

# Ryszard Nycz

---

## Wynajdywanie porządku : Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/2, 83-98

---

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RYSZARD NYCZ

## WYNAJDYWANIE PORZĄDKU

KAROLA IRZYKOWSKIEGO KONCEPCJE KRYTYKI I LITERATURY

### Koncepcja krytyki literackiej

Gdyby trzeba było wskazać na jakiś rys zasadniczy, charakteryzujący najogólniej osobliwość młodopolskich stylów krytyki, wymieniłbym przede wszystkim inwencyjność jako cechę dominującą i wyróżniającą praktyk krytycznych epoki. Tłumaczy ona, jak sądzę, nie tylko specyfikę „składni” i „leksyki” (terminologii), lecz i podstawowe, programowe cele owoczesnych dyskursów krytyki. W zakresie składni – sankcjonuje ona niesystemowość i niesystematyczność, tzn. generalnie biorąc – motywuje różne formy nieciągłości rozwijanych dyskursów: ich fragmentaryczność i wariantowość, dygresyjność i selektywność objaśnień, impresjonistyczną technikę parafraz, wynajdującą krytyczne równoważniki tekstury utworu, jak też metodę momentalnych wglądów, odkrywających w akcie krytycznej intuicji duszę autora i istotę dzieła. W zakresie leksyki – czyli terminologicznej aparatury krytyki – legitymizuje jej „nienaukowość”, tj. niestałość pojęciową i zmienność nazwową, swobodną inwencję terminologiczną, wpływającą z dążności raczej do wynajdywania repertuaru narzędzi jednorazowego użytku (lepiej jakoby służących indywidualnościom dzieł i krytycznym punktom ich widzenia) niż do poszukiwania systemu obiektywnych procedur i taksonomii, dającego gwarancję naukowości jakiegś ogólnej metodzie czytania. W zakresie kluczowych zadań krytyki wreszcie – uprawomocnienia przede wszystkim charakterystyczną niekompletność krytycznych wykładni semantyki utworu. Jeśli bowiem za cel krytyki uznamy empatyczne „odtworzenie stanu duszy” autora<sup>1</sup>, uchwycenie jego postawy, objawienie tajemniczego jądra twórczości, itp. – to osiągnięcie tego celu, dzięki darowi rewalatorskiego wglądu czy metodzie syntetycznej intuicji: 1) uniepotrzebniła faktycznie właściwą analizę, wszelkie dalsze i bardziej szczegółowe roztrząsanie krytyczne badanego utworu; 2) radykalnie różnicuje elementy dzieła, którego tylko nieliczne fragmenty okazują się wartościowymi nośnikami objawień krytycznych.

Rozpatrywana w tym kontekście strategia krytyczna Irzykowskiego podpada oczywiście pod ogólne znamiona tak rozumianej inwencyjności, lecz

---

<sup>1</sup> Zob. m.in. S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*. Wyd. 2. Kraków 1902, s. 22 n.

zarazem – co równie dobrze widoczne – przeciwstawia się zdecydowanie jej typowym, „ułatwionym” czy powierzchownym, postaciom. Zawiera ona najciekawiej i najlepiej bodaj przemyślaną koncepcję „wynałazczości”<sup>2</sup> dyskursu krytycznego, która tyleż sama tłumaczy się na tle inwencyjnego stylu krytyki modernistycznej, co i sam ów styl pozwala wytłumaczyć. Umożliwia bowiem wyjaśnienie, na czym w istocie polega owo rozumienie krytyki jako inwencji, tzn. odkrywania i/lub tworzenia warunków możliwości literatury.

Podobnie do swoich współczesnych – Irzykowski nie ceni (czy nie potrafi osiągnąć) systematyczności, immanentnego, logicznego porządku rozwijania własnego dyskursu. Sposób postępowania autora *Czynu i słowa* można by określić raczej jako polemiczną dygresyjność, wynikającą co prawda po części ze specyfiki własnego temperamentu krytycznego („Nie będę tu jednak zbaczał do swoich rezerw, lecz polemizując rozwijam swoje myśli dalej”, C 460<sup>3</sup>), z drugiej strony jednak także z poczucia lojalności wobec potencjalnej przynajmniej osobliwości poszczególnych dzieł, którym Irzykowski przyznaje zasadniczo prawo weryfikowania wszelkich dogmatów krytycznych, a więc i wymuszania zmian perspektyw krytycznego oglądu („Krytyk przy każdym nowym dziele poznaje na nowo, czym jest krytyka, i coraz to inny stan duchowy pod to pojęcie podstawia”, C 588). Z tych samych przyczyn co zmienność ujęć krytycznych wypływa terminologiczna inwencja Irzykowskiego, jego niechęć do stałej aparatury nazewniczej oraz świadomość jej pozornej stabilności, skrywającej faktyczną nieostrość i labilność pojęciową, preferowanie terminów płynnych (dookreślanych kontekstowo), a także tymczasowych (bo przydatnych na pewno tylko w danym, konkretnym użyciu).

Poza poziomem zmienności strategii krytycznej Irzykowskiego istnieje jednak, jak sądzę, także poziom inny, który ją zdecydowanie odróżnia od „improvizacji” krytycznych dominujących w tej epoce – poziom ciągłości, spójności i zasadniczej niezmienności jego myśli i stylistyki krytycznej. Mityczne „rezerwy”, na które tak często, a zawsze zdawkowo się powoływał, istniały rzeczywiście, jako korpus dość wczesnie ustalonych i tylko nieznacznie z czasem modyfikowanych poglądów na zadania literatury i krytyki. Technika dygresyjnego glosowania, świadcząca na pierwszy rzut oka o niefrasobliwej zmienności, umożliwiła (a w każdym razie nie przekreślała) – co widać z perspektywy całej twórczości – kontynuowanie tych samych zasadniczo rozważań przy okazji omawiania kolejnych, zresztą nader rozmaitych, utworów.

Taktyka ta wychodziła na jaw wtedy zwłaszcza, gdy sytuacja zmuszała do specjalnych wyjaśnień, w rodzaju np. nawiasowej uwagi kończącej *Próbe krytyki „Dziejów grzechu”*:

Pewna część uwag, które tu zamierzałem wypowiedzieć o Żeromskim, przedostała się do recenzji o *Rówieśnicach* Nałkowskiej i o rzeczach Kadena. [C 591; podkreśl. R.N.]

<sup>2</sup> Nawiązuję tu do przenikliwych uwag K. L. Konińskiego z jego szkicu *Etyzm w krytyce literackiej. O poglądach krytyckich Karola Irzykowskiego*. (1935). W zbiorze: *Polska krytyka literacka (1919–1939). Materiały*. Warszawa 1966.

<sup>3</sup> Cytaty z pism Irzykowskiego lokalizuję w tekście stosując następujące skróty: C = *Czyn i słowo* oraz *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. – *Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*. Kraków 1980; D = *Dziesiąta muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*. Kraków 1982; N = *Nowele*. Kraków 1979; P = *Pałuba*. – *Sny Marii Dunin*. Kraków 1976; S = *Słoń wśród porcelany*. – *Lżejszy kaliber*. Kraków 1976; WB = *Walka o treść*. – *Beniaminek*. Kraków 1976; WD = *Wiersze*. – *Dramaty*. Kraków 1977. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

Także terminologiczna inwencja, jakkolwiek swobodna i z założenia nienaukowa, nie była przecież w swej głównej części ani przypadkowa, ani jednorazowa. Przywiązanie, jakie okazywał krytyk w toku całej swej działalności do wynalezionych przez siebie terminów, wynikało z pewnością nie tylko z cechującego go idiosynkratycznego poczucia własności, lecz niewątpliwie w równym stopniu z przekonania o ich realnej wartości jako krytycznoliterackich wynalazków nowych narzędzi analitycznych. Z okazji bezceremonialnego i bezmyślnego wykorzystania przez kogoś jego terminu („sfalszowanie monologu wewnętrznego”) pisał: „oburza mnie brak poszanowania dla owego wyrażenia jako dla wynalazku” (S 39). Przygodny własny koncept pisarski opatrywał na wpół jedynie żartobliwą uwagą: „zastzegam sobie patent na ten wynalazek” (S 136). Inny zaś swój termin („garderoba duszy”) charakteryzował jako „odkrycie czy raczej wynalazek, bo już sama nazwa jest w takich sprawach narzędziem” (WB 445; podkreśl. R. N.).

