

Henryk Markiewicz

Nazywanie "beziemnego dzieła"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 94/1, 45-69

2003

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.

HENRYK MARKIEWICZ

NAZYWANIE „BEZIMIENNEGO DZIEŁA”

1

Żadne chyba dzieło literackie nie zostało przez autora wyposażone w tak rozległe i wszechstronne wskazówki interpretacyjne, jak *Pałuba* Karola Irzykowskiego; on sam pisał, że wysyła je w świat „zawczasu opancerzone, a nawet w broń zaczepną zbrojne” (576)¹. Nie tylko „studium biograficzne” o Strumieńskim przepłatał uwagami, które definiowały i wyjaśniały postawy i sytuacje duchowe bohaterów utworu, zawierały wnioski uogólniające, a także uzasadniały zastosowaną tu technikę pisarską, ale do tekstu głównego powieści dołączył dodatkowe komentarze w osobnych *Uwagach* i finalnym *Szańcu „Pałuby”*. Swoistym komentarzem miały być także *Sny Marii Dunin*, z kolei opatrzone *Wyjaśnieniem „Snów Marii Dunin” i związku ich z „Pałubą”*.

Autokomentarze Irzykowskiego po części były rzeczywiście sterowniczym ułatwieniem dla czytelników i krytyków, po części jednak wywoływały nowe trudności. Użyte tu terminy są metaforyczne, pojęcia, do których się odnoszą – krzyżują się swoimi zakresami, są przy tym workowate: obejmują, na zasadzie częściowej tylko przyległości czy podobieństwa, zjawiska z gruntu heterogeniczne. W dodatku autor często modyfikuje swe poglądy, a w każdym razie przestrzega, że są to tylko „przejściowe ukształtowania się [...] sposobu patrzenia na świat” (483), otwierające za każdym osiągniętym horyzontem horyzont nowy. Sam porównuje się przy tym do profesora, który łatwiejszą część prelekcji wypowiada głośno i przystępnie, a tę trudniejszą – „mówi obrócony do ściany, czasem mruczając pod nosem” (579)...

W owych komentarzach wysuwają się na plan pierwszy cztery kręgi problemowe. Przede wszystkim – świat ludzki jako teren konfliktu między pierwiastkiem konstrukcyjnym a pałubicznym. Pierwiastek konstrukcyjny tworzy hipostazy (549), upraszczające szablony i formuły, tyranizujące ludzi „słowa-postulaty” (440), „urojone linie wypadków” (483), pseudozwiązki między przypadkowymi zjawiskami (489), pozorne tylko „symetryczności”, tj. regularności (441). W nie-

¹ Wypowiedzi K. Irzykowskiego przytoczono tu z wydania jego *Pism* pod redakcją A. L a m a (Kraków 1976–2001). Sama cyfra w nawiasie odsyła do tomu: *Pałuba. – Sny Marii Dunin*; dla innych tomów zastosowano skróty: C/F = *Czyn i słowo. – Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*; D = *Dziennik*, t. 2; L = *Listy*; PT = *Pisma teatralne*, t. 1; S/L = *Słoi wśród porcelany. – Lżejszy kaliber*; W/B = *Walka o treść. – Beniaminek*.

których sformułowaniach pierwiastek konstrukcyjny ma zasięg jeszcze szerszy – wyraża się we wszelkich „planach pojmowania lub kształtowania” życia (254), we wszelkich abstrakcjach i uogólnieniach (185), „wszelkiej tematyczności w ogóle” (574).

Pierwiastek pałubiczny obniża wzniosłość i tragizm dysonansowymi, „zgrzytliwymi” elementami komicznymi i groteskowymi, podważa i „rektyfikuje” owe konstrukcje, czasem je całkowicie obala. Dzieje się tak za sprawą instynktu samozachowawczego u ludzi, ich dążenia do komfortu psychicznego, ale przede wszystkim – za sprawą samej rzeczywistości, „tych warstw życia, gdzie ono abstrakcji uraga, spod uogólnień się usuwa i objawia się jako trudne do rozwikłania, rozpaczliwe, wyjątkowe” (185), niepowtarzalne, a więc „bezimienne”, tj. nienazywalne (186). Można by powiedzieć, że w najszerszym znaczeniu przeciwstawienie: pierwiastek konstrukcyjny – pierwiastek pałubiczny, daje się sprowadzić do przeciwstawienia, którego jednym członem byłby *logos* w różnych swoich znaczeniach, drugim – *bios, chaos, mythos, anonyma...*

Sam Irzykowski zinterpretował dzieje Strumieńskiego nie jako kompromitację bohatera wobec idei, ale kompromitację idei, a więc pierwiastka konstrukcyjnego, i wobec bohatera (429), i wobec nakazów Bogini Rzeczywistości. Zarazem określił *Pałubę* jako dzieło apoteozujące pierwiastek pałubiczny (451). Ale i owa apoteoza podlega zakwestionowaniu: wprawdzie pierwiastek ten obdarza człowieka chwilami „najlepszymi i najbardziej wartościowymi w życiu”, ale nawiedza go „w formie brutalnej i niebezpiecznej albo wstydlivej i zawstydzającej” (483). Irzykowski cofa się też przed poddaniem własnego utworu działaniu pierwiastka pałubicznego, bo byłby to nadmiar rzetelności wobec nielojalnego środowiska literackiego (451).

Co więcej, pisarz gloryfikując frontalnie pierwiastek pałubiczny, chyłkiem, nawiasowo rehabilituje pierwiastek konstrukcyjny. Mniej istotne wydaje się to, że „odnosi [on] w końcu nad Strumieńskim zwycięstwo” (555). Więcej daje do myślenia zarzut postawiony obojgu bohaterom – nie, że budowali „wieżyczki nonsensu”, ale że wieżyczki te nie były silniejsze, lepiej przystosowane do rzeczywistości, tzn. z materiału lepiej poznanej rzeczywistości nie czerpali tematów do swych planów (434). Gdyby więc konstrukcje te były zakorzenione w rzeczywistości, miałyby rację bytu. Sam autor zresztą przyznaje się, że w powieści swej posługuje się abstrakcjami, postuluje zamiast wyszukiwania „pseudozwiązków” badanie związków prawdziwych, w *Trio autora* staje nawet po stronie „postulatowców” i usiłuje bronić „komedii charakteru”. Prowizorycznie, ale aprobatywnie definiuje poezję jako koronę myślenia, „inżynierię rzeczywistych zamków na lodzie i błękitnych mostów między ludźmi” (516). Okazuje się więc, że pierwiastek konstrukcyjny wytwarza iluzje i zafałszowania, ale też działa w kierunku celów nie dających się wprawdzie w pełni urzeczywistnić, lecz autentycznych, godnych afirmacji.

Niejako wycinek omawianych tu kwestii stanowi w *Pałubie*, z jednej strony, problem stosunku języka do rzeczywistości i w konsekwencji – granic jej poznawalności, z drugiej – problem zafałszowań występujących w życiu psychicznym jednostki.

