwik Straszewicz (1857–1913) to kolejny po Wścieklicy były współpracownik „Prawdy” i Świętochowskiego, który w „Kurierze Warszawskim” (1886, nr 112b, 113a, 121) w artykule *W imię prawdy i moralności* po zanalizowaniu procesu Zapolskiej stanął zdecydowanie po jej stronie, atakując ostro hipokryzję Świętochowskiego.

<sup>14</sup> Tamże, cyt. za: SZA, s. 253. Publicysta przywołuje w niemieckim oryginale słowa z *Fausta* Goethego, oznaczające w przekładzie: „w tym leży istota problemu”.

nemi wycieczkami przeciwko p. Z., jak podana wyżej próbka. Przytaczać tutaj więcej tych kwiatów retorycznych nie będę. Wystarczy ten jeden do scharakteryzowania ich woni: *ex ungue leonem!* Ale gdym się w sądzie tym zapachem napawał, serce mi rosło z radości, że nie tylko literatura, ale i adwokatura nasza posiada tak dzielnych przedstawicieli, którzy, bez zmrużenia oka, z uśmiechem na ustach, mają odwagę... publicznie znieważać kobiety!

Powyższe przedstawienie sprawy, w którym ani jeden wyraz nie uchybia prawdzie, przekonało bez wątpienia czytelnika, że nie p. Zapolska, nie wymieniając mniemanych źródeł swych utworów, miała pamięć »zbyt krótką«, ale raczej p. Popławski zbyt zaufał »nowej metodzie krytycznej«<sup>15</sup>.

Przypomnijmy w tym miejscu, że ani Popławski, ani Świętochowski nie przedłożyli wiarygodnych dowodów plagiatu, jaki popełnić miała pisarka-debiutantka:

„Redaktor »Prawdy« nie uważał za potrzebne zażądać od p. Popławskiego już nie tylko sumiennego udowodnienia zarzutów, lecz bodajby tylko dokładnego wymienienia źródeł plagiatu. Oburzona p. Z., nie chcąc uchodzić za przywłaszczycielkę cudzych pomysłów, za pośrednictwem »Kuriera Codziennego« zażądała swego krytyka, by w redakcji »Świtu« złożył dwa oryginały utworów, z których miała ona przerobić swe powiastki, a sąd z osób kompetentnych, z J. I. Kraszewskim na czele, miał wydać w tej sprawie wyrok. Na wezwanie to odpowiedział p. Św. zawiadomieniem, iż p. Wiat wyjechał z kraju na dwa miesiące i, zdrwiwszy z »dziwacznej procedury« p. Z., odmówił zadośćuczynienia jej żądaniu, obiecując tylko po powrocie p. Wiata pomieścić jego »przedmiotową odpowiedź« w »Prawdzie«. Znając już dobrze bezstronny obiektywizm swego krytyka, p. Z. nie chciała oczekiwać nowych dowodów jego galanterii i sumiennosci i, nie mając, jako kobieta, innej drogi wyjścia, udała się do sądów publicznych”<sup>16</sup>.

Jak się wydaje, Świętochowskiemu nie pozostawało nic innego niż ważyć z całą wirtuozerią narzędzia, którym istotnie rozporządzał w sposób świetny – retorycznej ironii. Sama Zapolska

<sup>15</sup> W. Wścieklica, *Do światła!*, „Kłosy” 1886, nr 1086, cyt. za: SZA, s. 257.

<sup>16</sup> Tamże, cyt. za: SZA, s. 255.

staje się w tym momencie przedmiotem, a nie podmiotem, ironicznej wojny na argumenty serio i szyderstwa. Uwięziona pomiędzy ironią, która ma ją unicestwić jako pisarkę, a ironią, która ma ją ocalić. Jakkolwiek patrzeć na tę profuzję ironicznych gestów polemicznych, autorka *Małuszki* zeszła w tej wojnie na drugi plan. Trudno po prawie stu pięćdziesięciu latach nie przyznać jednak to jej racji, a nie Popławskiemu i Świętochowskiemu, którzy nadużyli swego autorytetu, argumentów i – jednak – przekroczyli pewną granicę w użyciu szyderstwa, ironiczno-retorycznej ekwilibrystyki słownej. Sytuację tę trafnie pokazał Wścieklica, zauważając, iż Świętochowski, autorytet jego młodości, ukazał się w tym sporze jego oczom niczym „ruina dawnych moich złudzeń”:

„Potrafił on jeszcze zagrać komedią szlachetności względem p. Z., bo wydrukowawszy na jednej stronicy napastniczą mowę swoją, niskiej zemsty i nienawiści pełną, ubolewał niby na drugiej nad sponiewieraną przez się kobietą, że posłuchała Meletusów i, wystrzelivszy z klucza nabitego prochem przeciwko Sokratesowi z ulicy Zielnej, który tak śmiało mówił prawdę przed sądem, chociaż mu cykuta nie groziła – »osmalila się sama«.

A jednakże ja tego człowieka niegdyś nieledwie czciłem; kruszyłem kopie w jego obronie słowem i piórem, a byłbym był gotów nawet piersią go zasłonić! Kiedy mi się nasuwały fakta, odzierające jego charakter z urojonego w mej głowie nimbu, przez długi czas broniłem się bolesnemu rozczarowaniu, tłumacząc sobie gwałtem wszystko pobudkami szlachetnymi, lub rozdrażnieniem, wywołaném niezasłużonemi, jak mi się zdawało, napaściami. Dziś, kiedy mi się oczy nareszcie otworzyły, obowiązek obywatelski nakazał mi oświecić publicznie ruinę dawnych moich złudzeń, bez względu na to, co powiedzą o tem łudzacy się jeszcze... Smutna konieczność!”<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Tamże, s. 260. Warto przypomnieć, iż obrońcą Zapolskiej był w tym przypadku człowiek twardo stąpający po ziemi, przemysłowiec, przeciwnik socjalizmu, zwolennik pozytywistycznych reform. Nie publikował wiele. Zob. W. Wścieklica, *Czy się wyradzamy? Stan sił fizycznych i zdrowia ludzkości*,

Można na koniec zapytać, jak ów skandal sprofilował odbiór kolejnych dzieł Zapolskiej? Niewątpliwie, narzucając skandaliczną aurę, określił obraz autorki nieodpowiedzialnej, groźnej, może nawet niemoralnej. Nadużycie ironicznego języka, szydery ton polemik bez wątpienia wpłynął też na to, że w kolejnych wypowiedziach literackich pisarki chciano już raczej widzieć ton serio. Jej wypowiedzi na różne tematy, skandaliczne mniej lub bardziej fabuły. Nie spodziewano się, jak sądzimy, dykcji ironicznej. Choć, i należy oddać sprawiedliwość dojrzałej krytyce, że to dostrzegła, ironiczny wygłos tekstów Zapolskiej był za silny, by można go było zignorować, zbyć lub stłumić.

### *Zapolska jako ironistka*

Ironiczny potencjał twórczości Zapolskiej dostrzeżono nie od razu, a opisywać zaczęto w ogóle dość późno. Bodaj to Stanisław Brzozowski pierwszy uchwycił tę nutę jej twórczości w recenzji „*Nieporozumienia*”. *Sztuki w czterech aktach Gabrieli Zapolskiej* („Głos” 1904, nr 2, s. 25-27), nie potrafiąc jednak pogodzić ironii z innym niż ironiczne lub tragiczne zakończeniem sztuki:

„Najsilniejsza, najboleśniejszą jednak może jest ironia autorki w rysunku postaci Korskiego. Korski to każdy z nas, *beau parleur et raisonneur*, człowiek o wielu jaźniach, zróżniczkowany, esteta. Czym jest on w życiu? Wielce estetycznym sprzymierzeńcem Ryskiewicza lub jednym z tych, co takie Rózie w błoto spychają.

Wobec tej ironii z jaką traktuje autorka Korskiego, nie jestem w stanie zrozumieć zakończenia sztuki. To, co mówi ona o „porozumieniu z wielkimi rzeczami”, o kwiatach rosnących na grobach, wydaje się czymś przynajmniej na wpół poważnie przez nią traktowanym. A tu właśnie trzeba było zaznaczyć, że to porozumienie z wielkimi rzeczami jest lichym kłamstwem; że człowiek, który zmusza się do życia w stosunkach, którymi gardzi i brzydzi się, popełnia występki; że rezygnacja taka jest – niez-

---

leżnie od pozorów, w jakie się stroi – współnictwem lub słabością, a w każdym razie czymś, co z aureoli, w jaką bywa zazwyczaj przystrajane, powinno być odarte”<sup>18</sup>.

Brzozowski w końcu zestawiał dzieło Zapolskiej z *Les affaires sout les affaires* Mirbeau<sup>19</sup>, konkludując, iż „wyższość sztuki p. Zapolskiej rzuca się w oczy. Sztuka Mirbeau jest wymyślona, sztuka Zapolskiej jest odczuta”<sup>20</sup>. Głos Brzozowskiego zdaje się nader znamieny dla krytyki ówczesnej w ogóle: nie potrafiła ona ująć w jakąś wspólną formułę polifonii estetycznej, ideowej, formalnej tekstów pisarki, śmiało łączącej naturalizm z symbolizmem, wzniosłość z ironią, powagę z szyderstwem, obrazoburstwo z wiernością wybranym wartościom.

Tę właściwość pism autorki *Córki Tuśki*, nie używając kategorii ironii, wnikliwie opisał Kornel Makuszyński. Jego tekst zatytułowany po prosu *Zapolska* (1921) jest znakomitym i właśnie ironicznym szkicem o osobowości i o twórczości pisarki. Ironicznym o tyle, o ile ironia potrzebna jest Makuszyńskiemu do odkłamywania wyobrażeń na temat pisarki, dość powszechnie rozpiętych między stereotypem skandalistki a stereotypem pisarza przypisanego do określonego nurtu tematycznego. Ironiczne zdanie inicjujące tekst – „Wszyscy niemal wszystko wiedzą o Zapolskiej”<sup>21</sup> – jest prześmiewczą zapowiedzią rzeczywistej niewiedzy, którą Makuszyński stopniowo i konsekwentnie ujawnia. I bezlitośnie obnaża. Im „bliżej” osoby Zapolskiej, tym ironii tymczasem mniej – autor wycisza polemiczne zacięcie swego polemicznego pióra, by zdiagnozować Zapolską jako wytrawną, świadomą i śmiałą ironistkę. Pisze tak:

---

<sup>18</sup> S. Brzozowski, „Nieporozumienie”. *Sztuka w czterech aktach Gabrieli Zapolskiej*, „Głos” 1904, nr 2, cyt. za: S. Brzozowski, *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 606. Zob. M. Prussak, *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego*, Wrocław 1987.

<sup>19</sup> Brzozowski przywołuje komedię Octave’a Mirbeau (1848–1917) *Les affaires sovint les affaires* z 1903 roku.

<sup>20</sup> Tamże. Por. *Farsy i moralitety Octave’a Mirbeau. Francuski teatr anarchystyczny*, red. i opr. T. Kaczmarek, Łódź 2015.

<sup>21</sup> K. Makuszyński, *Zapolska*, w: tegoż, *Kartki z kalendarza*, wstęp K. Kuliczowska, Kraków – Wrocław 1985, s. 149, cyt. za: SZA, s. 317.

„Talent ten, ostry jak stal, rozżarzał się, skoro szło o kobietę. Bo ten Moliere w spódnicy był jednak kobietą. A kobiecości nie potrafiły w niej zgębić: ani ostrość spojrzenia, ani drapieżny zmysł satyryczny, ani taka znajomość życia, że więcej o nim ścisłych wiadomości miała w małym palcu niż dziesięciu pisarzy, którym natura dała spodnie dla uczczenia ich wielkiej inteligencji.

Solidarność kobieca kazała jej wziąć patent na obrońcę kobiety: sponiewieranej, uciśnionej, zbałamuczonej i na wszelkie możliwe sposoby wówczas wyzyskiwanej. Przeto po prostu z niepohamowaną pasją prała po pysku wszelkie męskie łajdactwo, sutenerstwo i miłosne męskie szalbierstwa”<sup>22</sup>.

„Drapieżny zmysł satyryczny”, „niepohamowana pasja”, „ostry jak stal” talent są tu pseudonimami ironicznej predyspozycji pióra. Makuszyński nie poprzestał na chwaleniu pisarki, wskazując nadużywanie przez nią owej drapieżności w spojrzeniu na życie, które jawi się naówczas jako „marna fabryka, produkująca jedynie hańbę, nędzę i łotróstwa”<sup>23</sup>. Ukazując jednostronność nastawionej ironii Zapolskiej, pisarz dostrzegł przecież najgłębszy, bo tragiczny, rys i samej strategii prozaiczki, i nadużywania owej strategii. To rys tragiczny –

„Przez etapy: zniecierpliwienia – oburzenia – pasji – wstrętu i kaznodziejskiej kłatwy, dotarła wreszcie do dojrzałej i najgłębszej satyry, wojującej z kołtuństwem śmiechem, najdotkliwszym, jaki się kiedykolwiek w polskim teatrze rozlegał. Rodowód tego śmiechu jest tragiczny. Wielcy badacze serca dawno doszli do odkrycia prawdy, że czasem człowiek smutny śmieje się dlatego, aby nie płakać. Świetnością tego dojrzałego spojrzenia jest właśnie głośna w całej Europie *Moralność pani Dulskiej*”<sup>24</sup>.

Śmiech tragiczny jest właśnie w tej lekturze najgłębszym pokładem demistyfikatorskiej strategii Zapolskiej – używa ona ironii (zresztą tu nie nazwanej ironią), by dotrzeć do tragicznego

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 319.

<sup>23</sup> Tamże, s. 321.

<sup>24</sup> Tamże. Por. także: O. Ciwkacz, *Kornel Makuszyński jako recenzent teatralny „Słowa Polskiego” (1905–1909)*, przeł. A. Tomczak, „Literaturoznawstwo” nr 1, s. 77-92, Łódź 2008.

jądra rzeczywistości. Dotrzeć tam, gdzie śmiech i płacz, euforia i przerażenie łączą się w jednym spojrzeniu.

W sukurs rozpoznaniom Makuszyńskiego przychodzi Kazimierz Wierzyński w swoich recenzjach teatralnych. W końcu też Stefania Podhorska-Okołów. Ta ostatnia pisze w tekście *Zapolska wczoraj i dziś* (1932) o „zjadliwej ironii” i „sarkazmie”, co to ujawnia pokraczność każdego istnienia, ale przede wszystkim istnienia kobiecego. Ostrze ironii, zdaniem Podhorskiej-Okołów, zwraca pisarka przeciw konwenansom społecznym, kulturowym. To dzięki ironii udaje jej się mówić o tym, „o czym się nie mówi”, i ostatecznie zdemaskować „nowoczesne niewolnictwo kobiety”:

„Podobnie, jak ongi Beecher Stowe przez swoją *Chatę wuja Toma* przyczyniła się do wyzwolenia Murzynów, tak Zapolska utorowała drogę kobietom do równouprawnienia. Rozżarzyła wokół sprawy kobiecej ognisko zainteresowania, potężnym tchnieniem rozkołysała zatęchłą atmosferę bierności i marazmu, w której dusiły się bezwolne istnienia kobiece.

W tej bezkrwawej rewolucji, której Zapolska była samotnym wodzem i armią zarazem, torowały jej drogę trzy pierwszorzędne gatunki broni: znajomość mężczyzn, niezawodne poczucie rzeczywistości, wyjątkowy dar słowa.

Ten dar, zbyt hojnie może i nieopatrznie trwoniony w jej licznych powieściach i melodramatach, gdzie autorka tak łatwo ulegała pokusie deklamatorstwa i taniego patosu, skondensował się w jej komediach w najczystszy ekstrakt życia, skryształizowany w pryzmacie ironii”<sup>25</sup>.

Zapolska jako ironistka została więc doceniona już w dwudziestoleciu międzywojennym. Dlaczego więc potem odmówiono jej spojrzenia ironistki? Zrobiono z niej pisarkę nieświadomą własnych wyborów światopoglądowo-estetycznych? Wszystkiego nie tłumaczy w tym przypadku „społeczna” orientacja krytyki i historii literatury nie tylko po 1948, lecz i po 1989 roku. Dlaczego zatem?

---

<sup>25</sup> S. Podhorska-Okołów, *Zapolska wczoraj i dziś*, cyt. za: SZA, s. 332. Podkr. moje – A. J.

### *Jaką była ironistką?*

Skoro jednak wiemy już, że Zapolska ironistką była, a nie tylko przygodnie nią bywała, zapytajmy o charakter ironii, typ ironiczności obecny w jej dokonaniach pisarskich. Kategoria ironii w utworach Zapolskich ewoluuje, zmienia swój charakter, to pierwsza obserwacja.

Druga brzmiałaby tak – owa ironia od samego początku związana jest z losem kobiety. Właśnie to połączenie „losu” i „kobiety”, „kobiecości” wydaje się w tym przypadku znamienne. Tak projektowana ironia losu kobiet jest budulcem wszelkich opowieści Zapolskiej – narracji powieściowych, intryg dramatycznych, felietonów i reportaży, a często jej listów.

Inną stała cechą tej ironii było zakorzenienie jej w naturalizmie. To prawda<sup>26</sup>, że naturalizm nie jest ironiczny. Ale jego elementy, przefiltrowane przez inne poetyki, nabierają pod piórem sprawnej pisarki cech ironicznych. Kobiecość spojrzenia, a więc i subiektywizm naznaczony płcią, złączony z naturalistyczną dosłownością dawały w efekcie ironiczny żywioł kobiecy. Początkowo jeszcze był on mocno naznaczony publicystyką, retorycznością, użytecznością, potem coraz intensywniej nasycony był tragicznością, a w końcu tragizmem<sup>27</sup>.

Ironia retoryczna, uwikłana w kobiecy los i kobiece spojrzenie, przekształca się pod piórem Zapolskiej w ironię tragiczną<sup>28</sup>. Początkowo dyscyplinowana publicystyczną retoryką, w powieściach i późnych dramatach rozlewa się już jako żywioł ironii tragicznej, która pochłania wszystko. Przybiera też osobliwy kształt genologiczny i gatunkowe wskazanie – Zapolska pisze bowiem

<sup>26</sup> O naturalizmie i ironii zob. wypowiedzi Gabrieli Matuszek i Anny Janickiej w publikowanym w niniejszym tomie zapisie panelowej dyskusji: *Młoda Polska/modernizm. Zapoznane wymiary estetyki: ironia*, prowadzenie U. M. Pilch, M. Bajko, J. Ławski, Białystok 13 V 2017.

<sup>27</sup> Por. A. Janicka, *Stara kobieta. Przypadek Gabrieli Zapolskiej*, w: tejsze, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015, s. 327-336.

<sup>28</sup> Takie sugestie interpretacyjne pojawiają się w książkach: K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999; G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001.



odtąd „tragifarsę”, „tragedię ludzi głupich”. W dramatach pisarki – a modelowa jest tu oczywiście *Moralność pani Dulskiej* – taki rodzaj ironii rodzi się pomiędzy wzniosłością a śmiesznością, pomiędzy tragedią a farsą, pomiędzy słowem a milczeniem, między bohaterką a kobiecym podmiotem autorskim. W tym duchu pisze o tej tragifarsie Mieczysław Jankowiak w odniesieniu do *Moralności pani Dulskiej*<sup>29</sup>, chociaż należałoby wymienić w tym miejscu także *Córkę Tuśki*, *Bal wariatek z Salpetriere* i późne jednoaktówki pisarki.

Ironiczność wpisana w dramaty Zapolskiej dojrzewa wraz z rozpadem formy scenicznej. Im sztuka mniej zdyscyplinowana strukturalnie i daleka od tradycyjnych przedstawień teatralnych, tym większy w niej żywioł ironiczny. Tak jest choćby w przypadku *Pariasów*, etiudy scenicznej z 1913 roku, która sytuuje się za sprawą wprowadzenia na scenę postaci narratora pomiędzy ironią a groteską<sup>30</sup>.

Im mniej dyscypliny gatunkowej, tym ironia Zapolskiej bardziej drapieżna. I bardziej tragiczna. Ten sam proces dotyczy prozy – choć tu rozpad formy zastępuje przechodzenie od wielkich form powieściowych do mniejszych form opowiadania, szkicu, noweli, obrazka<sup>31</sup>.

Zapolskiej nieodmiennie udaje się połączyć zaangażowanie, drapieżność zaangażowania z zimnym dystansem niezgody. Efektem tego dystansu okazuje się ironia. Osobna i osobliwa, jak sama autorka.

Ironia kobiecego losu tragicznego.

Zarazem kobieca – i człowiecza.

---

<sup>29</sup> M. Jankowiak, dz. cyt., s. XXX.

<sup>30</sup> G. Zapolska, *Pariasy*, w: *Niedrukowane dramaty Gabrieli Zapolskiej*, T. I, red. J. Jakóbczyk, współred. K. Kralkowska-Gątkowska, K. Kłosińska, M. Piekara, J. Paszek, Katowice 2015.

<sup>31</sup> Zob. teksty zebrane tomie: G. Zapolska, *Fioletowe pończochy i inne opowiadania nieznanne*, opr. J. Czachowska, Kraków 1964.

### Bibliografia

- Gabriela Zapolska. *Zbuntowany talent / Le talent en révolte*, red. M. Chudzikowska, Warszawa 2011.
- Gutowski W., *Mit, Eros, sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Jakóbczyk J., *Różne tropy Młodej Polski (1914–1938)*, Katowice 2008.
- Janicka A., *Gabriela Zapolska w nowej dramatopisarskiej odświeżeniu*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4.
- Janicka A., *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, wyd. 2, Białystok 2015.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1991.
- Kłosińska K., *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.
- Kłosińska K., *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006.
- Ławski J., *Temat Zapolskiej*, w: *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej*, red. H. Ratuszna, A. Jarosz, Stuttgart 2013.
- Matuszek G., *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001.
- Niedrukowane dramaty Gabrieli Zapolskiej*, t. 1-2, red. J. Jakóbczyk, współpraca K. Kralkowska-Gątkowska, M. Piekara, J. Paszek, Katowice 2012.
- Ososiński T., *Ironia a jednostka. Koncepcja ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, Warszawa 2014.
- Papiór J., *Ironia. Diachronische Begriffsentwicklung*, Poznań 1989.
- Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, Seria I: *Perspektywa środkowoeuropejska*, wstęp A. Janicka, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka, Białystok 2017.
- Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, Seria II: *Perspektywa polska*, wstęp A. Janicka, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Białystok 2018.

Anna Janicka

*The University of Białystok*

## THE IRONY OF GABRIELA ZAPOLSKA. AN OVERVIEW

### Summary

The author of the article analyzes the manifestations of irony in the prose and plays of the Young Poland writer Gabriela Zapolska (1857–1921). During her lifetime, Zapolska was considered a controversial figure, who

---

both supported female emancipation and criticized the behavior of emancipation activists at the time. For example, she did not approve of the proposed rejection of the institution of marriage. Zapolska was perceived as a malicious, bitter and biased writer. Her writings were dominated by the spirit of naturalism with elements of symbolism and impressionism. In particular, in her novels, short stories and novellas, she treated the anthropological revolution at the turn of the 19<sup>th</sup> century with irony and sarcasm. The irony was grandiloquent, destructive, and calculated to undermine the axioms and foundations of the middle-class world, and to attack mistaken (in her view) opinions of the rebellious modernists and emancipation activists.

**Key words:** Gabriela Zapolska, irony, prose, naturalism, emancipation, woman, sarcasm



Antoni Lange (1862–1929)

Marek Kurkiewicz

*Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy*

## ŚWIAT Z PERSPEKTYWY DZIECKA O „DUSZY IRONISTY” – *BOGOWIE ANTONIEGO LANGEGO*

„Badanie ironii literackiej jest trudnym przedsięwzięciem” – konstatuje Beda Allemann w jednym ze swoich artykułów, dodając, iż w związku z tym istnieją hipotezy, według których o ironii można mówić tylko to, co samo w sobie jest paradoksalne i ironiczne<sup>1</sup>. Sugestia pojawiająca się w powyższym zdaniu świetnie pasuje do tekstów Antoniego Langego opublikowanych w pierwszych dziesięcioleciach minionego wieku. Młodopolski symbolista, znany przede wszystkim z utrzymanych w tonacji dekadentyzmu i pesymizmu poezji oraz dramatów, w których rzadko korzystał z takich kategorii jak komizm czy śmiech, na płaszczyźnie prozy rozszerza zakres stosowanych zabiegów stylizacyjnych. W kolejnych tomach prozy, takich jak *Zbrodnia. Opowiadania* (1907), *W czwartym wymiarze* (1912) oraz *Nowy Tarzan. Opowiadania wesole i niewesole* (1925), obficie korzysta z rozwiązań *stricte* ironicznych, czy też w pewien sposób do nich nawiązujących<sup>2</sup>. Nie inaczej jest w zbiorze *Elfryda. Nowele i fantazje*, wy-

---

<sup>1</sup> B. Allemann, *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 29. Wtórą mu autor innego szkicu opublikowanego w tym zbiorze: „[...] badanie formy ironicznej, tego wspólnego wątku stanowiącego o zjawiskach ironii jako takich, jest przedsięwzięciem trudnym. Wskutek tego, że ironia jest tak różnorodna i tak dobrze ją znamy, rzadko zadajemy sobie trud analizowania tego wspólnego wątku”, [cyt. z:] D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, w: tamże, s. 151.

<sup>2</sup> Starąłem się to pokazać w referacie *Komizm, śmiech, ironia i groteska – świat z przymrużeniem oka w opowiadaniach Antoniego Langego*, wygło-

danym pierwotnie w roku 1911<sup>3</sup>, zawierającym dziewięć tekstów, w których obecność ironii jest bezdyskusyjna. Lange konstruując kolejne fabuły dba o ich zróżnicowanie, jednakże równocześnie zachowuje szczególny dystans pomiędzy narratorem a bohaterami, autorem a czytelnikiem. Prowadzi specyficzne gry, budując oryginalne napięcie między wymienionymi, co dzieje się ku uciesze jednych, a kosztem drugich. Puszczając oko do czytelnika nie oszczędza kreowanych przez siebie postaci, które rzadko kiedy traktuje poważnie. Sprzyja temu styl opowieści, niemal gawędziarski, z wyjaśnieniami dla odbiorcy, z wątpliwościami, co do faktycznych motywacji zachowań poszczególnych bohaterów.

Tom zamyka opowiadanie *Bogowie*, w którym obserwujemy różne poziomy ironii, układającej się w konstrukcję zbliżoną do piramidy – na najniższym poziomie jest chłopiec, powyżej matka, następnie narrator-ojciec, zaś na samej górze manipulujący nimi wszystkimi – autor. Od samego początku lektura przynosi wiele pytań, na które nie zawsze można od razu (i w ogóle) odpowiedzieć, na przykład, która ironia jest ważniejsza – ta na poziomie świata przedstawionego, widoczna w relacjach między bohaterami, czy ta, której adresatem jest czytelnik? Czy to chłopiec jest centrum zabiegów ironizujących, czy jest tylko jednym z wielu obiektów ironizowanych przez ojca-narratora? Czy ironizujący chłopiec jest tylko biernym naśladowcą ojca? A może w opowiadaniu Langego ironia jest dziedziczna? Pytania można mnożyć, przynajmniej na kilka z nich spróbujmy odpowiedzieć.

Głównym bohaterem opowiadania jest Heniuś – pięcioletni chłopiec o dużej wyobraźni, z którym rodzice mają sporo kłopotów wychowawczych (adekwatnych do jego wieku). Tenże urwis wchodząc w dziecięcy dialog ze światem, tworzy sobie oryginalną mitologię, stanowiącą kontaminację opowieści zasłyszanych od starszych oraz własnych wyobrażeń i doświadczeń. Zamiesz-

---

szonym podczas zorganizowanej przez UMK w Toruniu międzynarodowej konferencji naukowej poświęconej kategoriom śmiechu i strachu w literaturze przełomu XIX i XX wieku (24-25.03.2017).

<sup>3</sup> Wszelkie cytaty w poniższym artykule pochodzą jednak z wydania II (Kraków 1912) i oznaczane będą w tekście poprzez podanie numeru strony w nawiasie zwykłym.

kują ją m.in. Chijorki i Aniołki, Święty Mikołaj i Leśna Panna, Baba Jaga i Jędza, Baba Piecowa i Wodna Baba. Poprzez zabiegi kreacyjne, mające na celu „logiczne” wytłumaczenie tajemnic świata, chłopiec zyskuje przewagę nad otoczeniem – jest wszak (s)twórcą „bogów”, już nie tylko jak w mistycyzmie szuka bezpośredniego kontaktu z Bogiem, ale sam się nim staje. Chłopiec wobec świata dorosłych staje się outsiderem, usytuowanym na zewnątrz, w związku z tym (czy do końca świadomie?) może przyjmując postawę ironiczną, choć obiektywnie patrząc wynika ona bardziej z jego niewiedzy niż wiedzy. Chyba, że potraktujemy jego dziecięcą, subiektywną wizję świata i panującego w nim boskiego panteonu jako wiedzę, której dorośli nie posiadają. Wówczas jego przewaga nie podlega dyskusji, stąd też ślady chłopięcej ironii wskazują raczej na jego świadome działanie, aniżeli odwrótcze powtarzanie niezrozumiałych kwestii.

Warto zresztą już teraz zastanowić się, na ile dziecko w jego wieku może być świadomie ironiczne i czy Lange wyposażając swego małego bohatera w określone cechy, przesadnie go nie doświadczył. Lektura książek z zakresu psychologii dziecięcej pozwala zweryfikować kreację chłopca i przyznać, że pisarz w zasadzie trzyma się faktów. Jego Heniusz wydaje się być typowym dzieckiem na tym etapie rozwoju: wkracza w „wiek pytań”, „staje się uporczywym badaczem i odkrywcą nieznanego mu głębiej świata rzeczy, pojęć i zjawisk”, jest żywy i ruchliwy, dociekliwy i wścibski. Interesuje się światem, jednak jego poznanie rzeczywistości jest powierzchowne, bowiem „nie chwyta jeszcze istoty faktów i zdarzeń, nie ujmuje związków logicznych, jakie je łączą”<sup>4</sup>. Skoro tego nie robi, w rezultacie sam usiłuje znaleźć wytłumaczenia, stąd jego własna mitologia, wyjaśniająca niezrozumiałe. A że dzieci w tym wieku obdarzone są bujną fantazją, potrafią zmyślać fakty i zdarzenia, modyfikują i adaptują czytane im bajki i historie, by identyfikując się z występującymi w nich postaciami<sup>5</sup>, budować w wyobraźni własne światy<sup>6</sup>. Ten według

<sup>4</sup> Zob. M. Przetacznikowa, *Wiek przedszkolny*, w: *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, red. M. Żebrowska, Warszawa 1976, s. 418.

<sup>5</sup> Tamże, s. 447.

Heniusia okazuje się niezwykle barwny i oryginalny, pozwalający przy tym na reinterpretację tego wszystkiego, co skrywa przed nim swoje tajemnice.

Lange na różne sposoby prezentuje logikę dziecięcego myślenia, jak choćby w przypadku językowych skojarzeń. Henius nie chce modlić się do anioła stróża, bo ten kojarzy mu się z niesympatycznym stróżem kamienicznym – Wincentym. Zestawienie powstaje na zasadzie analogii brzmienia słowa „stróż”, z pominięciem istotnej różnicy znaczeń – chłopiec utożsamia więc anielskie stróżowanie z profesją mężczyzny pilnującego porządku w obrębie jego rodzinnego domu. Tę jednostronną animozję dodatkowo potęguje fakt, iż Wincenty jest dostarczycielem różeg, które są narzędziem wymierzania przez rodziców kary niesfornemu brzdącowi.

W tym miejscu warto byłoby wspomnieć, iż kolejnym źródłem ironii wykorzystanym przez Langego w omawianym opowiadaniu jest strategia wychowawcza rodziców. Wprawdzie, jak twierdzi ojciec-narrator, wyznają oni wraz z żoną „różne nader postępowe zasady pedagogiczne”, ale w praktyce trzymają się „starej, poczciwej metody «lania»” (218). Ponadto ojciec, ku przestrodze, opowiada synowi rozmaite, niekiedy mrozące krew w żyłach historie, z których ten, w jego mniemaniu, winien wynosić odpowiednią naukę. Taki pedagogiczny charakter ma chociażby opowieść o chłopcu, który niefrasobliwie wpadł do komina i spalił się na popiół. Równocześnie trudno nie zauważyć, iż chłopiec zdradza cechy pozwalające przypuszczać, iż tresuje się go niczym psy Pawłowa w słynnym eksperymencie z dziedziny psychologii – dźwięk dzwonka u drzwi kojarzy mu się ze stróżem, a ten analogicznie z „laniem” (219). Stróż jest tutaj kreowany nie tylko jako zapowiedź kary, ale też element oryginalnej mitologii stworzonej przez chłopca, dołączając wraz z węglarzem i stójkowym do wymienionych wcześniej fantastycznych postaci. Tajemniczy klucz do rozumienia rzeczywistości przez Heniusia łączy bowiem w sobie zarówno zmitologizowane kreacje realne,

---

<sup>6</sup> M. Kielar-Turska, *Rozwój człowieka w pełnym cyklu życia*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, tom 1, *Podstawy psychologii*, red. J. Streljau, Gdańsk 2000, s. 300.



jak i imaginacyjne twory rodem z opowieści i baśni, które poznaje za pośrednictwem opowiadanych przez rodziców historii. Wincenty jest w tej mitologii „tajemniczą i złowrogą potęgą”, „rudowłosym widmem” (219), za którym kryje się „mistyczna potęga” (221), który nie tylko przynosi różgi, ale też jest łącznikiem pomiędzy chłopcem a innymi mitycznymi postaciami. Z jednej strony obiecuje naskarżyć na niegrzecznego chłopca stójkowemu, z drugiej wszak uspokaja go, że chwilowo kara musi być zawieszona, gdyż Wodna Baba pojechała do Jędzy, co mieszka w domku piernikowym w głębokim lesie i wróci dopiero na jesień (219-220).

Wincenty swoją postacią również generuje dodatkowe pokłady ironii. On – potężna postać z mitologicznego świata Heniusia, w rezultacie jest normalnym stróżem, który żyjąc pod pantoflem żony, kryje się przed nią i wywoływany, niechętnie opuszcza bezpieczny azyl. Mamy tutaj zresztą do czynienia z ciekawą zależnością – kiedy bowiem Wincenty wychodzi z tajemniczej kryjówki, w swoim kąciku chowa się Henius. Są niczym naczynia połączone, podobnie funkcjonujące także na płaszczyźnie akustycznej. Stróż słysząc swoje imię – przychodzi z różgą, chłopiec słysząc dzwonek u drzwi – boi się i kryje. Co ciekawe, wystarczy krzyknąć imię Wincentego, a on już przychodzi z różgą w dłoni. Tak jakby mieszkańcy wołali go wyłącznie po to, żeby ją dostarczył. Funkcjonowanie stróża dla tej rodziny wydaje się opierać tylko na tej czynności. Płaszczyzna foniczna okazuje się atrakcyjnym miejscem dla kreowania kolejnych ironicznych zabiegów, wszak także w „świecie dźwięków zestawienia kontrastowych jakości służą kreowaniu rozdźwięków, dysharmonii, jedności przeciwieństw”<sup>7</sup>, na przykład żona narratora woła stróża sopranem, zaś małżonka Wincentego powtarza to samo basem (218)<sup>8</sup>. Ostatecznie skala głosu nie jest istotna dla chłopca, bowiem oznacza to samo – karę.

<sup>7</sup> J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 288.

<sup>8</sup> Zestawienie obu pań jest isticie groteskowe – w zasadzie różnią się na każdej płaszczyźnie: od postury, poprzez głos, aż po kwestie charakterologiczne.

Na przykładzie kreacji Wincentego widzimy też ironię na poziomie językowym – jest on w domu określany mianem „nadwornego dostawcy różeg” (217-218), a przecież rodzice Heniusia nie są żadnym wielkim państwem, aby określać się mianem „dworu” (218). Ironiczny charakter tego określenia widzimy tym wyraźniej, że znajduje się on w tym samym akapicie, co teorie pedagogiczne bohaterów („nowoczesne”, ale i tak biją chłopca różgami).

Henius staje się w więc obiektem ironii dorosłych. Nazywają go „młodym przestępcą” (220), straszą bohaterami rodem z baśni, podsuwają mu słowa, których nie rozumie i śmieją się, kiedy próbuje je stosować w nadarzających się sytuacjach. Chłopiec używa słów bez znajomości ich znaczenia, choć trzeba dodać, iż niekiedy intuicyjnie, bądź przypadkowo udaje mu się trafić w kontekst. W rezultacie okazuje się, że Henius – obiekt ironii, staje się również tej ironii podmiotem<sup>9</sup>. Chłopiec ironizuje, potrafi to robić, choć można się zastanawiać, czy w każdej sytuacji faktycznie rozumie to, co robi. Czy jego aktywność na tym polu jest tylko powielaniem ojcowskiego wzorca, czy może odziedziczywszy po rodzicielu ducha ironii, od najmłodszych lat potrafi za jego pomocą celnie komentować rzeczywistość? Najlepszym dowodem na to, iż nieletni bohater świadomie posługuje się ironią jest historia z różgami. Kiedy Henius rozrabia, matka krzyczy na niego, a stróż przynosi jej różgę, aby mogła dokonać kary. Często zdarza się jednak, że gniew mamy i niegrzeczność jej pociechy mijają bez lania. Kobieta niechętnie bowiem bije syna, czyniąc to tylko

---

<sup>9</sup> Jest to o tyle prawdopodobne, iż rozwój dziecka w tym wielu przybiera na sile, rozróżnia już kłamstwa, żarty, metafory. „Od tej pory zaczyna ono rozumieć, że umysł aktywnie pośredniczy w doświadczaniu rzeczywistości”. Zob. M. Kielar-Turska, dz. cyt., s. 303. Z drugiej strony Michał Głowiński pisze: „Podobno jakieś badania psychologiczne wykazały, że małe dzieci nie są w stanie rozumieć wypowiedzi o charakterze ironicznym, dla nich zatem słowa «jaka piękna pogoda», gdy za oknem szaleją wichry i deszcze, nie są wypowiedzią ironiczną, stanowią zaś wadliwy opis rzeczywistości, wynik błędnego rozeznania, a w ostatniej instancji – kłamstwo.” Być może w badaniach cytowanych przez autora *Powieści młodopolskiej* chodziło o nieco młodsze dzieci, cyt. z: M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, dz. cyt., s. 8-9.

w ostateczności (220). I tutaj dochodzimy do sedna – Heniusz jako świetny obserwator zauważa prawidłowość, iż na dwanaście zjawień Wincentego raz tylko dostaje lanie (221). W związku z tym, wiedząc jak niekonsekwentny (ale zarazem powtarzalny) jest mechanizm jego kary, podczas następnej psoty sam woła prowokująco: „Wincentego zawołać!” (221). Uprzedza zatem słowa matki, wciela się w jej rolę, ufając, iż prawdopodobieństwo lania jest niewielkie, mimo iż rytuał musi zostać zachowany. Dodatkowo tego typu zachowaniem „rozbraja” rozżłoszczoną matkę, obniżając poziom jej irytacji<sup>10</sup>. Nic dziwnego, że na podstawie tego typu zachowań Heniusia, narrator stwierdza, iż ten ma duszę ironisty<sup>11</sup>.

Jak widać, chłopiec z opowiadania Langego jest zarówno źródłem, jak i przedmiotem ironii (na poziomie fabuły i na poziomie narracji). Nawiązując do szkicu Dawida S. Kaufera *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, można nawet stwierdzić, iż bohater ten, mniej lub bardziej świadomie, pełni wszystkie trzy role: ironisty (m.in. w sytuacji, kiedy woła Wincentego), obserwatora ironii (podpatrując dorosłych), wreszcie ofiary ironii (gdy rodzice śmieją się z jego nieudolnych prób zrozumienia świata)<sup>12</sup>.

Heniusz nie jest zresztą jedyną postacią, którą dosięga ostrze ironii. W centrum tego typu zabiegów jest również matka, która częściej staje się ofiarą (także ze strony syna), aniżeli inicjatorką zabiegów ironicznych. To niejako kolejne (duże) dziecko w domu. Wierzy na przykład, że przez brzdąca przemawia diabeł, bo wiem niesforny nie chce się modlić. Twierdzi, że jest to dowód na skłonność Heniusia do bluźnierstwa, co w przypadku pięcioletniego chłopca jest nonsensem i świadczy raczej o egzaltacji

<sup>10</sup> W zachowaniu Heniusia można też dopatrywać się intencji „samoobronnej jednostki zagrożonej przez środowisko dążące do narzucenia określonego sposobu myślenia i zachowania”. Podejmując z matką tę pełną ironii grę, ośmiesza jej próby wychowawcze, cyt. z: P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków – Wrocław 1984, s. 41.

<sup>11</sup> Warto w tym przypadku wspomnieć także o tym, iż w swej dojrzałości Heniusz dostrzega też groteskowość sytuacji, w której Wincenty przynosi różgi – narzędzie kary, a rodzice jeszcze za to płacą! Z perspektywy chłopca to niedorzeczne.

<sup>12</sup> Wymienione kategorie pochodzą z artykułu D. S. Kaufera, dz. cyt., s. 147.

i skłonności jego matki do dewocji. Ta religijna wojna z Heniusiem staje się zarzewiem poważnych dyskusji, które nie tylko nie przynoszą efektu wychowawczego, ale wręcz mogą prowadzić do intensyfikacji teogonicznych skłonności dziecka. Wszak w jego wieku niechęć do modlitwy nie jest świadectwem zerwania z religią, ale co najwyżej buntem wobec niezrozumiałego, a i to wydaje się przesadą<sup>13</sup>. Źródłem negacji dziecka była wszak zwykła przekora i własna interpretacja postaci anioła stróża. Stąd wszelkiego rodzaju obawy o pogańskie inklinacje zachowań Heniusia i sugerowanie jego ateistycznej natury, zakrawają na kolejne świadectwo autorskiej ironii.

W gruncie rzeczy Lange pisze typowy tekst patriarchalny, ukazujący wyższość pierwiastka męskiego nad kobiecym, w duchu tamtych czasów, środowiska, funkcjonujących stereotypów. Marynia jest wprawdzie (podobno) wszechstronnie wykształconą osobą<sup>14</sup>, bywała na wykładach z różnych dziedzin, a jednak poziom jej wiedzy pozostawia wiele do życzenia. Widać to tym wyraźniej, iż nie marnuje okazji, by chwalić się swoją inteligencją. Popełnia kolejne gafy, nie będąc ich świadoma, bowiem kochający ją mąż nie tylko nie weryfikuje absurdów, które padają z jej ust, ale nazywając ją „inteligentną”, nagradza każdorazowo drobną sumą pieniędzy<sup>15</sup>. Małżonek jest więc typowym podmiotem ironicznym, przypisującym „obiektowi właściwości, których ten nie

---

<sup>13</sup> W tym wieku dziecko raczej nadal wierzy w Boga, i to „całkowicie i bezkrytycznie”. Wyobrażenia o nim mają charakter antropomorficzny, jest on istotą potężną i wszechmocną (podobnie jak Święty Mikołaj). Dziecko nie tyle więc weń wątpi, co raczej interesuje się tym, kim jest, gdzie mieszka lub czy można do niego zadzwonić, zob. F. L. Ilg, L. B. Ames, S. M. Baker, *Rozwój psychiczny dziecka od 0 do 10 lat*, przeł. M. Przylipiak, Sopot 2012, s. 252-253.

<sup>14</sup> Wykształcenie zdobyła na jednej z kobiecych pensji – informacja ta, w połączeniu z ironicznym portretem bohaterki wykreowanym przez Langego w opowiadaniu, może być sugestią autora, iż tego typu placówki niewiele uczą, nie rozwijają swoich pensjonariuszek ani intelektualnie, ani emocjonalnie.

<sup>15</sup> W tym przypadku widzimy praktyczne zastosowanie myśli ujętej w książce Zofii Mitosek: „Ofiara ironii nie zawsze pojmuje gest ośmieszenia. Może błędnie interpretować ukryty sens, co prowadzi do wzmocnienia efektu ironicznego”, cyt. z: Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013, s. 356-357.

ma lub odznacza się nimi nie w takim stopniu, w jakim powinien je mieć”<sup>16</sup>.

Mamy zatem konfrontację różnych postaw – mądrego ojca, naiwnej i niedouczzonej matki, wreszcie chłopca odkrywającego świat według własnych zasad. Temu ostatniemu, mimo zaledwie pięciu lat, bliżej do taty aniżeli do mamy, która zatrzymała się na pewnym poziomie i trwa w tym stanie, karmiona fałszywymi pochwałami męża. Nie uświadamia on żonie jej głupoty, mimo iż teoretycznie mógłby to uczynić. Zaskakujące jest, iż nie robi tego nawet wówczas, gdy ta zwierza mu się „poufnie”<sup>17</sup>, iż przez ich syna przemawia diabeł. I tutaj powstaje problem – jak bowiem, z perspektywy przewagi intelektualnej męża nad żoną, rozumieć akapit otwierający opowiadanie, w którym narrator podkreśla, że wraz z Marynią są niespokojni o przyszłość i zbawienie chłopca, i w którym „boleśnie” stwierdza, iż syn nie rozumie potęgi i świętości modlitwy? Inaczej niż ironią wyjaśnić się tego nie da. Narrator-mąż-ojciec wykorzystuje kategorię udania, że jest kimś innym, niż w rzeczywistości<sup>18</sup>. W związku z tym początkowo czytelnik może sądzić, iż oboje prezentują podobny poziom i dopiero w dalszej części opowiadania przekonuje się, że pozorne utożsamienie narratora z żoną jest realizacją strategii zgody na wszystko, co ona powie. Ojciec podtrzymuje koncepcję matki, reprezentując wspólne stanowisko obojga rodziców wobec syna. Ironizuje dopiero na tym poziomie, który jest dla niej niedostępny. Tak więc ojciec-narrator jest od samego początku ironizującym podmiotem i dlatego udaje, że wraz z żoną martwi się zbawieniem chłopca<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 356.

<sup>17</sup> Widzimy tutaj kolejny ironiczny zabieg autora – czyż można bowiem zwierzyć się nie-poufnie?

<sup>18</sup> Por. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 6.

<sup>19</sup> Oczywiście można to interpretować na różne sposoby i zadawać inne pytania: czy mąż jest równie naiwny jak żona, czy właśnie tak stylizuje go autor? Byłby zatem mądrzejszy od żony (wszak ironizuje z jej „mądrości”), ale i tak głupi? A może i on jest (choć w mniejszym stopniu niż jego żona i syn) przedmiotem ironii autora? Poza tym można go, w duchu myśli Teofrasta, potraktować jako człowieka tającego swoją niechęć do ludzi, obłudnika,

Marynia staje się też obiektem ironii ze strony syna. Potrafi on na przykład powiedzieć do niej „urażliwie”, że jest „inteligentna”. I mimo iż nie chodzi tutaj o powielenie ironicznej perspektywy ojca<sup>20</sup>, tylko o różnice społeczne, w duchu których przeciwstawia (status) inteligenckie pochodzenie matki, swojemu – buntownicze, „socjalistycznemu”, to i tak matka stawiana jest tutaj w niekorzystnym świetle. Chłopiec postrzega siebie jako „lewaka” wskutek ironicznych określeń wuja, tytułującego go tym mianem ze względu na noszone przez chłopca czerwone podwiązki. Wiedza (czy lepiej „wiedza”) Heniusia nie jest oparta na rozumieniu słów, których używają przy nim dorośli, ale ma charakter chaotyczny, przypadkowy, bezrefleksyjny i opiera się na pamięciowym uczeniu terminów, których znaczenia nie pojmuje. Fascynują go nazwy długie, skomplikowane, ale korzysta z nich praktycznie niezgodnie z kontekstem. Tylko czasem udaje mu się ich użyć w taki sposób, że wprawdzie on sam nie rozumie kontekstu, ale dorośli traktują tę wypowiedź jako dobry dowcip lub celną ripostę (nieświadomą). Tak jest z „metafizyką”, której nauczył się od wuja Karola, określającego tym mianem wszelkie rzeczy „oderwane, powikłane i niejasne” (221), tak jest z „inteligencją”, zasłyszaną od ojca (221-222), tak jest wreszcie z większością postaci tworzących jego prywatną mitologię<sup>21</sup>.

Poza mitologią Heniusz stara się również tłumaczyć sobie i rodzicom, skąd bierze się jego naganne zachowanie. W zaskakujący sposób koresponduje to z ustaleniami niektórych psychologów, którzy dziecko w wieku pięciu lat chcą widzieć inaczej niż

---

skrywającego się pod maską ironii; zob. Teofrast, *Charaktery*, tłum. M. Brożek, Warszawa 1950, s. 46.

<sup>20</sup> Chłopiec na tym etapie rozwoju nie ma jeszcze prawa wiedzieć o brakach matki w wykształceniu – nie rozumie ironii ojca i nie jest jej odbiorcą – tym jest dopiero czytelnik.

<sup>21</sup> W tym przypadku można się też zastanawiać nad dodatkowymi motywacjami działań chłopca. Bowiem tak jak na płaszczyźnie życia rodzinnego Heniusz jest w pewnym sensie marionetką, za której sznurki pociągają rodzice, decydujący o jego wychowaniu, tak tworząc sobie własną mitologię, kreując postaci kolejnych bogów, to on planuje, jakie będą grać role, jakie miejsce w świecie zajmą. Tak więc chłopiec w swym kreatywnym akcie upodmiotowia się, uprzedmiotowiając przy okazji innych (stróża, stójkowego).

ci cytowani na początku tego szkicu. Stąd ich ustalenia nijak się mają do wizerunku bohatera Langego:

[...] pięciolatka zupełnie zadowolona przebywanie w otoczeniu domowym. [...] Matka stanowi dla niego centrum świata, lubi więc przebywać blisko niej, wykonywać jej polecenia, robić rozmaite rzeczy razem z nią i dla niej. Lubi też, kiedy wydaje mu się polecenia i chętnie prosi o pozwolenie. Być „dobrym chłopcem” jest nie tylko jego zamiarem, lecz także czymś, co leży całkowicie w jego zasięgu. Dlatego dobrze się z sobą czuje, a przy tym inni dobrze czują się w jego towarzystwie<sup>22</sup>.

Powyższa charakterystyka dotyczyłaby raczej „innego”, grzecznego Heniusia, którego postać kreuje w swojej wyobraźni nieletni bohater *Bogów*. W odpowiedzi na zarzuty bliskich dotyczące jego zachowania, chłopiec najpierw wymyśla „złego” Heniusia, który bierze na siebie odpowiedzialność za wszelkie psoty:

[...] od tego czasu ten drugi Heniusz zaczął wyprawiać straszne brewerie, a nasz Heniusz nie mógł sobie dać z nim rady. To majtki mu podarł, to mu zdjął trzewiki i pończochy, to atrament wylał, to połamiał strzelbę, to znów koniowi ogon wyrwał i oczy wydułbał (233).

Następnie zaś, z inspiracji babci, powstaje imaginacyjny trzeci Heniusz, będący wzorem wszystkich cnót. Jego narodziny cieszą chłopca, ale też powodują konsternację:

Heniusz był bardzo zadowolony, że jest nowym Heniusiem, ale nie mógł zrozumieć, gdzie się podział ten dawny Heniusz prawdziwy i ten drugi „tamten Heniusz” – i który właściwie odszedł, i czy „tamten” nie będzie znów temu nowemu Heniusiowi robił psikusów. Bo teraz jest trzech Heniusiów, i niewiadomo, który jest, a który nie jest (233-234).

Zjawisko multiplikacji Heniusiów wikła go w rozważania o własnej ontologii i tożsamości, stając się ogromnym wyzwaniem dla niedoświadczonego rozumu chłopca. Autor unaoacza, jak możliwości intelektualne chłopca nie dorównują jego zdolnościom kreatywnym. Chłopiec nie rozumie kolejnej rzeczy w swo-

<sup>22</sup> F. L. Ilg, L. B. Ames, S. M. Baker, dz. cyt., s. 43.

im życiu, która trafia do zbioru zagadnień wytłumaczalnych jedynie zaklęciem „metafizyki” (oczywiście w rozumieniu Heniusia).

W sumie, śledząc zachowania bohaterów Langego, trudno nie pokusić się o refleksję, iż w jego opowiadaniu wszystkie kobiety są niemądre, w odróżnieniu od mężczyzn, który bywają co najwyżej nieokrzesani (Wincenty), wyrachowani (ojciec), bądź niedojrzali (Henius). Przecież nawet fakt śmieszności zachowań chłopca bierze się nie z powodu jego potencjalnie nikłych predyspozycji intelektualnych, ale niedojrzałości, która wraz ze zdobywanym w przyszłości doświadczeniem, zniknie, pozwalając mu definitywnie odciąć się od dziecięcej naiwności. Ironia okazuje się u Langego podstawą relacji wewnątrzrodzinnych: mąż jest ironiczny wobec syna i żony, matka wobec dziecka, dziecko wobec matki. Wydaje się jednak, że to tylko „jasna” ironia, nie kpina, nie sarkazm, nie szyderstwo<sup>23</sup>. W domu rządzą pozory, wszyscy zdają się być względnie szczęśliwi, sielanka przerywana jest zaledwie drobnymi incydentami z udziałem Heniusia, który i tak nie za wszystkie psoty zostaje ukarany.

Ważną rolę w kreowaniu ironicznego tła opowiadania odgrywają też liczne zdrobnienia stosowane przez Langego. Już imię głównego bohatera – Henius, podkreśla jego dziecięcą perspektywę, pozwala traktować go z dystansem właściwym chłopcom w jego wieku. Kolejne pojawiające się już od samego początku *deminutivy* dookreślają charakter domu (świata), w którym wychowuje się Henius: koszulka, łóżeczko, modlitewka, Bozia etc. To świadectwo rozpieszczenia, traktowania chłopca jako wciąż ze wszech miar dziecinnego, niepoważnego towarzysza prowadzonych rozmów. Tego typu zdrobnienie imienia pojawia się również przy okazji żony narratora (Marynia), co sugeruje nie tylko ich bliskość, ale też jej dziecinność, infantyilizm, naiwność, niewiedzę, o czym była już mowa powyżej. Zresztą, u Langego zdrobniałe imiona noszą tylko kobiety i dzieci (Marysia, Anusia,

---

<sup>23</sup> W esejach Tomasza Manna pojawia się określenie ironii „serdecznej”, „dobrodusznej”, Artur Sandauer pisze o „czulej ironii”. Wydaje się, że w przypadku opowiadania *Bogowie* Langego można mówić o takich właśnie jej odmianach, por. Z. Mitosek, dz. cyt., s. 358.



Henius), podczas gdy o mężczyznach mówi się normalnie: Wincenty, Adam, Karol.

\*

Reasumując, w trakcie lektury opowiadania Langego czytelnikowi towarzyszy wrażenie, iż autor prowadzi z nim ironiczny dialog, a sama ironia, niczym w duchu sokratycznym, pełni „funkcję płaszczyzny wyższego porozumienia mówcy i odbiorcy”. Nie chodzi więc o to, by zmylić odbiorcę, ale sprowokować go do aktywnego czytania, by w „grze ironicznej potrafił on wychwycić całą semantyczną ruchliwość zawartą w tkance zironizowanej wypowiedzi”<sup>24</sup>. Ironia funkcjonuje tutaj nie tylko na płaszczyźnie relacji pomiędzy autorem a czytelnikiem, ale równolegle także na poziomie świata przedstawionego. Wydaje się, że staje się wręcz sposobem myślenia, bowiem na dobrą sprawę wszystko i wszyscy okazują się w *Bogach* przedmiotem ironii: wzajemne relacje rodzinne bohaterów, ich związki z sąsiadami, świat rzeczywisty i ten wykreowany przez Heniusia, kreacje narratora i dystans autora wobec prezentowanych treści. Nie ma niczego, co byłoby chronione przed ostrzem ironii – powaga jest tutaj trywializowana, patos ośmieszany. Rodzina jawi się jako twór cementowany wyłącznie więzami krwi, bowiem mimo wyraźnych sympatii, nikt nikogo nie traktuje tutaj poważnie. Podobnie jest z pozostałymi bohaterami, których udział tylko potęguje wrażenie specyficznej gry, jaką prowadzi autor ze swoimi postaciami, a przy okazji także z czytelnikiem. Wszak „odbiorca wypowiedzi ironicznej jest równie ważny jak jej nadawca”<sup>25</sup> i aby ironia była udana musi on zaangażować się w cały proces i dodatkowo być świadomym zabiegów pisarza. Powinien dać się autorowi prowadzić, ale absolutnie nie oszukać.

Zignorowanie sygnałów wysyłanych przez twórcę, pominięcie drobnych, a czasem nieco bardziej wyraźnych gestów i zabiegów, sprawi bowiem, że cały zamysł rozbije się o twardą ścianę

---

<sup>24</sup> P. Łaguna, dz. cyt., s. 21.

<sup>25</sup> Z. Mitosek, dz. cyt., s. 356.

niezrozumienia<sup>26</sup>. I kto wówczas, jak nie czytelnik, będzie godnym złośliwego uśmiešku przedmiotem ironii?

### Bibliografia

- Allemann B., *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Głowiński M., *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Ilg F. L., Ames L. B., Baker S. M., *Rozwój psychiczny dziecka od 0 do 10 lat*, przeł. M. Przyłipiak, Sopot 2012.
- Kaufert D. S., *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Kielar-Turska M., *Rozwój człowieka w pełnym cyklu życia*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, tom 1, *Podstawy psychologii*, red. J. Streljau, Gdańsk 2000.
- Lange A., *Bogowie*, [w:] tenże, *Elfryda. Nowele i fantazje*, Kraków 1912.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków – Wrocław 1984.
- Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
- Mitosek Z., *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013.
- Przetacznikowa M., *Wiek przedszkolny*, [w:] *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, red. M. Żebrowska, Warszawa 1976.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice, poetyka*, Warszawa 1992.
- Teofrast, *Charaktery*, tłum. M. Brożek, Warszawa 1950.

---

<sup>26</sup> Jak pisze Michał Głowiński: „Stawia ona [ironia] odbiorcy wyraźne wymagania: musi zostać zidentyfikowana A jeśli rozpoznana nie zostanie, z reguły powstają znaczące nieporozumienia”, cyt. z: M. Głowiński, dz. cyt., s. 8.

**Marek Kurkiewicz**

*Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz*

**THE WORLD AS SEEN BY A CHILD WITH “THE SOUL OF AN IRONIST” – “BOGOWIE” BY ANTONI LANGE**

**Summary**

The article aims to show the different levels and varieties of irony found in “Bogowie”, a short story by Antoni Lange (1911). The Young Poland writer does not merely use the aforementioned technique, but also develops it in a creative way, giving the reader a chance to keep discovering its new uses. In the story, irony dominates the family relations, and at its centre is a little boy: the creator of an individual mythology, who provokes various situations where he is both the subject and the object of irony. Simultaneously, the narrator also creates an ironic discourse, forcing the reader to adopt a particular way of reading.

**Key words:** Antoni Lange, *Gods*, irony, child, woman



Antoni Lange, okładka tomu *Dwie Bajki*, Warszawa 1910

Anna Wydrycka  
Uniwersytet w Białymstoku

## IRONIA ANTONIEGO LANGEGO (WYBRANE UTWORY, *WSPOMNIENIA WIĘZIENNE*)

Antoni Lange nie jest traktowany przez historyków literatury jako ironista. Powstały obszerne i wnikliwe prace na temat poglądów filozoficznych pisarza<sup>1</sup>, ducha, duszy i ciała w jego poezji<sup>2</sup>, kulturowego wymiaru twórczości<sup>3</sup>. Wielokrotnie pisano o cyklu *Rozmyślania* jako najwybitniejszym osiągnięciu poetyckim<sup>4</sup>. Ostatnio cieszą się sporym czytelnictwem opowiadania fantastyczne oraz powieść *Miranda*, o czym świadczą wydania w postaci e-booków. Wznowione także zostały niektóre tłumaczenia fragmentów eposów, zwłaszcza indyjskich.

Wiadomo, że spuścizna Antoniego Langego jest niezwykle obszerna i wielokształtna, w miarę upływu czasu aktualizowane są więc różne jej aspekty i wymiary. Już współcześni określali poetę mianem Proteusza, posiłkując się jego wierszem o mitycznym bohaterze wiecznej przemiany<sup>5</sup>. Bogactwo tej twórczości sprawi zapewne, że odkryte w niej zostaną jeszcze inne obszary i tematy.

---

<sup>1</sup> B. Szymańska, *Poeta i nieznanie. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, Wrocław 1979.

<sup>2</sup> M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

<sup>3</sup> P. Wojciechowski, *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010.

<sup>4</sup> Na przykład: M. Mikołajczak, *O miejscu „Rozmyślań” Antoniego Langego w literaturze Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1999, nr 4; J. Włodarczyk, *„Z tej otchłani mi płyną niewiadome głosy”. O „obcych” słowach w poezji Antoniego Langego*, „Ruch Literacki” 1999, nr 4.

<sup>5</sup> Por. A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, Warszawa 1903, s. 140-141.

Warto się jednak przyjrzeć także ironicznemu wymiarowi niektórych tekstów pisarza, ponieważ – jak się wydaje – ironia jest w wielu jego utworach stale obecna, poczynając od wczesnych *Ballad pijackich*<sup>6</sup>, po zupełnie zapomniane i nieznane *Wspomnienia więzienne*. Do zainteresowania ironicznym wymiarem twórczości skłania też informacja zawarta w utworach Langego publikowanych po pierwszej wojnie, w latach dwudziestych XX wieku. Otóż w zestawieniu publikacji autora zawartym w tomach wierszy *Pocałunki*<sup>7</sup> i *Trzeci dzień*<sup>8</sup>, a także w tomie opowiadań *Róża polna*<sup>9</sup>, możemy przeczytać, że w druku znajduje się zbiór poezji Antoniego Langego *Groteski. Wiersze ironiczne*. Mimo powtarzania tej informacji, nic nie wiadomo na temat ukazania się planowanej książki. Nie znajdziemy o niej żadnych wiadomości w bibliografiach twórczości poety, ani w innych źródłach<sup>10</sup>, nie ma najmniejszej wzmianki w krytycznych opracowaniach. Nie wiadomo, w jakim wydawnictwie złożył ów tom do druku Antoni Lange, prawdopodobnie jednak został on przez poetę częściowo lub w całości skompletowany. Jediną wskazówką, którą sugeruje tytuł, jest połączenie ironii z groteską. W tym samym czasie, w niektórych publikacjach, na przykład w tomie *Róża polna*, zapowiada Lange opublikowanie dramatu *Malczewski*, który miał być już wówczas w druku, ale – jak wiemy – ukazał się dopiero pośmiertnie<sup>11</sup>. Co się stało z tomem *Groteski*, razem z *Malczewskim* zapowiadany – nie wiadomo.

Nie wiemy też, jakie wiersze chciał Lange w owym zbiorze poezji umieścić. Czy były to utwory zupełnie nowe, czy wcześniej publikowane, przede wszystkim w czasopiśmie. Wielka część spuścizny Antoniego Langego pozostaje do tej pory rozproszona, w tym także liczne utwory poetyckie. Można natomiast

<sup>6</sup> Cykl w tomie A. Langego *Poezje cz. I*, Warszawa 1895.

<sup>7</sup> A. Lange, *Pocałunki*, Warszawa 1925.

<sup>8</sup> A. Lange, *Trzeci Dzień. Wiersze pisane w latach 1915–1923*, Warszawa 1925.

<sup>9</sup> A. Lange, *Róża polna. Nowele i fantazje*, Warszawa 1926, s. 127.

<sup>10</sup> Informację o wydaniu tego tomu można znaleźć jedynie w internecie, w krótkich, szkicowych i niepełnych informacjach na temat Antoniego Langego i jego publikacji, które nie są wiarygodne.

<sup>11</sup> A. Lange, *Ostatni tom poezji*, wydał A. Tom, Warszawa 1931, t. 2.

z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że znalazłby się w tomie zapomniany, kilkunastuściowy poemat *Krotochwila o śmierci*, jakkolwiek Lange drukował go wiele lat wcześniej, w czasopiśmie „Czarny Kot” (1906, nr 2). Przecież *Malczewski*, jak podaje Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”, także powstał przed pierwszą wojną, w 1913 roku, a poeta chciał go w latach dwudziestych opublikować.

Wacław Borowy w szkicu pisanim po śmierci Langego stwierdził, że jego poezja „najswoiściej i najpełniej brzmiała, kiedy pisał o śmierci”<sup>12</sup>. Przytoczył wiele fragmentów wierszy, które pokazują, jak rozmaite aspekty tematu śmierci Lange aktualizował, w jak licznych kontekstach śmierć się pojawiła, a myśl o śmierci była właściwie w twórczości poety stale obecna. Historyk literatury skupił uwagę przede wszystkim na *Rozmyślaniach*, ale cytował też inne teksty, jak choćby piękny poemat *Kto tam?*, publikowany trzy miesiące przed śmiercią poety w „Tygodniku Ilustrowanym”. Oceniał, że najbardziej wartościowa poezja Langego to prawdziwa „rozmowa mistrza ze śmiercią”<sup>13</sup>.

Borowy nie odwołał się do *Krotochwili o śmierci*. Nie wiadomo, czy nie znał tego utworu, czy też nie pasował on do omawianych wierszy, gdyż ironiczny dystans nie harmonizował z poetyką wyznania. Można przypuszczać, że raczej poematu nie znał – „Czarny Kot” nie był wysokonakładowym czasopismem, krótko się ukazywał. *Krotochwila* natomiast wydaje się poematem niezwykle znaczącym wśród utworów, których tematem jest śmierć, tym bardziej, że opublikowana została w tym samym roku, w którym ukazały się *Rozmyślenia*. Stanowi więc dość nieoczekiwany kontrapunkt wobec problematyki mortalnej najwybitniejszego dzieła Langego.

Sam tytuł: *Krotochwila o śmierci* pokazuje, że mamy do czynienia z utworem groteskowym. *Krotochwila* – utwór zabawny, humorystyczny – został przez poetę wykorzystany do podjęcia tematu eschatologicznego. Rozpoczyna go rozbudowana wersja *danse macabre*:

<sup>12</sup> W. Borowy, *Antoni Lange jako poeta*, przedruk w tegoż: *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1982, t. 1.

<sup>13</sup> Tamże, s. 395.

W pałacu Śmierci wielki bal –  
 Dwór cały się weseli!  
 Śród czarnych, niby kiry, sal  
 Orkiestra gra piszczeli!  
 Z powały czaszek trupich rząd,  
 Złotymi lśni fosfory –  
 I rojem płyną stąd a stąd  
 Szkielety i upiory!  
 Idzie kosiarek czarnych tłum,  
 Gorączki i Zimnice –  
 I w krwawych płachtach dwójca Dżum  
 Siejące mór dziewice,  
 Bal! Sama Śmierć wezwała nań –  
 Skończony trud i walki:  
 Bal! Na spoczynek zaś dla pań  
 Wniesiono katafalki<sup>14</sup>.

Erudyta Lange przywołuje w dalszej części poematu wiele personifikowanych przyczyn i rodzajów zgonu, które zostały na ów bal zaproszone. Odpowiednio wystrojone, krążą w radosnym (dla czytelnika przerażającym) tańcu. Ów bal to jednak czas człowiekowi przychylny, gdyż tancerze nie wykonują swoich codziennych, okrutnych czynności zabijania. Ludzki świat zapomina o mogiłach. Siedząca na tronie Śmierć wyjaśnia przyczynę niezwyklej sytuacji, która umożliwiła wytchnienie i beztrioskie pląsy śmiercionośnych, groteskowych figur.

Otóż na pewnej wyspie zapanowała gorąca miłość między młodą dziewczyną a młodym myśliwym, tak wielka, że „obaliła przeznaczenie” i zlikwidowała zgon na całym świecie. Druga część poematu, kontrastowa wobec poprzedniej, opisuje szczęśliwą parę i sielankowe otoczenie. Podczas gdy na wyspie trwa miłosne uniesienie, strudzony huf śmierci może radośnie się bawić, a na kuli ziemskiej nikt nie umiera. Warunkiem trwania pozbawionego śmierci jest pewność, że nikt z ludzi nie zapragnie ostatecznego kresu.