Analogiczny typ relacji między zmiennością a ciągłością, jaki występował w składni i leksyce krytycznego dyskursu Irzykowskiego, znamionuje również jego ogólną koncepcję krytyki. Wprawdzie (o czym była mowa) „krytyk przy każdym nowym dziele poety poznaje na nowo, czym jest krytyka” – lecz czyniąc to utwierdza się jedynie faktycznie w przekonaniu o zasadniczej niezmienności jej istotnych zadań. Polemizując z dominującą tendencją modernistycznej „krytyki syntetycznej”, która lekceważąc analizę dąży jedynie do uczynienia dyskursu krytycznego syntetycznym ekwiwalentem semantyki dzieła, Irzykowski argumentuje, że właściwie pojęta analiza winna być podstawą, a może nawet maską lub zapowiedzią, zarówno krytycznej oceny, jak syntezy.

Celem krytyki jest bowiem powtórzenie twórczej kompozycji dzięki procedurze krytycznej dekompozycji (zob. C 635), prowadzącej do odsłonięcia historycznoliterackiego pola możliwości oraz rekonstrukcji autorskiego procesu decyzyjnego, która objaśnia, jak dane dzieło jest zrobione i na czym, „technicznie” rzecz biorąc, polega skuteczność jego oddziaływania: „analiza literacka, czyli zawrótce całego procesu twórczego w tył. [...] patrzmy autorowi na palce: w jaki sposób robi on to, że nas wzrusza?” (C 590). „Dekompozycja”, odkrywając zasady konstrukcji oraz ich prawdopodobne uzasadnienia, pozwala przy tym nie tylko ocenić trafność (lub zdemaskować szablonowość) rozwiązań wybranych przez pisarza, lecz również sformułować inne – nie wykorzystane, a może ciekawsze – możliwości i „nowe kombinacje”: pozwala rozważyć, „gdzie i jak mógł autor inaczej rzecz poprowadzić, albo też, że tu i tam mogła autorowi się nasunąć myśl gorsza, rozwiązanie banalniesze, lecz autor tu właśnie pokazał swoje atuty itp.” (C 636).

W ten sposób jednak – aktualizując nie spełnione możliwości, stawiając „inne diagnozy” (C 637), projektując „nie napisane utwory” – krytyka staje się nową rekompozycją repertuaru składników utworu. Sama tedy nabiera cech twórczości, czy może raczej: odkrywa w sobie kreatywny wymiar. Jakoż właściwym zadaniem krytyki wedle Irzykowskiego jest, krótko mówiąc, nie tyle wydawanie ocen o wartości dzieła, co analityczne odkrywanie warunków twórczości.

Formułowanie zadań krytyki nie może wszakże, jak wiadomo, dokonywać się niezależnie od elementarnych przeświadczeń o jej przedmiocie. Wydaje się nawet, że wymaga ono skorelowania z odpowiadającą jej koncepcją literatury.

W każdym razie wypada przyjąć, że to nie tyle dana koncepcja krytyki sankcjonuje określone rozumienie literatury (choć i to się zdarza), ile zwykle bywa odmiennie: to określona koncepcja literatury (ogólny pogląd na jej zadania, cele, status, organizację) legitymizuje i uwiarygodnia daną koncepcję krytyki. I tak też dzieje się w przypadku Irzykowskiego.

### Dwa konteksty: Wilde i Bergson

„Poezja [...] jest tylko także sztuką, a nie wyłącznie sztuką” (C 147) – pisał Irzykowski w książce o Hebbli, w rozdziale o „statyce i dynamice”, polemizując z młodopolskim kultem czystego artyzmu, wcielającym rzekomo esencję poezji (a więc literatury, w dzisiejszym rozumieniu). Sprzeciw jego budził, najogólniej mówiąc, nie tylko redukcjonizm takiego ujęcia – polegający na uznaniu w środkach literatury jej istotnego celu – lecz i w nie mniejszym stopniu młodopolska „mania” poszukiwania wszędzie esencji, ustatyczniania tego, co dynamiczne, substancjalizowania tego, co funkcjonalne.

Czym zatem jest literatura, poza tym, czy może raczej dzięki temu, że jest sztuką? Odpowiedzi na to pytanie szukał Irzykowski od początku swej działalności (jak świadczy choćby *Czym jest Horla?*) i znajdował oczywiście rozwiązania różne, zależne tyleż od swych aktualnych zapatrywań, co przyjętych punktów widzenia czy dobieranych języków krytycznych. Najbardziej reprezentatywne z nich wszystkich – także dlatego, że wiążące rozmaite wątki rozważań – wydaje się to, które mimochodem sformułował w szkicu *Walka z mechanizmem*:

Poeta organizuje chaos, a dezorganizuje szablon, stawia nowe pytanki starym odpowiedziom i wyłania sprawy nowe ku nowym odpowiedziom – on schodzi do źródeł, z których się rodzą teorie. [C 430; podkreśl. R.N.]

Kluczową formułę – zawartą w pierwszej części zdania, którą część druga parafrazuje jedynie i uszczegółowia – można rozumieć, jak się wydaje, przynajmniej na trzy sposoby, w zależności od przyjęcia w charakterze wyjaśniającego kontekstu jednej z trzech obiegowych wykładni celu sztuki czy literatury, wykładni, których zwolennikiem zresztą w pewnej mierze i w pewnych okresach bywał także sam krytyk.

Chodzi o koncepcje: estetyczną, ekspresyjno-symboliczną, a także, o czym będzie mowa później, formalistyczną – w myśl których w przedsięwzięciu poetyckim widzieć można odpowiednio czynność bezinteresownie artystyczną, demiurgiczno-mediumiczną bądź specyficznie techniczną. W każdym wypadku jednak ustalić najpierw należy, co jest przedmiotem owej czynności; czym jest ów „chaos” i „szablon”? Zapewne, pojęcia tak ogólne i niedookreślone kontekstowo służyć mogą oznaczaniu rozmaitych rzeczy; nie ulega wszakże wątpliwości, że w swym sensie podstawowym charakteryzują sposób odnoszenia się literatury do rzeczywistości w jej dwóch głównych aspektach: „następczego świata zjawisk” oraz „rzeczywistości pałubicznej” (w terminologii *Pałuby*) bądź „szablonowej” rzeczywistości praktycznej oraz „chaosu”, który jest ukrytym obliczem świata (w terminologii *Niezrozumiałców*). Każda epoka literacka, jak wiadomo, na swój sposób definiuje rzeczywistość. Tak więc np. świat życia codziennego, w którym realności widzieli świat

prawdziwy – dla modernistów stał się wcieleniem schematyzmu i nieautentyczności, przesłaniającym jego kształt właściwy: chaosu i zmienności, który artyści tego czasu opisywać zwykli najczęściej w stylistyce nietzscheańskiej, bergsonowskiej czy empiriokrytycznej.