Zdaniem Irzykowskiego, „w świecie zewnętrznym jeszcze jako tako przystają określniki do rzeczy”, natomiast jeśli chodzi o zjawiska psychiczne, określniki te

są niezadowolające – scalają zjawiska heterogeniczne, są jedną formą na różne treści (437), etykietką nakładaną na różne „p r z e s u w a l n e kompleksy kwestii” (549), kreują desygnaty urojone, nie dające się zrealizować, które alienują się i nabierają siły sprawczej w życiu psychicznym człowieka. Bezimiennymi, tj. nie-nazwanymi, pozostają natomiast rzeczywiste atomy rzeczywistości psychicznej.

Taki stan rzeczy nie jest nieuchronny. Mając świadomość względności używanej aparatury językowej, można i trzeba dążyć do jej „ulepszenia, zróżniczkowania, spotęgowania” (446), co czyni zarówno nauka, jak i poezja. Dzięki temu możliwe jest „przybliżenie się do niej [tj. prawdy], uwzględnianie i wyliczanie coraz to nowych okoliczności i relacji zacieśniających pole prawdy” (438), choć oczywiście „każda teoria jest tylko przybliżeniem” (445).

W związku z pierwiastkiem konstrukcyjnym znajdują się – choć tego Irzykowski wprost nie mówi – rozmaite „przesunięcia się pobudek” (257) i celów działania oraz uznawanych wartości, czasowe lub stałe zepchnięcie „punktów wstydlivych” (212), niemitych, kompromitujących, upokarzających w „toń nieświadomości” (357–358) i zastępowanie ich w „garderobie duszy” (213) „punktami fałszywymi” (530) – motywacjami społecznie akceptowanymi; tu należy także ignorowanie „nie poprzebijanych ścianek” (184), tj. sprzeczności między różnymi nastawieniami i odczuciami.

Procesy te zachodzą po części „nieświadomie” (217), czasem „na pograniczu świadomości i nieświadomości” (246), niekiedy wreszcie są „dość świadomą szacherką” (218). W zasadzie ocenia je więc Irzykowski negatywnie; zarazem przyznaje jednak, że wybierając wyższe formy życia, trzeba wejść w pewną rolę, odgrywać „komedię charakteru” (346). Toteż akceptuje Goetheańską maksymę „*So lasst mich scheinen, bis ich werde!* [Pozwólcie mi na ten pozór, aż się przemieni w prawdę!]” (430), podważa nawet kontrastowanie pozoru i istoty, niemniej za naczelny warunek poprawy stosunków międzyludzkich uważa kulturę szczerości pojmowanej jako „kwestia intelektualna” (434), tj. samorozpoznanie jednostki.

Czwarty wreszcie sektor autokomentarzy *Paluby* dotyczy jej poetyki. Autor przeciwstawił się tu poetyce modernistycznej, zwłaszcza młodopolskiemu stylowi, obliczonemu na efekty emocjonalne, przyznawał jednak, że zachowało się w książce sporo jego pozostałości. Ideałem byłoby „opisywać bezpośrednią rzeczywistość, w czasie teraźniejszym, ze wszystkim szczegółami – i na takim materiale wypowiadać swe spostrzeżenia i uwagi” (185); byłby to więc – mówiąc dzisiejszą terminologią – komentowany zapis strumienia świadomości. Ale metodę taką uważa pisarz za nazbyt skomplikowaną, gdyż przebiegi życia psychicznego rzadko dają się zaobserwować i są trudne do przekazania; przeszkadzają też pisarzowi narzucające się konwencje literackie. Aby ich uniknąć, postępuje wręcz przeciwnie: opowiada fakty tak, „jak się one przedstawiają *a posteriori*, dla rozważającej pamięci, nie dla wyobraźni”, w sposób zbliżony do pamiętnika i autobiografii, co pozwoli ujawnić „psychologiczny przekrój” czy też „esencję” owych faktów (220–221). Narracja taka powinna być zaopatrzona w komentarz intelektualnie wychowujący czytelnika, komentarz wielopiętrowy – nie tylko filozoficzny i psychologiczny, ale także estetyczny.

Zarazem Irzykowski zmierza do „przeniesienia punktu ciężkości z utworu do warsztatu poetyckiego” (575), co nazywa też metaforycznie „widzeniem własnych oczu” (450), i dalej jeszcze – do „aktu powstawania utworu” (559). W myśl po-

stulatów Emila Grossa chciałby więc włączyć do swego dzieła nie tylko rezultaty myślowe, ale całokształt współwystępujących z tworzeniem stanów uczuciowych, chciałby pisać „całym sobą” (450). Program ten – Irzykowski przyznaje – został tylko częściowo urzeczywistniony². W rezultacie *Pałuba* stała się – jak pisze – zlepkiem pięciu warstw. Są to: przedstawione fakty, opinie postaci o nich, inne interpretacje owych faktów, autorski stosunek do wymienionych poprzednio składników, wreszcie ogólne zapatrywania filozoficzne i estetyczne autora.

Irzykowski zdawał sobie sprawę, że fabuła *Pałuby* jest „ekstrawagancko-poetyczna” i zarazem prowokacyjna wobec „filiistrów” (574), oświadczał: „nie umiem rozwijać akcji [...], nie potrafię charakteryzować osób, nie mam stylu, piszę rozwlekle i sucho, nie mam poczucia przyrody, rozmachu, zmysłu architektonicznego, itp.” Przytacza takie zarzuty, ale ich nie zbija, poprzestając na zaleceniu dla krytyków, by zastanowili się, „czego im się wskutek rezultatów *Pałuby* przeuczyc wypada” (576). Kończy jednak ten autokomentarz enigmatycznym stwierdzeniem, że *Pałuba* jest „monstrualną ruiną – a i to tylko stylizowaną”, i zastrzeżeniem, że program jej jest jednorazowy, „dotyczy tylko jej samej” (586).

Takie są, jak się wydaje, główne tezy autokomentarzy Irzykowskiego, odczytane z intencją znalezienia spójności tam, gdzie – z pozoru przynajmniej – przeważa wrażenie sprzeczności i niekonsekwencji.

Umieścił również Irzykowski w swej książce osobny szkic pt. *Wyjaśnienie „Snów Marii Dunin” i związek ich z „Pałubą”*. Jednak *Wyjaśnienie* to w równym stopniu nowelę tłumaczy, co wywołuje nowe wątpliwości; tylko najważniejsze z nich można tu pomieścić. Najpierw: *Wyjaśnienie* – jak zaznacza autor – wprowadza do fabuły różne istotne uzupełnienia faktyczne, których z samego tekstu domyślić się nie można (np. skazanie Marii na śmierć przez Bractwo Wielkiego Dzwonu, treść roty przysięgi Bractwa, itp.). Uzupełnienia te – co gorsza – są z sobą sprzeczne: z jednej strony Bractwo Wielkiego Dzwonu to idealisci, ale idealisci połowiczni, bo miotają się między wiarą a niewiarą w istnienie Wielkiego Dzwonu, symbolizującego ideał (w tekście *Snów Acheronta* Movebo wyznaje nawet: „jesteśmy bractwem takiego dzwonu, którego nie było i nie ma”, 44), z drugiej strony mowa jest o tym, że członkowie Bractwa, świadomie działając w imię instynktu samozachowawczego natury ludzkiej, uruchamiają różnego rodzaju „kłapy bezpieczeństwa”, by przeciwdziałać realnemu niebezpieczeństwu, mogącemu doprowadzić do zniszczenia świata, jakim byłoby konsekwentne urzeczywistnienie się ideałów.