Bal jednak zostaje nagle przerwany, groteskowe postacie wracają do swoich zabójczych zajęć. Opuszczona przez kochanka dziewczyna wzywa bowiem śmierć, aby ukoić ból i rozpacz miło-

<sup>14</sup> „Czarny Kot” 1906, nr 2, s. 6.



snego zawodu. Szczęśliwy romans trwał tylko jedną noc, minął jak sen. Śmierć musi posłuchać ludzkiego wezwania, upiorni tancerze rozpraszają się po świecie. W poemacie zawarta została sugestia, że to człowiek nie pozwala śmierci trwać bezczynnie, ani nawet odpocząć. Ludzki ród okazuje się wobec śmierci bezlitosny, nie pozwala jej zniknąć na zawsze. Gdyby miłość była trwała, przyniosłaby ludzkości nieśmiertelność. Człowiecza miłość jednak, jakkolwiek równie potężna jak śmierć, okazuje się zmienna, przemijająca, chwilowa. Konkluzję zawiera końcowa część poematu:

Grób – to istotny życia rdzeń  
Życie pożąda grobu.

Lange ironicznie demaskuje stosunek człowieka do śmierci. Następuje tu paradoksalne odwrócenie wielu pojęć. To nie śmierć jest bezlitosna, ale człowiek, który nie daje jej spokoju, nie potrafi bez niej żyć. *Homo sapiens* bywa oczywiście strudzony, ale w poemacie strudzona okazuje się śmierć – jej zmęczenie nieustanną pracą przewrotnie wywołuje współczucie. Niestalość uczuć i charakteru, zmienność ludzkiej kondycji, niemożność osiągnięcia trwałego szczęścia sprawiają człowiekowi cierpienie, a gdy pogrąża się w rozpacz, śmierć okazuje się wybawieniem. Człowiek jest zmienny niczym mityczny (i wyklęty) Proteusz z jednego z wierszy Langego<sup>15</sup>. Życie – wieczny ruch i zmienność, pożąda stałości, którą okazuje się jedynie śmierć. Ironia obnaża więc tu niejednoznaczny stosunek człowieka do śmierci, zaś końcowy paradoks jest „formą przeżycia prawdy”<sup>16</sup>.

Nie wiemy, czy Antoni Lange czytał słynną rozprawę Sørena Kierkegaarda *O pojęciu ironii z nieustannym odniesieniem do Sokratesa*. Prawdopodobnie jednak zapoznał się z książką Kierkegaarda z 1843 roku – *Stadier paa Livets Vei* (*Stadia na drodze życia*), w której znajduje się również słynne rozróżnienie etapów

<sup>15</sup> Przedruk w: A. Lange, *Rozmyślania i inne wiersze*, oprac. J. Poradecki, Warszawa 1979, s. 93.

<sup>16</sup> Sformułowanie zaczerpnięte z książki M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 197 (Rozdział IV: *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny”*. „Próchno” Wacława Berenta).

rozwoju osobowości i ich podział na etap estetyczny, etyczny i religijny. *Stadia* kończy *List do czytelnika*, którego autorem jest Frater Taciturnus (Milczący Brat). Frater wyjaśnia w nim bezpośrednio owo rozróżnienie etapów, przywołując też rozmaitych bohaterów literackich.

Dzieło Kierkegaarda mogło zainspirować Langego, który przyjął pseudonim Taciturnus i sygnował nim kilka utworów w czasopiśmie „Sowizdrzał” w 1912 i 1913 roku. Niewielka liczba owych tekstów sprawia jednak, że poza pseudonimem trudno byłoby wskazać szczegółowe inspiracje dziełem duńskiego filozofa. Oba dzieła łączy fakt, że ich problematyka dotyczy ludzkiej osobowości. Utwory Langego ujęte zostały w cykl *Dokumenty ludzkie* i zaopatrzone przedmową, w której Taciturnus zwraca się bezpośrednio do czytelnika. Tłumaczy, że przedstawia szczególne epizody życia, takie, które wryły się w pamięć dzięki „powiedzeniom” odkrywającym ludzką naturę. Tak więc nadrzędną rolę pełni tu słowo, zaś ironiczna gra, ironiczne napięcie pojawia się między słowem – autodemaskatorskim „powiedzeniem”, a Milczącym, czyli Taciturnusem, który owe cudze „powiedzenia” ujawnia, sam jednak nie poddaje się demaskacji.

Pierwszy z epizodów nosi tytuł *Szakał*, a jego głównym bohaterem jest bogaty szef biura, który posiada kamienicę. Skrót wydarzeń przedstawia się następująco: właściciela domu odwiedza lokatorka. Ciężka choroba męża uniemożliwiła rodzinie zapłatę czynszu. Kobieta prosi więc o zwłokę w zapłacie należności, odwołując się do dobroci wierzyciela. Właściciel kamienicy odpowiada, że postępowanie lokatorów napawa go wielką goryczą, gdyż musi działać „niezgodnie ze swoim charakterem i wiarą w ludzkość”. Pomimo błagań o prolongatę długu, odmawia, tłumacząc się obowiązkiem wobec własnej rodziny, której nie może przecież doprowadzić do nędzy. Wyznaje, że konieczność odmowy napełnia go wielkim bólem, gdyż z winy lokatorów musi być surowy i bezwzględny:

Bolesna zaduma była na jego twarzy; oko błyszczało posepnie – i zawołał tragicznie:

– Szakala robią z człowieka!<sup>17</sup>

Inne epizody cyklu zatytułowane zostały: *Ideał* (nr 14), *Upadek ludzkości* (nr 20), *Takt* (nr 23), *Dobre maniery* (nr 28) oraz *Mądre słówka małych dzieci* (trzy utwory, kolejno: „Sowizdrzał” 1912, nr 40 i 43; „Sowizdrzał” 1913, nr 5). We wszystkich tych tekstach wypowiediane przez głównego bohatera słowo posiada zdolność autodemaskacji (lub demaskacji w przypadku wypowiedzi dziecięcej). Obnaża fałsz, zakłamanie, ograniczoną świadomość, uległość konwenansom. Być może obnażony tu został też estetyczny, ale i etyczny etap ludzkiego istnienia (posługując się terminologią Kierkegaarda), gdyż bohaterowie okazują się wielkimi hipokrytami, co ujawnia ów Milczący autor, czyli Taciturnus. Ironiczna demaskacja hipokryzji okazuje się nadrzędnym tematem.

Wydaje się, że cykl *Dokumenty ludzkie* był próbą prezentacji pewnego typu ironicznego oglądu rzeczywistości, której prawdziwy wymiar obnaża słowo, czyli jak Lange pisze: „powiedzenie”. W opozycji do demaskatorskiego słowa pojawił się być może pseudonim Taciturnus, czyli Milczący. Jak można sądzić, nie jest jednak ów cykl artystycznie udaną próbą ironicznej demaskacji. Różna długość tekstów, czasem nagromadzenie szczegółów, nie zawsze równie efektowne puenty sprawiły zapewne, że Lange cyklu nie kontynuował, podobnie zresztą jak współpracy z „Sowizdrzałem”.

Najciekawszy utwór podpisany pseudonimem Taciturnus to wiersz zatytułowany *O róży i cebuli*, poruszający problem współistnienia na ziemiach polskich Polaków i Żydów, oryginalnie tłumaczący sens tego sąsiedztwa („Sowizdrzał” 1912, nr 51). Dla wyznawców religii mojżeszowej mógł być jednak kontrowersyjny, podobnie jak wcześniejsza nieco broszura Langego *O sprzecznościach sprawy żydowskiej* (1911). Niezwykła jest w owym wierszu jego afirmacja polskości.

Inny interesujący utwór drukowany na łamach „Sowizdrzała”, również pozostający w tym samym żydowskim kręgu tematycznym, ironicznie i żartobliwie pokazuje żydowską mentalność.

<sup>17</sup> „Sowizdrzał” 1912, nr 9, s. 2.

Lange podpisał go tym razem imieniem i nazwiskiem. Jest to krótka proza w formie listu zatytułowana *O pochodzeniu Szekspira*. Fikcyjny autor listu – Ischak Spiro, udowodnił, że Szekspir był jego krewniakiem z bocznej linii. List pełen humoru i ironii przypomina atmosferą popularne w dwudziestoleciu szmoncesy. Oba utwory pokazują traktowanie przez Langego z dystansem i ironią środowiska żydowskiego.

Inaczej natomiast przedstawiają się *Wspomnienia więzienne*, które ukazały się już po śmierci Langego w czasopiśmie „Niepodległość” w 1931 roku<sup>18</sup>. Poeta w 1907 roku został aresztowany. Spędził najpierw kilka dni w więzieniu w warszawskim ratuszu, noc w tzw. peresylnej na Pradze, potem trzy miesiące w twierdzy w Brześciu. *Wspomnienia* dotyczą pobytu w więzieniu ratuszowym i na Pradze, pobyt w Brześciu wykorzystał Lange w opowiadaniach, na przykład w tekście zatytułowanym *Więzienna zupa*, którego akcja toczy się właśnie w Brześciu.

Przyczyną aresztowania Langego było opublikowanie przez niego w wydawnictwie „Książnica”, którego był redaktorem, noweli Edwarda Słońskiego *Przebudzenie*<sup>19</sup>. Jeszcze przed aresztowaniem przyznaje się do odczuwania „akademickiej wręcz ciekawości” wobec tajemnic więzienia. W okresie rewolucji 1905 roku i w następnych latach wielu przedstawicieli polskiej inteligencji i wielu pisarzy (od Władysława Bukowińskiego po Annę Zahorską i Stefana Żeromskiego) zapoznało się z rosyjskim więzieniem, Lange więc też chciał zgłębić więzienne sekrety, żałował jedynie, że staje się to tak późno, liczył już bowiem 45 lat.

Począwszy od prezentacji stosunku przyszłego więźnia do samego faktu uwięzienia, cała narracja przesiąknięta jest ironią. Ale we *Wspomnieniach* okazuje się ona jak gdyby dwupoziomowa, bowiem sam więzienny świat to przestrzeń także nacechowana ironią, dzięki zachowaniu i wypowiedziom wielu więźniów,

<sup>18</sup> „Niepodległość” 1930/1931, t. 3; 1931, t. 4.

<sup>19</sup> Nie było to wydawnictwo „Astrea”, jak możemy przeczytać w *Polskim Słowniku Biograficznym*. W rozdziale *Więzień Antoni Lange* w swojej książce: A. Wydrycka, „*Rzędy poezji*”. *Młodopolska liryka – studia i interpretacje*, Białystok 2016, podają obszerne uzasadnienie tego faktu biograficznego oraz opisuje historię wydawnictwa „Książnica”.

a nawet strażników. Nałożona na nią ironia narratora-bohatera tworzy piętrową strukturę.

Ciekawski aresztant skrzętnie notuje wszystkie wydarzenia i obserwacje, jakkolwiek na początku mamy do czynienia z atmosferą prawie kafkowską. Więzień wyznaje: „Nie domyślałem się mojej winy, ani możliwości aresztowania, ani rozmiarów grożącej mi kary, ani władzy, która mnie karze; byłem jednakże zarówno ciekaw tych motywów, jak też i samej procedury więziennej”<sup>20</sup>. W odróżnieniu jednak od sytuacji bohatera *Procesu* aresztantowi powoli ujawniają się zarówno przyczyny, jak i skutki aresztowania. Nie znaczy to jednak, że tak się dzieje w przypadku wszystkich więźniów. Wielu nie ma pojęcia o swojej winie, inni zostali aresztowani przypadkowo, jeszcze inni oczekują w więzieniu, ale nie wiedzą na co. Są też tacy, którzy podczas uwięzienia doświadczają ponownego aresztowania. Wszyscy zostali wciągnięci w absurdalne tryby ówczesnego, rosyjskiego wymiaru sprawiedliwości, gdzie kodeks prawny znaczy niewiele, a o wszystkim decyduje kaprys urzędnika.

Aresztowany pisarz zachowuje się często niczym chłonący egzotykę turysta. Sam zresztą o tym pisze, relacjonując wyjście z ratusza w konwoju, pod strażą:

Co się mnie tyczy, to cały ten epizod traktowałem jako turysta<sup>21</sup>.

Specyficzny musiał być charakter „turystyki” w towarzystwie uzbrojonych żołnierzy. Ironiczny dystans pozwala jednak zniwelować dotkliwość sytuacji i przekonać czytelnika o błahym jej znaczeniu, psychicznie nie ulec represji. Wielokrotnie porównuje też Lange uwięzienie i następujące po nim wydarzenia do podróży o charakterze edukacyjno-wypoczynkowym:

Wcale nie żałowałem, że tu siedzę. [...] Podróż zaczynała się interesująco<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> „Niepodległość” 1931, t. 3, s. 281.

<sup>21</sup> „Niepodległość” 1931, t. 4, s. 86.

<sup>22</sup> „Niepodległość” 1931, t. 3, s. 288.

A po przybyciu do tzw. peresylniej, przed wyjazdem do Brześcia:

Byliśmy niby w podróży po nieznanym kraju, po jakichś Tatrach nadzwyczajnych – i oto natrafiliśmy na schronisko, zbyt ciasne dla tak znacznej liczby gości i nienależycie przygotowane<sup>23</sup>.

Owa edukacyjna „podróż” służy zgłębianiu tajemnic turmy, nieraz bardzo dotkliwych. Okazuje się niezbędna dla mieszkańca imperium. Ironicznie potraktowana sytuacja uwięzienia łączy się tu z druzgocącą krytyką carskiej Rosji:

Więzienie – to rdzeń i dusza Rosji. Kto nie był w więzieniu, ten jej nie zna i nie rozumie. Toteż wdzięczny jestem tej kapryśnej i nieokreślonej potędze, która się dla efonii nazywa p o r z ą d k i e m (sic) administracyjnym, a która mnie posłała do tej najwyższej szkoły rusologii<sup>24</sup>.

Warto tu może przypomnieć, że antyrosyjska postawa Langego, drukującego niegdyś wiersze w czasopiśmie socjalistycznym „Pobudka”, nie ograniczała się tylko do Rosji carskiej. Niezwykle ostry, antyrosyjski utwór znajdziemy w tomie *Trzeci Dzień*, opublikowanym już w wolnej Polsce w roku 1925. Poemat *Rosja wyzwolona* powstał jednak wcześniej, w 1918 roku, jest wyrazem stosunku poety do rewolucji bolszewickiej. Rozpoczyna go strofa brzmiąca jednoznacznie:

Wczoraj świszczał nad ziemią wasz nahaj mongoli –  
Dziś jadowitą wolność niesiecie w narody:  
Ale nie – ludzkość nie chce moskiewskiej niewoli.  
Ani moskiewskiej swobody<sup>25</sup>.

Inaczej jednak Lange traktuje Rosję w niepodległym państwie polskim, gdy może się otwarcie wypowiedzieć, a inaczej będąc więźniem w rosyjskiej celi. W omawianych tu *Wspomnie-*

<sup>23</sup> „Niepodległość” 1931, t. 4, z. 1, s. 91.

<sup>24</sup> „Niepodległość” 1931, t. 3, s. 280. Podkreślenie Langego.

<sup>25</sup> A. Lange, *Trzeci Dzień*, dz. cyt., s. 54. Poemat nie był po II wojnie wspomniany ani przedrukowywany, oczywiście ze względów politycznych.

*niach* dominuje pewien typ ironii, który jest swoistą manifestacją wolności, wewnętrznej niezależności w czasie, gdy zewnętrzna wolność jest niemożliwa<sup>26</sup>. Ironia pozwala uniknąć zorganizowanego przez władzę poniżenia, nie ulec zastraszeniu, zachować godność. Określa więc Lange szyderczo więzienie mianem Bristolu, który ma niezwykle powodzenie lub gościnnymi bramami pałacu, a także szkołą dobrych obyczajów. Zauważa, że przyjęcie konstytucji przez rosyjski parlament po rewolucji 1905 roku, choć miało być aktem przeciwko samodzierżawiu, zapełniło więzienia. Rosja wydaje się absurdalnym światem na opak, narrator śledzi przejawy tej sytuacji. Obserwuje sprzeczne decyzje władzy administracyjnej i sądowniczej, wszechobecną urzędniczą korupcję, ale też sprzyjanie więźniom przez strażników i życzliwe zaciekanie żołnierzy, traktujących narzucony im obowiązek konwojowania z drwiną i ironią. Pada przy tym przenikliwa uwaga:

Ta ironia jest częsta wśród żołnierzy rosyjskich. Jaki będzie wynik tych drwin i tego kpiarstwa, do którego ruski człowiek ma skłonność, tego przewidzieć nie można<sup>27</sup>.

Ironia i tzw. galgenhumor cechują zarówno żołnierzy, jak i więźniów, szczególnie wtedy, gdy konwojowani aresztanci przechodzą przez warszawskie ulice. Żołnierze bezwzględnie poddani rozkazom są przecież w podobnej sytuacji jak więźniowie i również potrzebują dystansu i poczucia wewnętrznej wolności. Humor, ironia, drwina stanowią reakcję obronną zniewolonej społeczności, Lange często o tej właściwości więziennego życia wspomina.

Niektóre sytuacje określa mianem groteskowych, jak skuwanie ze sobą więźniów, przeprowadzanych przez Warszawę do więzienia na Pradze. Najpierw odbywa się szczegółowa rewizja prowadzona przez żołnierzy:

---

<sup>26</sup> O podobnym ironizowaniu romantycznego artysty wobec Absolutu, ironizowaniu, które jest manifestacją wolności, pisze J. Ławski, *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel i T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 28.

<sup>27</sup> „Niepodległość” 1931, t. 4, s. 86.

Skoro rzecz gotowa – idziesz do szeregu, gdzie twoją rękę prawą skuwają z lewą ręką sąsiada. Jest w tym pewien g r o t e s q u e<sup>28</sup>.

Poczucie sytuacji nienaturalnej, groteskowej wzmagą się, kiedy pochód skutych więźniów, zwanych etapem, kieruje się ku stacji kolejowej. Lange konfrontuje przy tym pełne grozy wrażenia zewnętrznego obserwatora z doświadczeniem więźnia, uczestnika konwoju.

Parę tygodni przed moim uwięzieniem pewien mój znajomy na widok takiego etapu omal się nie rozpląkał spazmatycznie.

– Co za okropność! – mówił.

Nie wiedziałem, że wkrótce i ja znajdę się w tej okropności. Wszystko jest złudzeniem. Wewnątrz pochodu niewyczerpany humor panuje; nuci się m a z u r k a k a j d a n i a r s k i e g o; śmiechy i rozmowy ironiczne. G r o t e s q u e sięga wysokiego szczebla<sup>29</sup>.

„Wszystko jest złudzeniem”. Czyżby więc nawet ten typ ironii, w której pogrążają się więźniowie, ratując swoją godność przed przemocą, przeobrażał świat, umożliwiając dotknięcie nierzeczywistości? Więzienna ironia przypomina tę opisywaną przez Kierkegaarda, która jest czystą negatywnością. Niszczy i zaprzecza dotkliwej realności. Ironiczną postawę przyjmują więźniowie niejako instynktownie, gdyż przynosi ona wolność i oczyszcza. Wydaje się, że taki właśnie typ ironii pokazał Lange w swoich *Wspomnieniach więziennych*, wiernie relacjonując doświadczenie uwięzienia.

### Bibliografia

Borowy W., *Antoni Lange jako poeta*, w tegoż: *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1982.

Lange A., *Ostatni tom poezji*, wydał A. Tom, Warszawa 1931.

Lange A., *Pocątunki*, Warszawa 1925.

Lange A., *Pocątunki*, Warszawa 1925.

Lange A., *Rozmyślenia i inne wiersze*, oprac. J. Poradecki, Warszawa 1979.

<sup>28</sup> Tamże, s. 103. Podkreślenie Langego.

<sup>29</sup> Tamże, s. 104. Podkreślenia Langego.



- Lange A., *Róża polna. Nowele i fantazje*, Warszawa 1926
- Lange A., *Trzeci Dzień. Wiersze pisane w latach 1915–1923*, Warszawa 1925.
- Mikołajczak M., *O miejscu „Rozmyślań” Antoniego Langego w literaturze Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1999, nr 4.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.
- Potocki A., *Szkice i wrażenia literackie*, Warszawa 1903.
- Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Szymańska B., *Poeta i nieznanne. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, Wrocław 1979.
- Wojciechowski P., *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010.
- Wydrycka A., *„Rzeczy poezji”. Młodopolska liryka – studia i interpretacje*, Białystok 2016.

**Anna Wydrycka**  
*The University of Białystok*

## THE IRONY IN ANTONI LANGE'S *PRISON MEMOIR*

### Summary

The article presents a less known face of Antoni Lange, or, more specifically, the works in which he is mainly a satirist and an ironist. The author considers some forgotten texts, written under the pen name Taciturnus, and *Prison Memoir*, which has never been critically analyzed so far but definitely deserves our attention. In this context Lange emerges as one of the major writers of the Young Poland Movement dedicated to a certain type of irony. Saturated with ironic comments, *Prison Memoir* is very informative both in the context of Lange's biography and the whole epoch.

**Key words:** Antoni Lange, irony, *Prison Memoir*, satire, the Young Poland Movement

LUDWIK STANISŁAW LICIŃSKI



KSIĄDZ JAN JASKULSKI

Ludwik Stanisław Liciński, okładka *Księdza Jana Jaskólskiego*,  
Warszawa 1908

Marcin Bajko

Uniwersytet w Białymstoku

## IRONICZNE PASJE LUDWIKA STANISŁAWA LICIŃSKIEGO

Gdy usłyszą taniec mojej ironii, z postronkami biegną i wiązać by mnie chcieli... Lecz ja wtedy cicho, jak gasnący księżyc, uderzam ich po twarzach moimi wypłowiałymi oczami i niemym spokojem odrzucam od siebie ich kłapiące zęby. (L. S. Liciński, *Oczy*, 198-199).

Pisarz Młodej Polski, Ludwik Stanisław Liciński, wśród swoich współczesnych, a także wśród potomnych, zasłynął między innymi jako bezkompromisowy obrazoburca. Szczególnie upodobał sobie w tym względzie Kościół katolicki, zwłaszcza jego przedstawicieli, szeroko pojęty kler<sup>1</sup>. Chłostał go ze szczególną pasją, wykorzystując do tego między innymi ironię, która z kolei bardzo często przechylała się w jego twórczości w stronę sarkazmu, tracąc swą niepodległość na jego rzecz<sup>2</sup>. Przy tym przechylaniu się ironii w sarkazm w języku Licińskiego da się wyczuć jakieś wewnętrzne napięcie, by nie rzec ukrytą, maskowaną furję. Stąd ironiczne pasje użyte w tytule niniejszego artykułu<sup>3</sup>.

W powodzi sarkastycznych passusów, obecnych najczęściej

---

<sup>1</sup> „Jednym z podstawowych rysów obrazu ich autora jest zajadły antyklerykalizm i towarzysząca mu oskarżycielska pasja”. – P. Próchniak, *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*, Lublin 2001, s. 20.

<sup>2</sup> W tym sensie również i Liciński, niewymieniony przez Jarosława Ławskiego w jego rekoniesansowym artykule poświęconym młodopolskiej ironii, być może należy bardziej do sarkazmu, aniżeli do ironii. Zob. J. Ławski, *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiela i T. Linknera, Gdańsk 2016.

<sup>3</sup> Wyrazu pasja używam tu w znaczeniu ‘silny gniew’, ‘furia’, zaś jego liczba mnoga wskazuje na wielość, mnogość tych pasji.

w krótkich formach prozatorskich tego autora<sup>4</sup>, znajdziemy też ironię w postaci czystej, pozbawioną domieszki przysłaniającego ją sarkazmu, służącego wyszydzeniu pewnych postaw (filister), organizacji (wspomniany Kościół katolicki) lub grup zawodowych (na przykład bankierzy). Czy jednak można do końca ironię od sarkazmu oddzielić? Bywa ona bowiem po prostu przejawem drwiny, szyderstwa i sarkazmu<sup>5</sup>. Tak też dzieje się w prozie Licińskiego, operującego głównie, choć nie tylko, ironią retoryczną, wedle słów Michała Głowińskiego, „nakierowaną na określony cel” i podporządkowaną „wyraźnym i jawnym zamierzeniom ideowym”<sup>6</sup>.

Uczony zauważa jednak, i to wydaje się mieć zastosowanie do prozy przedwcześnie zmarłego młodopolskiego pisarza, że „niezwykłość i [...] wielkość ironii polega na tym, że ma ona najróżniejsze stopnie, że występuje w odmiennych postaciach, w jednych jest wyrazista i od razu rozpoznawalna, w innych jest niemal ukryta, ledwo zaznacza swą obecność, bo sygnalizowana jest delikatnie i nie nasycy sobą całego tekstu (lub jego rozleglejszego fragmentu)”<sup>7</sup>.

W tym miejscu skupię się na najdłuższym utworze napisanym przez Licińskiego, czyli na 28-stronicowym *Księdzu Janie Jaskólskim*<sup>8</sup>. Najpierw słowo na temat samej ironii oraz o tym, czy Licińskiego z estetyką ironii kojarzono.

Wprawdzie twórca *Halucynacji* i *Z pamiętnika włóczęgi*, bo z tych utworów najbardziej był i jest znany, nie napisał wiele więcej ponad wymienione utwory, to na zainteresowanie badaczy

---

<sup>4</sup> Liciński kojarzony jest jako prozaik, a nie poeta, choć również w poezji próbował swych sił. Zob. M. Sęczek, *Nieznane wiersze Licińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 1, s. 184.

<sup>5</sup> Podaję za hasłem *Ironia*, autorstwa Aleksandry Okopień-Sławińskiej, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 2, Wrocław 1989, s. 203.

<sup>6</sup> M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 12.

<sup>7</sup> Tamże, s. 13.

<sup>8</sup> Wydany osobno w roku śmierci pisarza (1908), opublikowany uprzednio na łamach „Dzwońca Polskiego” (1906, nr 7-10). Utwór ten cytuję za wydaniem: Warszawa 1908, podając w nawiasie numer strony.

swoją twórczością narzekać nie może. W stosunku do niewielkich rozmiarów spuścizny piśmienniczej poświęcono mu bowiem sporą ilość studiów. W większości z nich ironia nie staje się naczelną dominantą estetyczną przypisywaną Licińskiemu. Odnotowywano jej obecność, jego samego zaś kojarzono jako autora, który się ironią posługiwał, lecz nie wpisywano go w główny nurt młodopolskich „twórców ironicznych”, tak jak choćby czyniono to w stosunku do Jana Lemańskiego, czy z zupełnie innej strony – Stanisława Wyspiańskiego<sup>9</sup>.

Przypomnijmy. Diapazon wartości estetycznych i uczuciowych Licińskiego rozpięty jest pomiędzy liryzmem a naturalizmem, by nie powiedzieć: brutalizmem. Skala uczuć narratora oraz postaci jego prozy zwiera współczucie i pogardę, rozpacz i rezygnację, lecz także – to jednak rzadziej – siłę i moc. Idee i ideologie, ku którym sam Liciński wyraźnie się skłania to anarchizm, rewolucja i antyklerykalizm. Właściwie już w momencie śmierci pisarza, w 1908 roku, kiedy na dobre mogła rozpocząć życie jego legenda, krytyka literacka, za sprawą między innymi Wacława Nałkowskiego, uczyniła z niego czołowego antyfilistra i antyklerykała epoki<sup>10</sup>.

Pierwszorzędnymi motywami są u niego śmierć i śmiech, wzajemnie się zresztą warunkujące. Nie sposób sobie wyobrazić tych nieobszernych przecież utworów bez postaci kobiet, a także bez – najczęściej zdecydowanie fizycznej – miłości. Ironią obudowane są bohaterki prozy Licińskiego, choć słowo „bohaterki” jest tu sporą przesadą. Zironizowani zostali również mężczyźni, opętani i zniewoleni przez te niebohaterskie, nieheroiczne kobiety.

Czy Liciński pragnął, aby czytelnik jego opowiadań widział ukrytą w nich ironię? Czy w ogóle sam miał świadomość posługiwania się nią? Owszem, sądzę, że miał taką świadomość. Zapewne nie jedynym na to dowodem może być zakończenie utworu *Oczy* (wchodzącego do zbioru *Notatki obłąkanego*), który jest

<sup>9</sup> Zob. M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998.

<sup>10</sup> Zob. E. Kasperski, *Ludwik Stanisław Liciński*, w: OLP, *Literatura okresu Młodej Polski*, t. III, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 282.

czymś w rodzaju manifestu programowego. Narrator, bliźniaczo zbliżony w poglądach do autora, opisuje swój stosunek do otaczającego go rzeczywistości, a przede wszystkim do ludzi, z którymi zupełnie się nie identyfikuje. Ludzi, którzy choć patrzą na to samo, widzą zupełnie co innego, aniżeli on sam. Oni – normalni, nazywający go „obłąkanym”; on, obłąkany, odpowiadający im „tańcem swej ironii”<sup>11</sup>.

Spójrzmy zatem, jak zapatrywała się na to krytyka i historia literatury.

Fakt, że Liciński bywał ironiczny, dostrzegali już jego współcześni, jak choćby Mieczysław Biernacki, wspominając, że pisarz ten zadziwiał „trafnością i głęboką, często zjadliwą ironią”<sup>12</sup>. Estetykę ironii w utworach Licińskiego dostrzegał też Stanisław Brzozowski. W badaniach powojennych temat ironiczności Licińskiego oraz ironii obecnej w jego prozie nie uszedł uwadze Krzysztofa Dmitruka, autora pierwszych większych prac poświęconych jego twórczości<sup>13</sup>. Niemniej Dmitruk jedynie odnotował fakt ironii w utworach pisarza, szerzej się nią nie zajmując.

Paweł Próchniak, autor monografii poświęconej Licińskiemu, po części idąc śladem Dmitruka, w ironii upatrywał jeden z kluczowych elementów prozy autora *Halucynacji*<sup>14</sup>. Zauważał „ironiczny dystans”<sup>15</sup> jako jeden ze sposobów „językowego ukształtowania ewokowanej rzeczywistości”<sup>16</sup>, a także „ironiczne napięcia”<sup>17</sup> obecne w utworach Licińskiego. Próchniak konkludował, iż ironia, którą operuje Liciński, najczęściej bywa „gorzka”<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> Tu odsyłam do motta niniejszego artykułu.

<sup>12</sup> P. Próchniak, *Sen nożownika*, s. 24. W jedynej jak dotąd większej pracy w całości poświęconej Licińskiemu, Paweł Próchniak oczywiście nie mógł tego tematu, czyli ironii, pominąć.

<sup>13</sup> Zob. K. Dmitruk, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 29, 51, 52.

<sup>14</sup> Wyostrzona świadomość – obrysowywana przez realną, społeczną rzeczywistość – znajduje wyraz w „ironii” i „gorycz”. Pisarstwo, które nowej sztuce przeciwstawia „lament”. Dla lektury tekstów Licińskiego to kluczowa kwestia. Tamże, s. 55-56.

<sup>15</sup> P. Próchniak, *Sen nożownika*, s. 140.

<sup>16</sup> Tamże, s. 103.

<sup>17</sup> Tamże, s. 143-144.

<sup>18</sup> Jak w *Niewidomym i szatanie*, gdzie uwagę panny Stanisławy, z dumą ogła-

To, że estetykę krótkich form prozatorskich Licińskiego kojarzono z ironią potwierdziła również monografia Krystyny Zabawy, poświęcona młodopolskiej odmianie krótkiego poematu prozą. Jeden z rozdziałów tej pracy obejmuje utwory Kasprowicza i Licińskiego, nazwane przez badaczkę „ekspresjonizującą prozą ironiczną”. Operujący skrótem i zagęszczeniem sensów Liciński był nastawiony głównie, jak twierdzi Zabawa, „na ironiczny komentarz, siłę ekspresji niż opis czy opowiadanie”<sup>19</sup>.

Nieco wcześniej, w roku 1978, przy okazji pierwszego powojennego, wspólnego wydania *Halucynacji* oraz *Z pamiętnika włóczęgi*, w posłowie tomu Tomasz Lewandowski o narratorze wymienionych utworów pisał między innymi tak:

Natchniony i sarkastyczny szyderca [...] atakuje nie tylko wykpionego po wielokroć filistra, ale przede wszystkim społeczeństwo mieszczańskie. [...] Międzyosobowe relacje, napięcia i zależności poddaje przewrotnej selekcji, demonstrując przy tym ironiczny dystans wobec wszystkiego, co zatrąca o towarzyski konwenans, obyczajowy rytuał, automatyzm społecznej gry [...]”<sup>20</sup>.

Widać zatem, że postawa narratora ironisty została w prozie Licińskiego odkryta stosunkowo szybko. Wśród literaturoznawców wiedza na ten temat została ugruntowana, choć nie do końca omówiona w sposób, na jaki z pewnością zasługuje. W tej kwestii wciąż brakuje konkretów, odczuwalna jest pewna anemiczność, niewielkie zainteresowanie i chęć do gruntownego opisanie ironii w omawianej prozie.

Samo wyrażenie „ironia”, „ironiczny” pojawia się kilkakrotnie w utworach Licińskiego. Jeden z fragmentów tzw. *Notatek obłąkanego*, wchodzących do tomu *Z pamiętnika włóczęgi*, zatytułowany został *Ironia*. Do tego urywka wróć jeszcze na koniec.

---

szającej, iż waży jedynie 137 funtów, narrator kwituje: Tego dnia w prowadzonym przeze mnie od niedawna pamiętniku zapisałem: »Waga żywego anioła równa się stu trzydziestu siedmiu funtom mięsa«. L. S. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, Kraków 1978, s. 148.

<sup>19</sup> K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999, s. 154.

<sup>20</sup> T. Lewandowski, „*Smutne niewolników pieśni... Bólu pełne, a bez wiary nijakiej*”, w: S. L. Liciński, *Halucynacje*, dz. cyt., s. 246-247.

Tymczasem przyjrzyjmy się dziełu dosyć obszernemu, jak na praktykę pisarską tego autora.

Opowiadaniu *Ksiądz Jan Jaskółski* patronowała, jak sędzę, *Monachomachia* Ignacego Krasickiego, a przynajmniej jej oświeceniowy duch się w nim wszechobecnie unosi. Ironia z tego ducha właśnie zdaje się być jedynym z kilku rodzajów ironii obecnych w utworze Licińskiego. Obserwujemy tu nieprzystawalność materii opisywanych postaci i wydarzeń do języka, jakim operuje narrator, by ją przedstawić i opisać. Podstarzały, wiejski proboszcz wspomina swoje życie, a właściwie epizody z różnych jego etapów. Narrator udaje przed czytelnikiem, że ma do czynienia nie z kimś zupełnie przeciętnym, lecz z herosem rzuconym na arenę dziejów, którą w tym wypadku jest – w mniemaniu tytułowego bohatera zaszczytna i arcyważna – funkcja proboszcza.

Przypomnijmy. Jan Jaskółka, to wiejski chłopak, który, dzięki protekcji „jaśnie pana dziedzica”, mógł zrobić karierę w Kościele, czyli zostać księdzem, co dla włościanina było szczytem możliwości. Po trudach seminarium duchownego, w istocie będącego szkołą aktorską, przygotowaniem do odgrywania roli kapłana, Jaś zostaje księdzem, z czasem stając się tak samo cynicznym i zepsutym człowiekiem, jak każdy inny członek Kościoła. Liciński jest w swoim żywiole. Może do woli ironizować z instytucji Kościoła, świątelnego na pokaz, świątobliwego na zewnątrz, w rzeczywistości wyzyskującego wiernych i rozpasanego do granic możliwości<sup>21</sup>. Paweł Próchniak komentując to opowiadanie Licińskiego dziwnie przemilczał ironię. A ironia jest wartością estetyczną organizującą *Księdza Jana Jaskółskiego* w zasadzie od pierwszej do ostatniej stronicy. Co prawda można się spierać, czy ironia, którą Liciński operuje w omawianym utworze jest w pełni autonomiczna, czy nie służy raczej sarkazmowi, gdyż ten niewątpliwie również się w nim pojawia. Jednakże zakończenie utworu wskazuje na to, że pisarz wolał pozostawić ironiczny, aniżeli sarkastyczny wygłos, o czym może świadczyć niejednoznaczność finału opowieści, odnotowany zresztą przez Próchniaka, wyciąga-

<sup>21</sup> W usta bądź w myśli Jaskółskiego wkłada Liciński m.in. takie passusy: „Mierzi go czasem ta szajka jawnogrzeszników i cudzołożników w sutanach, zbrodniarzów i krzywoprzysięzców” (s. 13).



jącego zeń odmienny wniosek od tego, który nasuwa się autorowi niniejszego artykułu. Otóż to wszystko, co się proboszczowi śniło (Jaskólski został w końcu proboszczem), wcale nie musiało należeć jedynie do sfery sennego koszmaru. Postać tę równie dobrze można odczytywać w ten sposób, iż prowadzi ona podwójne życie, co czasem zdarza się nie tylko księżom: oficjalne, służbowe i nieoficjalne, po godzinach, życie „nocne”, w odniesieniu do księdza niejako „urlopowe”.

Zakończenie *Księdza Jana Jaskólskiego*, puentujące niejako bluźniercze ekscesy koszmaru sennego, najpewniej odbijającego i wykrzywiającego faktyczne wydarzenia z życia księdza, to prawdziwy popis ironii:

Jaskólski podniósł powieki, oczy przed się wystął badawczo. – Mały czarny jamnik zwinięty w kłębek leżał przy jego łóżku, jak miniatura sparodiowanego koszmaru.

Proboszcz wstał powoli, umył się, i poszedł odprawiać mszę na intencję deszczu i *własnej* kieszeni.

Chłopi się modlili – organy grały – Pan Bóg ich nie słuchał...

Po mszy świętej pani hrabina wyszła z kolatorskiej ławki, w zakrytych uściskała proboszczowi rękę i pytała go o nowiny.

Jaskólski z miłym uśmiechem opowiadał o naiwności masonów francuskich. Później coś niecoś o „bydlactwie” chłopów.

Oto chłop odprawia mszę w intencji innych chłopów, o których sądzi, jako o bydłakach... Ale po kolei. Msza w intencji deszczu świadczy o suszy, jaka wówczas nawiedziła tę społeczność. Ironiczne nawiązanie do głośnej, a opublikowanej w 1899 roku *Klątwy* Wyspiańskiego wydaje się oczywiste. Tam również modlitwy księdza o koniec okresu suszy pozostają bez odpowiedzi. Czy w opowiadaniu Licińskiego Pan Bóg nie słuchał chłopów i księdza, bo słuchać nie chciał, lub się obraził, czy też dlatego nie słuchał, bo go nie było i nie ma, to już pozostanie tajemnicą autora. I w gruncie rzeczy wydaje się to być właściwym ironicznym uśmiechem, mrugnięciem do czytelnika, który to mrugnięcie był w stanie zauważyć. Ironia czasem dobrze się ukrywa, nie wszyscy muszą ją dostrzegać.

Innym razem ironia zostaje celowo odsłonięta, a nawet nazwana po imieniu: to ironia losu. Rozpamiętując swój pobyt w seminarium, Jaskólski

Wspominał swoje kolegi: grube i nieociosane Brzuchale i Marchwie, Dudy i Żurawie... wszystkie te nieszczęścia dziwną ironią losu z chat pozbierane, jak on, dla obdzierania tegoż ludu... Dziś wielebni Brzuchalscy i Marchelscy, Dudkowscy i Żurawscy...

Kapłaństwo jest zatem aktorstwem, aktorstwo zaś bynajmniej nie ma tu statusu sztuki wysokiej. To bardziej kuglarstwo, aniżeli aktorstwo. Kobieta, cudna Helena, w której zakochał się młody seminarzysta, córka protektora, „jaśnie pana”, a siostra mniemanego jedyne „przyjaciela” (s. 6), Waćława, okazuje się mieć ten sam status ontologiczny, co kasztan na cmentarzu... Helena z greckich mitów i Helena o wzroku kasztana widzianego na cmentarzu... Ideał oraz jego lokalna, polska realizacja.

Logika zdarzeń w *Księdzu Janie Jaskólskim* jest równie ważna, jeśli nie ważniejsza aniżeli nastrój<sup>22</sup>. Deprawacja chłopca, wcale nie pragnącego zostać księdzem, dostrzegającego fałsz i zakłamanie kleru, postępuje wraz z upływem czasu. Stopniowo, lecz systematycznie Jaskólski zostaje przyuczony, wciągany w system kościelny, o którym sam Liciński ma, z czym się przecież nie krył, jak najgorsze zdanie. Dla kontrastu i zapewne aby uniknąć posądzenia o stronniczość, Liciński wprowadza do utworu postać księdza z probostwa sąsiadującego z tym, w którym posługę pełnił Jaskólski. Proboszcz ów, w domyśle postać pozytywna, bez problemu dostrzega obłudę kolegi po fachu<sup>23</sup>. Ten praktycznie nieobecny w tej twórczości typ szeregowego kapłana, co najwyżej proboszcza, typ pozytywny, prezentowany z atencją choćby przez Micińskiego w *Traktacie o piekle podhalańskim*, a następnie powielany w wielu różnych, lecz zawsze pozytywnych wersjach w *Nietocie* i *Xiędzu Fauście*, byłby zapewne nie do zaakceptowania dla Licińskiego.

<sup>22</sup> Zupełnie przeciwnie niż sądził E. Kasperski, zob. dz. cyt., s. 285.

<sup>23</sup> „Naiwny i tępy jesteś – śmiał się proboszcz sąsiedni. – Bezbożność przede mną ukrywasz i robisz kapłana, ale ja cię na wylot przejrzałem” (s. 17).

Głównym zamierzeniem ideowym *Księdza Jana Jaskólskiego*, któremu służy ironia obecna w tym utworze, jest bowiem to, co zostało wyrażone, pomyślane przez samego księdza, zanim jeszcze stał się wieloletnim praktykiem tego, co go początkowo, jak sam to określił, „mierziło”. W rzeczywistości mamy tu wyłożenie poglądu autora, starającego się napiętnować „szajkę jawno-grzeszników i cudzołożników w sutannach, zbrodniarzy i krzywoprzysięzców” (s. 13).

Pytanie, czy wyrażenie „kapłony kapłaństwa” jest jeszcze ironiczne, czy już może sarkastyczne? Kapłon to wykastrowany i specjalnie utuczony młody kogut. Koguty kapłaństwa? Antyklerykał uzna ten zwrot za zabawny, ironiczny. Klerykał zaś za wyrażenie wysoce niestosowne, obraźliwe, nie tylko ironiczne, lecz sarkastyczne, szydercze. Faktycznie, koguta jeszcze można zniesić. W niektórych odniesieniach kulturowych mężczyzna nazywany kogutem może mieć pewne powody do dumy. Jednak kogut wykastrowany i utuczony, to doprawdy nie może przynieść nikomu chluby.

Z drugiej strony, czy powiedzenie, że ksiądz – to nie człowiek, należy potraktować jako ironię ze strony autora, czy uznać raczej za szyderstwo? Albowiem gdy reverendus regens, czyli „wielebny kontroler” sprawdza, czy w podległym mu seminarium „jakobińskie myśli” nie znalazły aby przystępu, lecz chwilę potem, jak dopowiada narrator, „klnie może los, co zamiast człowiekiem, księdzem go uczynił” (s. 8), nie jest to jednoznaczne. Jeśli mamy tu do czynienia wyłącznie z ironią, to doprawdy kryje się w niej pasja. Furia ironiczna.

Zapytajmy też, czy Liciński mógł znać krytyczne zdanie Nietzschego na temat ironii, aprobującego jedynie tzw. ironię sokratyczną? Czy zgadzał się bądź nie zgadzał z tym, że przyzwyczajenie i do ironii, i do sarkazmu psuje charakter? Wedle słów filozofa „w końcu człowiek staje się jak pies kąśliwy, który oprócz kąsania wyuczył się i śmiać jeszcze”<sup>24</sup>. Zdanie to pasuje doskonale do narratorów, bohaterów prozy Licińskiego. Kąsał i śmiał się,

---

<sup>24</sup> F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, t. I, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1910, s. 317.

zaś śmiech eksponował na niemal każdej stronicy swych utworów.

\* \* \*

Na koniec *Ironia*, czyli wspomniany wcześniej fragment *Notatek obłąkanego*.

Należy on do bardziej zagadkowych ustępów prozy Licińskiego. Zagadkowych przez swą niejednoznaczność, czy raczej niejasność, zapewne celową. Przytoczę go w całości.

Zdrowie twoje piję, szatanie... Zrezygnujmy! Trzeba się zdać na bożą łaskę...

Bankier, biskup – ktoś zawsze rzuci ochłap.

Trudno: trzeba odprawiać mszę w ich przedpokojach...

– Wierzę w Boga Ojca, Wasza Ekscelecja... W Rzymskiego Antychrysta... także – bez zastrzeżeń. I wierzę w głód, zarazę, wojny... Czy bodaj Wasza Ekscelecja ma jeszcze wolne kości do ogryzienia?

Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus...

Szatan patrzy mi prosto w oczy i krztusi się urywanym, nerwowym śmiechem.

Utwór ten, sklasyfikowany jako poemat<sup>25</sup> analizuje (a raczej krótko omawia) Krystyna Zabawa: „[...] podmiot liryczny jawi się jako towarzysz szatana [...], radzący mu obrać nową strategię, skuteczniejszą we współczesnym świecie niż staromodne kuszenie złem. Tytuł utworu podsuwa właściwą perspektywę, z jakiej trzeba patrzeć na współczesność. Hipokryzja to sposób a pozyskanie łask możliwych tego świata”<sup>26</sup>.

Sądzę jednak, że narrator tego mikrodzieła wcale nie chce zrezygnować, nie pragnie „zdać się na bożą łaskę”. Krztuszący się urywanym i nerwowym śmiechem szatan dobrze wie, że pijący jego zdrowie narrator uważa dokładnie na odwrót, aniżeli literalnie znaczą wygłaszane przezeń słowa. Nie wierzy ani w Boga Ojca, ani tym bardziej w „Rzymskiego Antychrysta”, papieża

<sup>25</sup> Choć czy właściwie spełnia on kryteria takiej kwalifikacji, pozostanie sprawą dyskusyjną.

<sup>26</sup> K. Zabawa, dz. cyt., s. 152.

oczywiście. Tak jak nie wierzy, czy raczej występuje przeciwko – głodowi, zarazom i wojnom, choć wie, że te przecież istnieją. Kto wypowiada zdanie „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus”? Nie konfrater szatana przecież, nie narrator. Wypowiada je biskup, „Ekscelencja”. W jego ustach są one pustym frazesem. Znów: gorzka to ironia, ta ironia zawarta w krótkim utworze zatytułowanym *Ironia*. Lecz nie sarkazm, mimo urywanego, nerwowego śmiechu szatana, będącego w pismach Licińskiego zawsze tylko figurą retoryczną, gdyż tak, jak kontestował Boga, tak zarazem, niejako w pakiecie, musiał brać w nawias jego oponenta, którym straszyl swych wiernych Kościół.

Możliwe jednak, że to tylko pułapka, że nie mam tu racji, zaś Liciński ironicznie założył takie właśnie odczytanie swej *Ironii*.

Ironia, biorąc ją całościowo, patrząc na twórczość prozaiczną autora *Halucynacji* najczęściej sprowadza się do ukazania relacji między sferą idei a sferą czynu. Postać Chrystusa i założenia chrześcijaństwa jako piękna idea zderzona z jej realizacją – Kościołem, uosabiający daleki o idei i ideału Chrystusa, przeznaczający i zaprzeczający mu „czyn”.

Co dawała Licińskiemu ironia, ironizowanie? Estetyka ironii świadomie wprowadzana do własnych utworów pozwalała pisarzowi bronić się przed trudnościami życia doczesnego. Gorzka to ironia, lecz dawała jakąś szansę na poczucie wyższości wobec niesprawiedliwości wpisanej w bieg spraw ludzkich. Niesprawiedliwości bogactwa i biedoty, piękna i szpetoty, zdrowia i choroby, szczęścia i cierpienia. O takich przypadkach opowiadał, bo sam miał w nich swój udział, zawsze biorąc stronę biednych, szpetnych, chorych i cierpiących. Ironiczny dystans i ironiczne pasje – to dwie strony strategii ironizowania obranych przez omawianego tu autora.

Ironia – tym razem ironia losu – odpłaciła Licińskiemu, chciałoby się powiedzieć, pięknym za nadobne. Pisząc o ironicznych pasjach tego autora nie mogę nie przypomnieć finiszu jego żywota. Odszedł bowiem „w momencie, kiedy stworzono dlań pomyślny widok na pracę twórczą. Dzięki przyjacielom »zdobyto środki. Można było wyjechać, zaleczyć niedobory, praco-

wać»<sup>27</sup>. Bywa więc i tak, że ironia nie oszczędza ironistów. Choć ta sama ironia wobec innych ironistów, prawdziwie sarkastycznych ironistów, do zdumienia chełpiących się swym ironicznym kunsztem, a do takich bez wątpienia należał spolszczony Litwin, Józef Albin Herbaczewski, bywa wielce łaskawa. Zaledwie dwa lata młodszy od autora *Halucynacji* Herbaczewski przeżył go o ponad 36 lat.

### Bibliografia

- Brzozowski S., *Współczesna powieść polska*, Stanisławów-Warszawa 1906.
- Dmitruk K., *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1.
- Głowiński M., *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.
- H. Kirchner, *Warszawskie halucynacje Ludwika Stanisława Licińskiego*, w: *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski, J. Zacharska, Warszawa 1998.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998.
- Kasperski E., *Ludwik Stanisław Liciński*, w: *Obraz Literatury Polskiej: Literatura okresu Młodej Polski*, t. III, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973.
- Lewandowski T., „*Smutne niewolników pieśni... Bólu pełne, a bez wiary nijakiej*”, w: S. L. Liciński, *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, Kraków 1978.
- Liciński L. S., *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*, Kraków 1978.
- Liciński L. S., *Ksiądz Jan Jaskólski*, Warszawa 1908.
- Ławski J., *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiela i T. Linknera, Gdańsk 2016.
- Nietzsche F., *Ludzkie, arcyłudzkie*, t. I, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1910.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Okopień-Sławińska A., *Ironia*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 2., Wrocław 1989.
- Próchniak P., *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*, Lublin 2001.
- Sęczek M., *Nieznane wiersze Licińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 1.

<sup>27</sup> E. Kasperski, dz. cyt., s. 286-287.

---

Zabawa K., „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

**Marcin Bajko**  
*The University of Białystok*

## IRONIC PASSIONS OF LUDWIK STANISŁAW LICIŃSKI

### Summary

The article focuses on the presence of irony in the works of Stanisław Ludwik Liciński, who deliberately resorted to the poetics based on this rhetorical device in his writings. The author considers a selection of Liciński's prose, in which irony either dominates or plays a significant aesthetic role. Liciński would use irony to condemn various aberrations of social life: inequality, lies, hypocrisy, despotism and fanaticism. The scale of this ironic urge, employed in his shorter prose, ranges from a light, masked irony to an overtly exposed irony to acute sarcasm, which practically stifled all remnants of irony. The main part of the article is dedicated to Liciński's longest work, *Priest Jan Jaskólski* (1908).

**Key words:** irony, sarcasm, prose, anticlericalism, modernism



Wacław Berent (1878–1940)



Wojciech Gruchała

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Krośnie

„RZECZ POWINNA SIĘ DZIAĆ  
W CIEMNYM WĄWOZIE...”

IRONIE W *OZIMINIE* WACŁAWA BERENTA

W scenie otwierającej *Oziminę* Wacława Berenta na przyjęciu spotykają się po latach Nina i Bolesław Zaręba. Pod wpływem tego nagłosu utworu czytelnik dostraja swoją lekturę do układu: dziewczyna, młodzieniec, salon. To, co zdaje się flirtem, błyskotliwą wymianą frazesów zaokrąglonych w cyniczne sentencje, zrazu pojawia się przed oczami czytelnika zapośredniczone w określającym horyzont oczekiwań *entourage*'u powieści obyczajowej, której mimetyczne ambicje, swoisty realizm, spotykają się z bliską powieści popularnej oswojoną egzotyką burżuazyjnego salonu. Horyzont czytelniczych oczekiwań zamazuje jednak od pierwszych słów nieprzejrzysty kod narracyjny, który uniemożliwia proste porozumienie zorientowane na przedstawiany przedmiot. Czytelnik niemal natychmiast orientuje się, że ma do czynienia z obrazem anamorficznym, który wymaga specjalnego zwierciadła, w którym odczytać się uda niejasne sensy. Wydaje mi się, że zwierciadłem takim może być rozpoznanie ironii tego utworu.

Terminu ironia używam tu w liczbie mnogiej. Sądzę bowiem, że podstawowym problemem tej powieści jest napięcie między postawą ironiczną a ironią tragiczną.

Uwagę czytelnika na problemie narracji koncentrują już pierwsze zdania powieści:

Lodowy połysk czarnej tafli fortepianu i mocne lśnienie posadzki rzucały mu na salę jakby pył powietrzny i ogromne zmatowienie barw w głębi. W tym dla oka oddaleniu tonowała się jaskrawa różnorodność

kobiecych strojów. W kilka płam zamglonych pod czarnym wirem mężczyzn. Tylko na krześle najbliższym odsadą barw mocnych – widniała jakaś bluzka o wodnej zieleni, twarz otwarta, jasna i włos ciemny, rozjaśniany w ciepłe połyski, zda się, kontrastem do tej hebanowej czerni fortepianu, sponad której padały oczy jego.<sup>1</sup>

Uwydatniają się tu dwie tendencje: pierwsza to wiązanie perspektywy narracyjnej z punktem widzenia postaci – w tym wypadku Bolesława. Druga wiąże się ze stylistycznym ukształtowaniem tego fragmentu w nawiązaniu do konwencji ekfrazy. Proszę pozwolić, że zostawię na moment na marginesie problem powieściowego impresjonizmu, a podążę najpierw tropem wyznaczonym przez zauważalną od pierwszych linii tekstu kwestią punktów narracyjnych.

Szczegółowo zajął się tym problemem Michał Głowiński, który odniósł do powieści Berenta Bachtinowski termin ‘powieść polifoniczna’. Rozumie przez to – tu cytuję za Głowińskim Bachtina: „Mnogość samodzielnych i niespójnych głosów i świadomości, prawdziwą polifonię równorzędnych głosów”<sup>2</sup>.

I rzeczywiście, bohaterowie powieści są zindywidualizowani językowo, wielokrotnie wiedza o świecie ograniczona jest do zmysłowo postrzegalnej powierzchni tego, co widoczne w zindywidualizowanej perspektywie, i do tych danych postrzeżeńowych bohaterowie odnoszą się w komentarzach, w monologach wewnętrznych lub w partiach narracji z użyciem mowy pozornie zależnej. Takie ujęcie polifonii prowadzi Michała Głowińskiego do następującego stwierdzenia dotyczącego ironii:

W *Oziminie* dystans [między bohaterem a podmiotem wypowiadającym] został niemal całkowicie zlikwidowany, nie ma więc warunków dla klasycznego sposobu kształtowania ironii. [...] Pewnych bohaterów

<sup>1</sup> W. Berent, *Ozimina*, oprac. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1974, BN I 213, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzące z tej edycji zostały oznaczone numerem strony umieszczonym na końcu cytatu w nawiasie.

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Wstęp*, w: W. Berent, dz. cyt., s. XXX. Cytat pochodzi z: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, konsultacja A. Brodzka, Warszawa 1970, s. 11.

w sposób ironiczny widzą inne postacie – powstaje tu dystans nie na linii: bohater-narrator, napięcie kształtuje się na linii bohater-bohater.<sup>3</sup>

Głowiński dostrzega więc kontekstualność ekspresji, widzi interakcje między postaciami, widzi ich aktorstwo i przywdziewanie masek zgodnie z wymogiem sytuacji, czy może lepiej powiedzieć: atmosfery.

Jednocześnie badacz zdaje sobie sprawę, że polifoniczność rozumiana jako chór głosów indywidualnych, jako wiązka zindywidualizowanych ekspresji poszczególnych świadomości, nie może wyjaśnić licznych zjawisk z innych poziomów organizacji tekstu. W uznaniu *Oziminy* za wzorzec czystej polifoniczności przeszkodą stają się następujące spostrzeżenia. Najpierw Michał Głowiński dostrzega w słowach i gestach postaci ekspresję powszechnych mniemań, ideologii, stereotypów językowych, które wskazują na podległość świata wewnętrznego bohaterów służbie mowy zbiorowości. Następnie ujawnia cały szereg zabiegów tekstotwórczych, które są wyrazem intencji autorskiej. Tu należą takie zjawiska jak spójność metaforyki, jak warstwa mitologiczna powieści, intertekstualność, które odsyłają do podmiotu sprawczego przekraczającego zasięg indywidualnej ekspresji postaci. Podmiotu nie należące do świata przedstawionego utworu. Uzgodnienie tych obserwacji z modelem czystej polifonii dokonuje się w koncepcji Głowińskiego w formule paradoksów *Oziminy* i kontrapunktów<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. XLVII.

<sup>4</sup> Michał Głowiński wylicza dwa paradoksy: „Paradoks pierwszy: Rygorystyczne przestrzegana jedność miejsca i czasu oraz komponowanie powieści jako ciągu luźnych scen, ulotnych rozmówek, momentalnych opisów. Wynikiem takiego niezwykłego powiązania jest dzieło o zadziwiająco spójnej, przejrzystej i konsekwentnej kompozycji. (XLII) Paradoks drugi: jak wiemy, kompetencje narratora zostały w *Oziminie* radykalnie zredukowane, opowiada on o świecie tylko tak, jak go postrzegają bohaterowie, poza tym tekst powieści w dużym procencie wypełniają wypowiedzi właśnie bohaterów [...]. Wydawałoby się więc, że *Ozimina* powinna być powieścią stylistycznie niespójną [...] dzieje się jednak inaczej”. (XLIII). Uderzająca w obu wypadkach spójność tekstu wydaje się sprzeczna z założeniem wyjściowym – powieść to *wielka dyskusja* (XXXII). Koncepcję powieści-dyskusji Głowiński odnosi zarówno do warstwy narracyjnej jaki i do roli utworu w komunikacji artystycznej: „Berent zaprasza swojego czytelnika do dyskusji, traktuje

Pojawiające się tu pytanie o skalę samodzielności poszczególnych głosów w stosunku do tego nadrzędnego podmiotu kieruje ku niemu uwagę badawczą. Jest to zarazem pytanie o relację między podmiotem autorskim a wygłaszanymi w powieści opiniami. Trzeba tu od razu zaznaczyć, że recenzenci powieści, którzy nazywali dzieło Berenta satyrą na rzeczywistość polską, mieli za sobą argumenty trudne do zbiccia. W wielu bowiem fragmentach utworu, które bliskie są mowie odautorskiego narratora, świat powieści jest odbity w ciemnym zwierciadle. Aby zjawisko to zilustrować, poddam krótkiej analizie dwa fragmenty.

Pierwszy z nich to scena koncertu. Po długim monologu wewnętrznym profesora z Krakowa wywołanym postacią Horodyskiego narracja przyjmuje postać didaskaliowych wskazówek dla wystawiającego przed oczyma wyobraźni występ śpiewakaw salonie. Różnica między trybem narracji monologu wewnętrznego – graficznie wyróżnionego cudzysłowem – a opisem sceny zbiorowej jest zaznaczona wyraźnie. Pierwszy urywek, wyznaczający granicę obu trybów narracji, brzmi: „Wśród wielkich czołobitności przystawiono tymczasem śpiewaka do fortepianu. [...] Śpiewak poprawiał mankiety, chrząkał. Ramiona zwiesił jak atleta, obłąkiem ku sobie, lekką nóżką kozła przed się wystąpił i – rozpromieniał” (28).

Kąśliwość przedstawienia nie ulega wątpliwości. Oczywiście można sądzić, że nadal świat widziany jest oczyma profesora, jednak równie dobrze można wiązać tę partię narracji z punktem widzenia Bolesława, który za moment (29) będzie mówił do siebie – znów ujmując swe myśli w cudzysłów.

Drugi fragment to scena narady obywatelskiej w salonie barona Niemana (39-45). Po kwestii gospodarza, relacjonowanej w mowie pozornie zależnej, następują opisy unaoczniające: „Po

---

go jako partnera rozmowy, nigdy zaś – jako obiekt zabiegów dydaktycznych” (VIII). Modelowi powieści-dyskusji podporządkowane jest więc zarówno wewnętrzna organizacja utworu jaki i pozycja podmiotu sprawczego, „który formułuje problemy i czyni to w formie ostrej, niekiedy ostrej aż do drastyczności, nie stawia jednak diagnoz, nie mówi: sytuacja jest taka i taka, uleczy ją jedynie, gdy będziemy postępować w ten tylko sposób” (VIII). Jednocześnie mówi o kontrapunkcie mitologicznym, który jest „podstawą całej konstrukcji powieściowej” (LXII).

tym obwieszczeniu wszczął się gwar bezładnej rozmowy. Uwagę wszystkich pociągali dwaj panowie: stary o czerwonej twarzy i siwych wąsikach oraz pan smukły o długiej pogarbionej szyi, maskujący zakłopotanie niezmierną dla wszystkich uprzejmością” (39). Dalsze obserwacje i przytoczenia wypowiedzi osób zabierających głos w naradzie są podawane w formie zgodnej z perspektywą uczestnika narady nie dysponującego pełnymi informacjami, ale jakby wszechobecnego, „wszechsłyszającego” w ramach ograniczonej przestrzeni, co zostaje podsumowane zdaniem: „Wszakże narada panów rozbijała się już w liczne gawędy grup” (44). Po tym stwierdzeniu, oddającym zbieżność opisywanej sytuacji i techniki narracyjnej, padają słowa: „Profesora zatrzymał suchotniczy pan, który tymczasem powrócił był do grona” (45). O ile wcześniej można było uznać, że narracja związana jest z obserwacjami gościa z Krakowa i że to on odpowiada za językowe ukształtowanie opisu sceny, o tyle tu występuje on z pewnością jako postać obserwowana z zewnątrz. Czytelnik albo ma tu do czynienia z przeskokiem ku kolejnej perspektywie narracyjnej, albo musi dojść do wniosku, że cały czas towarzyszy obserwatorowi, którego uwaga skupia się i rozprasza na różnych elementach świata przedstawionego, w czym podobny jest do podmiotu mówiącego niektórych form satyry obyczajowej. Wrażenie to pogłębia obrazowa zawartość sceny rodzajowej, której postaci nazywane wąsałem czerwonym, tłustym panem, krowami oddają się czynnościom towarzyszącym mowie: chrząkaniu, pluciu w chustkę, otrzepywaniu popiołu z cygar na cudze kolana.

Spotkaniu profesora z suchotniczym panem Downarem towarzyszą kwestie dialogowe zapisywane albo od myślników, albo w cudzysłowie jako zasłyszane przez profesora. W kwestii dialogowej gruźlika pada zdanie: „Jest w tym tyle rzetelnej »pracy« w nieprzespanych nocach, po »czynności« biurowej” (45). Czy użyte w nim znaki cudzysłowu to tylko „didaskalia” sugerujące sposób wstawiania się Downara? Czy to on zaznacza w ten sposób dystans do „pracy” i „czynności”? Czy może tak wyrażony został stosunek rejestrującego tę mowę profesora do zasłyszanych słów? Kto podkreśla tym znakiem interpunkcyjnym grę znaczeń? – Czynność może być synonimem pracy biurowej, ale może na-

wiązywać do rzeczywistości zaborów: urzędnicy to pracownicy administracji carskiej, czynownicy, pracujący za dnia na rzecz wroga, a wieczorami „pracujący” dla kultury polskiej.

Problem zapisu nie jest tu sprawą wyłącznie sztuki edytorskiej. Jest to ślad zewnętrznej ingerencji, która pozbawia naiwnej wiary, że oto czytelnik jest świadkiem naocznym powieściowych zdarzeń.

W analizowanych fragmentach, które są reprezentatywne dla powieści skomponowanej z krótkich scen, związanie punktu narracyjnego z postacią nie jest możliwe, a jeśli jest, to tylko na mocno ograniczonym wycinku. Czytelnik powieści jest świadkiem skupiania i rozpraszania się perspektywy narracyjnej i w tym raczej, a nie w zwiększeniu autonomii powieściowych dyskutantów, osadza się proces zacierania znaczenia głównego dyspozytora wiedzy o świecie. Narrator trzecioosobowy, którego role wypełniają spektrum możliwości między pozycją dyskretnego autora didaskaliów a podmiotem w pośredni sposób wyrażającym swój stosunek do ukazywanych zjawisk, nie ma satyrycznego rodowodu, jego tożsamość nie jest nigdy na tyle określona, by przypisać mu określony światopogląd, cechy osobowości, słuszność wydawanych osądów, nie można jednak uniknąć stwierdzenia, że to właśnie w tych ironicznych i ciężących ku grotesce partiach narracji kształtowane są główne wątki metaforyczne konsekwentnie prowadzone przez tekst *Oziminy*. Ich rolą może być po prostu ułatwianie identyfikacji postaci poprzez przypisanie osobie atrybutu: Ola – rotunda, baron – rybie usta, Horodyski – grzyb. Prowadzą one jednak znacznie dalej, gdyż w nich zakorzeniają się mitologiczne i symboliczne wymiary świata przedstawionego, które w interpretacji tekstu mają znaczenie decydujące.

Wskazane tu mechanizmy narracyjne nie ograniczają się resztą do partii narratora trzecioosobowego. Partie dialogowe, szczególnie te, które rozwijają się w szkatułkowo wplecione interlacje: opowieść Komierowskiego, relacja Wandy z więzienia lub widzenie Niny, otwierają kwestię, na ile cytowane w nich słowa i przywoływane zdarzenia są subiektywną ekspresją, a na ile wiernie udostępniają one czytelnikowi słowa i dzieje innych postaci. Problem to kluczowy, gdyż dotyczy osób tak ważnych

dla świata powieści jak postać Woydy, funkcjonująca wyłącznie jako zapośredniczona w cudzej mowie.

Towarzyszą temu gesty parabazy.

Jednocześnie czytelnik nie tylko raz po raz napotyka znaki dystansu wobec sądów poszczególnych mówiących ‘ja’, ale także wobec całego świata przedstawionego. W relacji Wandy z pobytu w więzieniu, opowiadaczka omija przekleństwa Mańki Kalosz, ale poszukiwanie właściwego słowa jest grą retoryczną. Czy to podkreślenie jej osobistej wrażliwości? Ale wtedy zamiast trącać tę strunę kilkakrotnie wystarczyło użyć eufemizmu. Czy Wanda oszczędza tu nadwyreżonych już i czujnych nerwów Niny gotowej znów wpaść w egzaltację? A może chodzi o czytelnika, który i tak wie, jakiego słowa użyła Mańka, a krygowanie się Wandy po prostu wydaje się naigrywaniem z tej postaci? W tym wypadku podkreślające tekstowy charakter konstruowanej rzeczywistości i wypowiedzanych słów gesty parabazy są bardzo subtelne, jednak do znaków podkreślających tekstowy charakter narracji należą też wszelkie odniesienia intertekstualne. Tu też zaliczyłbym powiązanie cytowanego nagłosu powieści ze sztukami plastycznymi<sup>5</sup>.

W tej niechęci do wyznaczenia jednego punktu dysponującego niemal nieskończoną wiedzą i ustanawiającego hierarchię wartości dochodzi do głosu wątpliwość, czy taki punkt jest w ogóle możliwy, czy istnieje prawda zobiektywizowana w osobowym ‘ja’. Sądzę, że Wacław Berent postrzega świat jako rzeczywistość wykraczającą ponad epistemologiczne możliwości jednostki. Osoby biorące udział w wydarzeniach powieściowych są poddane grze determinacji przez czas i miejsce, przez czynniki społeczne i przez historię. Jednocześnie angażują się one w wymiany wpływów, nastrojów i doraźnych impulsów instynktu, co czyni ekspresję ich ‘ja’ trudną, o ile w ogóle możliwą. Tej diagnozie życia zbiorowego i kondycji jednostek goszczących u barona Niemana odpowiada ironiczny podmiot, który stać na akceptację przygodnych form ekspresji lub grę dostępnymi maskami.

