

Adam Wiedemann

Konceptualizm literacki Karola Irzykowskiego : dziennik, wiersze, dramaty

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/4, 3-27

1995

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ADAM WIEDEMANN

KONCEPTUALIZM LITERACKI KAROLA IRZYKOWSKIEGO

DZIENNIK, WIERSZE, DRAMATY

1

Konceptualizm, termin wywodzący się z filozofii średniowiecznej¹, spopularyzowany został ponownie przez grupę artystów plastyków, którzy pod koniec lat sześćdziesiątych wystąpili z programem sztuki „oddzielającej koncepcję od obiektu” (*concept art*)². Wystąpienie konceptualistów, jakkolwiek jego przełomowe znaczenie przyrównywane było do wynalazku broni atomowej³, stanowiło wynik tendencji istniejących w sztuce (a zwłaszcza w literaturze i poprzez literaturę) od jej zarania; istotnym *novum*, jakie wniosły *Paragrafy sztuki konceptualnej* (1967) Sola LeWitta, był radykalizm środków proponowanych dla przekroczenia dystansu dzielącego intencję i dzieło, a nade wszystko kodyfikacja jawności stosowania tych metod.

O ile na gruncie sztuk plastycznych zakres znaczeniowy przymiotnika „konceptualny” został jasno i precyzyjnie określony, o tyle przez badaczy literatury stosowany jest on przygodnie i bez uzasadnień teoretycznych, często też myli się konceptualizm z konceptyzmem lub autotematyzmem. Tymczasem konceptualizm literackiego nie da się utożsamić z żadną ze strategii prowadzących do powstania gotowych dzieł. Oznacza on głęboką ingerencję w ontologiczną tożsamość dzieła i każe je rozpatrywać jako dokumentację idei (zamysłów) dzieł wyższego rzędu: nie przeznaczonych do realizacji, zaledwie pomyślanych, a zwłaszcza — niemożliwych. Forma tej dokumentacji, pomimo wysokiego nieraz stopnia organizacji estetycznej, stanowi jedynie manifestację braku formy w dziele (materiale) „właściwym”⁴, przy czym o ile w sztukach plastycznych przenoszona jest zazwyczaj do innych rodzajów sztuk czy też dziedzin komunikacji artystycznej, o tyle w literaturze efekt ten osiągnąć można bez zmiany tworzywa artystycznego; wystarczy zmiana gatunku bądź

¹ Termin ten zastosowany został przez Jana z Salisbury (XII w.) na określenie jednego ze stanowisk w sporze o uniwersalia. Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. Wyd. 7. T. 1. Warszawa 1970, s. 224.

² J. Dibbets, cyt. za: B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu*. Warszawa 1989, s. 153.

³ Zob. wywiad z R. Opałką. „Sztuka” 1986, nr 3, s. 2–4.

⁴ Zob. A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*. Warszawa 1981, s. 198–199.

rodzaju literackiego, dzięki czemu fragmenty o charakterze konceptualnym (z reguły utrzymane w poetyce streszczenia, opisu lub analizy naukowej) mogą wchodzić w skład utworów funkcjonujących jako tradycyjnie napisane dzieła literackie, toteż mamy częstokroć do czynienia z degradacją konceptualizmu do rangi jednego z chwytów stylistycznych. Dodatkowo brak założeń teoretycznych umożliwiał rozpatrywanie literackiej dokumentacji konceptualnej pod względem jej autonomicznych wartości artystycznych, co powoduje tym większą „przeźroczystość” praktyk konceptualnych (do tego samego tekstu można podchodzić w dwojaki sposób, że każdym razem rozpatrując inne w istocie dzieło). Konsekwencją tych właściwości jest stosunkowo duże rozpowszechnienie literatury konceptualnej oraz daleko w przeszłość sięgający jej rodowód.

W zastosowaniu do dorobku Karola Irzykowskiego kategoria konceptualizmu wydawać się może historycznoliterackim anachronizmem, wyznacza ona jednak punkt widzenia, pozwalający potraktować tę twórczość jako całość — przy wszystkich jej niekonsekwencjach — względnie jednorodną, stwarza też możliwość wyjaśnienia (czy choćby: nowego naświetlenia) kilku jej, do dziś budzących kontrowersje, epizodów.

Już pierwszy recenzent tomu *Wiersze i dramaty*, Waław Moraczewski, zauważył tę podstawową dla rozumienia utworów Irzykowskiego właściwość, iż są one „jakby wypchane zamiarami”; zgodnie z młodopolskim rozumieniem konceptualizmu jako nieudolności zostało to sformułowane w tonie zarzutu:

Poeta nie ma mieć zamiarów. Poeta ma tworzyć „jako ptaszek, co na gałęzi mieszka”, na nic mu się nie przyda ani filozoficzne wychowanie, ani głęboko obmyślany zamiar [...] ⁵.

Bardziej precyzyjnie i bezstronnie opisał tę samą cechę w r. 1934 Kazimierz Czachowski:

[Umysł Irzykowskiego] wypowiedzieć mógłby się zupełnie, gdyby abstrakcyjny ideał czystej myśli dał się skonkretyzować w jakiejś nie istniejącej, nieosiągalnej formie ⁶.

Kolejną wersję tej samej diagnozy znajdujemy w artykule Cezarego Rowińskiego z 1961 roku:

Wszystko to jednak, co piszę tu o *Zarazie* [w *Bergamo*], dotyczy nie tyle utworu literackiego jako takiego, ile pewnego zamysłu, który czytelnik może sobie niemal rekonstruować na podstawie otrzymanego tekstu ⁷.

Po wystąpieniu LeWitta i „sprowadzeniu konceptualizmu do Polski” zaczęto, nieco na oślep, pisać o Irzykowskim jako o konceptualiście. Uzasadnieniem miały być stosowane przez pisarza koncepty (np. według Adama Ważyka trzy koncepty: fantastyczny, filozoficzny i formalny, które „złożyły się” na *Sny Marii Dunin* ⁸). Andrzej Sulikowski w r. 1979, nazwawszy Irzykowskiego „konceptualistą urodzonym, choć grzeszącym naiwnością”, podaje bardzo frapujący zestaw przykładów, mianowicie trzy wiersze: *Żydówkę*, *Wspomnienie*

⁵ W. Moraczewski, rec. *Wierszy i dramatów*. „Krytyka” 1907, nr 3, s. 246.

⁶ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej. 1884–1933*. T. 2. Lwów 1934, s. 320.

⁷ C. Rowiński, *Irzykowski jako dramaturg*. „Dialog” 1961, nr 9, s. 139.

⁸ A. Ważyk, *Eseje literackie*. Warszawa 1982, s. 470–471.

i *Chrystusa z Oberammergau*⁹, spośród których drugi jest rzeczywiście konceptualnym dokumentem, pozostałe jednak to zupełnie tradycyjnie napisane (a nawet stylizowane, więc tym bardziej oddziałujące przez swoją formę) utwory, być może, mające unaoczniać samą tylko naiwność pisarza. Jednocześnie w innym artykule Sulikowskiego, gdzie termin „konceptualizm” nie pada, znajdujemy kolejne z „nieuświadomionych” rozpoznań tej tendencji twórczej u autora *Walki o treść*, tym razem jednak wartościowanie estetyczne zastąpione zostaje etycznym. Omawiając specyficzny sposób, w jaki Irzykowski wykonywał sonaty Beethovena, krytyk zauważa mianowicie

ogólniejszą i niezwykle szlachetną właściwość psychiki pisarza, ceniącego najwyżej szczerzy, z dobrej woli i prostoty serca płynący wysiłek twórczy, przy którym istotny jest nie tyle rezultat, co intencja towarzysząca aktowi niedoskonałej nawet kreacji artystycznej¹⁰.

Z kolei w r. 1986 w odczycie poświęconym *Książce-Matce* Irzykowskiego nazwie ją Sulikowski „niezwykłym szkicem konceptualnym” jako tekst „pełen miejsc poetycko niedookreślonych, zostawiający więc interpretatorowi przestrzeń do wypełnienia”¹¹ – a więc zasadniczo zgodnie z proponowanym tutaj rozumieniem terminu, zauważając też, że szkic ten może być dokumentacją zarówno filmu, jak i opowiadania czy artykułu krytycznego. Jak więc widzimy, spora liczba krytyków – wprost lub na sposób opisowy – przypisuje twórczości Irzykowskiego charakter konceptualny i, jak stwierdziła Teresa Walas¹², „nazwisko Irzykowskiego z konceptualizmem się kojarzy”. Wystarczy zresztą lektura kilku początkowych kart jego dziennika, aby się przekonać, iż jest to skojarzenie nadzwyczaj trafne.

2

Dziennik pisarza, zwłaszcza gdy nie powstaje z myślą o publikacji, pełni częstokroć funkcję „raptularza pomysłów”¹³, bywa też miejscem „zmagania się autora z problematyką i zagadnieniami formalnymi”¹⁴ powstających równoległe dzieł. Nie będąc „celem samym w sobie”¹⁵ – z powodzeniem przyjmuje on rolę dokumentacji konceptualnej utworów, których realizacja przerasta tymczasem możliwości autora bądź też jest dlań akurat sprawą mniejszej wagi. O wyjątkowości młodzieńczego dziennika Karola Irzykowskiego¹⁶ decyduje

⁹ A. Sulikowski, *Próba warsztatu. „Twórczość”* 1979, nr 1, s. 132.

¹⁰ A. Sulikowski, *Galeria Irzykowskiego*. Jw., 1977, nr 1, s. 129.

¹¹ A. Sulikowski, *Projekt Księgi*. „Znak” 1986, s. 86.

¹² W rozmowie z autorem artykułu, dnia 9 I 1991.

¹³ Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzne formy*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992.

¹⁴ Zob. L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*. „Prace Polonistyczne” t. 8 (1950), s. 273.

¹⁵ Zob. A. Girard, *Le Journal intime*. Paris 1963, s. 536.

¹⁶ Dziennik ten pisany był w latach 1891–1897, z przerwą obejmującą lata 1895–1896. Czas powstania poszczególnych notatek podajemy według maszynopisu Zofii Irzykowskiej. O możliwości innego datowania zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski, Życie i twórczość*. T. 1. Kraków 1987, s. 138–139.

nie tyle wielka obfitość tego rodzaju zapisów¹⁷, ile fakt, iż są one traktowane przez autora jako samoistne utwory, których konceptualny charakter jest rezultatem jego świadomej (o czym świadczą autotematyczne komentarze) decyzji.

30 czerwca 1893, odurzony nagłą erupcją „prawdziwej” twórczości, 20-letni autor 90 „kawałków” następująco podsumowuje okres poprzedzający ów przełom: „Tamtego roku uważałem siebie zawsze za poetę, chociaż nie miałem wcale poematów” (N 102)¹⁸. Zdanie to, acz wypowiedziane w intencji zanegowania słuszności takiej postawy, trafnie charakteryzuje Irzykowskiego z lat 1890 – 1893, twórcę szeroko niekiedy rozbudowanych dzieł, prawie nigdy jednak (z wyjątkiem niektórych wierszy) nie zmaterializowanych w postaci tradycyjnych tekstów literackich; być poetą nie znaczyło dlań koniecznie „zajmować się robieniem wierszy” (D2. 327, 363)¹⁹, wystarczyło wiedzieć, co ma się do przekazania²⁰.

W sposób ortodoksyjnie konceptualny, wyłącznie w umyśle autora, istniały dwie najwcześniejsze powieści Irzykowskiego. Pierwsza z nich, bez tytułu, była rodzajem fantazji na temat wychowania, inspirowanej przez *Pogrobowca* Ulbacha (skąd zaczerpnął Irzykowski najogólniejszy schemat fabularny) i powieści przygodowe, a mającej też ambicje dorównać *Emilowi* Rousseau, nie znanemu wówczas Irzykowskiemu. Ów projekt powieści, którego początki sięgają prawdopodobnie r. 1887, był oryginalnym wyrazem buntu pisarza przeciw stosowanym wobec niego metodom pedagogicznym („moralną zemstą na moich wychowawcach, policzkiem danym im”, N 96) i opowiadać miał o procesie idealnego wychowania. Czytamy w dzienniku:

wysnułem prawie całą powieść z siebie, w której ja, jako wychowawca, przyjmuję do siebie na wychowanie sierotę, widzę w nim samego siebie, kieruję jego ukształceniem, znam najłżejsze vibracje duszy tego dziecka, czuwam z daleka nad nim, [...] zapalam jego fantazję do tego, co piękne i wzniosłe, wszystko nie tonem kaznodziejskim, jak zwykle rodzice, ale z daleka, niewidzialnie, zmuszam to dziecko, aby samo odkrywało prawdy duszy, samo domyślało się świata [...]. [N 96]

Wyraźne echa tej powieści odnajdujemy w *Palubie*, gdzie Strumieński „używa razem z Pawełkiem rozkoszy swego wychowania, wmyślając się w jego

¹⁷ Często wszak „dzienniki u osób bardzo młodych występują jako namiastka czy próba twórczości literackiej” – stwierdza Łopatyńska (*op. cit.*, s. 276, przypis).