Z kolei Maria ma być symbolem pierwiastka odśrodkowego – niszczącej siły ideału (na co jednak treść jej snów bynajmniej nie naprowadza), a zarazem szpiegiem, którego Bractwo Wielkiego Dzwonu używa, by się dowiedzieć, czy „poza światem przygotowuje się jakiś zamach na świat” (563). Komentator nazywa ją także „przemysłowcem” i „łącznikiem obu światów” (565); w *Snach* określenie „przemysłowca” pojawia się, obok „zdrajców” Bractwa Wielkiego Dzwonu, w ustach Acheronty Movebo (44).

Nie dosyć z tym. Komentator arbitralnie każe nam rozumieć słowo „palimpsest” w podtytule *Snów* jako równoznaczne z „mistyfikacją”: „Autor wypowiada

² Później w *Walce o treść* Irzykowski napisał, że *Pałuba* była „narodzona z ducha ekshibicjonizmu” (W/B 443), a w *Dzienniku* – że utworzona została na podstawie pamiętnika pisanego w r. 1898 dla Ewy Brandówny (D 558).

oficjalnie przekonania, pod którymi należy dopatrywać się innych jego przekonań, wręcz przeciwnych tamtym” (560), przy czym „autor” oznacza tu także naratora kreowanego (doktora). Mistyfikacja jest więc dwupiętrowa: kreowany narrator jest narratorem niewiarygodnym – popada w sprzeczności, opuszcza pewne szczegóły, przekręca inne. Ale mistyfikuje także autor: pozornie stoi po stronie Marii Dunin, a potępia Bractwo, w rzeczywistości stanowisko jego jest wręcz przeciwnie. W zakończeniu, gdzie „autor sam odsłania swój stosunek do całego dzieła” (562) i przyznaje się, że również należy do Bractwa Wielkiego Dzwonu – to stanowisko „przeciwnie” także ujęte zostało w cudzysłów (560). Jeszcze większy kłopot w tym tkwi, że wbrew ustawicznemu odwoływaniu się komentatora do instancji autorskiej *Snów*, ów ostatni ustęp jest wyznaniem wiary nie jego, lecz owego niewiarygodnego narratora.

I na tym nie koniec: wbrew wielokrotnie akcentowanej solidarności z „klapiarstwem” komentator zaskakuje nas opinią, że w *Snach* doszła do głosu „ibsenowska surowość” (569), a więc idealistyczny maksymalizm, odrzucony dopiero w późniejszej *Pałubie*. Niemniej dziwi uwaga, że dowodem owego odrzucenia ma być ujawniająca się w *Trio autora* aprobata dla „postulatowców”, bo przecież owych „postulatowców” umieścić chyba trzeba po stronie idealistycznego maksymalizmu.

Łączność *Snów* z *Pałubą* polegać ma według komentarza na tym, że drugi z tych utworów jest „wypełnieniem ram mglisto [tylko] zarysowujących się w *Marii Dunin*” na skutek zastosowania tam ogólnikowych symboli, gdy tymczasem *Pałuba* znacznie bliższa jest praktycznego życia, ukazuje konkretnie „klapiarstwo” jako konieczną funkcję psychologiczną (569). Zauważmy jednak, że systematycznie przez Bractwo praktykowane „klapiarstwo” należałoby uznać za pewną odmianę pierwiastka konstrukcyjnego, a nie pałubicznego. Nie dowiadujemy się też, dlaczego autor zdając sobie sprawę z usterek *Snów* uważał, że warto je umieścić jako wprowadzenie do „studium biograficznego”.

Dodać jeszcze trzeba, że autokomentarze Irzykowskiego lojalnie, a nawet z pewną pedanterią wymieniają różne inspiracje jego dzieła – filozoficzne (Schopenhauer, Hebbel, Mach, Holzapfel) i artystyczne (Poe, *Morella*; Kleist, *Michael Kohlhaas*; Goethe, *Powinowactwa z wyboru*; Goszczyński, *Zamek kaniowski*; Hebbel, *Herodes und Mariamne*; Ibsen, *Brand*; Hamerling, *Homunculus*; Jacobson, *Niels Lyhne*; i inni).

Nie pada tu nazwisko Freuda (w r. 1903 już autora *Studiów o hysterii, Tłumaczenia snów i Psychopatologii życia codziennego*), choć takie wyrażenia, jak „kompleks duchowy dotyczący Angeliki”, „zepchnąć w głębiny duszy” (391), „przesunięcie się pobudek” (257), są zastanawiające. Później (w artykule *Freudyzm i freudyści* z r. 1913 i w liście do Karola Ludwika Konińskiego z 5 VII 1931) Irzykowski wyraźnie podkreślał, że pisząc *Pałubę* nie znał jeszcze prac Freuda; w *Beniaminku* przyznał się, że oddziaływały na niego w tym względzie pomysły Stanisława Womeli (W/B 445).

2

Jak na książkę nieznanego debiutanta, a przy tym dzieło trudne i sprzeczne z oczekiwaniami odbiorców, *Pałuba* spotkała się z dużym zainteresowaniem i uzna-

niem³. Nie przemawiała oczywiście przekonująco do starszego pokolenia. Eliza Orzeszkowa, dziwiąc się, że to „ogromnie sławna rzecz”, uważała *Pałubę* za „okropność” (list to Aurelego Drogoszewskiego z listopada 1903. Cyt. z: *Listy zebrane*. Oprac. E. Jankowski. T. 4. Wrocław 1958, s. 160). Teodor Jeske-Choiński („Kurier Warszawski” 1903, nr 278) orzekł: „psycholog powinien być jasnym, zwięzłym, logicznym, powinien być dobrym kompozytorem, a tej sztuki nie zna dotąd autor *Pałuby*”.

Wśród młodszych jednak zdecydowanie zdyskwalifikowali ją tylko niejaki Z. M. i Wilhelm Feldman. Pierwszy narzekł: „tak mazać, rozwlekać, nudzić i mardzić, jak to robi p. Irzykowski, to wprost okrucieństwo” („Ateneum” 1904, z. 4/5, s. 170). Drugi – w przypisku, dodanym zapewne w ostatniej chwili do tomu 3 *Pismiennictwa polskiego 1880–1904* (wyd. 3. Lwów 1905, s. 231–232), ironizując nad zachwytaami niektórych jednostek dla gwiazdy „pałubicznej”, która zabłysła nad Lwowem, schlaśtał Irzykowskiego niemilosiernie: jego program literacki uznał za nienowy, a „rezultaty duszoznawcze tu osiągnięte za ubogie”.