Estetyczna koncepcja literatury jest bezpośrednim kontekstem analizowanej formuły. Polemizując z „marksistycznymi” poglądami Glassa i Brzozowskiego na ideologię artystyczną jako wyraz czy odbicie ekonomicznych warunków warstwy społecznej, do której pisarz należy, krytyk zastanawia się:

czy rzeczywiście pewien stopień bytowania ekonomicznego wytwarza pewne ideały i teorie, czy też je tylko przyciąga, dobiera je sobie, one zaś same rodzą się z niezależnej twórczości ducha i tworzą repertuar, z którego sobie potem pewne warstwy i grupy biorą hasła najdogodniejsze? [C 430]

W tym sensie, rzecz można, podzielał Irzykowski przekonanie Oscara Wilde’a:

życie znacznie więcej naśladuje sztukę niż sztuka życie. [...] podstawą życia [...] jest po prostu walka o wyraz odpowiedni. Sztuka ustawicznie stwarza najrozmaitsze formy, umożliwiające osiągnięcie owego wyrazu. Życie je chwyta i przetwarza<sup>4</sup>.

W historycznej już dziś stylistyce Wilde’owskiego paradoksu trzeba jednak dojrzeć koniecznie tezę racjonalną, a nawet prekursorską: „strukturalistyczne *avant la lettre*” przekonanie – co spostrzegł David Lodge<sup>5</sup> – że mentalne formy czy struktury, dzięki którym postrzegamy rzeczywistość, są w swej genezie wytworami kulturowymi, a ich odnowienie bądź przekształcenie, gdy stają się zużyte czy zmechanizowane, jest nie tylko zasługą, ale i zadaniem sztuki. W tej perspektywie zatem (pomijam tu inne, pomniejsze wątki estetycznego myślenia krytyka) należałoby więc, po pierwsze, rozumieć rozpatrywane *dictum* Irzykowskiego: „Poeta organizuje chaos, a dezorganizuje szablon”.

Interpretacja ekspresyjno-symboliczna bliska była krytykowi przede wszystkim w najwcześniejszym okresie jego twórczości, później zaś gdy się pojawiała, to zawsze z charakterystyczną ambiwalencją wartościowania. Tak więc w *Czym jest Horla?* czytamy, że „celem świata jest powrót do cudu, poezja ilustruje ten cel osiągając go zarazem w ten sposób chwilowo” (N 85), co jednak, jak podkreślał w nieco późniejszej nocie *Od autora* do książkowego wydania, nie wyrażało już jego „dzisiejszych zapatrywań literackich” (N 124). Zasługi Schlafa i Przybyszewskiego na tym polu wcześniej określał jako historyczne, w obu naraz znaczeniach tego słowa. Przetłumaczył też – jako pierwszy – słynny *List Lorda Chandosa* Hofmannsthal’a, co świadczy niewątpliwie o uznaniu doniosłości tego utworu. Potraktował go jednak zarazem jako dokument stanu świadomości epoki już minionej i – w 6 lat po jego powstaniu! – „ostatecznie przezwyciężonej”:

dziś nie stając na stanowisku dualizmu, nie potrzebujemy tęsknot monistycznych. Hofmannsthal stylizuje tylko swego bohatera w duchu epoki, rekonstruuje owocne przecucia, dziś już załatwione<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> O. Wilde, *Dialogi o sztuce. (Intensions)*. Przedmowa A. Nowaczyńskiego. Przekład M. Feldmanowej. Lwów 1906, s. 49.

<sup>5</sup> Zob. D. Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London 1977, s. 70.

<sup>6</sup> K. Irzykowski, *Spojrzenie wstecz ku „Listowi” Hofmannsthal’a*. „Nasz Kraj” t. 7 (1908), z. 12/13, s. 43.

*Nb.* teorią rozwiązującą wszelkie problemy był najprawdopodobniej wówczas dla Irzykowskiego empiriokrytycyzm.

Jak się zdaje, niepokojom i nadziejom Lorda Chandosa odpowiada ważny wątek *Paluby*, paradoksalny program poszukiwnia technik bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, wyszukiwania pojęć giętkich i płynnych, „różniczkowania aparatu słów, tak aby można [...] sygnalizować sobie całe kawały duszy” (P 446). Ogłaszając „bankructwo słów” pragnął pisarz uczynić swe dzieło epifanią prawdy, wyobrażając sobie, że:

zdziera ze świata skorupę nomenklatury [...] i plamom [...] na nowo przywraca ich pierwotne znaczenie plam, a wzrok fizyczny i umysłowy buja już po morzu bezkształtu. [P 449].

W tejże *Palubie* jednak program ten został odrzucony dla dwu przyczyn. Z uwagi na teorię „wszystkojedności” (czyli uznania nieistotności materiału, bo wszystko może stać się naczyniem objawienia), której już nie podzielał. A także ze względu na przekonanie o złudzie bezpośredniości poetyckiej wizji rzeczywistości – bezpośredniości, która była dla autora *Paluby* „utopią raj utraconego”, iluzją czy raczej projekcją wywiedzioną z filozoficznych przesłanek (w tekście *Paluby* była to zresztą wizja stylizowana wedle Nietzscheańskich wzorów z *Woli mocy*) aniżeli uchwyceniem tego, czego faktycznie doświadczamy w procesie percepcji. Jak sam konstatował: „ja przecież tak na rzeczywistość nie patrzę” (P 449).

Wśród różnych wersji ekspresyjno-symbolicznej koncepcji sztuki były jednak także bardziej aktualne jej postaci, jak ta np., którą sformułował Bergson w *Śmiechu*:

Sztuka [...] ma zawsze jeden i ten sam cel: odrzuca symbole praktycznie użyteczne, ogólniki przyjęte konwencjonalnie i społecznie, wreszcie wszystko, co zasłania oczom naszym rzeczywistość, aby nas właśnie postawić oko w oko z tą rzeczywistością<sup>7</sup>.

Wyjawszy sporną kwestię bezpośredniości (Bergson zresztą zaraz dopowiadał, że sztuka nie jest całkiem, lecz jedynie „bardziej bezpośrednią wizją rzeczywistości”) – można chyba uznać to ujęcie za niesprzeczne z poglądami Irzykowskiego. A jeśli uwzględnić fakt, że szkic *Walka z mechanizmem* rozpoczyna się od omówienia właśnie *Śmiechu* Bergsona, to zawartą w szkicu tym formułę „poeta organizuje chaos, a dezorganizuje szablon” należałoby niewątpliwie rozpatrywać, po drugie, również w tym utajonym, Bergsonowskim kontekście.

### Teoria niezrozumiałości, albo Irzykowski contra Szklowski

W lipcu 1908, w 3 miesiące po publikacji *Walki z mechanizmem*, ogłosił Irzykowski *Niezrozumiałców. Teorię niezrozumiałości o ile można zrozumiałe wyłożoną* – szkic będący bezpośrednią kontynuacją poprzednich rozważań (na co w pierwodruku wskazywało dodatkowo nawiązanie do książki Glassa, omawianej w *Walce z mechanizmem*), ale także ich generalizacją oraz przeformułowaniem w innej perspektywie. Wyłożona tam koncepcja literatury – rozwijana później i w innych szkicach (zwłaszcza w *Zdobnictwie w poezji*, *W kształt linii spiralnej*, *Ze szkoły Żeromskiego*) – jest nader oryginalnym osiągnięciem Irzykowskiego. Uchwycić to można najlepiej, moim zdaniem,

<sup>7</sup> H. Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*. [Brak nazwiska tłumacza]. Lwów 1902, s. 120.

zestawiając ją z wczesnoformalistyczną koncepcją Wiktora Szklowskiego (o parę lat, jak wiadomo, późniejszą).