¹⁸ Zastosowano skrótową lokalizację odsyłającą do tekstów K. Irzykowskiego: N = *Notatki z życia, obserwacje i motywy*. Wyboru dokonał A. Dobosz. Wstępem opatrzył S. Kisielewski. Warszawa 1964; cytaty z dziennika nie włączone do tego wydania przytaczam z maszynopisu Zofii Irzykowskiej (*Dziennik 1891–1897*), którego kolejne części oznaczam: D1, D2, D3; P = *Paluba*. – *Sny Marii Dunin*. Opracowała A. Budrecka. Wrocław 1981. BN I 240; WD = *Wiersze*. – *Dramaty*. Kraków 1977. *Pisma*. Pod redakcją A. L.ama. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

¹⁹ W zakończeniu notatki z 30 VI 1893 czytamy: „Mówię tu »poeta« niekoniecznie w znaczeniu »prawdziwy poeta«, ale w ogóle »poeta jako człowiek zajmujący się wierszami«, tak samo jak »szewc« jest to człowiek zajmujący się szyciem butów, a nie »dobry« lub »zły szewc«” (D2 347). Zresztą długo jeszcze będzie Irzykowski oddzielał „tworzenie” wierszy od ich „wykonywania”.

²⁰ Przekonuje nas o tym choćby zapis z 14 VIII 1891: „Gdziem się oglądnał, widziałem naokoło siebie poetów, tj. piszących wiersze, i wściekłość mnie brała, że ja, przeciwny im, tę samą drogę obierać muszę” (N 53).

stany” (P 187), oczywiście tym razem proces wychowawczy daleki jest od doskonałości zakładanej w dziele młodzieńczym; skądinąd także i tam był on skażony przez „punkt egoistyczny”: wychowawca mianowicie, będąc doskonałym psychologiem, „od samego zarania życia dziecka bada je, bada jego skłonności, objawy, słowa, trwoży się o to, czy on dobrze je chowa, czy może za sztucznie [...]”, przez co doprowadza do tego, iż „to dziecko to jego *homunculus*, arcytyp człowieka, studium jego” (N 96) – ujawniają się tu te same zapędy kreacyjne co u Strumieńskiego, któremu było „przyjemnie widzieć zupełność i nowość swego oddziaływania” (P 187) na Pawełka. Pierwotnie szczęśliwe zakończenie („jestem mu potem nie ojcem, ale bratem, przyjacielem”, N 96) zastąpił autor podczas pierwszego roku studiów tragicznym: po 15 latach „wskutek innych zewnętrznych wpływów wychowanie obraca się wniwecz i młody człowiek idzie zupełnie innymi drogami”, nauczyciel zaś „musi uznać, że człowiek jest stworzony dla życia (świata), toteż cały świat, a nie jego jednostka, wychowywać go powinien” (N 97). Zmiana ta świadczy zarówno o stopniowym przekształcaniu się młodzieńczych buntowniczych koncepcji w refleksję o bardziej uniwersalnym charakterze, jak i o zwróceniu baczniejszej uwagi na literacką stronę utworu. Irzykowski snuł ową fantazję nie mając zamiaru zapisywania jej („bom wtedy nie czuł jeszcze w sobie żadnych aspiracji literackich”, N 96); jak wynika z uwag zapisanych w dzienniku, był to twór o bardzo mglistych zarysach, uderza jednak konsekwentne określanie go mianem „powieści”, świadczące o wyraźnej dążności autora do artystycznej organizacji materiału, poza tym forma powieści konceptualnej była idealnym ujściem dla myśli, których w latach gimnazjalnych autor nie potrafił jeszcze jasno zdefiniować (uczynił to dopiero w czerwcu 1893), a więc nie mógł ująć ich w traktat. Żywiąc do tego dzieła wielki sentyment (pisze o nim: „to było tak zupełnie moje, oparte na moich własnych doświadczeniach psychicznych, i to najsubtelniejszych, że mnie dotychczas myśl o tym jeszcze wzrusza”, N 96), próbował wcielić je do innych, również ostatecznie nie zrealizowanych na papierze utworów (powieść *Odlamy*, dramat *Alexander* – zob. N 96–97), jednak gdy w końcu powieść została wykorzystana przy pisaniu *Wycieczki w świat daleki*, wspomina o tym Irzykowski jak gdyby tłumacząc się z autoplagiatu (N 108), co dowodzi, iż owa fantazja pedagogiczna ciągle jeszcze funkcjonowała w jego umyśle jako samodzielne dzieło sztuki.

O drugiej powieści, zatytułowanej *Odlamy posągu* (a określanej też – dla odróżnienia od „powieści o wychowaniu” – jako „powieść o poecie”), wiemy jeszcze mniej; poświęcona jest jej krótka notatka zapisana 18 IX 1891, w momencie kiedy pewne aspekty dzieła (podobieństwo do *Dziadów* lub *Fausta*, mistycyzm, mechaniczny zabieg ujmowania „całej filozofii życia”) były już autorowi obce, toteż nie przewidywał już realizacji owego planu, w którym zawarł był „niejako historię swojego rozwoju”, wykorzystując chwyt rozbicia osobowości („posągu”) na szereg samodzielnych postaci: poety, zbójcy, Don Carlosa, „porozrzucanych i jakby we śnie na rozmaitych miejscach” (D1 145). Inny zapis (26 V 1891) zawiera projekt realistycznego uzasadnienia tej onirycznej konwencji; „Do odlamów: tyfus, w nim wizje; dusza widownią walk” (D1 37). Byłaby to więc jedna z pierwszych w literatu-

rze polskiej powieści, których akcja została „przeniesiona w gruncie rzeczy do psychiki ludzkiej”²¹.

W sposób jeszcze wyrazistszy zarysowany został ten problem w planowanym równocześnie dramacie *Prolegomenon*, gdzie „scena odbywa się w czaszce ludzkiej, osobami są wyobrażenia i siły umysłowe”, podzielone na „dwie kategorie, ślepe i widzące, na arystokrację i proletariat, świadome i nieświadome” (D1 118). Panować miała nad nimi pojawiająca się niby *deus ex machina* „osoba: świadomość” (a więc prawdopodobnie jaźń; w będącym ostateczną realizacją tego pomysłu wierszu *Być czy nie być?* analogiczna postać została nazwana „duszą”, jest to jednak chwyt ironiczny, mający uwypuklić groteskowość umieszczenia jej na „mostku Varolego”). W przeciwieństwie do *Odlamów* (w których planie było „wiele poetycznych pomysłów”, przy czym także „nie obrazowych, efektownych, ale odnoszących się do konsekwencji w budowie”, D1 145) wydał się Irzykowskiemu ów pomysł dramatyczny „czysto zewnętrznym, dydaktycznym”, a więc – niepoetycznym (wspomina o nim zresztą autor tylko na dowód, jak się w nim „filozofia mimowolności kotłowała” (D1 118), toteż w wierszu *Być czy nie być?* wykorzystany został jedynie jako – co prawda, szeroko zarysowane – tło dla refleksji o charakterze eschatologicznym²².

Z kolei w notatce z 7 VI 1891 nakreślił Irzykowski schemat wątku, za pomocą którego pragnął wyrazić w *Odlamach* główny problem własnej twórczości:

Malarz, który nikomu nie pokazuje swoich obrazów. Przy nim poeta, który miał właściwie pociąg do malarstwa, ale za późno już mu się uczyć. Więc będzie wyobrazać to, co mu staje przed oczyma, i z siłą zaklinać, aby stało; wzięm tajemniczym magnetycznym połączony z malarzem, aby mógł malować. — a geniusz będą mieli tylko jeden. [D1 47–48]

W przedstawionych tu alegorycznych postaciach bez trudu rozpoznać możemy dwie strony osobowości pisarskiej Irzykowskiego: poetę, który nie zapisuje swoich wierszy, oraz myśliciela twierdzącego, że „myśl jest poetyczna, a nie filozoficzna” (D1 46) – i który zresztą do końca życia nie ustanie w wysiłkach, aby ten tajemniczy magnetyczny węzeł w sobie wytworzyć.

O ile projekty powieści były raczej odosobnione i ze względu na ich szeroki zakrój niejako „skazane” na byt conceptualny, o tyle z twórczością poetycką i – nade wszystko – dramatyczną wiązał Irzykowski swoje literackie ambicje i życiowe plany. Toteż zastanawia fakt, iż przed 1893 r. żaden z jego licznych dramatów nie uzyskał tradycyjnej literackiej formy, wiersze zaś, poza nielicznymi wyjątkami, nie wyszły poza stadium zapisywanych w dzienniku „myśli do *Gedichtów*”. Owa praktyka pozostawiania dzieł w stanie „prenatalnym” wynikała z trojakich uwarunkowań.

²¹ Sformułowanie M. Podrazy-Kwiatkowskiej (*Młodopolskie konstrukcje sobowtówowe*. W: *Somnambulicy, dekadenci, herosi*. Kraków–Wrocław 1985, s. 80), użyte w odniesieniu do powieści T. Micińskiego, stanowiących – obok niektórych dramatów S. Przybyszewskiego – najbliższy ujęciu Irzykowskiego przykład przedstawiania zobiektywizowanych fenomenów psychicznych w literaturze Młodej Polski.

²² Niby na potwierdzenie wątpliwości autora ten właśnie utwór zacytował w swojej recenzji Moraczewski (*loc. cit*) jako dowód przeciwnego wszelkiej poetyczności zamilowania Irzykowskiego do „błahych szczegółów”.

Zacznijmy od najmniej ważnego, tego mianowicie, co Irzykowski nazywa swoim „wynarodowieniem” (D1 137). Studiując germanistykę i opierając całą swoją kulturę literacką na dziełach autorów niemieckich, odczuwał dojmującą trudność pisania „pięknie” po polsku.

Refleksja z marca 1891:

Myśli są, ale formy nie ma; co to będzie potem, przecież mimo całego mego kosmopolityzmu muszę pisać po polsku, choć zawsze tzw. *Stichworte oder Schlagworte* w dramatach występują mi w myśli po niemiecku. [N 27]

Inna podobnej treści uwaga („Dalibóg, gdyby nie moja polszczyzna, byłbym pisał!”, D1 42) bezpośrednio poprzedza jedną z najdłuższych notatek do *Róż zimowych*, z czego możemy domniemywać, iż powstanie tego wspaniałego dokumentu konceptualnego uwarunkowane było właśnie poczuciem niemożności przewyciężenia problemów językowych. Irzykowski zamierzał poprzedzić spisywanie swoich dzieł lekturą większej ilości polskich książek, odkładał więc pisanie na później, dzieła zaś pozostawały w umyśle i ostatecznie zresztą – w większości – nigdy go nie opuściły. Owa trudność literackiego wysłowienia się (interesująca jest tu analogia z nękającym pisarza jąkaniem się) ustępowała bardzo powoli i opornie, i jeszcze w 1893 r. młody poeta dostrzegający w swoich utworach zbieżności (mimowolne) z sonetami Mickiewicza, konstatawał:

brak mi formy i wyrazów – co musi spowodować powtarzanie się, ciężkość i jednostajność – wskutek tego, że od dawna nie czytam nic po polsku i od ducha języka polskiego odwykłem. To mnie najbardziej niepokoi. [N 76]

Kolejny aspekt młodzieńczego konceptualizmu Irzykowskiego wykazuje wyraźną zbieżność z teoriami Sola LeWitta i jego zwolenników. Irzykowski zauważał mianowicie ów nieprzewyciężony rozziw między koncepcjami a literacką realizacją, jaką mógł im zapewnić²³; wysoki szacunek dla twórców własnego umysłu połączony z silnym autokrytycyzmem dotyczącym możliwości warsztatowych²⁴ sprawiał, iż idee swoje wolał pisarz pozostawić w stanie surowym, przenosił je na papier w postaci „oschłych szkiców”²⁵, notatek zrozumiałych tylko dla niego samego, za to – bez zafałszowań i odkształceń, będących wynikiem literackiej obróbki; nazywał to sam „pisanie egoistycznym” (N 34).