[...] *Pałuby* [...] do dziedziny sztuki zaliczać niepodobna. Obrzydliwym szwargotem gazeciarskim drobiazgowo opowiedziana tu pewna historia, nudna i pretensjonalna, nie spełniająca nawet założenia autora, jako pseudogłęboka analiza psychologiczna: żaden wypadek nie następuje tu jako konieczność nieodwołalna, na każdym kroku rządzi dowolność, najważniejsze zawiązania rozwiązuje przypadek. Całość świadczy o niskim poziomie duchowym i o barbarzyństwie formy, z tej strony dziedzic lub „odnowiciel” sztuki nie nadciąga.

Również Jan Kasprówicz należał do przeciwników *Pałuby*; według relacji Ostapa Ortwin (przekazanej Włodzimierzowi Pietrzakowi w wywiadzie *Rozmowy patetyczne* („Czas” 1936, nr 354)) poeta nie mógł mu nigdy przebaczyć, że jako opiniodawca lwowskiej Księgarni B. Połonieckiego przyczynił się decydująco do wydania tej książki. W rozmowie z Irzykowskim w r. 1910 atakowała go za „brzydotę” *Pałuby* Zofia Nałkowska (W/B 88).

Ale już Włost, czyli Maria Komornicka⁴, w „Chimerze” (t. 9 (1904), s. 331–332) uznała *Pałubę* za „dzieło nieodwołalnie poronione jako całość artystyczna, lecz nader ważne i ciekawe jako samodzielna próba stenografii i mikrografii duchowej”. Zapewne autor osiągnąłby silniejszy wyraz artystyczny, gdyby dla takiej analizy zastosował „impresjonizm”, niemniej spostrzeżenia są tu subtelne, oświetlone „genialnymi błyskami intuicji”; nade wszystko zaś:

świetne aforyzmy, niesłychane skojarzenia myśli, olśniewające uwagi robią z tej niezdarnej powieści księgę pochłaniającą i niezapomnianą; w ich imieniu przebacza się autorowi wszystkie jego pedanterie, a nawet i snobizmy...

Wadą *Snów Marii Dunin* – czytamy – jest „absolutny brak kompozycji i opowiadania (ujmowania życia)”, niemniej i tu „uderza i olśniewa zdolność uogólnień spekulatywnych i przemożny instynkt rzeczy utajonych”.

Również w redagowanej przez Feldmana „Krytyce” (1904, z. 7, s. 86–88) recenzent, Wacław Moraczewski, potraktował *Pałubę* z respektem jako „książkę jedyną w swoim rodzaju i zasługującą na jak najszczegółowsze zbadanie”. Zarzu-

³ Recenzje *Pałuby* omówiła, z innym jednak rozkładem akcentów, B. Winkłowa w książce *Karol Irzykowski. Życie i twórczość* (t. 1. Kraków 1987, s. 286–291, 296–298).

⁴ Irzykowski mylnie sądził, że pod tym kryptonimem pisał Wacław Berent (zob. S/L 87).

cając Irzykowskiemu lekceważenie okazywane innym, przyznawał mu „wielkość, szczerść, prostotę, sumiennosc”. Narzekał tylko, że „pisze [on] nie po polsku, lecz lwowskim żargonem”.

Nawet w jezuickim „Przeglądzie Powszechnym” (t. 82 (1904), z. 4, s. 143) Antoni Beaupré, w tonie, co prawda, protekcyjnym, stwierdzał, że w *Pałubie* mimo braku lekkości formy i niepotrzebnych interwencji samego autora znaleźć można „rzeczy w wysokim stopniu oryginalne”, zwłaszcza „wcale trafną analizę psychologiczną”.

Całkowicie aprobatywna była anonimowa recenzja w lwowskim „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim” (1904, nr 206); krytyk nazwał tu *Pałubę* „dziełem jednym z najniezwykleszych, jakie się pojawiły w naszej literaturze”, chwalił styl, którym autor potrafi wyrazić sprawy trudne w sposób zrozumiały – niekiedy nawet pisze z polotem, ujawniając „szczególną jakąś spekulatywną fantazję w rozumowaniu”.

W dwukrotnie publikowanej recenzji („Książka” 1903, nr 11, cyt. ze s. 407; „Słowo Polskie” 1904, nr 57) Władysław Jabłonowski, przyznając większe znaczenie komentarzowi niż warstwie fabularnej *Pałuby*, pisał o niej:

jest utworem głęboko oryginalnym, [...] jest dziełem myśli głębokiej, tak bogatej w doświadczenie życiowe, tak samorodnie przenikliwej, a przy tym wspartej dużym wykształceniem, że jednej małej części tego wszystkiego wystarczyłoby wielu naszym autorom na napisanie przyzwoitej powieści rodzaju „rozmówkowo-anegdotyczno-sentymentalnego”.

Czesław Halicz (pseudonim Czesławy Rosenblattowej) w „Przeglądzie Tygodniowym” (1904, nr 6) wykorzystał Szekspirowskie wyrażenie „beziemne dzieło”, pojawiające się w zakończeniu *Pałuby* dla określenia jej samej, bo uważał, że nie mieści się ona w żadnej kategorii gatunkowej: na pewno nie jest dziełem prawdziwej poezji, nie jest też utworem beletrystycznym, choć opiera się na fikcji literackiej. Zarzucał wprawdzie Irzykowskiemu manierę „sztucznej oschłości” stylu, wysoko jednak ocenił głębię analizy psychologicznej, odwagę w ujawnianiu „garderoby duszy”. Za szczególnie doniosłe uważał „rusztowanie utworu”, tj. warstwę dyskursywną, choć odradzał innym autorom naśladowanie w tym Irzykowskiego.

Wiktora Strusińskiego (*Sprawa „Pałuby”*. „Głos” 1903, nr 31) nie zadowalał sceptycyzm i jednostronnie destrukcyjny charakter *Pałuby*, sądził jednak, że może ona zreformować świadomość pokolenia i utorować drogę do przyszłej „idealnej *Pałuby*”, aprobującej już „możliwość ideałów”, toteż zjawienie się tej książki uważał za epokowe dla historii literatury. Kapryśny w swych sądach Jan August Kisielewski (*Karol Irzykowski*. „Myśl Polska” 1906, nr 22) określił *Pałubę* jako dzieło „nieznośne, ale wielce oryginalne”.

Obszerne, nie dokończone studium Stanisława Lacka *O doktrynerach* („Nowe Słowo” 1903, nry 15–20. Cyt. z: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. W. Głowala. Kraków 1980) trudne jest do omówienia, ze względu na enigmatyczność i paradoksalność, dygresyjność, a zarazem eliptyczność wywodów autora. Deklarował on, że ceni *Pałubę* jako książkę „zajmującą i dobrą” (s. 335), zwracał jednak uwagę, że Irzykowski to „umysł zbyt skory do przeciwstawień, a świadom niedorzeczności wszelkich przeciwstawień, skory do uogólnień, a świadom wagi i powagi szczególnego wypadku” (s. 392). Zarzucał mu, że krytykując Strumieńskiego za

systemowość jego myślenia, sam również system tworzy: „Zamiast systemu symetrycznego powstał system łamany, zygzak” (s. 377). Jest przy tym „doktrynerem rzeczywistości” (s. 341), wskutek czego *Paluba* staje się „nowym terrorem” (s. 357), wymierzonym przeciw wszelkiej przesadzie, przeciw wszelkim formom transgresji wykraczającym poza ową rzeczywistość. Zaznaczał przy tym Lack – stanowisko odosobnione w ówczesnej krytyce – że chodzi mu nie o autora jako rzeczywistą osobę, lecz o Irzykowskiego jako kreację literacką, która obok Strumińskiego w tej książce występuje (s. 337). Metoda analityczna, jaką Irzykowski wybrał, wiedzie do atomów psychicznych nie „bezimiennych”, ale „jednoimiennych”, tj. jednakowych dla każdego człowieka, nie pozwala natomiast dotrzeć do indywidualnej tożsamości postaci, a przy tym zniekształca je przez zastosowanie „gotowych formułek” językowych (jak np. egoizm czy szacherka); autor tylko „wskazuje, nie przedstawia” (s. 376).