<sup>5</sup> Skojarzenie – nie ściśle powiązanie – tego fragmentu powieści z portretem Feliksa Jasińskiego pędzla Józefa Pankiewicza (1908 rok) zawdzięczam rozmowie z prof. Ewą Miodońską-Brooks.

Bohaterowie, w ramach przyznanego im zakresu podmiotowej samodzielności (różnego dla poszczególnych postaci), określają granice własnej tożsamości i stopień pełni człowieczeństwa w odniesieniu do elementarnych znaków obecności ciała oraz wobec skali wyznaczanych przez pojęcia duszy indywidualnej i zbiorowej. Konstruowany w ten sposób zwierciadlany labirynt opinii i spostrzeżeń, złożony system oddziaływań, diagnozuje istotny problem kryzysu społecznego w ważnym momencie dziejowym, a zarazem definiuje złożoność działań narracyjnych. Sam Berent podpowiada chyba najtrafniejszą formułę określającą życie polskie Anno Domini 1910, a zarazem własną technikę prozatorską – po pojawieniu się diwy posypały się „wersje, plotki i świństwa” (25). W tej definicji polifonii wyraźnie wybrzmiewa diagnoza degradacji świata, znak pracy ironii rozbijającej wszelkie pewności.

To stwierdzenie nie wyczerpuje jednak problemu ironii w *Oziminie*, ani nie określa ostatecznego horyzontu interpretacji dzieła. W scenie inicjalnej gra erotyczna, którą podejmują młodzi, jest także zabawą epistemologiczną, rozpoznawaniem siebie nawzajem i określaniem tożsamości wobec czasu. Wracam do niej, by poszukiwać odpowiedzi na pytanie o stawkę tej gry. Oto pierwszy w powieści dialog:

– Panna Nina? – zagadywał tedy, zapatrzony w sowitą jędrność i pełnię kształtów, które, rychło patrzeć, staną się przelewne.

– Ja!

[...] Roześmiał się. To dumne samopoczucie tego „ja”, ta smakowita błogość tego słowa, jak u Murzyna. Wierzę, tu można być zwięzłą w słowie; wszystko inne jest zresztą zbyt wymowne.

– Już?! – krzyknął – Już „ja”? (7)

Tej grze rozpoznań, wieloperspektywicznego określania tożsamości, poddane są także inne postacie. Grę podobną rozgrywa Bolesław, który obserwuje siebie jakby był aktorem, najpierw w roli padyszacha – to kostium salonowy, a zarazem, gdy opowiada zaciekawionej Ninie, co wydarzyło się między Woydą a Leną, przed jej oczyma dosłownie inscenizuje scenę śmierci Woydy z sobą w roli głównej. Następnie przed gośćmi odgrywa



zaś rolę byłego kochanka diwy. Żadna z tych masek nie pozwala mu jednak uporządkować świata w jedną opowieść.

Wśród masek Bolesława jedna jednak wydaje się zwierciadłem prawdy – powracające wspomnienie nagiego ciała przed komisją poborową i wywołane nim pytanie o młodość i wartość życia. To kluczowy moment, gdyż właśnie w kontakcie z wegetatywną, niewerbalizowaną mocą witalną objawia się tajemnica sensu. Fragmenty, które opisują epifanie bohaterów, odwołują się do stałego wzoru:

[Bolesław o epifanii Oli]: te jej siły wewnętrzne, wymknięte z ślepych konieczności organicznego ładu i z panowania woli, siepią się oto bez sprzęgu i wybijają na zewnątrz jakąś potępieńczą władzą bolesnych odgadywań, przeczuć wróżnoczucia. (15)

[ponownie Bolesław o Oli]: Ola: to zimne ciche marzycielstwo dziewczyny, zakazane gnuśnością okolną; jej drobne, zimne ciało, spalone przez gnuśnych żarem własnej zmyłonej duszy; jej słowa wreszcie, ni-by tego żagwienia się wewnętrznego dymy fatalne. (34)

[Lena]: Kłątwa ciąży na tych z nas, które się rodziły z dawnych sił bogactwem... Po pas w piachach, stłumione, zakłamanie, o sobie nie wiedzące... I przerażone w osłupienie, gdy z jakiej roztarganej do cna duszy kobiecej błysnie dnem serca ostatnim: krew... (187)

[Wanda o przecuciach Niny]: Wszystko, co mówiłam o tej tu ciszy, o życia zamęcie, zapadłym w niepamięć, i o duszy, która żyje, powiadam tylko tobie na uspokojenie: żebyś zapomniała.

– Czego?

– Ciała. Bo z niego wszystek zamęt życia i sabaty wszelkie. [...] A niepokój duszy, to zgoła skądinąd. To jakby dzwon jaki daleki. (241-242)

[profesor z Krakowa o czole pochodu]: A każdy z tych ludzi zdał mu się mieć w sobie coś z fatalności lawiny ruszonej coś z fatum czasów, wziętego na się sił żywotnością z plemiennego koła. (301)

Powrót do problemu ciała w pierwszym rządzie jest gestem negacji świata słów, które utraciły znaczenie. W najlepszym wypadku stały się przedmiotem salonowej gry. W powieści wielokrotnie prowadzone są dialogi, w których przebiegu wypowiedź

jednej postaci przeistacza się w ustach innej w przedmiot zabawy lub szyderstwa. Taki kształt mają komentarze do opowieści Komierowskiego, w których dramat osobisty postaci przeradza się w podstawę jarmarcznych dowcipów opartych o cytowane w cudzysłowie fragmenty zwierzeń człowieka podziemnego. (83-84) Podobnie wymówione przez pułkownika kilkakroć w rozmowie z baronem „zrozumiałem” w kolejnej odsłonie pojawia się obarczone znakiem dystansu i kpiny. (64) Rosjaninowi przypada zresztą w udziale zwerbalizowanie fałszu świata słów: „słowo żadne nie śmie zadrgać życiem [...] że też u nich każde słowo musi być ckiwie i fałszywe” (65). W oczach żołnierza naprzeciw świata słów sytuuje się życie duszy wyrażone w czynie. Zapraszając na wojnę, pułkownik rozbija labirynt zwierciadeł, w którym gubi się sens i zatracą tożsamość.

Świat słów, który jest żywiołem ironii, to zracjonalizowany świat salonu uporządkowany zgodnie z kalkulacjami gospodarza i wyrażający jego fascynację „cywilizacyjną sprawnością”. Postać barona to z jednej strony wizja demiurga, wytwarzającego sztuczną, cieplarnianą rzeczywistość salonu, kontrolującego obieg jego żywotnych soków, z drugiej zaś strony figura bożka zastoju, szatana fałszującego znaczenie pojęć elementarnych, udzielającego sakramentu snu śmierci w zamian za zdradę duszy. Zagrożeniem dla tego fałszywego porządku jest energia ciała i instynkt krwi budzące ducha, wprowadzające w tajemnicę losu jednostki i doli wspólnoty.

Ten sam problem podejmuje też profesor z Krakowa, który w refleksjach prowadzonych w bibliotece definiuje ważny w twórczości Berenta problem biosu historii:

Ponad zatartymi oćmą księgami spoglądała przeszłość sama swym czynem i słowem wiekowym, które książki nieraz mijając, tą czy inną drogą, odcisnęły się przecie znamieniem niezniszczalnym na duszy każdej, jak się drzewa przeszłość na swym ziarnie najlichszym niewidną przyszłością odciska. (161-162)

Gdyby pokusić się o odtworzenie rodzącej się tu teorii kultury, jej istotnym zwornikiem byłoby pojęcie tradycji, której ekspresją jest życie, pieśń i czyn utrwalające zbiorowego ducha, a nie

tekst, nie słowo rozlane w salonowej gadaninie w naczynia wersji, plotek i świństw.

Ten złożony i zarazem fascynujący problem wypadnie tu zostawić na uboczu, podkreślając jedynie dążenie Berenta do nawiązania z czytelnikiem kontaktu na innej płaszczyźnie niż bezpośrednio, słowne wyrażanie poglądów. Parafrazując formułę Schlegla, powieść staje się tu dialogiem sokratejskim współczesności. Czy dyskusja ta prowadzi do odkrycia jednej, obowiązującej wszystkich prawdy? Oczywiście, nie, ale nie taki przecież jest cel pracy ironii. Świata nie można uporządkować w jednej opowieści ani zawrzeć w poglądzie jednej osoby. Ale dyskusja, której celem jest epistemologiczne badanie, obejmuje przecież nie tylko świat przedstawiony i toczy się nie tylko za pomocą słów. Berent nie porządkuje chaosu świata wokół autorytetu ustanowionego na retorycznym ‘ja’. Dlatego nie podejmuje takich gier ironicznych jak odniesienia do aktu twórczego, na przykład poprzez fabularyzowanie go, brak też konstrukcji wirtualnych: parodii stylów, gier na możliwościach fabularności, używania dokumentów itp.

Relacja z czytelnikiem nawiązywana jest na innym poziomie tekstu, czy lepiej powiedzieć, ponad tekstem, właśnie poprzez dostrzeżenie w *Oziminie* tekstu. Rozchwiewanie jednoznaczności definicji, obnażanie pustki językowych formuł i nawyków myślenia obejmuje także czynny udział czytelnika w lekturze. W dużej mierze temu właśnie służą chwytły intertekstualne i stylistyczne, które – jak w inicjalnym fragmencie – zmuszają czytelnika do stałego rewidowania swoich przyzwyczajzeń lekturowych, które stanowią przypomnienie o istnieniu podmiotu mówiącego równorzędnego wobec czytelnika. Są momentem parabazy autora, który daje znać o swoim istnieniu, zaznacza swą obecność i tekstowy charakter opowieści. Partnerem czytelnika nie jest więc należący do świata przedstawionego osobowy narrator – jest nim podmiot sprawczy tekstu? – autor?, który w akcie twórczym podejmuje próbę nie tyle odnalezienia, co nadania sensu rzeczywistości. Bowiem właśnie silny związek testu *Oziminy* i rzeczywistości pozaliterackiej wydaje się osią spajającą bios, działanie w czasie historycznym, z logosem historii. Sądzę, że gestem decydującym

o kształcie narracji tej powieści jest nieufność wobec języka wyrażona dystansem do słów, poglądów, opowieści i postaci, ale postawiona jako zadanie epistemologiczne przed samym autorem i przed wspólnotą czytelników.

Interpretacja dzieła Berenta nie może się więc powieść, jeśli nie odczyta się go jako całości odzwierciedlającej świadomość psychospołeczną autora i publiczności w konkretnym momencie historycznym, który określają dwie daty: źródło – rok 1905 i dopiero przeczuwane ujście – rok 1914. Okres ten to zarazem punkt węzłowy tożsamości zbiorowej, ujmowany w alternatywne dyskursy za pomocą – mówiąc bardzo skrótowo – formuł: pierwsza rewolucja, ostatnie powstanie. Praca ironii w takich momentach dziejowych natęża się, gdyż życiu jednostek przechodzących przez dziejowe transformacje towarzyszy rozpad starych pojęć (zdawało się kiedyś: niewzruszalnych) i formowanie nowego paradygmatu.

Claire Colebrook w monografii poświęconej ironii wielokrotnie wraca do tego tematu. Badaczka zauważa, że dialogi sokratyczne pojawiają się wtedy, gdy tożsamość grecka zmienia się pod wpływem kontaktu z obcymi i zachwiania jednolitości przekonania. Działalność Sokratesa wiąże się z momentem w historii, gdy małe społeczności polis zaczynają ulegać ekspansji lub prowadzić najazdy i wchłaniać inne kultury. Badaczka wiąże ten moment z pojawieniem się w świecie helleńskim pierwszych imperiów, które przekształciły zamkniętą oralną kulturę polis w żyjącą w ciągłej kulturowej niestabilności polis wielu konkurujących punktów widzenia. Majeutka sokratejska wydaje się na tym tle próbą uporządkowania podstawowego zasobu pojęć ogólnych, przewartościowania kanonu wartości, gdy odrzucone zostają dawne, statyczne i hierarchiczne systemy wartościowania kultury mitologicznej, a ich miejsce zajmie „oświecenie” ateńskie dające przywileje indywidualności wyposażonej w uniwersalne reguły logiczne i wiarę w psychagogiczną moc słowa<sup>6</sup>. Refleksję tę rzutuję na sytuację 1905 roku, gdy jednolita kultura narodowa, kultu-

<sup>6</sup> C. Colebrook, *Irony*, London 2004, s. 2, 6, 29. Oraz M. Jankowiak, *Mysterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, wyd. II poprawione, Bydgoszcz 1998, s. 43.

ra zastygła w micie powstania, wielkości narodu, obronnym stereotypie narodowym, spotyka się z wielością interesów wyrażoną hasłami rewolucji. A wszystko to ma miejsce w cieniu kryzysu imperium. Moment utraty stabilności stawia przed jednostką zadanie zdobycia autonomii poprzez uzgodnienie praktyki życiowej i wytwarzanej teorii, porządku rzeczywistości i porządku kultury, jako tego, co wytworzone, zbudowane nad. Szok wywołany wydarzeniami 1905 roku nie pozwala autorowi i czytelnikom na zatrzymanie się w bezpiecznym „jak gdyby” sztuki – bohaterowie powieści dowiadują się, że żyć nie można „jak gdyby”. Obnażone zostaje ciągłe granie, wieczne aktorstwo i tworzenie atmosfery sztucznej egzaltacji. Życiu nie można się dłużej tylko przyglądać, próbować różnych języków dla przyjemności gry słowem.

Przerabianiu własnego życia na tekst Berent przeciwstawia rzeczywistość rytuału mającego na celu pakt z losem. Tę zakorzenioną w mowie, nie w piśmie tradycję dramatycznego konfliktu kultury i losu, która w codziennym życiu określana się ironią losu. Chodzi o zderzenie działań i intencji człowieka ze ślepym przypadkiem, z nieukierunkowaną destrukcją i ze szczęściem tyleż niespodziewanym, co niezasłużonym. W zastawianiu pułapki na zaślepienego szczególną rolę odgrywa praca rozumu, która działa na niekorzyść zrozumienia losu. Im bardziej wiara w postęp, w cywilizacyjną sprawność określa światopogląd, tym zdarzenia przypadkowe muszą być trudniejsze do przyjęcia. Dlatego w świecie powieści to dobrzy mieszczanie goszczący w salonie barona Niemana doznają szoku pod wpływem wiadomości o wybuchu wojny, natomiast zachowujący prostotę ducha rosyjski pułkownik zdaje się świetnie odnajdywać w sytuacji.

Postaci tej zresztą przypadło w udziale zadanie wyjątkowe – bada dusze, zadaje pytanie o prawdę człowieka mierzoną w skali wyzwań momentu dziejowego. To on diagnozuje duszę Komierowskiego, Bolesława, ale i atmosferę salonu. Do Niny mówi on: „Wszystko, co w dziecku brzydkie było, ładne się stało i „ważne”. Znaczy się, kobieta cała była w tej główce małej. I doła. Bo ja znachor po troszę” (53). Sam więc siebie prezentuje on w roli Tejrezjasza – on nasłuchuje głosu wyroczni, on otwiera okna na dźwięki pochodu młodzieży wojskowej, bo jego udziałem jest ro-

zeznanie jasności i niejasności tego, co stać się musi. Gdy typy salonowe „czmucają życie, zagłaskują je”, pułkownik rosyjski wzywa: *zazyj duszka*, wzywa tak Ninę, Komierowskiego i Bolesława.

Nauka o młodości rozpisana tu jest zresztą na dwa głosy – pułkownika i Komierowskiego. Pierwszy z nich mówi o życiu duszy, o plenności życia zagłuszonej egzaltacją nerwów. Drugi młodych ocenia podobnie, ale różnią się punktem dojścia – gdy pułkownik krzyczy: *Wajna!* (99), Komierowski myśli o rewolucji. Łączy ich jednak wiara w możliwość przebudzenia duszy poprzez akt ofiary, akt gwałtownego zmagania o samo życie, dzięki któremu dusza zbiorowa obudzi się z letargu na święto wiosny.

Najbardziej dotknięty ironią tragiczną jest Bolesław – to jemu objawia się niemożność uniknięcia losu, to on najpierw przeżywa pozór wolności, który bierze za prawdę, a potem żegna go jako pozór właśnie i unicestwia w ten sposób wszystkie swoje dokonania. Przecucie rychłego objawienia się losu sugeruje również dialog z Niną, której Bolesław nie rozpoznaje, „ponieważ rzecz powinna się dzieć w ponurym wąwozie” (s. 6). Te słowa przestają być enigmatyczne, gdy zwróci się uwagę na kilka szczegółów przedstawienia postaci Niny: „Siedziała nieruchoma jak posąg, półokręgami ramion obejmując wydatną pierś, pazury krótkich łapek, rzekłbyś, miękko złożone, tkwiły w rękawiczkach pod to przymrużone, węzowe zapatrzenie skośnych oczu” (5-6). Nina jest Sfinksem. W greckiej mitologii Sfinks była żeńskim demonem zniszczenia i złego losu, przedstawianym jako potwór o głowie i piersiach kobiety, ciele lwa, skrzydłach orła i węzowym ogonie zakończonym gadzim łbem, duszącym powalonego na ziemię młodzińca<sup>7</sup>. Tę rolę Nina spełnia wobec Bolesława.

Wydaje się więc, że w *Oziminie* nakładają się na siebie dwa porządki: sokratycznego dialogu i tragicznego misterium losu. Jak pisze Piotr Graczyk:

Tragedia jest całą pytaniem, ale pytaniem podobnym temu, jakie stawia sfinks, a więc zadawanym z intencją inną niż pytania Sokratejskie

<sup>7</sup> Por. T. Zieliński, *Sfinks*, w: tegoż, *Szkice antyczne*, wyb. A. Biernacki, Kraków 1971, s. 137-145.

(choć zdawałoby się, że Sokrates pytał o to samo, co sfinks: o człowieka). Sokrates chciał, żeby pytany sam siebie odnalazł, Sfinks – aby pytany sam siebie zgubił. Pytanie Sfinksa dobiega wyraźnie z zewnątrz – spoza ludzkiego porządku, spoza sfery konstytucji podmiotu, spoza świata, jaki możemy poznać. Wiara w realność tragedii to również wiara w to, że poza Sokratesem – naszym własnym rozumem – najważniejsze pytania zadaje nam jakaś instancja wobec rozumu zawsze zewnętrzna<sup>8</sup>.

### Co spotyka się z opinią Charlesa Glicksberga o Sofoklesie:

Był on mistrzem ostrej ironii, która skupiała uwagę na niepojętych i nieuzasadnionych kapryсах losu, zarazem nie kwestionując słuszności wyroków boskich i sensu cierpienia dotyczącego bohatera. Ateńscy tragicy wyrazili z dużą ekspresją ontologiczne lęki epoki, w której poddano rewizji podstawy religii. Dzięki mocy logiki zakwestionowano kulturową moc mitów, zarazem zwiększając poczucie niepewności. W tym klimacie intelektualnym narodziła się grecka tragedia. Narodziny indywidualizmu i racjonalizmu nie okazały się zbawcze, zrodziły zaś „chorobę” zwątpienia.<sup>9</sup>

Po tym zestawieniu cytatów ponownie sytuację antyczną odniosę do czasu akcji utworu osadzonego w rzeczywistości 1905 roku. Zakwestionowanie narodowej mitologii, szczególnie tej o romantycznym rodowodzie, dokonuje się na drodze roztkliwienia dekadencckich dusz i na ścieżce wyznaczanej przez barona Niemana: postępu cywilizacyjnego, racjonalizacji stosunków społecznych w społeczeństwie nowoczesnym.

Jednak racjonalność mieszczańskiego świata, która pęta Helenę Komierowską, która z majora robi zarazem dziecko i truchło obnoszone po korytarzach, ostatecznie nie może losu przezwyciężyć, zaś klęska tego ugłaskanego, ułożonego świata, budzi poczucie absurdu życia. Absurd salonowej egzystencji, ni to snu, ni śmierci, staje najdobitniej postawiony w pytaniu o młodość. Co zrobiłeś ze swą młodością, pyta Zaręba siebie samego nagiego

<sup>8</sup> P. Graczyk, *Sokrates i Sfinks*, w: tegoż, *Maska i oko. Rozważania o tragedii, ironii i polityce*, Warszawa 2013, s. 17.

<sup>9</sup> Ch. Glicksberg, *Ironic vision in modern literature*, tłum. własne – W.G., Hague 1969, s. 27.

wobec musu wojennego, i odpowiedź go przeraża: zmarnowałeś ją a teraz żyjesz, aby umrzeć w obcej ziemi. Bohater wie, że nie ma bogów, prawa natury i determinacje społeczna to tylko formuły statystycznego prawdopodobieństwa. Świat jest absurdalny i chaotyczny, komiczny i tragiczny zarazem. Bohaterowie to pajace w maskach, figurki, truchła, zwierzęta dla żartu przedziergnięte w ludzi poddanych władzy kukły. Jak zauważył Mieczysław Jankowiak:

Wywodząca się z tragedii ironia tragi-komiczna w literaturze polskiej nabiera po wiekach szczególnych właściwości narodowych, przekształca się w ekspresywną i zagadkową opozycję wartości misterium i szopki, co można by tylko w przybliżeniu określić kategoriami europejskimi, jest to ironiczny związek patetycznego dramatu poetyckiego i wzoru *commedia del arte*.<sup>10</sup>

*Ozimina*, już przez recenzentów zestawiana z *Weselem* Wyspiańskiego, też przejawia cechy misterium o katarktycznych właściwościach. W tym gabinecie luster czytelnik nie jest jednak wodzony za nos, Berent nie igra sobie z naszymi oczekiwaniami bez celu, jeśli je zwodzi to po to, by odsłonić tajemnicę losu. Dzieje się to poprzez wyjście poza język – *Ozimina* jak mało która powieść oddaje głos ciała, a zarazem odbija się w niej zbiorowe ‘my’ wyrażone w ciągach metaforycznych obrazów i symboli. Bowiem praca ironii, dokonująca się w zasadnie zaprzeczonej niesprzeczności, ostatecznie zawsze prowadzi do instancji zbiorowości konstytuującej znaczenia słów i odbierającej wrażenia w podobny sposób. Moment wyjścia poza polifoniczną wielość w akcie twórczym, który jest zarazem aktem ontologicznym, aktem męstwa, wyzwala dzieło z nawiasu ironii, prowadzi do przydarzających się bohaterom epifanii, do momentów *claritas* – jedności i jasności, do źródła w którym człowiek i kultura się odrażdżają w przeżyciu trwogi i litości.

---

<sup>10</sup> M. Jankowiak, dz. cyt., s. 54.



### Bibliografia

- Berent W., *Ozimina*, oprac. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1974, BN I 213.
- Glicksberg Ch., *Ironic vision in modern literature*, tłum. własne, Hague 1969.
- Graczyk P., *Sokrates i Sfinks*, w: tegoż, *Maska i oko. Rozważania o tragedii, ironii i polityce*, Warszawa 2013.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, wyd. II poprawione, Bydgoszcz 1998.
- Rusek I. E., *Życie lampy niewygasłej. Studium o „Oziminie” Wacława Berenta*, Warszawa 2017.

Wojciech Gruchała

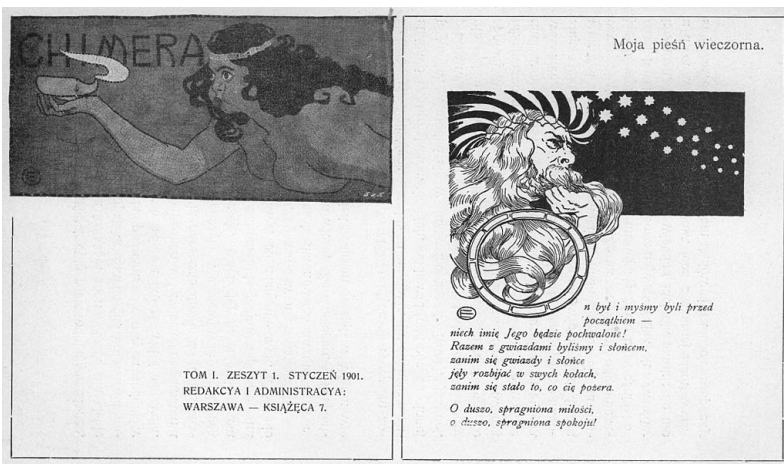
*The State Higher Vocational School in Krosno*

### “THIS OUGHT TO OCCUR IN A DARK GLEN...” IRONIES IN WACŁAW BERENT’S *OZIMINA*

#### Summary

The paper discusses the function of irony in Wacław Berent’s novel *Ozimina*, and analyses the concept of polyphonic narration, applied once by Michał Głowiński to examine the novel, to prove that personal narration hardly ever occurs without a *parabasis* of the author, or is quickly scattered among a multitude of voices and their interplay. Also, the author of the paper argues that Berent’s irony resembles Socratic irony and expresses the novelist’s doubt whether modern life can ever be comprehended and expressed by an individual. However, the coherence of the text appears to rest on the tragic irony of fate as opposed to the rationalised modern world. Berent seeks to reach his reader at the level of symbolic imagery rather than verbal polyphonic expression of views and personal experience.

**Key words:** Wacław Berent, *Ozimina*, parabasis, irony, symbolic imagination, modernism



Okładka pierwszego numeru „Chimery” Zenona Przesmyckiego-Miriama z 1901 roku

### **III. PRZEKROJE, KONTEKSTY**



przełomy  
pogranicza  
studia literackie

Tomáš Horváth

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

IRONIA FABULARNA  
W POWIEŚCI JÁNA HRUŠOVSKIEGO  
CZŁOWIEK Z PROTEZĄ I W WYBRANYCH NOWELACH  
STEFANA GRABIŃSKIEGO

Pierwszy problem pojawia się od razu na początku: cóż może począć łatwowierny człowiek, pełen dobrych zamiarów, daleki od praktykowania hermeneutyki podejrzeń, który natknę się nagle na pewien specyficzny typ wypowiedzi stanowiący dokładne przeciwieństwo jego oczekiwań? Jak identyfikować wypowiedź ironiczną? Jerzy Ziomek w swojej pracy *Retoryka opisowa* zaznacza: „(...) nieprawdziwość wypowiedzi jest owszem warunkiem koniecznym ironii, ale nie jest warunkiem wystarczającym. Warunek ten musi być uzupełniony wyraźnym sygnałem ramy modalnej, dzięki której odbiorca (...) wie, że wypowiedź należy zinterpretować odwracając jej sens”<sup>1</sup>. Czyli *conditio sine qua non* ironii to odwrócenie sensu w jego przeciwieństwo przy równoczesnej sygnalizacji tego odwrócenia. Właśnie owa sygnalizacja stanowi newralgiczny punkt (re)konstytuowania ironii w trakcie jej interpretacji. Paul de Man parafrazuje Wayne’a Booth’a: „(...) dzięki jakim oznakom, dzięki jakim narzędziom, dzięki jakim wskazówkom lub sygnałom rozstrzygamy, że tekst jest lub nie jest ironiczny?”<sup>2</sup>. Identyfikowanie ironicznej wypowiedzi będzie więc interpretacyjną hipotezą, dla której należy uzbroić się w argumenty.

Na podstawie poetologicznych wyznaczników najnowsza słowacka historiografia literacka umieszcza wczesną twórczość

<sup>1</sup> J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 248.

<sup>2</sup> P. De Man, *Ideologia estetyczna*, Gdańsk 2000, s. 255.

słowackiego pisarza Jána Hrušovského (1892–1975) w nurcie literackim tzw. drugiego modernizmu<sup>3</sup>. Krótka powieść *Człowiek z protezą* (*Muž s protézou*, 1925) rozwija i syntetyzuje tematykę i poetykę modernistyczną (motyw depersonalizacji, Erosa i Tanatosa) obecną w poprzednich zbiorach opowiadań Hrušovského: *Madonna Pompilia* (*Pompiliova Madona*, 1923), *Dolorosa* (1925) i *Skrzat* (*Zmok*, 1925). Przybliża „sprawę podporucznika Seeborna” z czasów pierwszej wojny światowej, który czeka na wezwanie na front ze swoją kompanią w Saltzburgu. Seeborn – krok po kroku – dzięki przemyślanej strategii uwodzi „czyste dziewczę” Minnę von Riedenburg (imię Minna można czytać jako aluzję do imienia przewodniczki po raju z *Córy sławy* Jána Kollára), w powściągliwy sposób wyznaje jej miłość, by niebawem – w szaleńczym paroksyzmie nienawiści – dziewczynę porzucić. Wszystko to dzieje się w geście zemsty za to, że niegdyś Minna zraniła jego uczucia (aktualnie jest zaręczona z adwokatem Schröderem). O ranach emocjonalnych więcej się jednak nie dowiemy: dawna historia Minny i Seeborna wydarza się w ramach *Vorgeschichte*, w prehistorii, która na poziomie znaczeniowym tekstu nie jest aktualizowana. Narracja powieści realizuje się gatunkowo poprzez odwołanie do romantycznej metafikcji: tekst imituje „pakt autobiograficzny”, gatunek dziennika intymnego; jest spowiedzią Seeborna, którą po jego śmierci publikuje fikcyjny wydawca podpisany jako „Ján Hrušovský”. Tekst Seeborna określa jako „dokument ludzkich doznań”<sup>4</sup>. Z przedmowy zaś dowiadujemy się, że podporucznik Seeborn, z racji na swoją tajemniczość przezywany „baronem Rebusem”, ginie w trakcie wojny światowej na polu walki.

Od razu na początku swojej spowiedzi Seeborn oświadcza: „Bowiem wymieniłem serce na protezę i teraz żyje mi się lepiej niż uprzednio z tym zbzikowanym, poddającym się nastrojom rupieciami” (s. 9). Powyższa seria wypowiedzi w spowiedzi Seeborna (motyw protezy zamiast serca obsesyjnie powtarza się na

<sup>3</sup> M. Habaj, *Druhá moderna*, Bratislava 2005.

<sup>4</sup> J. Hrušovský, *Sprawa podporucznika Seeborna*, tłum. C. Dmochowska. Warszawa 1984, s. 5. Przy kolejnym odwołaniu się do tekstu umieszczamy tylko numer strony.

płaszczyźnie całego tekstu) wnosi w trakcie czytania pytanie o ich porządek retoryczny. Z dużą dawką prawdopodobieństwa można wykluczyć, że „proteza” stanowi motyw epicki na poziomie świata przedstawionego – taka interpretacja z racji na historyczne uwarunkowania przesunęłaby gatunkowo tekst w obszary fantastyki naukowej (w 1925 roku prawdziwego serca nie dało się zastąpić sztucznym). W ten oto jednoznaczny sposób tekst Hrušovského czytał już Břetislav Truhlář<sup>5</sup>, ale powyższa przesłanka w innych miejscach tekstu już się nie potwierdza. Leksem „proteza” odnosi się raczej do porządku figuratywnego na poziomie języka i występuje w postaci tropu, który w przenośnym sensie oznacza amputację umiejętności odczuwania, uczucia, na którą Seeborn z premedytacją się zdecydował. Przy okazji jednak wypowiedź Seeborna jest wieloznaczna: w tekście rozgrywa się skomplikowana gra przemieszczeń między figuratywnym i dosłownym porządkiem retorycznym a kodami kulturowymi w dyskursie medycznym i we frazeologii (serce jako ośrodek uczuć)<sup>6</sup>: „Rok jej [Minnie – T. H.] nie widziałem. Cały długi, straszliwy rok, który skończył się tym, że poczciwi lekarze musieli mi amputować serce” (s. 11). Motyw amputacji serca jest częściowo zapożyczony z czytelnego w kontekście *Człowieka z protezą* intertekstu – z powieści *Bohater naszych czasów* Lermontowa (Seeborn twierdzi, że kieruje się moralnymi zasadami bohatera powieści, Pieczorina, s. 41). Tu właśnie Pieczorin zaznacza: „Stałem się moralnym kaleką: jedna połowa mej duszy przestała istnieć, wyszła, wyparowała, umarła, odciąłem ją i odrzuciłem”<sup>7</sup>. Koniec końców zjawę Pieczorina (z semantycznymi atrybutami agenta diabła), która przybywa z zaświatów, Seeborn spotyka w swoim koszmarnym, przerażającym śnie. Sen zaprzecza jakoby miał protezę – bohater rozrywa pierś i wyciąga z niej „bijące, krwawiące serce... chore, biedne” (s. 43).

<sup>5</sup> B. Truhlář, *Literárny profil Jána Hrušovského*, In: Slovenská literatúra, roč. 19, 1972, č. 1, s. 67.

<sup>6</sup> Więcej o tym zagadnieniu zob. T. Horváth, *Ján Hrušovský a moder-nizmus*, Bratislava 2008, s. 14-23.

<sup>7</sup> M. Lermontov, *Bohater naszych czasów*, tłum. W. Rogowicz, Wrocław 1966, s. 103.

Metaforyczne znaczenie protezy nie stanowi jednak ostatecznego poziomu semantycznego tekstu. Hayden White zaznacza, że katachreza – w naszym przypadku leksem „proteza” – czyli „jawnie absurdalna metafora (...) ma wspierać ironiczne, wywrotowe myśli o naturze charakteryzowanej rzeczy albo o charakteryzacji w ogóle”<sup>8</sup>. W trakcie lektury odkrywamy, że Seeborn z pewnością nie jest dekadencją wersją dandysa, o którym czeski dekadent Arthur Breisky pisze: „Jest widzem komedii ludzkiej, nie bierze w niej udziału, ale śledzi ją z dystansu swojego samotniczego losu, obserwując ją obojętnym spojrzeniem krytyka-ironisty”<sup>9</sup>. Przeciwnie, rozdrażniony Seeborn czuje, ale swoim uczuciom, cierpieniu i namiętnościom w swoich wypowiedziach *zaprzecza*. Jak pokazał Hayden White, figurą retoryczną aporii („powątpiewania”) „autor z góry wskazuje na rzeczywiste lub pozorowane powątpiewanie w prawdziwość swoich własnych słów”<sup>10</sup>. Z tej właśnie przyczyny traktowanie wypowiedzi Seeborna o posiadaniu protezy zamiast serca jako wypowiedzi ironicznych jest nader usprawiedliwione. Na poziomie kompozycji tekstu kod ironiczny realizuje się jako struktura syntagmatyczna „naprawy”: „choremu sercu”, uczuciom, które miotają Seebornem (pierwszy typ segmentu tekstu), od razu przecząco odpowiada proteza – okrucieństwo, szyderstwo, ironia. Powyższe można interpretować jako anakolut, kiedy „*składnia zdania, podsycająca pewne oczekiwania, zostaje nagle przerwana*”<sup>11</sup> i „skręca” w innym kierunku. W przypadku Hrušovskiego nie chodzi jednak o radykalną (w ujęciu Benjamina) ironię formy, która jest jej destrukcją<sup>12</sup>, ale o przerwanie znaczeniowej ciągłości tekstu poprzez umieszczenie w nim radykalnie przeciwstawnych stwierdzeń. Ze względu na wcześniejszy kontekst – problem namiętności, które miotają Seebornem – owych stwierdzeń nie możemy uznać za prawdziwe. Spójrzmy na realizację takich „przerwań” dyskursu emocjonalnego i ich „odwrócenia” na pozbawiony uczuć dyskurs protezy.

<sup>8</sup> H. White, *Metahistorie*, Brno 2011, s. 59.

<sup>9</sup> A. Breisky, *Kvintesence dandysmu*, Brno 1993, s. 8-9.

<sup>10</sup> H. White, *Metahistorie*, Brno 2011, s. 59.

<sup>11</sup> P. De Man, *Ideologia estetyczna*, Gdańsk 2000, s. 272.

<sup>12</sup> Zob. P. De Man, *Ideologia estetyczna*, dz. cyt., s. 278.



Serce: „Jednakże jest urocza, tak urocza, że aż wprawia to w rozpacz”. Proteza: „Stop! O rozpaczu nie może być mowy. Czy widział kto kiedy rozpaczającą protezę?” (s. 11-12).

Kiedy pułkowy lekarz ostrzega Seeborna, że ma „*chore serce*” (s. 10), Seeborn stwierdza z ironicznym gniewem: „Czy nie żywa materia może cierpieć na jakąś chorobę? Proteza – i chora!” (s. 10). Tu właśnie weryfikujemy, że Seeborn ma protezę zamiast serca jedynie w sensie figuratywnym. Serce: „Chcę być sam ze swoimi uczuciami, zupełnie sam, żeby nikt nie zakłócał mi spokoju.” Proteza: „Ech, jakież głupstwa mówię. Nie znam żadnych uczuć, nie wiem zwłaszcza, co to jest: ulec czyjemuś wpływowi!” (s. 9). Oznacza to oczywiście, że Seeborn wpada w rozpacz, jest oszołomiony natłokiem wrażeń (w pierwszym typie wypowiedzi), ale (w drugim typie wypowiedzi) ironicznym oznajmia ich dokładne przeciwieństwo. Wypowiedzi związane z motywem protezy są zatem kontradiktoryjne wobec wcześniejszego dyskursu „uczucia”. Korzystając z terminologii dekadenta z powieści Henryka Sienkiewicza *Bez dogmatu*, w trakcie każdego spontanicznego przejawu uczucia Seeborn sięga po „przeanalizowaną” krytykę, która go tłumii, zaprzecza mu i ironizuje go<sup>13</sup>. Oczywiście, konsekwencje tej krytyki są w powieści Sienkiewicza inne niż u Hrušovskiego – powoduje ona paraliż duszy. W szerszym kontekście kulturowym „choroba serca” Seeborna i jego hipertroficzna refleksja manifestuje „chorobę wieku”. Bohater opowiadania F. X. Šaldy *Analiza* (1891) twierdzi: „(...) umrę na analizę”<sup>14</sup>, która jest określana jako „choroba” właśnie<sup>15</sup>.

O ile ironia w związku z Ja jest „dystansem w Ja, podwojeniem Ja, zwierciadlanymi strukturami w Ja, w których Ja patrzy na siebie z pewnego dystansu”<sup>16</sup>, to „proteza” Seeborna jest krytyką czystego serca, spontanicznego uczucia, do którego odnosi się z dystansem. Seeborn wielokrotnie wspomina, że sam na siebie patrzy jak na kogoś obcego. Winna ironizowaniu jest refleksja

<sup>13</sup> Zob. H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Praha 1903, s. 149.

<sup>14</sup> F. X. Šalda, *Analýza*, In: Vteřiny duše. Ed. Kudrnáč, Jiří. Praha 1989, s. 42.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> P. De Man, *Ideologia estetyczna*, dz. cyt., s. 261.

– mózg, określany jako „ohydny złoczyńca”, którego siłą jest negacja: „Ten podlec rzuca się na każdą moją myśl i rozdrapuje ją na nędzne strzępy” (s. 12). (Tyrania rozumu jest typowym modernistycznym tematem na przykład w poezji Ivana Kraski, reprezentanta słowackiego modernizmu). Proteza pozwala Seebornowi zachowywać się wyłącznie sadomasochistycznie, „bez współczucia” niszczyć Minnę, upajać się jej łzami i równocześnie cierpieć przez to, że cierpi Minna (zob. s. 49): „Dzisiaj napawałem się twoimi łzami, jutro będę się napawać twoimi pocałunkami, a w końcu będę się śmiać, śmiać, śmiać. Bo jedynie na to stać człowieka z protezą” (s. 25, podkr. – T. H.). Choć Seeborn dręczy Minnę i mąci jej uczucia, prawie do samego końca należy jego wypowiedzi o bezdusznej protezie interpretować w kodzie ironicznym. Pomimo zadawanych męczarni „*chciałem jej wyjaśnić [ja, Seeborn – T. H.], że bezgranicznie, wprost nad życie ją Kocham, ja, człowiek z protezą zamiast serca*” (s. 87).

Dopiero po śmierci Minny, którą sam spowodował, Seeborn staje się faktyczną protezą bez uczuć. „Jakież jestem spokojny...” (s. 97), powtarza w końcowych fragmentach tekstu niczym refren. Spokój Seeborna pojawia się po destrukcji całego jego świata – w momencie, kiedy czeka na odejście na front, na śmierć („Mam w sercu słodką pewność, że znajdę to, czego szukam.”, s. 97). Na tym etapie sjużetu Seeborn znajduje się niejako w pół drogi do śmierci pojmowanej jako nirwana<sup>17</sup> lub – jeśli posłużyć się słownikiem psychoanalitycznym – jako „zasada redukcji napięcia na poziom zerowy”<sup>18</sup>: „Powtarzam, nic do mnie nie dociera, jestem oddzielony od świata szarą, ołowianą masą” (s. 93). Po zniszczeniu Minny i swojego całego świata rzeczywiste zaangażowanie Seeborna i jego pragnienia całkowicie gasną. Do śmierci jako „*powrotu do absolutnego spokoju świata nieorganicznego*”<sup>19</sup> nawiązuje zresztą Hrušovský także w swojej prozie pamiętnikar-

<sup>17</sup> Więcej na temat jej modernistycznej wersji zob. Wojciech Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1992, s. 104.

<sup>18</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Psychoanalytický slovník*, Bratislava 1996, s. 416.

<sup>19</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, dz. cyt., s. 416.

skiej *Z wojny światowej* (*Zo svetovej vojny*, 1919, drugie wydanie *Była wojna, była* [*Stála vojna, stála*], 1975)<sup>20</sup>.

Kiedy Minna, odrzucona przez Seeborna, umiera na „*nagle załamanie serca*” (s. 93), dochodzi do transkrypcji poziomu retorycznego na wyższy poziom struktury narracyjnej – Seeborn „złamał” Minnie serce i „złamał ją” (zwyciężył pojedynek). Przyczynę śmierci Minny (odrzuconie przez Seeborna) tekst sygnalizuje w ten oto sposób: „Zadziwiającym jest fakt, iż nieboszczka nigdy przedtem nie cierpiała na zaburzenia sercowe (...)” (s. 93). Minna po zakończeniu zabójczej gry traci serce, ale równocześnie traci je Seeborn: „Nie czuję zupełnie nic (...)” (s. 85). Relację między Erosem i Tanatosem możemy więc śledzić także na poziomie struktury narracyjnej: miłość Minny Seeborn zyskuje tylko wymianą za śmierć – Minna oddaje mu się tylko dzięki temu, że z własnej woli porucznik odchodzi na front (wywoła bowiem incydent z majorem Hansem).

Refleksja ironiczna, rozszczepienie „Ja” wnosi do tekstu *Człowieka z protezą* temat sobowtóra. Seeborn zakłada, że jego rozkochanie i odrzucenie Minny opiera się o plan i „trzeźwe wyrachowanie” (s. 75), którego celem jest doświadczenie „rozkoszny zwycięzcy” (s. 76). Niebawem jednak okazuje się, że jego plan strategiczny znajduje się w mocy planu wyższego rzędu: bohater działa „*jakby bezwiednie*” (s. 75), a coś motywuje go do działania: „każdy mój podstęp od początku aż do końca wyznacza straszna, niemiłosierna siła, wobec której jestem bezmocny i bezbronny” (s. 84). Kluczowa transformacja podmiotu Seeborna na poziomie sjużetu polega na transformacji z pozornie autonomicznego stirnerowskiego „właściciela” w modernistyczny, nieautonomiczny, uzależniony podmiot, który „doświadczał siebie poddanego wewnętrznym, a poza jego kontrolą będącym, siłom, oraz zewnętrznym, z »życia międzyludzkiego« (...) płynącym, oddziaływaniami”<sup>21</sup>. Na niższym poziomie Seeborn widzi sam siebie jako postać, która opanowała strategiczną grę uwodzenia Minny,

<sup>20</sup> Więcej na ten temat zob. T. Horváth, *Ján Hrušovský a modernizmus*, Bratislava 2008, s. 68-69.

<sup>21</sup> R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 1997, s. 93.

ale na poziomie wyższym, kosmologicznym, jego zachowanie określa determinacja biologiczna (gra między samcem a samicą), której modernistyczną wersją jest ruch autonomiczny schopenhauerowskiej woli.

Zasada, którą kieruje się Seeborn jako podmiot i która dyktuje jego zachowanie, jest w tekście zamiennie określana jako „to”, „popędy”, „straszna, niemiłosierna siła”, „coś ponurego we mnie” (s. 89), wreszcie jako personifikacja owej siły – czyli „ponury” – sobowtór Seeborna, który stanowi „drugie ja, zawzięte, bezwzględne” (s. 87). Zresztą proza modernistyczna, jak pokazał Michał Głowiński, w swoim „impresjonizmie językowym” nierzadko traktowała wyrazy abstrakcyjne jako konkretne i na podstawie takiej właśnie retorycznej operacji materializowała to, co dzieje się w życiu psychicznym bohatera<sup>22</sup>. Ów sobowtór Seeborna jest wyrazem „rozszerzenia tożsamości indywidualnej”<sup>23</sup> i dyktuje Seebornowi cudze myśli (syndrom depersonalizacji). W modernistycznym ujęciu jest umieszczony jedynie na poziomie motywów w wewnętrznym monologu (psychiki postaci), w tekście natomiast nie dochodzi do „współistnienia dwóch wcieleń bohatera w jednym i tym samym świecie”<sup>24</sup>, jak chociażby w przypadku sobowtórów romantycznych – *Nosa Gogola* albo *Sobowtóra* Dostojewskiego. W tekście modernistycznym ciemne stany psychiczne zazwyczaj koduje się za pośrednictwem symbolicznych ekwiwalentów, do których należy także motyw sobowtóra<sup>25</sup>.

„Niemiłosierna siła”, w której mocy znajduje się Seeborn, nawiązuje do schopenhauerowskiej woli, a przy okazji koresponduje z ideą schopenhauerowskiej wolności ludzkiej woli. Wolna wola to ślepa wola jako rzecz sama w sobie, lecz nie jest wolny jej przejaw jako taki, czyli człowiek<sup>26</sup>. Człowiek jest przede

<sup>22</sup> Zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska: studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 156.

<sup>23</sup> L. Doležel, *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka*, w: *Česká literatura*, roč. 39, 1991, č. 1, s. 7.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997, s. 67.

<sup>26</sup> Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, Tom I, Warszawa 1994, s. 441.

wszystkim istotą woli, pragnienia, dopiero potem poznania<sup>27</sup>. W przeciwieństwie do nowożytnego podmiotu kartezjańskiego, którego *ego cogito* stanowiło niepodważalny, pewny grunt i samo dla siebie było absolutnie przejrzyste (serce Rousseau jest nadal „przejrzyste niczym kryształ”)<sup>28</sup>, podmiot modernistyczny jest dla siebie samego nieprzejrzysty<sup>29</sup>, znajduje się w niewoli ciemnych sił, które tkwią w nim samym (sił nieświadomości, woli, popędów etc.) i poza nim. Wszystkie zdarzenia, cała fabuła *Człowieka z protezą* już z góry ulega kosmologiczno-biologicznej determinacji (jest zależna od losu) nieautonomicznego podmiotu. Stanisław Przybyszewski w tekście *O dramacie i scenie* (1905) zwrócił uwagę na analogię (i różnicę) między pojęciem losu zaczerpniętym z tragedii antycznej, określanym również jako ironia tragiczna lub ironia losu<sup>30</sup>, a losem w ujęciu modernistów: „Bohater greckiego dramatu jest zabawką w rękę bogów; bohater nowoczesnego dramatu jest również zabawką, ale własnych instynktów – sporności i przełomów własnej swej duszy, nieznanych, a zaledwo przeczutyh potęg swego serca”<sup>31</sup>.

Wydaje się, że kluczowy zwrot na poziomie znaczenia i sjużetu – transformacja Seeborna z pozornie autonomicznego podmiotu w podmiot uzależniony, znajdujący się w niewoli ciemnych sił, który musi wypełnić z góry dany los autonomicznego ruchu schopenhauerowskiej woli (czyli akumulować siłę również za cenę samozniszczenia jednostki) – może być interpretowana w duchu modernistycznej wersji „ironii losu”, ironii na poziomie fabuły. Autodestrukcyjna skłonność Seeborna i jego absolutne poddanie się popędowi śmierci potwierdzają tezę Haydena White’a, że

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 446.

<sup>28</sup> J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda*, Warszawa 2000, s. 301.

<sup>29</sup> Zob. P. Wawrzyszko, *Glosa o architekturze „Problematyki modernizmu” Richarda Shepparda*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 142.

<sup>30</sup> Zob. Słownik terminów literackich, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988, s. 204.

<sup>31</sup> Cyt. za R. Taborski, *Wstęp*, w: S. Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. XLIX-L.

ironia w swojej najbardziej ekstremalnej formie „zmierza do absurdystycznego spojrzenia na świat”<sup>32</sup>.

Siła, w której mocy jest Seeborn, jest określana jako „*cuchnący nirwaną diabeł*” (s. 89). Cała aktywność Seeborna jest więc *skrycie* motywowana popędem śmierci. Opis aktu miłosnego z Minną (który ma charakter destrukcyjnej namiętności, przywodzącej na myśl „walkę płci” – szarpaninę, obłapienie) nawiązuje do modernistycznego związku Erosa i Tanatosa. Objęcia Minny sączą „*odór ohydneho rozkładu*” (s. 74); kiedy zaś Seeborn pragnie „*wtopić*” się (s. 77) w ciało Minny, Minna konotuje amorficzny żywioł wody; kiedy natomiast chce w niej „*na dobre zniknąć*” (s. 77), rozkłada się w żywiole (stąd też objęcia wydzielają „*odór ohydneho rozkładu*” [s. 64]). Właśnie owa pokusa czy też – w odwołaniu do słów Wojciecha Gutowskiego – poddanie się „*regresowi*”, „*do stanu przedosobowego, do chaosu nieuformowanej materii*”<sup>33</sup> jest modernistycznym popędem śmierci Seeborna. Seeborn Minnę (modernistyczny wariant *femme fatale*) określa jako katalizator, który sprawił, że: „*do mojej duszy wcisnął się <ponury>, aby ją przekształcić według swojego obmierzłego planu (...)*” (s. 91). Kobieta z perspektywy modernistycznej mizoginii (Strinberg, Weininger) to *sexus necans*, zabójcza płęć<sup>34</sup>, utożsamiana z zasadą ciemnych, regresywnych, prawiekich popędów: „*O, kobiety! O, tchnienie prawieków! (...) W waszych spojrzeniach migają błyski ślepiów prabestii (...)*” (s. 67). Kobieta ma zatem kosmologiczną, organizującą wszechświat funkcję, a istniejący modernistyczny „*paralelizm intymności i kosmicznej totalności*”<sup>35</sup> skazuje męzczyznę na zagładę, jest nieświadomym agentem destrukcyjnej przyrody (*natura devorans*)<sup>36</sup>. Również w tekście Hrušovskiego, tak jak w przypadku Przybyszewskiego („*Na*

<sup>32</sup> H. White, *Metahistorie*, Brno 2011, s. 304.

<sup>33</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 84.

<sup>34</sup> M. Rutte, D. Coster, P. Colin, D. Goldring, R. Guarnieri, F. M. Huebner, *Nové evropské umění a básnictví*, Praha 1923, s. 134.

<sup>35</sup> W. Gutowski, dz. cyt., s. 82-83.

<sup>36</sup> Zob. A. Klich, *Pomiędzy antynomią i dopełnieniem*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 191.

początku była chuć”<sup>37</sup>), pierwotne jest *pragnienie*, aż potem wypełnia je obiekt – obiekt jakoby „dogania” pragnienie: Minna na figuratywnym poziomie dyskursu ulega mityzacji, staje się kobietą *in illio tempore*<sup>38</sup>, „za którą opętańczo tęskniliście od prawieków, kiedy jeszcze nie było jej na świecie” (s. 77). Cała akcja powieści zmierza do ostatecznej, totalnej destrukcji wszystkich zaangażowanych w opowieść postaci. „Winę” Minny, kobiety-wampa, „okrutnej tyranki” (s. 77), „pięknej bestii” (s. 64), walkę płci i zniszczenie Minny Seeborn wreszcie pod koniec swojej spowiedzi ubiera w metaforę lawiny (losu zależnego od przyrody): „Lawina, która kiedyś, w niewiadomej chwili i w niewiadomym miejscu, oderwała się od zbocza, wali się w dół podług odwiecznych praw przyrody ze wzrastającą szybkością, niszcząc i miażdżąc wszystko, co napotka, co nieuchronnie musi napotkać na swojej drodze, i nie ma siły na świecie, która by jej przeszkodziła w ściśle wyznaczonym czasie osiągnąć ze straszliwym łośkotem najniższy punkt swej trasy” (s. 84). Determinizm, który rządzi nieautonomicznym podmiotem, jest w tym momencie absolutny – o ile podmiot wmawia sobie, że czegoś chce, to jest to jedynie „wybryk woli”, „podstęp przyrody”, który się przez podmiot przejawia.

Ironię losu w tekstowym uniwersum *Człowieka z protezą* poświadczą także „los, ten genialny aranżer przypadków” (s. 94), który „zadecydował zapewne już wówczas, gdy w przestworzu unosiły się mgławice” (s. 94). Krzyżują się bowiem dwie drogi do śmierci: kondukt żałobny z trumną Minny i pułk Seeborna zmierzający na front. Ów genialny aranżer przypadków ma na sumieniu najprawdopodobniej także wynik pojedynku między Seebornem i Schröderem – byłym narzeczonym Minny – tuż po śmierci kochanki: ponieważ pojedynki są wówczas zakazane, obaj ciągną los (owego reprezentanta czystego przypadku), a ten, którego nazwisko zostanie wylosowane, honorowo się zastrzeli. Chyba nie muszą dodawać, że strzał w głowę przypadnie nad miarę szacownemu adwokatowi Schröderowi.

<sup>37</sup> S. Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. 36.

<sup>38</sup> Zob. W. Gutowski, dz. cyt., s. 81.

\*

O ile ironia na poziomie dyskursu (wypowiedzi językowej) sprawia, że dana wypowiedź stanowi dokładne przeciwieństwo dosłownego znaczenia, jej ekwiwalentem na poziomie fabuły może być na przykład ten chwyt literacki, dzięki któremu bohater w rzeczywistości odgrywa dokładnie przeciwną rolę niż tę, którą planował odgrywać; ba, że jest kimś zupełnie innym, niż pierwotnie myślał. Ów chwyt literacki ilustruje na przykład opowiadanie Stefana Grabińskiego *Na tropie* (1922) – jeśli popatrzeć z perspektywy narratologii w sekwencji rozwiązania, która jednocześnie jest pointą, aktanty (podmiot i anty-podmiot) okazują się identyczne: śledczy-amator, który podąża „tropem” sprawcy tajemniczego morderstwa, zostaje ujawniony jako morderca. W przypadku „ironii losu” trop ironii przenosi się zatem z poziomu retorycznego (konstrukcji słownych) na poziom struktury fabularnej<sup>39</sup>, a kontradycyjna relacja między figuratywnym a dosłownym znaczeniem wypowiedzi jest transponowana na przeciwieństwa pomiędzy elementami lub segmentami tej struktury – przykładowo na aktancyjną rolę postaci literackiej (śledczy – sprawca) lub przeciwstawną relację między zawiązaniem i rozwiązaniem (pointą) konfliktu fabularnego. Dotyczy to także ironii losu przejawiającej się w działaniach bohatera, które „wbrew jego wiedzy i woli prowadzą nieuchronnie do katastrofy. Ironia tragiczna wynika z ostrego przeciwieństwa między świadomością bohatera a jego rzeczywistą sytuacją (...)”<sup>40</sup>. Widz tragedii antycznej zdaje sobie sprawę z rzeczywistej sytuacji bohatera, ale w opowiadaniu Grabińskiego czytelnik (wraz z bohaterem) tajemnicę odkrywa dopiero na końcu opowieści, jako jej pointę. Opowiadanie *Na tropie* wykorzystuje więc jedynie element archetypowego (edypalnego) konfliktu fabularnego (nieświadome popełnienie morderstwa).

Uwagę narratora w opowiadaniu *Na tropie* (1922) przykuje wiadomość z prasy na temat tajemniczego morderstwa hrabiny Valerii, którą niegdyś pobieżnie znał. Znajdziemy tu także –

<sup>39</sup> Por. Słownik terminów literackich, dz. cyt., s. 204.

<sup>40</sup> Tamże.



w gatunku powieści kryminalnej często spotykany – motyw zagadki zamkniętego pokoju. Nawet jeśli morderca przedostał się do zamku dzięki konszachtom ze służbą, nadal pozostaje tajemnicą, jak mógł wtargnąć do sypialni ofiary, nie budząc jej, skoro drzwi były zaryglowane, a okna zamknięte. Narrator tropi ślady prowadzące z zamkowego ogrodu i wreszcie dociera do swojego domu. Tam, w piecu, znajduje ukryte własne ubranie poplamione krwią Valerii, które wcześniej zgubił. Rozwiązanie zagadkowego morderstwa podpowiada psychopatologia – bohater sam dokonał morderstwa podczas hipnotycznej utraty świadomości. Ostatnią myśl, która pojawiła się tuż przed hipnotycznym snem, musiał za każdą cenę pod wpływem hipnozy zrealizować.

Już w trakcie rozwoju sjużetu ów przerażający finał wskazują i przepowiadają liczne rozproszone szczegóły: amnezja narratora, hipnoskop leżący obok łóżka, zgubienie ubrania etc. W czasie tropienia śladów w trakcie dnia narrator wyobraża sobie podobny pejzaż w nocy – w rzeczywistości do jego świadomości w ten sposób docierają fragmenty wspomnień jego poprzedniej drogi. Narrator zatem nie jest, parafrazując Freuda, panem swojego domu, swojej świadomości. Mark Fischer pisze o „zagadkowym ukryciu czegoś przed samym sobą, byciu równocześnie tym, kto coś ukrywa, a równocześnie tym, dla kogo dana rzecz jest ukryta. Może się tak zdarzyć jedynie dlatego, że jedność i przejrzystość, które przypisujemy swojej myśli (świadomości, „mind”) są iluzoryczne. Pęknięcia i rozdzwieki są kostytutywne dla tego, czym jesteśmy”<sup>41</sup>.

Utożsamienie przeciwstawnych ról aktancyjnych w ramach jednej postaci na płaszczyźnie jej wewnętrznego planu motywicznego, jej „psychologii”, generuje modernistyczny temat rozszczepienia podmiotu i jego zależności od innych ukrytych sił (nieświadomości lub innej, nieznannej siły). Równocześnie wnosi temat sobowtóra: przestępcą ma być ktoś inny, ale tym przestępcą jestem ja sam. To znaczy, że również „ja sam” jestem kimś innym. O ile inny we mnie jest sobowtorem, w modernizmie nie-razdako bywa albo ironicznym krytykiem bohatera, który poddaje

<sup>41</sup> M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, London 2016, s. 72.

jego działanie w wątpliwość, albo jego karykaturą. Przywołam na przykład sobowtóra Gasztowta, szydercę Weryha z powieści Przybyszewskiego *Krzyk* (1917), który Gasztowta (przypominając tym samym postać z powieści Dostojewskiego) od razu ironicznie całuje w rękę.

Bohaterów prozy Grabińskiego mogą łączyć więzy bliźniaczego przeznaczenia, jak chociażby w opowiadaniu *Zez*. Brzechwa – demoniczny krytyk bohatera-narratora, który być może jest jedynie hipostazą jego nieświadomości – wtargnie po swojej śmierci w jego świat wewnętrzny i zawładnie psychiką. Hałaśliwe odgłosy *czegoś*, dobiegające z zamurowanego pokoju obok w momencie, kiedy bohater na chwilę uzyska władzę nad swoją świadomością, symbolizują w jego topologii „pracę nieświadomości” (wyparte w zamurowanym pokoju). W przebiegu świadomości bohater ujrzy pochyloną zjawę Brzechwy, która po zburzeniu muru wtargnie w jego ciało. Usłyszy wówczas śmiech Brzechwy: „Wtem zorientowałem się: był to mój śmiech”<sup>42</sup>. W rzeczywistości chodzi o oryginalną wariację na opowiadanie z motywem sobowtóra E. A. Poego *William Wilson*. Również w rozwiązaniu *Problematu Czelawy* okaże się, że dusza jednego człowieka pomieszkiwała w dwóch ciałach syjamskich bliźniąt: ciało eleganckiego profesora ożywiał w nocy jego „brat” Stachur, mroczna karykatura Czelawy, jego pan Hyde, w którym koncentrowała się nocna strona psychiki, wszystkie mroczne instynkty oraz popęd seksualny.

Autonomię podmiotu nierzadko narusza atmosfera miejsca, jego aura, jego nasycenie energią minionych wydarzeń lub obecna w danym miejscu psychiczna energia myśli – psychometria (na przykład w opowiadaniu Grabińskiego *Szary pokój* [1920]). Nowela *Szalona zagroda* (1922) jest dobrą ilustracją powyższego stanu rzeczy: w starym domu, do którego bohater i narrator przeprowadzi się wraz z dwójką swoich dzieci, widnieje na ścianie wzór, który sformował łuszczący się tynk – bohater rozpoznaje w nim dwie ręce splecione wokół pustki. Wokół domu rozciąga się szalony ogród, który przeczy wszelkim prawom natury: bujnie

<sup>42</sup> S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975, s. 269.

rosnące drzewa zabijają się nawzajem, ptaki mordują swoje młode... Narrator znajdujący się pod wpływem bezwarunkowego agresywnego popędu („Trzeba to uzupełnić... uzupełnić...”) <sup>43</sup>, zabija dwójkę swoich dzieci, a pusty schemat wypełnia martwym ciałem. W kompozycji na ścianie rozpozna wreszcie swoje własne ręce: „(...) są pewne miejsca, których charakter, natura, dusza oczekuje spełnienia się wypadków, zdarzeń z nimi związanych” <sup>44</sup>.

Efekt ironicznego odwrócenia ról aktancyjnych bohaterów (z śledczego na sprawcę) w opowiadaniu *Na tropie* i w powieści *Cień Bafometa* (1926) autor osiąga dzięki wykorzystaniu konkretnego schematu kompozycyjnego powieści kryminalnej, narracji linearno-powrotnej, w którym Stanko Lasić <sup>45</sup> wskazał na ruch linearny naprzód, który w istocie jest ruchem powrotnym – wstecz. Ogólnie rzecz biorąc, ów schemat występuje w prozie z motywem tajemnicy – zdarzenie miało już miejsce, ale bohater w trakcie śledztwa (powrotu do przeszłości zdarzenia) zbliża się do rozwiązania zagadki. Śledczy był sprawcą jeszcze przed rozpoczęciem dochodzenia, ale transformacja jego roli aktancyjnej na poziomie sjużetu jest transformacją epistemiczną (w drodze samopoznania; tego, kim jest w rzeczywistości). Powyższy typ narracji (tzw. analityczny, według określenia Otto Ludwiga) <sup>46</sup> udziela odpowiedzi na pytanie „co się stało?”. W opowiadaniach *Szalona zagroda*, *Pożarowisko* (1922), *Zemsta żywiołaków* (1922), *Falszywy alarm* (1919) i *Smoluch* (1919) schemat jest odwrotny – ironiczny efekt na poziomie sjużetu modeluje kompozycja progresywna; odpowiada więc na pytanie „co się stanie?”. Ojciec w *Szalonej zagrodzie* nie jest od razu mordercą, ale staje się nim po to, by wypełnić schemat na ścianie; podobnie w *Zemście żywiołaków*: opętany żywiołakami naczelnik straży pożarnej Antoni Czarniecki, który walczy (jak twierdzi) z demoniczną siłą powodującą pożary, sam staje się podpalaczem.

Tak samo Pomian – główny bohater powieści *Cień Bafometa* (1926) – udając się tropem mordercy swojego przeciwnika (mini-

<sup>43</sup> Tamże, s. 297.

<sup>44</sup> Tamże, s. 292.

<sup>45</sup> Zob. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, Warszawa 1976, s. 56.

<sup>46</sup> Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 157.

stra Pradery), dotrze pod koniec śledztwa na ślad sprawcy (którym jest jego podświadomość). Powyższemu przykładowi ironii fabularnej (utożsamienie śledczego i sprawcy) towarzyszy konstrukcja literacka modernistycznego, neautonomicznego podmiotu. Rozwiązanie zagadkowego morderstwa Pradery z nieautonomicznym podmiotem łączy się podwójnie: z jednej strony mamy odbiorcę, emerytowanego urzędnika Szantyra, który otrzyma telepatyczny rozkaz do mordowania, z drugiej zaś nadawcę telepatycznego rozkazu – Pomiana. Aż do rozwiązania konfliktu fabularnego Pomian nie jest jednak świadomy swojego uczestnictwa w sprawie – do morderstw wzywa jego podświadomość, nieświadomiona część jego osobowości, do której świadome „Ja” Pomiana nie ma dostępu. Pod koniec śledztwa bohater odkryje druzgocącą prawdę o sobie samym (jak w *Królu Edypie* Sofoklesa). U Grabińskiego – znawcy ezoteryki – raczej nie jest kwestią przypadku, że uliczka, po której na spotkanie ze straszliwą prawdą kroczy Pomian, nazywa się Ptasia. Język ptaków w ezoterycznej interpretacji był pradawnym, „przedbabilońskim” językiem – krocząc ową „ptasią drogą”, Pomian osiąga samopoznanie (kiedy nieświadome treści jego psyche stają się świadomymi), a przy okazji odczuwa skruchę.

Fikcyjnym światem powieści *Cień Bafometa* rządzą zatem ostre przeciwieństwa. Każde zjawisko, każdy człowiek lub każde zdarzenie posiada swój cień w alternatywnej rzeczywistości – wszystko na świecie ma swoją ciemną stronę, która równocześnie jest szydercza, ironiczna albo bluźniercza. Ręka księdza Prawińskiego (który jest srogim odpowiednikiem łaskawego księdza Sowińskiego) kreśli znak krzyża i tym samym rzuca cień Bafometa: „Cień (ręki) błogosławiącego rysuje (postać, kontur) Przeklętego (tj. szatana Bafometa)”<sup>47</sup>. Po śmierci Pradery Pomian prowadzi swoją „wewnętrzną” walkę w przestrzeni swojej psychiki, która się rozszczepia, dysocjuje: przeciwieństwem i zarazem ekwiwalentem Pomiana w alternatywnej rzeczywistości jest mroczny, a przy okazji szyderczy i parodystyczny sobowtór bliźniak-materialista Pawełek Kuternóżka (który sprzedając dewo-

<sup>47</sup> S. Grabiński, *Salamandra. Cień Bafometa*, Kraków 1980, s. 286.

cyjonia, obsesyjnie wplata obrazoburcze przekleństwa w dialogi z klerykami). Jak zaznaczył monografista Grabińskiego, Artur Hutnikiewicz, ów sobowtór Pomiana aktywizuje się w chwili, kiedy Pomian walczy przeciw Praderze, wykorzystując jego środki, kiedy zdecyduje się na fizyczne usunięcie go ze świata. Pomian jednak, usuwając przeciwnika, narusza w manichejskim uniwersum równowagę świata – w ten sposób jego przeciwieństwo wraca w nim samym w postaci innego, wypartego i ciemnego (nieświadoma część osobowości napędzana popędem, sobowtór). Czysty idealizm Pomiana w świecie materialnym potrzebuje przeciwwagi.