Z kolei pogląd, że każda koncepcja literacka jest przede wszystkim wyrazem chwili, w której powstała (i tylko wtedy autor jest w stanie kompetentnie ją przekazać; do kwestii tej powrócimy omawiając wiersz *Wspomnienie*), nie pozwalał mu na późniejsze opracowanie tych utworów. Niepoślednią rolę odgrywały zresztą także wysokie ambicje artystyczne Irzykowskiego („Niestety, początkującemu nie wolno tworzyć dzieł miernych, musi od razu się pokazać, by zachwycić!”, N 31), pamiętajmy tu jednak, że dzieło „celujące” to właśnie takie, w którym wykonanie będzie adekwatne do treści. W tej sytuacji trudnością zasadniczą wydawała się pisarzowi niemoż-

²³ Zob. Kowalska, *loc. cit.*

²⁴ Jedno z pierwszych zapisanych w dzienniku zdań brzmi: „Gdy mają czytać moje poezje, to wolę wziąć watek do uszu” (D1 1).

²⁵ Kępińska, *loc. cit.*

ność pogodzenia własnych zamierzeń twórczych z aktualnie obowiązującymi regułami poetyki:

muszę uwzględnić w moich planach dwa stosunki: co do mego całego przyszłego działania i co do wymagań sztuki. I oto wszędzie mogę dojść do punktu, gdzie pisanie jest rzeczą niemożliwą [...]. [N 35]

Rzeczywiście, jak możemy się przekonać choćby czytając *Zarzę w Bergamo*, realizacja niektórych jego koncepcji okazywała się tworzeniem „sztuki przeciw sztuce”.

Wielką wagę przywiązywał późniejszy autor *Pałuby* do procesu „dojrzenia idei”, do odpowiedniego przygotowania intelektualnego. Oto jedna z pierwszych notatek dziennikowych (marzec 1891):

Do pisania dzieł powinno się przystępować zawsze już z gotowymi narzędziami, z pewnym pozytywnym zasobem poglądów. [N 23]

Nieco dalej czytamy:

Chcę się wykształcić, przeczytać jeszcze wiele [...], aby potem dramat mój nie uskarżał się na mnie jak dziecię skrofuliczne na zniszczonego ojca: dlaczego mnie zrobiłeś? [N 27–28]

Jak widać, pojawia się tu dodatkowo kwestia odpowiedzialności moralnej wobec napisanego raz na zawsze utworu, obawa przed zepsuciem tego, co już „w głowie” osiągnęło pewną doskonałość; o jednym ze swoich „odłożonych” dramatów Irzykowski napisał: „Nie chciałem od razu skoszlawić, bo mi go żal było!” (N 31). Podobne refleksje w rozmaitych ujęciach pojawiają się na kartach dziennika jeszcze kilkakrotnie, a najstaranniejszy kształt literacki zyskują w zapisie z października 1891:

Jestem wolny – cóż mnie ma zniewolić do pisania? Miałbym zaraz przy pierwszym dziele, gdzie zaledwie spróbuję własnych sił, igrać z nimi, jechać na oklep, kiedy nie umiem jechać na osiodłanym koniu? Nie, chcę być pedantem, uczyć się, ćwiczyć formę, tj. umysł [...]. Widziałem mój idealny dramat jak zaklętą księżniczkę w grobie za osłoną mgieł – i odbiegłem. Chcę wrócić zbrojny i mężny, i wtedy zbudzę ją. [N 74]

Akt zapisu należy więc rozumieć jako zniewolenie, uwikłanie się w sidła własnej nieudolności; od poglądów LeWitta różni tu Irzykowskiego jedynie nadzieja, iż przepaść pomiędzy myślą a językowym tworzywem da się kiedyś pokonać. Charakterystyczne jest również utożsamienie formy z umysłem, szczególnie w świetle wcześniejszych wypowiedzi pisarza dotyczących kształtowania się jego konceptualnych utworów.

Nie można dla frazesu (sytuacji lub obrazu) poświęcać treści. Ale na to mam ten skrupuł. Obraz, frazes i sytuacja wszystko wyszło to z mojej głowy, więc ma pewien związek itd. [D1 16]

– notuje Irzykowski w marcu 1891, uznając tym samym swój umysł za gwaranta doskonałości i wzajemnej odpowiedniości treści, które zawiera. Jednocześnie jednak wprawia pisarza w rozterkę nieidentyczność podświadomych kryteriów umysłu z narzuconymi z zewnątrz regułami poetyki. Ostatecznie drogę wyjścia z tej sytuacji upatrywał Irzykowski nie w poddawaniu treści umysłowych rygorystycznej weryfikacji, lecz w całościowym doskonaleniu umysłu i pozwalaniu mu na wyłączoną spod kontroli świadomości pracę nad utworami; w zapisie dziennikowym z sierpnia 1891 czytamy:

Gdy mi jaki pomysł (*Einfall*) się nasuwa, nie uważam go za przypadkowy, lecz za ściśle związany z moim myśleniem, z moim jestestwem. Jest to, jak gdyby dramat mój już był

napisany w głowie od dawna, wzór jego, teraz tylko pojedyncze myśli się szukają i chwytają – poznają się hasłami, aby się znowu uszykować. [N 54]

Dodajmy jeszcze zapis z października tegoż roku:

nie widzę jeszcze jasno planu mego, czekam, aż luki zapelnia się same przez się – mój umysł niech będzie ciągle falującym morzem, które nareszcie kamień ogładzi [...]. [N 73]

Do połowy 1893 r. taki właśnie umysłowy byt swoich dzieł uważał pisarz za najkorzystniejszy: istniały one jako twory dynamiczne, podlegające uzupełnieniom i zmianom na skutek przemian zachodzących w umyśle autora, umiejętne zaś kształtowanie intelektu zapewniało celowość (czy nawet: nieuniknioność) tych zmian. Wiązało się to również z problemem obiektywnego podejścia do własnych dzieł: świadome kształtowanie materii utworu pociąga za sobą subiektywizm, którego uniknąć można, pokładając zaufanie w nieskrępowanej pracy „ducha”²⁶. Zresztą także i później, kiedy już się Irzykowski zwrócił ku natychmiastowemu „wykonywaniu” powziętych myśli, podświadomość była najlepszym recenzentem we wstępnej fazie kształtowania utworu. Notatka z czerwca 1893 dotycząca planowanego „studium charakterystycznego w formie dramatu” kończy się następująco:

Niech się tam nieświadomie we mnie ten problem lepiej skryształizuje, jeżeli w ogóle moje nieświadome siły zechcą się interesować tym tematem. [D2 327, podkreśl. A. W.]

Przez dłuższy czas także „robienie” wierszy następowało „najlepiej bez używania papieru, jedynie myślą, bo widok papieru i atramentu tamuje mi myśli” (D2 327), rezygnacja zaś z tej metody twórczej (ze względu na to, iż w myślach gubiła się forma; a przecież Irzykowski, jak sam zauważył, był „obojętny na formę” i rozmaite jego realizacje poetyckie świadczą, że raczej ją sobie narzucał, aniżeli używał do własnych celów) również odbyła się nie bez zastrzeżeń: „sądzę, że tak jest lepiej – poniekąd jednak tylko” (D2 346), zanotował poeta 30 VI 1893; tego samego dnia pojawiła się też w dzienniku ostatnia wzmianka o *Różach zimowych*, możemy więc uznać tę datę za zamykającą okres młodzieńczego konceptualizmu pisarza.

Trzecim powodem, dla którego Irzykowski zamiast uczyć się na własnych błędach, nosił – i udoskonalał – swoje utwory w głowie, był z gruntu intelektualistyczny typ jego umysłowości. Świadectwem niezwykle wczesnego uświadomienia sobie tego stanu rzeczy jest notatka z 1 VII 1891:

mogę uchodzić za prozaicznego poetę, bo nie bawi mię wcale poezja, ile pewne jej zakątki! Wszak do poezji przyszedłem na drodze filozofii i może do niej wrócę. Nie bawi mię świętość i proroczość, ale literackie filozofowania co się tyczy planów, charakterów itd. Planami moimi i pomysłami kieruje nie tyle żądza poezji, ile chęć eksperymentów literackich [...]. [N 39]

Poza tym, iż stanowi ten fragment jedno z pierwszych obwieszczeń „rozbratu z poezją jako z postulatem”²⁷, wyraża on także przekonanie Irzy-

²⁶ Zapis z maja 1891: „*Der Dichter soll erst nach der That bewusst sein. Er soll ruhig zuschauen u. erwarten, wie ein Geist an ihm sein Werk vollendet. Wenn ich an diesen Geist glaube, so verhalte ich mich passiv; wo anders bin ich subjectiv*” (D1 37). Przekład: „Poeta powinien być świadomy dopiero po ukończeniu dzieła. Powinien spokojnie czekać i obserwować, jak jego duch sam doprowadza dzieło do końca. Zawierzywszy temu duchowi, zachowuję bierność; inaczej – jestem subiektywny”.

²⁷ Sformułowanie Irzykowskiego użyte w *Szańcu „Paluby”* (P 476).

kowskiego, że jego poszukiwania twórcze mają swe źródło w rozumowaniu i zapewne celem ich będzie zastanawiać, a nie wzruszać i zachwycać, stąd właśnie samowystarczalność planów i pomysłów tudzież wyższość penetracji wybranych zagadnień sztuki poetyckiej nad dokonywaniem kolejnych „uświęconych” realizacji.

Wzorem podziwianych niemieckich romantyków pragnął Irzykowski zostać przede wszystkim wielkim dramaturgiem (wiele wysiłku poświęcał wykryciu przyczyn tkwiącej w dziełach scenicznych „siły wstrząsającej”, opierając się zresztą na obserwacji własnych reakcji, co – tego był świadom – wykluczało raczej sukces jego sztuk u „publiczności” (zob. N 24, 90). Stąd też liczba jego, doprowadzonych na różne stopnie konkretności, młodzieńczych dramatów, jest dość pokaźna²⁸. W roku 1891 przepisany został do dziennika prolog do najwcześniejszego z dzieł tego rodzaju, już wówczas zarzuconego *Królewicza Alexandra*, wypełniony zastrzeżeniami co do pożytków z eksploatacji przeszłości historycznej przez poetycką wyobraźnię i właściwie samoreferujący swoją fragmentaryczność; zakończenie brzmi:

[...] „A więc nawet nie mam prawa
Wskrzesać tych cieni, jeśli nie mam tyle
Mocy natchnienia, by je widzieć we śnie”. [N 41]²⁹

Tenże sam rok był okresem największego rozkwitu dwóch, by tak rzec, bliźniaczych dramatów konceptualnych: *Spartanina* i *Róż zimowych*. Pierwszy z nich miał być poetyckim „dramatem z »*Sturm und Drang*«” (N 31); notatki do niego prowadzone już na początkowych, nie datowanych kartach dziennika mają charakter typowych zapisków warsztatowych: przeważnie jednozdaniowe, zawierają albo pojedyncze pomysły inscenizacyjne („Starzec w 1-ej scenie, gdy wszyscy wyszli, mówi jeszcze dalej, jakby mówił do kogo; i tym sposobem kończy scenę”, D1 51), albo aforystyczne w charakterze kwestie poszczególnych postaci (np. „W chwili szczęścia: nie mów nic, nie budź, nie wołaj swym głosem, choć cichym, czujnego anioła zemsty i wstrzymaj oddech”, D1 9; prawie nigdy nie są to dialogi) czy nawet pozbawione kontekstu metafory („Chmura obciążona łzami; w niej Bóg”, D2 6); bardzo rzadko napotkać można uwagi, równie lakoniczne, dotyczące poruszanych w utworze ogólniejszych kwestii (jak choćby wspólny dla *Spartanina* i *Róż* problem relacji między żywymi a umarłymi: „Każdy umarły może wrócić na ziemię, tylko nie chce. Spart[anin] mówi: ja wrócę, nie będę nielitościwym. —” (D1 91); świadczy to, iż zarówno przebieg akcji, jak idea utworu były dla pisarza oczywiste i potrzebowały tylko – gromadzonej starannie – „oprawy zewnętrznej”. Największe zagęszczenie tych notatek obserwujemy w marcu i kwietniu 1891, w maju zaś stopniowo ustępują one miejsca najpierw ogólnym rozważaniom na temat komediodramy, a następnie – zupełnie odmiennym formalnie i objętościowo „zarysom” *Róż zimowych*.