Zestawienie to także i z tego względu wydaje się uprawnione, że obie koncepcje – formalizm Szklowskiego oraz merytoryzm Irzykowskiego – kształtowały się w obrębie tego samego zasadniczo intelektualnego układu odniesienia, który wyznaczały m.in. niemiecka estetyka i psychologia języka, empiriokrytycyzm, filozofie Nietzschego i Bergsona, estetyka Broadera Christiansena i ówczesny modernistyczny funkcjonalizm językoznawczy (tzn. m.in. prace Baudouina de Courtenay, Paula, Rozwadowskiego, Szczerby)<sup>8</sup>. Można by powiedzieć, że był to ostatni – aż po epokę najbardziej współczesną – okres w w. XX, w którym badacze zajmujący się humanistyką dysponowali mniej więcej taką samą biblioteką. Podobny zasób aktualnej wiedzy, tendencji, mód intelektualnych i koncepcji określał pole ich inspiracji, stymulował rozmaite indywidualne dociekania, niezależnie od siebie dokonywane odkrycia czy odrębne artykulacje pokrewnych idei.

W szkicu *Niezrozumialcy* wstępnego wyjaśnienia wymaga przede wszystkim zastosowana logika argumentacji, której osobliwość stała się zapewne głównym powodem częstych nieporozumień i trudności w uchwyceniu żywionych przez krytyka poglądów. Punktem wyjścia Irzykowskiego jest tu potoczna opozycja zrozumiałości i niezrozumiałości, w której termin pierwszy jest wartościowany pozytywnie i traktowany jako podstawowy („to, co rozumie się samo przez się”), natomiast drugi oceniany jest negatywnie (tytułowi „niezrozumialcy”) i uznawany za pojęcie pochodne od pierwszego, pasożytujące na nim i dewiacyjne (jako odchylenie od normy zrozumiałości). W toku wywodów okazuje się jednak, że „niezrozumiałość”, pojęta w ogólnym, niepotocznym znaczeniu, jest nieredukowalnym wymiarem ludzkich sposobów kontaktowania się ze światem – a jeśli tak, to leży on u podstaw zarówno tego, co nazywamy zrozumiałym (oczywistym, jasnym, pewnym), jak i tego, co nazywamy niezrozumiałym (tajemniczym, trudnym, nonsensownym).

W nietzscheańskiej stylistyce i filozoficznej perspektywie charakteryzuje tu Irzykowski ów wymiar poznania, parafrazując przy okazji własną formułę z *Walki z mechanizmem*:

Wszakże niezrozumiałość jest naszym codziennym żywiołem; świat zewsząd nas otaczający jest chaosem, który co chwila organizujemy, w którym tylko dlatego nie tonimy, że przez dziedziczość, tradycję i wychowanie wyrobiliśmy sobie pewien system narzędzi i znaków, za których pomocą ów chaos ujmujemy, „rozumujemy”. [...] Przeciętny obywatel nie wie zwykle, ile ta mowa, którą się codziennie posługuje, zawiera w sobie hieroglifów i okruczeń filozoficznych. [...] Czyż je rozumiemy? Panuje tylko między nami umowa, spiszek przeciwko chaosowi, że taki to a taki obszar chaosu jest już zbadany, wyczerpany, zrozumiały, nie wzbudzający już wątpliwości. [...] „Rozumienie” jest więc tylko pewnym stanem uspokojenia, wygody. [...] Zrozumiałym jest więc to, co stare, niezrozumiałym to, co tylko z trudem da się wcielić do dotychczasowych nabytków. [C 475–476]<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Zob. Z. Saloni, *Jan Baudouin de Courtenay a poetyka formalistów*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1. – R. Nycz, *Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania*. Jw., 1989, z. 1.

<sup>9</sup> Por. dla przykładu kilka uwag F. Nietzschego (*Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*. *Studia i fragmenty*). Przełożyli S. Frycz, K. Drzewiecki. Warszawa 1910–1911, § 272, 279, s. 305, 312–313): „Nie »poznawać«, lecz schematyzować – narzucić chaosowi tyle regularności i form, ile czyni zadość naszej potrzebie praktycznej”; „Nie należy tego musu tworzenia pojęć, gatunków, form, celów, praw rozumieć tak, jak gdybyśmy przez to byli w stanie utrwalić świat prawdziwy; lecz jako mus dopasowania na swój użytek świata, przy którym nasza egzystencja stałaby się możliwa: – przez to tworzymy świat dla siebie obliczalny, uproszczony, zrozumiały itd.



### Podobnie w literaturze:

każde dzieło wartościowe, czyli przynoszące coś nowego, musi zawierać w sobie element niezrozumiałości, musi stawiać trudności albo głowie, gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli, albo sercu, gdy chodzi o nowy sposób odczuwania. [C 477]

Można więc powiedzieć w nieznacznym przestylizowaniu, że jeśli cechą konieczną każdego dzieła wartościowego, a więc każdego literackiego dzieła sztuki, jest bycie „trudnym” czy „niezrozumiałym” w pewnej mierze, to dzieło całkowicie zrozumiałe – *eo ipso* nie jest dziełem sztuki.

Przekreśliwszy w ten sposób potoczne ujęcie wyjściowej opozycji, Irzykowski wprowadza ją następnie ponownie, w odmienionym znaczeniu różnych postaci niezrozumiałości. Krytyk omawia wiele ich rodzajów, lecz dają się one sprowadzić do dwóch podstawowych odmian: niezrozumiałości koniecznej (którą nazywa też „trudnością”) oraz niezrozumiałości „stylizowanej” (którą z kolei nazywa także „niejasnością”, a w późniejszych tekstach na ten temat „nieczytelnością”)<sup>10</sup>. Podany przez krytyka przykład ilustruje najlepiej sens owego rozróżnienia. Wspominając nową ongiś technikę – zastosowaną przez Holza do opisu „kinematografii duszy” – która dla ówczesnego czytelnika była źródłem zasadniczych trudności w percepcji utworu, zauważa:

przy pewnej wprawie, zdawszy sobie sprawę ze szczególnego rodzaju zachodzących przecież i tu powiązań, można te utwory czytać z ogromną przyjemnością. Ta „niezrozumiałość” działa dziwnie odświeżająco, staje się niejako nową formą, przez którą świat naokoło nas i w nas ożywa, zmartwychwstaje z grobu banalności i staje się na nowo zrozumiałym. [C 466–467; podkreśl. R.N.]

### Następcy Holza natomiast:

[w owych] niezrozumiałościach [zobaczyli] tylko nowy efekt i zatraciwszy poczucie źródeł i celów Holzowskiej techniki, stosowali ją tylko jako ornament; niezrozumiałość ich nie pochodziła z trudności wysłowienia zjaw nowych, dotychczas nie opisywanych, wyłaniających się dopiero z chaosu, była tylko stylizowana. [C 467; podkreśl. R.N.]