Chronotop w powieści transformuje się w alternatywną rzeczywistość, „inny świat” wraz ze zmianą osobowości Pomiana na Pawełka Kuternózkę (niewystarczające psychiatryczne wytłumaczenie mogłoby brzmieć, że chodzi o fugę dysocjacyjną). Pojedyncze postaci i miejsca stają się wówczas przeciwieństwem i zarazem ekwiwalentem elementów „pierwotnego” chronotopu. Autor monografii poświęconej Grabińskiemu, Artur Hutnikiewicz, tłumaczy ów alternatywny świat z perspektywy modernistycznej interpretacji jako pierwiastek tkwiący w psychice postaci<sup>48</sup>, w zmianie jej elementarnego zmysłowo-intelektualnego „nastawienia”: „Walka sprzecznych żywiołów w człowieku prowadzi nie tylko do transfiguracji psychofizycznej, lecz wciągnąć może w krąg tajemniczych zjawisk, w strefę jakiejś innej rzeczywistości. (...) Nasze organy poznania są dostosowane do natury tego wiadomego nam świata, a zatem dostrzegają to tylko, co określone jest jego prawami. Ale w jakimś nie dającym się wyznaczyć ani ściśle przewidzieć punkcie, w pewnym niewiadomym momencie niedostrzegalnym ruchem przesunąć się mogą kondygnacje stref współistniejących i nasze przemienione ja znaleźć się może w jakimś innym świecie, co trwa i egzystuje pośród nas, w tych samych miejscach (...)”<sup>49</sup>.

Tajemnicza „inna rzeczywistość”, przerażająco wnikażąca w szczeliny naszego świata, jest tematem, do którego Grabiński w swojej prozie ciągle wraca. Przy okazji groza w tekstowym

<sup>48</sup> Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 218.

<sup>49</sup> Tamże, s. 237.

uniwersum Grabińskiego czyha na człowieka nie tylko w głębi jego duszy – w nieświadomych impulsach, w lunatycznych stanach i halucynacjach – ale przybywa z zewnątrz, spoza naszego świata, jako element zewnętrzny wobec tego świata. W ten sposób wyłożona „geneza” grozy w tekstach Grabińskiego ma wpływ także na ich rozróżnienie gatunkowe – jeśli skorzystamy z typologii Tzvetana Todorova<sup>50</sup> – oscyluje na osi gatunkowej niesamowitego i naturalnego psychopatologicznego wyjaśnienia, niesamowitej fantastyki (gdzie pojawia się swoiste wahanie pomiędzy naturalnym i nadprzyrodzonym wytłumaczeniem) i horroru<sup>51</sup>. Pomian jednak do swojego pierwotnego świata wraca – właśnie po to, by odkryć straszliwą prawdę o sobie samym.

Przełożyła: Magdalena Bystrzak

#### Bibliografia:

- Breisky, Arthur: *Kvintesence dandysmu*. Brno: „Zvláštní vydání”, 1993.
- Doležel, Lubomír: *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka*. In: *Česká literatura*, roč. 39, 1991, č. 1, s. 1-11.
- Fisher, Mark: *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books, 2016.
- Głowiński, Michał: *Powieść młodopolska: studium z poetyki historycznej*. Kraków: Universitas, 1997.
- Grabiński, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Grabiński, Stefan: *Salamandra. Cień Bafometa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Gutowski, Wojciech: *Nagie dusze i maski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Habaj, Michal: *Druhá moderna*. Bratislava: Ars Poetica, 2005.
- Horváth, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava: Slovak Academic Press, 2008.
- Horváth, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu. (Modernizmus a okolie)*. Bratislava: Veda, Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 2016.

<sup>50</sup> Zob. T. Todorov, *The Fantastic*, Ithaca, New York 1995, s. 40-67.

<sup>51</sup> Więcej na ten temat zob. T. Horváth, *Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory Stefana Grabiňského*, w: *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*, ed. I. Taranenkova, M. Jareš, Bratislava 2011, s. 14-52.

- Horváth, Tomáš: *Strašidelná fantastika a modernizmus: psychologické horory Stefana Grabiňského*. In: *Strach a hrôza. Podoby hororového žánru*. Ed. Taranenková, Ivana, JAREŠ, Michal. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 14-52.
- Hrušovský, Ján: *Sprawa podporucznika Seeborna*. Tłum. Cecylia Dmochowska. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Hutnikiewicz, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń: PWN, 1959.
- Klich, Aleksandra: *Pomiędzy antynomią i dopełnieniem*. In: *Stulecie Młodej Polski*. Pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. Kraków: Universitas, 1995, s. 187-196.
- Laplanche, Jean – Pontalis, Jean-Bertrand: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava: Veda, 1996.
- Lasić, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa: PIW, 1976.
- Lermontov, Michal: *Bohater naszych czasów*. Tłum. Waclaw Rogowicz. Wrocław: Ossolineum, 1966.
- De Man, Paul: *Ideologia estetyczna*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Markiewicz, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Nycz, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej – Leopoldinum, 1997.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1997.
- Przybyszewski, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966.
- Rutte, Miroslav – Coster, Dirk – Colin, Paul – Goldring, Douglas – Guarnieri, Romano – Huebner, Friedrich Markus: *Nové evropské umění a básnictví*. Praha: Orbis, 1923.
- Schopenhauer, Arthur: *Świat jako wola i przedstawienie*. Tom I. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994.
- Sienkiewicz, Henryk: *Bez dogmatu*. Praha: E. Beaufort, 1903.
- Starobinski, Jean: Jean-Jacques Rousseau. *Przejrzystość i przeszkoda*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Šalda, František Xaver: *Analýza*. In: *Vteřiny duše*. Ed. Kudrnáč, Jiří. Praha: Odeon, 1989, s. 37-55.
- Taborski, Roman: *Wstęp*. In: Przybyszewski, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. III-LXXVIII.
- Todorov, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1995.
- Truhlář, Břetislav: *Literární profil Jána Hrušovského*. In: *Slovenská literatúra*, roč. 19, 1972, č. 1, s. 57-75.

- Wawrzyszko, Paweł: *Głosa o architekturze Problematyki modernizmu Richarda Shepparda*. In: *Odkrywanie modernizmu*. Red. Nycz, Ryszard. Kraków: Universitas, 1998, s. 141-154.
- White, Hayden: *Metahistorie*. Brno: Host, 2011.
- Ziomek, Jerzy: *Retoryka opisowa*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1990.

Tomáš Horváth

*Institute of Slovak Literature of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava*

THE NARRATIVE IRONY IN JÁN HRUŠOVSKÝ'S NOVEL *MUŽ S PROTÉZOU*  
 (THE MAN WITH A PROSTHESIS)  
 AND IN STEFAN GRABIŇSKI'S SELECTED PROSE WORKS

Summary

We interpret the transformation of Seeborn, a character in Ján Hrušovský's novel *Muž s protézou* (*The Man with a Prosthesis*) (1925) from a seemingly autonomous subject ("the winner") to a subordinate one that is left at the mercy of the dark forces and must fulfil the predetermined fate of self-movement of Schopenhauerian will (to accumulate power even at the cost of individual's self-destruction) as a modernist version of "irony of fate," i.e. as irony at a narrative level. Seeborn's destructive tendency, his absolute subordination to the death drive confirms Hayden White's assertion that irony in its most extreme form "heads towards the absurdist world view." The force that has control over Seeborn is denoted as "the devil stinking of nirvana", and thus all Seeborn's actions are *covertly* controlled by the death drive.

If, at a discourse level (the level of utterance), irony turns an utterance into something exactly *opposite* of its literal meaning, then such a literary technique can serve as its equivalent at a narrative structure level which consists in the character's playing, in fact, exactly the *opposite* role to the one he assumed to play. The character is someone totally different from who he originally thought himself to be. From the narratological point of view, for instance, in Stefan Grabiński's short story "Na tropie" ("Following") (1922), in the denouement sequence, which constitutes the point, the acting *subject* and *anti-subject* will prove to be identical: an amateur investigator who is "following" a mysterious murderer of a woman proves to be the culprit in the unravelling. Likewise, in the novel entitled *Cień Bafomety* (*Shadow of Baphomet*) (1926), at the end of his own investigation, in an attempt



---

to find the murderer of his foe, the protagonist Pomian concludes that the main culprit is his own subconscious. Here again, the narrative irony based on the identification of the investigator with the murderer is combined with the literary construction of the modernist non-autonomous subject and with the doppelgänger theme.

**Key words:** modernism, narrative irony, non-autonomous subject



Iwan Franko (1856–1916)

Irena Szewczenko  
*Uniwersytet w Białymstoku*

## ZIMNA IRONIA W POEZJI KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA I IWANA FRANKI

Modernizm jako okres rozwoju kultury znaczony jest odrzuceniem racjonalizmu i nawiązywaniem do tradycji romantycznej, co oczywiście staje się wyznacznikiem wyższości uczuć nad umysłem.

Tym właśnie cechuje się poezja dwojga wybitnych poetów – Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Polaka, oraz Ukraińca, Iwana Franki, mistrza ukraińskiej literatury, nazywanego „wstydlwym modernistą”<sup>1</sup>.

Indywidualistyczne podejście, idealizm oraz irracjonalizm modernizmu uwarunkował jaskrawy wyraz emocji poetyckich, szczególnie, że poezja jest gatunkiem literatury, właściwym do wyrazu głębokich, często trudnych do ujawniania i zrozumienia motywów lub uczuć. Poezja tych dwojga autorów w swoim czasie była wzorcowa, mimo że ich losy oraz twórczość potoczyły się różnie.

Sens poetycki liryki omawianych poetów, jak to określił Julian Przyboś, wzbogaca każde słowo głębszą przestrzenią treściową, gdzie każdy wiersz „zatrzymuje na sobie wzrok i słuch i wszystkie nasze zmysły poruszone obrazem poetyckim, wyzwajającym sens poetycki”<sup>2</sup>. Ta przestrzeń dzięki wysiłkowi poetów rozwija się szerzej obejmując coraz to nowe motywy, które w mo-

---

<sup>1</sup> Takie miano nadał France Stefan Simonek. Zob. C. Симонек, *Іван Франко і «Молода муза»: сором'язливі та декларовані модерністи у Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття*, przetłum. z niemieckiego J. Prochański, Siedlce – Wiedeń 2012.

<sup>2</sup> J. Przyboś, *Sens poetycki*, Kraków 1967, s. 82.

dernistycznym pejzażu udało się nie tylko połączyć, lecz również pokazać w niezwykłym kontekście, czyniąc je jednocześnie śmiesznymi i przerażającymi.

Godząc się z wypowiedzianym przez Lifszycza mniemaniem, że modernizm jest buntem przeciwko tradycji klasycznej (którą niewątpliwie w czasach Franki i Tetmajera pełnił realizm), godzimy się również z tym, że taki bunt „zawsze ma w sobie zaraźliwą, ale jednocześnie straszną siłę”<sup>3</sup>. Tą siłą, a zarazem jednym z oryginalnych i precyzyjnych moim zdaniem środków dla zrozumienia i przekazywania tej rzeczywistości i tego buntu przeciwko literalnemu rozpatrywaniu literatury jest ironia.

Tu odwołuję się do ogólnego znaczenia literackiego ironii, utrwalonego między innymi w *Słowniku terminów literackich*, jako „właściwość stylu polegająca na sprzeczności między dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, nie wyrażonym wprost, ale zamierzonym przez autora i zazwyczaj rozpoznawalnym dla odbiorcy”<sup>4</sup>.

Natomiast w celu odsłonięcia ważnego dla niniejszego artykułu dyskursu pragnę wrócić na chwilę do modernizmu jako okresu literackiego. „Modernizm jest poważny – jak pisze jedna z ukraińskich badaczek współczesnej filozofii, Switłana Gejko – rozpatrywał jako swoje konieczne wymaganie oznaczenie wszystkich zjawisk właściwymi imionami”<sup>5</sup>. I tu właśnie widać ten fenomen ironiczności literatury modernistycznej. Z jednej strony skoro mówimy o modernizmie, to wszystkie zjawiska pragniemy nazwać swoim imieniem, ale czasem wypowiedzenie różnych rzeczy z używaniem właściwych oznaczeń nie jest możliwe i bezpieczne, a oprócz tego ironia i takie jej formy jak antyfraza, niedopowiedzenie, porównania zamiast nazywania właściwych cech są często środkiem nie ukrycia prawdy, czyli rzeczywistości, lecz

<sup>3</sup> М. Лифшиц, *Мифология древняя и современная*, Москва, 1980, с. 481.

<sup>4</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Stawińska, J. Stawiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Stawińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. 221.

<sup>5</sup> С. Гейко, *Поняття «іронії» в сучасній філософії*, Гуманітарний вісник, 2014, № 203. С. 27-31.

narzędziem odsłonięcia tej prawdy, podkreślenia szczególnych jej cech i zwracania na nie uwagi.

Spróbuję zatem udowodnić tezę mówiącą o tym, że ironia i modernizm są pojęciami dość mocno powiązаныmi między sobą, dlatego, że każde zjawisko, rozpatrywane środkami modernizmu z użyciem podejścia ironicznego, pozostawia po sobie jasne i niezapomniane odbicie. Właściwie tego poszukiwali często moderniści, żeby móc wyrazić ważne, lecz skomplikowane i często niejednoznaczne myśli.

A zatem ironia, trafiając w kontekst modernistyczny, stwarza różne swoje odcienie, w tym też tak zawiły jak ironia chłodna, ironia chrapliwa, ironia gryząca. Ten rodzaj ironii określam *ironią zimną*, naśladując Eugeniusza Kucharskiego, który w roku 1912 pisał o „bezlitosnej, zimnej ironii smagającej zepsucie”<sup>6</sup>.

Pojęcie i sens, na który wskazuje badacz jest dziś dość szeroko używane. W tradycji ukraińskiej filologii mówi się często o stylu Iwana Franki jako o lodowatym wyśmiewaniu<sup>7</sup>, a Przerwa-Tetmajer jest autorem wiersza pod tytułem *Ironia*, w którym czytamy, że wszystko, „co ci miało zdawać się Pięknością // staje się brzydkiem i wstrętnym”<sup>8</sup>, co pozostaje w tym kontekście krótkim, lecz bardzo treściwym sensem pojęcia jego własnej zimnej ironii.

To pojęcie często też może być utożsamiane z sarkazmem, dlatego pragnę rozróżnić te dwa terminy literackie, nawiązując do opisu ich funkcji zawartego w rozprawie Davida S. Kaufera, który zasadniczą funkcję ironii widzi w tworzeniu sarkastycznego efektu. Uczony przyznaje również, że są to pojęcia osobne i w miarę niezależne, o ile „sarkazm to pewien ogólny ton wypowiedzi,

<sup>6</sup> Cyt. za T. Boy-Żeleński, *Obrachunki fredrowskie*, s. 16 – publikacja na stronie internetowej: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/obrachunki-fredrowskie.pdf> (dostęp 05/05/2017). Są to słowa poświęcone utworowi Aleksandra Fredry *Pan Jowialski*.

<sup>7</sup> Jako przykład można wspomnieć słowa D. Doncowa, znanego ukraińskiego filozofa i krytyka literackiego z początku XX wieku. Zob. Д. Донцов, *Дух наших історичних традицій*, w: tegoż, *Хрестом і мечем*, Toronto 1967, s. 50.

<sup>8</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Ironia*. Publikacja elektroniczna na stronie: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/przerwa-tetmajer-ironia.html> (dostęp 01/07/2017).

ironia natomiast to przeciwieństwo znaczeń. Gdy się je połączy, ironia wzmacnia efekt sarkastyczny, dodając mu kąśliwości, lecz sarkazm jest równie niezależny od ironii jak ironia od sarkazmu”<sup>9</sup>.

W taki właśnie sposób w niniejszym artykule podchodzę do rozpatrywania tonu wypowiedzi obu interesujących mnie pisarzy, ponieważ sąsiadujący z sarkazmem swoisty radykalizm, ostrość, zgryźliwość były im bardzo bliskie. Znajdują one swój wyraz w różnych tematach i gatunkach w ich twórczości, głównie w motywie *zimnej ironii*, która i dla Tetmajera, i dla Franki stała się narzędziem wyrazu wielu różnych uczuć i osiągnięcia celów zarówno twórczych, poetyckich, jak i narodowych, ponieważ obaj byli zaangażowani w życie społeczne swoich narodów.

Na ogół ironia u Franki i Tetmajera była narzędziem wyrazu gry, bufonady, szyderstwa, osądzenia, krytyki, złośliwości, teatralizacji, symulacji, iluzji, dekonstruowania, przedefiniowania, a jednocześnie sposobem odstonięcia swoich poglądów i swojego prawdziwego świata umysłu, ponieważ ironia zawsze obejmuje „ewokowanie pewnej postawy – stosunku nadawcy do przywołanego sądu”<sup>10</sup>. Może nie zawsze da się odnaleźć prawdziwe zrozumienie tych sądów, jednak po raz kolejny udowadnia to, że ironia, zwłaszcza tak ostra i zbliżająca się do pojęcia sarkazmu, jest nierozdzielnie związana z osobowością generującego ją autora.

Ale ironia *zimna* stała się dla każdego z nich środkiem wypowiedzenia trudnych rzeczy, które ich męczyły, obrażały, raniły, stanowiących jedno z bolesnych uczuć, które nia dałoby się wyrazić w inny sposób oprócz zimnego, lodowatego wyszydzenia, które częściowo zbliża się do sarkazmu, a częściowo stanowi bolesną formę kpiarstwa z siebie lub z innych ludzi lub też z okoliczności życia niedających się opisać zwykłym słowem.

Co jest ważnym a niezbyt oczywistym, to fakt, że ironia ta pojawia się najczęściej i najwyraźniej tam, gdzie poeci potrzebują obrony, pragną przynajmniej najmniejszego bezpieczeństwa,

<sup>9</sup> D. S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Ironia* pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 148.

<sup>10</sup> D. Sperber, S. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, przeł. M. B. Fedewicz, w: tamże, s. 107-108.

ochrony od burzliwej rzeczywistości. Właśnie pesymizm, który jest nieodłącznym atrybutem modernizmu, i głęboko przenika w twórczość obojga poetów, skłaniał ich do ironizowania<sup>11</sup>, a trudność przeżycia okoliczności swojej epoki doprowadza do *ironii zimnej*.

Mechanizm pojawienia się i funkcjonowania zimnej ironii jest bardzo podobny u Franki i Tetmajera, chociaż ten ostatni nie nawiązywał do kontekstów ukraińskich (jego zainteresowanie budziła raczej niemieckojęzyczna kultura, a zwłaszcza filozofia, w tym rozprawy Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietzsche-go<sup>12</sup>), a Franko z kolei, pomimo świetnej znajomości języka polskiego i niemieckiego oraz bardzo wysokiej oceny literatury polskiej i jej wpływu na rozwój literatury ukraińskiej („W atmosferze tych [zwłaszcza Mickiewicza, Kraszewskiego] wpływów wyrastali szczególnie ruscy poeci i pisarze Ukrainy prawobrzeżnej, jak Topola, Szewczenko, z późniejszych Rudański. Wpływem polskim przypisać należy niektóre znamienne cechy romantyzmu ruskiego”<sup>13</sup>), nie zawsze zachwycał się nurtem polityczno-kulturowym Europy („nie zachwycał się Franko austriacko-węgierskim ustrojem, w ogóle nie uważał za sprawiedliwe społeczne relacje w imperium Habsburgów<sup>14</sup>), a Polaków dość często krytykował i obrażał się za niewłaściwe według niego zrozumienie przyjaźni i braterstwa narodowego („W całej Słowiańszczyźnie nie ma dwóch narodów, które by pod względem życia politycz-

<sup>11</sup> Prawie to samo pisała Ewa Linow o Słowackim: „Ten pesymizm zdaje się rodzić ironię. Dzięki niej poeta [Słowacki] wznosi się ponad świat, a ona zarazem jest formułą, wiążącą jego jaźń ze światem”. Cyt. za E. Linow, *Ironia romantyczna*. Publikacja na stronie internetowej: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/t,4739> (dostęp 09/05/2017).

<sup>12</sup> Zob. m.in. artykuł o twórczości i biografii K. Przerwy-Tetmajera autorstwa Juliana Krzyżanowskiego, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2003, s. 226-227.

<sup>13</sup> I. Franko, *Wzajemny stosunek literatury polskiej i ruskiej*, w: *Pamiętnik Zjazdu literatów i dziennikarzy polskich*. T. 1. *Referaty i wnioski*, Lwów 1894, s. 1-2.

<sup>14</sup> Д. Павличко, *Іван Франко – будівничий української державності*, „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, nr 23-24. *Spotkania ukraińskie. Uniwersytet Warszawski – Iwanowi France*, pod red. S. Kozaka, Warszawa 2007, s. 34.

nego i duchowego tak ściśle zrosły się ze sobą, tak licznymi połączone były węzłami, a mimo to tak ciągle stroniły jeden od drugiego, jak Polacy i Rusini”<sup>15</sup>).

Mimo braku oczywistych związków, twórczość Tetmajera i Franki ma wspólne podstawy filozoficzne, kategorie i motywy, a oprócz tego bardzo podobny sposób wyrazu uczuć i rozterek.

Uczucia będące podstawą tej ostrej ironii, dla obu poetów najczęściej są nie tylko negatywne, drastyczne i jaskrawe, lecz częstokroć bywają bardzo bolesne i straszne. Przeżycia indywidualne, połączone z cierpieniem własnego narodu, powodują konflikt wewnętrzny, który z kolei doprowadza do łęku, przekleństw, rozpacz, rezygnacji, walki (często przegranej lub nawet nie podjętej), często może to być odrzucenie siebie i swoich umiejętności jako nieskutecznych w walce z wrogim światem, jest to również bezradność, niezrozumienie podstaw istnienia, niemożność odnajdywania celu, sensu bycia.

Я не надіюсь нічого  
І нічого не бажаю,  
Що ж, коли живу і мучусь,  
Не вмираю!<sup>16</sup> –

Nie spodziewam się nic  
I niczego nie chcę.  
Cóż, tylko żyję i się męczę...  
Ale nie umieram<sup>17</sup>

pisze Franko, traktując te słowa jako swoiste motto twórczości i całego swego życia. Wprawdzie twórczość wielu poetów modernistycznych cechowała się podobnym, biernym podejściem do walki życiowej, ale Franko wzbogaca ją również chłodnym wyszydzeniem własnej bezsilności.

<sup>15</sup> I. Franko, *Wzajemny stosunek literatury polskiej i ruskiej*, dz. cyt., s. 1.

<sup>16</sup> I. Франко, *Я не надіюсь нічого...* Publikacja na stronie internetowej: <http://www.i-franko.name/uk/Verses/ZivjaleLystja/1/9.html> (dostęp: 01/07/2017).

<sup>17</sup> Tu i dalej w tekście utwory Franki podaję w tłumaczeniu własnym – I. Sz.



Taki motyw bierności wobec cierpienia i trudnych okoliczności życia wybrzmiewa bardzo podobnie u Przerwy-Tetmajera, kiedy pisze on, że najokropniejszym pytaniem ze wszystkich było dlań pytanie „Po co?”<sup>18</sup>. W liryku *Zasnąć już* ukazuje całą „ohydną gromadę”, ludzi którzy „trupie swe ręce na czoło mi kładą”.

To wyraz lęku przed przyszłością, który pochodzi od niezrozumienia terażniejszości, od niewiary w skuteczność własnych czynów, która najczęściej prowadzi do bierności i, konsekwentnie, aż do szyderstwa z samego siebie, wywołanego uświadomieniem własnej nicości i lękiem przed nią, przed tym, do czego może ona doprowadzić.

Dlatego akurat, w tym kontekście pojawia się chłód ironiczny, kiedy poeta pragnie śmierci, którą nazywa snem (częste u Tetmajera), ponieważ „strudzony jestem walką bezowocną // z siłą losu przemocną”<sup>19</sup>. Podejście ironiczne ujawnia się w momencie, kiedy autor dochodzi (choć bardzo niechętnie) do wniosku, że nawet za progiem życia nie zazna spokoju, ale mimo wszystko prosi o sen. Poeta niby wyszydza siebie, swe pragnienie spokoju, które, jak widać, nie jest mu dane.

Ten kontekst wyszyczenia siebie jest wspólny dla obojga poetów. Wybrzmiewa zarówno w poezji intymnej, jak i we współczesnej.

Franko ze złościwością i rozpaczą wypowiada słowa:

Якби я не дурень, що лиш в думках кисне,  
Що співа і плаче, як біль серце тисне,  
Що будуще бачить людське і народне,  
А в сучаснім блудить, як дитя голодне.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Zasnąć już*. Publikacja elektroniczna na stronie: <http://www.linkpolonia.com/forums/post/59099/POEZJA-MLODEJ-POLSKI>

KazimierzPrzerwaTetmajer.aspx#\_WdDER7puLIU (dostęp 19/07/2017).

<sup>19</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Do snu*. Publikacja elektroniczna na stronie: <http://literat.ug.edu.pl/tetmajer/003.htm> (dostęp 19/07/2017).

<sup>20</sup> I. Франко, *Якби знав я...* Publikacja elektroniczna na stronie: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=franko&page=lystia21> (dostęp 08/07/2017).

Gdybym nie był durniem, który tylko w myśli się kwasi  
Który śpiewa i płacze, gdy ból serce ściska,  
Który widzi przyszłość swoją i narodu,  
A w dzisiejszych czasach błądzi, jak głodne dziecko.

Czytelnik nie dowiaduje się, co osiągnąłby poeta, „gdyby nie był durniem” – ponieważ Franko kończy wiersz słowami, że są to tylko „fantastyczne myśli, fantastyczne marzenia”<sup>21</sup>. Jest to akt niedopowiedzenia, bardzo typowy dla ironii, i podobny jest on do machnięcia ręką, wyrzeczenia się wszystkich marzeń i pragnień.

W tym miejscu przywołam ujęcie teoretyczne, które może moim zdaniem usytuować ironię obu pisarzy w wymiarze bardzo osobistym. Chodzi o rozważania D. Muecke’go, który sklasyfikował ironiczne strategie. Ironią jawną nazywał coś oczywistego, co jest zrozumiałe dla wszystkich, którzy dany fragment przeczytają: „z ironią jawną mamy do czynienia wówczas, gdy ironiczna sprzeczność bądź niezborność poszczególnych elementów wyraźnie bije w oczy”<sup>22</sup>. Drugim poziomem jest ironia ukryta, która „traci swój charakter, od sarkazmu i niedomówienia spadając do pozycji języka bezpośredniego, bardzo często bywa sprawą indywidualnej oceny”<sup>23</sup>. Między tymi podejściami ironicznymi istnieje taka różnica, że ze strony odbiorcy dla zrozumienia drugiej jest wymagana większa wiedza, a ze strony nadawcy większa szczerść, ponieważ ukryta ironia może być stosowana tylko według cech osobistych, indywidualnych, które mogą być znane w określonym kręgu czytelników.

Przykładem tego może być ironia w kontekście religijnym na fundamentach racjonalności, która jest wspólnym motywem w twórczości obu poetów, chociaż różnymi środkami wyrażana.

Ukraiński poeta korzysta z formy ironii jak porównania, używa on jednak jej dość nietypowo. W jednym kontekście mówi on o siłach nadprzyrodzonych.

---

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 255.

<sup>23</sup> Tamże, s. 257.

Не боюся я ні бога, ні біса,  
Не боюся я й вовка з ліса.<sup>24</sup>

Nie boję się ani Boga, ni diabła,  
Nie boję się też wilka z lasu.

Pamiętając o tym, że Franko był człowiekiem głęboko wierzącym (do takiego wniosku dochodzi większość badaczy jego twórczości: „Franko nie tylko bardzo dobrze znał Pismo Święte, lecz był naprawdę wierzącym człowiekiem”<sup>25</sup>; „Franko był szlachetnym duchownym człowiekiem...”<sup>26</sup>), rozumiemy, jak donośnie brzmi ten motyw w jego twórczości.

Mając też w pamięci skłonności Franki do używania określonej symboliki (sam Franko nazywał symbolizm połączeniem idei, co częściowo należy do nieodłącznych cech samego sedna jej istnienia”<sup>27</sup>, a R. Hołod pisze, że symboliczna estetyka Franki zachwycała swoją estetyczną doskonałością współczesnych France przedstawicieli kultury<sup>28</sup>) słowa te można uważać za znaczące o wiele więcej, niż ich literalny sens. Uważałabym je za ogólne obrazy sacrum i profanum, które figurują u Franki na równych podstawach w jedynym kontekście i zupełnie tracą różnicę między poziomami, istniejącymi w świadomości społecznej jako niezbędne elementy światopoglądu. Nie dochodzę do wniosku, że Franko skłonny był łączyć ustalone tradycje religijne, ponieważ był wierzący, ale w tym świetle jeszcze większym, mocniejszym może wydawać się cytowane wyżej porównanie. Może ono być

---

<sup>24</sup> I. Франко, *Не боюся я ні бога, ні біса...* Publikacja elektroniczna na stronie:  
<http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=franko&page=lystia02>  
(dostęp 05/07/2017).

<sup>25</sup> А. Смицнюк, О. Смицнюк, *Іван Франко, якого ми не знаємо...* (Про релігійні погляди Каменяра), w: Обрії, № 2(39), 2014, s. 75.

<sup>26</sup> Słowa ks. I. Muzyczka, cyt. za: I. Захара, *Релігійність у житті і творчості Івана Франка*, w: Наукові записки. Сер. «Історичне релігієзнавство». Вип. 6, 2010, s. 161.

<sup>27</sup> I. Франко, *Принципи і безпринципність*, w: Зібрання творів у 50 т. Т. 34. Літературно-критичні праці (1902–1905), Київ 1981, s. 189.

<sup>28</sup> Р. Голод, „З його духа печаттю”: *I. Франко і новаторство в літературі*, w: Перевал, № 2-3, 2006, s. 39.

krzykiem rannego zwierzęcia lub wołaniem steranego życiem bohatera.

Można potraktować ów fragment jak ironiczny ton, o którym wspominał Bachtin<sup>29</sup>, pisząc o światopoglądowej tradycji Słowian, którzy po swoim pogaństwie otrzymali rzekome prawo bezkarnie łączyć wyższe, czyli powiązane ze światem Boga i religii, i niższe, czyli powiązane ze światem ludzi, jako figur komizmu, często komizmu dość ostrego, zbliżającego się do sarkazmu.

W tym przypadku France nie chodziło jednak o sarkastyczną wizję religii, ale w taki sposób udaje mu się pokazać duszę swego bohatera, który, jak dowiadujemy się z dalszej treści liryku, nie boi się również ani cesarza, ani złej mowy ludzi, ani nawet gniewu ukochanej dziewczyny, boi się natomiast nieuniknionego, niemego bólu związanego z niespełnieniem marzeń.

Ironiczna wizja wyższej mocy obecna jest również u Tetmajera, który z kolei zwraca się w kierunku teatralizacji Boga. Opisuje on swoje zwątpienie w Boga i zarzuca mu, że czasem odczuwa coś podobnego do utraty wiary. A więc prosi on: „abyś w błyskawicach // na niebo wystąpił i w płomieniach cały // Pan pełen mocy i Bóg pełen chwały”<sup>30</sup>. Treść ironiczna brzmi jednak nie w samym akcie teatralizacji, a w tym, że oprócz takich opisów poeta nie widzi innego obrazu Boga, innej jego roli, innego przeznaczenia, oprócz ciskania gromami i zrzucania w czelusć piekła tych, którzy mu się nie podobają. A więc jest on dla Tetmajera tylko symbolem, treścią zewnętrzną, co wskazuje, że jest to jedynie akt teatralizacji.

Postawie Tetmajera blisko przygląda się współczesny mu krytyk literacki Stanisław Tarnowski, którego fragment z *O literaturze polskiej XIX wieku* może służyć jako motto smutnej religijnej ironii: „W co więc wierzyć? Czego się spodziewać? Gdzie złożyć i oprzeć te uczucia i chęci dobre, jakie człowiek ma? Dlaczego żyć i czemu służyć? Bóg – to słowo bez znaczenia”<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Т. 6, Москва 2002, с. 179.

<sup>30</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Niewierny*. Publikacja elektroniczna na stronie: [http://www.eximus.14lo.lublin.pl/literatura\\_polska/tetmajer\\_przerwa\\_kazimi\\_erz\\_poezje.pdf](http://www.eximus.14lo.lublin.pl/literatura_polska/tetmajer_przerwa_kazimi_erz_poezje.pdf) (dostęp 05/07/17).

<sup>31</sup> S. Tarnowski, *O literaturze polskiej XIX wieku*, Warszawa 1977, s. 778.

Wyraźną ironię u Tetmajera odznaczają się też inne motywy filozoficzne w jego poezji.

Jeden z najlepiej znanych liryków Przerwy-Tetmajera *Koniec wieku XIX* odsłania porównanie losu człowieka do mrówki, rzucanej na szynę. „Czy może ona walczyć z pociągiem nadchodzącym w pędzie?”<sup>32</sup> – jest to wyraz nie tylko bezbronności człowieka, jego bezsilności wobec losu i świata, ale również da się tu widzieć ujawnienie absurdu życia. Jaki może być cel w życiu mrówki na szynach? A mówiąc o przyszłości, poeta wspomina nie cele, marzenia lub chociażby lęki, a jedynie kres świata i zgasłe słońca jako kosmiczne symbole końca.

Cała treść tego wiersza brzmi jak wielka ironiczna wypowiedź poety wobec życia ludzi na ziemi, w której Tetmajer nie widzi żadnego pozytywnego wyjścia. Tu można dostrzec jego ironię już nie tylko jako wyszydzenie, ale również jako krytykę.

Jest to ironia, która zmienia swoje przeznaczenie: albo jako życiowe motto, albo metoda prowadzenia dialogu z ludzkością, która już nie pragnie odnaleźć obiektywnej prawdy, ale stara się po prostu dać wolność rozwojowi człowiekowi i jednocześnie chronić go od świata, w którym mieszka. Ironiczność w takim przypadku jest swoistą ochroną, dystansem od opisywanego podmiotu<sup>33</sup>. Ten dystans z jednej strony daje pocie perspektywę spojżenia na ten świat, a zarazem też na podmiot swego wiersza. Rozumiejąc, że w tym przypadku opisywane podmioty ironii często są też bolesnymi albo trudnymi do przyjęcia, zrozumienia czy nawet przeżycia, ten dystans, który stwarza ironia, staje jednocześnie ochroną poety przed opisywaną przezeń rzeczywistością.

Jednak trochę inaczej wygląda to u Franki. W poezji ukraińskiego „wstydliwego modernisty” ironia nie chroni człowieka, a jest ostrym sztyletem przeciwko życiowym okolicznościom, narzędziem nie walki i obrony, lecz samozagłady.

Moim zdaniem, jedną z bardziej wyrazistych postaci w jego poezji jest starzec z mało znanego liryku Franki *Chodziłem na*

<sup>32</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Koniec wieku XIX*. Publikacja elektroniczna na stronie: <http://literat.ug.edu.pl/tetmajer/013.htm> (dostęp 05/07/2017).

<sup>33</sup> Teorię ironicznego dystansu opisał wspomniany wyżej David Kaufer. Zob. D. S. Kaufer, dz. cyt., s. 149.

*wieś. Dusza boli dotychczas.* Poeta opisuje starca, który umiera, ale rezygnuje z ofiarowanej mu przez podmiot liryczny pomocy, (w którym da się widzieć samego Frankę).

Мені? Підмогу? Це даремна праця!  
Я богу прошу, щоб мерщій сконать<sup>34</sup>

Co? Pomoc? Dla mnie? To na marne!,  
Ja błagam Boga, żeby szybciej zemrzeć...

Ale tu już się odczuwa podobne wyrzeczenie chęci życia, które jest podstawą zimnej ironii obu poetów. Nie doprowadza ono ani do prawdy, ani do ochrony człowieka, ani nawet do ulgi. Jest to swoiste apogeum zimnej ironii Franki. Przemienia się ona w końcu w śmiech tanatyczny, będący końcem tej walki. Ani przegranej, ani wygranej.

W burzy istnienia Franko i Tetmajer nie są chronieni przez ironię, nie odczuwają oni nawet ulgi życiowej, którą zwykle przynosi śmiech<sup>35</sup>, dlatego że ich słowa są ostrym kryształem bólu ludzkiego i męki, od której nie ma schronienia i której nie ma końca.

Późna poezja Franki cechuje się przeciwstawieniem wszystkiego wszystkiemu.

Hiszpański filozof, José Ortega y Gasset pisze, że „Modernistyczna sztuka jest przeciwstawiana masom ludzi, i będzie tak zawsze. Naprawdę jest ona cudza narodowi... a nawet więcej. Jest mu wroga”<sup>36</sup>. Na przykładzie poezji Franki i Tetmajera przekonujemy się o tym, że świat zagraża człowiekowi, a człowiek często rezygnuje z walki. Sztuka, w tym przypadku rozpatrywana jako

<sup>34</sup> I. Франко, *В село ходив...* Publikacja elektroniczna na stronie: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=franko&page=izdniv10> (dostęp 10/07/2017).

<sup>35</sup> Nie mogą tu nie wspomnieć zdania z najwybitniejszej powieści Umberto Eco *Imię róży*: „śmiech zabija strach, a bez strachu nie ma wiary”. I chociaż napisał to w odniesieniu do wiary chrześcijańskiej, lecz uważam, że da się tak powiedzieć również w tym przypadku.

<sup>36</sup> X. Ортега-и-Гассет, *Избранные труды*, сост. и ред. А. Руткевич, Москва 1997. с. 61.

twórczość poetów, jest wroga całemu światu, bo cierpi przez świat, i jednocześnie jest wroga ludziom.

Mimo że na zarzut Wasyla Szczuratowa<sup>37</sup> o dekadencji Franki sam poeta zareagował gwałtownie, pisząc szyderczy wiersz pod tytułem *Dekadent* (w którym mówi: „Ja dekadentem? To nowina dla mnie! [...] Wziąłeś jeden fragment z mego życia // i odnalazłeś ciemne i mądre słowo // i całej Rusi obwieściłeś: To dekadent!”), ale warto przyznać, że większość poetyckiej twórczości Iwana Franki jest znaczonea mocnymi motywami dekadencjami, podobnie jak twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

Motyw zimnej ironii jest dla obojga poetów silnym i jaskrawym środkiem wypowiedzenia swoich uczuć i lęków. Ich zimna ironia do dziś brzmi ostro i szyderczo. A w tym czasie pojęcie *zimnej ironii* używane jest i przez współczesnych pisarzy i ludzi kultury. Przywołam na koniec słowa Olgi Tokarczuk, stwierdzającej, że najwięcej w życiu nienawidzi w ludziach akurat tego, bo „zimna ironia to jest podstawowy oręż Urizena”<sup>38</sup>. I właściwie cytat ten jest dobrym wnioskiem niniejszej próby zrozumienia poetów i ich lodowatych słów. Rozumienie ironii jako oręża, i postać Urizena pochodząca z mitologii poetyckiego świata Williama Blake’a może być symbolem zimnej ironii stosowanej przez Tetmajera i Frankę, ponieważ ten środek literacki, wypełniony emocjami, zawsze nosi jednak charakter reakcji umysłu.

Silna, straszna, często naprawdę bezlitosna ironia jest orężem tak silnych, wybitnych postaci polskiego i ukraińskiego modernizmu jak Kazimierz Przerwa-Tetmajer i Iwan Franko. W ja-

---

<sup>37</sup> W 1896 roku lwowskie czasopismo „Zorza” («Зоря») opublikowało artykuł W. Szczuratowa o Francie pt. *Dr Iwan Franko*, w którym autor pisał, że „zbiorek poetycki *Przewiędłe liście* jest objawem dekadencji w ukraińskoruskiej literaturze”. Nie była to zła aluzja, gdyż następnie autor artykułu wyjaśnia, że dekadencję uważa za mądry i artystyczny zamysł...”, jednak słowa te stały powodem kłótni między Szczuratowem a Franką. W szczegółach tę historię można przeczytać na przykład w opracowaniu Łarysy Kozak. Zob.: Л. Козак, *Василь Щурат та Іван Франко: З історії особистих і творчих взаємин*, w: *Українське літературознавство*, Вип. 74, 2011, s. 199-209.

<sup>38</sup> O. Tokarczuk, *Prowadź swój plug przez kości umartwych*, Kraków 2015. Cytat ze strony internetowej: <http://lubimyczytac.pl/cytat/177921> (dostęp 16/08/2017).

kimś sensie można nazwać ich Urizenami, którzy, każdy w swoim kraju i każdy w swojej literaturze, pełnili rolę symboli ludzkiego umysłu i energii, podobnie jak mityczny ich prototyp byli prawodawcami, despotami i sumieniem w jednej postaci.

### Bibliografia

- Przyboś J., *Sens poetycki*, Kraków 1967, s. 82.  
Гейко С., *Поняття «іронії» в сучасній філософії*, Гуманітарний вісник, 2014, № 203.  
Kaufer D. S., *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, przełożyła M. B. Fedewicz, w: *Ironia* pod. red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.  
Franko I., *Wzajemny stosunek literatury polskiej i ruskiej*, w: *Pamiętnik Zjazdu literatów i dziennikarzy polskich*. T. 1. *Referaty i wnioski*, Lwów 1894.  
Tokarczuk O., *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2015.

Iryna Shevchenko

*The University of Białystok*

## COLD IRONY IN KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER'S AND IVAN FRANKO'S POETRY

### Summary

The article explores the motive of cold irony in the poetic works of two representatives of modernism, the leading poets of their time in Poland and Ukraine, Kazimierz Przerwa-Tetmajer and Ivan Franko. There have been named several central themes that are considered by the poets with the approach of cold irony in the work of these poets, pointed out various and similar aspects in the approach of the two poets, compared their creative qualities in the context of this theme.

**Key words:** cold irony, Ivan Franko, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, modernism, poetry



Aleksandra Kołodziejczak

Uniwersytet w Białymstoku

## IRONIA W POEZJI ALEKSANDRA BŁOKA: NIEZNAJOMA *CONTRA* PRZEPIĘKNA PANI

Aleksander Błok (1880–1921) w historii literatury rosyjskiej zapisał się jako wybitny poeta, autor poematów (tu: *Dwunastu, Scytowie*) i dramaturg (choćby *Buda jarmarczna, Król na placu, Róża i krzyż*)<sup>1</sup>. Był on czołowym reprezentantem epoki Srebrnego Wieku, a dokładniej, pokolenia młodych symbolistów, którzy, uważając się za literatów-stwórców (demiurgów), pragnęli uchwycić wzniosłe idee i wyrazić je poprzez wieloznaczne słowo – poprzez symbol. Co ciekawe, to właśnie ironia była najbardziej charakterystyczna dla poezji symbolistów (również starszych – dekadentów), którzy, jak twierdzi rosyjska badaczka Irina Iwanowa, odkryli nową, do tej pory teoretycznie jeszcze nieuświadomioną jej formę w literaturze”<sup>2</sup>, stworzyli jej nowy historyczno-kulturowy typ<sup>3</sup>. Rosyjscy badacze podkreślają, iż ironia okresu symbolizmu zaczerpnęła wiele z ironii romantycznej, między innymi, zasadę kontrastu, dychotomiczne odczuwanie świata, literacką grę, wiarę w przewagę subiektywizmu i indywidualności twórcy nad ogółem, a sztuki nad codziennością<sup>4</sup>.

W odróżnieniu jednak od ironii romantyków w twórczości symbolistów z trudem odnajdujemy radosne upojenie wolnością czy też zachwyty nad swoim dziełem i talentem. Ich ironia jest ra-

---

<sup>1</sup> Ojciec Aleksandra Błoka był profesorem Imperatorskiego Uniwersytetu w Warszawie.

<sup>2</sup> И. Н. Иванова, *Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890-1910 годы)*, Autoreferat, Ставрополь 2016.

<sup>3</sup> Zob. tamże.

<sup>4</sup> Zob. *Ironia romantyczna*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 222.

czej okrutna, jej ostrze bezwzględnie skierowane jest przeciwko samemu artyście i jego ideałowi. Spełnia ona przede wszystkim funkcję korekcyjną – sprzyja przewartościowaniu duchowych poszukiwań<sup>5</sup>. U podstawy ironii symbolistów leży, z jednej strony, wiara w absolutną i transcendentną wartość (poszukiwanie czegoś wzniosłego, ideału), z drugiej zaś, zwątpienie w tenże ideał<sup>6</sup>. I nierzadko ironia ujawniająca się w oparciu o paralelę „wiera-zwątpienie” okazuje się być bezwzględną autoironią, egzystencjalnie tragiczną dla pomiotu lirycznego.

Literaturoznawcy zajmujący się badaniem poezji Aleksandra Błoka wskazują na romantyczne podwaliny jego ironii<sup>7</sup>. Niekiedy określają ją mianem tragicznej, mistycznej (mistyczno-religijnej), „kiedy świadomość zdaje sobie sprawę z istnienia kilku wymiarów bytu”<sup>8</sup>, bądź nihilistycznej<sup>9</sup>. Sam poeta zaś w swoim eseju z 1908 roku pod znamennym tytułem *Ironia* tę kategorię estetyczną nazwał „sceptycyzmem”, „śmiechem”, który „zaczyna się od diabelsko-dręczycielskiego i prowakacyjnego uśmiechu i kończy się buntem i obrazoburstwem (...) to śmiech spustoszenia (...) to bezmierna miłość, która oczernia oblicza naszych ikon, oczernia światłą szatę naszych świątyn”<sup>10</sup>.

Ikona, świątynią, wobec której Aleksander Błok skierował ostrze swojej ironii, był ideał Wiecznej Kobiecości – ideał, do którego pierwotnie gorliwie dążył. Ironia ta najpełniej została wyrażona w wierszu pod tytułem *Nieznajoma*, a ujawnia się przede wszystkim w rezultacie międzytekstowej gry symboli, dialogu między drugim a pierwszym tomem liryki poety *Wiersze o Przepięknej Pani* (1901–1903), między dwiema bohaterkami: Nieznajomą a Przepiękną Panią.

<sup>5</sup> Zob. И. Н. Иванова, *Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890-1910 годы)*.

<sup>6</sup> Zob. Tamże, s. 24.

<sup>7</sup> Zob. З. Г. Минц, *Поэтика Александра Блока*, Санкт-Петербург 1999; zob. też В.М. Жирмунский, *Поэзия Александра Блока*, Петербург 1921, s. 77-80.

<sup>8</sup> Zob. С. Н. Бройтман, *Ирония*, «Дискурс», 2000, № 8-9, s. 239-242.

<sup>9</sup> Zob. М. Т. Рюмина, *Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность*, Москва 2003, s. 250-253.

<sup>10</sup> А. А. Блок, *Ирония*, «Речь», 1908, 7 декабря, [http://dugward.ru/library/blok/blok\\_ironiya.html](http://dugward.ru/library/blok/blok_ironiya.html), 23.03.2017.

Aleksander Błok, zresztą jak zdecydowana większość rosyjskich symbolistów młodego pokolenia, na początku swojej drogi literackiej był pod silnym wpływem filozofii Włodzimierza Sołowiowa i jego idei Świętej Sofii. W przekonaniu tego filozofa Święta Sofia oznaczała zarówno wieczne Bogoczołwieczeństwo, jak i Platonowską ideę mądrości; to Dusza Świata, wszechjedność, nieuchwytny duchowe źródło, poprzez które może się ujawnić cała istota Boska<sup>11</sup>. W pierwszym tomie liryki Błoka *Wiersze o Przepięknej Pani* idea ta została wzbogacona o wymiar osobisty, autobiograficzny. Tytułowa Przepiękna Pani to nie tylko Sołowiowski symbol jedności i harmonii, życiowej równowagi i zbawienia. To także mistyczna metafora realnej osoby – ukochanej poety – Lubowi Mendelejewy, córki wielkiego chemika i przeciwnika mistycyzmu – Dymitra Mendelejewa.

Zatem znaczenie *Wierszy o Przepięknej Pani* należy odczytywać dwojako: popierwsze, w kluczu mistycznym, liturgicznym; po-dругie, w aspekcie realnych przeżyć poety, który pragnął, by jego lirykę interpretować jako dziennik spisany wierszami<sup>12</sup>. Przytoczę fragment jednego z wierszy (*Ja, młodzik, zapalam świece...*):

Ja, młodzik, zapalam świece,  
Płomień kadzidel strzegę,  
A Ona bez troski i słowa,  
Na tamtym śmieje się brzegu.  
Lubię modlitwy wieczorne,  
Przy białej cerkwi nad rzeką,  
I wioskę przed słońca zachodem,  
i szarugę mętnie błękitną.  
(...)  
Opadnie mętna kurtyna,  
Pan młody zejdzie z ołtarza,  
A ponad zębatym lasem  
Zapłonie weselna zorza<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Zob. F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 10: *Filozofia rosyjska*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 2009, s. 200.

<sup>12</sup> Zob. B. Орлов, *Гамаюн: жизнь Александра Блока*, Киев 1989, s. 104.

<sup>13</sup> A. A. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт.*, t. 1, Москва 1997, s. 112. Tu i dalej – tłumaczenie moje.

Ona – Przepiękna Pani – jest nieuchwytna, znajduje się gdzieś *tam*, na *tamtym* brzegu, w świecie nienamacalnych idei. Podmiot liryczny niczym pan młody z pokorą, oczekuje swej nieziemskiej wybranki „przed słońca zachodem”. Wiersz ten zawiera wiele leksemów-symboli odnoszących się do treści liturgicznej: „biała cerkiew”, modlitwy, świece, „płomień kadzidel”, ołtarz, także przeważający w wierszu kolor biały symbolizuje wiarę i duchową niewinność Przepięknej Pani, Madonny, Carycy. Przywołany liryk – jak i pozostałe wiersze z tego tomu – utrzymany jest w nastroju modlitwy, mistycznego oczekiwania Jej nadejścia równoznacznego z duchowym odnowieniem świata<sup>14</sup>. Przejścia miłosne podmiotu lirycznego – przedstawione w wymiarze religijnym (niematerialnym) – stają się rytualnym obrzędem służenia Przepięknej Pani, która skrywa żywą duszę świata, jego mistyczną istotę.

Wiersz *Ja, młodzik, zapalam świece* można interpretować również dosłownie, jako apostrofę skierowaną do Lubowi Mendelejewy, która wówczas mieszkała na wzgórzu otoczonym lasem, we wsi Tarakanowka, na brzegu rzeki Lutośni, nieopodal cerkwi z białego kamienia<sup>15</sup>. Biel odnosi się także do wizerunku ukochanej poety. Jak zaświadcza w swoich wspomnieniach Sergiusz Sołowiow – przyjaciel poety i brat wybitnego filozofa: „Małomówność, skromność, prostota, elegancja Lubowi Dmitriewny Mendelejewy wszystkich zachwycała... Jej tycjańskie i staroruskie piękno zyskiwało na tym, iż potrafiła się elegancko ubierać, najbardziej było jej do twarzy w bieli”<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Przytoczę fragment innego wiersza:

„Wchodzę do świątyni ciemności,  
Dokonuję obrzędu skromnego,  
Tam oczekuję Przepięknej Pani,  
W blasku znicza czerwonego”.

– А. А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт.*, t. 1, s. 128.

<sup>15</sup> Zob. I. Panek, *Поэзия слов и красок в эпоху модернизма*, Брно 2013, s. 38.

<sup>16</sup> С. Соловьёв, письмо к матери, 10.01.1904, w: В. Н. Орлов, *Александр Блок в воспоминаниях современников в 2-х тт.*, t. 1, Москва 1980, s. 118.

Autor *Wierszy o Przepięknej Pani* tworzył poetyckie obrazy w oparciu o życie codzienne; do Mendelejewy pisał: „Jesteś całą moją młodością, moją żywą nadzieją, moim ziemskim bytem. Jesteś moim ideałem nie tylko *tam*, no i *tu*”<sup>17</sup>. Błok pragnął pokonać dychotomię świata: dążył do zespolenia wymiaru ziemskiego, czyli sfery *profanum* z jej istotą – Duszą Świata, ideałem Wiecznej Kobięcości.

Lubow Mendelejewa była daleka od mistycyzmu swojego ukochanego, pragnęła od niego normalnych relacji, protestowała przeciwko sprowadzaniu jej osoby do jakiejś oddalonej abstrakcyjnej idei „Od życia mnie Pan odciągał – na jakieś wysokości, gdzie mi zimno, strasznie i nudno”<sup>18</sup>. Mendelejewa ubolewała, że jej ukochany nie dostrzega w niej żywego człowieka, człowieka z krwi i kości; w ich wspólne życie wdarł się:

(...) straszny chaos. Pokłady szczerych uczuć, szczerego upojenia młodością dla mnie i pokłady niedomówień i jego, i moich, ingerencja innych – słowem teatr działań wojennych, naprzestrzał przekopany podziemnymi przejściami, skrywającymi w sobie nadciągające katastrofy (...). Ja byłam zupełnie nieprzygotowana, bezbronna (...) Błok zaczął snuć teorię o tym, że nie jest nam potrzebna fizyczna bliskość, że to „astartyzm, ciemność i Bóg wie, co jeszcze. Odrzucona, (...) od razu została zgazona we mnie podstawowa wiara pokładana w sercu każdej dziewczyny w trwałość i jedność, która po raz pierwszy pokochała. Płakałam w te wieczory z taką straszną boleścią w duszy (...) młodość bywało rzucała nas czasem ku sobie nawzajem. W jeden z takich wieczorów, niespodziewanie dla Saszy, (...) stało się to, co powinno się było stać. Od tej pory ustanowiły się rzadkie, krótkie, po męsku egoistyczne spotkania”<sup>19</sup>.

Ku rozgoryczeniu poety wkrótce okazało się, że miłość i proza życia nie mogą współistnieć na równych prawach w jego poetyckiej przestrzeni: jak tylko ich relacje przybierały formę fizycznej bliskości, Ona traciła dla niego status kultu. Jak wspomina Men-

<sup>17</sup> Л. Долгополов, *Александр Блок. Личность и творчество*, Ленинград 1984, s. 43.

<sup>18</sup> Тамże, s. 42.

<sup>19</sup> *Александр Блок в воспоминаниях современников в 2-х тт.*, т. 1, Москва 1980, s. 171-172.

delejewa, Błok zaczął uświadamiać sobie, że „nie ubóstwiona kochanka wprowadzała go w życie, a przypadkowa, bezosobowa, kupiona na kilka minut”<sup>20</sup>. Do tej pory podzielana poetycka wizja uduchowionego świata rozpada się na dwie wykluczające się wzajemnie warstwy: *tamtą* (duchową) i *tutejszą* (ziemską):

Promienie mojej wolności  
*Tam* zapłonęły,  
*Tu* zasy i niepogoda  
 Świątynię okrążyły<sup>21</sup>.

Wiara poety zaczyna słabnąć, rozczarowuje się on w Sołowiowskiej utopii, w mistycyzmie i poetyce symboli (cykl *Rozstaje*, 1902–1904). Podmiot liryczny powoli oddala się od ideału Wiecznej Kobiecości, w jego poezję zaczyna wkradać się sceptycyzm (zwątpienie), a negacja symboli zawartych w pierwszym tomie przeobraża się w sceptyczną – a nawet nihilistyczną – (auto)ironię.

Pod tym względem znaczący jest wiersz *Nieznajoma*, a właściwie jego główna bohaterka:

Każdego wieczoru o naznaczonej godzinie,  
 (A może mi się to tylko śni?)  
 Dziewczęcy stan, ściśnięty jedwabiem  
 w zamglonym oknie porusza się.  
 (...)  
 I przywołują legendy dawne,  
 Sprężyste jedwabne tkaniny jej,  
 I kapelusz z żałobnymi piórami  
 I pierścionki na dłoni jej wątłej<sup>22</sup>.

Przepiękna Pani z pierwszego tomu liryki Aleksandra Błoka zostaje zamieniona przez swój odwrócony symbol – demoniczny sobowtór – Nieznajomą, odzianą w „sprężyste jedwabie”, w kapeluszu z piórami, z pierścionkami na „dłoni wątłej”. W odróżnieniu

<sup>20</sup> Cyt. za: I. Panek, *Poezja słów i kolorów w epoce modernizmu*, s. 45.

<sup>21</sup> A. A. Błok, *Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт.*, t. 1, s. 93.

<sup>22</sup> A. A. Błok, *Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт.*, t. 2, Москва 1997, s. 122-123.

od Nieziemskiej Przyjaciółki jej postać jest namacalna; jest ona, jak sam poeta określił: „piękną lalką”<sup>23</sup>, „ziemskim wytworem”<sup>24</sup>, „wieńcem atytezy Przepięknej Pani”<sup>25</sup>. Ironia Błoka oparta została tu na dewaluacji porzuconego przez siebie ideału; to okrutna autoironia, ironia dekadenccka (egzystencjalno-tragiczna). W utworze *Nieznajoma* poeta przedstawił straszny i zepsuty moralnie świat, w którym wzniosłe idee giną w ciemnościach, brudzie i rozwiązłości<sup>26</sup>.

Sceptycyzm zaszyfrowany jest w wartwie semantyczno-leksykalnej utworu: poetyzmy charakterystyczne dla *Wierszy o Przepięknej Pani* zostają sflakowane, pozbawione wszelkiej wzniosłości, wprowadzone w kontekst powszedniości. „Białe cerkwie” i ro-

<sup>23</sup> A. A. Блок, *О современном состоянии русского символизма*, «Аполлон», 1910, nr 8, [http://dugward.ru/library/blok/blok\\_o\\_sovremennom\\_sostoyanii.html](http://dugward.ru/library/blok/blok_o_sovremennom_sostoyanii.html), 23.03.2017.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Por. ironię zastosowaną przez Alfreda de Musseta; *Spowiedź dziecięcia wieku*, tłum. T. Żeleński-Boy, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/spowiedz-dziecięcia-wieku>, 14.06.2017, s. 29-30. Tu autor również przedstawia dwa skrajnie różne wyobrażenia o kobiecie: kobieta rozpustna przeciwstawiona jest ideałowi kobiety ujętemu w kontekście sakralnym: „Miłość to wiara, to religia ziemskiego szczęścia, to promienny trójkąt umieszczony w sklepieniu świątyni, którą nazywamy światem. Kochać znaczy poruszać się swobodnie w tej świątyni i mieć u boku istotę zdolną zrozumieć dlaczego myśl jakaś, słowo, kwiat sprawia, iż zatrzymujesz się i podnosisz głowę ku niebiańskiemu trójkątowi (...) Czy znasz kobiety, które by tak kochały? Nie, nie, sam przyznaj. Kochać dla nich to co innego; to wychodzić z domu zakwefioną, pisać ukradkiem, stąpać ze drżeniem na końcach palców, spiskować i sztydzić, zawracać omdlewającymi oczami, wydawać skromne westchnienia w sztywnej i nakrochmalonej sukni, a potem, zamknąwszy drzwi na klucz, zedrzyć ją przez głowę; upokorzyć rywalkę, oszukać męża, przywieść do rozpaczki kochanków; kochać dla nich to bawić się w kłamstwo, tak jak dzieci bawią się w chowanego; ohydna rozpusta serca, gorsza niż wszelkie wyuzdania rzymskie na saturnaliach Priapa; zbędkarcona parodia zarówno występku jak cnoty; głucha i podła komedia pełna szeptów i kosych spojrzeń, gdzie wszystko jest małe, wytworne i zniekształcone niby owe chińskie monstra z porcelany; oplakane przedrzeźnianie wszystkiego, co jest pięknego i szpetnego, boskiego i piekielnego w świecie, cień bez ciała, szkielet boskiego stworzenia”.

mantyczne wiejskie pejzaże przemieniają się tu w mroczną aglomerację miejską, w karczmy i restauracje<sup>27</sup>:

Wieczorami nad restauracjami  
 Powietrze – gorące, dzikie i głuche  
 I włada pijackimi okrzykami  
 Wiosenny i trupi zaduch.  
 W oddali nad pyłem zaułków  
 Nad nudą podmiejskich dacz  
 Tam złoci się precel nad piekarnią  
 I słyhać dziecięcy płacz.  
 (...)  
 Nad jeziorem skrzypią dulki  
 I słyhać kobiecy pisk  
 A na niebie obojętny  
 bezsensownie krzywi się dysk<sup>28</sup>.

Obrazy stają się nie tyle prozaiczne i niesymboliczne, co antysymboliczne<sup>29</sup>; symbole przekształcają się w parodię na symbole (ironia symbolu<sup>30</sup>). Desymbolizacji ulegają na przykład „wieczory”. W *Wierszach...* wieczorna pora to tajemniczy czas spotkań z Przepiękną Panią. W *Nieznajomej* są to wieczory nad restauracjami, to czas flirtu i schadzek. Mistyczny „Duch” przemienia się w „trupi zaduch”, symbol „Przepięknej Pani” rozpada się na wiele dam, rozkrzyczanych działkowiczek, prostytutek, spacerujących z pijanymi frantami. Poeta osiągnął efekt ironii także poprzez zastosowanie oksymoronów; przykład: „wiosenny i trupi zaduch”, bądź kalamburów: „złoci się precel nad piekarnią”, „na niebie obojętny bezsensownie krzywi się dysk”<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Zob. И. Иванова, *Символистская ирония в позднем творчестве А. А. Блока*, «Вестник Савропольского государственного университета» 2006, nr 45, s. 123-125.

<sup>28</sup> А. А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт.*, t. 2, s. 122-123.

<sup>29</sup> Zob. З. Г. Минц, *Символ у Блока*, w: *В мире Блока. Сборник статей*, Москва 1980, s. 186.

<sup>30</sup> Zob. И. Н. Иванова, *Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890–1910 годы)*.

<sup>31</sup> З. Г. Минц, *Поэтика Александра Блока*, Санкт-Петербург 1999, s. 536-539.



W wyniku sprowadzenia Sołowiowskiej idei sofijności do poziomu przyziemności, Błok zyskał miano „dekadenta i mistycznego huligana”<sup>32</sup>. Autor *Niezajomej* ostatecznie rozstał się z grupą symbolistów.

Sprowadzenie ironii Błoka do czystej negacji byłoby jednak zbyt daleko idącym uproszczeniem. Poeta oddalił się od swojego duchowego ideału, lecz nie zanegował go jednoznacznie. Pozostawił go w Platonowskim świecie idei, który, według poety, ma rację bytu, lecz poza ironiczną przestrzenią jaką jest miasto, karczma, restauracja. Pozostawił go gdzieś daleko za zamglonym oknem, w które wpatrzona jest Nieznajoma. Świat idei – „czarujący brzeg”, „czarująca dal” skrywa się w „bezdennych niebieskich” oczach bohaterki, pod ciemnym woalem (symbolem żałoby i upadku). Bohater liryku zbliża się do Niej, będąc w stanie upojenia; nie potrafi sprecyzować, czy to jawa, czy „to tylko mu się śni”. Upojenie alkoholowe, a konkretnie wino, okazują się metaforą miłości, mistycznej ekstazy, dionizyjskiego żywiołu: „Prawda zakłęta jest w winie” – wykrzykuje podmiot liryczny<sup>33</sup>. Mamy tu do czynienia z tak zwaną ironią mistyczną, polegającą w tym przypadku na tym, iż to, co wcześniej zostało zanegowane – rzeczy przyziemne, podłe, niegodziwe – otrzymują nową lepszą jakość, zostają oczyszczone z grzechu i uwzniośnione<sup>34</sup>.

Podsumowując, w twórczości Aleksandra Błoka ironia odgrywa wyjątkową rolę. W jego przestrzeni poetyckiej sąsiadują ze sobą różne typy ironii: romantyczna, sceptyczna, nihilistyczna, tragiczna, mistyczna, ironia symboli oraz okrutna autoironia. Co więcej, te wymienione typy nie tyle się przeplatają, co wstępują w pewien dialog zarówno na poziomie międzytekstowym (utwór *Niezajoma* contra *Wiersze o Przepięknej Pani*), jak i wewnątrztekstowym: liryk *Niezajoma* zawiera, z jednej strony, totalną negację świata idei, z drugiej zaś, krzewi wiarę w jego istnienie

<sup>32</sup> I. Panek, *Поэзия слов и красок в эпоху модернизма*, s. 52.

<sup>33</sup> Zob. tamże, s. 52-53; zob. też «Незнакомка» А. А. Блока: пять разборов, IV, «Вестник ПСТГУ», III: «Филология», 2009, z. 2 (16).

<sup>34</sup> Zob. И. Н. Иванова, *Символистская ирония в позднем творчестве А. А. Блока*, s. 124.

objawiające się poprzez przyziemną, odidealizowaną rzeczywistość.

### Bibliografia

- «Незнакомка» А. А. Блока: пять разборов, IV, «Вестник ПСТГУ», III: «Филология», 2009, z. 2 (16).
- Copleston F., *Historia filozofii*, t. 10: *Filozofia rosyjska*, Warszawa 2009.
- Блок А. А., *Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт.*, t. 1, Москва 1997.
- Блок А. А., *Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт.*, t. 2, Москва 1997.
- Musset A. de, *Spowiedź dziecięcia wieku*, tłum. T. Żeleński-Boy, Fundacja „Wolne Lektury”, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/spowiedz-dzieciecia-wieku>, 14.06.2017
- Panek I., *Поэзия слов и красок в эпоху модернизма*, Брно 2013.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002.
- Александр Блок в воспоминаниях современников в 2-х тт., t. 1, Москва 1980.
- Блок А. А., *Ирония*, «Речь», 1908, 7 декабря, [http://dugward.ru/library/blok/blok\\_ironiya.html](http://dugward.ru/library/blok/blok_ironiya.html), 23.03.2017.
- Блок А. А., *О современном состоянии русского символизма*, «Аполлон», 1910, nr 8, [http://dugward.ru/library/blok/blok\\_o\\_sovremennom\\_sostoyanii.html](http://dugward.ru/library/blok/blok_o_sovremennom_sostoyanii.html), 23.03.2017.
- Бройтман С. Н., *Ирония*, «Дискурс», 2000, № 8-9.
- Долгополов Л., *Александр Блок. Личность и творчество*. Ленинград 1984.
- Жирмунский В. М., *Поэзия Александра Блока*, Петербург 1921.
- Иванова И. Н., *Символистская ирония в позднем творчестве А. А. Блока*, «Вестник Савропольского государственного университета» 2006, nr 45.
- Иванова И. Н., *Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890–1910 годы)*, Autoreferat, Ставрополь 2016.
- Минц З. Г., *Символ у Блока*, w: *В мире Блока. Сборник статей*, Москва 1980.
- Минц З. Г., *Поэтика Александра Блока*, Санкт-Петербург 1999.
- Орлов В., *Гамаюн: жизнь Александра Блока*, Киев 1989.
- Рюмина М. Т., *Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность*, Москва 2003.

Aleksandra Kołodziejczak  
*The University of Białystok*

IRONY IN THE POETRY OF ALEKSANDER BŁOK:  
THE STRANGER AND THE LADY BEAUTIFUL

**Summary**

Alexander Blok (1880–1921) went down in the history of Russian literature as a distinguished poet. In his works irony plays an exceptional role. In his poetic content various types of irony border one on another: romantic, sceptical, nihilist, tragic, mystical, irony of symbols, and a cruel self-irony. The icon, the temple at which Alexander Blok pointed the edge of his irony was the ideal of Eternal Feminine – the ideal that he initially strove for zealously. That irony was best expressed in the poem titled *The Stranger*, and it reveals itself most of all as the result of the intertextual game of symbols, dialogue between the second and the first volume of his lyric poetry *Verses about the Lady Beautiful* (1901–1903), between the two characters: The Stranger and the Lady Beautiful.

**Key words:** Alexander Blok, Russian literature, symbolism, irony, intertextuality



Aleksander Blok (1880–1921)

Jarosław Ławski  
*Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”  
Uniwersytet w Białymstoku*

## TADEUSZ MICIŃSKI I ŻYWIŁY IRONII

„Ten, który wyzwala swą duszę ze smaków podłej,  
wielkiej kliki – ten nie ma już żadnego oparcia”.

Tadeusz Miciński, *Białe Noce*<sup>1</sup>

### *Też ironista*<sup>2</sup>

Chciałbym już na początku zastrzec trzy kwestie.