²⁸ W roku 1891 planował Irzykowski, poza wymienionymi w niniejszym artykule, jeszcze dwie komedie: *Czerwoną czapkę* i *Robaczki świętojańskie*; z 1893 r. pochodzą – nie zachowane do dziś, ale prawdopodobnie po części napisane – *Artysta życia*, *Pierwsza wiosna*, *Przed sądem* i *Posąg*.

²⁹ Warto odnotować, że w utworze tym po raz pierwszy pojawia się motyw wykorzystany później w *Palubie*: przywoływania określonej wizji sennej siłą woli.

Osobliwa postać tych zapisków przywodzi wyraźne skojarzenia z techniką strumienia świadomości (zastosowaną po raz pierwszy kilka lat wcześniej przez E. Dujardina, lecz z pewnością nie znaną jeszcze wówczas Irzykowskiemu); *Róże zimowe* w przeciwieństwie do *Spartanina* kształtują się dopiero na naszych oczach. Pierwsza i zarazem najobszerniejsza z notatek do *Róż* (z 24 V 1891, D1 42–43) stanowi wizję całości, niejako pierwszy rzut (skądinąd ani z niej, ani z żadnej następnej nie jesteśmy w stanie odtworzyć akcji dramatu: przedmiotem wszystkich są niemal wyłącznie stany uczuciowe bohaterów). Zwraca tutaj uwagę zupełny brak dbałości autora o spójność tekstu (wyjątek stanowią co najwyżej dwie ostatnie sekwencje, składające się na symboliczne zakończenie, skądinąd niemal zupełnie nie związane z tym, co je poprzedza). Rozpoczyna się on typową sceną salonową, przechodzącą płynnie w intymne wyznanie głównego bohatera, Ludwika (będącego tu, być może, ogniwem łączącym, on bowiem wypowiada ostatnią kwestię w sekwencji pierwszej); sekwencja następna, acz zapisana jak dialogowa replika, nie może być przecież odpowiedzią na to, co poprzednio mówił Ludwik (z podobną sytuacją mamy do czynienia w tym fragmencie jeszcze dwukrotnie). Babka w kolejnej sekwencji mówi „dla atmosfery”, nie wiemy jednak, czy to ona próbuje ową atmosferę wywołać, czy też autor za pomocą tej wypowiedzi zamierza osiągnąć odpowiedni nastrój; nie wiemy też, kto i po co „stawia cylinder”, kogo spotkała babka i kto z nią w następnej sekwencji rozmawia.

Długo można by wyliczać trudności, jakie sprawia nie przygotowanemu czytelnikowi ten tekst: poszczególne sceny montowane są ze sobą bezpośrednio, bez żadnych objaśnień, słowa wypowiedziane przez bohaterów wymieszane są z kwestiami narratora zupełnie ich nie dotyczącymi; dodatkowo stosuje się metodę zbliżeń i oddaleń: pewne sceny zostały zaledwie zarysowane, w innych dokładnie podawane są długie monologi (przy czym monolog Ludwika balansuje między schematycznością a szczegółowością, w zależności od autorskich kompetencji).

Wszystkie te cechy charakterystyczne są – wedle ustaleń Roberta Humphreya – dla strumienia świadomości³⁰. Oczywiście, mamy tu do czynienia z tekstem nieartystycznym, roboczym, cel jednak jest ten sam: maksymalnie wiernie oddać tok myśli (przychyliamy się tu do naturalistycznej koncepcji strumienia świadomości³¹; zresztą Irzykowskiemu naturalizm zawsze był bliższy od symbolizmu), a w każdym razie umożliwić jego jak najdokładniejsze odtworzenie. Stosując terminologię Humphreya możemy notatki do *Róż* określić jako *soliloquia*³²; skoro jednak formalnym audytorium jest sam nadawca tekstu, technika ta, zamiast wzmacniać jego spójność, umożliwia tym

³⁰ R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*. Przełożył S. Amsterdamski. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 256, 262, 274.

³¹ Zob. mg [M. Głowiński], *Strumień świadomości*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2. Warszawa 1988, s. 488.

³² Zob. Humphrey, *op. cit.*, s. 265: „*Soliloquium* w powieści strumienia świadomości zdefiniować można jako technikę przedstawiania czytelnikowi treści i procesów psychicznych bohatera bezpośrednio – od niego samego [...], ale z ukrytym założeniem obecności audytorium”. Od monologu wewnętrznego różni je „o wiele większa spójność”, a „poziom opisanej świadomości jest zazwyczaj dość bliski powierzchni”.

większą swobodę w mozaikowym zestawianiu sekwencji tudzież opuszczanie elementów najlepiej ugruntowanych w pamięci, stanowiących niejako podstawę dla zapisywanych sukcesywnie „strumieni uszczegółowień”. W tekście dziennika (D1 i D2) znajdujemy 17 tego typu, dłuższych lub krótszych notatek, z których każda porusza zupełnie inne wątki, jak gdyby dramat miał się składać z takich właśnie, przenikających się płaszczyzn. W zapisie z 18 IX 1891 (D1 125) praca wyobraźni Irzykowskiego uwidacznia się tym plastyczniej, że wspomniane już wcześniej „*Stichworte oder Schlagworte*” zapisane są w języku, w którym zostały pomyślane, po niemiecku, przy czym zauważyć można, że dotyczy to nie tylko kluczowych sformułowań tekstu, lecz także zdań, które w języku polskim mogły brzmieć nieprzyzwoicie, w obcym zaś zyskiwały odpowiednią neutralność. Mamy tu też do czynienia z typowym przykładem korzystania ze swobodnych skojarzeń: zestawienie rażąco nie pasujących do siebie zdań (zapewne wypowiedzianych w zupełnie odmiennych sytuacjach) wywołane zostało podobieństwem początkowych słów. W przypadku tego tekstu sądzić należy, iż wszystkie względy formalne, a prawdopodobnie także chronologia – zostały odrzucone, jest to zupełnie swobodny zapis pracy umysłu, skupionego na temacie *Róż zimowych*.

Przez cały okres tworzenia tego dramatu borykał się Irzykowski z kilkoma problemami natury technicznej: rozmyślał, do jakiego stopnia można rozbudowywać charakterystyki bohaterów, na ile zaś mają oni być pionkami podległymi akcji (efekty tych rozmyślań zawarte zostaną *implicite* w dramacie *Zwycięstwo*, gdzie właściwości te są drastycznie rozdzielone); nie mógł dokonać ostatecznego wyboru między dramatem pisany ściśle według planu a takim, „który by się tak miał pisać, jak życie” (N 40); ubolewał nad niezajomością realiów, w których chciał umieścić swoich bohaterów³³; problemem był też dlań stopień „poetyzacji” tekstu³⁴. Pomimo tych trudności nie wahał się twierdzić: „Mam takie uczucie, jakbym tylko zgubił manuskrypt róż zimowych” (D1 100). O obiektywnym (aczkolwiek konceptualnym) istnieniu tego utworu niech zaświadczą dwa inne cytaty. Pierwszy pochodzi z sierpnia 1891 i stanowi opis wzruszenia, jakiego doznał Irzykowski na skutek rozpoznania w sytuacji życiowej wątku zawartego już w dramacie:

Wracając widzimy panie i panny; między panienkami jedna 14-letnia, bardzo przystojna, tylko że nad ustami miała puszek czarny, jakby wąsy. Jerzy ją spostrzega i mówi do mnie: „Widzi pan, ta już tak młoda, już wiedzą o tym wszyscy w Sanoku”. I do opodal stojącego kolegi krzyknął na całe gardło: „Patz, pamiętasz, Sanok”. Było to, ma się rozumieć, z jego

³³ W zapisie z 13 IX 1891 czytamy: „*Róże zimowe* miałbym już gotowe, gdyby nie to, że nie poznałem w życiu nigdy domu, w którym bym tu mógł moje osoby [...] połączyć. Malować zaś na mocy refleksji jest dla *Anfängera* ryzykowne” (D1 136).

³⁴ Już na wstępnym etapie konstruowania *Róż zimowych* (17 VI 1891) postawił sobie Irzykowski „trudne zadanie do spełnienia: bohatera nie wypoetyzować zanadto” (N 34), jednakowoż dwa lata później notuje: „Spostrzegam, że wiele elementu lirycznego wpakowałem do *Róż* niewłaściwie, wiele wprost lirycznych motywów. Dlatego splądruję je i w ten sposób oczyszczę temat” (D2 345). Ewentualne przepoetyzowanie dramatu kładł autor na karb tego, że główny bohater miał być „lirykiem nieświadomionym”. Środkiem zamierzonej „prozaizacji” mogło być stosowanie skatologii („poezje do podcierania się”, D1 125), parodii motywów uważanych tradycyjnie za romantyczne („Powieszono słowiki w krzakach”, D1 145) oraz trawestacji zwrotów idiomatycznych drogą ich udosłownienia („Oddam ci moją rękę, ale wpięć ją utnę”, D1 145; jest to wyraźna zapowiedź gier językowych uprawianych później przez S. Zielińskiego i M. Słyka).

strony okrucieństwem. Biedna dziewczyna odwróciła głowę i popatrzyła na nas. Zauważyłem w jej twarzy jakąś nad wiek dojrzałość, co z dopiero powiedzianą mi wieścią dało szczególny obraz. Śledziłem z żywym współczuciem ruchy tej pięknej grzesznicy, róży zimowej!

W tejsze chwili zacząłem od razu z biciem serca widzieć i czuć tę atmosferę mej tragedii; żadna myśl nieskromna nie przeszła mi przez głowę, tylko snułem w myśli idealny romans z tą istotą, której nawet imienia nie znałem, jak bym ja do niej przemawiał i o niej myślał, i kiedy napawałem się tymi fantazjami, spostrzegłem się w dziedzinie *Róż*. [N 54]

Jak widzimy, autor wprowadził się w stan jednoczący „lekturę” i „ponowne tworzenie” dramatu. Drugi cytat jest o wiele późniejszy, pochodzi z okresu, kiedy wysiłek formowania *Róż* został już zarzucony, sam utwór jednak ciągle funkcjonował jako pełnoprawne dzieło literackie, a nawet wpływał na postępowanie Irzykowskiego:

Przyczyny tego mego stosunku do Witolda są łatwe do poznania. Jeszcze dawniej w moich planach dramatycznych — nigdy nie napisanych — bawiłem się takimi obrazami idealnymi, nawet raz w *Różach*, chociaż już daleko wyraźniej. Nie wiem, dlaczego mi przychodzi na myśl Orcio Krasińskiego — wszak w moich postaciach dziecięcych nic doń podobnego nie ma. [N 81]

Swoboda, z jaką autor kilku nie napisanych dramatów zestawia „swoje postacie dziecięce” z bohaterem *Nie-Boskiej komedii*, świadczy o ich wciąż intensywnym istnieniu w umyśle twórcy. Należy więc wnioskować, że decyzja o przerwaniu pracy nad *Różami zimowymi* nie była spowodowana jedynie natłokiem nowych pomysłów dramatycznych, lecz także potrzebą zachowania tego dramatu w postaci najzupełniej pierwotnej, aby mógł pozostać rzeczywistym odzwierciedleniem pewnego okresu w życiu intelektualnym autora — realizacja groziła już bowiem zniekształceniami, skażeniem przez powzięte tymczasem nowe idee.