Niemniej jednak Lack cenił *Palubę* wysoko i w artykule *Luźne uwagi o krytyce literackiej* („Nowe Słowo” 1905, nr 4), gromiąc Feldmana za jego opinię o tej powieści, podkreślał nowatorskie jej wartości: „(choć jeszcze nie jest powieścią nową zupełnie)”, to przecież „do nowej powieści zdąża prawdziwie”.

Stanisław Brzozowski w recenzji pt. *Cogitationes morosae* („Głos” 1903, nr 47/48. Cyt. z: *Eseje i studia o literaturze*. Oprac. H. Markiewicz. T. 1. Wrocław 1990. BN I 258) charakteryzował *Palubę* jako książkę „zaciekłą i systematyczną” w „demaskowaniu wszystkiego, co piękne i wzniosłe”, ale pod pozorami cynizmu, „złośliwego, mściwego uczucia”, „potrzeby umazania wszystkiego w błocie” domyślał się „niemocy wydobycia z życia ideału i niemożności obejścia się bez niego” (s. 150). Dobitną ekspresję tej właśnie postawy „człowieka przedmiotowego” (s. 154), niezdolnego do identyfikacji z żadnymi wartościami, uważał Brzozowski za naczelną i najbardziej cenną cechę *Paluby*. Znajdował w niej również „niezmierną moc subtelnych spostrzeżeń i rozbiórów psychologicznych” (s. 157, przypis), które zamierzał omówić w osobnym artykule *Psychologia włoskowata*, artykułu tego jednak nie napisał.

Żadna z tych recenzji Irzykowskiego nie zadowolili. W liście z 23 IV 1905 żalił się swemu entuzjaście Feliksowi Kuczkowskiemu, iż *Paluba* „ma przeważnie tylko tę smutną sławę, że jest ścisła, sumienna, drobiazgową, nudną” (L 65). Po latach uznał recenzje Lacka i Brzozowskiego za najważniejsze, pierwsza jednak ich lektura wywołała w nim silny sprzeciw. Z Lackiem zamierzał polemizować już po ukazaniu się początkowych odcinków jego eseju; nie wiadomo, dla czego z zamiaru tego zrezygnował. Brzozowskiemu ostro replikował w *Głosach do współczesnej literatury polskiej* („Głos” 1905, nr 31, potem w książce *Czyn i słowo*). Interpretację jego odrzucił jako powierzchowną, a nawet małoduszną w swoim „doktrynerskim zacierzwieniu”. Nie godził się z traktowaniem *Paluby* jako przejawu „epoki na wskroś zarażonej niemocą i niezdolnej do wytworzenia ideałów”; twierdził, że ideały owe zostały tam wymienione „wyraźnie, konkretnie” (C/F 381), zresztą książka „sama jest czynem, cząstkowym spełnieniem ideału”, dostarczając „narzędzi prawdziwego idealizmu przyszłości, opartego na szczerości względem [samego] siebie przede wszystkim”. Wreszcie przypominał wręcz przeciwną opinię Lacka, który ganił go za doktrynerstwo, czyli przecenianie idei.

więc diagnoza stoi przeciw diagnozie: cóż ma zrobić biedny pacjent? Nie robić sobie nic z jednej i drugiej i pójść dalej swoją drogą. [C/F 379–380]

Mimo cytowanych tu zgrzytliwości Brzozowski dedykował właśnie „autorowi *Pałuby* w hołdzie” o rok późniejszą książkę *Współczesna powieść polska* (1906), a w tekście nazwał go pisarzem „nieskończenie drogim, nieskończenie cennym”. Rozpatrując wówczas literaturę z punktu widzenia marksizmu, interpretował *Pałubę* jako bezwzględna krytykę wszelkich „mitów o oczyszczeniu wśród gnoju nie poruszanego” (*Eseje i studia o literaturze*, t. 1, s. 463), czyli wszelkich form życia duchowego oderwanych od czynnej walki o przekształcenie ustroju społecznego. Ku wnioskowi o konieczności takiej walki *Pałuba* – zdaniem Brzozowskiego – prowadzi, nie jest to jednak wniosek samego autora, który postuluje tylko „prywatną sumienność” jednostki; atmosfera życia galicyjskiego „odebrała mu wiarę w szczerłość i rzetelność historycznych perspektyw”, toteż nie zdołał on ujrzeć w człowieku – „działacza historii” (s. 465).

Brzozowski dodaje tu słowo „dotychczas”, co świadczyłoby o jego nadziejach na kierunek dalszej ewolucji poglądów Irzykowskiego. Nadzieje te nie zostały spełnione – i pod wpływem doznanego zawodu ocenę *Pałuby* diametralnie zmienił. W *Pamiętniku* (wyd. 1: 1913. Cyt. z wyd.: Warszawa 2000) drwi z „muchałapstwa duszy” (s. 119), w gloryfikacji „pałubizmu” dopatruje się „niezdolności decyzji, woli, stanowczości, jasnego życia”, braku zrozumienia dla „wielkich upraszczających i syntetyzujących interesów życiowych ludzkości” (s. 131).

Jak widać jednak z przedstawionego tu przeglądu, *Pałuba* – wbrew żalom Irzykowskiego – spotkała się z szerokim i przeważnie pozytywnym rezonansem. Toteż Feldman w nowym wydaniu swej pracy (*Współczesna literatura polska*. Lwów–Warszawa 1908, s. 548), nie wycofując uprzednich zarzutów (utwór „pozbawiony wszelkich cech artyzmu”), dodać musiał, że część pokolenia uznała *Pałubę* za „atak na kłamstwo [...] w wielkim stylu pomyślany” i dlatego „bliski i drogi” wielu czytelnikom.