W pierwszym przypadku utrudniona forma utworu dezorganizuje szablony postrzegania, stając się narzędziem odnawiającym naszą percepcję świata i pomnażającym ją o nową formę organizacji chaotycznej rzeczywistości. W drugim natomiast – żaden zysk poznawczy nie opłaca kosztów rozumienia; niezrozumiała prezentacja nie wzbogaca bowiem w niczym naszej konwencjonalnej wiedzy o przedmiocie. „Niech już w środkach odbija się jakość celu” (C 293) – namawiał krytyk uznając pewną postać niezrozumiałości za konieczną, by formy, techniki, chwytły artystyczne mogły stać się narzędziami odkrywania, „zdobywania jak najwięcej nie znanego dla człowieka terenu” (C 478). Tymczasem w drugim wypadku zastosowanie „niezrozumiałych” środków wydaje się jedynym celem realizowania wypowiedzi. Praktyka ta, jak

---

Ten sam mus istnieje w działalności zmysłów, którą podtrzymuje rozum – przez upraszczanie, pogrubianie, podkreślanie i przez zmyślanie, na czym opiera się wszelkie »rozpoznanie«, wszelka możliwość uczynienia się zrozumiałym. Potrzeby uczyniły nasze zmysły tak dokładnymi, że »jednakowy świat zjawisk« powraca zawsze i dzięki temu przybrał pozory rzeczywistości”. Zob. też F. Nietzsche, *Teoriopoznawcze wprowadzenie o prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym*. Przełożył K. Wolicki. „Teksty” 1980, nr 3.

<sup>10</sup> Por. inne ujęcie: W. Boleckiego (*O pojęciu „niezrozumiałości”*). W: *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 253–257), gdzie znaczenie drugie reprezentuje ogólne pojęcie „niezrozumiałości” u Irzykowskiego.

spozstrzegł Irzykowski jeszcze w książce o Hebbłu, bierze się z popełnienia typowego błędu poznawczego, który sprawia, że „statykę zjawisk utożsamia się z ich dynamiką lub podstawia na jej miejsce” (C 141). W ten sposób

pewną cechą [tj. niezrozumiałość], która *a posteriori* okazuje się czymś niezbędnym, nieodłącznym, uznaje się dla tego samego także za najważniejszą – chociaż prawdą jest właściwie tylko tyle, że jakaś cecha może być niezbędną, a mimo to podrzędną, uboczną. [C 144]

Uogólniając można powiedzieć, że w praktyce literackiej, z którą się stykał, dostrzegał Irzykowski dwojakié użytkowanie techniki artystycznej. Stosowana zgodnie ze swą funkcją podstawową, jest technika sposobem odkrywania; użytkowana dysfunkcjonalnie, „bezinteresownie” (jako cel sam w sobie), staje się jedynie ornamentem, efektem. Z czasem, jak zauważał, odkrycia powszednieją: „krystalizacje” stają się „skostnieniami”, techniczne wynalazki – konwencjonalnymi efektami, lecz zadaniem literatury jest zasadniczo stałe wykraczanie poza aktualne normy artystyczności. W tym sensie myślą się ci, którzy przeczą istnieniu jakiegokolwiek postępu w sztuce; nie ma bowiem ani wiecznych powrotów do tych samych wzorców, które nie zmieniałyby ich zarazem w pewien sposób (*vide* „twórczość przetwórcza”) – ani wiecznych odkryć, których nie wchłonęłaby historia literatury.

Jak łatwo zauważyć, istnieje niewątpliwa zbieżność między poglądami Irzykowskiego a poglądami Szklowskié na zadania sztuki literackiej<sup>11</sup>. Obaj uznają pewną autonomiczność literatury, obaj też widzą jej specyfikę w szczególnej trudności jej formy. Irzykowskiego niezrozumiałość „stylizowana” i „trudność konieczna” (technika jako efekt i jako sposób odkrywania) odpowiada mniej więcej Szklowskiému chwytom „udziwniania” i „formy utrudnionej”. Irzykowski sądzi, że „poeta organizuje chaos, a dezorganizuje szablon” – Szklowski zaś uważa, że sztuka „przywraca ludziom zdolność odczuwania świata” i „wyzwała rzeczy z automatyzmu percepcji”<sup>12</sup>. W *Pałubie* postulował Irzykowski, by „spełnić to, co w świecie fizycznym równałoby się widzeniu własnych oczu” (P 450). W *Sztuce jako chwycie* Szklowskiégo czytamy natomiast, iż sztuka istnieje po to, „aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, aby uczynić kamień kamiennym”, aby „dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmwowania”. Zdaniem Irzykowskiego „właśnie poezja jest tym wizjonerem, który rzeczy ma widzieć niejako w ich stanie przedsubstancjalnym”, rozrywającym „codzienne użytkowe wyobrażenie na powrót na składniki” (C 585). Wedle Szklowskiégo zaś „sztuka jest sposobem przeżywania tworzenia rzeczy, to zaś, co stworzone, w sztuce nie jest ważne”. Na koniec, wedle obydwu krytyczna analiza dotyczyć miała przede wszystkim artystycznej techniki wytwarzania (tego, „jak dzieło jest zrobione”); u obu wreszcie teoria sztuki spletała się z teorią percepcji.

<sup>11</sup> Pokrewieństwo poglądów Irzykowskiego z koncepcjami formalistów było wcześniej, oczywiście zauważane i ogólnie sygnalizowane. Zob. W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*. Wrocław 1972, s. 218. – H. Markiewicz, *Polskie dyskusje o formie i treści*. W: *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*. Warszawa 1985, s. 102–103.

<sup>12</sup> W. Szklowski: *Wskreszenie słowa*. W antologii: *Rosyjska szkoła stylistyki. Wybór tekstów*. Pod redakcją M. R. Meyenowej i Z. Saloniego. Warszawa 1970, s. 61 (tłum F. Siedlecki); *Sztuka jako chwyt*. W zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna i komentarze S. Skwarczyńskiej. T. 2, cz. 3. Kraków 1986, s. 17 (tłum. R. Łużny). Wszystkie pozostałe cytowane tu wypowiedzi Szklowskiégo pochodzą z tego studium.

Istnieją jednakże między nimi również nader istotne różnice. Szkłowskiego koncepcja chwytu substancjalizowała go w istocie jako esencję literackości, nadając mu ontologiczny status autonomicznej, elementarnej jednostki „artystyczności”<sup>13</sup>. Irzykowski natomiast zawsze gwałtownie oponował przeciw „ustatycznianiu tego, co dynamiczne” i przekształcaniu środków w cele<sup>14</sup>. Szkłowski był, jak wiadomo, przekonany, że „proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie”, a jego przedmiot nie jest ważny. Irzykowski natomiast mógłby powtórzyć, za Żyrmunskim, że „chwyt dla chwytu – to nie chwyt artystyczny, lecz sztuczka”<sup>15</sup>. Rzeczywiście zaś krytyk przestrzegał, iż taka praktyka „może wyrodzić się w sport maniacki, w wirtuozowstwo, zatracając zupełnie proporcję czynników w życiu człowieka rzeczywiście ważnych” (C 570).

Rozumiał też wartość – tak bliskiej Szkłowskiemu – idei sztuki (którą Irzykowski przypisywał inwencji Emila Grossa), polegającej na „reaktywowaniu widzialności przedmiotów, które w życiu codziennym przestały nas zajmować”, i związanej z nią koncepcji poezji, która

uczy obcować z zajściami przyrody zewnętrznej, zwraca uwagę na rzeczy, które nas codziennie otaczają, a z których może nie wydobyliśmy dla siebie tyle radości i smutku, ile by z nich wydobyć można [C 586]<sup>16</sup>.