O znaczeniu *Róż zimowych* dla Irzykowskiego świadczyć może późniejsze wprowadzenie bohaterki o imieniu Hermina do *Snów Marii Dunin*; nie jest to zresztą jedyne, co łączy te dwa utwory, w maju 1893 zanotował Irzykowski myśl Ryszarda (takie bowiem imię przybrał w końcowej fazie pracy nad *Różami* ich główny bohater, Ludwik): „Na świecie nie ma ideałów, ale można je mieć, można je żywić” (D2 298). Zostało tu sformułowane — w formie załączkowej — podstawowe zagadnienie, z którego wywiódł pisarz zarówno *Sny*, jak i całą *Palubę*.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na osobliwy stan „dynamicznej równowagi”, w jakiej Irzykowski utrzymywał *Spartanina* i *Róże zimowe*. 20 VI 1891 zapisał w dzienniku:

w *Różach* badam, czy mój bohater nie pożre późniejszych, czy mi wystarczy oleju, aby i tamtym lampkę żywota zapalić? Spostrzegam ciągle pewne podobieństwo, np. ze *Spartaninem*, i planując jeden charakter, zmieniam w myśli stosownie drugi, wynagradzając mu jakim innym rysem rys odjęty. [N 34]

Dramaty te zachowały do końca swoją odrębność, czego świadectwem jest, iż pomimo zdominowania dziennika przez obszerne projekty *Róż* — notatki do *Spartanina* pojawiały się ciągle w tej samej, lakonicznej formie co na początku. Pisarz miał świadomość oryginalności swojej metody twórczej:

Dotychczas nie spotkałem nigdzie w pamiętnikach lub biografiiach tego rodzaju wzmianki jak moje planowanie, tj. że rachuję się z kilku dramatami naraz: gdzie mam wydać główną bitwę? [N 40]

Zapewne, w podobny sposób postępowało ze swoimi utworami wielu pisarzy, jednakowoż dziennik Irzykowskiego jest rzeczywiście tym właśnie wyjątkowym dziełem, w którym taki sposób tworzenia został rzetelnie opisany.

3

Najwcześniejsze poglądy Irzykowskiego dotyczące twórczości poetyckiej wywieść można z tradycji romantycznej: bardzo żywo odczuwał on bowiem owo „tak znamienne dla czołowych przedstawicieli estetyki romantycznej rozróżnienie między poezją a wierszem”³⁵; wielokrotnie spotykamy się w dzienniku z wyznaniem typu: „jestem poetą” lub „nie jestem poetą”, w zależności od tego, czy słowo „poeta” rozumiane było potocznie jako „piszący wiersze”, czy też odpowiadało pojęciu romantycznego „geniusza”. Szczególnie znamienna wydaje się – iście futurystyczna – deklaracja z 11 IV 1891: „Nie jestem – poetą: bo mam na myśli tylko zemstę na całym świecie, a potem mam zmysł tylko dla kilku chropowatości” [N 31]; słowo „poeta” otrzymało tu wyraźnie negatywny wydźwięk, a własną osobowość twórczą ujął autor w kategoriach buntu (treść) i antyestetyzmu (forma), odcinając się w ten sposób stanowczo zarówno od poetyki pozytywistycznej, jak i – dopiero się formującej – młodopolskiej.

Przede wszystkim wstrętna była Irzykowskiemu konieczność pisania złych wierszy w celu doskonalenia warsztatu: zbyt wielki szacunek żywił do swoich myśli, by pozwalać sobie na zużywanie ich w ten sposób; zarazem jednak sam akt przenoszenia myśli na papier (i mistrzostwo w tym względzie³⁶) był dlań rzeczą nie pozbawioną atrakcyjności. Zadowolającym wyjściem okazało się zupełne rozdzielenie poezji i wierszopisarstwa: przez kilka początkowych lat swojego literackiego terminowania wszystkie niemal ważne pomysły o charakterze poetyckim zapisywał Irzykowski „w stanie czystym”, bez uwzględniania wymogów formy (wzoru dostarczył uwielbiany Hebbel, który również zamieszczał w swoich *Dziennikach* utwory konceptualne, niekiedy nawet podając ich „imaginacyjną” formę³⁷), równolegle zaś uprawiał pisanie poezji „beztreściowych”, służących wyłącznie doskonaleniu poetyckiego rzemiosła. Oczywiście zarówno w jednym, jak i w drugim nurcie trudno się doszukać wybitnych osiągnięć artystycznych, stanowią one jednak interesujący dokument konsekwentnie stosowanej, oryginalnej strategii twórczej (do zapisków tych sam Irzykowski przywiązywał większe znaczenie niż do wielu spośród „zrobionych” później na ich postawie wierszy, którym pozwolił zaginąć).

Pośród wierszy konceptualnych na szczególną uwagę zasługują „żywe poematy”, czyli sytuacje z życia, które Irzykowski utrzymywał dla ich niezwykle piękna, niekiedy także uzupełniając je tak, by w stopniu maksymalnym wyzyskać ich poetyckość. Jako przykład zacytujmy epifanię z czerwca 1893:

Wazoniki z kwiatami ustawione rzędem wzdłuż trefoaru. Idzie jakaś pani bogato ubrana, ogonem sukni przewraca jeden wazon i idzie, nie widząc tego, dalej. Za nią idzie jakiś

³⁵ Zob. S. Balbus, *Z problemów rytmiki wiersza Zygmunta Krasińskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 139.

³⁶ Zob. opis wymyślenia wierszy z synami mecenasa Ferstenburga (D1 92).

³⁷ F. Hebbel, *Dzienniki*. Wybrał i przełożył K. Irzykowski. Lwów 1911, s. 6, 111, 121.

obdarty chłopczyk i podnosi wazon, i stawia go na powrót. [...] Do poematu brakowało jeszcze tyle, aby jakaś opasła kucharka z bramy wyleciała i zaczęła krzyżeć: „Co ty, nicponiu, baciarnu? Chcesz ukraść wazonek?” [D2 301]

Doświadczenia zbierane przy notowaniu „żywych poematów” podsumowywać miał cykl *Parabole*, łączący ów poetycki realizm z alegorycznością, na potwierdzenie tezy, iż „prawdziwe życie jest zawsze symboliczne”, przy czym „obrazy same, bez allegorii, miały być piękne” (D2 145). Obecność takich utworów w dzienniku pozwala mniemać, iż niektóre z opublikowanych później wierszy, pomawiane o humanitarną tendencję i naśladownictwo Konopnickiej (np. *Na łące* albo *Żydówka*³⁸), miały również, w zamierzeniu, być „żywymi poematami”; niestety, forma wierszowana wpłynęła na ich wartość artystyczną wysoce niekorzystnie (epifaniczny charakter zachował co najwyżej wiersz *Za miastem*, będący jednocześnie konceptualną instrukcją: jak zamienić banalny pejzaż w intrygujące dzieło sztuki).

Urody „żywych poematów” nie mają już sytuacje w całości wymyślane przez Irzykowskiego, a to za sprawą zamierzonej i natarczywej poetyckości³⁹, niekiedy jednak skrótowny zapis, brak wykończenia, wydobywa z tych utworów swoiste piękno, jak w „wierszu *à la Popiel*”:

późno wędrowcze, gdzież to ty... o nie pędź... oby most ci się zламаł... bo tam w tym domu, gdzie masz dziś gościć... wnieście, służalcy, potrawy — zaciera ręce... zastaje go z nie dogryzioną kością w zębach. — Nadsluchuje do ziemi. [D1 85]

Poszarpany tok narracji, niedookreślenie postaci, niejasność sytuacji — wszystko to sprawia, że osiągnięta zostaje w tym utworze autentyczna niesamowitość.

Dość często pojawiają się w dzienniku krótkie poemaciki opierające się w całości na pojedynczych obrazach symbolicznych, które z dzisiejszej perspektywy zaklasyfikowalibyśmy jako modernistyczny kicz (np. źródło wytryskające z czaszki ludzkiej, tajemnicza brama pośrodku pustyni, gwiazdy świecące pod ziemią, itp.⁴⁰), jednakowoż ich poetycka „samowystarczalność” jest zjawiskiem zastanawiającym, przywodzi bowiem na myśl równie abstrakcyjne poematy Mallarmégo, zmierzające do „wyrażenia tajemnicy świata”, która jest nie tylko „nierozwiązalna i niezwykle ciemna”, lecz także „pusta i milcząca”⁴¹. Zapisaną przez Irzykowskiego w 1894 r. teorię symbolu uznać można za optymistyczną wersję teorii Księcia Poetów, „nicość” zastępującą „życiem” („symbol jest według mnie tylko formą, przejawem najwięcej charakterystycznym jakiegś nieznanej nam »bezimiennej« części świata, czyli życia” (D3 615); sądzymy jednak, iż jego o kilka lat wcześniejsze zapiski poetyckie wynikały z jeszcze bardziej pierwotnej potrzeby (będącej zapewne jedną z „dziecięcych chorób twórczo-

³⁸ Pierwowzorem *Żydówki* jest, być może, zanotowana w dzienniku „humorystyczna” scenka obejrzana przez Irzykowskiego na „przedstawieniu optycznym” (D2 340).

³⁹ Np.: „— mit seiner Geliebten im Walde. Wir lauschen dem Nachtigall. Da erschallt die Glocke u. der Nachtigall verstimmt” (D1 40). Przekład: „— z jego [!] ukochaną w lesie. Wsłuchujemy się w śpiew słowika. Aż tu rozbrzmiewa dzwon i słowik milknie”.

⁴⁰ *Nb.* ostatni z nich zostanie użyty w tytule rozdziału XV *Patuby* jako jeden z elementów stosowanej tam specyficznej terminologii.

⁴¹ Poglądy Mallarmégo przedstawiamy w oparciu o interpretację R. Welleka (*Termin i pojęcie symbolizmu w literaturze światowej*. W: *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. Warszawa 1979, s. 364–365 (tłum. A. Jaraczewski)).

ści”): przedstawienia czegoś, obojętne, czy miałyby się to okazać Niczym, czy też Czymkolwiek, co byłoby jednocześnie absolutnie piękne i absolutnie niezwykle; dotarcia do esencji tajemniczości rozumianej jako zjawisko estetyczne. Idei tej hołdował Irzykowski, gdy zafascynowany obrazem „pasterzy, którzy pogrzebali posąg”, starał się „odszukać w nim myśl, tj. nazwać to uczucie, które zawierało się już [...] przy wyobrażeniu tego zajścia” (D2 228); ona też zapewne patronowała powstaniu „hipersymbolicznego” opowiadania *Wielki jeździec*, którego lekturze towarzyszy jednak doznanie – wyzierającej spośród nagromadzonych tam obrazów – pustki.

Osobną grupę conceptualnych utworów Irzykowskiego stanowią zarysy wierszy-traktatów, jak choćby *Zbieracze ostatków romantyzmu*, poemat oceniający szanse realizmu w poezji (która tak się powinna mieć do powieści realistycznej jak światło księżyca, wydobywające tylko kontury rzeczy, do światła słonecznego), czy *Sonety Saturna*, w których gromadził poeta swoje przemyślenia dotyczące kosmosu (m.in. przekonanie o istnieniu pozaziemskich cywilizacji). Na tle liryki patriotycznej końca XIX w. *horrendum* wydać się może zestaw – częściowo notowanych po niemiecku – projektów wiersza na 100 rocznicę Konstytucji 3 Maja (bezpośrednią inspiracją był ogłoszony z tej okazji konkurs poetycki), których czysto warsztatowy, antyemocjonalny charakter czyni z nich zjawisko w literaturze polskiej wyjątkowe.

Swoje wiersze conceptualne – mimo że nie istniały na papierze – poddawał niekiedy Irzykowski skrupulatnym analizom. Na początku kwietnia 1893 znalazły się w dzienniku aż cztery tego rodzaju zapisy: z 2 IV, dotyczący wiersza o człowieku z zapaloną głownią w ręku (opisany tu został proces ustalania źródła inspiracji literackiej, którym okazało się opowiadanie E. T. A. Hoffmanna); z 3 i 4 IV, poświęcone kolejnym wersjom poematu o kwiatach śniących się wędrowcowi jako gwiazdy, a więc o odbywającym się we śnie „tłumaczeniu” wrażeń węchowych na wzrokowe (pierwszego dnia Irzykowski analizuje okoliczności zewnętrzne, w jakich zrodził się ten pomysł, drugiego – oceniając zmiany wprowadzone do poematu – próbuje wychwycić ogólne cechy swojej wyobraźni); wreszcie w streszczonym 8 IV „wymyśleniu” pt. *Zwiastuny wiosny* widzi pisarz reminiscencje z *Amicisa* i wpływ formalny (chodzi tu prawdopodobnie o narrację zastosowaną zamiast opisu, utwór został bowiem wywiedziony z wypracowania, które Irzykowski pomagał pisać swojemu uczniowi) Kellera.