Z Feldmanem polemizował Antoni Potocki w *Polskiej literaturze współczesnej* (cz. 2. Warszawa 1912, s. 278–279). Wywód jego jest paradoksalny i – jak się wydaje – nie wolny od niekonsekwencji. Potocki uważa *Pałubę* za jedną z najcenniejszych książek ostatnich lat. Wbrew zgodnej opinii poprzedników rehabilituje jej warstwę fabularną, przyznając autorowi „wielką sprawność artystyczną”, „dużą skalę odczuwania i wyrazu”, choć zarzuca mu, że mistyfikuje czytelnika (i siebie) „rebusami myśli, stylu, rysunku”. Natomiast krytycznie ocenia napastliwość autora, jako samozwańczego „stójkowego prawdy, a przede wszystkim – filozofię *Pałuby*. Interpretuje ją jako absolutyzację pierwiastka logicznego, przeciwstawionego twórczości, z czym trudno się zgodzić, mając w pamięci choćby ostatnie zdanie *Szańca „Pałuby”*, głoszące pochwałę „każdego śmiałego [...] lotu w podbiegunowe krainy ducha” (587).

Z takimi czy innymi zastrzeżeniami – Feldman i Potocki przyznawali *Pałubie* doniosłe znaczenie literackie. Natomiast w ówczesnych syntezach „profesorskich” była ona przeważnie pomijana. Nawet nie wspomnieli o niej Stanisław Tarnowski (1907), Aleksander Brückner (1908), Bronisław Chlebowski (1914, wyd. 1923), Maurycy Mann (w zb.: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. 1918). Brückner w wydaniu 3 *Dziejów literatury polskiej w zarysie* (t. 2. Warszawa 1924, s. 459) dopisał jedno, lekceważące zdanie o „pretensjonalnym, niby na umiejętnęj psychologii (doświadczalnej) opartym *Pałubie*”; użyciem rodzaju męskiego zdradzał, że książki tej chyba nie czytał... Marian Szykowski w krótkiej wzmiance umieszczonej we

Współczesnej literaturze polskiej (Poznań 1924, s. 507) nazwał *Pałubę* „głośną ongiś”, co implikowało, że sukces jej był tylko chwilowy.

3

Istotnie, w pierwszym dziesięcioleciu powojennym *Pałuba* nie budziła większego zainteresowania. Stanisław Baczyński w *Losach romansu* (Warszawa 1927, s. 93) skwitował ją jednym zdaniem, które zaczynając się jako pochwała, przekształcało się nieoczekiwanie i niezrozumiale w naganę: powieść tę nazwał głębocko ironiczną, pozbawioną przeto szczerości. Adam Ważyk, relacjonując po latach w książce *Kwestia gustu* (Warszawa 1966, s. 33–38) swe wrażenia z młodzieńczej lektury (ok. r. 1925), pisał, że to, co *Pałuba* mówiła mu o sferze podświadomości, było „bladym, wątlwym, lęklwym sygnałem w porównaniu z rewelacjami Freuda”, demaskatorstwo Irzykowskiego wydawało mu się natrętne i prostackie, niecierpliwił go „brak konkretnej wizji literackiej”, polemika z Młodą Polską niewiele go obchodziła. Przyznawał jednak, że znalazł u Irzykowskiego pewne bodźce intelektualne: przyszłego autora *Mitów rodzinnych* zainteresował zwłaszcza proces powstawania prywatnej mitologii w psychice Strumieńskiego, a bardziej jeszcze jego syna, nadto zaś – zarysowana tu filozofia życiowa, eksponująca ironię losu, rozbieżność między marzeniami a realizmem.

Sam Irzykowski stwierdzał w *Beniaminku* (W/B 447), że *Pałubą* wkrótce po jej ukazaniu przestano się interesować; „weszła ona do literatury tylko jako pewien liczman, który można czasem zacytować”. On także do niej powracał we wzmiankach rozsianych w różnych swoich tekstach. W artykule *W odpowiedzi St. I. Witkiewiczowi* („Ekran i Scena” 1924, nr 7) przypominał, powołując się na opinię Leona Chwistka, że „pierwszą polską próbą formizmu podjętą na wielką skalę była właśnie *Pałuba*” (PT 737; powtórzył to stwierdzenie w *Wywiadzie na księżycu Karola Irzykowskiego z samym sobą* („Wiadomości Literackie” 1925, nr 5)). W *Walce o treść* – że atakując pisanie „na wrażenie”, podjął pierwszy „antybebechowy” bunt w naszej literaturze (W/B 120). W *Beniaminku* – że wyprzedził kampanię antybrązowniczą Boya (W/B 447).

Zapowiedzią renesansu *Pałuby* był z entuzjastycznym polotem napisany artykuł Jana Topassa *Un Precurseur de Freud et de Proust* w „Pologne Littéraire” (1927, nr 4). Freuda dotyczyć miało prekursorstwo w sposobie pojmowania mechanizmu snów i ich związku z „życiem podziemnym”. Związki z Proustem dostrzegł autor w zakresie stylu:

Proza Irzykowskiego jest rozciąglą, podchwytliwa, z zakrętami i meandrami, już to spiralna, już to zygzakowata, i chociaż toczy się w rytmie bardziej pospieszonym lub, lepiej mówiąc, bardziej urywanym, bardziej zdyszonym, podobna jest do okrężnego pisania Prousta⁵.

W Polsce jednak Topass był autorem mało znanym, zasięg czytelników „Pologne Littéraire” – wąski. Toteż nieporównanie większe znaczenie od jego artyku-

⁵ J. Topass przedrukował potem swój artykuł w książce *Visages d'écrivains. Les aspects du roman polonais* (1930). Być może, pod jego wpływem z uznaniem pisał potem o *Pałubie* Edward Krakowski w *La Pologne contemporaine ou le génie d'un peuple* (1937).

tu miał esej Karola Ludwika Konińskiego *Katastrofa wierności. Uwagi o „Pałubie” Karola Irzykowskiego* („Przegląd Współczesny” 1931, nr 5. Cyt. z: *Pisma wybrane*. Warszawa 1955). Na wstępie deklarował on, że czyta książkę jako „t r a k t a t p s y c h o l o g i c z n y operujący przykładem ciągłym jednego żywota ludzkiego” (s. 115), trafniej jednak określił swe zainteresowania w przypisku końcowym, mówiąc, że chodzi mu o zagadnienia moralne zawarte w fabule. Z tej perspektywy „absolutnie nieufny stosunek do wszystkiego, co w życiu duchowym chce być kierunkowością i określonością” (s. 137), wydał mu się wręcz niebezpieczny, a sam postulat pogłębienia szczerości wewnętrznej – ubogi i mało obiecujący. Polemizując z tezami i sugestiami Irzykowskiego, Koniński odrzucał terror uroszczeń niewspółmiernych z realnymi możliwościami życia duchowego jednostki, uznawał prawomocność mitu „produktywnego”, tj. związanego pozytywnie z życiem. Szczerość tylko destruktywną oceniał jako niewystarczającą. Domagał się szczerości „dla jakiegoś celu, w jakimś kierunku, ku normie” (s. 141). Winę Strumieńskiego nazwał tragiczną, bo podejmuje on zadanie, którego nie może urzeczywistnić ze względu na swoje indywidualne dyspozycje psychiczne i brak oparcia w religii.