*Primo*, także w moich odczytaniach, pierwszych, intuicyjnych, Miciński jawi się – ujęty całościowo – jako pisarz nieironiczny. Taki jednak, u którego, chcąc nie chcąc, raz po raz spotykamy się ze słowem ironia, nierzadko w sąsiedztwie kategorii, które problematykę estetyczno-światopoglądową jego tekstów powinny jeszcze poszerzać: groteska, szyderstwo, absurd (pisany wielką literą). Poznany jednak od początku do końca, wydaje się on, powtórzę, pisarzem podejmującym serio intelektualny wysiłek zbudowania wielkiej intelektualno-obrazowo-symbolicznej konstrukcji, summy ideowej. Zatem czegoś, co z założenia jest

---

<sup>1</sup> T. Miciński, *Białe Noce. (Wspomnienia z pobytu w Dumie)*, „Ludzkość” 17-29 stycznia 1907, cyt. za: tegoż, *Pisma rozproszone*, pod red. M. Bajki, J. Ławskiego, T. I: *Eseje i publicystyka 1896–1908*, wstęp, opr. i przypisy M. Bajko, W. Gutowski, Białystok 2017, s. 472.

<sup>2</sup> Tekst powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pod nazwą „Naukowa edycja krytyczna *Pism rozproszonych* Tadeusza Micińskiego w czterech tomach: eseje, liryka, publicystyka” (projekt MNiSW na lata 2016–2019).

nieironiczne, a mogłoby być nawet antyironiczne. Jednak antyironiczne u Micińskiego właśnie nie jest! Czytany od wydanych już w XXI wieku *juweniliów*<sup>3</sup> aż po wiersze, poematy i artykuły z okresu I wojny światowej, pisarz co jakiś czas zaskakuje jeśli nie złożonymi strukturami wyrażania ironii, gramami ironicznymi, to ironicznością fraz, o dziwo, możliwą do odnalezienia nawet w antygermańskich poematach-manifestach wojennych. Skąd się to zjawisko bierze, jakie jest jego miejsce w pełnym obrazie twórczości pisarza, którego – chcę podkreślić – dopiero wciąż lepiej poznajemy po stu latach od jego śmierci, wydając pierwociny twórczości i teksty rozproszone.

*Secundo*, zastrzeżenie istotne. Nie chcę robić z Micińskiego twórcy ironicznego, ironisty, a z figury jego losu nie chcę czynić figury ironii tragicznej. Egzystencję, los, biografię twórcy, tak skupionego na konstruowaniu projektów „Nowej Polski”, łatwo wpisywać w takie konstrukty ironiczno-tragiczne. Pisarz, pamiętamy, u świtu Niepodległej, wracając z Rosji do Polski, ginie zamordowany na ziemiach białoruskich. Wciąż nie znamy dobrze okoliczności tej tragedii. Rzeczywiście – to temat na osobne rozważania na przyszłość: o tragiczności losu autora *Wity*.

*Tertio*, jest dla mnie oczywiste, iż Miciński nie tylko nie jest pisarzem antyironicznym, apriorycznie odrzucającym ironię z jakichś przyczyn, lecz że jest twórcą świadomie posługującym się ironią w – co zasadnicze – określonych dawkach i upatrzonych miejscach swych dzieł<sup>4</sup>.

Szukam śladów ironii, ironiczności Micińskiego, nie wychodząc od narzucającej się tezy: Miciński to zapoznany ironista Młodej Polski. Właśnie nie! Jeśli pojawią się tu konstatacje, to wybrzmiały zgoła inaczej.

---

<sup>3</sup> Zob. T. Linkner, *Z juweniliów Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2016.

<sup>4</sup> Nie jest natomiast on dla mnie w żadnym wymiarze pisarzem sarkazmu, co przecież sprzeciwiałoby się jego ideowemu rozgorączkowaniu. Por. J. Ławski, *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 23-38.

### *Poświadczenia*

Pytanie inicjalne – jakie jest pole tekstowych poświadczeń żywiołu ironii u Micińskiego? Duże. Pisarz nie rzadko używa słowa *ironia*, a bywa, że zapisuje je majuskułą, wyjątkowo, jak w *Nietocie*, podkreśla jego znaczenie już na pierwszych stronicach tekstu. Ironia w ujęciu retorycznym, polemicznym, a nawet pamfletowym, wypływa tu jako samodzielny żywioł w najróżniejszych tekstach:

– Przywołują ją młodzieńcze rozprawki i artykuły, ale i późna publicystka z lat wojny i rewolucji (1917–1918).

– Pojawia się w tekstach eseistycznych, wstępujących czasem w najwyższe rejony wzniosłości, jak to ma miejsce w zbiorze esejów *Do źródeł duszy polskiej* (1906). Miciński bywa zjadliwie ironiczny, sarkastyczny, przede wszystkim w partiach polemicznych<sup>5</sup>.

– W dramatach, w partiach dialogów, niejedną raz wyblaskują małe i duże ironie Micińskiego – najczęściej polemiczne, czasem obudowane erudycyjno-kulturowym odwołaniem, jak w dramacie *W mrokach Złotego Pałacu, czyli Bazylissa Teofanu* (1909). Ironia funkcjonuje tu za pan brat z wysokimi rejestrami wzniosłości, stąd często trudności z rozróżnieniem kwestii wypowiedzianych *serio* i *buffo*<sup>6</sup>.

– Ogromną przestrzeń dla ironii tworzy publicystyka, zazwyczaj odbierana jako tylko moralizująca, kaznodziejska, programowa. Tymczasem można dostrzec w niej osobliwe węzły

---

<sup>5</sup> Przy tym ironia jest tu wpisana w szerszą strategię tworzenia efektu zaskoczenia, dziwności, niezwykłości. Por. też: G. Krajewski, *Figura hypotyposis w prozie Tadeusza Micińskiego*, „Zagadnienie Rodzajów Literackich” T. XLIV, z. 1/2 (87-88), Łódź 2001, s. 97-106.

<sup>6</sup> Zwracał na to uwagę dr Marcin Bajko w czasie panelu, którego zapis znajdziemy w niniejszym tomie. Stosująca poetykę wzniosłości, odwołująca się do mitu i symbolu wybitna pisarka ukraińska, Łesia Ukrainka, modernistka, także, jak Miciński, sięgała po ironię i słowo ironia w dramatach, owianych nutą ironii tragicznej. Zob. J. Ławski, *Ironia w strukturze dramatu: „Kasandra” Łesi Ukrainki*, w: *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne*, red. N. Maliutina, J. Ławski, Białystok – Odessa 2014, s. 305-326.

ironiczności, stałe miejsca, w których uruchamia się ironia. Najczęściej widać ją w wypowiedziach o młodzieży, stanie społeczeństwa (twórczość wczesna i dojrzała) lub w partiach przeładowanych wizyjną retoryką polityczną (pisma wojenne), a nawet w krytycznoliterackich tekstach z okresu wojennego. Ironicznym węzłem polemicznym jest też relacja Miciński – Herbaczewski, przy czym urodzony ironista Herbaczewski ma tu zdecydowaną przewagę siły głosu. Drugim osobistym węzłem spięcia ironicznego jest relacja Miciński – Niemojewski, zaświadczona znakomitymi tekstami polemicznymi<sup>7</sup>.

– Co uznać by wolno za zupełnie zdumiewające, Miciński-retor jest ironistą w *Walce o Chrystusa* (1911), a więc w wielkiej polemice religijnej (wybitnej literacko, żywej). Powiedziałbym, iż nie ma tekstu bardziej serio, bardziej retoryzowanego i równocześnie bardziej ironicznego (w szukaniu antecedenencji trzeba by sięgnąć aż do staropolskich polemik religijnych, traktatów, kazań i pastylli, sięgających po retoryczne *modi* ironizowania). Jak, pytam, możliwe jest łączenie traktatu teologiczno-polemicznego z pamfletem, istnego *furioso* ironii z wzniosłym dowodzeniem historycznej, religijnej misji Jezusa? Jak pogodzić ironię przechodzącą w obsesyjną niechęć do adwersarza, idiosynkrazję wobec „tłumu” ze zmysłem symbolisty, erudyty, człowieka budującego na oczach czytelnika własną wizję boskości, *sacrum*...(?). To i tak pisze tu Miciński:

„Wnętrza Ziemi mają nie tylko za sobą ludzi marnych.

Większość uczonych, mając serca nastrojone na ton Prometeiczny, umysłowo obracają się w ciasnym kręgu fizjologii jelit i mózgu, a historię ludzkości rozkruszają na coraz drobniejsze funkcje.

Wierzą w typ normalnego człowieka, który chce tylko jeść, z musu pracuje i czasem wyprawia brewerie rewolucyjne na ulicy.

Wszystko, co tajemnicze, nadludzkie – takiego uczonego wprawia w wściekłość: on może zrozumieć byt tasiemca – zatem ludzkości wolno być tylko uczłowiczonymi tasiemcami.

---

<sup>7</sup> Polemiki Micińskiego z Herbaczewskim i Niemojewskim powinny stać się tematem osobnej monografii.



Cóż rzec dopiero o gromadach »nauczeńców«, którzy, jak kruki za sępem, tak oni ciągną ślad w ślad za tym uczonym, który im obiecuje jeszcze jedno martwe ścierwo”<sup>8</sup>.

Oto głos pisarza-metafizyka. Nie mam, przynaję, odpowiedzi na powyższe pytania: jak on to splatał, wiązał i łączył w jedno – ironię, szyderstwo i *sacrum*?

– Jest, oczywiście, ironia w powieściach. O ile w *Nietocie* funkcjonuje w dużym natężeniu obok groteski, o tyle w *Xiędzu Fauście*, *Wicie*, *Mené-Mené...* unosi ją w dużym stopniu żywioł retoryczny – służy tu ustanawianiu programów, idei i obalaniu idoli. Gdy Miciński uruchamia swój wielki sympozjon, rozmowę o człowieku, historii i kulturze prowadzoną w kosmicznej skali, rozbłyśka zaraz i gaśnie, raz wykorzystana, ironia sporu, dialogu (*vide*: relacja Xiądz Faust – Piotr, Imogiena – Xiądz Faust).

Nigdzie – przecież! – ironia nie zostaje tu uwolniona, upodmiotowiona. Nigdzie nie staje się tematem samym w sobie. Zda się, iż jest środkiem osiągnięcia – i tylko środkiem – celów wprost antyironicznych: budowania projektu nowej kultury, cywilizacji, religii, a nawet uprawomocnienia wiary w Boskość *in statu nascendi*, boskość wszystkiego, co istnieje i co podlega dokonującemu się bez przerwy przebóstwieniu. Można tu widzieć, ale tylko w niewielkiej skali, powrót do wczesnoromantycznego sfunkcjonalizowania gestów ironicznych: mają one tam niszczyć formy starego świata, odsłaniając przestrzeń dla kreacji nowego<sup>9</sup>.

W *Nietocie* ironia zdaje się mieć jeszcze głębsze umocowanie: już na początku powieści manifestuje się jako jeden z dwóch wielkich żywiołów istnienia. Jako element ni to tragedii, ni to komedii, ni to bełkotu, ni to wielkiej spowiedzi czy wyznań:

„Tak mówi ludzkie wiecznie nieznanne Ja w głębinie swej.

My cienie – niedotykalni, wijemy się za pniami drzew.

Posłuchajmy spowiedzi!

Lub kto wie, może dziwacznej komedii?

<sup>8</sup> T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, wstęp, opr. tekstu i przypisy M. Bajko, Białystok 2011, s. 122, Rozdział I: *Istota religii*.

<sup>9</sup> Por. też, T. Ososiński, *Polemika Hegla z Solgerem*, w: tegoż, *Ironia a jedynostka. Koncepcja ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, Warszawa 2014, s. 139-141.

Bo nie wiadomo nigdy, gdzie kończy się groza i gdzie zaczyna się ironia w naturze i duchu”<sup>10</sup>.

Tak natrafiamy na moim zdaniem, jedno z miejsc fundamentalnych dla rozumienia ironii Micińskiego, miejsc odsłaniających nowe i nowatorskie przestrzenie ironii modernistycznej.

*Nietota*, czytana w kontekście tekstów dopiero co odkrywanych, wspaniałych esejów, takich jak *Traktat o piekle podhalańskim* (1907), *Białe noce. (Wspomnienia z pobytu w Dumie)* (1907), *Potąga* (1905), pokazuje jeszcze jeden, nowy wątek ironiczny: ironię autokreacji, ironię egzystencjalisty wpisana w formę eseiściecznie rozbestwioną, świadomie meandrowaną. Ten szlak, najsilniej obecny w tych trzech arcydzielnych tekstach, prowadzi ironię przez kolejne (jakże często wzniosłe) teksty-progi ze zbioru *Do źródeł duszy polskiej*, a pobłyskuje też we wciąż nietkniętej ręką refleksji badawczej korespondencji Micińskiego. Ironia egzystencjalna – to jedna z dwu koron tego żywiołu u autora *Potągi*.

– Tu koniecznie dodam, że wybrzmiewa ironia również w najdojrzałej liryce tomu *W mroku gwiazd* (1902), w *Niedokonanym* (1901–1918). Owa słynna fraza z *Lucifera* – „mój wróg słońce! wschodzi, wielbiąc Boga”<sup>11</sup> – dźwięczy dziś dla mnie subtelną nutą ironii o nieznanym pisarzowi i jego późniejszym czytelnikom jakościowym wymiarze. Tu, w tomie jaźniowej liryki uwidacznia się, sądzę, od czasu do czasu ironia, która nie jest zaprzeczeniem wzniosłej powagi, która nie niszczy, nie jest też czczą grą intertekstów. Jawi się ona w różnych odcieniach: jest poważnie nastrojowa lub tylko ledwie muskająca rdzeń istnienia. Ma kształty ironii sadycznej, lucyferycznej, okrutnej, blasfemicznej etc. lub tylko jest zwiewną rysą, ontologiczną nicią istniejącego.

To ironia, którą nazwę ontologiczną, wpisana w konstrukcję bytu jako dwójjedni Chrystusa i Lucyfera. W tym ujęciu

---

<sup>10</sup> T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. XXX. Fragment ten, wskazując na groteskową jednak dominantę prozy w tej powieści, komentuje badaczka: M. Popiel, *Wzniosła groteska. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.

<sup>11</sup> T. Miciński, *Lucifer*, w: tegoż, *Poezje...*, opr. J. Prokop, Kraków 1984.

jest ona nie tylko nieodzownym bytu cieniem, ile jego rdzeniem. Jest, być może, dynamiczną formą bytu i istnienia, stale się zmieniającego, rwącego i odradzającego, cierpiącego i ekstazyjnego. Stanowi ona samą energię starcia dwóch odwiecznie miazdzących się i złączonych sił: Lucyfera i Chrystusa, Chrystusa i Lucyfera, pierwiastka chrystusowego i lucyferycznego *et vice versa*, i tak w nieskończoność...

Dziś, inaczej niż w roku 1991, czytam też *Niedokonanego*<sup>12</sup>. To wciąż, jak widzę, tekst serio, lecz serio inaczej. Scena stracenia więźnia w finale poematu niosła dla mnie zawsze pewną wewnętrzną niezgodność. Dlaczegoż symboliczny gest, gest objawicielski, musi być gestem śmierci, „ukrzyżowaniem” wieszanego więźnia, blasfemią (oksymoron!) służącą boskości kosmicznego istnienia? Finalne solilokwia duszy więźnia wydawały się więc niejednoznaczne, podejrzane. Przypomnijmy te frazy:

„Buntownika miano stracić. Wyprowadzono na podwórze. Stała tu budowla, haniebna tak jak dawniej krzyż. Kapłan w czarnej, wlokącej się szacie stał przy nim – kat wiązał mu ręce w tył – a żołnierze z ostrzami chmurzyli twarze, pełni nienawiści.

Przy latarni wprowadzono więźnia na schodki i kiedy właśnie leciał meteor przez niebo, zakładano mu stryk na szyję – zbliżył się kapłan ze znakiem Zbawienia i Miłości, ale więzień, młody, zuchwały Buntownik, odsunął go spokojnie, lecz i bez uśmiechu – wszedł na ostatni już schodek, który mu poderwano spod nóg. Ujrzał meteor.

– Zawisnął rękoma, jakby chciał dać jakiś znak...

Odrzuć teraz, Duszo moja, wszystkie brzękadelka myśli, którymi chciałaś zamagnetyzować serce i odwrócić jego biegun – Nie bój się!”<sup>13</sup>.

Można dziś ten passus widzieć inaczej. Miciński uruchamia tu taki wymiar ironii, która sięga, mniej czy bardziej świadomie,

---

<sup>12</sup> Zob. J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995; wtedy widziałem w takim zakończeniu i „konsekwencję”, i „utopię” soteriologiczno-egzystencjalną (s. 106).

<sup>13</sup> Cyt. za: tamże, s. 56-57. Por. w tym kontekście interpretację: P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.

korzeniami aż do Schellinga, Böhmeo itd. Lecz przecież Miciński jest cokolwiek dalej w kulturze, w procesie przemian cywilizacyjnych – i dlatego jego teksty kanoniczne – *Nietota*, liryki, *Niedokonany*, *Walka o Chrystusa* i *Xiądz Faust* – emanują ten rodzaj ironii, ironiczności, który jest (jakby) sprzeczny z tym, o czym on pisze: A pisze o fundamencie ontologicznym. Ten ma zaś u niego wymiar dynamiczny, lucyferyczno-chrystusowy, a ze starcia tych różnych *dynamis* wynika właśnie nie-niszczycielska, kreacyjna ironia. Ironia, która nie buduje miejsca pod nowy świat, pod projekt ideologiczny, lecz jest weń wpisana. Jest częścią bytu...

W tym wymiarze Miciński przewyciężył romantyczne ironizowanie i samą ironię<sup>14</sup>.

### *Mieć ją, ironię, w sobie...*

Jak to objaśnić? Ironia we wnętrzu czegoś, co ona sama znosi, obala i ustanawia? Jak można być „wewnątrz” i naraz „poza”?

Hipoteza brzmiałaby: dzieło Micińskiego, w całości, *in toto* nieironiczne, zawiera w sobie nieodłączny-konstytutywny pierwiastek ironii ontologicznej.

W ten to sposób ironia szczepiłaby się i na symbolu, i na wszystkich jego mitycznych rozgałęzieniach. Tyle ich przynosi erudicon Micińskiego! Na ów trop naprowadzają zresztą klasyczne odczytania<sup>15</sup>. Zdaję sobie sprawę, jakie trudności uruchamia figura ironicznych metamorfoz symboli-postaci o tak fundamentalnym, ontologicznym dla pisarza znaczeniu, jak Chrystus i Lucifer. Czy istnieje tu sprzeczność inklinacji ideowych twórcy – historiozofa, estetyka, krytyka – z ironią? Czy istotnie patronat

<sup>14</sup> O ambiwalencjach ironizowania zob. T. Mackiewicz, *Ironia i wiara w „O pojęciu ironii” Sørensa Kierkegaarda*, „Tekstualia” 2005/2006, nr 3, s. 37-45.

<sup>15</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985; H. Floryńska, *Zwiastun ekspresjonizmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, z. 1; W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa – Poznań – Toruń 1980; M. Bajko, *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.

teoretyków ironii z Niemiec lub Francji jest tu nutą konieczną w przyporządkowaniu Micińskiego do jednej lub drugiej gałęzi kultury – czynieniu zeń albo historio- i teozofa, albo pan-estety i wszech-erudyty? Nie sądzę. Więcej te procedury mówią o naszej bezradności wobec poromantycznych dróg, jakimi zmieniając się szła ironia nowoczesności.

Tymczasem trzeba uznać prymarne konstrukcje symboliczne Micińskiego w całej ich mnogiej różnorodności – od opozycji nocy i dnia, Słońca i Księżyca, po konstrukcję *Christus versus Luciferus* – za symbolizację fundamentalnych intuicji wyobraźni pisarza.

Wyobraźni w swych podstawach symboliczno-mitycznej, odsyłającej do poznania dynamicznej wizji bytu, który się dzieje, zmienia, przeistacza. Przemienia się „ja”, z nim cały człowiek, a z człowiekiem historia, kultura. I tak kulturowo-cywilizacyjny naskórek lucyferyczno-chrystusowego Kosmosu, zmieniając się, cierpiąc i istniejąc, wskazuje na przemianę bytu, Wszystkiego, które przebóstwiając się, wznosi się ku niewyobrażalnej Pełni. Nieodłączną iskrą przeistoczenia każdej drobiny i Wszystkiego w Pełni jest tu ironia. Ta, która jest wewnątrz rzeczy i poza nią, obala, znosi i jest wciąż niezmiennie. Ironia niepojęta; ironia niepojmowalna jak *Deus absconditus*.

Przeobraża się też forma, w jakiej Miciński wyraża-ujmuje obrazy przeistoczeń. „Labirynty konwencji”<sup>16</sup> nie prowadzą tu na manowce – ani idei, ani formy. Zastanawiająca jest gra konwencjami literackimi, estetykami, gatunkami, erudycją. Spotęgowana, wzmożona gra. To, co jest jej, owej gry, oparciem, czyli struktury głębokie, jaźniowe wyobraźni, było na początku XX wieku niemal niemożliwe do odczytania, a raczej zdekodowania, dla czytelników, którzy, trzeba to zrozumieć, otrzymywali co kilka lat od pisarza coraz to nowe warianty i krystalizacje koncepcji powieści, liryku, dramatu. Były to dla nich nowe malunki Wieży Babel tuż po zburzeniu, gdy pomieszano języki. Nie znajdowali

---

<sup>16</sup> Zapożyczam tę formułę z pracy: M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji (O prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004.

wspólnego mianownika ideowego ni formalnego<sup>17</sup>, dysharmonię i chaos odczytując już w cudacznych tytułach: jeśli więc mrok, to świecących gwiazd, jeśli powieść, to „nie-to-ta” (czyli: jaka ta?), jeśli Faust, to w koloratce i sutannie, a jeśli obraz rozprężenia i upadku, to pod znakiem Wity (*vita nuova*) itd. Któż mógł to wtedy ująć w formułę twórczości spiętej przez oksymoron jako zasadę naczelną?<sup>18</sup>

A przecież forma Micińskiego, jego idiolekt pisarski w całości, idee i wybory estetyczne dają się czytać inaczej, gdy uwzględnimy ów pierwiastek wkorzonej w symbol ironii bytu. Wówczas ironia staje się mostem łączącym komedię z tragedią w ani w pełni komicznym, ani zupełnie tragicznym projekcie dziejącego się, nowego świata. Wtedy powieść i antypowieść<sup>19</sup> spotykają się w przestrzeni metaliterackiej – w formie trudnego do pojęcia manifestu, objawienia, programu z wpisaną w niego nieodzownie fałdą ironii. Ale ironii innej niżli ta, do której od czasów Arystofanesa, Tiecka, Schlegla i Bonawentury przywykliśmy<sup>20</sup>. Ironii, która nie jest też żadną ze znanych form opozycji, retorycznych, intertekstualnych gier takich czy innych. Ironii, która jest w środku, w centrum, przynależy do istnienia, manifestującego się jako Lucifer stający się Christosem. Ironii, co nie jest „z języka”, „w języku”, „językowa”, nie należy „do literatury” itp., lecz jest językiem i literaturą Wielkiego Procesu.

Są u Micińskiego – piszę to intuicyjnie – trzy ważne, rudymentarne formy ironii: retoryczna, egzystencjalna i ontologiczna. Wszystkie trzy „idą” przez całą twórczość pisarza,

<sup>17</sup> Zob. T. Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979; por. też W. Gutowski, *Młoda Polska według Czesława Miłosza*; J. Paszek, *Stary Miłosz a Młoda Polska*, w: *Pogranicza, cezury, zmiernicy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012.

<sup>18</sup> Mam na myśli pracę klasyczną: E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt.

<sup>19</sup> Zob. S. Eile, *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt.

<sup>20</sup> Por. W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994; J. Skuczyński, *Arystofanes – patron ironii romantycznej*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, T. II: *Universum*, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabiński, Białystok 2013.

są w niej do końca. Ale to ironia ontologiczna podporządkowuje sobie jako środek i narzędzie ironię retoryczną (ta autonomizuje się najżywiej w polemikach) oraz ironię egzystencjalną (tę najjaśniej widać w tekstach eseistyczno-reportażowych). Obie wciąga ona w służbę dziejącej się wielkiej przemiany.

Jeszcze o coś zapytam – czy więc ironia jest u Micińskiego żywiołem autonomicznym? Tak, lecz to autonomia części nierozwalnej całości. To autonomia bycia włączonym, implantowanym w Całość, której częściami na takich samych prawach są potem tragedia, absurd, euforia i acedia, groteska i ekstaza, realizm i symbolizm, głębia i pozór *et ad infinitum*... Ironia która jest i której nie ma. Ironiczne rozwiązanie tego paradoksu brzmi: ironia która jest i której nie ma to ta, która jest. Która rządzi i przeobraża. Przeobraża także s i ę. Czy nie tak samo Bóg Micińskiego jest i Go nie ma. Nie ma go, bo wciąż jest Lucyferem świata. Ten zaś staje się. Co znaczy: On jest. Bo stający się Lucyfer to stający się Chrystus... Tak w nieskończoność.

### *Ostatnie pytanie*

Miciński, tak mi się dziś wydaje, należy do niezbyt licznych twórców kultury nowożytnej, którzy podjęli dzieło tekstowego wyrażania głębokich pragnień znacznej części nowożytnej kultury: pragnień reintegrowania sacrum i kultury, religii i historii, ciała i ducha. Formą ponadgatunkową, a jednocześnie, o dziwo! – gatunkiem tego projektu reintegracyjnego jest mitopeja<sup>21</sup>. Wielka konstrukcja narracyjna złożona z setek symboliczno-mitycznych elementów, konstrukcja reintegrująca (i reinterpretująca) mityczne dziedzictwo ludzkości, która z XV-XVI wieku, potem w wiekach XVII-XIX uznała, że już poznała siebie samą w głębi swego jestestwa, stworzyła naukę i kulturę, zasiedlając i opanowując Ziemię. W procesie samopoznania – co za pech zasadniczy – zgubiła metafizyczny rdzeń istnienia: religię, sacrum, samą ludz-

<sup>21</sup> Por. o mitopei: J. Ławski, *Mickiewicz – mit – historia. Studia*, Białystok 2010.

kość, a nawet intuicje metafizyczne. Pogubiła się do szczętu. „Wszystko” zyskała, tracąc boskie Wszystko.

Trud Micińskiego to budowanie mitopei. W kulturze polskiej zaczyna się on od *Rodu ludzkiego* Staszica, idzie przez paryskie prelekcje Mickiewicza, Słowackiego *Króla-Ducha*, przez pisma „teologiczne” Krasieńskiego (a może jego listy?), marzenie Norwida o epopei, *Duchy* Świętochowskiego (jakby rywalizujące z *Tragedią człowieka* Imre Madácha). Wszystkie mitopeje mają jako swój istotny punkt odniesienia człowieka nowożytnego (a więc i mit faustyczny od XVI wieku). Wszystkie jawią się jako nieironiczne, pisane serio (jasne, że istnieją też parodie takie, jak *Anty-Faust* niemiecki czy *Beniowski* Słowackiego)<sup>22</sup>.

Gra romantyków z ironią kończy się już w XIX wieku albo konwersją religijną ironisty (a więc antyironicznym zanegowaniem), albo ironią ironii (prowadzącą do ironii ironii ironii itd., a więc do bełkotu, desemantyzacji), albo utylitaryzacją ironii, ograniczonej w swych rolach do funkcji narzędzia publicznych dyskursów (krytycznych, politycznych, społecznych).

Mitopeja z założenia jakby wyklucza ironię jako pierwiastek rozsadzający od wewnątrz wielopiętrowe konstrukcje reintegracyjne. Co najwyżej dopuszcza ironiczne refleksy podporządkowane procesowi syntezy symboli i mitów.

Otóż mitopeja Micińskiego – cała twórczość tak potraktowana lub tylko jej części – po raz pierwszy wpisuje nowy typ ironii ontologicznej w samo jądro konstrukcji mitopeicznej. Poza opozycjami konstrukcja – destrukcja, estetyka – historiozofia, patronat Schległów – wpływ Kierkegaarda, poza dyskusję formy i antyformy – wpisuje ironię w mitopeję, w wizję stającego się świata, choćby tę z pisanego w przededniu wojny światowej *Xiędza Fausta* (1913)<sup>23</sup>.

Miciński tkwi umocowany w głębi tej konstrukcji. Nawet wydarzenia niweczące na pierwszy rzut oka jego projekt reintegracyjny, jak wybuch wojny, odczytuje jako spełnianie, nadejście

<sup>22</sup> Zob. także: L. Tieck, *Kot w butach; Świat na opak*, przekład, objaśnienia, posłowie L. Libera, Zielona Góra 2007.

<sup>23</sup> Zob. szczególnie posłowie Wojciecha Gutowskiego do: T. Miciński, *Xiędz Faust*, Kraków 2008.



jeśli nie dni ostatnich, to jako początek przemiany przyspieszonej przez odrodzeńczy kataklizm. I ta ironia, która spaja w dniach strasznej, śmiertelnej wojny Lucyfera i obietnicę Chrystusa, jest dla nas trudna do akceptacji. W naturalny sposób zniszczenia nie chcemy przyjmować jako odrodzenia, śmierci jako początku życia. Sądzę, że ostatnia faza twórczości autora *Pszeniczy i kąkol* jest pełnym i konsekwentnym dopełnieniem wizji odślanianych w znakomity sposób w dojrzałej liryce pisarza.

Jak to wizja, jaka to ironia?

Nie niszczy i nie odślania. Jest w niej więcej grozy niż miłości i mądrości. Niepokojąca. Bohaterowie ze świata tej ironii rzadko się śmieją, często perorują, coś czynią. Jest to ironia, która jest: pomiędzy Chrystusem, który nadchodzi, a Lucyferem, który kroczy ku Chrystusowi. Jest ona w nich. I pomiędzy. Jakby i „w” i „pomiędzy” (pomiędzy/w).

Czy to jeszcze ironia? Ironia kosmosu, który we krwi i nadziei się przebóstwia<sup>24</sup>. Ironia nienazwana i nienazywalna – apofatyczna ironia projektu mitopeicznego; sam jego rdzeń ontologiczny. Świat, mówi ona, musi ginąć, by się uwiecznić. Jakkolwiek brzmi to okrutnie. Apofatyczna ironia Micińskiego. Historycznie rzecz ujmując w dziejach ironii w kulturze europejskiej – jest ona końcem ironii. Nie tym, zrodzonym przez piętrzenie ironii ironii, lecz... (?)

Nie znajdzie ona kontynuacji. Po I wojnie światowej projekty mitopeiczne rozpadają się, dekonstruują i desakralizują<sup>25</sup> – pozostaje ironiczne rozproszenie, wyrażające pustkę; gest ironisty zastępuje kreator groteski: gestem deformatora, a w końcu przychodzi absurd bez Boga... Czasem jeszcze ironia fragmentów, ironijki i ironiczności miniepifanii, ale już tylko codzienności, zawsze fragmentów, mgieł wrażeń i bytów.

Tadeusz Miciński zdaje się jednym z ostatnich Don Kichotów na drodze wpisywania ironii w dynamiczną wizję kosmosu.

<sup>24</sup> Ale i dokonuje się proces przywrócenia kosmicznego porządku w wymiarze historycznym. Por. M. Bajko, „*Elogium Ojczyzny*”. *Imaginacja w służbie idei*, w: tegoż, *Heroiczna Apokalipsa...*, s. 323-336.

<sup>25</sup> Oczywiście do czasu. Wraz z nadejściem kultury New Age natura, kultura i cywilizacja znów usiłują „złapać” utraconą świętą jedność.

Po nim będą albo ruiny mitopei, albo wielkie, bardzo serio i poważne konstrukcje filozoficzne Pierre’a Teilharda de Chardin czy Maxa Schelera<sup>26</sup>. Ale już bez cienia ironii, bez cienia.

Tylko Miciński włączył ironię w samo ziarno istnienia. W ten oto sposób jej, ironii, istnienie doprowadził do kresu...

Gwiazdy wydały nade mną sąd:

- wieczną jest ciemność, wiecznym jest błąd.
- Ty budowniku nadgwiezdnych wież
- będziesz się tułał, jak dziki zwierz.
- zapadnie każdy pod tobą łąd –
- wśród ognia zmarzniesz – stlisz się jak lont.

A gwiazdom odparł królewski duch:  
 wam przeznaczono okrężny ruch,  
 mojej wolności dowodem błąd,  
 serce me dźwiga w głębinach łąd.  
 Poszumy płaczą mogiłnych drzew,  
 lecz w barce życia płynie mój śpiew.  
 Ja budowniczy nadgwiezdných miast  
 szydę z rozpaczy gasnących gwiazd<sup>27</sup>.

### Bibliografia

- Bajko M., *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.
- Popiel M., *Wniosła groteska. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.
- Gutowski W., *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.
- Ławski J., *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.
- Miciński T., *Walka o Chrystusa*, wstęp, opr. i przypisy M. Bajko, Białystok 2011.

<sup>26</sup> Zob. A. Węgrzecki, *Scheler*, Warszawa 1975; T. Płuzański, *Teilhard de Chardin*, Warszawa 1963.

<sup>27</sup> T. Miciński, *Ananke*, w: tegoż: *Poezje...*, dz. cyt.

- Miciński T., *Pisma rozproszone*, red. M. Bajko, J. Ławski, T. I: *Eseje i publicystyka 1896–1908*, wstęp, opr. i przypisy M. Bajko i W. Gutowski, Białystok 2017.
- Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.
- Pilch U. M., *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki – Miciński*, Kraków 2010.
- Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, wstęp J. Ławski, red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017.
- Linkner T., *Z juveniliów Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2016.
- Strug A., *Zakopanoptikon*, opr. i wstęp R. Hennel, Kraków 1989.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Labirynty – kładki – drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego po Gombrowicza*, Kraków 2011.
- Ławski J., *O, ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1/2 (2).
- Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016.
- Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, red. A. Mazur, S. Brzozowska, Opole 2013.

Jarosław Ławski

*The University of Białystok*

## TADEUSZ MICIŃSKI AND THE ELEMENTS OF IRONY

### Summary

The author of the article demonstrates the importance of irony for the prose writer, poet and playwright Tadeusz Miciński (1873–1918). He was commonly seen as a writer of sublime and grotesque realism. Up to 1910, his novels were characterized by certain ‘seriousness’, but later he preferred a symbolic and mythical poetics, which was connected with the upcoming revolution in Russia and WW I, and which, as he then hoped, could have helped Poland to regain independence. As can be seen in the edition of his *Miscellaneous Writings* in four volumes (Białystok 2017–2019), ironic overtones are quite common in his works. In some of them, however, they become dominating elements. The aforesaid edition rediscovers two very important, undeservedly forgotten texts: *A Treatise on the Hell Under the Mountain Meadows* and *White Nights*, which can be best classified as ironic essays.

**Key words:** Tadeusz Miciński, irony, sublime, myth, ironic essay, grotesque



Tadeusz Miciński (1873–1918)

Grzegorz Igliński

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## IRONICZNA STAROŚĆ. PRZEWROTNE FAUNY I SATYROWIE MŁODOPOLSKICH POETÓW

Antyczne koźlonogie bóstwa (bożek Pan, satyr, faun) zyskały na przełomie XIX i XX wieku zaskakującą popularność w literaturze i sztuce, podobnie zresztą jak i inne hybrydyczne postacie (np. centaury, chimery, syreny). W Polsce wiązało się to z recepcją zjawisk artystycznych i filozoficznych zachodzących w kulturze zachodnioeuropejskiego modernizmu, z popularnością malarstwa Arnolda Böcklina<sup>1</sup> i Franza von Stucka, ze sławą poematu eklogi Stéphanego Mallarmégo *L'Après-midi d'un faune* (prwdr. 1876, pol. *Popołudnie fauna*)<sup>2</sup> i kompozycji orkiestralnej stwo-

---

<sup>1</sup> Wielkość i znaczenie tego malarza służy w swoim kilkakrotnie przedrukowywanym szkicu z 1899 roku (prwdr. „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 5, s. 4-5; nr 6, s. 112-113; nr 7, s. 129; nr 9, s. 169, 172; nr 10, s. 186-188) Kazimierz Przerwa-Tetmajer: „Będą o nim mówili, jak o cudownym pielgrzymie, przybędzie jakimś z zaziemskiego świata, który przed lat trzema tysiącami leśnego Pana podsłuchiwał pieśni [...]. Nie jest to poeta-malarz, który tworzy – to jest wizjoner, który ma widzenia; to nie są obrazy, dzieła sztuki – to są objawienia. W tym jest siła, w tym jest potęga Böcklina” (K. Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, w: tegoż, *W czas wojny. Nowele*, Kraków [1916], s. 163).

<sup>2</sup> Zob. V. Klemperer, *Komentarz do „Popołudnia Fauna”*, przeł. J. Falicki, w: *Sztuka interpretacji*, wybór i oprac. H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1973, s. 5-18. Niektórzy badacze uważają, że źródłem inspiracji mógł być rokokowy obraz François Bouchera *Pan et Syrinx* (powst. 1759, pol. *Pan i Syrynki*, olej na płótnie; National Gallery, London), który poeta ponoć oglądał (przedstawia on dwie leżące nimfy i Pana przyglądającego się i podziwiającego jedną z nich za sprawą Erosa, trzymającego strzałę i palącą się pochodnię).

rzonej pod wrażeniem tego utworu przez Claude'a Debussy'ego *Prélude à „L'Après-midi d'un faune”* (powst. 1892–1894, pol. *Preludium do „Popołudnia fauna”*), wreszcie z rozgłosem towarzyszącym filozofii Friedricha Nietzschego, który uczynił satyra synonimem dionizyjskości – patronuje on rozprawie *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (prwdr. 1872, pol. *Narodziny tragedii z ducha muzyki*):

Greki dionizyjski chce prawdy i przyrody w jej najwyższej sile – widzi siebie przeczarowanym na satyra. [...] Oczarowanie jest założeniem wszelkiej sztuki dramatycznej. W oczarowaniu tym marzyciel dionizyjski widzi się satyrem, i jako satyr znowu ogląda bogów, to jest, widzi w swej przemianie nową poza sobą wizję, jako apolińskie dokończenie swego stanu. Wraz z nową tą wizją dramat jest zupełny<sup>3</sup>.

Chociaż każdemu z wymienionych przez nas mitologicznych bożków towarzyszyły w starożytności osobne „biografie”, opowieści i epizody, to w kulturze nowożytnej, szczególnie w wieku XIX, różnice między starogreckim Panem i satyrem oraz rzymskim faunem zatraciły się do tego stopnia, że czasem byli oni ze sobą identyfikowani bądź (co dokonało się już w czasach antyku) występowali w liczbie mnogiej jako panowie, satyrowie czy faunowie, towarzyszący orszakowi Dionizosa. Uprzedzić zatem wypada, iż dla wielu młodopolskich twórców nazwy „Pan”, „satyr” i „faun” pozostawały niemal tożsame znaczeniowo, zaś bohaterowie tak określani stanowili wygodny kostium dla wyrażenia podobnych treści.

Literatura i sztuka przełomu wieków XIX i XX przedstawiała Pana, satyra, fauna w rozmaity sposób<sup>4</sup>. Zdumiewa zwłaszcza różnorodność wiekowa bohaterów i sceneria. Znajdujemy bo-

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1990 (reprint wydania: Warszawa 1907), s. 58-59, 62. Zob. więcej: I. Risafi de Pontes, *Satyrs Spiel und Silens Weisheit bei Nietzsche. Eine ästhetische und philosophische Untersuchung*, Würzburg 2014, s. 119-134.

<sup>4</sup> Zob. G. Igliński, *W modnym kostiumie Fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. V (2012), s. 69-99.

wiem fauniątka czy fauniki (dziecięce fauny), pełnych witalności młodzieńców, jak też osobniki dojrzałe i starców, a nawet satyry i fauny płci żeńskiej (faunessy).

Przyglądając się scenerii, w jakiej bohater zostaje umieszczony, zauważyć można dwa rodzaje przestrzeni i chyba dwa rodzaje czasu. Gdzieniegdzie Pan (satyr, faun) występuje w swoim naturalnym środowisku śródziemnomorskim: w rzeczywistości mitycznej, obok innych mitologicznych postaci, bądź w świecie realnym, teraźniejszości grecko-rzymskiej, wśród tamtejszej przyrody i ruin antycznych zabytków (to m.in. efekt licznych podróży do Włoch i Grecji, odbywanych przez naszych poetów i pisarzy). Istnieje jednak szereg utworów literackich i dzieł sztuki, w których koźlonogi bożek zostaje przeniesiony z obszaru śródziemnomorskiego w wydawałoby się obcy mu świat innych kultur (na przykład polskiej wsi) i współczesność z przełomu XIX i XX wieku. Nabiera dzięki temu nowych znaczeń.

Parafrazowanie mitologicznych motywów to znamieny rys symbolistycznej ikonografii odbierającej antycznym mitom ich patos i dramatyzm, osławiającej hybrydycznych bohaterów. Trytony, fauny, satyry, syreny, chimery i harpie pojawiają się na płótnach symbolistów we współczesnym im krajobrazie, pospolitym i surowym, zupełnie odmiennym od greckiej i rzymskiej scenerii. Europejscy moderniści, idąc w ślad za Arnoldem Böcklinem, sięgnęli do zasobu klasycznych motywów po to, by uwolnić je od historycznych uwarunkowań i geograficznej przynależności, uniezależnić od konwencjonalnych skojarzeń z antyczną epoką i wpisać w zupełnie nowy kontekst kulturowy. W ten sposób nadali im charakter uniwersalny, ponadczasowy i ponadnarodowy, odkryli ich cechy archetypiczne i zdolność do ciągłego odradzania się w zmodyfikowanej formie<sup>5</sup>.

Dzięki swojej hybrydycznej, ludzko-zwierzęcej formie, przynależności do dwóch porządków, natury i kultury, Pan (satyr, faun) stał się dogodnym środkiem symbolizowania. Mógł obrazować biologiczną witalność, nieokiełznane instynkty, ale też wewnętrzne przeżycia i rozterki, miłosne rozczarowania, arty-

---

<sup>5</sup> I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010, s. 88.

styczne uniesienia, konflikt ducha z materią czy uduchowanie całej przyrody.

Niniejsza praca pragnie przybliżyć jeden z funkcjonujących w Młodej Polsce modeli tego rodzaju bohatera. Jest nim postać starego Pana, satyra lub fauna, ale ukazanego w sytuacji ironicznej. W poezji motyw taki występuje u bardzo różnych twórców, zarówno znanych, jak i dziś już zapomnianych.

### I. *Faun podstarzały*

Wiersz Leopolda Staffa *Faun podstarzały* (z tomu *Gałąź kwitnąca*, 1908) utrzymany jest w konwencji sielankowej. Należy on do niedużego cyklu *Scherzo*. Tytułowy bohater nie cierpi z powodu miłosnego niespełnienia czy odrzucenia (na dodatek ukochana go nie opuszcza), ale z powodu starości, z którą próbuje się oswoić. Więcej w nim zresztą z człowieka niż ze zwierzęcia, jakby był maską ludzkiej kondycji: „[...] mistyczny, pozaczasowy Faun – starzeje się jak człowiek! Efekt artystyczny tego zabiegu jest znakomity w swej prostocie – doświadczamy smutku przemijania rzeczy wiecznych”<sup>6</sup>.

Sceneria przypomina polską wieś (śliwy w sadach, pola żniwne), a zamiast nimfy pojawia się tutaj rodzima rusałka<sup>7</sup>. Umieszczanie postaci faunicznych w takim krajobrazie stało się charakterystyczną konwencją epoki, obecną i w literaturze (np. sztuka *Śmierć Fauna* Tytusa Czyżewskiego z 1907 roku), i w malarstwie (Jacek Malczewski, Vlastimil Hofman, Antoni Piotrowski, Wiesław Weiss, Wincenty Wodzinowski). Fauniczność bohatera ma u Staffa prawdopodobnie zasignalizować właściwą starożytnym postawę czy filozofię życiową.

W sztukach wizualnych, podobnie jak w literaturze, można wyodrębnić dwa, niejako uniwersalne, modele męskiej starości. Optymistyczny

<sup>6</sup> A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 308.

<sup>7</sup> Zob. W. Madyda, *Motywy antyczne w poezji Leopolda Staffa*, Wrocław 1962, s. 34.



wariant tworzy wzorzec Goetheański, w którym starość interpretowana jest jako czas żniw. Jest to starość olimpijska, pełna pogody, uspokojenia, harmonijna i twórcza. Drugi wzorzec nawiązuje głównie do idei *Vanitas* i wyraża pesymistyczną koncepcję *condition humaine*. W metaforycznym ujęciu starość to „zboże po młócce”, to przekonanie o marności tego, co doczesne. Starość łączy się z dojmującym doświadczeniem przemijania, tym straszniejszym, że w pełni świadomym. Starość wreszcie to czas upadku i klęski, ta u progu śmierci kojarzy się z zupełnym wyschnięciem/wysuszeniem/wyniszczeniem wszystkich możliwości<sup>8</sup>.

Faun poety patrzy w dal, jakby w tym, co widzi, dostrzegał własną przyszłość – kontempluje czas. Późne lato, koniec żniw, pora zbiorów może pogłębiać w nim poczucie własnego, postępującego schyłku.

Ludzie z sierpami z pola wracają po żniwach;  
Konie wóz snopów ciągną, a przy koniach łoszę;  
W chatach do winobrania gotują już kosze,  
A w ogródkach jesienne zakwitają astry<sup>9</sup>.

Przede wszystkim fauna nie cieszy już to, co kiedyś sprawiało mu radość – uroki życia czy dobra tego świata straciły dla niego swą wartość. Miód i mleko, które wymienia w pierwszej kolejności, uznawane były przez starożytnych za eliksir życia, pokarm bogów. W mentalności pasterskiej – jako podstawa pożywienia – oznaczały obfitość i dobrobyt. Świat „mlekiem i miodem płynący” nie pociąga jednak fauna, uświadomił bowiem sobie prawdę przemijania. Pomocne w tym okazuje się lustro wody, dzięki któremu „zaczyna lepiej rozumieć przyczynę swoich emocji, swego wyciszenia i wygaszenia [...] doznawanych żądz”,

<sup>8</sup> G. Bobilewicz, *Malarskie wizje starości artysty*, w: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, pod red. S. Kruka, E. Flis-Czernecki, Lublin 2006, s. 602.

<sup>9</sup> L. Staff, *Faun podstarzały*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980, s. 606. Jesień gości w różnych utworach Staffa: „[...] poeta widzi w jesieni źródło ładu, świat przyrody i świat ludzki przenikają i uzupełniają się wzajemnie. [...] Innym razem [...] wraz z jesienią przychodzi czas rozliczeń z własnym życiem i własną twórczością, poecie towarzyszy poczucie niespełnienia” (M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004, s. 88-89).

„zaczyna sam sobie objaśniać wcześniej doświadczane jedynie instynktownie odczucia”<sup>10</sup>.

Nie cieszy mnie kusząca nadzieją pasieka  
 Ni słodycz pachnącego macierzanką mleka,  
 [.....]  
 U źródła dzisiaj pijąc ujrzałem w przeźroczu  
 Zwiędłą skórę swej twarzy, zmarszczki koło oczu...<sup>11</sup>

Z podobną sytuacją spotykamy się w wierszu Stefana Georgego *Flurgottes Trauer* (pol. *Bóstwa polnego żalność*). Z chwilą ujrzenia swego oblicza w wodzie bohater zaczyna rozumieć, dlaczego dziewczęta nie reagują na wezwanie jego piszczałki, szepczą między sobą i ze śmiechem biegną dalej. Samopoznanie skutkuje zwątpieniem w piękno i sztukę.

Erst als ich an dem flachen borne trinkend  
 Mir widerschien mit furchen auf der stirn  
 Und mit verworren locken wusst ich ganz  
 Was sie sich zischend durch die lüfte riefen  
 Was an der felswand gellend weiterscholl.  
 Nun ist mir alle lust dahin am teiche  
 Die angelrute auszuhalten oder  
 Die allzuschwache weidenflöte lockend  
 Mit meinem finger zu betupfen · sondern  
 Ich will den abend zwischen grauen nebeln  
 Zum Herrn der Ernte klagen sprechen weil er  
 Zum ewigsein die schönheit nicht verlieh<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> E. Pudelko, *Ukryte w zwierciadle. Motyw odbicia w polskiej i francuskiej poezji symbolistycznej*, [praca doktorska, Uniwersytet Opolski, Wydział Filologiczny], Opole 2015, s. 149.

<sup>11</sup> L. Staff, dz. cyt., s. 606.

<sup>12</sup> S. George, *Flurgottes Trauer*, w: tegoż, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, wyd. 3, t. 1, Düsseldorf – München 1976, s. 67. W przekładzie Stefana Napierskiego:

Dopiero, kiedy z płaskiej strugi pijąc,  
 Ujrzałem ciebie z bruzdami na czole,  
 Z kudłami spletanymi, ach, pojąłem,  
 Co sobie z sykiem przez przestwór zwierzały,  
 Co echem głośnym dudniło wśród skał,  
 Tak przeminęła lubość. Już nie pragnę

Faun Staffa oddaje się wspomnieniom, ujawniając przy okazji swoją złośliwą i chochlikowatą naturę (co jest zgodne z mitologią rzymską), usposobienie podobne do greckich satyrów: „Dawniej [...] / Wiotkie skrzydła zielonym obrywałem muchom / I na ciernie złośliwie nabijałem osy”<sup>13</sup>. Owady znaczą tutaj drobne przyjemności – jednak rozrywki takie nie bawią już fauna, choć nic (także wiek) nie przeszkadza mu skutecznie ich dalej. Być może w wersach tych kryje się zazdrość, gdyż bohater ranił owady, „kiedy dość ptactwa napatrzył się ruchom”. Byłaby to na przykład zazdrość z powodu niemożności pokonania własnej natury, osiągnięcia czegoś wyższego, ponadziemskiego.

Kolejna sekwencja ujawnia artystyczne upodobania bohatera, stanowiąc prawdopodobnie aluzję do obrazu Arnolda Böcklina *Faun, einer Amsel zupfeifend* (pol. *Faun gwizdzący do kosa*, olej na płótnie; dwie wersje: powst. 1863, Neue Pinakothek, München; powst. 1864–1865, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover)<sup>14</sup>.

A potem pięknie gwizdać uczyłem swe kosy  
 Leżąc pod krzakiem w cieniu i na fletni z trzciny  
 Śpiewając miłość słodką przez długie godziny.  
 Dziś granie me zagłuszy krzykiem każda zięba,  
 Bo mi już w ustach braknie niejednego zęba  
 I fałszywy, chropawy jest dźwięk mej piszczalki<sup>15</sup>.

---

Nad stawem wędki zarzucać, fujarkę  
 Zbyt słabą, polny flet dotykać palcem.  
 Jenó z wieczora wśród mgieł popielatych  
 Ku Panu Zbiorów wznosić muszę skargę,  
 Iż nie użyczył pięknu – wieczystości.

(S. George, *Bóstwa polnego żalość*, w: tegoż, *Poezje*, wybór i wstęp K. Kamińska, Warszawa 1979, s. 76).

<sup>13</sup> L. Staff, dz. cyt., s. 606.

<sup>14</sup> Na obraz ten zwraca uwagę Tetmajer w swoim szkicu o malarzu (K. Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, s. 172).

<sup>15</sup> L. Staff, dz. cyt., s. 606-607. Andrzej Nowakowski dostrzega w wierszu Staffa reminiscencje aż trzech obrazów Böcklina – poza wymienionym przez nas *Faunem gwizdającym do kosa*, wskazuje jeszcze dzieła: *Pan im Schilf* (pol. *Pan w trzcinie* albo *Pan wśród trzcin*, olej na płótnie, dwie wersje: powst. 1856–1857, Museum Oskar Reinhart, Winterthur; powst. 1859, Neue Pinakothek, München) oraz *Syrinx flieht vor Pan* (pol. *Syrinks ucieka przed Panem*, olej na

Tematyka artystowska może też odsyłać do tryptyku Malczewskiego *Autoportret z faunami* (powst. 1906, olej na tekturze; Lwowska Galeria Sztuki, Lwów), gdzie na lewym skrzydle obrazu znajduje się młody, „wiosenny” faun, gotowy do gry na trzymanym w uniesionej ręce flecie, a na prawym skrzydle figuruje stary, „jesienny” (z uwagi na tło) faun, który w tej samej prawej ręce trzyma dziecięcą piszczałkę w kształcie kogucika (jakby wprost ze straganu na ludowym jarmarku). O ile młody faun wpatruje się z jakąś nadzieją w swój instrument, o tyle stary faun na piszczałkę w ogóle nie patrzy, mając rezygnację czy zwątpienie w oczach<sup>16</sup>. Takie zderzenie młodości ze starością ma miejsce w wierszu Staffa, gdzie faun konfrontuje swoją przeszłość (poprzez wspomnienia) z teraźniejszością. Jego sztuka nie ma już tej siły wyrazu, co kiedyś (może straciła na aktualności, oryginalności bądź szczeroci). Przypomina to utratę wiary w moc i znaczenie sztuki albo wiary w siebie. Z fletni zrobiła się śmieszna piszczałka.

Ostatnia wielka namiętność w życiorysie fauna, czyli nimfy (tutaj reprezentowane przez rusałkę), również nie wzbudzają takich emocji, co dawniej. Bohater dotkliwie odczuwa nie tyle swoją niemoc, ile rozczarowanie i żal okazywane przez boginkę. Zawodzi przecież jako artysta i kochanek.

Więc posmutniała dziwnie twarz nagiej rusałki,  
Którą kochałem długo i w wysokiej trawie  
Pieściłem dogoniwszy w pościgów zabawie.  
Dziś biegiem już się męczy moja pierś włochata,  
Choć rusałka ma, z żalem wspominając lata  
Dawne, kiedy pod krzakiem w cieniu zasną z nudy,  
Siwy, rzadki włos z brody wyrывa mi rudej<sup>17</sup>.

---

płótnie, powst. 1854, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister). Zob. A. Nowakowski, dz. cyt., s. 308.

<sup>16</sup> Niekiedy Malczewski kreował siebie wprost w postaci fauna. „Autoportrety Malczewskiego jako satyra, bądź na tle bachicznego korowodu, można widzieć [...] jako swoistą heroizację, wejście w rolę »kapłana sztuki« wtajemniczonego w prawa przyrody i twórczości” (K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mīt w sztuce polskiej przelomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 48).

<sup>17</sup> L. Staff, dz. cyt., s. 607.

Istotne jednak, że faun, którego nic nie cieszy, nie podnieca i nie porywa, a pręcej nudzi, wcale nie skarży się na swój los – nie mówi, że życie go zawiodło, zasypia spokojnie. Od życia dostał zresztą wszystko, co najlepsze. Trudno go uznać za bohatera jednoznacznie tragicznego bądź komicznego: „Odbiorca raczej odkryje w nim pierwiastek tragikomiczny”<sup>18</sup>. Faunowi Staffa można przypisać sentencję z otwierającego tom wiersza *Przedśpiew*: „Pogodny mądrym smutkiem i wprawny w cierpieniu”<sup>19</sup>. „Mądry smutek” to świadomość, że nie można przekroczyć swojej kondycji bytowej (determinantów istnienia), a więc nie ma sensu walczyć z samym sobą. Podmiot *Przedśpiewu*, jak prawdziwy faun, stwierdza: „[...] żyłem długo w górach i mieszkałem w lasach”, a potem wkracza w ludzki świat: „Szedłem przez pola żniwne i mogilne kopce”<sup>20</sup>. W taki ziemski krąg pól i mogił wpisany jest też „faun podstarzały” – to, co wyrasta, musi zostać zebrane i pochowane. Bohater Staffa, leżący „na miedzy”, w czasie – co wydaje się ważne – „pogodnego lata”, stanowi zatem obraz starzejącego się, ale nie rozpaczającego człowieka i artysty, usytuowanego na granicy dwóch światów: tego, z którego pochodzi i w którym bogowie nie umierali, oraz tego, w który przyszło mu wkroczyć i w którym umiera wszystko. Byłaby to granica między dwiema kulturami (wczesną i schyłkową), między przeszłością i współczesnością, młodością i starością, życiem i śmiercią.

## II. *Przed obrazem*

Postać podstarzałego fauna wprowadziła do swojego sonetu *Przed obrazem* (z tomiku *Poezje*, 1912) Janina Lisowska. Tytuł tekstu wskazuje na inspirację jakimś dziełem malarskim, jednak jego ustalenie jest niezwykle trudne z uwagi na narracyjny cha-

<sup>18</sup> S. Brzozowska, *Czy faun może być postacią tragiczną? Motyw Fauna-Pana w wybranych dramatach Młodej Polski*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 693.

<sup>19</sup> L. Staff, *Przedśpiew*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 573.

<sup>20</sup> Tamże.

rakter wiersza – faun przedstawiony jest w ruchu: „powstał”, „wyprężył ramiona”, „idzie”, „pada w trawę”. Podobnie rzecz wygląda z nimfą, którą bohater chce zniewolić: „I rozpuściła miedzie swoich włosów, / [...] I ust szkarłatem nęciła go cudnie, / Na miękkim łożu wonnych leżąc wrzosów”; potem swoją dłonią tak trąca fauna, że ten upada, a sama „z gronem siostrzyc w gęstym ginie lesie”<sup>21</sup>. Być może inspiracją było dla poetki dzieło niemieckiego symbolisty Franza von Stucka, zatytułowane *Fangspiel (Faun und Nymphe)*, czyli *Zabawa w berka (Faun i nimfa)* (powst. ok. 1904, olej na drewnie; Galerie Interkunst, München). Bohaterowie obrazu są uchwyceni w ruchu: faun, którego można uznać za podstarzałego, ma wyciągnięte ramiona i próbuje chwycić lub objąć nagą nimfę. Jej włosy przypominają kolor, o jakim mowa w wierszu. Najistotniejsze jednak, że nimfa faktycznie trąca (odtrąca, odpycha) dłonią fauna i śmiejąc się ucieka<sup>22</sup>. W wierszu czytamy:

A wtedy powstał on, Faun podstarzały,  
 Lubieżnie oba wyprężył ramiona,  
 I skuszon bielą śnieżystego łona  
 Do nimfy idzie w miłosne zapęły...  
 Ona go ciała swego kusi wonią,  
 A więc go żądza szalona poniesie,  
 By wpół ją objąć, upić się grzechem,  
 Lecz pada w trawę trącony jej dłonią...  
 Nimfa w twarz rzuca mu szyderyczym śmiechem  
 I z gronem siostrzyc w gęstym ginie lesie...<sup>23</sup>

Na obrazie nie widzimy upadku fauna (choć można się tego domyślać) i nie ma też – poza główną bohaterką – żadnych innych nimf. Zestawiając z kolei sonet Lisowskiej z wierszem

<sup>21</sup> J. Lisowska, *Przed obrazem*, w: tejsze, *Poezje*, Kraków 1912, s. 38.

<sup>22</sup> Podobny obraz stworzył niemiecki impresjonista Lovis Corinth, który później zbliżył się do ekspresjonizmu: *Faun und Nymphe* (pol. *Faun i Nimfa*, powst. 1906 lub 1907; Museum der Stadt Ulm). Dzieło to zostało spopularyzowane przez pocztówki z jego reprodukcją. Ukazuje ono powstającą nimfę, która odpycha starego fauna próbującego ją pochwytać. Identycznie jak na obrazie Stucka, czyni to jedną ręką (prawą), opierając ją na brodzie bożka.

<sup>23</sup> J. Lisowska, *Przed obrazem*, s. 38.

Staffa, zauważymy odmienną sytuacyjną. W wierszu Staffa bohater nie przejawia specjalnej ochoty do uganiania się za nimfami i woli sen, a jego ukochana rusalka nie sztydzi i nie śmieje się z niego, ale jest smutna i zawiedziona. Wyrrywając siwe włosy z jego brody sprawia wrażenie, jakby chciała fauna odmłodzić i przywrócić mu jego dawną witalność. W obu wierszach, Staffa i Lisowskiej, nie dochodzi do aktu miłosnego, ale z odmiennych przyczyn: w utworze poety powodem jest faun, a w sonecie poetki – nimfa. U Staffa gonitwa i zabawa istnieją tylko we wspomnieniach, natomiast u Lisowskiej rozgrywają się naprawdę, przy czym to nimfa bawi się kosztem fauna, a nie on z nią – to ona kusi i prowokuje, budząc bohatera z letargu (może z południowej, typowej dla bożka Pana, drzemki – zwłaszcza że w pierwszej strofie o włosach nimfy mówi się, iż są „upojne jak letnie południe”). W obu jednak utworach dominuje lekki, żartobliwy ton (u Staffa może trochę bardziej melancholijny, refleksyjny). Miłość traktowana jest jako nieuchwytna, przemijająca, ulotna, złudne zjawisko.

### III. *Z oparów letnich zrodzona boginka...*

Tak samo miłość została przedstawiona w sonecie Zdzisława Kleszczyńskiego *Z oparów letnich zrodzona boginka...* (z tomu *Pogrzeb lalki*, 1913). Jednak dystans między partnerami – w tym przypadku są to boginka i bożek Pan – okazuje się tutaj jeszcze większy niż w utworach Staffa i Lisowskiej. Stary bożek tylko podgląda tańczącą bohaterkę, nie mając śmiałości się ujawnić. Kieruje nim strach przed ośmieszeniem i upokorzeniem. Nie podejmuje więc próby złapania boginki, mimo iż pała do niej żądzą.

Z oparów letnich zrodzona boginka  
motylą stopą trąca leśne ziele. –  
W krzaczkach skryty gęstych pogląda nieśmiele –  
z tajoną żądzą w oczach – bożek Pan.

Z oparów letnich zrodzona boginka  
 z pustotą rzuca w ciszę srebrny śmiech,  
 w pustocie strąca nocnej rosy skry...  
 Tańczy zawrotnie, wiotko cud-boginka –  
 w podziwie las zaszeptał setką ech,  
 zaś stary Pan w zachwycie roni łzy...<sup>24</sup>

Przedmiot pożądania wydaje się wręcz niematerialny, jakby pochodził z innego, lunarnego świata. Nocna sceneria, rozświetlona blaskiem księżyca („w miesięcznym blasku śpią grążele”) może prowokować do zestawienia „cud-boginki” z grecką Selene, boginią i uosobieniem księżyca, patronującą „magii miłosnej, która była szczególnie skuteczna podczas pełni”<sup>25</sup>. Utożsamiać tych postaci jednak nie możemy, gdyż według przekazów mitologicznych bożkowi Panowi udało się podstępem zdobyć Selene – był to zresztą jego największy „sukces” miłosny. W wierszu Kleszczyńskiego do spełnienia nie dochodzi, ale w łzach Pana wyczuwa się jakąś satysfakcję, jakby łzy te płynęły nie z powodu nieosiągalności boginki, ale ze wzruszenia tym, co zobaczył. Samotny taniec bohaterki, wydający się pustą, niczemu niesłużącą zabawą nad leśnym stawem, staje się nagrodą dla starego Pana. Czyżby oznaczało to, iż sztuka potrafi leczyć miłosne rany albo zastąpić miłość? Samo niezziemskie piękno boginki i jej wdzięczne ruchy budzą zachwyt Pana i całego leśnego otoczenia. Można zatem uznać, że mamy tu raczej łzy radości, niż smutku czy żalu. Ponieważ bohaterka przypomina bardziej zjawę niż zwykłą, zmysłową nimfę, to przy założeniu, iż obrazuje ona naturę miłości, a nie sztuki, wolno oczywiście stwierdzić, że miłość należy do zjawisk irracjonalnych, nieuchwytnych, nietrwałych i złudnych.

<sup>24</sup> Z. Kleszczyński, *Z oparów letnich zrodzona boginka...*, w: tegoż, *Pogrzeb lalki*, Wilno 1913, s. 84. Tomik Kleszczyńskiego omawia Anna Czabanowska-Wróbel, jednak interesującego nas wiersza nie analizuje (zob. A. Czabanowska-Wróbel, „*Pogrzeb lalki*”. *Estetyka rokoka w poezji Młodej Polski*, w: tejże, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 195-211).

<sup>25</sup> A. M. Kempniński, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa – Poznań 2001, s. 386.



#### IV. *Satyr i Najada*

Bardzo podobny wiersz napisał trochę wcześniej Józef Stanisław Wierzbicki. Nosi on tytuł *Satyr i Najada*, a pochodzi z tomu *O brzasku* (1898). Trudno jednak z pełnym przekonaniem odpowiedzieć na pytanie, czy teksty Wierzbickiego i Kleszczyńskiego powstały niezależnie od siebie, czy też jeden z nich wpłynął na drugi. Oba oparte są na starym motywie podglądania, występującym zarówno w mitologii greckiej (podglądanie kąpiącej się Artemidy przez Akteona), jak i w Biblii (podglądanie przez starców pragnącej się wykapać Zuzanny – Dan 13, 15–16). Zamiast bożka Pana jest u Wierzbickiego satyr, zamiast boginki – najada (nimfa wodna), a zamiast leśnego stawu – leśne źródło. Najada nie tańczy, jak bohaterka sonetu Kleszczyńskiego, ale wskazuje do źródła i bawi się w wodzie. Wiek satyra nie jest bezpośrednio wskazany, ale można jego się domyślać – satyr nie ujawnia przed nimfą swojej obecności, mimo iż rodzi się w nim pożądanie. Czerpie radość z jej radości. Jednak w tym przypadku łączy w jego oczach nie oznaczają tego, co łączy bożka Pana w wierszu Kleszczyńskiego. Raczej są to łączy żalu, że nie może uczestniczyć we wspólnej zabawie lub w miłości:

I widzi: gibka tam Najada  
Różowe ciało chyli,  
Na białe lilie wodne pada  
I płoszy rój motyli.  
Spod rączki wrząca fala tryska,  
Aż w gaju grają echa,  
Aż drżą akanty wiotkie z bliska.  
Aż Satyr się uśmiecha.  
I w oczach ciemnych mu się palą  
Gorące dwie łączy szafu...  
A Nimfa ciągle igra z falą  
I płąsa wśród kryształu<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> J. S. Wierzbicki, *O brzasku*, Mińsk – Warszawa 1898, s. 200.

### V. *Ja jestem satyr*

Tytułowy bohater wiersza Wacława Rolicza-Liedera *Ja jestem satyr* (z tomu *Nowe wiersze*, 1903) przypomina bohatera utworu Staffa *Faun podstarzały*, tekstu powstałego jednak o wiele później. Satyr Rolicza-Liedera, podobnie jak faun w tamtym utworze, też jest podmiotem wypowiedzi, też jest stary, też żyje wspomnieniami, ale usytuowany zostaje gdzie indziej. O ile faun Staffa egzystuje w obcej mu rzeczywistości i mitologii słowiańskiej, o tyle satyr Rolicza-Liedera wraca do Grecji – mimo to, „kiedy cisza napływa na drzewa, / Wśród leśnej woni po sarmacku śpiewa”<sup>27</sup>. Dowiadujemy się bowiem, że wędrował „łacińskimi drogami”. Chociaż więc znajduje się w rodzimym otoczeniu, to wciąż żyje tym, czego wcześniej doświadczył w obcym mu świecie. Doświadczenia te mogą jednak zastanawiać, gdyż na pozór niczym nie różnią się od życia prowadzonego przez każdego innego satyra uganianiającego się za nimfami.

Śpiewam, com przeżył był, co przeboleałem,  
I co prześniłem z nimfami o ciele  
Różanym, wieczór, i co naszeptalem  
Do uszu nimfom przy miłosnym dziele,  
I o tym, czegom im nie dopowiedział  
Wówczas, gdym jeszcze wszystkiego nie wiedział<sup>28</sup>.

Można w tym widzieć relację między artystą a jego słuchaczami. Swoje zmienne i ulotne przeżycia, współdzielone z nimfami (z tymi, wśród których żył), satyr rejestrował, przetwarzał i rozgłaszał („naszeptywał”) w „miłosnym dziele” (miłość = twórczość = cierpienie). Tworzył z miłości, jakby nimfy były muzami, inspiracją do podjęcia z nimi dialogu lub uchwycenia zwiewnego piękna, sprzyjały marzeniom i snom. To, co stanowiło przedmiot artystycznych zwierzeń, pozostaje tajemnicą (nie musi to być miłość czy twórczość, chociaż te narzucają się w pierwszej kolejności). Mielibyśmy zatem wiersz o sztuce, o artystycznych

<sup>27</sup> W. Rolicz-Lieder, *Ja jestem satyr*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. tekstu M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2003, s. 281.