Koncepcję tę, jak i odpowiadającą jej technikę artystyczną opatrywał jednak Irzykowski wciąż tą samą wątpliwością:

czy rzeczywiście reaktywowanie na powrót tych spraw, któreśmy się nauczyli w życiu pomijać, jest zdobyczą kulturalną? czy wzbogaca nas, a nie wytrąca z uwagi ku sprawom cenniejszym? [C 586]

W pytaniach tych chodzi w każdym razie nie tyle o dyskwalifikację owych działań artystycznych, co raczej o ustalenie podstawowej hierarchii ważności zadań sztuki, hierarchii, w której najwyższej stawał krytyk niewątpliwie funkcję permanentnej wynalazczości form „rozszerzających treści” poznania artystycznego. Taka wizja literatury, wiążąc pokrewne wątki różnorodnych stanowisk dochodzących do głosu w świadomości epoki (Wilde’a, Bergsona, Szkłowskiego oraz nie omówionych tu osobno, a nie mniej ważnych, Nietzschego, Simmela, Brzozowskiego), wskazuje w rezultacie na jeden z ogniskowych punktów, w których przecinają się rozbieżne dyskursy krytyczne modernistycznej formacji.

Przypomnijmy jeszcze jedną z parafraz kluczowej formuły krytyka:

Poezja nie tylko korzysta z gotowych już związków emocjonalnych, lecz nadto sama ustanawia nowe związki rozbijając dawne. W ten sposób wracam do mojego *ceterum censeo*, że poezja jest nie tylko sztuką, ale jeszcze czymś więcej. I tak też ją dawniej zawsze rozumiano. [C 412]

<sup>13</sup> Zob. P. Steiner, *Three Metaphors of Russian Formalism*. „Poetics Today” t. 2 (1980/81), nr 1b.

<sup>14</sup> Ten wątek refleksji Irzykowskiego zbliża go raczej do Tynianowa, rozpatrującego zjawiska literackie również w kategoriach „statyki i dynamiki”. Zob. zresztą odpowiednie uwagi V: Erlicha w jego klasycznym studium *Russian Formalism: History Doctrine* (wyd. 3. The Hague 1969).

<sup>15</sup> W. M. Żyrmunski, *Wstęp do poetyki*. W zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 3, s. 71 (tłum. J. Kulczycka i F. Siedlecki).

<sup>16</sup> Przywodzi to na myśl uwagę Szkłowskiego (*Wskreszenie słowa*, s. 61) o tym, że „straciliśmy zdolność odczuwania świata” i „tylko stworzenie nowych form sztuki może przywrócić ludziom zdolność odczuwania świata, wskresić rzeczy i zabić pesymizm”.

### Teoria zrozumiałości, czyli komunikacyjnego przeznaczenia literatury

Jak czytelnicy pism Karola Irzykowskiego zapewne dobrze wiedzą, w dzieło jego (a w szkic *Niezrozumialcy* w szczególności) wpisana jest nie tylko teoria koniecznej niezrozumiałości utworu artystycznego, lecz również druga – niesprzeczna z nią zresztą wbrew pozorom, a komplementarna – teoria nieuchronnej zrozumiałości dzieła literackiego. Krytyk dowodził, jak pamiętamy, że każde wartościowe dzieło sztuki musi do pewnego stopnia być niezrozumiałe – w tej mierze, w jakiej modyfikuje i przekracza nasze oczekiwania, wiedzę, formy rozumienia i odczuwania. Ale też z tych samych przyczyn (które wykląda jego koncepcja literatury) każde wartościowe dzieło literackie musi zasadniczo być pojmowalne, minimalnie bodaj czytelne i podające się aktom rozumiejącej lektury.

Niemożliwość niezrozumiałości dzieła wynika bowiem, wedle Irzykowskiego, po pierwsze, z natury samego materiału, którym posługuje się literatura. „Niezrozumialcowi”, naśladowującemu środki trudnej literatury bez zrozumienia ich funkcji, krytyk perswadował:

Ile razy tylko sam nie starasz się być naumyślnie niezrozumiałym, tyle razy nie możesz nim być tak znowu absolutnie [...]. Ta niemożliwość wynika stąd, że materiał, w którym piszący tworzy, mowa, jest procesem socjalnym. Przez mowę mam tu na myśli nie tylko słownik wyrazów, lecz słownik pojęć, ideałów, orientacji, wartości, rozmów, obiegający w pewnej epoce w danym społeczeństwie. W tym materiale kuje twórca nowych wartości, stąd czerpie swoją formę, swój styl.

Ten ważny pogląd wymaga najkrótszego komentarza. Materiałem literatury, wedle Irzykowskiego, nie są ani obrazy, ani uczucia – jak uznawały dwa dominujące stanowiska estetyczne przełomu wieków (w formułach o poezji jako „mowie obrazów” czy też „mowie uczuć” – „mowa” miała sens metaforyczny). Nie jest nim także, choć oczywiście z innych powodów, abstrakcyjny system językowy. Materiałem tym jest natomiast „mowa” w jej właściwym, generalnym znaczeniu, tzn. jako ogół komunikacyjnych praktyk językowych (dyskursów), w ich historycznym, funkcjonalno-normatywnym rozwarstwieniu i różnicowaniu (kontekstem właściwym tych poglądów był modernistyczny funkcjonalizm językoznawczy oraz m.in. Erazm Majewskiego antropologia języka). Każde wartościowe – a także bezwartościowe – dzieło literackie usytuowane jest w tym prymarnym kontekście wypowiedzeniowym, któremu z jednej strony zawdzięcza dzieło swe powstanie oraz możliwość zrozumienia, a który, z drugiej strony, sam zawdzięcza dziełu innowacyjnemu odkrycie nowych możliwości artykulacji językowej.

Poza tym elementarnym a nieswoistym wymiarem uczestnictwa w praktykach komunikacji społecznej niemożliwość niezrozumiałości dzieła wynika, po drugie, z faktycznego uzależnienia jego statusu ontologicznego od osadzenia go w ramach procesu komunikacji literackiej, zachodzącego między pisarzami a publicznością. Czytamy w *Pałubie*:

Formalnie niby to poeci nie dbają o czytelnika, a przecież treściowo są wciąż odeni zależni, bo poemat ich wtedy dopiero jest poematem, wtedy dopiero osiąga swe przeznaczenie, gdy przejdzie przez głowę czytelnika. [P 579]

W słowie *Od autora w Wierszach i dramatach* zaś pisał:

żadne dzieło literackie nie jest tak bezwzględnie podbijające, żeby wbrew woli czytelnika mogło go rzucić przed sobą na kolana, jeżeli między autorem a czytelnikiem nie ma pewnej milcząco umówionej i przyjętej chwilowo wspólności zasad estetycznych, co do wyboru tematu i formy. [WD 208]

W *Niezrozumialcach* wreszcie zauważa:

chcąc oddziaływać na kogokolwiek, choćby na wymagowanego czytelnika, musi twórca mimo woli uwzględnić jego „mowę”, tj. alfabet jego słów i poglądów. [C 480]

Podkreślić nadto wypada, że Irzykowski miał świadomość zróżnicowania poziomów komunikacyjnych dzieła; odróżniał też, jak wiadomo, autora realnego, od tego, który jest wpisany w dzieło, oraz „wymagowanego czytelnika” (jako korelatu realizowanej w tekście pisarskiej strategii) od rzeczywistego odbiorcy.