Zarazem Koniński, obok intelektualnego wyrafinowania, znajdował w *Pałubie* urok młodości, która potrafi podejmować „z t a k ą zawziętością sprawy tak n a i w n e, a tak zasadnicze” (s. 117). Trochę sofistycznie wyrażał też uznanie dla formy powieści – dziwacznej, a w istocie niesamowitej, ale dzięki temu adekwatnej do naczelnego jej tematu – „niezgodności wzajemnej wszystkiego, co się dzieje”; nawiasowo ubolewał tylko, że język jest czasem „niedbały aż do niezrozumiałości” (s. 138).

Rozprawa Konińskiego sprawiła Irzykowskiemu ogromną satysfakcję, której dał wyraz w liście do krytyka z 5 VII 1931, pisząc m.in.: „Takiej recenzji, jakiej się ja doczekałem od Pana, nie miał chyba żaden polski literat” (L 214). Przyznawał mu rację w sprawie oceny postaci Strumieńskiego i sposobu pojmowania szczerości. Może właśnie pod wpływem Konińskiego ubolewał w *Beniaminku*, że w *Pałubie* dostrzeżono tylko demaskatorstwo wobec ideałów, gdy on tymczasem dorzucił „odpowiednią ilość ciężarków na drugą stronę”, deklarował, że niemal całkowicie solidaryzuje się ze Strumieńskim, przyznawał, że „tzw. komedia, gest, pozór, obłuda itp. mają swoje głębokie uprawnienie”, i znów przytaczał słowa Goethego „*So lasst mich scheinen, bis ich werde!*” jako wyraz własnych najistotniejszych przekonań (W/B 447).

Wartości książki nie był jednak pewny. Może ironizował, gdy w *Beniaminku* nazywał *Pałubę* powieścią „słusznie zapomnianą” (W/B 443). Ale chyba nie krygował się, gdy pisał Konińskiemu, że nie wznawia *Pałuby*, choć mu to kilkakrotnie proponowano, ze względu na jej naiwność fabularną (L 215, 307), a Kazimierzowi Wyce – że przed wznowieniem musiałby ją całkowicie przerobić⁶.

Koniński wyznawał w zakończeniu *Katastrofy wierności*, że chciałby swą rozprawą zwrócić uwagę młodych na dzieło Irzykowskiego. Trudno powiedzieć, w jakim zasięgu spełniła ona to zadanie. W każdym jednak razie życzenie autora

⁶ Wspominał o tym K. Wyka we *Wstępie do „Pałuby”* (w: *Młoda Polska*. T. 2. Kraków 1977, s. 176).

zaczęło się ziszczać: wybitni przedstawiciele młodej polonistyki literackiej odkryli dla siebie *Pałubę* jako zjawisko doniosłe.

Najwcześniej zmanifestował to Konstanty Troczyński dwoma artykułami: *O artystycznej dyrektywie. Wyjaśnienia wstępne do próby krytyki „Pałuby”* („Prom” 1932, nr 4) i *Próba krytyki „Pałuby”* (jw., nr 5), przedrukowanymi wkrótce w tomie *Od formizmu do moralizmu* (Poznań 1934). Parafrazując Irzykowskiego, autor przypomina tu, że *Pałuba* jest wytworem czynności artystycznej, celowo instrumentalnej, tzn. że nacisk celowy intencji twórczej przenosi się tu z samego wytworu na czynność jego wytwarzania. W dalszym ciągu swych wywodów odbiega od tej formuły i pisze nie o czynności wytwarzania, lecz o warsztacie poetyckim, tj. zespole form literackich, którymi twórca rozpoczynając ów proces dysponuje. W końcu powraca do pojęcia „procesu kreacyjnego”, by stwierdzić – bez dowodów – że autorska przyjemność kontemplacji tego procesu była jednym z głównych motywów powstania *Pałuby*, co określa jako „hedonizację czynności artystycznej”. Analiza jednak tego warsztatu jest czynnością poznawczą, więc wartości poznawcze obok artystycznych stanowią istotne składniki dzieła. W rezultacie *Pałuba* okazuje się tworem skomplikowanym i „granicznym” w tym sensie, że łączy w sobie dwie „graniczności” sztuki – wiedzę i hedonistykę.

Po takiej charakterystyce „przebiegu wykonawczego” *Pałuby* Troczyński stawia pytanie o jakość zrealizowanej w niej dyrektywy artystycznej – centralnej, jego zdaniem, kategorii krytyki artystycznej. Wykluczając możliwość dyrektywy równowagi osiągniętej (znamionuje ona utwory wynikłe z całkowicie konfirmującego stosunku poety do tworzywa), znajduje tu współistnienie dyrektyw równowagi straconej i równowagi poszukiwanej. Pierwsza z nich urzeczywistnia się w groteskowej kompromitacji tradycyjnych schematów budowy powieściowej, druga – w próbie demonstracji nowej metody pisarskiej. Jednym z głównych jej założeń jest utrzymanie równowagi między „ultrarealistyczną techniką wyjaśnień psychologicznych zdarzeń fabularnych a symbolicznością zasadniczą pomysłu fabuły”. Tego założenia nie udało się Irzykowskiemu urzeczywistnić – zbyt drobna analiza psychologiczna uniemożliwiła odbiór fabuły jako symbolicznej, co spowodowało zwichnięcie artystyczne całego utworu.

Artykuł sprawia wrażenie, jakby autorowi bardziej chodziło o egzemplifikację własnych założeń teoretycznych niż o analizowany utwór. Egzemplifikacja ta niezbyt się powiodła, skoro sam Irzykowski twierdził, że niezupełnie ją rozumie (L 249)... Przy tym konkluzja nie była dla powieści korzystna. O doniosłości literackiej, jaką Troczyński *Pałubie* przypisywał, świadczyła jednak końcowa uwaga, że o powieści tej powinna być napisana cała książka.

O doniosłości tej wprost wypowiedział się Troczyński najpierw w artykule *Thomas Mann. Uwagi porównawcze o literaturze polskiej i niemieckiej* („Prom” 1933, nr 67), gdzie nie wahał się zestawić *Pałuby* z *Czarodziejską górą* pod względem „rzetelności myślenia twórczego”, a następnie – w felietonie *Karol Irzykowski* zamieszczonym w „Dzienniku Poznańskim” (1936, nr 47. Cyt. z: *Pisma wybrane*. Oprac. S. Dąbrowski. T. 2. Kraków 1998, s. 165–166) w związku z ówczesnym odczytem pisarza o charakterologii. Nazwał tu *Pałubę* utworem niedocenionym, a zupełnie wyjątkowym, jednym z nielicznych w literaturze polskiej, które „znaczą coś w literaturze europejskiej”. Uzasadniał ten sąd, po pierwsze, „uporczywym płynięciem [*Pałuby*] pod prąd” młodopolskich wyobrażeń

o twórczości artystycznej, po drugie – przewyciężeniem kultu spontaniczności na rzecz roli intelektu, rzetelności myślowej w twórczości literackiej. „Patos prawdziwie wielkiego czynu twórczego” – takim stylem dotąd o *Pałubie* nie pisano.