Około połowy 1893 r. dotychczasowy conceptualista zasmakował w „wykonywaniu wierszy”, bardzo jednak niewiele realizacji utworów conceptualnie już zapisanych zyskało ostateczną aprobatę autora; w tomie *Wiersze i dramaty* znalazły się tylko: *Dług*, *Niemy duet*⁴², *Ergo decipiatur!* i *Chrystus z Oberammergau*⁴³. Rzeczą o wiele bardziej frapującą jest pomieszczenie w tym tomie

⁴² W pierwotnej wersji jest to „dwuwiersz”: „Stoi chłopiec i dziewczyna, bardzo się kochają. Teraz następuje konkluzja prozą: ale wstydzą się to powiedzieć sobie” (D1 61).

⁴³ Wersja conceptualna (z kwietnia 1891, D1 16), aczkolwiek pisana prozą, zawiera już ową charakterystyczną komórkę rytmiczną, na której, w celach stylizacyjnych, oparty został późniejszy wiersz. O jego ostatecznym „wykonaniu” zdecydował „znak” otrzymany przez Irzykowskiego we śnie (zob. zapis z 7 XI 1893, D3 410).

dwóch dokumentacji konceptualnych. Pierwotną wersję pierwszej z nich znajdujemy w dzienniku pod datą 30 XII 1894 (okazuje się bowiem, że w przypadku Irzykowskiego nawet całkowite oddanie się wierszopisarstwu nie wyklucza możliwości osiągnięcia efektów konceptualnych). Rozpoczyna się ona zdaniem, które poza tym, iż określa okoliczności, w jakich dzieło powstało, informuje też, że następujący potem fragment nie będzie pełnoprawnym tekstem poetyckim, lecz jedynie przykładem jakichś zewnętrznych swoich właściwości: „Raz, siedząc na ganku w dzień, pisałem na karteczce taki wiersz:” (N 145, podkreśl. A. W.). Po tych słowach pojawia się rzeczywiście wiersz, *Na laweczce tu usiądę...* – należy on do grupy „żywych poematów”, sytuacja jest tu zapisywana bezpośrednio w trakcie wydarzeń, a dla podkreślenia jej poetyckości użyty został rymujący się parzyście 8-zgłoskowiec. Tekst urywa się dramatycznym wielokropkiem po nie rymującym się wersie 17; kolejnym składnikiem dokumentacji jest fragment prozą zaczynający się słowami „Dalsza treść miała być taka:”, przez co jego forma zostaje pozabawiona jakiegokolwiek znaczenia; rzecz kończy się stwierdzeniem: „W całej tej sytuacji nie ma ani literki kłamstwa” (N 145) – wskutek czego owa treść staje się absolutnie niezmienna i obligatoryjna. Żadna z części tego tekstu nie jest w pełni literaturą, ostateczny efekt artystyczny dostępny jest jednak czytelnikowi jako wnikięcie w ideę niemożliwego ujęcia całej przedstawionej treści w przedstawioną formę; w ten właśnie sposób, nie mogąc napisać wiersza doskonałego, pozostawił Irzykowski wiersz idealny, obrazujący, jak poezja zawarta w przedstawianej sytuacji z jednej strony domaga się opracowania pod względem formalnym, a z drugiej – skutecznie mu się wymyka, przede wszystkim dlatego, iż stanowi „dokument wzruszeń, których nie dającą się zbić potęgą jest to, iż zaistniały”⁴⁴, toteż jakakolwiek zmiana dokonana w strukturze zdarzeń jest niedopuszczalna.

Nieco inaczej przedstawia się ten sam utwór w *Wierszach i dramatach*. Otrzymujemy tu „odarte” ze wszystkich objaśnień: wiersz i fragment prozą. Wiersz przedłużony został o cztery nowe wersy, co jednak – gdy go porównać z wersją dziennikową – pogłębia tylko wrażenie daremności tego rymowania; daremność tę musiał odczuć także sam poeta, skoro zrezygnował z akcentowania wyższości wiersza i zestawił go z prozą na równych prawach. Część prozatorska ujawnia dzięki temu swoje walory, jednak bynajmniej nie poetyckie – chodzi tu bowiem o to, dzięki czemu tekst staje się maksymalnie przejrzysty, wolny od wszelkich przymusów formy: zwięzłość, swoboda operowania konkretem, brak jakiegokolwiek organizacji rytmicznej czy brzmieniowej – wszystko to sprzyja wyeksponowaniu swoistego piękna opisywanych zdarzeń. Dokonał więc Irzykowski poetyckiej nobilitacji zapisu konceptualnego; funkcja formy części wstępnej ogranicza się tu do sugerowania czytelnikowi, iż prezentowany tekst w całości jest wierszem.

Druga z zamieszczonych w tomie poetyckim Irzykowskiego dokumentacji konceptualnych nosi tytuł *Wspomnienie* i z pozoru wydaje się pomyślana analogicznie do utworu analizowanego poprzednio, podobnie bowiem składa się z wiersza i fragmentu prozą. Jednakże ten prozatorski dopisek nie pre-

⁴⁴ T. Walas, *Irzykowski – poeta i dramaturg*. „Nowe Książki” 1978, nr 6, s. 45.

tenduje bynajmniej do miana poezji, nie kontynuuje też wątków poruszonych w wierszu, wręcz odwrotnie: relacjonując okoliczności, które uniemożliwiły dokończenie poematu, unicestwia go niejako, sprawia, iż zawarty w tym utworze ładunek patosu trafia w próżnię, wywołując efekt zdecydowanie groteskowy. W jednym z zapisów dziennikowych wspomina Irzykowski o pomysłach, które utrwała „w stanie surowym”, ponieważ zrodziły się w momencie, gdy ich poetyckie opracowanie uniemożliwione zostało przez warunki zewnętrzne, a powracanie do nich w czasie bardziej sprzyjającym aktywności pisarskiej przyrównuje do „wskrzeszania pogrobowców” (D1 187). W przypadku *Wspomnienia* utwór znajdował się już na dość dalekim etapie realizacji, ale też jej udaremnienie okazało się definitywne: od momentu wykrycia pomyłki, której „ofiara” padł autor, próby ukończenia poematu w niezmienionej konwencji byłyby nacechowane emocjonalną nieszczerością, do jakiej Irzykowski nie czuł się zdolny. Przecież jednak ta chwila, w której poeta porwany nastrojem wspominał „rzekomego bohatera”, zachowała się w tym utworze lepiej, niż gdyby ją w jakikolwiek inny sposób opisać. Łącząc w nierozzerwalną całość patetyczny wiersz i beznamiętny komentarz, dystansuje się Irzykowski od pierwszego z tych tekstów (a zwłaszcza od jego „zawstydzającej” inspiracji), uobecnia natomiast sam, niemożliwy do powtórzenia, akt twórczy w całej jego młodzieńczej powadze i śmieszności.

4

Wydanie przez Irzykowskiego tomu *Wiersze i dramaty* (1907), cokolwiek by o nim sądzić, uznać trzeba za przedsięwzięcie niecodzienne. Krytyka nie potrafi do dziś przejść nad nim do porządku, czego objawem najjaskrawszym pozostaje bezradny okrzyk Michała Głowińskiego: „Jak wielki krytyk mógł ogłaszać teksty tego rodzaju!”⁴⁵ Wojciech Głowala domyśla się istnienia w psychice autora *Paluby* jakiejś „nie poprzebijanej ścianki (P 186) tkwiącej „między twórczością a jej zrationalizowanym projektem” (stąd niemożność właściwej oceny własnych utworów)⁴⁶. Z kolei Teresa Walas próbuje zamknąć poetycki dorobek Irzykowskiego w formule „naturalizmu lirycznego”, będącego po części reliktem pozytywizmu (pozostawanie pod „nieodpartym urokiem faktu”), po części zaś pokrewnego programowi estetycznemu Stanisława Przybyszewskiego (odrzuć kryteriów formalnych i moralnego wartościowania przeżyć)⁴⁷. O ile zdaniem Głowali „uparte trzymanie się pisania wierszy przy niemożności doprowadzenia go do jego projektów, które uważało się za dobre [...]”, było jednym z „irracjonalizmów charakterologicznych” Irzykowskiego, o tyle w interpretacji Walas próba poetyckiej nobilitacji „nagich, artystycznie samowolnych faktów psychicznych”⁴⁸ stanowiła element walki racjonalisty-Irzykowskiego z irracjonalnym pojęciem talentu. Nie odmawiając sądom przytoczonym trafności, a jednocześnie widząc w każdym z nich częściowe tylko rozwiązanie kwestii, pozwalamy sobie przedstawić

⁴⁵ M. Głowiński, *O Irzykowskim*. „Nurt” 1977, nr 8, s. 25.

⁴⁶ W. Głowala, *O wierszach Karola Irzykowskiego*. „Teksty” 1975, nr 2, s. 125.

⁴⁷ Walas, *loc. cit.*

⁴⁸ Głowala, *op. cit.*, s. 126. — Walas, *loc. cit.*

jeszcze jedną propozycję wyjścia z impasu i zinterpretować „kłopotliwą” edycję jako gest o charakterze konceptualnym.

Już w r. 1891, a więc przed napisaniem pierwszego z opublikowanych później wierszy, zastanawiał się Irzykowski nad problemem oceny twórczości młodzieńczej; 13 VIII zanotował w dzienniku:

Wiem, że [Hebbel] nieco z swych dawnych poezji zniszczył i tego potem pod pewnym względem żałował. — Ocenic stosunek poety (młodego *nb.*) do swoich poezjek — raz je szanuje, to znów pogardza. Tradycja nakazuje pogardzać i wewnętrzna przekora, głupiec istotnie ten, co je bezwzględnie wielbi — jeden i drugi nienaturalny. [D1 81]

Zapis ten pochodzi wprawdzie z konceptualnego okresu twórczości i jego autor nie zetknął się jeszcze właściwie z „substancjalnością” własnego dorobku, przecież jednak w świetle tej wypowiedzi trudno byłoby utrzymywać, iż publikacja wierszy przez Irzykowskiego była wyrazem bezkrytycznego uwielbienia poety dla swoich utworów. W dalszej części tej samej notatki podkreślona została dokumentalna wartość juveniliów:

Powinno się tylko czuć, że „to musiałem napisać w danej chwili”. Czy teraz zgadzam się jeszcze na te wiersze? Muszę, bo zmienić ich nie mogę. — Tak jak ojciec mający złego, pustego syna, nie powinien mówić: bodajęś się był nie narodził, ale nie powinien go chwalić. [D1 81]

Wiersz ujęty więc zostaje jako „fotografia” stanu ducha czy nawet szerzej: 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. Szczególnie ważne w zacytowanej notatce są: niechęć do konwencji lekceważenia wierszy młodzieńczych oraz postulat obiektywnego ich traktowania. Skądinąd odczytywanie własnych wierszy porównuje poeta na razie do „duchowego onanizmu lub zjadania własnych odchodów, i to nie tylko zjadania, ale smakowania w nich i konserwowania” (D1 82)⁴⁹, pogląd ten jednak z czasem uległ złagodzeniu:

człowiek nigdy nie może się nazwać: jestem poetą, tylko byłem albo będę. Dlatego także wytlumaczalnym jest, dlaczego na jawie podziwiał prawie swoje poezje i zachwyca się nimi: właśnie przez kontrast niemocy na jawie i siły w czasie „natchnienia” czytając własny wiersz czyta się go jakby cudzy i mówi się: „autor to samo tu wyraził, co ja ongiś myślałem lub czułem”, i czuje się sympatię do autora. [D1 187]

— zapisał Irzykowski 4 X 1891; a więc to, co dla poety jest koprofagią, dla „zwykłego człowieka”, którym jest poeta na co dzień, stanowić może miłe doświadczenie duchowe, polegające na dostarczaniu sobie zobiektywizowanych („cudzych”) wspomnień, które jednak dlatego są piękne, że są jednocześnie „własne”; zresztą poeta przyznaje, że owa „sympatia dla autora” bliska jest — „zarozumiałości”. Stronę artystyczną swoich utworów oceniał zresztą Irzykowski bardzo surowo; kilka dni wcześniej zapisał w dzienniku: „Kopnąłem nogą, a sowy i puchacze, sowy, nietoperze wleciały w górę! To nie jest poezja!” (D1 154), a kilka lat później:

Stosunek moich dzieł — bo już tego wyrażenia używać mogę — do moich dążeń nie jest równomierny. Dążenia moje zawierają co innego; chcę gmach budować i bieram cegielki, ale dzieła moje są tylko odrzuconymi cegielkami, którym w czasie wolnym od budowania formę kunsztowną nadałem. [D3 586]

⁴⁹ Por. uwagi S. Lema (*Doskonała próżnia. Wielkość urojona*. Kraków 1985, s. 83) na temat konceptualizmu jako „masturbacji duchowej”.