Na doniosłą rolę odbiorcy w poglądach Irzykowskiego o literaturze, począwszy od programu *Czym jest Horla?* wskazywano już niejednokrotnie<sup>17</sup>. Tu chciałbym jednak zwrócić uwagę na miejsce tej kategorii w ramach owego „żywiółowo” komunikacyjnego rozumienia literatury, które było funkcjonującym wprawdzie *implicite*, lecz faktycznym zapleczem jego strategii krytycznej. Status i wartość dzieła literackiego określa – zdaniem Irzykowskiego – jego komunikacyjne przeznaczenie. Podwójne osadzenie dzieła w tej przestrzeni: społecznej oraz literackiej komunikacji, jest gwarantem jego zasadniczej czytelności, przesądzającym o tym, że zawsze będzie ono jakoś rozumiane – lepiej bądź gorzej, w zależności od kompetencji odbiorcy i, przede wszystkim, pisarskiej woli, a także umiejętności „zawierania kompromisów z szablonem” (C 471).

W wypowiedziach Irzykowskiego o literaturze dają się wyodrębnić dwa, często przez niego charakteryzowane, skrajne typy pisarsko-czytelniczych postaw wobec dzieła. Z pierwszym, występującym głównie w literaturze zbanalizowanej i ułatwionej, mamy do czynienia wówczas, gdy pisarz:

mimo poży tworzenia bezinteresownego, samotnego, pisze [...] przecież z tajemną myślą o czytelniku, o tym, jakie to na nim będzie sprawiło wrażenie. [...] Poeta wmyśla się z zapalem godnym lepszej sprawy w psychologię czytającego, dba o to, żeby go utrzymać w jednorazowym naprężeniu, walić go wraz młotem po głowie, oblicza głupstewka [...].

– generalnie biorąc: „nie chce psuć iluzji temu czytelnikowi, który chce być przeniesiony w kraj zaczarowany” (P 578). Dzieło tego rodzaju jest więc tak zaprojektowane, by nie wykraczało poza posiadaną przez czytelnika wiedzę oraz możliwości rozumienia i odczuwania. Spełnia w ten sposób jego prawdopodobne typowe oczekiwania, lecz nie przynosi żadnych korzyści poznawczych, ale jedynie tę przyjemność, jaką daje rozpoznanie tego, co już i tak znane.

W modelu drugim, występującym zwykle w „literaturze niezrozumiałej”, pisarz „z góry rezygnuje ze współdziałania czytelnika” (WD 223), „zrywa jakby umowę co do miary wysiłku, którą od czytelnika wymagać będziemy” (C 473), odrzuca „kompromisy z szablonem”. W efekcie powstaje dzieło, które może

<sup>17</sup> Zob. np. Głowala, *op. cit.* – E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – automatyzm. (Od „Paluby” do „Jedynego wyjścia”)*. Wrocław 1979.

niebezpiecznie wykraczać poza historyczne normy czytelności i horyzonty rozumienia. Przykładem niech będzie rada Przybyszewskiego:

Twórz, jak chcesz i jakimikolwiek bądź środkami – bo wszystkie są dobre, jeżeli są w stanie oddać to, co istotnie i szczerze, i jak najgłębiej w swej duszy odczuwasz<sup>18</sup>.

Czytelnik, przygotowany na tę okoliczność, może na tego rodzaju manifest nie skrępowanej niczym swobodnej twórczości odpowiedzieć analogiczną proklamacją – własnej wolności. Świadectwem takiej właśnie postawy jest czytelnicze wyznanie Jerzego Żuławskiego:

I cóż mnie to obchodzi, co on czuł, co on cierpiał, ten przemijający człowiek, który to pisał, kiedy ja w tym widzę duszę Człowieka, jakim on jest w swej istocie na wszystkich miejscach i po wszystkie czasy? Co mnie to obchodzi, co on przez to chciał powiedzieć, kiedy ja w tym znajduję to, co ja chcę słyszeć? Jeśli coś może być symbolem, już nim jest przez to samo<sup>19</sup>.

Jest to jednak rozwiązanie możliwe do obrania tylko dla nielicznych. Na ogół, jak zauważa Irzykowski, reakcja typowego odbiorcy w niczym nie przypomina gestu modernistycznego konesera:

Czytelnik jest dziś tak przyzwyczajony do moralnego karotażu ze strony autorów, że nawet przed jaskrawymi błędami drukarskimi schyla głowę w pokorze i zadumaniu. Cicha walka, która się u nas zaczęła dziesięć lat temu między autorem a czytelnikiem, skończyła się klęską czytelnika. [...] Mści się [on] po cichu – nie czytając, a chwając. [C 482]

Jest to jednak sytuacja tylko pozornie korzystna dla piszącego; jeśli bowiem poemat „wtedy dopiero jest poematem, [...] gdy przejdzie przez głowę czytelnika” – to rozpad owej więzi komunikacyjnej pozbawia w istocie literaturę racji jej bytu, a samą działalność twórczą czyni dziwacznym, sprzecznym w sobie przedsięwzięciem. Jakoż – zauważył to już Marcjalis – „ktoś, kogo nikt nie czyta, w istocie nie pisze”<sup>20</sup>.

Działalność krytyczna Irzykowskiego jawi się więc w tej perspektywie jako reakcja na konsekwencje wywołane w sferze sztuki przez powszechny wówczas kryzys epistemologiczny. Literatura traci swój dotychczasowy status, wartość poznawczą i wewnętrzną jedność, rozpadając się na chroniącą czytelnika przed intelektualnym wysiłkiem działalność rozrywkową oraz lekceważącą normy czytelności twórczość hermetyczną. Ich wspólnym symptomem jest kryzys rozumienia literatury, jak też zakwestionowanie tradycyjnego paktu między twórcą a odbiorcą. Wypracowane przez krytyka kryteria niezrozumiałości i/lub zrozumiałości dzieła literackiego zwrócone były niewątpliwie przeciw uproszczeniom odpowiednio: uzasadnień kultury niskiej i wysokiej, masowej i elitarnej – tzn. rodzącej się wówczas (a dziś dopiero się zacierającej) niekoniecznej i szkodliwej, jego zdaniem, dychotomii obiegów kulturalnych, norm pisania i lektury.

<sup>18</sup> S. Przybyszewski, *Poeta a świat. Twórca i „on”*. W odpowiedzi na list otwarty do W. Gomułckiego. „Zdrój” 1918, t. 2, z. 5.

<sup>19</sup> J. Żuławski, *Prologomena. Uwagi i szkice*. Lwów 1902, s. 108. Nb. w cytowanych tu wypowiedziach Przybyszewskiego i Żuławskiego widać wyraźnie, jak w obrębie poetyki ekspresyjno-symbolicznej splatają się i rywalizują z sobą arbitralność z umotywowaniem lub raczej – jak subiektywizacja, „prywatność” symboliki i arbitralność wyborów znajduje dla siebie uprawnienie w odkrywaniu tego, co esencjalne, powszechne i konieczne.

<sup>20</sup> Marcjalis, *Epiigramy*. Tłumaczył S. Kołodziejczyk. Warszawa 1985, s. 53.

Znaczenie owych, historycznie nowych wówczas, opozycyjnych modeli rozszczerzonej literatury nie ograniczało się oczywiście dla Irzykowskiego do roli wymiennych obiektów ciągle ponawianych polemicznych wystąpień. Były one bowiem przede wszystkim sytuacyjnym uzasadnieniem i podstawowym układem odniesienia dla jego projektu nowej umowy komunikacyjnej między pisarzami a publicznością; umowy opartej na krytycznym przemyśleniu faktycznych uwarunkowań, wynikających z komunikacyjnego statusu literatury, oraz wniosków wyciągniętych z rzeczywiście zachodzących stosunków między autorem a czytelnikiem. W projekcie tym literatura ukazywała się jako „zadatek przyszłych stosunków międzyludzkich” (C 481), aktywność hermeneutyczna w swej istocie — ponieważ czyniąca ciągle lepiej zrozumiałym świat dla ludzi i człowieka dla człowieka. Pisać bowiem — jak zauważał Irzykowski — „znaczy to czynić się zrozumiałym” (C 481).