<sup>28</sup> Tamże.

uniesieniach<sup>29</sup>. Satyr opiewa swoją własną twórczość, rozwijającą się i zaistniałą z powodu nimf, dla nimf i o nimfach. Dopiero teraz, z perspektywy minionego czasu i z innego miejsca, jest w stanie spojrzeć na nią z dystansu, w sposób refleksyjny. Może satyr jest maską samego autora i stąd to wyznanie wskazujące, że bohater „po sarmacku śpiewa”.

Rolicz-Lieder z upodobaniem rozczytywał się w literaturze staropolskiej, co przesądziło o jego inności wśród poetów młodopolskich. Szczególnym kultem darzył Jana Kochanowskiego<sup>30</sup>, swoją drogą autora poematu *Satyr albo Dziki mąż* (wydanego w 1564 roku), w którym tytułowy bohater, wygnany ze swojej kryjówki w lesie, napiętnuje wady polskiego społeczeństwa, okazując się od dawna zadowolonym na ziemiach polskich. Dowodem uwielbienia Jana z Czarnolasu jest chociażby wiersz [*Kto mi zázęgl misterstwo w duszy y kto sprawił*], otwierający tom *Moja muza. Wierszów ciąg czwarty* (1896).

Gdybych wznioł Ći na polskich polach ołtarz s pieśni,  
Twé imię sosnowymi psalmami całował  
Ták, iżby sye faunowie popłákáli leśni –  
Ieszczebych cnych Ianowych chwał nie wykwintował<sup>31</sup>.

Wzmianka o faunach zamieszkujących polskie lasy nie wydaje się tutaj przypadkowa. Wielce prawdopodobne, że jest to aluzja do *Pieśni świętojańskiej o sobótce*, w której na dźwięk pasterskiej piszczałki „faunowie skaczą leśni”<sup>32</sup>.

W wierszu Rolicza-Liedera *Ja jestem satyr* powrót do Grecji byłby w takiej sytuacji powrotem do tradycji i dawnych wartości,

<sup>29</sup> Zdaniem Andrzeja Nowakowskiego, satyr Rolicza-Liedera posiada niektóre cechy bliskie młodopolskiemu stereotypowi artysty (A. Nowakowski, dz. cyt., s. 307).

<sup>30</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966, s. 168-170.

<sup>31</sup> W. Rolicz-Lieder, [*Kto mi zázęgl misterstwo w duszy y kto sprawił*], w: tegoż, *Poezje wybrane*, s. 192.

<sup>32</sup> J. Kochanowski, *Pieśni świętojańska o sobótce*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Pieśni*, oprac. M. R. Mayenowa i K. Wilczewska przy udziale B. Otiwnowskiej oraz M. Cytowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 245.

a fakt, że bohater „Bez postumentu siadł na leśnej ziemi”<sup>33</sup> – przejawem pokory wobec dziedzictwa kulturowego albo wyrazem sprzeciwu wobec modnego na przełomie XIX i XX wieku wynoszenia artysty na piedestał. Bardzo możliwe, że w słowach tych kryje się żal z powodu niedoceny poezji Rolicza w Polsce, nieprzychylności wobec niej krytyków i braku uznania publiczności. Grecję należy zatem rozumieć tutaj w sensie przenośnym i widzieć w powrocie do niej powrót do ojczyzny (Rolicz-Lieder wrócił do kraju w 1897 roku) bądź powrót ze świata marzeń i wyobraźni, zaludnionego przez nimfy, w świat rzeczywisty. Dzięki temu można zrozumieć ostatnią strofę wiersza, w której przedstawiony krajobraz wywołuje skojarzenia raczej z polskim niż greckim pejzażem.

A gdy koło mnie leśnymi drogami  
Idą powoli z szarymi dzbankami  
Smętne niewiasty i trzpiotne dziewczyny  
Nad źródła, kędy srebrna woda płacze –  
Krew moja kurzy się, jako kominy,  
Gdy z pól wieczorni ściągają oracze<sup>34</sup>.

Satyr śpiewa, co przeżył i prześnił, ale czuły jest na otoczenie, w jakim przebywa. Przygląda się ludziom, jak faun podstarzały Staffa dziewczętom „na śliwach” i chłopom z sierpami, ale jego postawa jest inna. O ile Staffowski faun cechuje pasywność, spokój, a nawet znudzenie, o tyle satyr Rolicza-Liedera jest podekscytowany, jakby odkrył nowe źródło inspiracji – coś, czego nie zauważył wcześniej. Może jego starość należałoby ująć w cudzysłów. W utworze nie mówi się zresztą wprost, że bohater jest stary. Na jego „starość” wskazują wspomnienia, które czyni przedmiotem swych pieśni. Sformułowania: „przebolełem”, „prześniłem”, „naszeptalem”, sugerują jakieś doświadczenie. Być może bohater nie jest stary w sensie biologicznym, ale duchowym czy artystycznym.

<sup>33</sup> W. Rolicz-Lieder, *Ja jestem satyr*, s. 281.

<sup>34</sup> Tamże.

## VI. *Faun (Humoreska)*

Za wiersze o sztuce mogą uchodzić również sonety Henryka Zbierzchowskiego *Faun* i *Humoreska* (oba z 1901 roku), przy czym ten drugi tekst jest zmodyfikowaną wersją tego pierwszego. Spotykamy się tutaj z podobnym, jak w utworze Ludwika Szczepańskiego *Piosenka moja* (prwdr. 1894) – gdzie występuje satyra i elfy – powiązaniem różnych mitologii czy kultur<sup>35</sup>.

W obu sonetach Zbierzchowskiego na śpiącego pod dębem fauna gromada skrzydlatych elfów strąca wczesnym świtem żółędzie „w pustaczey zabawie”. W zarysowanej sytuacji nastąpiło niewielkie przesunięcie akcentów: w wierszu *Faun* swawolne elfy podkradają się do drzewa tylko po to, aby zażartować z fauna, budząc go żółędziami; w wierszu *Humoreska* elfy lecą „na dębu wierzchołki”, aby osuszyć się z porannej rosy – i niejako przy okazji zabawiają się strącaniem żółędzi na śpiącego bohatera. Według Nowakowskiego, „jest to humoreska *à rebours*...”<sup>36</sup>, z uwagi na jej odmienność w stosunku do liryki nastrojowej wypełniającej tom *Impresje* (1902) poety, gdzie wiersz przedrukowano<sup>37</sup>. Ta odmienność wyraża się w dominacji fabularności. Dodajmy, że Zbierzchowski odbiega tutaj również od konwencji gatunkowej sonetu włoskiego, podejmując nietypowy dla gatunku temat i nie uwzględniając dwudzielnego podziału kompozycyjnego na część opisową lub narracyjną (tetrastychy) oraz część refleksyjną, liryczną (tercyny).

Odpowiedź fauna na zaczepkę elfów w obu utworach poety jest podobna, aczkolwiek w *Faunie* bohater reaguje „z okropnym gniewem”<sup>38</sup>, a w *Humoresce* – „z uciesznym gniewem”<sup>39</sup>. W tym pierwszym tekście już na początku wspomina się, że fauna jest stary, podczas gdy w tym drugim brak jakiegokolwiek wskazówki do-

<sup>35</sup> Zob. L. Szczepański, *Piosenka moja*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. A. Nowakowski, Kraków 1993, s. 91.

<sup>36</sup> A. Nowakowski, dz. cyt., s. 306.

<sup>37</sup> Zob. H. Zbierzchowski, *Humoreska*, w: tegoż, *Impresje*, Kraków – Warszawa 1902, s. 22.

<sup>38</sup> H. Zbierzchowski, *Faun*, „Ilustracja Polska” 1901, nr 10, s. 214.

<sup>39</sup> H. Zbierzchowski, *Humoreska*, „Wędrowiec” 1901, nr 41, s. 809.

tyczącej jego wieku. Przyjmując wyraźne różnice między delikatnymi, uskrzydłonymi elfami a przyziemnym, zmysłowym faunem, można domniemywać, że przedstawiona w wierszach historia ilustruje typowe dla epoki konflikty: 1) między tym, co duchowe, a tym, co cielesne, zwierzęce; 2) między wyzwolonym artystą-cyganem a filistrem ceniącym sobie święty spokój; 3) wreszcie między młodymi a starymi, czyli między dwoma pokoleniami artystów – tj. uduchowionymi, uwznioślonymi, sięgającymi ku niebu, ale też zdolnymi do błazenady przedstawicielami „nowej sztuki”, „arystokratami ducha”, oraz reprezentantem twórców niezdolnych do metafizycznych tęsknot, któremu bliższe są ziemia, las i pole (tytuł *Humoreska* może aluzyjnie odnosić się do pozytywizmu, to wtedy bowiem rozwinął się krótki gatunek epicki zwany „humoreską”). Wolno to widzieć też szerzej, jako konflikt między nowoczesnością i tradycją. W efekcie faun Zbierzchowskiego rzuca w elfy głazem:

Faun przetarł oczy, podźwignął się z ziemi,  
Chwycił głaz w dłonie i z uciesznym gniewem  
Cisnął w gałęzie... na kwiatach pod drzewem  
Trzepią się elfy skrzydły złamanemi<sup>40</sup>.

W wierszu *Faun* jest podobnie, tylko zamiast „Trzepią się elfy” jest „Jęczą elfiki”. Wydaje się to stanowić przestrożę przed lekceważeniem życia ziemskiego (symbolizowanego przez występujący w sonetach poety dąb – rdzeń życia, o który „wspiera się” prostak faun, będący w końcu tego życia objawem)<sup>41</sup>. Byłoby to ostrzeżenie przed niedostrzeganiem w życiu niczego wartościowego, żadnej cudowności, co może okrutnie się zemścić. Mając zaś na myśli sztukę, mielibyśmy ostrzeżenie przed lekceważeniem sztuki rażącej swą przyziemnością, biologicznością, naturalizmem. Faun chyba z pobłażaniem traktuje duchowe wzloty (psoty) elfów, wartość sztuki tkwi dla niego w czym innym – ma

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Takie znaczenie wydaje się mieć dąb także w wierszu Cypriana Norwida *Przeszłość* z cyklu *Vade-mecum*: „[...] dąb stoi, wóz z sobą unosi dzieci” (C. Norwid, *Przeszłość*, w: tegoż, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. 20).

być ona wierna życiu, ma uderzać mocno i celnie. Z punktu widzenia fauna, sztuka elfów jest bezprzedmiotowa, to pusta idealność, obnaża więc ich kalektwo duchowe miotając głazem.

Rzucanie w siebie żołądziami czy kamieniami sztuce zresztą nie służy. Jej wielkość i trwałość nie zależy od wyznawanego programu artystycznego. Trudno powiedzieć, czy Zbierzchowski upomina się swoimi faunicznymi tekstami o uprawomocnienie różnych rodzajów sztuki (sztuki ulotnych marzeń, sztuki duszy bądź sztuki brutalnej rzeczywistości), czy też o zrozumienie dla „elfów”, nieprzystających do świata i przez świat ten kaleczonych jak albatros Charles’a Baudelaire’a. Bardzo możliwe, że jego utwory (wyjątkowe na tle innych) to zwykłe krotochwile, a więc, używając występującego w nich określenia, „pustacza zabawa” – i nie ma powodu, aby doszukiwać się w nich wskazanych tutaj treści.

### VII. *Schwytana nimfa*

W podobnym żartobliwym stylu utrzymany jest wiersz Zofii Dębickiej *Schwytana nimfa* (prwdr. 1909) – opowieść o faunie pilnującym sadu. Sceneria (sad z jabłonią i krzew agrestu) nie przypomina pejzażu śródziemnomorskiego, ale rodzimą polską wieś, w czym widać realizację wspomnianą już, obecnej w Młodej Polsce tendencji. Postępowaniem fauna kieruje pragnienie zemsty na nimfie, której względów nie udało mu się pozyskać.

Nadaremnie się w nimfy zakradając łaski,  
Faun potajemnie w sadzie nastawił potrzaski,  
Wiedząc, że przyjdzie rankiem kraść mu jabłka złote...  
A skończywszy zdradziecką ustawiać robotę,  
Przyczał się ciekawie za krzakiem agrestu,  
Łowiąc uchem kosmatym, czy z dala szelestu  
Kroków nadobnej nimfy rychło nie usłyszy...  
Jakoż wkrótce krzyk ostry przerwał chwilę ciszy –  
I za firanką liści i splątanych wrzosów,  
Błysnęło białe ciało i zwój rudych włosów,  
Rozsypanych jak strumień roztopionej miedzi.

Widząc, że się na próżno z pęt uwolnić biedzi,  
 Faun wypelzł z swej kryjówki, i śmiech kryjąc pusty,  
 Cierpkie grona agrestu bezzębnymi usty  
 Żuł, siadłszy na murawie u stóp tej, co w blasku  
 Swej urody bezsilnie wiała się w potrzasku...<sup>42</sup>

W starożytności greckiej jabłka były emblematem miłości płciowej i płodności oraz wyobrażeniem kobiecych piersi, wiązały się z Afrodytą i Artemidą. Złote jabłka, a o takich wspomina się w powyższym wierszu, nie zawsze miały pozytywne nacechowanie. Złote jabłko z napisem „dla najpiękniejszej”, które Parys przyznał Afrodycie, było „jabłkiem niezgody”, sporu pomiędzy Herą, Afrodytą i Ateną. Złote jabłka Hesperyd oznaczały zachód i śmierć (choć też zmartwychwstanie)<sup>43</sup>. Występują również w micie o Atalancie, zdobytej podstępem przez Melaniona, rzucającego podczas wyścigu (pod jej stopy) złote jabłka pochodzące ze świątyni Afrodyty lub ogrodu Hesperyd.

Utwór Dębickiej nawiązuje do opowieści o Hesperydach i Heraklesie, który w ramach swoich dwunastu prac miał za zadanie m.in. zerwać strzeżone przez nimfy jabłka. W wierszu poetki mit ulega transformacji – ogrodu strzeże faun, natomiast owoce chce zdobyć nimfa. Ponieważ faun przewiduje jej pojawienie się, stąd wolno podejrzewać, że już niejednokrotnie odwiedzała ona jego ogród. „Ukraść jabłko” oznacza tutaj „ukraść serce”. Zakochany faun nie spotyka się jednak z wzajemnością, ucieka się więc do przemocy i łapie nimfę, tylko że nie robi tego po to, by bohaterkę zgwałcić. Czerpie satysfakcję z jej urody i z samego faktu przechytrzenia „złodziejki”. Daje to mu poczucie wyższości. A wszystko wskazuje na to, że jest stary („Cierpkie grona agrestu bezzębnymi usty / Żuł”). Wiersz prowadzi zatem do dwóch refleksji: po pierwsze – miłość jest pułapką; po drugie – starość może wygrać z młodością.

<sup>42</sup> Z. Dębicka, *Schwytana nimfa*, „Romans i Powieść” 1909, nr 31, s. 242.

<sup>43</sup> Zob. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 118-119; P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 169-172.



\*\*\*

Chociaż ironia to pojęcie niejednoznaczne i będące przedmiotem dyskusji wśród badaczy, to właściwością wszystkich jej rodzajów jest sprzeczność. Z ironią w literaturze może wiązać się sarkazm, szyderstwo, cynizm, drwina czy kpina, ale też satyra, dowcip i parodia. W przywołanych przykładach dominuje ironia sytuacyjna. Oto bohater wiersza Staffa, będący karykaturą witalności: nie musi gonić rusałki, gdyż ta jest przy nim i nie ucieka – zamiast jednak ją kochać, daje sobie wyrwać włosy z brody. Sta-je się zaprzeczeniem samego siebie. Patrząc na to z innej perspektywy, można by powiedzieć, że jest zmęczony byciem faunem, swoją popularnością i rolą w epoce, czuje się kulturowym przeżytkiem, zużytym znakiem.

Bohater Lisowskiej wykazuje większy temperament, nimfa nie ma problemu z podnieceniem go – czyni to jednak tylko po to, aby zakpić z fauna. Różnica polega na tym, że bożek Staffa obdarzony jest większą świadomością, niż ten w sonecie poetki, dlatego cechuje go zupełna bierność, ograniczenie się do obserwowania życia, zamiast uczestniczenia w nim. Faun Lisowskiej chyba jeszcze nie zdaje sobie sprawy, że przygoda, która jego spotkała, oznacza, iż coraz częściej będzie wystawiany na pośmiewisko. Zawsze był brzydki i nimfy przed nim uciekały, teraz jest jeszcze brzydszy i na dodatek nieporadny. Świat zatem się nie zmienił, ale zmienił się faun, któremu jednak wydaje się, że wciąż jest tym samym faunem. Zachowanie bohatera kłóci się z jego wiekiem.

Sonet Kleszczyńskiego to wariant tej samej sytuacji. Występujący tu bożek Pan również pała żądzą, tylko że nimfa nie zdaje sobie sprawy z jego obecności i emocji, jakie wywołuje. Jej płąsy są sztuką samą w sobie. Nie potrzebuje ona akompaniamentu fletni Pana. Role zostały odwrócone: to nie fletnia oczarowuje czy skłania do tańca nimfę, lecz taniec nimfy oczarowuje Pana. O fletni nie ma zresztą w wierszu nawet wzmianki. Przed ujawnieniem się powstrzymuje bohatera chyba nie tylko starczy wiek i brak instrumentu, ale paraliżuje go wielkość czy zjawiskowość sztuki, z jaką się spotyka – jakby to, co ziemskie (on), zetknęło się z pięknem ponadziemskim (ona). Można potraktować wiersz jako utwór o sztuce, o niemożności wcielenia ideału piękna. Pan

byłby zatem bezradny nie w sensie erotycznym, ale artystycznym – nie potrafi, a nawet nie próbuje pochwycić nimfy, zdając sobie sprawę, że każda realizacja będzie ułomna, tak, jak on sam jest ułomny i jako hybryda pokraczny. Doświadcza widoku boginki, co może być równoznaczne z doznaniem natchnienia, ale nie chwyta za fletnię. Niemoc twórcza nie wynika tutaj z braku inspiracji. Bohater ma wszystko w zasięgu ręki i wzroku (jak faun Staffa), lecz nie robi nic. Nie oznacza to jednak, że pozostaje wewnętrznie obojętny wobec tego, co widzi.

U Wierzbickiego sytuacja niemal identyczna – zachowanie satyra kłóci się z tym, co przeżywa w sobie, kłóci się z jego naturą. Zaskakująco nieśmiali są bohaterowie obu tych wierszy albo też cechuje ich zdumiewająca siła woli, pozwalająca tkwić w ukryciu i znosić miłosne katusze, poskromić instynkty (jeden „pogląda nieśmieiele”, drugi „pogląda w głąb ciekawie”). Nie próbują nawet dla zabawy przestraszyć podglądanej nimfy, co zwykle lubiły czynić mitologiczne satyry i fauny. Można to wytłumaczyć wiekiem bohaterów, ale przecież mimo wieku obaj są wyraźnie podekscytowani (co zawsze miało miejsce w przypadku spotkania nimf), nie są obojętni lub znudzeni. Różnica między bożkiem Panem Kleszczyńskiego a satyrem Wierzbickiego polega przede wszystkim na tym, że u pierwszego z tych bohaterów pojawiają się łzy zachwyty, a u drugiego łzy szału. I te łzy właśnie zdradzają prawdę o nich. Na pozór wydają się zadowoleni, że mają możliwość obserwowania nieświadomej niczego boginki (satyr nawet się uśmiecha), a w rzeczywistości cierpią (bożek Pan „z tajoną żądzą w oczach”).

Satyr Rolicza-Liedera również jest podekscytowany („Krew moja kurzy się, jako kominy”). Wystylizowany na artystę, niby żyje wspomnieniami, ma już wszystko za sobą i sprawia wrażenie, jakby nic nie było w stanie go poruszyć, w istocie jednak żywo reaguje na świat, w którym osiadł – szaleństwo, jakie ogarnia tego wydawałoby się wyciszzonego i skłonnego do refleksji satyra, świadczy, że wcale się nie zmienił. Być może tai je w sobie, ale najbardziej zaskakujące jest to, że przyczyną tego wewnętrznego wzburzenia nie są nimfy, o których śpiewa i które należą do jakiegoś nierealnego wymiaru, ale pospolita rzeczywistość.

W sonetach Zbierzchowskiego stary faun sprawia wrażenie zupełnie bezbronnego, stąd staje się przedmiotem żartów ze strony elfów, myślących, że są bezkarne i nieosiągalne dla kogoś tak przyziemnego i prymitywnego. Nie udaje im się jednak uciec przed faunem, jak na przykład nimfie w wierszu Lisowskiej, też przecież żartującej sobie z bohatera. Zachowanie fauna w tekstach Zbierzchowskiego (celne rzucanie głazem) sygnalizuje jakiś potencjał ukryty w bożku, przeczy mylnym wyobrażeniom o nim. Tak samo jest zresztą w utworze Dębickiej – zlekceważenie fauna jako strażnika złotych jabłek, zakpienie sobie z jego miłości mści się na nimfie okrutnie. I elfy, i nimfa zostają okaleczone.

We wszystkich omawianych utworach starość to stan co najmniej podejrzany, jakby maska mająca usprawiedliwiać bohatera. Podejrzany już dla rusałki w wierszu Staffa, która nie bardzo rozumie zachowanie fauna, więc aby przypomnieć mu o swojej obecności (miłości) i rozbudzić, wrywa włosy z jego brody – drażni jednak starca daremnie, bowiem nie tylko nie udaje się jej sprowokować bohatera do zabawy, ale nawet wywołać u niego gniewu. Fauniczni bohaterowie (bożek Pan, satyr, faun) reprezentują w przywołanych wierszach dwie postawy: część z nich to bierni obserwatorzy (utwory Staffa, Kleszczyńskiego, Wierzbickiego, Rolicza-Liedera), a część – aktywni uczestnicy zdarzeń (utwory Lisowskiej, Zbierzchowskiego, Dębickiej). Każdy jest w jakiś sposób „dziwny”, reaguje inaczej, może trochę nieprzewidywalnie, jak na swój wiek lub bycie koźlonogim bożkiem. Swoją rolę wywiera otoczenie bądź okoliczności. Przechodzimy od stoickiej kontemplacji (Staff), przez instynktowne reakcje (Lisowska) oraz roztrzęsienie wewnętrzne i rozgorączkowanie (Kleszczyński, Wierzbicki, Rolicz-Lieder), do przemocy i zemsty (Zbierzchowski, Dębicka). Starość, jak widać, to stan niejednoznaczny.

**Bibliografia***Źródła*

- Dębicka Z., *Schwytana nimfa*, „Romans i Powieść” 1909, nr 31.
- George S., *Poezje*, wybór i wstęp K. Kamińska, Warszawa 1979.
- George S., *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, wyd. 3, Düsseldorf – München 1976.
- Kleszczyński Z., *Pogrzeb lalki*, Wilno 1913.
- Kochanowski J., *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Pieśni*, oprac. M. R. Mayenowa i K. Wilczewska przy udziale B. Otwinowskiej oraz M. Cytowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.
- Lisowska J., *Poezje*, Kraków 1912.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1990 (reprint wydania: Warszawa 1907).
- Norwid C., *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990.
- Rolicz-Lieder W., *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. tekstu M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2003.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. 1–2, Warszawa 1980.
- Szczepański L., *Poezje wybrane*, oprac. A. Nowakowski, Kraków 1993.
- Tetmajer K., *O Arnoldzie Böcklinie*, [w:] tegoż, *W czas wojny. Nowele*, Kraków [1916].
- Wierzbicki J. S., *O brzasku*, Mińsk – Warszawa 1898.
- Zbierzchowski H., *Faun*, „Ilustracja Polska” 1901, nr 10.
- Zbierzchowski H., *Humoreska*, „Wędrowiec” 1901, nr 41.
- Zbierzchowski H., *Impresje*, Kraków – Warszawa 1902.
- Opracowania*
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, tł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001.
- Bobilewicz G., *Malarskie wizje starości artyści*, [w:] *Dojrzwianie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, pod red. S. Kruka, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006.
- Brzozowska S., *Czy faun może być postacią tragiczną? Motyw Fauna-Pana w wybranych dramatach Młodej Polski*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005.
- Czabanowska-Wróbel A., „*Pogrzeb lalki*”. *Estetyka rokoka w poezji Młodej Polski*, [w:] tejże, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.
- Igliński G., *W modnym kostiumie Fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. V (2012).
- Kempiński A. M., *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa – Poznań 2001.

- Klemperer V., *Komentarz do „Popołudnia Fauna”*, przeł. J. Falicki, [w:] *Sztuka interpretacji*, wybór i oprac. H. Markiewicza, t. 2, Wrocław 1973.
- Kossowska I., Kossowski Ł., *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.
- Madyda W., *Motywy antyczne w poezji Leopolda Staffa*, Wrocław 1962.
- Nowakowska-Sito K., *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.
- Nowakowski A., *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966.
- Pudelko E., *Ukryte w zwierciadle. Motyw odbicia w polskiej i francuskiej poezji symbolistycznej*, [praca doktorska, Uniwersytet Opolski, Wydział Filologiczny], Opole 2015.
- Risafi de Pontes I., *Satyrs Spiel und Silens Weisheit bei Nietzsche. Eine ästhetische und philosophische Untersuchung*, Würzburg 2014.
- Szczot M., *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004.

**Grzegorz Igliński**

*The University of Warmia and Mazury in Olsztyn*

## THE IRONIC OLD AGE, THE DECEITFUL FAUNS AND SATYRS OF THE YOUNG POLAND POETS

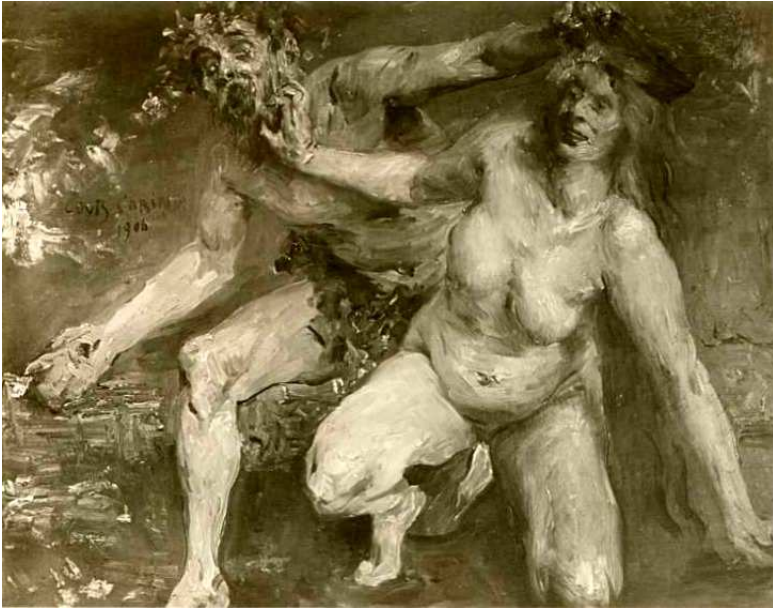
### Summary

The work aims at presenting one of the models of faun-like character functioning in the Young Poland poetry. This is the character of the old Pan, satyr or faun, but presented in an ironic situation. This motif is found in works by numerous artists, both well-known and forgotten. The analysis covers the following poems: *The Elderly Faun* [*Faun podstarzały*] by Leopold Staff, *In Front of the Painting* [*Przed obrazem*] by Janina Lisowska, *From the Summer Vapours Born the Goddess...* [*Z oparów letnich zrodzona boginka...*] by Zdzisław Kleszczyński, *The Satyr and the Naiad* [*Satyri i Najada*] by Józef Stanisław Wierzbicki, *I am the Satyr* [*Ja jestem satyr*] by Wacław Rolicz-Lieder, Henryk Zbierzchowski's sonnets *The Faun* [*Faun*] and *The Humorous Poem* [*Humoreska*] and *The Captured Nymph* [*Schwytana nimfa*] by Zofia Dębicka.

In all the discussed works, old age is a condition that is, at the least, suspect, as if it is a mask that aims at excusing the character. The Pan, Satyr

and Faun represent two attitudes: some of them are passive observers (poems Staff, Kleszczyński, Wierzbicki, Rolicz-Lieder), while some of them are active participants in the events (poems by Lisowska, Zbierzchowski, Dębicka). Each of them is "strange" in some way, reacts differently, maybe in a somehow unpredictable way as for the age and a god with goat horns. The environment or the circumstances have some influence. We move from the stoic contemplation (Staff), through instinctive reactions (Lisowska) as well as internal unsteadiness and feverish excitement (Kleszczyński, Wierzbicki, Rolicz-Lieder), to violence and vengeance (Zbierzchowski, Dębicka). As can be seen, old age is not a condition limited to a single meaning.

**Key words:** god Pan, satyr, faun, nymph, old age, irony, sneer



Lovis Corinth, *Faun und Nymphe* (1906–1907)

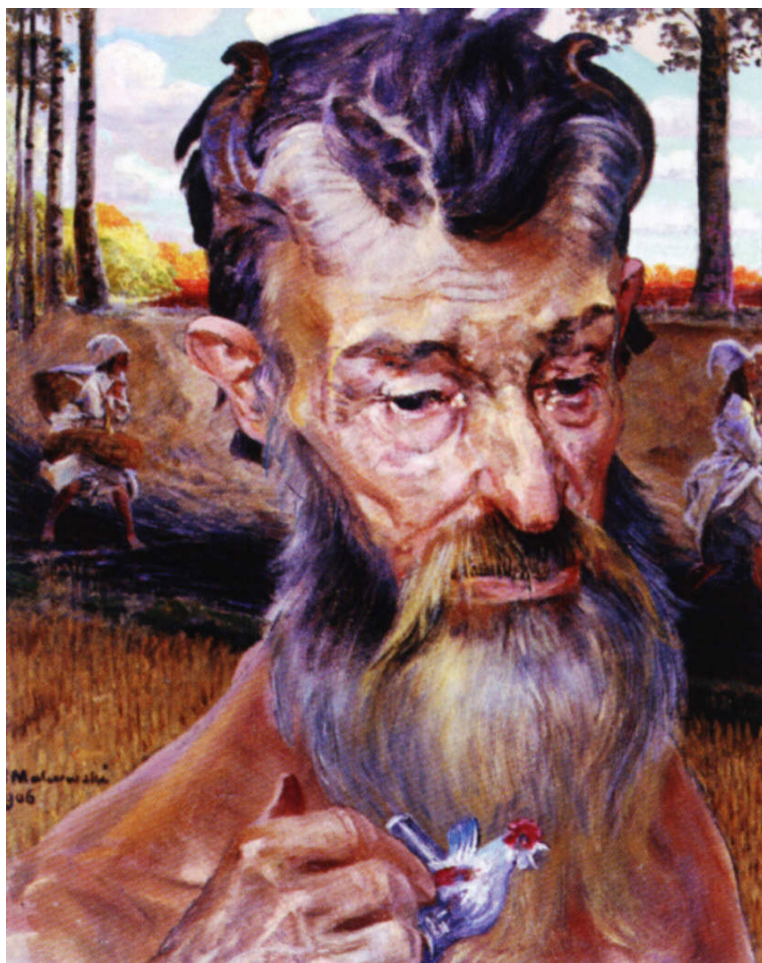


Arnold Böcklin, *Faun, einer Amsel zupfeifend* (1863)

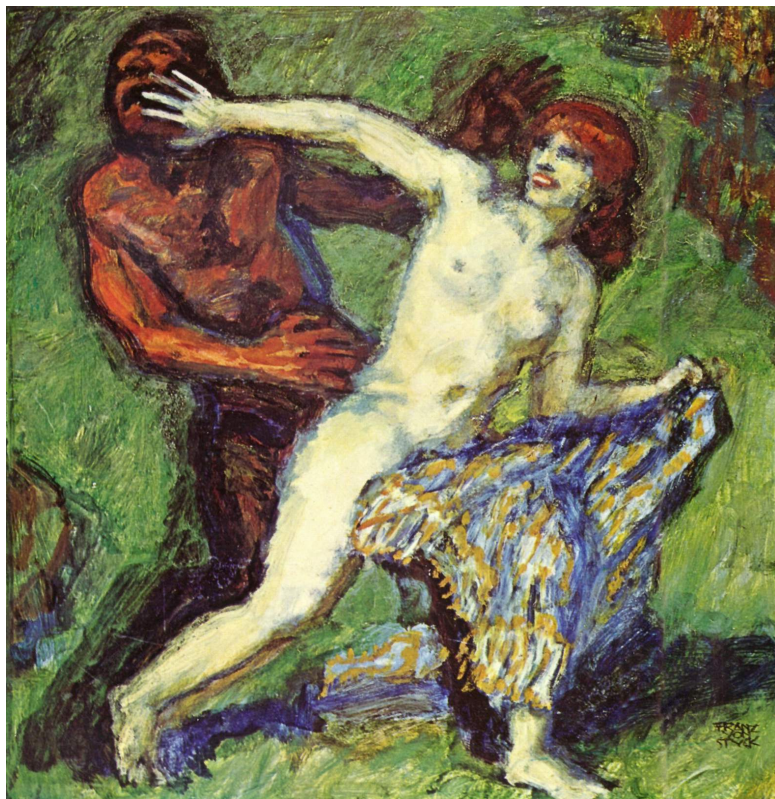


Jacek Malczewski, *Autoportret z faunami, lewe skrzydło* (1906)





Jacek Malczewski, *Autoportret z faunami, prawe skrzydło* (1906)



Franz Stuck, *Fangspiel* (1904)

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 pracę 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 odpowiadzenia 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 bezpośredniość 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’a 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 manifeste *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 kuliszy 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 czytelnicy 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 łamigłówek *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 wspomżenia 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 dispense”. – 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 umożliwiła 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. Wspomnił 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 najsylniejszych 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 szpada 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 „Jedyne go 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 AUTO THEMATISM 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

Marek Grajek  
*Uniwersytet Warszawski*

## WIZERUNEK IRONISTY W *TOPIELI* STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

Ironia nie była dotąd stosowana jako klucz interpretacyjny w analizie tekstów dramatycznych, powieści oraz esejów Stanisława Przybyszewskiego. Badacze jego twórczości skupiali się przede wszystkim na badaniu filozofii pisarza i stylu jego wypowiedzi. Taki stan rzeczy najlepiej uzasadnia twierdzenie Zygmunta Grenia: Przybyszewski był „prawdy nawiedzonym poszukiwaczem, a takich nie stać na ironię ani wobec siebie, ani wobec swego tematu, ani wobec formy literackiej”<sup>1</sup>. Twierdzę jednak, że w tragediach Przybyszewskiego ironia jest jednym z najważniejszych tropów stylistycznych, choć jednocześnie kategoria ta jest bardzo złożona. Z pewnością w dramacie ironia nie jest łatwa do wychwycenia, ponieważ, jak zauważył Piotr Łaguna, w dramatach „szczególnie ujawnia się «obiektywizm» świata przedstawionego, obiektywizm, który każe szukać sygnałów ironizacji właśnie w strukturze, w kompozycji, wobec braku bezpośredniej ewokacji subiektywnego wyrazu świadomości autora”<sup>2</sup>.

Roman Taborski, opisując sceniczne dzieje dramatów Stanisława Przybyszewskiego, stwierdził, iż *Topiel* stała się „smutnym dokumentem postępującego upadku twórczości” autora *Synów ziemi*<sup>3</sup>. W podobnym tonie wypowiadali się współcześni pisarzo-

---

<sup>1</sup> Z. Greń, *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim*, w: tegoż, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, s. 44-45.

<sup>2</sup> P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz. (Z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków 1984, s. 86. O problemie ironii i dramatu pisze również Mieczysław Jankowiak w książce *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998, s. 25-39.

<sup>3</sup> R. Taborski, *Z dziejów dramatów Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przyby-*

wi krytycy<sup>4</sup>. W utworze tym, co zresztą jest charakterystyczne dla dramaturgii Przybyszewskiego, miłość przedstawiona jest jako fakt niszczące ludzi. Dwie kobiety padają ofiarą uwodziciela, Roberta Skalskiego, który w nie wiadomo jaki sposób wszedł w dom małżeństwa Drzewnickich. Władysław (naukowiec – filozof) oraz jego żona Eugenia wychowują Ludmiłę – dziewczynę osieroconą przez rodziców jego żony. Będąc jej prawnymi opiekunami, zarządzają również jej posagiem. Donżuanowi nie tyle zależy na dziewczynie, co na jej pieniądzach. Aby osiągnąć swój cel, narusza prawa rządzące w uporządkowanym, drobnomieszczańskim domu – lekceważy obowiązujące zasady etyczne, podchodząc do nich z pogardą.

Najpierw doprowadza do tego, że ulega mu Eugenia, której mąż więcej czasu poświęcał pracy naukowej niż jej. Ponieważ nie

---

szewski w *50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 222.

<sup>4</sup> Publiczność teatralno-literacka oraz pierwsi krytycy zarzucili pisarzowi, iż odstąpił od realizacji swojego programu artystycznego, wyrażonego *explicitie* w broszurze *O dramacie i scenie*. Zauważono przede wszystkim, że w *Topieli* nie ma postaci *sensu stricte* symbolicznych (chyba, że za taką uznamy Mimi, pojawiającą się epizodycznie w ostatnim akcie). Zarzuty stawiane *Topieli* dotyczyły nieprawdopodobnego, wręcz sztucznego zawikłania akcji, które pisarz tłumaczył w posłowniu do dramatu zatytułowanym *Ad aeternam rei memoriam* tym, że nie chciał zbanalizować swego dzieła, posługując się znanymi szablonami, dlatego wykonał „jedno pociągnięcie na wysoce skomplikowanej szachownicy sceny”, dodając miłość wuja do siostrzenicy. Dramatowi temu Przybyszewski nadał pozory tragicznej fatalności, ale ów fatalizm – zdaniem krytyki – nie został pogłębiony. Konstrukcyjnie Przybyszewski zepsuł utwór, dopisując do dwóch pierwszych aktów akt trzeci, w którym bazował na taniej sensacji, nie zaś na pogłębionej psychologii postaci, do czego przyzwyczylił publiczność. Takie działanie spowodowało obniżenie tonu dramatycznego utworu i zbliżenie go do melodramatu. Te wszystkie zarzuty spowodowały, że *Topiel* przeszła do historii literatury jako dramat sztuczny, zmanierowany i niejednolity, w którym Przybyszewski po raz kolejny podjął ten sam, charakterystyczny dla swej twórczości temat – walki dwóch płci. Uznano również, że w dramacie pojawia się mnóstwo niepotrzebnych postaci (m.in. Rybicki, markiz Du Chateaux czy Mimi), a te, których psychologia wymagałyby pogłębienia (Władysław, Eugenia), zostały nieledwie zarysowane, bądź ich motywacje ujawnione zostały zbyt późno (miłość wuja do siostrzenicy), przez co dramat stał się nieczytelny dla publiczności.

wystarczyło mu jednak to jedno bezceństwo, postanowił więc uwieść niespełna osiemnastoletnią siostrzenicę swej kochanki. Choć przez domowników (Władysław, hrabia Jelski) odbierany jest negatywnie, to nie przeszkadza mu to mącić w głowie nastolatki. Jediną osobą, która mogłaby postawić tamę takiemu zachowaniu, jest była kochanka mężczyzny, ale oboje łączy niewygodna tajemnica. Ostatecznie dziewczyna wychodzi za mąż za szubrawca, zamieszkuje z nim w Paryżu, gdzie poznaje moralność swego partnera oraz środowisko, którym się otacza. Wiedza ta, w połączeniu z brutalną dla dziewczyny prawdą na temat jej wujostwa, sprawia, że popełnia ona samobójstwo.

Choć utwór pozbawiony jest warstwy metafizycznej, a tym samym symbolizmu<sup>5</sup>, nie pozbawił go Przybyszewski znaczeń podwójnych. Choć zapewne w zamierzeniu autora tytuł dramatu miał mieć charakter symboliczny, w istocie ma ładunek ironiczny. Tytułowa „topiel” rozumiana może być jako głębokie miejsce w rzece, stawie lub jeziorze albo grząskie bagno czy wzburzone, pieniące się wody w takim miejscu. W utworze miłość przedstawiona zostaje właśnie jako bagno, które pochłania bohaterów bez reszty, czyniąc spustoszenie w ich życiu. Symboliczny tytuł nadany dziełu przez Przybyszewskiego ma zatem charakter pejoratywny – pisarz operuje tutaj gorzką ironią. To zresztą dla niego charakterystyczne.

Słowo „szczęście” jest tym, które w całej twórczości autora *Złotego runa* ma najbardziej ironiczny ładunek<sup>6</sup>. Skalski zapewnia Ludmiłę słowami: „Ty nie wiesz w jakie szczęście cię wpro-

<sup>5</sup> Z całą pewnością nie ma w *Topieli* tak wyraźnego użycia symboli jak w poprzednich dramatach pisarza. Można mówić jedynie o bardzo mglistych symbolach, takich jak tytułowa „topiel” (mająca symbolizować miłosne uczucie, które gubi człowieka), czy tańczony przez Mimi w ostatniej scenie „nad topielą” kankan (symbol wąskiej granicy między szałem wyuzdania i rozkoszy, a śmiertelnym krzykiem ofiary ginącej w odmęcie życia).

<sup>6</sup> Nie tylko w tym, ale także w innych dramatach Przybyszewskiego bohaterowie mówią o szczęściu rozumianym jako miłość dwojga osób. Przeszkody, które stają przed bohaterami sprawiają finalnie, że owo przeczuwane szczęście staje się ich nieszczęściem. Postępują tak choćby bohaterowie dramatów z cyklu *Taniec życia i śmierci*.

wadzę”<sup>7</sup>. Ludmiła, prosząc ciotkę, by nie sprzeciwiała się jej decyzji, mówi „nie traturaj mojego szczęścia”<sup>8</sup>. Bohaterowie utworów Przybyszewskiego pojmują szczęście wyłącznie w kategoriach idealnej relacji miłosnej dwojga osób. W *Topieli* postacią, która ma takie wyobrażenie rzeczywistości, jest Ludmiła – co znamienne wypowiada te słowa, jeszcze nim przekroczy osiemnasty rok życia, co tłumaczy jej naiwność:

**Ludmiła**

[...] miłość, w takiej rozterce, w takim niepokoju i udręce serca poczęta, nie da szczęścia – nie da...

**Skalski**

Właśnie, że da, bo miłość sama w sobie jest szczęściem i błogostawieństwem...<sup>9</sup>.

Można powiedzieć, że nieszczęściem bohaterów Przybyszewskiego jest utożsamianie szczęścia z harmonijną relacją pomiędzy dwojgiem ludzi, będących w związku. Ten konieczny warunek szczęścia paradoksalnie przynosi bohaterom jedynie nieszczęście (najczęściej śmierć jednego bądź dwojga kochanków).

### *Czarny charakter jako główny ironista w dramacie*

Najistotniejszą sprężynę akcji *Topieli* stanowi zwyrodniały cynizm Roberta Skalskiego. Jak zauważył Jan Lorentowicz, pisarz, w stosunku do poprzednich dramatów, dokonał pewnej innowacji fabularnej: „dawniej wszystkie jego postaci działały pod wpływem niezwalczonej konieczności; teraz spróbował postaci, której czynami kieruje przypadek”<sup>10</sup>. Nie można zgodzić się ze słowami autora *Spojrzenia wstecz*. To, że nie ciąży nad bohaterami jakieś wyraźne fatum oraz nie pojawiają się (jak w poprzednich dramatach autora *Śniegu*) postaci-symboli, przynoszące bo-

<sup>7</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, Warszawa 1912, s. 24.

<sup>8</sup> Tamże, s. 79.

<sup>9</sup> Tamże, s. 25.

<sup>10</sup> J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, Warszawa 1929, s. 534.



haterom zapowiedź śmierci, nie znaczy, że postępowaniem Skalskiego kieruje zupełna przypadkowość. Ma on konkretny cel do zrealizowania, dlatego nie cofa się przed niczym, ażeby go osiągnąć.

Od początku wiemy, że Skalski jest łajdakiem, który pojawił się w ustabilizowanym świecie państwa Drzewnickich. Najpierw uwiódł żonę pana domu, a gdy się znudził romansem, porzucił ją i swoje zainteresowanie przerzucił na siostrzenicę kochanki. W dwóch pierwszych aktach obserwujemy starania uwodziciela o zdobycie ręki dziewczyny. W trzecim akcie widzimy donżuaną w jego naturalnym środowisku – wśród ludzi wątpliwej kondyty (najlepiej charakteryzuje ich Ludmiła słowami „bezduszną, wstrętną hordą niechlujnych cyników, pieczeniary – i parę kokot”<sup>11</sup>). Tak jednoznaczne przedstawienie przez pisarza postaci zostało negatywnie odebrane przez krytykę. Dziennikarz krakowski „Czasu” Zygmunt Stefański w recenzji popremierowej pisał:

Gdyby p. Skalski jednak chciał pozować na figurę demoniczną reprezentującą fatalne zło, trzeba by go zdemaskować, gdyż jest pospolitą kanalią, smutną figurą, którą zlekceważył sam autor, nie dając jej nic interesującego, ani jednego psychologicznego rysu zdolnego usprawiedliwić opinię Eugenii: gdy rękę wyciągniesz zdobędziesz tysiąc kobiet. – Słuchacz pyta ze zdumieniem: jakich?<sup>12</sup>.

Reakcja pierwszych odbiorców *Topieli* jest w pełni zrozumiała – przy okazji wystawienia poprzedniego swego dramatu (*Godów życia*) Przybyszewski napisał doń głosę zatytułowaną *Pro domo*, w której, opisując jedną z postaci tego utworu – Janotę, twierdził „nie ma człowieka doszczętnie złego ani bezwzględnie dobrego. W każdym złym człowieku odnajduje się tysiące dobrych rzeczy, a nie ma dobrego, w którym by nagle, najniespodziewaniej w świecie nie objawiło się zwierzę”<sup>13</sup>. Próżno doszukiwać się w postaci Roberta Skalskiego jakiegokolwiek cechy pozytywnej. Jak pisze Irena Szczygielska:

<sup>11</sup> S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 129.

<sup>12</sup> Z. Stefański, *Z teatru*, „Czas” 29 kwietnia 1912, nr 194, s. 3.

<sup>13</sup> S. Przybyszewski, *Pro domo*, w: tegoż, *Gody życia*, wstęp i oprac. K. Goławska, Łódź 2014, s. 48.

Postać ta odbiega daleko od innych bohaterów Przybyszewskiego – dotąd przedstawiał on zawsze (z wyjątkiem postaci symbolicznych) człowieka cierpiącego; cierpienie bohatera, jakimkolwiek byłby on moralnie, musiało wywoływać współczucie, bo ukazywało głęboko czującą duszę ludzką. W odniesieniu do Skalskiego natomiast trudno mówić o głębokiej duszy czy cierpieniu. Ten używający życia zimny egoista może się najwyżej martwić z powodu nieudanych interesów<sup>14</sup>.

Pojawiły się także głosy krytyczne, mówiące, że Przybyszewski, uznawany przez niektórych za pisarza-moralistę<sup>15</sup>, popełnił wielki błąd, umieszczając w centrum swego dzieła postać, której łajdactwa uchodzą bezkarnie. Zabrakło tu bowiem działającego umoralniająco na odbiorcę przykładu.

Szczygielska zauważa, że w *Topieli* „(...) bohaterzy silnych walk wewnętrznych nie staczają. Walka stała się w tym dramacie starciem się sprzecznych interesów, dlatego też przy słabym opracowaniu charakterów, możliwości dramatyczne leżą tu tylko w żywej, pełnej napięcia akcji”<sup>16</sup>. Tę żywą, pełną napięcia akcję buduje Przybyszewski, przedstawiając „pojedyunki” pomiędzy postaciami, w których jako narzędzie walki wykorzystywana jest ironia werbalna. W każdy z tych pojedynków zamieszany jest Skalski w sposób bezpośredni (dialogi z Eugenią, z hrabią Jelckim, z Drzewnickimi, a w trzecim akcie z Ludmiłą) lub pośredni. Kiedy czarny charakter w „pojedyнку” nie uczestniczy, to odbywa się on z jego powodu – jak wtedy, gdy wiarołomna żona odbywa rozmowę ze swym mężem, w której przyznaje się do swej zdrady.

Ironia werbalna stosowana przez bohaterów *Topieli* ma wyłącznie gorzki charakter. Najczęściej celem jej użycia jest zadanie innym postaciom bólu i upokorzenia. Swoim wtargnięciem w życie Drzewnickich czarny charakter niszczy zatem nie tylko relacje pomiędzy ludźmi, ale także dewaluuje język, którym się pomię-

<sup>14</sup> I. Szczygielska, *Przybyszewski jako dramaturg*, Poznań 1936, s. 41-42.

<sup>15</sup> Część publiczności literackiej właśnie tak odbierała pisarza. Świadectwem tego jest m.in. książka Aleksandra Rogalskiego *Przybyszewski – filozof-moralista*. Por. A. Rogalski, *Przybyszewski – filozof-moralista*, Poznań 1946.

<sup>16</sup> I. Szczygielska, dz. cyt., s. 42.

dzy sobą posługują. Poszukując rodowodu ironii werbalnej, Douglas Colin Muecke przypuszcza, że:

(...) ironizowanie pierwotnie wzięło się ze zwykłego oszukaństwa. Ktoś zaczyna kłamać dla jakichś praktycznych względów, gdzie kłamstwo służy jako środek całkowicie im podporządkowany. Lecz ujrzawszy, że to kłamstwo zyskuje wiarę, może nadal kłamać bez skrępowania i bez potrzeby, po prostu dla samego kłamania. To właśnie ów swobodny stosunek do kłamstwa przywodzi je w pobliże ironii, gdyż ironista także może mówić, co mu się podoba<sup>17</sup>.

Piotr Łaguna twierdzi zaś, że wybitnie pejoratywny odcień znaczeniowy terminu „ironia” –

(...) wynikał nastawienia filozoficzno-estetycznego Greków, dla których każde wykroczenie przeciw upragnionej harmonii treści i formy (a takie właśnie wykroczenie funduje konstrukcję wypowiedzi ironicznej) stanowiło przykry dysonans<sup>18</sup>.

O ile kłamstwa używa Skalski po to, by zjednać sobie miłość Ludmiły, o tyle ironią operuje wyłącznie w stosunku do osób świadomych jego niecznych zamiarów (Eugenia, hrabia Jelski, w akcie trzecim również Ludmiła). Przedstawiony w dramacie szubrawiec ma nieco diaboliczne rysy. Jak pisze Ignacy Matuzewski, charakteryzując postać Mefistofelesa:

Zwykle jednak w obcowaniu z innymi osobami, ukrywa on ohydny bestializm swojej natury płaszczkiem światowego obejścia. Jest elegancki, umie zalecać się do kobiet [...] i posiada przy tym niewyczerpany zapas humoru i dowcipu. Humor ten bywa najczęściej zabarwiony satyrycznie, dowcip ma charakter zjadliwy, gryzący, ale mimo to uderza zwykle tak trafnie w słabą stronę danego przedmiotu, że olśniewa słuchaczy. Przy bliższym rozpatrzeniu, dowcipne uwagi Mefistofelesa okazują się – często, nie zawsze – sofizmatami, paradoksami, ale w danej chwili, trudno się oprzeć tej szalonej, prawdziwie szatańskiej werwie, tej subtelnej, acz sofistycznej dialektyce, tej wścieklej ironii, która nie oszczędza nic, nawet samego mówcy. Mefi-

<sup>17</sup> D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, tłum. G. Cendrowska, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 52.

<sup>18</sup> P. Łaguna, dz. cyt., s. 19.

stofeles bowiem, w chwilach szczerości drwi z samego siebie, wiedząc, że jest tylko jednym z kółek w ogromnej machinie świata, i że to, co robi, obróci się w końcu przeciw niemu samemu. Toteż krytykując, czerniąc, nicując wszystko, wie on dobrze, że nie zawsze ma rację że niekiedy kłamie, ale to go nie krępuje, kłamstwo bowiem to jeden z jego ulubionych żywiołów, i kiedy uda mu się kogo oszukać, znajduje w tym rozkosz prawdziwą<sup>19</sup>.

To właśnie dzięki urokowi osobistemu i opinii człowieka „z wielkiego świata” tak łatwo udaje się Skalskiemu wkraść w łaski rodziny Drzewnickich. Filozofię życia nikczemnika poznać możemy głównie z jego czynów. Na początku dramatu w rozmowie z Ludmiłą wypowiada znamienne słowa: „Czyż pani się za jakąś rzecz uważa, za czyjąś własność? Pani nie jest dzieckiem, pani wolą swoją może już rozporządzać – wszak to największy skarb ludzi dojrzałych – czyż pani ustawicznie jeszcze w pasku?”<sup>20</sup>. Ironiczny charakter tej wypowiedzi polega na tym, że postać ta zdaje się nie wierzyć w istnienie wolnej woli. W świecie, w którym wszystkim rządzi przypadkowość losu, jedynie jednostki takie jak Skalski, działające świadomie (częstokroć poza dobrem i złem) dla własnego interesu, mogą osiągnąć sukces. Bohater wszedł w życie mieszkańców małomieszczańskiego domu i zburzył zastany w nim porządek. Tym samym jawi się on jako duch przeczenia, który nie zamierza niczego tworzyć na pozostałych po zniszczeniach gruzach. Jak pisze Søren Kierkegaard w rozprawie *O pojęciu ironii*,

(...) w każdym punkcie zwrotnym historii zachodzi dwojaki ruch. Z jednej strony ma się pojawić to, co nowe, z drugiej strony to, co stare, zostaje stłumione (...). Dla podmiotu ironicznego zastana rzeczywistość już z kretesem utraciła prawomocność, jej forma wydaje mu się niedoskonała i krępuje każdy jego ruch. Ale z drugiej strony nie powziął w posiadanie tego, co nowe. Wie tylko, że teraźniejszość nie odpowiada idei. Jest tym, kto wytoczy proces współczesności<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> I. Matuszewski, *Diabeł w poezji: historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków: studium literacko-porównawcze*, Warszawa 1894, s. 88.

<sup>20</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, s. 9.

<sup>21</sup> S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*, w: tegoż, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, tłum. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 254.

W tym właśnie sensie ironia, zdaniem Kierkegaarda, jest „absolutną, nieskończoną negatywnością”:

Jest negatywnością ponieważ nieustannie neguje, jest nieskończona ponieważ nie neguje tego czy innego zjawisk; jest absolutna, ponieważ neguje w imieniu czegoś wyższego, co jednak nie istnieje. Ironia nie ustanawia, albowiem to, co ma być ustanowione, znajduje się gdzieś za nią. Jest iskrą szaleństwa bożego, które buszuje jak Tamerlan i nie pozostawia kamienia na kamieniu. Spójrz – oto ironia<sup>22</sup>.

Patrząc w ten sposób na postać Skalskiego, można odczytywać ją jako postać działającą w celu wykazania bezsensu zasad panujących w społeczeństwie. Dla Skalskiego nie istnieją żadne wartości. Niszczy małżeństwo, uwodzi nieletnią dziewczynę, dąży do zdobycia pieniędzy w sposób nieuczciwy (łapówki, oszustwa), a nawet zabija człowieka, który staje mu na drodze. Z pogardą wypowiada się również o Polsce – nazywa ją ironicznie „Bałkanem”:

**Skalski**

Nie potrzebuję cię chyba zapewniać, że szczęśliw byłem tą głupią awanturą, która mnie zmusiła nasz polski Bałkan opuścić. Głupia, co prawda, ale teraz ją błogosławię<sup>23</sup>.

**D’Issy**

I dlatego się także na gwałt ożeniłeś?

**Skalski**

Jak to? Ty tego nie rozumiesz? [...] gdyby nie pieniądze mojej żony, to nie byłoby to wszystko tak wesołe<sup>24</sup>.

Uwodziciel nie traktuje małżeństwa poważnie – zawiera z Ludmiłą cywilny ślub w Londynie, szyderczo tłumacząc to tak:

Londyński ślub – jutro, pojutrze może się rozlecieć. To głupia forma – potrzebna dla uspokojenia policji... – no i sumienia panny z dobrego domu... Idziesz w Londynie na stan cywilny, przysięgasz, że nie masz

<sup>22</sup> Tamże, s. 255.

<sup>23</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, dz. cyt., s. 104.

<sup>24</sup> Tamże, s. 104.

do małżeństwa tego żadnej formalnej przeszkody – i sprawa załatwiona<sup>25</sup>.

Tak zawarty związek nie stanowi dla niego przeszkody do tego, by utrzymywać kontakt ze starą kochanką:

**Skalski**

Bajeczniej się nie mogły stosunki ułożyć – ja mam żonę – ty męża.

**D’Issy**

To ona tak jeszcze naiwna (śmieje się), że markiza uważa za swojego męża?

**Skalski**

Cóż znowu? Jeżeli jej powiedziałem, że jest, to jest, chociażby cały świat krzyczał, że nie.<sup>26</sup>

Jedyną wartością, która ma dla Skalskiego znaczenie, jest pieniądź. Z wszystkich innych szydzi. Człowieka tak podłego nie jest w stanie obrazić jakakolwiek inwektywa skierowana pod jego adresem. Ironią pragnie udowodnić otoczeniu, że stoi ponad wszelkimi zasadami rządzącymi społeczeństwem:

**Skalski**

[...] między nami sprawa już dawno załatwiona.

**Eugenia**

Nędzniku!

**Skalski**

Tylko bez komplementów...<sup>27</sup>

Nawet wtedy, gdy Jelski nazywa go „złodziejem cudzego szczęścia”, donżuan w pierwszej chwili odpuszcza mu tę zniewagę, jednak jak na ironię hrabia sam doprowadza do swojej zguby, zauważając, że miejsce, w którym Skalskiego znieważył, należy do jego rodziny, więc pojedynek powinien się odbyć. To widzenie przez niego rzeczywistości *à rebours* najcelniej komentuje

<sup>25</sup> Tamże, s. 105.

<sup>26</sup> Tamże, s. 107-108.

<sup>27</sup> Tamże, s. 36-37.

Ludmiła w akcie trzecim: „Wy ludzie z tego nowego, szerokiego świata, całkiem przecież inaczej patrzycie na wszystko, co dla nas najcięższą zniewagą i obrażą, to u was na odwrót zasługą i chlubą, więc rozumiesz, że cię obrazić niczym nie mogę”<sup>28</sup>.

Swój cyniczny stosunek do miłości ujawnia Skalski w rozmowie z Eugenią: „Miłość się wyczerpuje, jak wszystko inne w tym życiu, moja się też z wolna wyczerpała – chociaż nawet i to nie – ja panią w dalszym ciągu kocham – w siostrzenicy pani – tak pani musiała wyglądać przed dziesięciu laty”<sup>29</sup>. Na te słowa Eugenia odpowiada ironią – wyraża wdzięczność swojemu kochankowi, nazywając go szatanem.

**Eugenia**

Dobrze mi tak! Dobrze! Wdzięczną ci jestem ty, podły szatanie!

**Skalski**

Jeżeli na to szatana potrzeba, by uczył ludzi ponoszenia konsekwencji tak zwanego występku, to nim jestem – a w takim razie służę ci itd.<sup>30</sup>

**Eugenia**

I ja tego człowieka kochałam? Ależ to zły piekielny sen...

**Skalski**

Bardzo możliwe – tym lepiej dla pani, jeżeli to był tylko sen – sumienie spokojne<sup>31</sup>.

Zaskakujące dla odbiorcy dramatu może być to, że Skalski mówi, iż kocha Eugenię nadal w jej siostrzenicy (chodzi mu zapewne o niewinność Ludmiły). Te same słowa mówi swej żonie Drzewnicki w chwili wzajemnej szczerości (choć w wychowawcy najbardziej urzekło go jej oddanie dla prowadzonej przez niego pracy naukowej). O ile jednak w przypadku Władysława możemy być pewni prawdziwości uczucia, o tyle Skalski kłamie. Zależy mu wyłącznie na tym, by uwieść młodą dziewczynę i zdobyć jej posag, a przy okazji zranić swą niedawną kochankę. W przy-

<sup>28</sup> Tamże, s. 135.

<sup>29</sup> Tamże, s. 38-39.

<sup>30</sup> Tamże, s. 39.

<sup>31</sup> Tamże, s. 39-40.

padku obu mężczyzn możemy także mówić o przeprojektowaniu uczuć z jednego obiektu na inny. Dla Władysława żona przestała mieć wartość, jaką jej wcześniej nadawał, w momencie gdy odwróciła się od niego i przestała mu pomagać w naukowej pracy, pozwalając by jej miejsce zajęła Ludmiła. Skalski, wykorzystawszy Eugenię, uznał, że więcej jest w stanie zyskać, uwodząc jej siostrzenicę.

Publiczność postrzegала Roberta Skalskiego jako bohatera nietypowego na tle twórczości Przybyszewskiego. Postać ta – nie-targana wewnętrznymi konfliktami – została odarta z tragiczności. W ten sposób jawić się on może jako typowa osobowość ponowoczesna, gdyż jedną z charakterystycznych cech ponowoczesności jest zastąpienie podmiotowości tragicznej podmiotowością ironiczną<sup>32</sup>. Zdaniem Maxa Schelera, tragizm zakłada konieczność istnienia aksjologii<sup>33</sup>. Pojawić się on może zatem wyłącznie w obrębie świata, w którym wartości są powszechnie uznawane. O tragizmie mówić można wyłącznie w świecie, w którym człowiek musi dokonać wyboru pomiędzy dwiema równie ważnymi wartościami. Ponowoczesność odrzuca tę wizję świata. Prowadzi to do wniosku, że:

To wokół zagadnienia wolności konstruuje się nowy typ podmiotowości, podmiotowość ironiczną i to właśnie podejście do wolności (wynikające z odrzucenia aksjologii) w radykalny sposób odróżnia od siebie dwie wizje rzeczywistości, dwie wizje podmiotowości – podmiotowość tragiczną oraz podmiotowość ironiczną. Kontrastując ze sobą oba podejścia, można by rzec, iż jedno z nich najpełniej wyraża się w afirmacji, drugie natomiast w negacji<sup>34</sup>.

Wprowadzenie w obręb starego świata mieszczańskich wartości bohatera zupełnie nowego, który je neguje, dało Przyby-

<sup>32</sup> Tę zmianę paradygmatu dokonującą się w ponowoczesności przedstawia Anna Kopeć w artykule *Tragizm vs ironia – spór o sensowność „tego, co ludzkie”*, „Hybris” 2016, nr 33, s. 150-167.

<sup>33</sup> M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, w: Arystoteles, David Hume, Max Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór, przedm. i oprac. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 49-95.

<sup>34</sup> A. Kopeć, dz. cyt., s. 157.



szewskiemu możliwość ukazania reakcji obronnych stosowanych wobec antagonistycznego ironisty. W tym przypadku ironia stosowana przez Skalskiego byłaby ironią nihilistyczną, jak ją określił Norman Knox<sup>35</sup>.

### *Typy ironii*

Dokonana analiza sytuacji w dramacie, a także wyodrębnienie postaci głównego ironisty, pozwalają stwierdzić, że w dramacie obecne są różne typy ironii. Losy bohaterów uzależnione są od ironii tragicznej – Ludmiła, pragnąc szczęścia u boku Skalskiego, wykonuje w finale dramatu, już jako jego żona, samobójczy skok z okna w paryskim mieszkaniu. Przybyszewski, jak wiadomo, głosił determinizm etyczny. Twierdząc, że wolnej woli nie ma, uważał, iż człowiek nie ma wpływu na własne czyny, które za jego pośrednictwem popelnia natura. Pomimo tego, kara, zdaniem Przybyszewskiego, musi spotkać człowieka. Widać tutaj zbieżność z myślą Artura Schopenhauera, wyrażoną w *Die Freiheit des Willens (O wolności ludzkiej woli)*. W dramatach Przybyszewskiego spada ona jednak nie tylko na winowajcę, lecz również na jego dzieci.

Ironia losu w *Topieli* polega na tym, że zdrada Eugenii mści się na niej oraz na jej siostrzenicy. Na koncepcji tej niezawinionej kary, która niechybnie spaść musi na człowieka, pisarz budował swą twórczość dramaturgiczną i prozatorską – wykorzystał ten chwyt choćby w cyklu dramatycznym *Taniec miłości i śmierci*. Wypowiadając się na temat *Topieli*, Jan Lorentowicz zauważył, że „przypomina konstrukcję pierwszych dramatów Przybyszewskiego: trzy osoby przygotowują z wolna samobójstwo czwartej”<sup>36</sup>. O ile jednak nad losami postaci z poprzednich dramatów autora *Śniegu* wisiało złowrogie fatum, o tyle tutaj zastąpione

<sup>35</sup> Skoro nihilizm w sensie moralnym oznacza nieistnienie prawd pewnych ani absolutnych, nie wychodzących poza abstrakcję wartości moralnych to ironia nihilistyczna oznaczałaby wyszydzanie jakichkolwiek wartości. Por. N. Knox, *On the classification of ironies*, „Modern Philology”, August 1972, ss. 53-62.

<sup>36</sup> J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, Warszawa 1929, s. 531.

ono zostało metaforą miłości-topieli, która wciąga ludzi – wciągnęła Eugenię i Ludmiłę, a pośrednio dostał się pod jej wpływ również Władysław. W rozmowie pomiędzy małżonkami Eugenia, wyjawiając swoją zdradę, mówi: „Idę do ciebie – nie jak pokutnica – nie – nie! Ja nie mam za co pokutować – topiel mnie zdradziecko wciągnęła i poszłam na dno – i tyś się dostał w topiel...”<sup>37</sup>. Postrzeganie rzeczywistości w ten sposób powoduje, że bohaterowie nie mają żadnego wpływu na swoje wybory, zatem jakakolwiek walka skazana byłaby na porażkę. Kazimierz Wyka, pisząc o determinizmie w twórczości Przybyszewskiego, stwierdził, że w jego dramatach:

(...) konieczność tragiczna zostaje zastąpiona przez komentarz deterministyczno-naukowy, po to, by narodził się z niego bezwzględny pesymizm, by się ujawniła zależność dążeń ludzkich od nieznanych i przemożnych sił. Dzisiaj rzekomej konieczności tych dramatów zupełnie nie odczuwamy, mimo że Przybyszewski uporczywie starał się ją wmówić, poddać. Widzimy w jego dramatach zbiegi zdarzeń raczej przypadkowych, które w pewną konieczność układają się wyłącznie dzięki komentarzom wybranych postaci<sup>38</sup>.

Faktycznie, tę przypadkowość chyba wyraźniej niż w innych dziełach pisarza pisanych na potrzeby sceny dostrzec można w *Topieli*. Uzasadnianie doświadczeń bohaterów pozorami ironii losu, która rzekomo rządzi ich życiem, udane w przypadku innych dramatów, tutaj okazuje się zupełnie chybione.

W poczynaniach bohaterów *Topieli* dostrzec można ironię sytuacyjną – podejmowane przez nich działania przynoszą odwrotny od zamierzonego skutek. Eugenia nie czując się dowartościowaną przez swojego męża, zapragnęła odnaleźć szczęście w ramionach kochanka. Niestety, krótkotrwały szał uniesień okupiła porażką. Jednocześnie wejście Skalskiego w dom Drzewnickich sprawiło, że jej siostrzenica Ludmiła również uległa donżuanowi. Pierwotne pragnienie szczęścia stało się zatem dla dziewczyny źródłem jej śmierci.

<sup>37</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, dz. cyt., s. 92.

<sup>38</sup> K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 25.

Ironia werbalna jest figurą retoryczną, którą bohaterowie dramatu posługują się w konwersacjach pomiędzy sobą. Łotrzykowski charakter głównego bohatera dramatu (Roberta Skalskiego) sprawia, że wykorzystuje on w rozmowach z innymi zarówno kłamstwo, jak i różnego rodzaju ironię, w tym głównie szyderstwo. Postacie *Topieli* chcąc obronić się przed antagonistą reagują rozmaicie, zawsze jednak w jakimś stopniu posługując się językiem ironicznym jako bronią.