Skoro więc nie był z nich zadowolony zaraz po napisaniu, trudno oczekiwać, aby w kilkanaście lat potem zaczął nagle gustować w ich artystycznych walorach. Powodem ujawnienia tych utworów światu była owa zdolność uobecniania czasu, w którym powstały, a ściślej: człowieka, który je pisał, dokładnie takim, jakim wówczas był (jak czytamy w *Od autora*, „mają one [tj. wiersze] znaczenie i formę notatek”, WD 218). 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 z r. 1907 jest jedynie ich wydawcą, ogłaszającym dzieła „swoje”, ale jednocześnie – „cudze”. Publikacja ta nie jest więc świadectwem zdziwienia 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 conceptualną dokumentację, której przedmiotem jest rozpoczynający swoją pisarską drogę Karol Irzykowski – poeta. Mimo zastrzeżeń poczynionych w *Triu autora* autor *Pałuby* postanowił „zagrać w otwarte karty” i ujawnić swój – najwierniejszy z możliwych – literacki portret z okresu „przedpałubicznego”. Źródł tej niewątpliwiej ekstrawagancji szukać należy w nadzwyczaj poważnym i pełnym szacunku traktowaniu przezeń wszystkich etapów swojego rozwoju duchowego; trawestując zdanie Irzykowskiego stwierdzić można, iż zarówno *Pałuba*, jak i *Żydówka* – wszystko to wyszło z jego głowy, a więc ma pewien związek.

Skądinąd, całkiem jak Strumiński przy pisaniu biografii żony, nie ustrzegł się Irzykowski, wydając swój wierszowany „autoportret”, idealizacji: to mianowicie, co w młodości postrzegał jako efekt (niekoniecznie świadomie osiągnany) pisania poezji, w posłowniu *Od autora* przedstawia jako jej cel. Ponieważ nie udało mu się zrealizować ideału liryki filozoficznej, stwierdza bezapelacyjnie: „Uważam lirykę za instrument zbyt delikatny, by mogła wypowiedać myśli [...]” (WD 212), i dalej:

Myśl, choćby najgłębsza, może być dla liryka tylko zdarzeniem duchowym [...]; tematem wiersza staje się ona nie jako zagadnienie dążące ku pewnemu rozwiązaniu, lecz jako bodziec dla rodzenia się i kottowania uczuć [...]. [WD 213]

A przecież wielokrotnie określał w dzienniku pisanie wierszy jako „wykonywanie myśli”. Skoro zaś zamiast narzucanych jej przemyśleń liryka jego oddawała raczej towarzyszące im nieuchwytny stany psychiczne, zauważa Irzykowski:

zadaniem jej [tj. liryki] jest wyrażać stany podmyślowe i nadmyślowe, uświadamiać wszystko to, co subiektywnie atakuje duszę lub przekrada się obok niej niepostrzeżenie, co jest za wielkie lub za małe, za nowe lub za stare, za szczytne lub za śmieszne, za szczególne, za osobiste, za tajemnicze, żeby mogło być uogólnione i uspokojone w lodowaczącej wszystko myśli. [WD 212–213]

Pragnąc koniecznie przedstawić siebie jako twórcę realizującego „odrębne dążenie poetyckie”, zreagował ogólne zasady swojej twórczości, jednakże formułował je w czasie terażniejszym („uważam”, „lubię” *etc.*), nie są to więc objaśnienia, lecz wnioski z interpretacji: swój ostateczny ideał liryki wysnuł Irzykowski z lektury swoich dawnych wierszy.

Dla krytyków emocjonalny walor tych utworów nie był już tak czytelny, toteż nie baczyli oni na uwagi zawarte w posłowniu i – paradoksalnie – wypowiadali sądy łudzaco podobne do tych, jakimi Irzykowski traktował swoje wiersze zaraz po ich napisaniu, Stefan Garysz stwierdza: „poezji w nich nie znajdziemy”, a ich autor

jest filozofem i psychologiem *par excellence*, nie poetą-nastrojowcem. Znajdujemy w jego utworach wiele fantazji, ale używa jej jedynie jako środka do przeprowadzenia głębszych pomysłów⁵⁰.

Z kolei Wacław Moraczewski biada nad „zbyt rozpanoszoną refleksją” Irzykowskiego. Żaden z krytyków nie uwzględnił zresztą czasu powstania wierszy i ich juvenilnego charakteru (oczywiście bywają artyści, którzy w tym wieku są już dojrzałymi poetami, pamiętajmy jednak, że Irzykowski stosunkowo późno zaczął pisać wiersze). Zamiar konceptualny autora został zauważony (i od razu wyszydzony) przez Moraczewskiego:

Pan Irzykowski napisał sobie najzwyczajniejszy wierszyk pod tytułem *Żydówka*, w którym opisuje, jak się mleko wylało, i prosi nas, abyśmy stanęli na jego stanowisku i z tego szczególnego stanowiska go sądzili. [...] Stoimy wreszcie i nic nie widzimy⁵¹.

Bo rzeczywiście z tego stanowiska najwięcej dostrzec mógł sam autor. Ale też nie o sądenie tu chodzi, lecz o nostalgię, której, rzecz jasna, Moraczewski nie musiał podzielać.

5

Niewątpliwie najzabawniejszym tekstem w tomie *Wiersze i dramaty* jest kilkustronicowy utwór nazwany *Sceną z poematu dramatycznego pt. „Modra płaszczyzna”*. Uderza tu przede wszystkim brak jakiegokolwiek myśli przewodniej (jedyny element scalający to owa „modra płaszczyzna” stawu, nad którym rzecz się dzieje), rozmowa „studentów” jest doskonale błaża, próżno w niej szukać jakichś napięć dramatycznych, wyznaczniki treściowe początku i końca są zupełnie umowne; kontrast zawartości z pompatycznym tytułem niewiele ma sobie równych w całej literaturze. Utwór został podany bez komentarza, jedynie z adnotacją, że pochodzi z r. 1894, a więc poeta opiewający „chłapawki” i „puszczanie kaczek” miał już lat 21.

Dokładniejszych informacji dostarcza nam oczywiście dziennik, w którym czytamy o planowanej przez Irzykowskiego „idylli w formie dramatycznej” zatytułowanej roboczo *Pod wodospadem* (D2 345–346)⁵². Miały to być „obrazki z natury, prawie bez wątku dramatycznego”, łączące realizm z elementami fantastyki: miejscem akcji zamierzał poeta uczynić staw za miastem, jednocześnie projektując wprowadzenie do akcji nimf. Jeszcze tego samego dnia „wykonana” została pierwsza (i, zdaje się, jedyna) scena tego utworu „zupełnie nie będąca w pierwotnym planie”; wszystko wskazuje na to, że

⁵⁰ S. Garysz, *K. Irzykowski: dramaty i wiersze*. „Nasz Kraj” t. 3 (1907), z. 9, s. 354.

⁵¹ Moraczewski, *op. cit.*, s. 245.

⁵² Pod datą 30 VI 1893; musiała tu więc w datowaniu zajść omyłka albo ze strony Irzykowskiego-wydawcy, albo też – ustalającej chronologię zapisów dziennikowych Zofii Irzykowskiej.

właśnie ją znamy jako *Modrą płaszczyznę*. W zapisanych „na gorąco” uwagach autor informuje, iż akcja opiera się na jego wspomnieniach, stąd „realizmu w niej aż za wiele” (w każdym razie świat fantastyczny reprezentowany jest co najwyżej przez odpowiadające „studentom” Echo); specyficzny to zresztą realizm i korzystając z użytego przez samego twórcę porównania nazwać go możemy „stenograficznym”: „Piszę tak, jakbym stenografował; – jakbym patrzył na to”. Osiągana w ten sposób „naturalistyczna” dokładność wcale nie przeciwdziała niejasnościom tekstu, tym bardziej że głównym uzasadnieniem dla jego powstania była przyjemność z zapisywania (na dodatek: w formie dramatycznej) własnych wspomnień. Zauważa Irzykowski: „pewna część wiadomości, widoma i jasna dla mnie, ukrywa się przed czytelnikiem” – jest to więc rzeczywiście stenogram, możliwy do odczytania tylko przez samego twórcę, który posiada doń klucz. Drugą konsekwencją owego „realizmu” są – również zauważone przez autora – „przeskoki”; tu jednak w sukurs przychodzi *Róże zimowe*, które wciąż jeszcze są idealnym punktem odniesienia dla całej twórczości dramatopisarskiej Irzykowskiego: „w jednej scenie z *Róż*, którą planowałem szczegółowo, jest podobna metoda”. Fakt, iż Irzykowski opublikował ten właśnie utwór, nie dbając o los kilku innych (*Artysta życia* czy *Pierwsza wiosna*, o której wspomina jeszcze w części dziennika poświęconej Basi), również potwierdza nasz domysł, że w *Wierszach i dramatach* pragnął stworzyć przede wszystkim nostalgiczną dokumentację swojej przeszłości, w innym bowiem przypadku owa scena dramatyczna nie miałaby tu żadnej racji bytu, skoro sam autor uznał ją za niesamoistną i niezrozumiałą.

O ile *Modra płaszczyzna* wydać się musi postronnemu czytelnikowi humoreską, o tyle *Zarazie w Bergamo* bardziej przystoi miano ponurej farsy; utwór ten sprawia wrażenie, jak gdyby celem jego było jedynie połączenie rozlicznych niezgodności. Cezary Rowiński konstatuje:

interesujące pomysły, zaskakujące spostrzeżenia wtłoczone są w ramy kulejących wierszyków, bogato zdobionych częstochowskimi rymami, operujących ubogim i monotonnym językiem. Już samo ujęcie zamysłu *Zarazy*, aż proszącego się o docieklive opracowanie filozoficzne i psychologiczne, w formę libretta operowego, i to utrzymanego w dziewiętnastowiecznej konwencji, wydaje się konceptem cudacznym⁵³.

(Z tą cudacnością Rowiński nie do końca ma rację, gdyż w tym samym niemal czasie co *Zaraza w Bergamo* powstały w Rosji dwie opery do pokrewnego jej tekstu *Ucztę podczas dżumy* Puszkina: w r. 1900 Cezara Cui, a w 1903 – Sergiusza Prokofjewa.)

Z kolei Zygmunt Greń zauważa, że refleksje, jakie się w związku z tym dziełem nasuwają, są w stosunku do niego stanowczo zbyt poważne⁵⁴. Stąd też krytycy pisząc o *Zarazie* starają się wyodrębnić z niej aspekt godny szacunku i zajmować się tylko nim, od innych abstrahując: Rowiński poświęca kilka życzliwych słów poruszonemu w utworze problemowi konfliktu pierwiastka dionizyjskiego i apollińskiego; Teresa Walas natomiast zwraca uwagę na utożsamienie zasady dramatyczności ze strukturą utworu muzycznego⁵⁵.

⁵³ Rowiński, *loc. cit.*

⁵⁴ Z. Greń, *Rok 1900*. Kraków 1969, s. 328.