W kontekście wyżej powiedzianego nie będzie może dużym nadużyciem skrajnie uproszczone przypuszczenie, że literatura była dla Irzykowskiego przede wszystkim *wynajdywaniami porządku*. Człon pierwszy tej formuły: „wynajdywanie” — tzn. tworzenie/odkrywanie nowych form organizacji doświadczenia — zwrócony jest przeciw powielaniu spetryfikowanych wzorów w literaturze „ułatwionej”. Człon drugi: „porządek” — nie tylko wskazuje na wolę opanowania chaotycznej rzeczywistości, lecz także nakłada na wszelkie przejawy twórczej swobody wymóg zachowania minimalnej racjonalności, niezbędnej celowości artystyczno-poznawczej, najbardziej nawet eksperymentalnych poszukiwań formalnych w literaturze elitarnej. Oba razem zaś określać mają regulatywny ideał, którym Irzykowski — jak sądzę — zwykł mierzyć wartość i samej literatury, i towarzyszącej jej, nie tylko własnej, działalności krytycznej.

### Uwagi końcowe

Staralem się pokazać, iż korpus krytyczno- oraz teoretycznoliterackich poglądów Irzykowskiego, jaki ukształtował się około r. 1910, odznaczał się cechami, które pozwalają ocenić nie tylko jego doniosłość dla nowoczesnej krytyki literackiej w Polsce, lecz także reprezentatywność w stosunku do całości jego pisarskiego dzieła. Myślę, że można wskazać przynajmniej 5 takich podstawowych własności.

Po pierwsze: konsekwencja — mimo wszelką różnorodność inspiracji intelektualnych i estetycznych, zmienność stylów i punktów widzenia, pasję polemizowania, słabość do niekończących się dygresji oraz skłonność do formułowania zasadniczych, ogólnych wypowiedzi o literaturze w najbardziej nieoczekiwanych miejscach, w tekstach nierzadko przygodnych i okazjonalnych.

Po drugie: wewnętrzna spójność — na co wskazuje przede wszystkim wyraźna, świadoma korelacja między koncepcjami krytyki a literatury. Jeśli zadaniem krytyki, przypomnijmy, było powtórzenie procesu twórczego poprzez dekompozycję składników dzieła oraz ich rekompozycję, która wewnętrzną organizację utworu czyni jawną i zrozumiałą — to fundamentalne zadanie literatury wyczerpywało się w procesie wynajdywania porządku, tzn. dezorganizacji starych, a tworzenia i/lub odkrywania nowych form organizacji doświadczenia.

Po trzecie: pewna zamkniętość własnej myśli teoretycznej. Status i wartość krytyki i literatury określają tu nie obiegowe teorie epoki, lecz oryginalnie wypracowany oraz samodzielnie sformułowany pogląd na ich komunikacyjną naturę. Tę „żywiolowo” komunikacyjną koncepcję literatury (która zaczynała dochodzić do głosu także w wypowiedziach młodszych od Irzykowskiego krytyków, m.in. Tadeusza Dąbrowskiego oraz Leona Chormańskiego) wypada uznać za jeden z ważnych, wówczas właśnie się rodzących, nowych dyskursów krytycznych epoki. Wśród owych dyskursów modernistycznych („modernistycznych” w szerokim znaczeniu, bo obejmującym zjawiska literackie przynajmniej do lat sześćdziesiątych) obok koncepcji komunikacyjnej postawić by zapewne należało kształtującą się także w tym okresie hermeneutyczną koncepcję krytyki literackiej<sup>21</sup>, a może również mniej lub bardziej świadome zapoczątkowanie fenomenologicznych badań nad literaturą. Było ono bardziej żywiolowe i swobodne u Stanisława Brzozowskiego (w pewnej mierze) i Feliksa Młynarskiego; w pełni świadome natomiast u Ady Werner-Silberstein – choć w tym ostatnim przypadku trzeba by mówić po prostu o najwcześniej u nas świadomie wyartykułowanym postulacie tworzenia fenomenologicznej nauki o literaturze, opartej na filozofii Edmunda Husserla<sup>22</sup>.

Po czwarte: nowoczesność kluczowych idei – osiągnąta dzięki ekstrapolacjom, eksperymentom myślowym oraz wyciąganiu skrajnych konsekwencji z postrzeganych tendencji i zjawisk, które w nikłym tylko stopniu mogły dostarczyć realnych podstaw wynajdywanym koncepcjom. Cecha ta zapewniała zachowanie ich wartości operacyjnej także w odniesieniu do przyszłych, później pojawiających się programów i zjawisk literackich. Dlatego też sądzę, że to nie tylko osławione poczucie pierwszeństwa, lecz również trafna ocena własnych dokonań przemawiała przez krytyka, gdy w przedmowie do *Dziesiątej muzy* pisał w r. 1924:

Moje poprzednie książki (*Czyn i słowo*, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*), których idee powinny były odegrać rolę właśnie wśród obecnego przełomu w literaturze, przepadły jak ziarno w skale, tak że dziś trzeba by tę pracę podjąć na nowo. [D 9]

Zadaniem nie tego szkicu byłoby jednak wykazanie, że ów korpus poglądów wypracowany przed pierwszą wojną uległ tylko nieznacznym modyfikacjom w późniejszym okresie, a „pracą podejmującą na nowo” ich artykulację stały się następne książki krytyczne Irzykowskiego: *Walka o treść* i *Słoń wśród porcelany*.

Po piąte i ostatnie: niewczesna żywotność jego myśli krytycznej. Nie chcę jednak przez to wcale powiedzieć, by dzieło Irzykowskiego – dziś, dla nas – było aktualne. Całkiem przeciwnie: słusznie można by dowodzić, że tak naprawdę to nigdy nie był on w pełni aktualny; zawsze – pod jakimś względem – rozmijał się ze swoim czasem. Świadczą o tym nieodparcie: wieczna niewczesność jego idei, *fatum* niezrozumiałości i notorycznych nieporozumień, ciągle ujawniające się w polemikach komedie omyłek oraz nie dająca się usunąć obcość, nieprzystawalność języków krytycznych<sup>23</sup>. Niemniej – te

<sup>21</sup> Zob. M. Głowiński, *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4.

<sup>22</sup> Zob. A. Werner-Silberstein, *Wstęp do estetyki nowoczesnej*. Cz. 1. Warszawa 1911.

<sup>23</sup> Zob. S. Dąbrowski, *Sprawa Irzykowskiego. Przegląd i polemika*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.



cechy właśnie składają się na, dobrze znany czytelnikom jego dzieł, niepowtarzalny klimat intelektualny, one są źródłem trwających tam wciąż myślowych napięć i one w końcu współtworzą tak uderzające w lekturze, niepokojące wrażenie osobliwej żywotności Karola Irzykowskiego.

Przychodzi na myśl, iż jest ono może odwrotną stroną innego szczególnego doświadczenia; tego, które cenią sobie zwłaszcza amatorzy lektury starych gazet, przedawnionych ogłoszeń i niegdysiejszych doniesień z ostatniej chwili. Melancholijny smak minionej aktualności nigdy bowiem nie stał się udziałem krytyka, choć — jak wiemy — usilnie o to zabiegał. I dlatego zapewne głos jego — natarczywy, zniecierpliwiony, niezaspokojony — tak żywy dobiega do nas z tych pism.