### *Reakcja ofiar wobec ironisty*

#### *Śmiech*

Zdezorganizowany świat bohaterów *Topieli* pobrzmiwa szyderczym śmiechem. Jest on reakcją postaci wobec obcego pierwiastka, który się w nim pojawia, by dokonać jego zagłady. Jak pisze Ryszard Nycz: „W literaturze modernistycznej pojawia się często motyw maski śmiechu, szyderczego grymasu przyklejonego do twarzy, pod którym ukrywać się miały ból i rozpacz”<sup>39</sup>. To zresztą częsty chwyt stosowany przez przywódcę młodopolskiej cyganerii.

Spśród wielu mniej lub bardziej udanych realizacji tego motywu w literaturze przełomu wieków, najbardziej charakterystyczne trafiają się u Przybyszewskiego [...]. W powieściach Przybyszewskiego uczucia bohaterów utrzymywane są z zasady w najwyższym rejestrze, przebiegającym od jęku bóleści do szyderczego chichotu, śmiech zaś ma być ostentacyjną maską pogardy dla świata, świadectwem wyższości oraz ironicznym refleksem stanów duszy<sup>40</sup>.

W ten sposób, jak przekonuje Nycz, Przybyszewski przeciwstawia sobie śmiech i smutek, polaryzując te dwa elementy i sprawiając, że ujawnia się w ten sposób „obca, tajemnicza siła, satańiczny śmiech, który nie śmieszy i który odrywa się od swego podłoża – jest «śmiechem samym w sobie»”<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> R. Nycz, *Język modernizmu*, Toruń 2013, s. 241-242.

<sup>40</sup> Tamże, s. 242.

<sup>41</sup> Tamże, s. 243.

Postacią, która w dramacie nieustannie wybuchła śmiechem, jest Eugenia. Nie mamy pojęcia, w jaki sposób poznała ona Skalskiego. Wiemy tylko, że zainteresowała się mężczyzną w momencie, gdy poczuła, że dla jej męża to nie ona, a praca naukowa stanowi priorytet. Jej grzeszny związek z mężczyzną trwał jakiś czas (nie była to jednorazowa zdrada), skutkiem czego Eugenia w pewnym stopniu upodobniła się do swego kochanka. Można tutaj mówić o podobieństwie psychicznym bohaterów – podobnie jak kochanek stała się cyniczna. Jako jedyna osoba z przedstawionego w dwóch pierwszych aktach mieszczańskiego świata ma świadomość tego, jak wygląda inne niż to unormowane przysięgą małżeńską, życie. Świadomość własnej winy nie pozwala jej jednak ujawnić prawdy o Skalskim. Z drugiej zaś strony, nagromadzone w niej emocje sprawiają, że reaguje histerycznym śmiechem na zachowania postaci, które ją otaczają.

Didaskalia na temat wypowiedzi Eugenii informują: „mówi z przymuszonym śmiechem”, „śmieje się coraz mocniej”, „dławi się śmiechem”. Ten śmiech wiarolomnej żony Drzewnickiego wynikać może ze świadomości, jaką posiada ta postać – zdradzała męża ze Skalskim, wiedząc jednocześnie o miłości swojego męża do siostrzenicy. Na początku dramatu obserwuje zabiegi swego byłego kochanka, próbującego zdobyć serce Ludmiły, pozwalając by ten wokół niej krążył (jej gwałtowna reakcja pojawia się dopiero później, gdy okazuje się, że Skalskiemu chodzi nie tyle o romans, ile o małżeństwo z dziewczyną). Eugenia ironizuje wtedy z hrabiego Jelskiego – jedyne, który dostrzega niebezpieczeństwo flirtu pomiędzy Skalskim i Ludmiłą: „Ha, ha, ha... czemuż pan nie pochwycił za wyciągniętą rączkę? [...] Nie do pana, ha, ha – szczęście panu skradł – ha, ha, ha... a to złodziej. [...] Ha, ha, złodziej, ha, ha, jaki łapczywy na wyciągnięte rączki”<sup>42</sup>. Eugenia wybuchła śmiechem także wtedy, gdy Ludmiła opowiada jej o tym, że wierzy w zapewnienia Skalskiego o miłości do niej (w didaskaliach informacja: *zanosi się od spazmatycznego śmiechu*), jednocześnie mówi „w najwyższej męce”, „przestraszona”. Śmiech Eugenii ma histeryczny, gryzący charakter.

---

<sup>42</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, s. 22.

Przebija przez niego bezsilność kobiety, jak i maskowany szyderstwem niepokój o rozwój wydarzeń w jej domu.

W powtarzanej przez Eugenię kilkukrotnie w obrębie dramatu metaforze życia-topieli obecny jest pewien rodzaj złośliwej ironii. W rozmowie z siostrzenicą jest bardzo surowa:

**Eugenia**

Ja cię ratować już nie mogę – niech cię Władysław ratuje, zaczem się w przepaść stoczysz.

**Ludmiła**

Geniu! Dlaczegoż to przepaścią nazywasz? To przecież moje szczęście – moje życie – czy chciałabyś mojej śmierci?

**Eugenia** (*całkiem wyczerpana śmieje się cicho*)

Tak, tak – całe życie otchłań, bezdeń szczęścia – ha – ha... Jezioro takie płytkie, brzegi takie płaskie, łagodne, spadzistość całkiem nieznaczna – och, och! Woda ledwo po kostki sięga. – Jaka rozkoszna kąpiel! I tak się idzie, idzie coraz głębiej, a nagle traci się grunt pod nogami – cofnąć się już nie można, bo nogi oparcie straciły – nagle ciemność, przepaść, głucha cisza, znikąd ratunku... – (Śmieje się wpół błędnie). – Chłopi taką zdradziecką głębinę topielą nazywają... Topiel, topiel przed tobą! Niech cię teraz Władek ratuje... [...] A szatan rechoce, że zdołał biedne dziecko człeczce na topiel pociągnąć...<sup>43</sup>.

Nie wiadomo, dlaczego kobieta posługuje się akurat tą metaforą. Tak jak pisali krytycy, charakterystyka Eugenii jest niepojęta – nic nie wiemy o jej wykształceniu, ani zainteresowaniach. Dysponujemy jedynie wiedzą, że jest żoną filozofa, który zamiast poświęcać jej czas wolał angażować się w życie naukowe. Powodem takiego usposobienia ciotki Ludmiły jest najpewniej świadomość niemożności powrotu do świata sprzed zdrady, do bezpiecznego małżeńskiego związku. Możliwe, że kobieta przejawia jakąś tajoną nienawiść wobec siostrzenicy i w ten sposób mści się na niej, odbierając ją podświadomie jako swą rywalkę (Skalski przerzucił przecież swoje zainteresowanie z niej na Ludmiłę). Powtarzając tę frazę, „zaraża” swoją siostrzenicę myśleniem podobnymi kategoriami. W ostatniej scenie metaforę ży-

<sup>43</sup> Tamże, s. 69.

cia-topieli już dobitniej, bo odnosząc ją wyłącznie do kobiet, powtarza Markiz du Chateaux:

Widzi pani! Są kobiety, których topiel nie wciąga, bo za lekki towar: bez duszy – i takie, które od razu na dno idą. A są i takie, co się utrzymują na topieli – bo pływać umieją – taka dobra pływaczka to i na starość klasztoru funduje – podczas kiedy tę inną już dawno topiel wchłonie<sup>44</sup>.

Przed popełnieniem samobójstwa dziewczyna bezwiednie słowa te powtarza – gdy biesiadnicy w domu Skalskich krzyczą „Hej! Słońce wschodzi!”, Ludmiła odpowiada z gorzką ironią „Nad topielą wschodzi!” – i dopiero odbiera sobie życie.

Eugenia reaguje śmiechem również wtedy, gdy Skalski przychodzi do domu Drzewnickich, by przedstawić swoje matrymonialne plany wobec Ludmiły. Władysław komentuje wtedy jej śmiech słowami: „Istotnie, że żona moja ma tysiąc przyczyn, tak się serdecznie śmiać – rozmowa nasza rozpoczęła się tak tajemniczo – poważnie – niemal grobowo – a tu przecie chodzi o bardzo miły... tak... bardzo miły – no – jakby to nazwać?...”<sup>45</sup>. W słowach Drzewnickiego rzecz jasna pobrzmiewa ironia (wiemy, że nie darzy on sympatią Skalskiego). W momencie spotkania ze Skalskim nie wie jeszcze, że Eugenia była jego kochanką, dlatego śmiech żony odebrać może jako drwinę z uwodziciela swej siostrzenicy. Didaskalia informują, że w czasie tej rozmowy żona filozofa siedzi przyczajona, wpijając palce drapieźnie w wargi i zaśmiewa się<sup>46</sup>. Kobieta we własnych oczach przestała mieć jakąkolwiek wartość – miała kochającego męża i kochanka, porzucona przez tego drugiego stała się samotna i nikomu niepotrzebna. Być może jej śmiech spowodowany jest tą właśnie świadomością – podwójnej straty i niemożności odwrócenia biegu wydarzeń.

Możliwe, że śmiech Eugenii jest również reakcją na uświadomienie sobie przez nią siły działania ironii losu. W *Topieli* w taki właśnie sposób – śmiechem – reaguje Władysław, gdy Eu-

---

<sup>44</sup> Tamże, s. 122-123.

<sup>45</sup> Tamże, s. 78.

<sup>46</sup> Tamże, s. 82.

genia wyjawia mu swoją zdradę. Podczas szczerej rozmowy pomiędzy małżonkami Władysław śmieje się, uświadamiając sobie, że przestał kochać żonę, a pokochał Ludmiłę i obie stracił z powodu intryg Skalskiego: „Ha, ha, ha! Jeżeli cię kochałem” (przypis mówi, że „dławi się żalem”). W tym przypadku ten śmiech, zabarwiony głęboką ironią, obrazuje jego stan psychiczny. Byłby to śmiech nihilistyczny, obnażający pustkę aksjologiczną otaczającego mężczyznę świata.

### *Autoironia*

Hrabia Jelski to postać, której obecność wprowadza w dramacie efekt komediowy. Jest jedyną osobą z domu Drzewnickich (poza Eugenią), która od początku widzi jasno sytuację, bowiem poznała się na Skalskim. Co ciekawe, jest on autoironiczny – nazywa samego siebie idiotą i pokraką, ale jednocześnie jest tym, który widzi wyraźniej niż inni: „Może być, że jestem idiotą, osłem, ale ja mam oczy, a tych – tych złodziei cudzego szczęścia... [...] ja tych złodziei cudzego szczęścia znam”<sup>47</sup>. Te słowa, wypowiedziane przy Rybickim pod adresem Skalskiego, sprawdzają na hrabiego nieszczęście. Skalski nie szuka konfliktu z Jelskim – jak na ironię hrabia sam doprowadza do swojej śmierci. Od początku czarny charakter go ignoruje, nawet wtedy, gdy słyszy z ust hrabiego znieważające go słowa. Skalski, w przeciwieństwie do wszystkich pozostałych bohaterów *Topieli*, wie doskonale, że Jelski przywdziewa wygodną maskę. Demaskując hrabiego, śmieje się:

[...] dlaczego pan gra rolę idioty, kiedy pan nim wcale nie jest?

**Jelski** (w najwyższym zdumieniu)

Ja nie jestem idiotą? Panie, cóż panu jest? Zapytaj się pan mojej mamusi, wuja Alfreda, cioci Lusi – jestem podobno ostatnim degeneratem, pokraką...

<sup>47</sup> Tamże, s. 19.

**Skalski** (*poważnie*)

Podoba się panu grać tę rolę – owszem – ale ja uważam pana za całkiem poczytalnego i żądam od pana satysfakcji...<sup>48</sup>

Jednocześnie potrafi Jelski operować ironią zgryźliwą (szyderstwem). Robi to, kiedy Rybickiemu charakteryzuje Skalskiego – mówi o nim: „Ten, którego mój wuj Alfred nie chciał mieć za forysia do koni... [...] Ten, którego by ciocia Lusja kazała psami z podwórza wyszczyć”<sup>49</sup>. Ciekawe, że to właśnie Jelski, postać przedstawiona jako niespełna rozumu, widzi wszystko wyraźniej niż inni. Choć sam siebie uważa za człowieka cierpiącego na manię prześladowczą, to nie jest nim – nosi taką maskę, gdyż gwarantuje mu ona spokój. Dzięki niej traktowany jest w domu Drzewnickich jak domownik, od którego nikt niczego nie wymaga. W dramacie tym w przeciwieństwie do poprzednich, w których pojawiały się postaci-symboly przynoszące bohaterom rozwiązanie ich losów, tutaj to on jest depozytariuszem prawdy, ale nie wyjawia się ze swoją tajemnicą. W rozmowie z Eugenią, choć faktycznie chciałby zganić Skalskiego, chwali swego rywala:

**Jelski**

[...] ja zupełnie mówię od rzeczy, a przy tym choruję na manię prześladowczą – i to mi się tak zdaje, że naokół ludzi, których kocham – bardzo, bardzo kocham – krąży jakiś zły duch... to ja bym go pragnął odpędzić – unicestwić [...] jak ja rad jestem, że pani moich bredni nie słucha – całkiem mówię od rzeczy... tak mi się czasem coś ubrda – i ani rusz z mózgu wypędzić... Pan Skalski – to bardzo mądry człowiek...

[...] ten pan Skalski – bardzo zacny, miły człowiek...

**Eugenia**

Co? Co? – niespokojnie. – Cóż znowu ze Skalskim?

**Jelski**

Nic – zupełnie nic – on tylko zupełnie niesłusznie zauważył, że ja nie jestem idiotą, mimo, że chcę nim na gwałt być. I w tym bardzo niemądry, że mnie posądzał o jakąś symulację – a ja jestem naprawdę idiotą...<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Tamże, s. 33.

<sup>49</sup> Tamże, s. 17.

<sup>50</sup> Tamże, s. 51-52.



Pojedynek, do którego dochodzi między hrabią a Skalskim, również zostaje przedstawiony w sposób ironiczny. W przesmiewczy sposób opowiada o nim w trzecim akcie Rybicki panie D'Issy.

### *Wycofanie*

Bohaterowie *Topieli* starają się nie przeszkadzać biegowi wydarzeń. Naiwność Ludmiły można usprawiedliwić jej młodym wiekiem, lecz są w dramacie postacie, które wiedzą o podłości donżuana (Eugenia), bądź ją przeczuwają (Hrabia Jelski, Władysław). Ilekroć jednak mają możliwość, by postawić tamę jego niepohamowanej bezczelności, nie robią tego. Eugenia wypowiada do Jelskiego następujące słowa: „Jeszcze się nic nie stało – ma się dopiero stać... [...] pan tu nic pomóc nie może”<sup>51</sup>. Kobieta przekonana jest, że los się musi wypełnić. Zresztą zachowanie Drzewnickiej świadczyć może o jakiejś chorobliwej wręcz fascynacji obserwowaniem rozwijającej się relacji pomiędzy jej siostrzenicą a byłym kochankiem.

Jelski, Eugenia, a nawet Władysław, na którym żona próbuje wyrzucić presję, nic zrobić nie mogą. Władysław, choć przeczuwa, że Skalski to niewłaściwy kandydat na męża Ludmiły, nie czyni nic w momencie spotkania ze Skalskim, aby uniemożliwić mu zawarcie małżeństwa ze swoją wychowanką (ironicznie argumentując to miłością do Ludmiły i co się z tym wiąże poszanowaniem jej woli – skoro dziewczyna deklaruje miłość do Skalskiego, to nie zamierza stawać jej na drodze). Kiedy po rozmowie z żoną, nie chcąc stracić drugiej kochanej kobiety na rzecz łotra, zakazuje Ludmile ślubu, jak na ironię okazuje się, że ślub odbył się już dzień wcześniej, a wizyta Skalskiego miała jedynie kurtuazyjny charakter.

O Władysławie wiemy, że czytuje Schopenhauera (wspomina o tym Jelski). Siedzi zaczytany w tym filozofie, jeszcze zanim pozna prawdę o wiarołomstwie swej żony. Do tego momentu odbiorca tekstu ma jedynie wiedzę o emocjonalnym chłdzie, który pojawił się w jego relacji małżeńskiej z Eugenią. O tym, że obda-

---

<sup>51</sup> Tamże, s. 72.

rzył uczuciem swoją wychowanicę, Ludmiłę, która chętnie pomagała mu w jego naukowej pracy, dowiadujemy się dopiero w zakończeniu drugiego aktu. Lektura niemieckiego filozofa wiele mówi o Władysławie. Choć nic nie wiemy na temat jego światopoglądu, a tym bardziej badań filozoficznych, które prowadzi, to jest możliwe, że w filozofii Schopenhauera znajduje ukojenie i tłumaczy nią otaczającą go rzeczywistość. Z całą pewnością zna on zasadę determinizmu i być może nie chce się jej przeciwstawiać. Po tym gdy Ludmiła odejdzie ze Skalskim, a wraz z żoną wyjawią sobie zdrady, jakich się dopuścili (ona fizycznej, on psychicznej), pozostanie im ze sobą zostać do końca życia.

### *Eskapizm*

Trzeci akt, uznany przez krytykę literacką i badaczy jednoznacznie za niepotrzebny<sup>52</sup>, przynosi wyraźną zmianę w zachowaniu Ludmiły. Choć rozgrywa się on parę miesięcy po wydarzeniach przedstawionych w dwóch pierwszych aktach, to tutaj naiwność dziewczyny znika – budzi się w niej świadomość tego, z kim się związała. Jednocześnie przebywając z Robertem Skalskim, w sposób nieświadomy uczy się od niego operowania ironią werbalną, którą wykorzystuje potem w kłótniach z nim:

Twoja ironia ma całkiem fałszywe akcenty – mam nawet wrażenie, że się trochę wstydzisz tego twojego szerokiego świata, w który mnie miałeś wprowadzić, a na który tak naiwnie byłam ciekawa... Nowy, szeroki świat! Ha, ha... bezduszna, wstrętne horda niechlujnych cyników, pieczeniarzy – parę kokot – to ten szeroki świat!<sup>53</sup>

Na ironię Skalski odpowiada ironią:

Aha (z ironią) Doskonale! Panienska z dobrego domu, dobrze wychowana, pełna etyczno-filozoficznych poglądów na świat – nie czuje się

<sup>52</sup> Krytyka uznała, że dwa pierwsze akty w zupełności starczyłyby na cały dramat. W tym trzecim Przybyszewski obniżył styl do melodramatycznego, przedstawiając postać Skalskiego w jego naturalnym środowisku tak, jakby ta postać nie została jednoznacznie przedstawiona w dwóch pierwszych aktach.

<sup>53</sup> S. Przybyszewski, *Topiel*, s. 129.

dobrze wśród ludzi wielkiego, szerokiego świata, ludzi wesołych, swobodnych, nie krępujących się filistersko-burżuazyjnymi względami towarzystwa...<sup>54</sup>.

Małżonkowie szydzą z siebie, pragnąc nawzajem się upokorzyć:

**Ludmiła** (z ironią)

Zdaje się, że ci na markizie du Chateaux dużo zależało, a on już ten dom na zawsze opuścił.

**Skalski** (*hamuje wewnętrzne wzburzenie*)

Jak widzę twoje gościnne występy nieże się zapowiadają...

**Ludmiła**

Ha, ha... w twoim nowym, szerokim świecie!<sup>55</sup>

Żeby jednak uświadomić coraz bardziej rozzuchwalonej żonie swoją nad nią przewagę, Skalski kpi z jej wychowawców, a także w sposób bezwzględny wyjawia kobiecie prawdę na temat tego, co łączyło go z jej ciotką: „No to może moja szanowna małżonka miałaby ochotę złożyć swoją zmęczoną główkę na łonie swej ciotuchny, która wszakże nie miała tak surowych, purytańskich zasad, i lubiła się napić z pucharu, szumiącego – jakby to powiedzieć – użyciem i rozkoszą...”<sup>56</sup>. Wiedza ta, w połączeniu z informacją o miłości wuja do Ludmiły, którą przekazała Skalskiemu Eugenia, wywołuje w dziewczynie szok. Osiągnięcie pełnej świadomości stanu rzeczy sprawia, że nie widzi ona możliwości powrotu do dawnego świata, który przestał istnieć w znanym jej kształcie. Nie widząc dla siebie miejsca u boku mężczyzny, z którym się związała, popełnia samobójstwo, wyskakując przez okno.

### *Zakończenie*

Ostatecznie każda ze strategii obronnych, podejmowanych przez bohaterów *Topieli* wobec gorzkiej ironii Skalskiego (śmiech, wycofanie, autoironia, eskapizm), okazuje się niewystarczająca,

<sup>54</sup> Tamże, s. 128.

<sup>55</sup> Tamże, s. 131.

<sup>56</sup> Tamże, s. 129.

przynosząc im klęskę. Czarny charakter triumfuje nad postaciami z drobnomieszczańskiego świata i jako jedyny wychodzi z tych perypetii bez szwanku. Konstruując postać Skalskiego – głównego w dramacie ironisty – Przybyszewski poddał krytyce etykę drobnomieszczańską. Jak pisze Aleksander Rogalski:

Charakterystyczne jest dla postawy moralnej Przybyszewskiego i jego bohaterów, że walczą oni przeważnie tylko z etyką drobnomieszczańską. Głębszego zrozumienia zjawisk społecznych całkiem im brak. Mimo tego, że jakiś czas był Przybyszewski czynnym socjalistą i publicystą, problematyki socjalnej nie znał i głębiej nie rozumiał. Dlatego też jego krytyka socjalna nie może być uznana za prawdziwą krytykę istotnych wartości społecznych i obyczajowych<sup>57</sup>.

Autor *Śniegu* swe zainteresowanie skupiał na budowaniu portretów psychologicznych wybranych jednostek. Zygmunt Greń pisząc o dramaturgii Przybyszewskiego, zauważył, że pisarza „stać było wyłącznie na tzw. ironię gryzącą, w którą angażował się całym impetem swego temperamentu. Darł duszę w strzępy każdemu z bohaterów osobno, wszystkim razem, a już najbardziej widowni”<sup>58</sup>. Odnosząc się do słów badacza, stwierdzić należy, że postacią, która operuje ironią gryzącą w *Topieli*, jest Skalski. Posługując się kłamstwem i sarkazm, doprowadza on do zniszczenia świata wartości drobnomieszczańskich, a jednocześnie dewaluje język, którym się jego mieszkańcy posługują.

Choć, podobnie jak w innych utworach pisarza, brak w *Topieli* pogłębionej refleksji socjologicznej, to główną postać dramatu postrzegać można jako zapowiedź ponowoczesnej podmiotowości ironicznej.

---

<sup>57</sup> A. Rogalski, dz. cyt., s. 11.

<sup>58</sup> Z. Greń, dz. cyt., s. 43-44. Sądzę, że w przypadku twórczości Stanisława Przybyszewskiego potwierdzenie znajduje teza Jarosława Ławskiego o tym, że to sarkazm (a nie ironia) jest punktem źródłowym dekadencjonalnej świadomości Por. J. Ławski, *Ironia młodopolska, w: Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 37.

**Bibliografia**

- Greń Z., *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim*, w: tegoż, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998.
- Kierkegaard S., *O pojęciu ironii*, w: tegoż, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, tłum. A. Dżakowska, Warszawa 1999.
- Knox N., *On the classification of ironies*, „Modern Philology”, August 1972.
- Kopec A., *Tragizm vs ironia – spór o sensowność „tego, co ludzkie”*, „Hybris” 2016 nr 33.
- Lorentowicz J., *Dwadzieścia lat teatru*, Warszawa 1929.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz (Z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków 1984.
- Ławski J., *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.
- Matuszewski I., *Diabeł w poezji: historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków: studium literacko-porównawcze*, Warszawa 1894.
- Muecke D. S., *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, tłum. G. Cendrowska, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.
- Nycz R., *Język modernizmu*, Toruń 2013.
- Przybyszewski S., *Pro domo*, w: tegoż, *Gody życia*, wstęp i oprac. K. Goławska, Łódź 2014.
- Przybyszewski S., *Topiel*, Warszawa 1912.
- Rogalski A., *Przybyszewski filozof moralista*, Poznań 1946.
- Stefański Z., *Z teatru*, „Czas” 1912, nr 194.
- Szczygielska I., *Przybyszewski jako dramaturg*, Poznań 1936.
- Taborski R., *Z dziejów dramatów Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przybyszewski w 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982.
- Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1959.

**Marek Grajek**  
*The University of Warsaw*

**THE IMAGE OF THE IRONIST IN *TOPIEL*  
BY STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI**

**Summary**

Text of the article presents irony as one of the most important, yet omitted, keys of interpretation in the study of Stanisław Przybyszewski's works. First, the paper discusses types of irony present in the writer's drama titled „Topiel”. Then, the figure of the drama's main ironist, Robert Skalski, is presented along with various ways the other characters, victims of his irony, react to him (laughter, self-irony, withdrawal, escapism). The author proves that Skalski, the aforementioned villain, not only negates and destroys the values of the petty-bourgeois world, but also, through the irony he uses, devalues language of those who inhabit the milieu. Such construction of the work enables the character to be treated as a predecessor of postmodern ironic subjectivity.

**Key words:** Stanisław Przybyszewski, drama, *Topiel*, irony, postmodern subjectivity

**IV. PANEL:  
ZAPOZNANE WYMIARY ESTETYKI**



przełomy  
pogranicza  
studia literackie



*Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku*  
*Sala na parterze z galerią obrazów*  
*13 maja 2017 roku*

PANEL:  
MŁODA POLSKA / MODERNIZM.  
ZAPOZNANE WYMIARY ESTETYKI: IRONIA

**Prof. Jarosław Ławski [JŁ]:** Chcemy rozpocząć naszym spotkaniem cały cykl niewielkich corocznych spotkań o Młodej Polsce. Na następne już dziś Państwa zapraszam za rok. Jeszcze będziemy dyskutować o formule, temacie tej konferencji, ale już teraz nie możemy zrobić nic innego, niż zaprosić Państwa w roku 2018 na konferencję przypadającą w stulecie śmierci Tadeusza Micińskiego. Także dlatego, że wydajemy jego dzieła rozproszone, za rok przynajmniej dwa tomy z tego ostatniego okresu życia Micińskiego już będą. Zapraszamy Państwa na konferencję, na której będziemy pokazać mogli przynajmniej pierwszy tom tej edycji opracowany przez pana profesora Wojciecha Gutowskiego i przez pana doktora Marcina Bajkę.

Jaka to będzie formuła? Tutaj liczę na inspirację pani doktor Pilch i pana doktora Bajki. Wstępnie proponuję, żebyśmy skupili się na relacjach Micińskiego ze współczesnymi i na tym, jak czytali go potomni. Rok jubileuszowy – była niedawno, parę lat temu raczej niż niedawno, inspirująca konferencja *Konstelacje Przybyśzewskiego*, niektórzy z nas byli...

**Prof. Gabriela Matuszek [GM]:** Rewizje. Przybyśzewski. Rewizje i filiacje.

**JŁ:** Tak, i były też *Konstelacje Brzozowskiego* w Warszawie. Rzeczywiście, dwie konferencje nam się skontaminowały. Bardzo ciekawa formuła Miciński – Żeromski, Miciński – Herba-

czewski, Miciński – współcześni i Miciński i jego poprzednicy, ale też rozmawialiśmy z profesorem Rzońcą o tym, iż trzeba by znowu przepatrzyć na przykład kwestię Miciński – Witkacy. Od ostatnich prac na ten temat minęło już kilkadziesiąt lat, pół wieku. Więc myślę, że taka formuła, którą, mam nadzieję, pomożecie Państwo doprecyzować, będzie interesująca.

Proszę Państwa, moje pytanie na początek panelu brzmiałoby tak – jakie jest miejsce ironii w obrazie Młodej Polski, co zostało do doczytania, do zbadania. Zauważałem w Państwa głosach ten sam problem, z którym sam się mierzyłem, mianowicie, że jakby nie bardzo jest do czego się odwołać, niewiele mamy literatury przedmiotu, nie zastanawialiśmy się nad tym, inaczej niż na przykład w kwestii groteski i paru innych kategorii. Powiem, że w moim prywatnym odczuciu trzeba by w przyszłości na przykład zrobić też spotkanie o Młodej Polsce i *absurdzie*. Słowo absurd jest u Micińskiego pisane wielką literą, wielokrotnie powraca też w innych tekstach, należałoby więc zapytać, co to właściwie jest ten absurd modernistyczny? Wydaje mi się, że jest to kuszący temat może na kolejną konferencję. Jak Państwo widzicie te kwestie? Zanim poproszę o odpowiedzi, oddaję jeszcze głos Uli i Marcinowi.

**Dr Urszula Pilch [UP]:** Do przemyśleń dotyczących ironii i absurdu, do których Państwa wezwałeś, może wrócimy rzeczywiście jeszcze za chwilę, natomiast mnie – ze względu na temat tego panelu – interesowały też takie kategorie, które rzeczywiście, wydaje mi się, nie są uruchamiane względem modernizmu. Należałoby się zastanowić, dlaczego tak się dzieje, to znaczy część tych kategorii nie jest uruchamianych, bo – wydaje się – w pierwszym odczytaniu, że teksty modernistyczne takie nie są. Na przykład do takich kategorii należałaby, być może, kategoria malowniczości albo uczuciowości w przypadku odbioru. Ale sądzę, że właśnie w tych tekstach z puli tekstów niedoczytanych, powiedzmy, można by było takie znaleźć. Jestem przekonana, że te kategorie by się broniły.

Z takich kategorii zapoznanych, chyba rzeczywiście, nie wiem, na ile mogę mówić tak stanowczo, byłaby kategoria odwrotna wobec szalu poetyckiego. Byłby to szal w odbiorze, kate-

goria *delirio*, która może, sądzę, by się łatwiej broniła w przypadku pisania i czytania tych dzieł modernistycznych. Osobną kwestią byłyby rzeczywiście pojęcia rzutowane z perspektywy współczesności na epokę modernizmu, które – siłą rzeczy – pasują i zostały już dokładnie opracowane. Taką czołową pewnie byłaby wzniosłość, wcześniejsza, lecz przepracowana z perspektywy późniejszej, ale jednak w tekstach modernistycznych doskonale się ona odnajduje. Ale pomimo tego, co powiedziano tu o kiczu, wydaje mi się, że jest też w ogóle w literaturoznawstwie i nie tylko, taka tendencja, która chyba w niektórych przypadkach się broni, rzutowania kategorii estetycznych współczesnych na epokę, oczywiście jeśli to jest zrobione z całym takim obwarowaniem metodologicznym itd. I być może takimi kategoriami, ale to są już badania, które trwają, które chyba w przypadku tekstów naszych klasyków młodopolskich by się broniły, byłaby somaestetyka, somatopoetyka, albo w ogóle ujmowanie, co też już trwa, z tymże mówię o kategoriach estetycznych, za pomocą kategorii genderowych, np. to, co zrobiła Korschmeyer. Myślenie o kategoriach i pojęciach estetycznych płciowo, gdzie wzniosłość jest bardziej traktowana jako kategoria męska, podczas gdy wstręt, abjekt częściej przypisywane tym kategoriom kobiecym. Co zrobić z takimi próbami płciowymi? I to byłoby takie moje pytanie do dyskusji.

**Dr Marcin Bajko [MB]:** Dodałbym jeszcze, na przyszłość, jeżeli Pan Profesor mówił o absurdzie modernistów – takie zastrzeżenie, czy jest to na tyle pojemna kategoria jak ironia, że jakby samoczynnie, samoistnie można by potraktować ten absurd. To, co mi się nasuwa z analogii do tego, co w przypadku romantyków było robione (podróże romantyków) – mianowicie czy ktoś z Państwa się orientuje, czy było opracowywane coś takiego, jak podróże modernistów. Na zasadzie analogii, bo oni też podróżowali, lubili jeździć, toteż jest u nich zachłyśnięcie się cywilizacją Dalekiego Wschodu. Nie każdego oczywiście było na to stać, ale podróże bliższe, europejskie odbywali prawie wszyscy. Nalepiński, ten wielbiciel Micińskiego, miał po prostu zasobniejszy portfel i stać go było na dalsze wyprawy i był w takich miejscach, w których nie był Miciński. Na pewno Miciński mu tych podróży

zazdrościł, bo sam uwielbiał podróżować i odkrywać nowe miejsca. I w każdym miejscu, w którym był, musiał zostawić jakieś świadectwo literackie takiej podróży. Czy to był w Skandynawii, czy oczywiście wiele razy we Włoszech. A Nalepiński na przykład trafił na Islandię, czego na pewno Miciński mu zazdrościł. Czy nie warto byłoby czemuś takiemu się przyjrzeć, jak podróże właśnie modernistów. To jedna rzecz.

Jeszcze wracając do ironii, w kontekście właśnie absurdu mam taki fragment z *Termopil polskich* z *Prologu*, który pozwolę sobie zacytować, od lat kojarzący mi się z teatrem absurdu. W *Sensie życia Monty Pythona* jest taki fragment, na polu bitwy trwa walka, kończy się, głowy są odcinane, krwi pełno, jedna z postaci, Anglik w takich warunkach połowych goli się, nic sobie z tego nie robiąc, że mu odcięto nogę jedną, potem rękę drugą, ale póki jeszcze jedną ma sprawną, to się dalej goli. Powiedzmy, że to taki zironizowany Anglik. U Micińskiego znajdziemy coś takiego:

WITA Jestem twoją matką, bo noszę cię wciąż jeszcze w sobie i będę nosiła aż za grób...

*Książę Poniatowski zeskakuje z konia – łeb koński widać w bogatej trzgli. Książę spieszy do rannego.*

KSIAŻĘ JÓZEF Jak się miewasz, mój ukochany chłopcze? odjęli ci nogę? To nic, ja, widzisz, też nie mam już płuca – będziemy mimo to jeszcze budowali Polskę – aż się stanie – niezdobytą”.

Tutaj jeszcze w tym duchu jeszcze jeden fragment. Chirurg mówi tak, opatrując rany księcia Józefa:

CHIRURG (*zrzuca okrwawione rękawiczki, rozwiódł rękoma*) Stało się! Nic poradzić nie można. Z uszczerbkiem innych ratowałem go. Teraz śpieszę do baraku – już obciąłem siedemset rąk i nóg – czekają tysiące! (*wybiega*).

I to jest taki poetyzm absurdu. Pytanie, czy to jest ten absurd zamierzony, czy ironia? Wiadomo, że postać księcia Józefa, mimo że wzniosła, była przez Micińskiego trochę ironicznie potraktowana, zwłaszcza w *Wicie*. Czy jest to zamierzony efekt, czy efekt przypadkowy?

Kwestia szczegółowa do tego, o czym była wczoraj i dzisiaj mowa, jeżeli chodzi o ironię. Samoświadomość ironii i jej użycia. I jeszcze do ironii taka rzecz, do ironii tzw. odsoniętej, jak ją nazywam, – zapytam, gdzie ją umieszczać w kontekście tegoż Herbaczewskiego, o którym wspomniałem. O tym też profesor Ławski wspomniał. Otóż Herbaczewski często podkreśla z wyższością nieukrywaną właśnie swoją umiejętność ironizowania, często mówi o ironii, którą po prostu uprawia. I dostrzegam w tym braku subtelności słabość strategii ironizowania. Zresztą wiadomo, że subtelna ironia jest znacznie celniejsza aniżeli ironia na każdym kroku podkreślana, podkreślająca swoją obecność. Oto przykłady, wypisałem ich sobie kilka z dwóch książek Herbaczewskiego: z *Amen* oraz z *I nie wódź nas na pokuszenie*, gdzie oczywiście wśród portretów literatów jest Micińskiemu rozdział poświęcony, ale nie tylko, bo Żeromskiemu, Feldmanowi, którego nienawidził chyba. I u Herbaczewskiego mamy takie zwroty:

„Nie mogę nie ironizować” (*I nie wódź...*, s. 10); „Nie ironizuję bynajmniej” (*I nie wódź...*, s. 26); „Więc proszę się nie dziwić, że ironię uznałem za wskazaną formę krytyki »arcydzieł literatury malkontentów«...” (*I nie wódź...*, s. 62); „Tyle na usprawiedliwienie mojej ironicznej formy krytyki” (*I nie wódź...*, 69)”.

On uznał, że ironia jest narzędziem właśnie stworzonym do krytyki literackiej. Jest najlepszym narzędziem. I jeszcze pytanie do Państwa, czy można ironię dzielić na typy: na przykład ironii zideologizowanej? Czy tę ironię da się jeszcze jakoś podzielić na podtypy, które bardzo często służyły jakimś celom, choćby dezawuowania kogoś, jakiejś postaci, na przykład w Młodej Polsce postaci Chrystusa. Tu nie tylko Niemojewski, ale również Jan Hempel. W wydanych w 1912 roku *Kazaniach piastowych* mamy rozdział zatytułowany *Jezus Chrystus*. Tam Chrystus jest właśnie potraktowany nie z sarkazmem, ale jest to ewangelia potraktowana w sposób ironiczny. Chrystus, który się z niej wyłania, jest postacią nie z Ewangelii. Jest komiczny, zostaje w krzywym zwierciadle przedstawiony. Czy ktoś z Państwa zechce teraz głos zabrać?

**Prof. Wiesław Rzońca [WRz]:** Szanowni Państwo, dziękując za ostatni referat Pana Profesora Ławskiego, chciałem wyrazić refleksję, że ironia jest pojęciem z zakresu poetyki subtelności. Ona nasila swoją obecność w kulturze europejskiej wówczas, gdy metodologia zyskuje na znaczeniu. Czym jest metodologia? Świadomością zasad poznania form przejawiania się danych rzeczy i świadomością zasad recepcji przedmiotu, dzieła artystycznego. Ponieważ naszym obowiązkiem (teraz finalizując już rozważania) jest sformułowanie kilku zasad ogólnych, chciałem powiedzieć Państwu o swoim wizerunku ironii jako bodaj najważniejszej kategorii z zakresu estetyki w ogóle. Wydaje mi się ona właśnie terminem, pojęciem, zjawiskiem uniwersalnym. Najlepszym, gdy chodzi o oddanie sprawiedliwości modernizmowi. Modernizmowi, który jest dla mnie nurtem (bądź epoką) bodaj najbardziej zróżnicowanym (i zróżnicowaną) w dziejach kultury. W moim przekonaniu modernizm sumuje owe doświadczenia z zakresu wrażliwości metodologicznej i wrażliwości teoriopoznawczej. I kiedy owa historyczna wrażliwość ulegała nasileniu, ogólnie mówiąc, był to, wbrew teraz Friedrichowi Schleglowi, zwrot antyromantyczny. I, owszem, tendencja taka zaistniała w drugiej połowie lat dwudziestych XIX wieku, ale szczególnie po Wiośnie Ludów okazywała się przydatna Europejczykom. I tu źródłem inspiracji najważniejszym dla ironii nie byli bracia Schleglowie, nie była Szkoła Jenajska, ale Immanuel Kant. To neokantyzm w drugiej połowie XIX wieku wyrażał właśnie nową humanistyczną wrażliwość, wyrażał potrzebę subtelniejszego niż do tej pory ujmowania zjawisk tego świata.

By rzecz unaocznić, odwołam się do polemiki Zygmunta Krasieńskiego jako autora *Irydiona* z Cyprianem Norwidem, polemiki z połowy lat 50. Czyli rzecz działa się już po Wiośnie Ludów, kiedy romantyzm polski wygasł. I polemika ta dotyczyła tej ważniejszej kwestii, jeśli chodzi o romantyzm polski, mianowicie zagadnienia providencjalizmu i dominacji tak zwanej Opatrzności w dziejach, w poznaniu, w recepcji również *quasi*-artystycznej. Według Zygmunta Krasieńskiego, tu przypomnijmy sobie wymowę *Irydiona*, cały świat podlega Boskiemu Oku i możemy być spokojni o formy nazywania, o formy przejawiania się tego, co meta-

fizyczne w literaturze, poezji, itd. Tymczasem Norwid podlegając już przemianom spod znaku parnasizmu, prerafaelityzmu, mówi do Zygmunta Krasińskiego: ależ nie, tego typu prostoduszna, prostolinijna historia jest zakłamywaniem prawdy o świecie. Cechą świata jest brak. Zauważmy, dwukrotnie ta kategoria wczoraj była podejmowana i omawiana. To właśnie opozycja prowidencjalizm romantyczny i premodernistyczna świadomość braku, braku wpisanego w historię, ale również w nasze poznanie, świadomość braku, która musiała doprowadzić do wzmożenia obecności ironii w kulturze i w dziele artystycznym. I raz jeszcze powracając do punktu wyjścia. Właśnie wzmagająca się świadomość metodologiczna, po wtóre, udoskonalające się formy racjonalizmu. A tendencja inna, o której, o dziwo, nie wspomnieliśmy, to neomimesis drugiej połowy XIX wieku. Nieprzypadkowo w wierszu programowym do *Vade-mecum* mamy „odpowiednie dać rzeczy słowo” jako najważniejszą powinność poety. Gdyby to chociaż był epik, ale to jest poeta. A przecież poezja z natury rzeczy nie daje przyrodzie, naturze, światu metafizycznemu odpowiedniego słowa. To słowo jest zawsze przekształcone. Otóż ta nowa mimesis, neomimesis drugiej połowy XIX wieku towarzyszące neokantyzmowi, ta nowa mimesis zakładała pewną korektę. Ta mimesis bywała wewnętrznie sprzeczna. Ona wymagała również *quasi*-zaprzeczeń.

[*Ze ściany spada plakat konferencji – „Ironia modernistów”*].

Tak, konferencja się trochę ironizuje. Cudownie! Cudownie. A zatem, w moim przekonaniu, kończąc tę część wypowiedzi, doniosłość ironii to sprawa dojrzewania humanizmu w ogóle, dojrzewania humanizmu do pewnych wyrafinowanych, subtelnych form nazywania zjawisk tego świata. I kończąc... chciałem, jako miłośnik ironii, wyrazić postulat, oczywiście nie praktyczny, ale czysto symboliczny, abyśmy stosowali jak najczęściej właśnie kategorię ironii do opisywania modernizmu; po to, aby zneutralizować kategorie pozaestetyczne typu dekadentyzm. Ale również wydaje mi się, że kategoria absurdu jest kategorią zbyt silnie nacechowaną antropologicznie, jest jakby również kategorią pozaestetyczną, zaś zaletą ironii jest to, że dialogując z poszczególnymi kategoriami (właśnie dekadentyzm, absurd, brak, symbol, sa-

crum) na każdym terenie ma jakby coś do dopowiedzenia na planie opisywania owych, jakże różnorodnych poetyk, które były udziałem pokolenia Tetmajera, Wyspiańskiego, Micińskiego. A potem jeszcze w dalszej kolejności Gombrowicza, Witkacego. Na razie tyle ode mnie.

**Dr hab. Dorota Wojda [DW]:** Chciałam się z Państwem podzielić wstępnymi refleksjami na temat tego, co się wydarzyło i jaka wizja ironii się z tego wyłania; ciekawa jestem też, czy Państwo widzieliby to podobnie, czy jakoś inaczej. Po pierwsze, dosyć mnie dziwi, jak to jest, że o tej ironii w modernizmie tak mało stosunkowo do tej pory napisano. W wielu referatach pojawił się wątek trudności z odwołaniem się do jakichś źródeł. Tutaj Hania [Ratuszna – Red.] mówiła, że owszem o Lemańskim tak pisano na przykład, czy bodajże Marcin [Bajko – Red.] też podejmował te kwestie właśnie obecności, ale za małej...

[MB]: Temat pojawia się, ale bez pogłębienia.

[DW]: Ale okazuje się z tych wypowiedzi tutaj też wielu cytowanych, że to była przecież kategoria, której nie musieliśmy narzucać, mówić, że oni nie mieli takiej świadomości, a jest to trop, którym można by było to opisywać. Tylko mieli tę świadomość, to słowo, ta kategoria, ta postawa pojawiały się jako coś, co było elementem myśli sformułowanej, poetyki sformułowanej *de facto*. To jest jedna sprawa – to zdziwienie w związku z tym, że zjawisko jest tak mało opracowane.

Druga rzecz, że – widzę teraz wyraźniej, upewniam się w takiej myśli, że w zasadzie ta konferencja powinna nazywać się *Ironie modernizmu* czy *modernistów*, bo bardzo wiele wizji ironii tutaj się pojawiło. Trzecia rzecz to taka mianowicie, że ironia – podzielałam tu myśl profesora Rzońcy – jest takim bardzo niezwykłym tropem, chociażby z tego punktu widzenia, że ona łączy w sobie parę rzeczy, że ona jest nie tylko tropem (czyli skoro jest figurą, tropem, może opisywać kategorie językowe), ale jest też postawą życiową i jest także ideą filozoficzną, czyli łączy w sobie różne elementy tekstu. Wynika z tego, że moderniści też jakąś świadomość tego połączenia mieli.

Zastanawiam się tutaj nad sprawą, która jakoś nie wypłynęła. I to by się wiązało z tym, o czym mówiła Urszula [Pilch – Red.].



Z tymi zapoznanymi i kategoriami, że przecież taką bardzo ważną kategorią dla modernistów było pojęcie szczerości, autentyczności. Bardzo często w ten sposób – u Leśmiana często się z tym spotkałam ostatnio – oceniano kogoś z punktu widzenia, czy on był szczery, czy nie. Jeżeli nie, jeżeli nie był autentyczny, nie był w stanie wyrazić tego, co rzeczywiście odczuwał, to było wartościowane negatywnie. Teraz pytanie, jak to się ma do tego, że ironia była tak istotna? Jak pogodzić te dwa bieguny. I jeszcze trzecia rzecz, dlaczego nadal jest tak ważna? Tu szczególnie ciekawe były te dwa wystąpienia Pana Wojciecha [Hamerskiego – Red.] i Pana Wiesława [Rzońcy – Red.], w których była mowa o relacjach między romantyzmem, modernizmem a postmodernizmem. I to na pewno wymagałoby jeszcze większego namysłu. Bo ironia, jeśli ją tak ujmemy w podstawowym znaczeniu tego pojęcia, jest tropem, czyli – przypomnijmy fragment *Języka modernizmu*, gdzie Ryszard Nycz wyodrębnia symbol, alegorię, ironię i później syllepsis, co pozwala mu pokazać specyfikę podmiotowości i tropów w konstrukcji języka w modernizmie. Tam ironię znajdujemy co prawda nie ma metafory, kiedyś spytałam profesora, czemu nie ma, to stwierdził, że ona powinna się pojawić, ale jest zbyt skompilowana, żeby można ją było łatwiej przyszipić. I teraz rzeczywiście to jest tak, że ironia – tutaj o tym profesor Rzońca mówił – łączy się z kantyzmem. Wtedy dla modernistów jest bardzo ważną sprawą przeformułowanie, przepracowanie kategorii metafizyki, metafizyczności, rzeczy samej w sobie. A ironia jako trop jest wertykalna, czyli ma ten wymiar literalny i ma to, co pod spodem, czyli odpowiada jak najbardziej mówieniu o kategoriach transcendencji, bo wtedy to, co pod spodem, jest odpowiednikiem transcendencji; tylko że w odróżnieniu od alegorii i symbolu posiada jeszcze coś ciekawszego, czyli odwrotność, różnicę między tymi dwoma poziomami. Czyli modernisci, dla których kategoria transcendencji staje się co najmniej problematyczna, potrzebują jakiegoś środka i właśnie postawy, i środka językowego, który by pozwolił na grę między tymi dwoma porządkami. I tu bym widziała intuicyjnie, pewnie trzeba by się bardziej nad tym zastanowić, możliwość takiej, nie chciałbym powiedzieć – kariery, ale czegoś w tym rodzaju – ironii. I konieczność dla nas

– przyłączyłabym się do tego, co Pan Profesor wskazuje – jeszcze głębszego zastanowienia się nad tym, bo jest to problem dopiero dotknięty. Dziękuję.

**Prof. Gabriela Matuszek [GB]:** Ja tylko bardzo krótko, bo tutaj podjęty został bardzo ważny temat. Dlaczego ironia nie była przedmiotem badania? No właśnie z tego powodu, że i świadomość badaczy, i świadomość znaczącej – że tak powiem – liczby twórców były zdominowane przez kategorię szczerości (ja miałam ten problem z Komornicką). W związku z tym jeżeli jest deklarowana była szczerość, to pojawia się ogromna trudność badawcza, czy odważyć się szukać tropu ironii, czy w jakimś sensie podważyć założenie i epoki, i artyści. Gdzie jest ten sygnał perlokucji? Gdzie możemy sobie pozwolić na ironię. Miałam ogromny kłopot z Komornicką, bo właściwie wszyscy czytali to jako przykład autentycznej spowiedzi, egzaltowanej, szalonej, wściekłej, obłąkanej. Najłatwiej to czytać tym tropem. No przecież ona za rok w Paryżu została zawieziona, powiem potocznie, do szpitala wariatów. Zatem gdzie tu mowa o ironii? Ale jeżeli przyjmiemy, że jednak tutaj jest pewien dystans, że opowiada z dystansu, to zakładam, że ironia jest – i to badam. Natomiast czynię to z ogromnym niepokojem. I myślę, że dlatego ironia nie była przedmiotem rozważań. Ze względu na pewną specyfikę epoki. U Przybyszewskiego tak – szkoda, że nie było, bo kolega Grajek [mgr Marek Grajek – Red.] z Warszawy miał mówić o Przybyszewskim – tam jest ironia. Ale właśnie – pozostaje pytanie, jaka ironia. Bo ironia, już pomijając wszelkie teoretyczne rozważania, mówiąc najprościej, ma różne stopnie. Jest jawna.

U Zapolskiej – też nikt nie zabrał głosu po tym, co Pani Profesor [Janicka – Red.] mówiła, bardzo to było wszystko ciekawe – ale u Zapolskiej tę ironię się odczytuje, ona nie jest ukryta, prawda. U Przybyszewskiego w wielu jego teksach ona też nie jest ukryta. Teraz pytanie, czy nas taka ironia interesuje? To jest jakby zupełnie inne piętro ironii. To tak krótko, bo naprawdę w modernizmie będzie duży problem z tym, ale, być może, to się uda. Stąd też moje pytanie kierowane do części referentów: gdzie, w jakich obszarach, gdzie jest to (to pani dr Pilch) poczucie braku, czyli w jakich polach, w jakich znaczeniach można by je zło-

kalizować i wtedy, czy tam są napięcia ironiczne, w których miejscach są napięcia ironiczne? Ironia może być w tekście, ale należy ją odkryć – ale być może odkrywamy ironię, a tam jej po prostu nie było. Nie była ona świadoma, chociaż nam się wydaje, że możemy odczytywać ironię, dlatego że mamy bardzo atrakcyjne narzędzie w rękę i tym narzędziem teraz próbujemy się posłużyć. To taka na ogół bardzo często bywa, że ma się narzędzie nowe i nim się otwiera. Trzeba być bardzo ostrożnym, żeby otwierać te teksty, które potencjalnie mogą zawierać ironię. Jest to na pewno duży problem. Ale przy wielu tekstach – dobrze, że nie były to syntetyczne rozważania – być może okaże się, że nadbuduje się jakaś płaszczyzna takiej ironii modernistycznej, ironii modernistycznych, prawda, i okaże się, że jakaś nowa jakość dzięki badaniom się ujawni. Dziękuję bardzo.

**Prof. Anna Janicka [A.J]:** Proszę Państwa, mówimy tutaj o braku w takim metodologicznym odniesieniu do modernizmu, ale mogę Państwu powiedzieć, że przerzucamy pomost pomiędzy modernizmem a postmodernizmem, pomiędzy ironią modernistyczną a postmodernistyczną. A zabrakło mi tu – sama biję się w piersi – drugiej połowy wieku XIX, tzw. pozytywizmu. Bo jeżeli się patrzy na całość epoki, ujętej w kategorii właśnie dziewiętnastowieczności, to okazuje się oczywiście, że świadomość ironiczna była też udziałem pozytywizmu i pozytywistów. I to jest jeszcze mniej zbadane. Nawet w takim wczesnym etapie kształtowania się świadomości pozytywistycznej – myślę tutaj o środowisku „Przeglądu Tygodniowego” i o młodych pozytywistach warszawskich – tam w ich potyczkach ideologicznych, ideowych, sytuacyjnych ta świadomość ironiczności jako narzędzia, jako kategorii estetycznej też i jako kategorii egzystencjalnej pojawia się bardzo wyraźnie. Może trzeba byłoby ustalić granice pomiędzy polemiznością tego tekstu a ironicznością tych tekstów – bo one były szalenie polemiczne – na ile były też dzięki temu ironiczne.

Jest też inna odmiana ironii – taka odmiana ironii, która wyrasta z naturalizmu – i to się pojawia na przykład w *Szkicach węglem* Sienkiewicza. Dygasiński, prawda? Czy *Dumania pesymisty* [głos z sali W. Rzończy: *Świętochowski* – Red.]. To jest właśnie

węzeł ironiczny tej epoki. Przecież tam ironia jest sposobem mówienia o sobie, o świecie, o tekstach kultury. Co się dalej dzieje z tą ironią? Czasami sfunkcjonalizowaną, czasami zutylnaryzowaną, ale też trzeba powiedzieć, bo to jest może sprawa mniej znana, że u młodych pozytywistów warszawskich, o których się pisało, że zabijali poezję (ja się tutaj z panem profesorem Tomkowskim nie zgadzam), lecz oni właśnie czekali na poetę swoich czasów. Chcieli, żeby to był poeta, który ironizuje. Dlatego tak im się podobał Słowacki ironiczny. I oni go przeczytali jako poetę ironii właśnie, i czekali na takiego geniusza ironii, który by opisał ich współczesność właśnie z taką ironiczną pasją. Ironia pojawia się też w próbach zdefiniowania realizmu, bo przecież mamy mnóstwo tekstów – realizm się przekształca od tekstów z lat 40. Kraszewskiego potem po dyskusje o tym, czym jest realizm, i w tych dyskusjach im dalej od tendencyjności odchodzą, tym bardziej wzrasta w nich potrzeba ironiczności tego realizmu. To się świetnie zapisuje i najszybciej chyba w nowelistyce tego czasu, prawda? Mielibyśmy więc również taką ironię gatunkową, która ujawnia się w nowelistyce Prusa i tutaj na przykład pojawi się *Pleśń świata*, która jest taką nowelą paraboliczną, ale podszytą też ironią. Ona zresztą pojawia się na wielu poziomach tego bardzo ciągle tajemniczego tekstu.

Pytanie o to, co się dalej dzieje z ich rozumieniem ironii, kiedy ona wikła się w naturalizm, w paradygmat naturalistyczny, potem się z niego wydobywa. Jakie kształty przyjmuje, w jakich odmianach się potem realizuje? Jedną z tych odmian jest właśnie, moim zdaniem, ta odmiana Zapolskiej – ta kobieca odmiana naturalistycznej ironii Zapolskiej. I tyle...

[GM]: Nie możemy mówić w naturalizmie o ironii. Zapolska – to jest zapożyczone – to przychodzi skądś...

[AJ]: Z zewnątrz.

[GM]: Naturalizm nie może być ironiczny.

[AJ]: Tak, ale jeżeli potrzeba ironii spotyka się z paradygmatem naturalistycznym – to owszem, może, to wtedy rodzi się nowa jakość. I pytanie, jaka to jest jakość, prawda? Jaki to typ ironii?

[GM]: Ale ona nie wychodzi od naturalizmu.

[AJ]: Nie, nie, ona do naturalizmu spływa i potem z niego wypływa. I pytam, co potem się staje?

**Prof. Hanna Ratuszna [HR]:** Proszę Państwa, chciaabym wrócić jeszcze do kategorii szczerości. Pamiętamy wszyscy o tym, co pisał Górski o szczerości. Kategoria szczerości zastąpiła niejako pojęcie prawdy, tzn. ten, który jest szczery, jest prawdziwy. Kiedy myślałam o ironii, interesowała mnie autoironia, interesowało mnie dochodzenie do prawdy, odkrywanie prawdy o samym sobie. Ale jest oczywiście także antyironia, jest mnóstwo obszarów ironii, mnóstwo koncepcji, których właściwie tutaj mieliśmy przegląd. Z całą pewnością trzeba mówić o ironiach – nie o jednej ironii, o ironiach, o różnych odmianach, o różnych perspektywach ironii. Dla mnie autoironia jest taką próbą dochodzenia do prawdy o sobie samym, odkrywania tego, co jest takim odkrywaniem siebie.

[MB]: Te wypowiedzi składają się w całość – jest potrzeba stworzenia klasyfikacji. Na pewno tom pokonferencyjny będzie wymagał jakiegoś artykułu, w którym znalazłaby się klasyfikacja ironii modernistów, modernistycznej, obudowana – w miarę możliwości oczywiście – jakimiś przykładami. Bo jednak mówimy o różnych ironiach – bo było powiedziane: ironie, a nie ironia.

[DW]: Tego się nie da sklasyfikować.

[MB]: Ale jakaś próba powinna być, moim zdaniem, podjęta.

[JŁ]: Ja, inaczej niż pani profesor Matuszek – nie mam obaw, że nie ma ironii, że my ją wynajdziemy tam, gdzie jej nie ma. Szczerze mówiąc, jest tyle jej leksykalnych poświadczeń, takich najprostszych, o których nawet nie powinniśmy mówić. Szczególnie gdy się, Drodzy Państwo, czyta tomiki młodopolskie z prowincji, o czym – to już inna sprawa – żeśmy nie porozmawiali w naszym literaturoznawstwie – o Młodej Polsce prowincjonalnej. A też tam ironia przecież była. Ironia, mówiąc szczerze, nigdy nie miała w literaturze polskiej łatwego życia. Ironia nie zaczyna się z romantyzmem, zaczyna się od oświecenia. Sprawy te z różnych powodów już od wielu lat badam – jest ironia oświeceniowa, barokowa być może – tę byśmy trochę konstruowali. Natomiast oświecenie jest intelektualizmem zupełnym.

[Głos z sali]: Morsztyn, Morsztyn.

[JŁ]: Ale czy to tam jest? Na pewno z *pompy funebris* byśmy wydobyli jakieś ironiczne refleksy. Natomiast historia ironii nowoczesnej zaczyna się w oświeceniu. Tam ujawnia się pewien typ ironii zretoryzowanej, zintelektualizowanej, która potem odżywa co jakiś czas aż do współczesności w naszej kulturze. Chcę powiedzieć, że mamy z różnych powodów kłopot z ironią modernistyczną, bo pierwszy taki kanon Młodej Polski stworzyło dwudziestolecie i ono nie miało interesu w tym, żeby tam odkrywać ironię w martyrologicznie przepatrywanej przeszłości. Stąd się bierze później Gombrowicz – a to, cośmy do tej pory dodali do obrazu wtedy stworzonego, czyli np. kategorię groteski – to część, ale nie wszystko. Może warto, może właśnie teraz jest czas na to, żeby do tego obrazu epoki dołożyć ironię.

Pragnę powiedzieć, że w moim najgłębszym przekonaniu oni jako pierwsi przeżywali takie zjawisko, które nazywam wyczerpaniem kategoryalnym. Czyli że im, modernistom, zaczynało brakować kategorii dla opisu świata. A my też teraz to przeżywamy – to wyczerpanie kategoryalne w opisie ich świata. Te dwie niemoce jakby się nakładały. Od jakiegoś czasu przeglądałem teksty o Lemańskim. Ironia... Jest taki znany tekst... Lemański jako poeta ironiczny. Otóż krytycy modernistyczni nie piszą o Lemańskim jako ironiście, co zadziwiające. Władysław Jabłonowski, który napisał znakomity tekst o Lemańskim, używa chyba około dwunastu kategorii: karykatura, szyderstwo, sarkazm, parodia, ale nigdy nie przychodzi mu do głowy ironia. To samo miała zresztą Konopnicka, która napisała ogromne studium o *Beniowskim* Słowackiego. Jest to rewelacyjne studium dla badacza ironii, ale ona w ogóle nie używa słowa ironia w tej swojej pracy. No i trzeba powiedzieć, że to nie jest tak, że ironii w polskiej kulturze nie było przez 123 lata, bo był paradygmat martyrologiczny. Ona była, żyła własnym życiem, była obecna w zasadzie w każdym momencie historycznym. To nie jest tak, że jak się kończy wielka ironia czołowych romantyków, to nic nie ma. Nie, przychodzi premodernistyczna ironia cyganerii warszawskiej, na przykład lata 40., 50. – tam jest też wspaniałe ironizowanie, którym praktycznie współcześnie nikt się nie zajmuje. Potem przychodzi literatura postyczeniowa i tam znów wraca ta oświeceniowa wersja

zretoryzowana w nowej formie ironii. I tak to się zmienia aż do dziś. Więc ta ironia jest! Mnie się wydaje, że jedyną tutaj drogą jest zaczynanie od początku.

**[WRz]:** Pan Profesor Ławski przywołał teraz bodaj największy paradoks historycznoliteracki. Mianowicie polską, romantyczną recepcją premodernistycznego parnasizmu była właśnie cyganeria warszawska przez nas utożsamiana z romantyzmem *par excellence*. Tym samym autoakceptacyjnie w odniesieniu do naszej konferencji powiedzieć trzeba, że zagadnienie ironii modernistów obnaża również różnorakie niedostatki opisu historycznoliterackiego. Przykładem jest przez Panią Anię [Janicką – Red.] przywołany Aleksander Świętochowski, który nie jest godnym reprezentantem pozytywizmu, który stanowi pomost między wrażliwością romantyka a modernisty w pełni już świadomego funkcji poznawczych ironii.

Chciałem odwołać się do głosu Pani Profesor Matuszek i sformułować myśl, że o zaniechaniu ironii, o zepchnięciu jej na drugi plan (gdy idzie o świadomość metodologiczną i artystyczną pokolenia modernistów) w ogromnej mierze zadecydowała krzykliwość ironii jenajskiej. Tzn. tak silnie ta ironia kojarzyła się z romantyzmem, niekiedy wbrew zasadniczemu nurtowi owego romantyzmu, iż uważano, że jest to niejako wyczerpane zjawisko. W każdym razie tak silnie zaznaczone i tak mocno utożsamiane z poetykami romantyzmu, iż należy poszukiwać pojęć nowych. I tu doszło do niewiarygodnego paradoksu, ponieważ kategoria szczerości jest w moim przekonaniu jako badacza literatury romantyzmu daleko bardziej romantyczna niż kategoria ironii. Kto ją wypracował? Oczywiście Jean Jacques Rousseau, ten, od którego zaczęły się wszystkie przeobrażenia, szczególnie z zakresu, który dzisiaj nazywamy psychologią twórczości, psychologią artystyczną, Chodzi o *Confessiones*, o lata 80., kiedy jego *Wyznania* zaczęły współtworzyć, jako tekst łączący sentymentalizm już z romantyzmem, świadomość antropologiczną nowego typu. Kiedy właśnie rzeczywisty wyraz wnętrza miał zastąpić wszystkie postulaty mimetyzmu. Jak powiedziała Pani Profesor, po cóż nam mimetyzm, jeśli serce jest szczere. U Mickiewicza też to tak wygląda. Wtedy literatura w pełni wyraża prawdę o rzeczywistości,

oczywiście wówczas naiwnie zakładano (i u braci Schległów także mamy element owej utopijności), że ludzka duchowość jest w stanie, podkreślam, sprostać skompilowanej rzeczywistości. I dopiero w czasach neokantyzmu i w zasadzie raz na zawsze odstąpiono od owej naiwności, konsekwentnie szukając (wracam do owej formuły) coraz bardziej wyrafinowanych narzędzi opisu świata. I okazało się, że – w moim subiektywnym przekonaniu – ironia jest właśnie najbliższa owej prawdy o świecie, który co jakiś czas się zaczyna, który co jakiś czas przejawia swoje antynomie, który komplikuje nasze rozpoznania.

Tu nasz cel również opisania ironii modernizmu stale podlega pewnej komplikacji, bo uwzględniamy coraz to nowe teksty i coraz to inne uwarunkowania. I zamykając swoją wypowiedź, pozwalam sobie na sformułowanie myśli nieco ogólniejszej, mianowicie chciałem wypowiedzieć tezę, że ironia może być traktowana jako najlepsze narzędzie wyrażania jedności estetyki ostatnich aż ponad dwustu lat, co najmniej dwustu lat, że ironia jest rękojmnią wspólnoty języków humanistyki śródziemnomorskiej. Od boskiej wolności tworzenia wedle Friedricha Schlegla, ale tworzenia egotystycznego, przez właśnie ironię modernistów aż do przywołanej wczoraj różni postmodernistycznej. Różni nie jako systemu gry, ale jako po prostu zespołu gier, które współtworzą zaprzeczenia. I to gier możliwie najlepiej uwolnionych od metafizyki, od przesłań absolutystycznych, gier również pozbawionych nacechowania sakralnego. W tym sensie dekonstrukcja, poststrukturalizm także, właśnie wpisując się w estetykę ironii, byłyby odreagowaniem symbolizmu drugiej połowy XIX wieku, któremu moderniści tak szalenie wiele zawdzięczali. I symbolizmu, który negując kategorię mimesis, jednak przyczynił się do, podkreślam, nowoczesnego nazywania zjawisk spod znaku sacrum. I tu moderniści nasi nawet typu Miciński, a już na pewno Kasprowicz jako autor *Dies irae*, również moderniści katastroficzni tyłem odwracający się do świata wartości, jak Witkacy, musieli korzystać jednak z tych osiągnięć zawdzięczanych Verlaine'owi, Rimbaudowi i w ogromnej mierze Stefanowi Mallarmé z jego ciszą i milczeniem jako dopowiedzeniami mimesis. To ewidentnie ironia. Bo oddać sprawiedliwość światu poprzez mil-



czenie to rzeczywiście negować dyskurs *stricte* racjonalistyczny. Niemniej, już kończąc, widzę ewidentny związek między milczeniem Stefana Mallarmé a różnią Jacquesa Derridy. To ta sama kultura francuska, która w ogromnej mierze, mimo Kanta właśnie tutaj rzeczono, przyczyniała się do popularyzacji w Europie różnorodnych technik ironicznych, stale wzmagających świadomość metodologiczną naszej europejskiej humanistyki.

**Dr Aleksandra Kołodziejczak [AK]:** Chciałabym tutaj dopełnić wypowiedź Pana Profesora, jeżeli chodzi o inspiracje sztuką europejską. Moim zdaniem, należy również pamiętać o inspiracjach idących ze Wschodu, z Rosji. Przecież wystarczy wspomnieć takich symbolistów, jak Mereżkowski, jak Zinaida Gippius, którzy wiele lat spędzili w Polsce, na emigracji i również spotykali się z symbolistami polskimi w Warszawie. I ten proces dialogu kulturowego trwał i się dopełniał. Również chciałam zwrócić uwagę na tytuły niektórych wystąpień. Mam takie pytanie do Profesora [Matuszek – Red.] – chodzi o tytuł dzieła Marii Komornickiej *Biesy*. Jako rusycystce od razu kojarzy mi się to z Dostojewskim?

[GM]: Niestety nie.

[AK]: Dlaczego w takim razie *Biesy*, a nie diabły, czorty?

[WRz]: Mefistofelesy.

[AK]: Dokładnie, dokładnie. *Biesy* to dla mnie jest takie hasło...

[GM]: Od Nietzschego. Tutaj też zresztą z Biblii, jak najbardziej.

[AK]: A tak, z Biblii, jak najbardziej, ale musiałam zadać to pytanie?

[GM]: Rozumiem to, bo to skojarzenie jest słuszne.

[WRz]: A tę wrażliwość faustyzm wzmagał. Tak!

[AK]: Chciałam więc zaznaczyć, że istnieje też ten kontekst kulturowy rosyjski.

[WRz]: Bardzo ważny.

[AK]: Tak. I jeszcze na przykład w wystąpieniu dzisiejszym doktora Wojciecha Gruchały. Zapamiętałam postać porucznika [pułkownika – głos z sali] i tam chodziło o duszę. I od razu ten kontekst rosyjski mi się otwiera, że ta dusza to jest taki symbol

zasadniczy dla kultury rosyjskiej. Można by to trochę rozszerzyć w przypisie, wspomnieć. Dlaczego Rosjanin właśnie symbolizuje tę duszę? Dostojewski, Tołstoj o duszy dużo pisali. I też kontekst prawosławia, tak mi się wydaje, powinien zostać przywołany.