⁵⁵ Walas, *loc. cit.*

Poważnemu spojrzeniu na całość utworu niewątpliwie stoją na przeszkodzie osławione rymy⁵⁶; aby przeniknąć ich tajemnicę, prześledzić musimy udokumentowaną w dzienniku ewolucję poglądów Irzykowskiego na temat rymowania. W roku 1891, a więc wtedy gdy pisał on jeszcze bardzo niewiele wierszy, głównie zaś je wymyślał, jego zdanie o rymie było bardzo niepocholebne, przede wszystkim dlatego, że rym, jako sztuczny wymóg formy, nie wchodził w organiczny związek z wyrażaną myślą, lecz jedynie wymuszał jej deformacje (4 VIII: „rozumiem rytm, prozę, ale rym to coś nienaturalnego w tworzeniu – choć nie w wrażeniu – człowiek rymem nie myśli”, D1 77; 11 VIII: „Rym nie jest naturalnym, choć pięknym: właściwą formą jest rytm”, D1 85). Jednocześnie zaś konstataował poeta swoje „zamiłowanie do rymu niesystematycznie używanego” (N 42), toteż nie odrzucał rymu arbitralnie, starał się natomiast obmyślić sposób, w jaki można stać się „idealnym wierszokletą” i w ten sposób „zniszczyć kłamstwo formy” (D3 490). Odpowiedź znajdujemy w nie datowanym zapisku, prawdopodobnie z czerwca 1893:

Bo jak to jest z rymami? Nie szuka się ich daleko – bo to niedorzeczne i sztuczne. Rymy nie powinny być wyszukane, owszem, oklepane. – Ale używa się ich w ten sposób, jakby były konieczne, bo przychodzi się do nich całe nowe wyobrażenie [...]. [D2 307]

Tak więc jedyną rację bytu dla rymu stanowi: oddać go we władanie podświadomości, tylko bowiem „pierwsze lepsze” rymy, które „same się nasuwają”, posiadają pewną naturalność, zdolne są przekazać jakiś „rys realistyczny” (D2 307). Teoria ta nie mogła pozostać bez wpływu na twórczość poetycką Irzykowskiego. Pierwszym przejawem jej oddziaływania było pojawienie się w dzienniku w połowie r. 1893 tzw. „sklejeń rymów” – bardzo osobliwych tekstów, w których konsekwentne rymowanie jest praktycznie jedyną zasadą kształtującą: zapisywane są bowiem najczęściej bez podziału na wersy, z odrzuceniem wszelkich zasad rytmizacji, treść ich natomiast w znacznej mierze opiera się na swobodnych skojarzeniach wywołanych przez podobieństwo brzmieniowe słów. Nie wahał się też Irzykowski dla osiągnięcia dokładnego rymu zniekształcać wyrazów, doprowadzając w ten sposób do efektów bliskich wyszydzanemu później „dadanaizmowi”⁵⁷. Zresztą także owo lekceważenie treści, celowy prymitywizm, ludyczny charakter tych utworów – wszystko to zbliża je do improwizacji pierwszych dadaistów.

Najbardziej reprezentatywną grupą takich tekstów jest zapisany 2 VII 1893 cykl „sklejeń rymów” nawiązujący do konwencji liryki miłosnej. Niczym dadaści (których twórczość była pierwotnie protestem przeciw toczącej się wojnie), Irzykowski próbuje zneutralizować gnębiącą go nieszcześliwą miłość i sprzeciwić się tradycji poważnego traktowania takich stanów. Wychwalanie ukochanej czy też „wzniosłe” wyznania ujęte są więc przezeń w formę infantylnych wierszyków, których natrętne, automatycznie dobierane rymy, często celowo „nieeleganckie” (jeden z „panegiryków” zawiera 12 fraz

⁵⁶ Osławione najpierw przez publikację opatrzoną szyderym komentarzem fragmentów dzieła przez redakcję krakowskiego „Życia”, która utworu tego nie zakwalifikowała do druku (zob. N 252–255), następnie przez powtórzenie tych samych fragmentów w artykule T. Boya-Żeleńskiego *Brzydka książka* („Wiadomości Literackie” 1933, nr 29).

⁵⁷ Zob. artykuł „*Dadanaizm*”, czyli *poezja asemantyczna*, opublikowany w *Stoniu wśród porcelany*.

kończących się na *-uba*), wymuszające zupełnie „nieodpowiednie” słownictwo i obrazowanie — czynią z całości pełną sarkazmu parodię. Niekiedy zresztą owe „wprawki” przekształcały się w czasie pisania w poważny wiersz; było tak np. z utworem *Czas już wyjść wam z paczków, róże...*, rozpoczętym 28 VI 1893 jako „zabawa rymami samymi”, a później opracowywanym jeszcze przez tydzień i obrastającym w coraz to nowe komentarze. Także znaczna część spośród opublikowanych w 1907 r. wierszy, opatrzonych katarynkowo brzmiącymi rymami dokładnymi i gramatycznymi, wskazuje na dużą żywotność tej teorii⁵⁸, której najpełniejszą realizacją stanowi *Zaraza w Bergamo*.

Ów tekst do nie istniejącej opery powstał w r. 1897, kiedy to Irzykowski zapewniał w dzienniku: „kładę główną wagę na formę, w niej właśnie upatrując związku z problemem sztuki” (N 150). Dlatego też kształtowały ten utwór dwie aż zasady formalne: opisana tutaj teoria rymowania oraz opracowana w 1894 r. koncepcja dzieła scenicznego, które byłoby w stanie przewyciężyć tkwiącą w formie dramatycznej „organiczną wadę”. Czytamy w notatce z maja tegoż roku:

Po prostu nie wierzę w dramat. Jest to forma *a priori* kłamliwa [...], dramat na scenie powinien być głupi, mieć w sobie mnóstwo operowych pierwiastków i uzupełniać się dopiero w duszy widza, która jest całkiem różną od duszy czytelnika, choćby stanowili jedną osobę. [D3 538]

Stąd właśnie pomysł libretta, i to właśnie w XIX-wiecznej „głupiej” konwencji (bliższej zresztą — poprzez ideę muzycznego kształtowania materii dramatycznej — dramatom muzycznym Wagnera niżeli królującej na ówczesnych scenach operze włoskiej), której sprzyjały „oklepane” rymy panoszące się w tym dziele w ilościach wprawiających wprost w osłupienie: tutaj rzeczywiście one w głównej mierze kształtują znaczenie „wyśpiwywanych” kwestii i jeśli zastosować autorskie kryteria, mamy tu do czynienia z istną „orgią” nieskrępowanej podświadomości. Wartość artystyczna utworu realizującego uznane tradycyjnie za negatywne postulaty nie tylko estetyczne, ale i intelektualne, nie mogła, rzecz jasna, okazać się zbyt wysoka, jednakowoż pozostaje *Zaraza* niedoskonałym dokumentem idei doskonałego dzieła scenicznego, łączącego w swej formie najwyższą sztuczność (w makroskali) z największą (w mikroskali) naturalnością.

Jednym z ostatnich utworów konceptualnych Irzykowskiego jest *Kamerton śmierci* (1910)⁵⁹. Dramat ten dzieli się na trzy akty, w każdym zaś akcie w sposób ścisły zapisana jest tylko jedna scena, pozostałe natomiast (w tym scenę kulminacyjną) poznajemy ze streszczeń; dodatkowo w akcie II podaje

⁵⁸ Z jej dalekim echem spotykamy się jeszcze w pochodzącym z 1921 r. artykule *Futuryzm a szachy*, gdzie sformułowana została teoria następująca (cyt. z: K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany*. — *Lżejszy kaliber*. Kraków 1976, s. 103): „Między rymem a treścią wiersza zachodzi ten stosunek, że rym bywa niejako konduktorem, który ściąga, skupia, i konkretyzuje nagromadzoną w duszy poety potencjalną elektryczność”. Poza tym jednak powraca w tym artykule w sposób zdecydowany przekonanie o oczywistej „sztuczności rymu jako środka poetyckiego”.

Innym sposobem, z którego pomocą usiłował Irzykowski poradzić sobie z nienaturalnością rymowania, była osobliwa używana przezeń strofa 4-wersowa, gdzie rymowały się jedynie wersy pierwszy i trzeci. Powstawał w ten sposób wiersz jednocześnie rymujący się i nie rymujący, a w każdym razie aluzyjnie odsyłający do obydwu tych technik.

⁵⁹ Obok *Arki* (szkic do powieści, 1911), *Książki-Matki* (szkic scenariusza, 1933) i *Historii nie napisanego utworu* (1938).

autor przykładową (zatem nie obowiązującą realizatorów) rozmowę, a w III – monolog Kazimierza nad zwłokami Zeñci. W wypadku realizacji scenicznej należałoby więc cały niemal tekst dopiero napisać czy też improwizować go. W krótkim objaśnieniu wstępnym Irzykowski oświadcza, że chodziło mu o „przedstawienie dziwnych, daleko sięgających, dziś nieprawdopodobnych stosunków psychicznych między ludźmi” (WD 524) – stąd też nie tak ważne jest, o czym bohaterowie rozmawiają, lecz jakie treści psychiczne sobie w czasie tych rozmów przekazują; dlatego streszczenia dotyczą przede wszystkim nowych, tworzących się między protagonistami relacji i napięć. Oczywiście można uznać, że Irzykowski tych ledwie zaznaczonych scen po prostu nie potrafił napisać (a niektóre z nich wymagałyby rzeczywiście niezwyklej wirtuozerii dramatopisarskiej, np. scena 5 aktu I, w której „obydwaj przyjaciele na tle ogólnej rozmowy prowadzą dalej, w tajemniczych aluzjach, swoją poprzednią rozmowę, lubując się tym zuchwalstwem”, WD 538), jednakowoż nie zmienia to faktu, iż pomimo opublikowania tego utworu z adnotacją, że są to „wyjątki”, całość dramatu jako konstrukcji pojęciowej jest nam znana.

6

Konceptualny charakter twórczości Irzykowskiego stanowił niejako „odwrotną stronę” jego pisarskiej rzetelności. Akt twórczy obwarowany był dlań tyloma niezbywalnymi koniecznościami, że tylko w wyjątkowych wypadkach udawało mu się je pogodzić, a i wtedy na artystyczny rezultat tyle się miało składać czynników, iż pozostawał on dla autora zagadką i niebezpieczeństwem. Stąd konieczność korzystania z ujęć konceptualnych Irzykowski traktował z reguły jako słabość. Słabość ta jednak, gdy podejmował wysiłek wykorzystania jej do ściśle wyznaczonych celów lub też gdy bezlitośnie ją obnażał, stawała się w jego rękach istotną wartością artystyczną. Dość wspomnieć, iż nawet *Paluba* – jeżeli rozpatrywać ją zgodnie z autorską intencją, a więc jako projekt lektury *Studium biograficznego* przez pryzmat *Snów Marii Dunin* i z uwzględnieniem „instrukcji obsługi”, na którą składają się trzy pozostałe części dzieła wraz z piątą spośród wyróżnionych przez autora warstw narracyjnych *Studium* (zob. P 471) – nie jest bynajmniej powieścią, lecz obszerną dokumentacją konceptualną, w ramach której użyta została m.in. narracja powieściowa⁶⁰. Nie tylko zresztą beletrystyka stanowiła domenę konceptualnych działań autora *Czynu i słowa*: wiele jego recenzji zawiera projekty „idealnych wersji” utworów literackich i przedstawień teatralnych. Kategoria konceptualizmu pozwala więc odkryć wewnętrzną spistość dorobku Irzykowskiego, stwarza możliwość rozpatrywania jego nader zróżnicowanych pod względem wartości artystycznej utworów na jednej płaszczyźnie interpretacyjnej, ponadto zaś pozwalała mu dołączyć do grona pisarzy tak odeń różnych, jak choćby François Rabelais, Jorge Luis Borges, Lawrence Durrell czy Stanisław Lem, podobnie jednak zafascynowanych tworzeniem dzieł istniejących poza materią „papieru i czernidła”.

⁶⁰ W nią zaś z kolei wpisane zostały cztery inne utwory konceptualne: *Księga miłości* (pamiętnik erotyczny małżeństwa Strumieńskich), biografia Angeliki Kauffmann, pióra Piotra Strumieńskiego, *Chora miłość* (powieść malarza Gasztolda) oraz *Sny Marii Dunin*, wspomniane jako dzieło fikcyjnego pisarza, zmarłego nad morzem Tuscarora.