[JŁ]: Jeszcze jedno słowo do Pani wystąpienia. Wydaje mi się, że prędzej czy później przyjdzie czas, kiedy tu zaczniemy patrzeć na nasz modernizm nie tylko *sub specie* Zachodu, ale właśnie też Wschodu. A jeśli już patrzymy przez ten Wschód, przez pryzmat analogii to Polska a Rosja, i na tym się kończy. Otóż kwestie ironii, kwestie tragizmu i wszelkie inne kwestie lepiej widać, kiedy się trochę popatrzy, jak te same procesy przebiegają w literaturze ukraińskiej, litewskiej czy białoruskiej. Tam nie ma tej ciągłości procesu historycznoliterackiego i wszystkie rzeczy przebiegają jakby w tym samym czasie, w skróconym okresie, naraz.

[GM]: I w literaturze słowackiej.

[JŁ]: I właśnie bardzo mnie ucieszyły te teksty o literaturze słowackiej, ukraińskiej, rosyjskiej, które tworzyły kontekst wschodni. Ta ironia jeszcze inaczej musi funkcjonować w środowisku takiej żywej, dopiero rodzącej się idei narodowej, idei, która się oto tworzy. I tam, na Wschodzie, ironii w ogóle czasami odmawiano miejsca, bo wiadomo, że była kontrą do idei odrodzenia narodowego. Jeszcze jedna obserwacja. Chyba nie słyszałem słowa, kategorii, która jest – może najbardziej – ironicznie rzecz ujmując – uciemężona teoretycznoliteracko: sarkazmu, prawda? A gdzież są rozprawy o sarkazmie? Co to jest sarkazm? Właściwie nikt nie wie, a wszyscy piszą. A słowo sarkazm, jak się tak przepatruje teksty młodopolskie, to i owszem też znajdziemy. Jaka jest różnica między ironią i sarkazmem? Moim zdaniem, sarkazm absolutnie nie jest ironią, to jest zupełnie inna kategoria. Tu jest ogromne pole.

[GM]: Tego jest dużo, szyderstwo.

[JŁ]: Właśnie szyderstwo i sarkazm wchodzi w to samo pole znaczeniowe, ale to nie są te same kategorie. Czasem słowo szyderstwo jest właśnie omówieniem ironii, a czasem jest omówieniem sarkazmu, a czasem jeszcze czegoś innego. Z tego zapę-

tlenia terminologicznego musimy już trochę zacząć wychodzić. Proszę Państwa, jest dużo do zbadania, do zrobienia.

**[HR]:** Wracając do Pani wypowiedzi, jeszcze upomniałabym się o symbolistów czeskich i nie tylko o Otokara Březinę, ale o takich symbolistów, których spotykamy na łamach „Życia” czy „Chimery”, a to jest naprawdę wspaniała twórczość. Jakiś czas temu właśnie czytałam wiersze Otokara Březiny, te, do których mogłam dotrzeć w tłumaczeniu, bo niestety nie znam języka czeskiego.

**[JŁ]:** Pewnie moglibyśmy i Węgrów jeszcze przypomnieć, bo też mają nam coś do powiedzenia. Szczerze mówiąc, jeszcze dopowiem, że dla mnie takim dużym zdumieniem było trochę dłuższe zbliżenie z literaturą bułgarską. Kto u nas myśli, że oni też mieli swój modernizm? Wizyta w sofijskim muzeum, gdzie całe ściany wypełnione są absolutnie, powiedziałabym, modernistycznymi kliszami, ornamentami, była dla mnie ogromnym zaskoczeniem. Tam jest to synonim absolutnej nowoczesności, jakby modernizm przeskakiwał nawet ideę narodową, ale jej nie przeoczał. Mamy mnóstwo rzeczy do zbadania.

Proszę Państwa, czy ktoś jeszcze zechce coś dodać? Pan Profesor?

**[WRz]:** Już teraz tytułem podsumowania naszych badań, kiedy Pani do kultury rosyjskiej się odwołała i wspomniała o Dostojewskim, dla którego bardzo silnym asumptem był romantyzm, i wgląd w duszę zawdzięczamy romantykom, to myślałam o tym, że naszym obowiązkiem jest uświadomienie sobie również tego, że mimo iż koncepcja Schlegla miała wymiar ogólnoestetyczny, ona przywiązywała największą wagę do psychologicznego wymiaru aktu twórczego. Geniusz i Bóg to nieomal synonimy. I po tym okresie dominacji psychologizacyjnej ironii przychodzi czas, tu jestem co do tego absolutnie przekonany, refleksji zupełnie nowej z zakresu teorii komunikacji artystycznej. I tu ważne wczoraj przywołane zbiorowisko parnasistów i głównie dyskusje paryskie lat 30. i 40. XIX wieku. A potem właśnie z terenu komunikacji artystycznej, kiedy sobie uświadomiono, że interpretacja współtworzy dzieło, uświadomiono sobie, że tożsamość dzieła artystycznego zależy od procesu czytania. Po tym dowartościowa-

niu interpretacji przyszedł czas na fazy ironii estetycznej, kiedy różnorakie funkcje semantyczne, uwarunkowane przeobrażeniami morfologicznymi, obecność neologizmów, no i pierwociny tego, co dzisiaj nazywamy intertekstualnością. Z tym wszystkim moderniści musieli się zmierzyć. Ostatnią dla mnie fazą rozwoju samoświadomości ironii jest wyostrzona przytomność, jeśli chodzi o jej funkcje teoriopoznania. I z tą wrażliwością, według mnie najbardziej dobitną, mamy do czynienia w wypadku postmodernistów, dla których właśnie ironia symptomuje postpostmimesis. Kiedy próbujemy jedynie oddać sprawiedliwość opisywanemu światu.

**[JŁ]:** Ironizowanie kończy się zazwyczaj jakimś sprowadzeniem ironisty na ziemię, czasami historia sprowadza całe pokolenia ironistów na ziemię. Tak było też trochę z Młodą Polską, tak trochę było z postmodernistami. 11 września 2001 roku zakończył fazę szczytową – świadomość postmodernistyczna się już później, moim zdaniem, nie podniosła. Z wyjątkiem takich krajów, gdzie postmodernizm, jak na Ukrainie, wpisał się w zupełnie nową fazę życia wspólnoty narodowej. Tylko czy to jeszcze postmodernizm? Też można by o tym gdybać. Proszę Państwa, kończąc, chcę Państwu podziękować za wszystkie dyskusje i zaprosić na konferencję za rok, przypomnieć o obowiązku przysyłania tekstów do naszej monografii, którą – drodzy współredaktorzy, postaramy się wydać za rok na następną konferencję. Co jest absolutnie możliwe, pod warunkiem, że dotrzemy terminów. Nie są one jakoś nadzwyczajnie wyśrubowane w tym przypadku.

I może zamiast ingresu historii jako wydarzenie wstrząsowe zaproponuję obiad. Dziękuję Państwu!

**[WRz]:** Proszę Państwa, chciałem w imieniu nas wszystkich w tym momencie serdecznie podziękować organizatorom za ogromny trud przygotowania tej konferencji i również za sprzyjające socjopsychologiczne warunki dyskusji. I proszę pozwolić mi zamknąć ten panel żartem, żartem ironicznym. Otóż w słowie „panel” jest morfologiczny czynnik „PA”. Do widzenia! Powiem Państwu, skąd się wywodzi w ogóle owa poetyka panelu. Otóż ona jest wpisana znowu w pozytywizm – zaskakujące, bo oczekiwalibyśmy środowiska modernistów – w *Pustyni i w puszczy*

Henryka Sienkiewicza. Mianowicie Staś w pewnej chwili, poruszony mocno w sercu swoim, żegna się z Nel i mówi: Paaa Nel, a Nel wzruszona mówi: Paaa Staś.

**[GM]:** Paastisz!

**[WRz]:** I właśnie zaprzeczeniem panelu staje się pastisz jako forma zironizowana tegoż panelu.\*

*The Łukasz Górnicki Library in Białystok*

**Panel Discussion:**

**THE YOUNG POLAND MOVEMENT/MODERNISM.  
FORGOTTEN ASPECTS OF ITS AESTHETICS: IRONY  
BIAŁYSTOK, 13 MAY 2017 –**

**Chairs: Jarosław Ławski, Urszula M. Pilch, Marcin Bajko**

**Summary**

The text is a typescript of the panel discussion on the role of irony in the poetics and ideological stance of the Young Poland Movement and European modernism. Among the participants there were Professor Gabriela Matuszek (The Jagiellonian University), Professor Wiesław Rzońca (The University of Warsaw), Professor Anna Janicka (The University of Białystok), Professor Dorota Wojda (The Jagiellonian University), Professor Hanna Ratuszna (The Nicolaus Copernicus University), and Doctor Aleksandra Kołodziejczak (The University of Białystok). The discussion pointed to the necessity of rereading and reinterpretation of such elements of modernist aesthetics and world view as irony, sarcasm, absurd, grotesque, tragic grotesque, and tragedy. As it was emphasized, the Polish modernist literature needs to be reconsidered in the context Slavic literatures, and, more generally, in the context of Central and East European cultures.

**Key words:** irony, modernism, the Young Poland Movement, Central and Eastern Europe, revisions, reinterpretations

---

\* *Spisana: Urszula M. Pilch. Z oryginałem porównał i uzupełnił: Marcin Bajko. Opracował: Jarosław Ławski.*



przełomy  
pogranicza  
studia literackie

## NOTY O AUTORACH

**MARCIN BAJKO** – dr, adiunkt w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: pisarstwo Tadeusza Micińskiego w kontekście literatury romantycznej i młodopolskiej; twórczość Juliusza Słowackiego, Seweryna Goszczyńskiego, „czarny romantyzm”; Wschód i Zachód w literaturze modernizmu, mitologie, religie. Napisał doktorat o twórczości Tadeusza Micińskiego. Edytor jego polemicznego pisma *Walka o Chrystusa* (1911), wydane po stu latach (Białystok 2011). Autor monografii: *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego* (Białystok 2012). Ostatnio wydał książkę: *Słowacki i spadkobiercy. Studia i szkice* (Białystok 2017).

**MAREK GRAJEK** – mgr, członek Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 przy Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania badawcze: literatura oraz kultura II połowy XIX wieku, historia polskiego dramatu w kontekście literatury europejskiej. Autor wielu artykułów naukowych, w tym: *Klasyczne oblicze voyeryzmu a cyberprzestrzeń. O budowaniu tożsamości dawniej i dziś* (2011); „*Pragnąłbym być jakimś wielkim psalmistą Bożym*” – specyfika relacji Stanisława Przybyszewskiego z Janem Kasprowiczem (2015) oraz *Pisarz i rewolucje: przypadek Stanisława Przybyszewskiego* (2016).

**WOJCIECH GRUCHAŁA** – dr, pracownik Wyższej Szkoły Zawodowej im. Stanisława Pigońia w Krośnie. Absolwent polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Praca magisterska po-

święcona twórczości Wacława Berenta została wyróżniona na ogólnopolskim Konkursie o Nagrodę im. Czesława Zgorzelskiego w Lublinie i opublikowana pod tytułem *Architekt prozy. Retoryczna analiza stylu wybranych powieści Wacława Berenta* (Kraków 2007). Rozprawa doktorska poświęcona Rosji jako tematowi literackiemu w powieści polskiej wydana została w Naukowej Serii Wydawniczej „Przełomy/Pogranicza”: *W brzuchu wieloryba. Obraz Rosji w prozie modernizmu* (Białystok 2016). Zainteresowania badawcze związane są z poetyką oraz stylistyką literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku. Publikował wiersze w „Tygodniku Powszechnym”, „Dekadzie Literackiej” i „Pograniczach”.

**WOJCIECH HAMERSKI** – dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą dziewiętnastowieczną. Obecnie pracuje nad zagadnieniem ironii romantycznej i jej recepcją we współczesnej humanistyce. Autor książki *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Kraszewskiego, Szymanowskiego i Korzeniowskiego* (Poznań 2010). Redaktor tomów zbiorowych, w tym: (wraz z M. Kuziakim i S. Rzepczyńskim) *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)* (Warszawa 2014), autor artykułów i recenzji publikowanych w „Przełomie Humanistycznym”, „Tekstach Drugich”, „Wiek XIX”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Pamiętniku Literackim”, „Czasie Kultury”. Współautor (z J. Borowczykiem) antologii pt. *Co piłka robi z człowiekiem? Młodość, futbol i literatura* (Poznań 2012).

**TOMÁŠ HORVÁTH** – mgr, pracownik naukowy Instytutu Literatury Słowackiej Słowackiej Akademii Nauk (SAV). Autor monografii *Dušan Mitana* (Bratislava, Kalligram 2000), *Rétorika histórie (Retoryka historii)*, Bratislava, Veda 2002), *Ján Hrušovský a modernizmus* (Bratislava, SAP 2008), *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru (Zagadka i morderstwo. Model i historia gatunku detektywistycznego)*, Bratislava, Veda 2011) i *K poetike literárneho subjektu (O poetyce podmiotu literackie-*



go, Bratislava, Veda 2016). Pisze także prozę – publikował między innymi *Niekoľko náhlych konfigurácií (Kilka raptownych konfiguracji, Levice, L.C.A. 1997)*, *Divák (Widz, Levice, L.C.A. 2002)*, *Prízračné pátrania (Widmowe śledztwa, Bratislava, Drewo a srd 2015)*. Tłumaczy literaturę polską na język słowacki, dotychczas wydano 17 pozycji książkowych w jego tłumaczeniu i wystawiono dwa dramaty (wśród autorów pojawili się: S. Goszczyński, W. Łoziński, J. B. Dziekoński, S. Przybyszewski, W. Reymont, S. Grabiński, A. Lange, S. I. Witkiewicz, A. Błażejowski, S. Wotowski, W. Gombrowicz, J. Głowacki, T. Słobodzianek, A. Stasiuk, M. Krajewski, Z. Miłoszewski, D. Masłowska).

**GRZEGORZ IGLIŃSKI** – prof. dr hab., wykładowca Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, pracownik Instytutu Polonistyki i Logopedii na Wydziale Humanistycznym UWM. Zainteresowania badawcze: literatura modernistyczna przełomu XIX i XX wieku, twórczość Jana Kasprówicza, a także wątki mityczne w polskiej literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku na tle europejskim. Redaktor tomów: *Fascynacje, inspiracje, koncepcje. Romantyczne, pozytywistyczne i młodopolskie obszary wartości i znaczeń* (Warszawa 2008), jak również *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprówicza* (Olsztyn 2011). Autor książek: *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach* (Warszawa 2005) oraz *Antyk, chrześcijaństwo, poezja. Rozważania o twórczości Jana Kasprówicza* (Olsztyn 2014).

**ANNA JANICKA** – dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku w Zakładzie Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych. Zainteresowania badawcze: literatura polska II połowy XIX wieku, w szczególności refleksja młodych pozytywistów warszawskich z kręgu „Przeglądu Tygodniowego”, twórczość Gabrieli Zapolskiej, zagadnienia emancypacji kobiet, kultura polska w jej związkach z kulturami Europy Wschodniej. Ostatnio współredagowała tomy: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza* [2012], *Żeromski. Tradycja i eksperyment* [Seria I, 2013], *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora*

kultury [t. 1-2, 2013], *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy* [t. 1-2, Białystok 2013], tom prac Aliny Kowalczykowej *Wokół romantyzmu. Estetyka, polityka, historia* [Białystok 2014]; redaktorka tomu *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria I: *Studia, rewizje, konteksty* [Białystok 2015]. Wydała monografie: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* [Białystok 2013], *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”* [Białystok 2015]. Współredaktorka *Kwiatu śmierci* Gabrieli Zapolskiej i *Michała Sędziwoja (Dramatów)* Wacława Szymanowskiego. Odznaczona Medalem Komisji Edukacji Narodowej. Kieruje grantem NPRH (2014–2019) na badania nad środowiskiem pozytywistów warszawskich z kręgu „Przeglądu Tygodniowego” (1866–1876).

**ALEKSANDRA KOŁODZIEJCZAK** – doktor nauk humanistycznych (Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku), absolwentka filologii rosyjskiej (Uniwersytet Warszawski). W kręgu jej zainteresowań naukowych znajduje się rosyjska proza autobiograficzna oraz historia Rosji drugiej połowy XIX wieku. Autorka monografii: *„Moje wspomnienia” księcia Włodzimierza Mieszczerskiego. Poetyka – portret elity rosyjskiej – wizja kultury polskiej* (Białystok 2016). Opublikowała artykuły: „Grażdanin” w „Moich wspomnieniach” W. Mieszczerskiego, „Moje wspomnienia” księcia W. Mieszczerskiego jako tekst autobiograficzny oraz *Powstanie styczniowe w „Moich wspomnieniach” księcia Włodzimierza Mieszczerskiego*. Jest także autorką publikacji poświęconych twórczości Fiodora Dostojewskiego (*Rosja i Europa w „Dzienniku pisarza” z 1873 r. F. Dostojewskiego, George Sand w „Dzienniku pisarza” (1876 r.) F. Dostojewskiego, „Dziennik Pisarza” 1873 r. w koncepcji biograficznej formy M. Bachtina*).

**MAREK KURKIEWICZ** – dr hab., prof. UKW, zatrudniony w Pracowni Najnowszej Literatury Polskiej i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, zainteresowania badawcze: literatura polska od epoki Młodej Polski po czasy współczesne, poetyka polskich tekstów rockowych; autor książek: *W labiryn-*

*tach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego* (2004), *Symbole, narracje, eschatologie. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2007), *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski* (2013) oraz współredaktor tomów: *Modernizm. Zapowiedzi – Krystalizacje – Kontynuacje* (2009); *Marian Hemar wczoraj i dziś* (2012), *Krytyka po przełomie. Wybrane problemy z dwudziestopięciolecia 1989–2015* (2016), *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność* (2017). Ponadto swoje artykuły i recenzje publikował na łamach „Ruchu Literackiego”, „Wieku XIX”, „LiteRacji”, „Tematu”, a także w licznych księgach zbiorowych.

**JAROSŁAW ŁAWSKI** – prof. zw. dr hab., pracownik Uniwersytetu w Białymstoku; badacz wyobraźni poetyckiej, twórca i kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej UwB; dziekan Wydziału Filologicznego. Zainteresowania badawcze: faustyzm i bizantyzm w literaturze polskiej, interpretacje Romantyzmu, Młoda Polska, polsko-wschodniosłowiańskie związki kulturowo oraz Czesław Miłosz. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza” oraz „Colloquia Orientalia Bialostocensia”. Autor książek, w tym: *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (Białystok 1995) oraz *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010). Ostatnio wydał: *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy interpretacyjne* (Białystok 2014). Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN; członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności.

**GABRIELA MATUSZEK-STEC** – prof. dr hab., Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Katedra Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski. Literaturoznawczyni, eseistka, krytyk literacki, profesor tytularny na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się literaturą przełomu XIX/XX wieku (zwłaszcza twórczością St. Przybyszewskiego oraz dramatem naturalistycznym), literaturą najnowszą, polsko-niemieckimi związkami kulturowymi, przekładem literackim, twórczym pisaniem. Jest założycielką pierwszych w Polsce studiów pisarskich, działa-

jących na UJ od 1994 roku – Studiów Literacko-Artystycznych, którymi kieruje do dziś. Przez dwie kadencje była prezesem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich Oddział Kraków, obecnie jest członkiem Zarządu Głównego SPP. Autorka ponad dwustu publikacji, w tym kilku książek autorskich i kilkunastu tomów pod redakcją. Ostatnio ukazały się: *Krisen und Neurosen – Das Werk Stanislaw Przybyszewskis in der literarischen Moderne* (Hamburg 2013), *Maski i demony wczesnego modernizmu* (Kraków 2014), oraz tomy *Przybyszewski. Re-wizje i filiacje* (Kraków 2015; red.) i *Twórcze pisanie w teorii i praktyce* (Kraków 2015; red. wraz z H. Sieją-Skrzypulec). Odznaczona Medalem Komisji Edukacji Narodowej oraz Medalem Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”.

**URSZULA M. PILCH** – dr, adiunkt w Katedrze Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek: *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego* (Kraków 2006) oraz *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński* (Kraków 2010). Współredaktorka tomu: (wraz z A. Czabanowską-Wróbel) *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy* (Kraków 2016). Wybrane nagrody i wyróżnienia: Indywidualna Nagroda Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego III stopnia, Nagroda im. Marty i Konrada Górskich (2011), dwukrotna Laureatka stypendium Ministra Edukacji Narodowej i Sportu, jak również laureatka stypendium z Funduszu im. Stanisława Estreichera.

**KAMIL K. PILICHIEWICZ** – mgr, doktorant w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku. Badacz literatury, w szczególności XX wieku, zajmujący się problematyką doświadczeń granicznych, prozą autobiograficzną; również kulturoznawca. Autor między innymi prac: *Samotność metafizyczna Popiela w I Rapsodzie „Króla-Ducha” Juliusza Słowackiego*; *Kilka uwag na temat wiary w prozie Michała Głowińskiego*; *Na granicy wyobraźni literackiej – doświadczenia autora i jego odbiorcy*. Przygotował rozprawę doktorską na temat prozy autobiograficznej Michała Głowińskiego.

**HANNA RATUSZNA** – dr hab., prof. UMK, pracownik Instytutu Literatury Polskiej UMK w Toruniu (w Zakładzie Literatury Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego). Jest autorką książek: „*Wieczność w człowieku*”. *O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (Toruń 2005), „*Błysk obrazu*” – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski (Toruń 2009), „*Trwam, jestem, czuję cudnej zgody sprzeczność*” – o twórczości Maryli Czerkawskiej (Toruń 2014), redaktorką i współredaktorką tomów, między innymi: *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska* (Toruń 2006), *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz* (Toruń 2006), *Krótkie formy dramatyczne* (Toruń 2007), *Religie i wierzenia polskiego modernizmu* (Toruń 2009), *Młodopolska synteza sztuk* (Toruń 2010), *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej* (Stuttgart 2013).

**WIESŁAW RZOŃCA** – prof. dr hab., literaturoznawca; pracownik Zakładu Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalizuje się w literaturze romantyzmu oraz modernizmu. Był jednym z pierwszych polskich historyków literatury, którzy w latach 90. XX wieku stosowali w badaniach narzędzia postmodernistycznego dekonstrukcjonizmu. Zredagował m.in. tom: *Symbol w dziele Cypriana Norwida* (Warszawa 2011). Wybrane publikacje: *Norwid – poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła* (Warszawa 1995); *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcyjnej* (Warszawa 1998) oraz *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku* (Warszawa 2013).

**IRENA SZEWCZENKO** – mgr, absolwentka Politechniki Kirowskiej na Wydziale Edytorstwa i Poligrafii. Doktorantka Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się historią literatury, studiami nad symbolizmem, kulturą światową i komunikacją międzykulturową (zwłaszcza polsko-ukraiński dialog międzykulturowy). Tłumacz literatury pięknej i naukowej, autor ponad 10 artykułów nauko-

wych. Przełożyła na język ukraiński monografię Bogdana Burdziejy *Inny świat ludzkiej nadziei. „Szkice” Adama Szymańskiego na tle literatury zsyłkowej*, monografię Anny Janickiej *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* oraz 5-tomowy zbiór utworów Stanisława Lema, 3 tomy powieści dla dzieci A. Stelmaszyk i inne. Opublikowała następujące rozprawy naukowe: *Obraz kobiety w powieści „Na marne” Henryka Sienkiewicza*, „Bibliotekarz Podlaski” 2016; *Парадигма міста Києва в романі Генрика Сенкевича „На марне”*, «Київські полоністичні студії» 2016; *Problems of Translated Scientific Publications*, „Innovations in science and technology”, Kyiv 2015.

**WERONIKA SZULIK** – mgr, doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX wieku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Absolwentka polonistyki i kulturoznawstwa. Jej zainteresowania oscylują wokół literatury i przemian kultury na przełomie XIX i XX wieku, szczególnie narodzin kultury popularnej, pojawienia się nowych środków przekazu – jak prasa i kino – oraz postaw artystów modernistycznych wobec zmieniającego się języka i kultury. Doktorat poświęca pisarzowi Romanowi Jaworskiemu.

**PAWEŁ WOJCIECHOWSKI** – literaturoznawca, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego), dydaktyk akademicki. Autor książek naukowych: *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury* (Lublin, 2010), *Strumienie hipertączy. Eseje ponowoczesne* (Gdańsk, 2014) oraz wielu artykułów, studiów, szkiców i recenzji. W dorobku naukowym posiada liczne konferencje krajowe oraz międzynarodowe z referatem, publikacje w wydawnictwach uczelnianych (Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Gdański, Uniwersytet w Białymstoku, Ateneum – Szkoła Wyższa w Gdańsku, Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi), wydawnictwach naukowych (w tym: TAIWPN Universitas, DiG); wykłady międzynarodowe (Szwecja, Hiszpania). Zaintersowania: literatura, filozofia, sztuka, kultura europejska XIX, XX i XXI wieku ze szczególnym

uwypięceniem XIX- i XX-wiecznej Skandynawii; komparaty-  
styka, interdyscyplinarność w naukach humanistycznych, cyber-  
kultura, literatura dla dzieci.

**DOROTA WOJDA** – dr hab., adiunkt w Katedrze Teorii Litera-  
tury Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Au-  
torka książek *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*  
(1996) oraz *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postko-  
lonialnej* (2015). Zajmuje się twórczością modernizmu i postmo-  
dernizmu, teorią i praktyką interpretacji, kulturą popularną, post-  
kolonializmem oraz performatywnością. Przygotowuje książkę  
*Fantazja i gnoza Bolesława Leśmiana*.

**ANNA WYDRYCKA** – dr hab., profesor Uniwersytetu w Bia-  
łymstoku, zatrudniona w Instytucie Filologii Polskiej UwB. Ba-  
daczka literatury Młodej Polski, zwłaszcza poezji, krytyki i nurtu  
kobiecego. Autorka monografii „...Rymów gałązeczki skrzydła-  
te...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej* (Białystok  
1998). Edytorka tekstów młodopolskich i XX-wiecznych: wydała  
między innymi: *Poezje wybrane Bronisławy Ostrowskiej* (Kra-  
ków 1999), *Poezje Marceliny Kulikowskiej* (Białystok 2001), *Po-  
ezje zebrane Anny Zahorskiej* (Białystok 2017), antologię Zapom-  
niane głosy: krytyka literacka kobiet 1894–1918. T. 1, *Wybór  
tekstów* (Białystok 2006). Ostatnio opublikowała monografie:  
*Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski.  
Interpretacje* (Białystok 2012), „Rządy poezji”: *młodopolska li-  
ryka: studia i interpretacje* (Białystok 2016). Współredaktorka  
tomu: *Żydzi wschodniej Polski. Seria VI, Żydzi białostoccy: od  
początków do 1939 roku* (Białystok 2018). Jest członkiem Towar-  
zystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.



przełomy  
pogranicza  
studia literackie



*IRONY OF MODERNISTS. STUDIES.* MARCIN BAJKO,  
URSZULA M. PILCH, JAROSŁAW ŁAWSKI (EDS).  
INTRODUCTION BY JAROSŁAW ŁAWSKI.  
SCHOLARLY PUBLISHING SERIES  
'WATERSHEDS/ BORDERLANDS'.  
FACULTY OF PHILOLOGY. THE UNIVERSITY  
OF BIAŁYSTOK. BIAŁYSTOK 2018

## SUMMARY

The present book initiates a new scholarly series *The Young Poland Movement: Revisions and Interpretations*. The first volume of the series is dedicated to modernist irony, and we hope that it will start a new critical reflection on this category. The articles explore different aspects of the problem, examine different faces of irony, and consider different texts to identify possible types of irony (and also of sarcasm) both as an aesthetic stance and a worldview.

Gabriela Matuszek, Hanna Ratuszna, Dorota Wojda, Paweł Wojciechowski focus on the writings of Maria Komornicka, Jan Lemański, Bolesław Leśmian, and Karol Irzykowski, exposing the possibility of irony hidden in the fabric of the texts, the mechanisms by means of which irony operates in them, ways of generating ironic modes, and ways of interpreting irony in poetic and critical discourse.

By listing possible characteristics of modernist irony, Wiesław Rzońca manages to reach back to its beginnings. Wojciech Hamerski traces back its romantic provenances. Anna Janicka demonstrates how irony harmonizes with naturalism in Gabriela Zapolska's writings. Two articles (by Marek Kurkiewicz and Anna Wydrycka) center on ways of exposing and analyzing irony in Antoni Lange's writings. Urszula M. Pilch's text shows how the lyrics of the Young Poland Movement exemplify the ironic stance towards the world understood as absence. Marek Grajek takes into critical consideration Stanisław Przybyszewski's *Topiel*. Weronika Szulik and Kamil Krzysztof Pilichiewicz look into the

oeuvre of Roman Jaworski with the critical assistance of Karol Irzykowski and Michał Głowiński.

Tomáš Horváth and Iryna Shevchenko assume a comparative perspective to see Polish and foreign modernist literature on the same critical plane. While the former analyzes narrative irony in Ján Hrušovský's novel and Stefan Grabiński's novellas, the latter compares the poetry of Kazimierz Przerwa-Tetmajer with the poetry of Ivan Franko. Aleksandra Kołodziejczyk considers Russian literature, focusing on Alexander Blok's poetry. In her article, Jolanta Dragańska points to the historiosophical variant of irony in Amelia Hertzówna's works. Marcin Bajko draws our attention to Stanisław Ludwik Liciński's proclivity to irony. The irony of Wacław Berent's prose comes under scrutiny in the article by Wojciech Gruchała, who critically re-interprets *Ozimina*. Jarosław Ławski discovers a modality of irony in the workings of Tadeusz Miciński.

The articles gathered in the present volume demonstrate the historical, European and Polish contexts and provenances of modernist irony. They discuss the presence of self-irony in the works analyzed, as well as the links between irony and grotesque and tragedy. As a result, modernist irony comes to be perceived both in its significance and uniqueness.

*Irony of Modernists* is the fruit of the First Conference "The Young Poland Movement: Revisions and Re-Interpretations," which took place on 12 and 13 May 2017 in Białystok, and which was organized by the Chair in Philological Studies 'East-West,' the University of Białystok; the Chair in the History of the Literature of Polish Positivism and the Young Poland Movement, the Jagiellonian University; and the Scholarly Section of the Łukasz Górnicki Library in Białystok. The Conference proceedings were coordinated by Urszula M. Pilch, PhD (the Jagiellonian University), Marcin Bajko, PhD (the University of Białystok), and Professor Jarosław Ławski (the University of Białystok). The Conference venue was the Łukasz Górnicki Library in Białystok. The next conference in the same series will take place in October 2018 and will be occasioned by the centenary of the death of Tadeusz Miciński (1876–1918), a notable Polish modernist writer.

## INDEKS NAZWISK

### A

Abrams Meyer – 78  
Adamczyk Zdzisław Jerzy – 7  
Adorno Theodor – 77  
Alleman Beda – 25, 105, 122,  
133, 189, 202  
Ames Louis Bates – 196, 199,  
202  
Amiel Fryderyk – 159  
Arystofanes – 310  
Arystoteles – 75, 384

### B

Bachórz Józef – 7, 89, 355, 371  
Bachtin Michał – 234, 284  
Bahr Janina – 117, 133-134,  
159  
Bajko Marcin – 4-5, 20, 184,  
219-231, 301, 303, 305,  
308, 313-315, 401, 403-  
405, 408, 413, 423  
Baker Sidney M. – 196, 199,  
202  
Bakuła Bogusław – 352, 371  
Banasiak Bogdan – 131, 133,  
143  
Baran Bogdan – 41-42, 48,  
131, 134  
Barańczak Stanisław – 158  
Barnard Philip – 75  
Barnett Stuart – 72

Bartl Carmen – 72, 85, 142  
Bartoszyński Kazimierz – 352  
Baudelaire Charles – 87, 160-  
161, 166, 169, 335, 348,  
353  
Behler Ernst – 70-71, 74, 82,  
143  
Belaid Krystyna – 159  
Berent Waclaw – 45, 144, 147,  
232-236, 239-240, 242-245,  
248-249, 424  
Bergson Henri – 23, 46  
Białoszewski Miron – 93  
Biedermann Hans – 336, 340  
Bielik-Robson Agata – 76-77,  
79, 101, 159, 161, 167, 169  
Bieńczyk Marek – 161  
Bieńkowski Adam – 360, 364  
Biernacki Andrzej – 246  
Biernacki Mieczysław – 222  
Blake William – 51, 287  
Błażejowski Aleksander – 425  
Błok Aleksander – 289-300  
Bobilewicz Grażyna – 321, 340  
Böcklin Arnold – 317, 319,  
323, 343  
Böhme Jakob – 308  
Bolecki Włodzimierz – 37, 88  
Bonaparte Napoleon – 80

- Bonawentura – zob. Klingemann Friedrich  
Boniecki Edward – 103-104  
Booth Wayne – 253  
Borkowska Grażyna – 7, 89, 355, 371  
Borowczyk Jerzy – 424  
Borowy Waław – 207, 216  
Boucher François – 317  
Breisky Arthur – 256, 270  
Březin Otokar – 419  
Brodzka Alina – 234  
Brożek Mieczysław – 198, 202  
Brzozowska Sabina – 315, 325, 340  
Brzozowski Jerzy – 160  
Brzozowski Stanisław – 102, 159, 180-181, 222, 230  
Budrecka Aleksandra – 352, 360, 371  
Budzyk Kazimierz – 150  
Bukowiński Władysław – 212  
Burdziej Bogdan – 7, 430  
Buryła Sławomir – 7  
Burzka-Janik Małgorzata – 4  
Byron George Gordon – 42, 44-45, 50, 57-58, 62, 65  
Bystrzak Magdalena – 270
- C**  
Camus Albert – 49  
Cendrowska Grażyna – 109, 122, 134, 379, 397  
Cervantes Miguel de – 362, 371  
Charchalis Wojciech – 362, 371  
Chardin Pierre Teilhard de – 314  
Chevalier Jean – 30  
Chmielowski Piotr – 62  
Choromański Leon – 137-140, 146  
Chudzikowska Monika – 186  
Chwedeńczuk Bohdan – 291  
Chwistek Leon – 349  
Ciesielska-Ribard Anna – 49  
Cieszkowski August – 56  
Cieślak Tomasz – 126, 134, 137, 141  
Ciwkacz Olga – 182  
Colebrook Claire – 244  
Colin Paul – 262, 271  
Comstock Cathy – 143  
Conway Daniel W. – 143  
Copleston Frederick – 291, 298  
Corinth Lovis – 326, 342  
Coster Dirk – 262, 271  
Cytowska Maria – 331, 340  
Czabanowska-Wróbel Anna – 26, 32-33, 35, 39-40, 127-128, 133-134, 328, 340, 428  
Czachowska Jadwiga – 171, 185  
Czaplajewicz Eugeniusz – 149  
Czermińska Małgorzata – 7  
Czyż Antoni – 315  
Czyżewski Tytus – 320
- D**  
Debussy Claude – 318  
Deleuze Gilles – 131, 133, 143-144  
Denman Joanna Blaha – 147  
Derrida Jacques – 42-44, 77, 417  
Dębicka Zofia – 335-336, 339-340

Djakowska Alina – 24, 60, 66,  
69, 85, 380, 397  
Długosz Katarzyna – 103  
Dmitruk Krzysztof – 222, 230  
Dmochowska Cecylia – 254,  
271  
Dobosz Andrzej – 132-134  
Dokurno Zygmunt – 73  
Doležel Lubomir – 260, 270  
Doncow Dmytro – 277  
Donne John – 158  
Dostojewski Fiodor – 260, 417-  
419, 426  
Dramińska-Joczowa Maria –  
105, 122, 133, 189, 202  
Drzewiecki Konrad – 144, 227,  
230  
Duchamp Marcel – 140  
Dunin-Borkowski Piotr – 348  
Dybczak Krzysztof – 141  
Dygasiński Adolf – 172, 411  
Dziedzic Joanna – 4  
Dziekoński Józef Bohdan – 425

**E**

Eco Umberto – 286  
Eichner Hans – 70, 82  
Eile Stanisław – 310  
Ekier Jakub – 69, 85  
Eliot Thomas Sterns – 140  
Engelking Ryszard – 166, 169

**F**

Falicki Jerzy – 317, 341  
Falski Maciej – 110  
Fazan Katarzyna – 26  
Fedewicz Maria Bożenna –  
105, 278, 288  
Feldman Wilhelm – 162, 405

Fert Józef – 334, 340  
Fichte Johann Gottlieb – 42  
Filipiak Izabela – 103  
Filipkowska Hanna – 374, 397  
Fischer Mark – 265  
Flis-Czerniak Elżbieta – 4, 321,  
340  
Floryńska Halina – 308  
Foucault Michel – 44  
Fournier Kiss Corinne – 186  
Franczak Jerzy – 352-353, 355,  
371  
Franko Iwan – 274-288  
Fredro Aleksander – 277  
Freud Sigmund – 265  
Frymus-Dąbrowska Ewa – 4

**G**

Garysz Stanisław – 116  
Gaskell Ivan – 143  
Gasset José Ortega y – 286  
Gejko Switłana – 276  
George Stefan – 322-323, 340  
Gheerbrant Alain – 30  
Gilmore David D. – 173  
Gippius Zinaida – 417  
Glicksberg Charles – 247, 249  
Głowacki Janusz – 425  
Głowala Wojciech – 116, 131-  
133, 152  
Głowiński Michał – 7, 25, 87-  
88, 92-97, 105, 122-123,  
133-134, 137, 139, 150-  
152, 155, 189, 194, 202,  
220, 230, 234-235, 249,  
260-261, 270, 276, 278,  
288, 352, 355, 371, 379,  
397, 428, 434

- Goethe Johann Wolfgang – 41-42, 44-46, 51, 85, 177, 321  
Gogol Nikołał – 260  
Goldring Douglas – 262, 271  
Goldsmith Oliver – 78  
Goławska Karolina – 377, 397  
Gombrowicz Witold – 45, 59, 93, 408, 414, 425  
Goszczyński Seweryn – 423, 425  
Grabbe Christan Dietrich – 138, 147-150  
Grabiński Stefan – 253, 264-270, 425  
Grabowski Janusz – 48  
Graczyk Piotr – 246-247, 249  
Graff Piotr – 78  
Grajek Marek – 373-398, 410, 423, 433  
Greń Zygmunt – 373, 396-397  
Grigorova Margreta – 7  
Gromska Daniela – 75  
Gruchała Wojciech – 233-249, 417, 423-424  
Grzelak Agnieszka – 367, 371  
Guarnieri Romano – 262, 271  
Gubernat Irena – 171  
Günther Władysław – 38  
Gutowski Wojciech – 23, 32-33, 37-38, 186, 258, 262-263, 270, 301, 308, 310, 312, 314-315, 401  
Guys Constantin – 87  
Guze Joanna – 87
- H**  
Habaj Michal – 254, 270  
Habermas Jürgen – 76-77  
Hamerski Wojciech – 69-86, 409, 424  
Hamon Philippe – 25  
Hebbel Christian Friedrich – 121, 130-134  
Hegel Georg Wilhelm – 42-43, 48-49, 51-54, 56, 61, 76, 107, 166  
Heidegger Martin – 44, 49  
Heine Heinrich – 143, 145  
Helbig-Mischewski Brygida – 103-104  
Hempel Jan – 25, 405  
Hendzel Władysław – 162, 164, 169, 174  
Hennel Roman – 315  
Herbaczewski Józef Albin – 230, 304, 401-402, 405  
Herbert Zbigniew – 59  
Hitler Adolf – 44  
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus – 79-80, 82-84  
Hofman Vlastimil – 320  
Hołod R. – 283  
Horacy – 44, 83  
Horváth Tomáš – 253-272, 424  
Hrušovski Ján – 253-258, 262, 271  
Huebner Friedrich Markus – 262, 271  
Hume David – 384  
Hutnikiewicz Artur – 221, 230, 269, 271
- I**  
Igl Natalia – 83  
Igliński Grzegorz – 29, 45-46, 317-342, 425  
Ignaczak Lidia – 146

Ihnatowicz Ewa – 62, 115, 123,  
134

Ilg Frances L. – 196, 199, 202

Ingarden Roman – 384

Irzykowski Karol – 115-136,  
347-361, 364, 366-372

Iwanowa Irina – 289

## J

Jabłonowski Władysław – 414

Jakiel Edward – 25, 215, 219,  
230, 302, 396-397

Jakowska Krystyna – 7

Jakóbczyk Jan – 26-27, 185-  
186

Janicka Anna – 4, 171-187,  
310, 410-413, 415, 425, 430

Janion Maria – 103

Jankowiak Mieczysław – 173,  
185-186, 221, 230, 244,  
248-249, 373, 397

Jankowski Józef – 165

Jareš Michal – 270-271

Jasiński Feliks – 104, 239

Jasionowicz Stanisław – 24

Jauksz Marcin – 355, 357, 371

Jauss Hans Robert – 70-72

Jaworski Roman – 87-98, 102,  
159, 347-354, 359-372, 430

Jean Paul – 161

Jeske-Choiński Teodor – 172,  
176

Jęczmyk Lech – 80

Jokiel Irena – 7

Jung Carl Gustav – 144

## K

Kaczmarek Tomasz – 181

Kafka Franz – 153, 213

Kalinowska Maria – 4

Kaliszewski Andrzej – 137,  
151, 153

Kamińska Krystyna – 323, 340

Kaniewska Bogumiła – 38

Kant Immanuel – 54, 406, 417

Karpowicz-Słowikowska Syl-  
wia – 149

Kartezjusz – 261

Kasperski Edward – 49, 61,  
102, 113, 157, 169, 221,  
226, 230

Kasprowicz Jan – 25, 31, 223,  
416, 425

Kaufer David S. – 25, 105, 161,  
163, 189, 195, 202, 277-  
278, 285, 288

Każmierczak Zbigniew – 4, 7

Każmierkiewicz Maciej – 31

Keats John – 44

Kemal Salim – 143

Kempiński Andrzej Maria –  
328, 341

Kerbrat-Orecchioni Catherine –  
25

Kieczyński Jan – 82

Kielar-Turska Maria – 192,  
194, 202

Kierkegaard Søren – 24, 41,  
49-57, 60-69, 72, 85, 102,  
104, 106-107, 111-112,  
157, 159-161, 163-164,  
166, 168-169, 209-211,  
216, 312, 380-381, 397

Kieżuń Anna – 7

Kilbansky Raymond – 158

Kirchner Hanna – 230

Kisielewski Stefan – 132-134

- Kitrasiewicz Piotr – 90-91, 94, 97  
Kleczyński Jan – 82  
Klemperer Victor – 317, 341  
Kleszczyński Zdzisław – 327-329, 337-341  
Klich Aleksandra – 262, 271  
Klingemann Friedrich [Bona-wentura] – 310  
Kłosińska Krystyna – 173, 184-186  
Knox Norman – 385, 397  
Knysz-Rudzka Danuta – zob. Knysz-Tomaszewska Danuta  
Knysz-Tomaszewska Danuta – 120, 134, 230  
Kochanowski Jan – 331, 340  
Kollár Ján – 254  
Kołodziejczak Aleksandra – 289-299, 417-418, 426  
Komornicka Maria – 101-102, 105-114, 410, 414, 417  
Kopeć Anna – 384, 397  
Kopij Marta – 143  
Korotkich Krzysztof – 4, 310  
Korsmeyer Carolyn – 403  
Kossowska Irena – 319, 341  
Kossowski Łukasz – 319, 341  
Kostkiewiczowa Teresa – 89, 261, 276  
Koślacz-Virol Elżbieta – 175  
Kowalczykowa Alina – 7, 426  
Kowalski Grzegorz – 4, 310  
Kowalski Piotr – 336, 341  
Kozak Łarysa – 287  
Kozak Stefan – 279  
Krajewski Grzegorz – 303  
Krajewski Marek – 425  
Kralkowska-Gątkowska Kry-styna – 103, 185-186  
Krasicki Ignacy – 224  
Kraśniński Zygmunt – 49, 52, 60, 312, 406-407  
Krasko Ivan – 258  
Kraszewski Józef Ignacy – 178, 279, 412  
Kristeva Julia – 110  
Kruk Stefan – 321, 340  
Krukowska Halina – 4, 325, 340  
Kryczyńska Anna – 158  
Krzewicki Andrzej – 141  
Krzyżanowski Julian – 162, 279  
Kucharski Eugeniusz – 277  
Kudrnáč Jiří – 257, 271  
Kukiełko Dariusz – 4  
Kulak Teresa – 174  
Kulczycka-Saloni Janina – 120, 134  
Kulesza Dariusz – 4  
Kuliczowska Krystyna – 181  
Kulikowska Marcelina – 25, 431  
Kunicki Wojciech – 79  
Kurczewska Joanna – 174  
Kurecka Maria – 82  
Kurkiewicz Marek – 189-203, 309, 426-427  
Kuziak Michał – 424  
Kuźma Erazm – 37, 310  
Kwiatkowski Jerzy – 31, 162  
Kwintylian – 166
- L**  
Lacoue-Labarthe Philippe – 75  
Laforgue Jules – 137-141, 146, 148



- Landman Adam – 48  
Lange Anotni – 126, 188-192,  
195-196, 199-217, 425  
Laplanche Jean – 258, 271  
Lasić Stanko – 267, 271  
Lem Stanisław – 430  
Lemański Jan – 16-17, 102,  
157, 161-169, 221, 408, 414  
Leończuk Jan – 7  
Lermontow Michaił – 255, 271  
Lester Cheryl – 75  
Leśmian Bolesław – 45, 93,  
102, 137-142, 145-156, 409  
Leśniewska Maria – 160  
Lewandowski Tomasz – 223,  
230, 361, 371  
Libera Leszek – 312  
Lichański Stefan – 121  
Liciński Ludwik Stanisław –  
218-231  
Linkner Tadeusz – 25, 215,  
219, 230, 302, 315, 396-397  
Linow Ewa – 279  
Lipski Jan Józef – 88  
Lisowska Janina – 325-327,  
337, 339-342  
Lorentowicz Jan – 162, 164-  
165, 169, 175, 376, 385,  
397  
Lovejoy Arthur Oncken – 71,  
85  
Löw Ryszard – 7  
Ludwig Otto – 267
- Ł**  
Łaguna Piotr – 25, 38, 163,  
169, 195, 201-202, 373,  
379, 397  
Ławski Jarosław – 4-5, 20, 24-  
25, 84, 89, 101, 120, 184,  
186, 193, 202, 215, 219,  
230, 301-315, 325, 340,  
396-397, 401-402, 406,  
413-415, 418-421, 427  
Łazicka Agnieszka – 31  
Łebkowska Anna – 91, 364,  
371  
Łesia Ukrainka – 303  
Łopuszański Piotr – 175  
Łoziński Władysław – 425  
Łubowicz Elżbieta – 139, 155  
Łukasiewicz Małgorzata – 70,  
76
- M**  
Mackiewicz Tomasz – 308  
Madách Imre – 312  
Madyda Władysław – 320, 341  
Makowiecki Andrzej Z. – 26,  
90-91  
Makowski Stanisław – 57-58  
Makuszyński Kornel – 164,  
181-183  
Malczewski Jacek – 320, 324,  
344-345  
Maliutina Natalia – 7, 303  
Mallarmé Stefan – 317, 416-  
417  
Man Paul de – 42, 76, 102,  
142, 253, 256-257, 271  
Mann Tomasz – 200  
Margański Janusz – 173  
Markiewicz Henryk – 88, 132,  
134, 267, 271, 317, 341  
Markowski Michał Paweł – 72,  
85, 142

- Marrené Waleria – 172  
Masłowska Dorota – 425  
Maszewski Adam – 175  
Matuszek Gabriela – 7, 101-113, 184, 186, 401, 410-413, 415, 417-418, 421, 427-428  
Matuszewski Ignacy – 379-380, 397  
Maupassant Guy de – 117-120, 134, 355-356  
Mayenowa Maria Renata – 331, 340  
Mazur Aneta – 62, 315  
Mencwel Andrzej – 181  
Mendelejew Dymitr – 291  
Mendelejew Lubow – 291-293  
Menninghaus Winfried – 110, 113  
Mereżkowski Dmitrij – 417  
Michalski Cezary – 159  
Miciński Tadeusz – 19, 25, 32-33, 38, 45, 102, 226, 301-316, 401-405, 408, 416, 423  
Mickiewicz Adam – 36, 42, 44, 49, 55, 73, 175, 279, 312, 415  
Mikiciuk Elżbieta – 149  
Mikołajczak Małgorzata – 205, 217  
Mikołajko Anna – 130-131, 134  
Mikos Michael J. – 7  
Millán-Zaibert Elizabeth – 72, 86  
Miłosz Czesław – 427  
Miłoszewski Zygmunt – 425  
Miodońska-Brooks Ewa – 239  
Mirbeau Octave – 181  
Missuna Olgierd – 171  
Mitosek Zofia – 49, 196, 200-202  
Modzelewska Natalia – 234  
Mohort Henryk – 350  
Molier – 182  
Montaigne Michel de – 56  
Moraczewski Wacław – 116  
Morsztyn Jan Andrzej – 413  
Możejko Ewa – 88  
Mrożek Sławomir – 59  
Muecke Douglas Colin – 25, 122, 128, 134, 282, 353, 362, 379, 397  
Musijenko Swietłana – 7  
Musset Alfred de – 295, 298  
Muzyczka I. – 283
- N**  
Nalepiński Tadeusz – 403-404  
Nałkowski Wacław – 221  
Namowicz Tadeusz – 69, 85  
Nancy Jean-Luc – 75  
Napierski Stefan – 322  
Nasiłowska Anna – 92  
Nawrocka Ewa – 7  
Nerval Gerard de – 161  
Niemojewski Andrzej – 25, 117, 304, 405  
Nietresta-Zatoń Agnieszka – 4  
Nietzsche Friedrich – 43-44, 58, 64, 110, 118, 131-134, 143-146, 159, 227, 230, 279, 318, 340, 417  
Nieukerken Arent van – 140, 155  
Norwid Cyprian Kamil – 41, 49-68, 93, 120, 122, 334, 340, 406-407

- Novalis [właśc. Hardenberg Georg Philipp Friedrich von] – 43, 48, 79, 168
- Nowakowska-Sito Katarzyna – 324, 341
- Nowakowski Andrzej – 320, 323-324, 331, 333, 340
- Nycz Ryszard – 25, 38, 88-90, 93, 96-97, 102, 113, 150, 230, 259, 271-272, 348, 353, 371, 387, 397, 409
- O**
- Okopień-Sławińska Aleksandra – 220, 230, 262, 276
- Okulicz-Kozaryn Radosław – 349-350, 353, 371
- Olech Barbara – 4
- Ołędzka-Frybesowa Aleksandra – 146
- Olszewska Maria J. – 7
- Ortwin Ostap – 159, 348
- Orzeszkowa Eliza – 62
- Osiński Dawid Maria – 62-64
- Ososiński Tomasz – 186, 305
- Ostromięcki Bogdan – 140
- Ostrowska Bronisława – 431
- Oszacki Aleksander – 103
- Otwinowska Barbara – 331, 340
- P**
- Paczoska Ewa – 7, 62, 120, 134
- Panek I. – 292, 294, 297-298
- Pankiewicz Józef – 239
- Pankowski Marian – 141
- Panofsky Erwin – 158
- Pańta Andrzej – 130, 134
- Papiór Jan – 25, 186
- Partyka Jacek – 4
- Pasek Jan Chryzostom – 153
- Paszek Jerzy – 7, 185-186, 310
- Pąkciński Marek – 119, 134
- Pessoa Fernando – 158
- Pickford Mary – 368
- Piekara Magdalena – 185
- Pilch Urszula M. – 4-5, 20, 23-40, 184, 315, 401-403, 408, 410, 421, 428
- Pilichiewicz Kamil K. – 87-98, 428-429
- Piotrowski Antoni – 320
- Platon – 44, 55, 79, 142, 175, 291, 297
- Pliszka Marcin – 315
- Płużański Tadeusz – 314
- Podbielski Henryk – 75
- Podhorska-Okołów Stefania – 171, 183
- Podraza-Kwiatkowska Maria – 23, 34, 38, 40, 103, 106, 113, 260, 262, 271, 308, 310, 315, 330-331, 340-341, 350, 371
- Poe Edgar Allan – 266, 353
- Pol Wincenty – 62
- Pomorski Adam – 85
- Pontalis Jean-Bertrand – 258, 271
- Popiel Magdalena – 7, 24, 209, 217, 306, 314
- Popławski Jan Ludwik – 172-175, 177-179
- Popowski Wacław Jan – 25, 43, 67, 101
- Poradecki Jerzy – 209, 216
- Potocki Antoni – 205, 217
- Prochański J. – 275

- Prokopiuk Jerzy – 76, 79  
 Proust Marcel – 44  
 Próchniak Paweł – 26, 33, 36,  
     40, 128, 134, 219, 222, 224,  
     230, 307  
 Prussak Maria – 181  
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz –  
     zob. Tetmajer Kazimierz  
     Przerwa  
 Przesmycki Zenon [Miriam] –  
     162, 165, 250  
 Przetacznik-Gierowska Maria –  
     191, 202  
 Przyboś Julian – 275, 288  
 Przybyszewski Stanisław – 45,  
     57, 102, 261-263, 266, 271,  
     373-388, 394, 396-398,  
     401, 410, 425, 427  
 Przyłipiak Mirosław – 196, 202  
 Puchalska Mirosława – 221,  
     230  
 Pudełko Ewelina – 322, 341  
 Pukański Krzysztof – 103  
 Pound Ezra – 140, 155  
 Puszkina Aleksander – 57
- R**
- Racine Jean Baptiste – 71  
 Radyszewski Rościsław – 7  
 Ramsey Warren – 140, 155  
 Ratajczak Dobrochna – 147  
 Ratuszna Hanna – 31, 126, 134,  
     157-169, 186, 408, 413,  
     419, 429  
 Reszke Robert – 144  
 Rettinger Mieczysław – 348  
 Ricoeur Paul – 93  
 Rilke Rainer Maria – 66  
 Rimbaud Verlainne – 416
- Risafi de Pontes Ivan – 318,  
     341  
 Ritz German – 7  
 Rogalski Aleksander – 378,  
     396-397  
 Rogowicz Wacław – 255, 271  
 Rolicz-Lieder Wacław – 38,  
     330-332, 338-340  
 Rorty Richard – 25, 43-44, 63,  
     67, 101  
 Rousseau Jean-Jacques – 261,  
     271, 415  
 Rowiński Cezary – 115, 134,  
     138  
 Różewicz Tadeusz – 59  
 Rubinowicz Jan – 336, 340  
 Rudański Stepan – 279  
 Rudkowska Magdalena – 89  
 Rurawski Józef – 175  
 Rusek Iwona E. – 4, 249  
 Rutte Mirosław – 262, 271  
 Rzepczyński Sławomir – 424  
 Rzońca Wiesław – 41-68, 402,  
     406-409, 415-417, 419-421,  
     429
- S**
- Sadkowska Katarzyna – 352,  
     371  
 Saganiak Magdalena – 7  
 Šalda František Xaver – 257,  
     271  
 Sandauer Artur – 80, 138, 145,  
     200, 352, 358  
 Sartre Jean Paul – 49  
 Sawicka Józefa – 172, 176  
 Sawicka-Lewczuk Barbara –  
     141  
 Saxl Fritz – 158

- Scheler Max – 314, 384  
Schelling Friedrich Wilhelm  
Joseph – 42, 56, 78, 308  
Schiller Friedrich – 46, 72  
Schlegel August Wilhelm – 46,  
48, 162, 312, 406, 416  
Schlegel Friedrich – 46-49, 57,  
69-74, 76-79, 81, 84-85,  
108, 138, 142-144, 150,  
166-167, 243, 310, 312,  
406, 416, 419  
Schlutz Alexander – 84  
Schopenhauer Arthur – 51,  
118, 126, 130, 134, 260-  
261, 271, 279, 385, 393-394  
Schuchard Ronald – 140  
Sęczek Marlena – 220, 230  
Shakespeare William – 125  
Sichulski Kazimierz – 8  
Sidoruk Elżbieta – 138  
Siedlecki Michał – 4  
Sienkiewicz Barbara – 26, 128,  
134  
Sienkiewicz Henryk – 257,  
271, 411, 421  
Simonek France Stefan – 275  
Skreczko Adam – 7  
Skucha Mateusz – 31  
Skuczyński Janusz – 310  
Sławiński Janusz – 220, 230,  
261, 276, 289, 298  
Słobdzianek Tadeusz – 425  
Słoński Edward – 212  
Słowacki Juliusz – 58-60, 62,  
64, 279, 312, 412, 423  
Snopek Jerzy – 7  
Sobieraj Sławomir – 315  
Sofokles – 247, 268  
Sokołowski Mikołaj – 24  
Sokrates – 50-53, 55-56, 60-63,  
66, 102, 142, 163, 175-176,  
179, 201, 243-244, 246-247  
Sołowiow Włodzimierz – 291-  
292, 297  
Sosnowski Andrzej – 142  
Sowiński Grzegorz – 110, 113,  
118, 134, 268  
Spasowicz Włodzimierz – 176  
Sperber Dan – 25, 278  
Staff Leopold – 30-32, 34, 39,  
318, 320-325, 327, 330,  
332, 337-340  
Stala Marian – 23, 26, 33, 39-  
40, 128, 134, 205, 217  
Starobinski Jean – 146, 159,  
161-162, 261, 271  
Stasiuk Andrzej – 425  
Staszic Stanisław – 312  
Staudacher Albin – 122  
Stefański Zygmunt – 377, 397  
Stelmaszczyk Barbara – 126,  
134, 137, 141  
Stelmaszuk A. – 430  
Stone Rochelle – 146  
Stowe Harriet Beecher – 183  
Straszewicz Ludwik – 177  
Strejlau Jan – 192, 202  
Strinberg August – 262  
Strug Andrzej – 315  
Strumieński Piotr – 357, 360  
Struve Henryk – 175  
Strzyżewski Mirosław – 89  
Stuck Franz von – 317, 326,  
346  
Sulikowski Adam – 116, 134  
Swedenborg Emanuel – 51  
Szamryk Konrad – 4

- Szary-Matywiecka Ewa – 352-354, 357-358, 371  
Szczępański Ludwik – 333, 340  
Szczot Monika – 321, 341  
Szczukowski Dariusz – 149  
Szczuratow Wasyl – 287  
Szczygielska Irena – 377-378, 397  
Szewczenko Irena – 275-288, 429-430  
Szewczenko Taras – 279  
Szturc Włodzimierz – 7, 47-49, 59, 62, 67, 101, 105, 108, 113, 142, 150, 197, 202, 310  
Szulik Weronika – 347-372, 430  
Szwagrzyk Aleksandra – 89-90, 97  
Szwed Antoni – 52, 67, 157, 160, 169  
Szyf [adwokat] – 177  
Szymani Ewa – 79  
Szymanowski Waclaw – 426  
Szymańska Beata – 205, 217  
Szymborska Wisława – 59, 85
- Ś**  
Śniedziewski Piotr – 159, 161  
Świda Monika – 158  
Świętochowski Aleksander – 62-64, 172, 175-179, 312, 415
- T**  
Taborski Roman – 230, 261, 271, 373, 397  
Taranenková Ivana – 270-271  
Tarnowski Stanisław – 284  
Tatarkiewicz Władysław – 384  
Teofrast – 197-198, 202  
Tetmajer Kazimierz Przerwa – 26-28, 31, 33-34, 36-38, 40, 126-127, 275-281, 284-288, 317, 323, 340, 408  
Tieck Ludwig – 310, 312  
Todorov Tzevetan – 270-271  
Toeplitz Krzysztof – 50, 67, 104  
Tokarczuk Olga – 287-288  
Tołstoj Lew – 418  
Tom Alfred – 206, 216  
Tomasik Wojciech – 37, 92-94, 97  
Tomczak Artur – 182  
Tomkowski Jan – 412  
Towiański Andrzej – 54, 59  
Tramer Maciej – 4  
Truhlář Břetislav – 255, 271  
Trznadel Jacek – 137-138  
Turska Irena – 148
- V**  
Volta Alessandro – 70  
Vonnegut Kurt – 80
- W**  
Walas Teresa – 116, 135  
Wandowski Henryk – 76  
Wawrzyszko Paweł – 261, 272  
Weber Max – 76  
Weininger Otto – 262  
Weiss Wiesław – 320  
Wejs-Milewska Violetta – 7  
Węgrzecki Adam – 314  
White Hayden – 256, 261-262, 272

- Wieczorkiewicz Irena – 119  
Wiedemann Adam – 116-117,  
121, 133, 135  
Wierzbicki Józef Stanisław –  
329, 338-340  
Wierzyński Kazimierz – 183  
Wilczewska Krystyna – 331,  
340  
Wilde Oscar – 348  
Wilson Deirdre – 25, 278  
Witkiewicz Stanisław Ignacy  
[Witkacy] – 45, 59, 93,  
348-350, 402, 408, 416, 425  
Wittgenstein Ludwig – 53  
Włodarczyk Jarosław – 205,  
217  
Wodzinowski Wincenty – 320  
Wojciechowski Paweł – 4, 115-  
135, 205, 217, 430  
Wojda Dorota – 37, 137-155,  
408-410, 413, 431  
Wojtkiewicz Witold – 348  
Wotowski Stanisław – 425  
Woźniak-Łabaniec Marzena –  
141  
Wróblewska Teresa – 310  
Wścieklica Władysław – 176-  
180  
Wydrycka Anna – 4, 205-217,  
431  
Wyka Kazimierz – 88, 221,  
230, 386, 397  
Wysłouch Seweryna – 93  
Wyspiański Stanisław – 45,  
221, 225, 248, 408
- Z**  
Zabawa Krystyna – 223, 228,  
231  
Zabielski Łukasz – 4, 310  
Zacharska Jadwiga – 230  
Zahorska Anna – 212, 431  
Zapolska Gabriela – 170-187,  
410, 412, 425-426  
Zarębianka Zofia – 7  
Zawadzki Andrzej – 144, 149  
Zbierzchowski Henryk – 333-  
335, 339-341  
Zbrowski Marian – 138  
Zdanowicz Katarzyna – 103  
Zeman Sonja – 83  
Zieliński Tadeusz – 246  
Ziomek Jerzy – 253, 272  
Zrębowicz Roman – 347-349,  
372  
Zwierzchowska Katarzyna – 90
- Ż**  
Żebrowska Maria – 191, 202  
Żeleński Tadeusz [Boy] – 116,  
277, 295, 298  
Żeromski Stefan – 164, 212,  
401, 405  
Żółkiewski Stefan – 354

- Бахтин М. – 284  
Блок А. А. – 290-298  
Бройтман С. Н. – 290, 298  
Гейко С. – 276, 288  
Голод Р. – 283  
Долгополов Л. – 293, 298  
Донцов Д. – 277  
Жирмунский В.М. – 290, 298  
Захара І. – 283  
Иванова И. Н. – 296, 289-290,  
296-298  
Козак Л. – 287
- Лифшиц М. – 276  
Минц З. Г. – 290, 296, 298  
Орлов В. – 291-292, 298  
Ортега-и-Гассет Х. – 286  
Павличко Д. – 279  
Руткевич А. – 286  
Рюмина М. Т. – 290, 298  
Сімонек С. – 275  
Смицнюк А. – 283  
Смицнюк О. – 283  
Соловьёв С. – 292  
Франко І. – 280-281, 283, 286



**NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY  
– SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”**

**TOMY WYDANE**

- I. *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria I, Principia, red. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajko, Białystok 2012.
- II. Barbara Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
- III. Marcin Bajko, *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.
- IV. *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. Anna Janicka, Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski, Białystok 2012.
- V. Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013 [wydanie II: 2015].
- VI. Żeromski. *Tradycja i eksperyment*, wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Alina Kowalczykowa, Grzegorz Kowalski, Białystok – Raperswil 2013.
- VII. *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom II: *Universum*, red. Jarosław Ławski, Grzegorz Kowalski, Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
- VIII. Ryszard Löw, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. Jarosław Ławski, Michał Siedlecki, posłowie Barbara Olech, Białystok 2014.
- IX. Alina Kowalczykowa, *Pisma rozproszone i zarzucone*, tom 1, red. Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Białystok 2014.
- X. Żeromski. *Piękno i wolność*, idea i układ Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Iwona E. Rusek, Grzegorz Czerwiński, Białystok – Rapperswil 2014–2015.
- XI. Dariusz Kulesza, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015.
- XII. Jarosław Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia*, red. i opr. Michał Siedlecki, Jarosław Ławski, Białystok 2015.
- XIII. *Kraszewski i wiek XIX*, idea i wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Paweł Kuciński, Białystok 2014–2015.
- XIV. *Kraszewski i nowożytność*, idea i układ Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Łukasz Zabielski, Białystok 2014–2015.
- XV. *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom III: *Metemorphosis*, red. Jarosław Ławski, Anna Janicka, Łukasz Zabielski, Białystok 2015.
- XVI. Jarosław Ławski, *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy*, Białystok 2014.

- XVII.** Gabriela Zapolska, *Kwiat śmierci. Powieść kryminalna ze stosunków krakowskich w dwóch tomach*, red. i wstęp Anna Janicka, opr. i posłowie Paulina Kowalczyk, Białystok 2015.
- XVIII.** Michał Siedlecki, *Mysłiwski metafizyczny. Rozważania o „Widno kręgu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”*, Białystok 2015.
- XIX.** *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, Seria I: *Studia, rewizje, konteksty*, red. Anna Janicka, Białystok 2015.
- XX.** Halina Krukowska, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia o Mickiewiczu*, Białystok 2016.
- XXI.** Wojciech Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016.
- XXII.** Wojciech Gruchała, *W brzuchu wieloryba. Obraz Rosji w prozie modernizmu*, Białystok 2016.
- XXIII.** Grażyna Dawidowicz, *Cena życia. Rzecz o Sarze Nomberg-Przytyk*, Białystok 2016.
- XXIV.** Małgorzata Parzych, *„Weiser Dawidek”: klucz do twórczości Pawła Huellego. Studia*, Białystok 2016.
- XXV.** Alina Kowalczykowa, *Pisma rozproszone i zarzucone*, t. 2: *Wobec współczesności. Tematy poważne i mniej serio*, red. Anna Janicka i Grzegorz Kowalski, Białystok 2016.
- XXVI.** *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, wstęp J. Ławski, red. Marcin Bajko, Wojciech Gutowski, Jarosław Ławski, Białystok 2017.
- XXVII.** *Przemiany formuły emancypacji kobiet od XVIII wieku do dwudziestolecia międzywojennego*, seria I, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka, Białystok 2017.
- XXVIII.** *Przemiany formuły emancypacji kobiet od XVIII wieku do dwudziestolecia międzywojennego*, seria II: *Perspektywa polska*, wstęp A. Janicka, red. naukowa A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Białystok 2017.
- XXIX.** Anna Zahorska, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. Anna Wydrycka, Białystok 2017.
- XXX.** Barbara Olech, *Zachor. Żydowskie losy odzyskane w słowie*, Białystok 2017.
- XXXI.** Patrycja Saniewska, *Metroseksualizm: obraz w języku i kulturze*, Białystok 2017.
- XXXII.** Agnieszka Kamińska, *Europejczyk w podróży. Odmienność i tożsamość jako kategorie opisu świata w reportażowej twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, Białystok 2017.
- XXXIII.** *Henryk Sienkiewicz i chrześcijaństwo. Idee – obrazy – konteksty*, red. Anna Janicka i Łukasz Zabielski, Białystok 2017.
- XXXIV.** Bożena Choźdźko, *Tradycja i współczesność. Od etyki do socjotechniki. Studia o literaturze staropolskiej*, Białystok 2018.
- XXXV.** *Józef Ignacy Kraszewski w zwierciadle współczesności: 2012–2017*, red. Iwona E. Rusek, Jarosław Ławski, wstęp Anna Karcewska, Jarosław Ławski, Białystok 2018.