Jak dla Troczyńskiego *Pałuba* stanowiła dogodny materiał do zastosowania teorii czynności artystycznej, tak Kazimierzowi Wyce umożliwiła przemyślenie interesujących go problemów dynamiki wewnętrznej okresu literackiego w ogóle, a Młodej Polski w szczególności. Jego rozprawa pt. „*Pałuba*” a „*Próchno*” („*Marchoń*” 1937/38, nr 1. Cyt. z: *Młoda Polska*. T. 2. Kraków 1977) kontrastowała te dwie powieści: *Próchno* interpretował badacz jako nieszczerą, cząstkową i „związaną” reakcję przeciw panującemu wówczas ideałowi sztuki symboliczno-nastrojowej (s. 167), *Pałubę* – jako reakcję autentyczną, całkowitą, absolutną, za którą stoi typ twórcy odmienny od panującego w danym pokoleniu, a przeto „uciśniony” (s. 173). Niemniej jednak również *Pałuba* mimo skrajnej odmierności artystycznej nie zrywa całkowicie ze swą epoką – jest także wyrazem dekadentyzmu, ale „takiego, jakim być mógł, być powinien”, tj. „wyrafinowania intelektualnego, które nie lęka się swojej samoistości i samotności” (s. 171).

W zakończeniu Wyka, uzupełniając swe wywody, przytaczał z aprobatą zdanie Konińskiego o ukrytym w *Pałubie* zaangażowaniu emocjonalnym autora. Za tym cytatem kryła się implikowana ocena książki – entuzjastyczna jej afirmacja. Trudno było ujawnić ją bezpośrednio w rozprawie naukowej. Dał jej natomiast Wyka wyraz kilka miesięcy później jako współautor specjalnego numeru „*Pionu*” (1938, nr 24/25), w którym pisarze i krytycy, głównie młodzi, składali zbiorowy hołd Irzykowskiemu. Wyka zamieścił tu *Recenzję z „Pałuby”* (cyt. z: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*. Oprac. M. Urbanowski. Kraków 2000, s. 553–562): by uwydatnić jej aktualność, potraktował powieść tak, jakby była nowością wydawniczą. Jako „przełomowe zdobycze” *Pałuby* wymienił przede wszystkim nowoczesność analizy psychologicznej, która nie tylko rozbija szablony, uwzględnia niespodziankę, niepewność, „wzniosły nieporządek życia”, ale pamięta o potrzebie jasności i wytlumaczenia; dalej – „antyrutyniarstwo” w zakresie techniki powieściowej, traktowanie czasu (a właściwie pamięci) jako „funkcji naszej woli i pragnień”. Przede wszystkim zaś – orzekł krytyk – kompromitując pozory i zakłamanie, autor afirmuje wartości „nadbudowy idealistycznej”, marzenia. Zwróćmy uwagę na radykalne przesunięcie akcentów: Wyka zgodnie ze swym ówczesnym światopoglądem artystycznym uwydatnia to wszystko, co można z *Pałuby* wyczytać jako uznanie prawomocności pierwiastka konstrukcyjnego.

Porzucając fikcję recenzyjną Wyka stwierdza, że *Pałuba* jest wyprzedzeniem i rozwiązaniem problemów artystycznych, które w niedojrzałej formie występują w najnowszej powieści polskiej: Irzykowski – autor *Pałuby*, to nie tylko prekursor, ale również „przewodnik na przyszłość”.

Podpisuje się też Wyka pod opinią Wacława Kubackiego (*Sprawa ferdydurkizmu*. „*Ateneum*” 1938, nr 1), wyrażoną nieco wcześniej w recenzji *Ferdydurke*:

Obecność intelektualizmu i fantastyki, literatury i dokumentu, autokontroli i bezpośredniości, wielowarstwowość dzieła, skomplikowane przekroje – znajdują w *Pałubie* wzór wysokiej miary.

Warto nadmienić, że Bruno Schulz w recenzji *Ferdydurke* („*Skamander*” z. 96–98 (1938). Cyt. z: B. Schulz, *Proza*. Kraków 1964, s. 491) wskazał jako po-

przedniczkę książki Gombrowicza „przedwczesną i dlatego nieskuteczną *Palubę*”.

Bardziej krytyczna była opinia Artura Sandauera zawarta w liście do Brunona Schulza z 11 VII 1938 (cyt. z: B. Schulz, *Księga listów*. Wyd. J. Ficowski. Gdańsk 2002, s. 287–288). Nazwał on tu *Palubę* książką „znakomitą”, a jej autora – „ojcem eksperymentatorów polskich”. Zarzucał mu jednak uwikłanie w anachroniczną problematykę modernistyczną i poprzestawanie na negacji. W konkluzji pisał, że Irzykowskiemu należy się wdzięczność za „odkrycie polityki duszy”, całkowicie odmienne od freudyizmu.

Spośród starszych wtórował krytykom młodemu Kazimierz Czachowski w *Obrazie współczesnej literatury polskiej 1884–1934* (t. 2. Lwów 1934, s. 322–333). Podkreślał pierwszeństwo Irzykowskiego wobec Prousta w zakresie „mikroskopizmu psychologicznego” połączonego z wnikliwą analizą logiczno-poznawczą, wobec Joyce’a – ze względu na „sposób [...] pojmowania rzeczywistości, naturalizm widoków psychicznych” i nie zrealizowany pomysł zastosowania „strumienia świadomości” (Czachowski nie używa tego terminu), wobec Gide’a – dzięki wprowadzeniu czytelnika do warsztatu pisarskiego, zresztą bardziej pogłębione, niż dzieje się to w *Falszerykach*.

W innych owocnych próbach syntezy traktowano *Palubę* rozmaicie. Henryk Stein-Kamiński w wydanej w Moskwie książce *Pół wieku literatury polskiej* (t. 1. 1934, s. 174) doceniał zawartą tu „subtelna i wnikliwą analizę jednostki”, sądził jednak, podobnie jak Brzozowski, że autor, cofając się przed obnażeniem podstaw klasowych społeczeństwa, ograniczył szczerą do zakresu bardzo ciasnego. Inny krytyk marksistowski, Ignacy Fik, charakteryzując w *20 latach literatury polskiej 1918–1938* (1939. Cyt. z wyd.: Kraków 1949, s. 23) „pisarzy łączności” tego okresu z Młoda Polską, przyznawał, że *Paluba*, wyprzedzająca „o duży dystans” późniejsze zastosowania psychoanalizy do literatury, była rzeczą odkrywczą i precyzyjną, ale próba ta dokonana została „na materiale oderwanym od gleby i struktury społecznej”, co pozbawia ją „racji życiowej”.

Aprobata marksistów była więc tylko połowiczna, przynajmniej jednak *Palubę* zauważyli. Całkowicie przemilczeli ją natomiast Tadeusz Grabowski (*Historia literatury polskiej*, 1936), Zygmunt Szweykowski w *Dziejach powieści polskiej* (w zb.: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, 1936), a nawet Leon Pomirowski w książce *Walka o nowy realizm* (1933), która miała m.in. ukazać oddziaływanie tradycji literatury młodopolskiej na twórczość międzywojenną. Jan Lorentowicz (*Historia literatury polskiej od roku 1863 do chwili obecnej*. W zb.: *Wiedza o Polsce*. T. 2, cz. 2. Warszawa [1932], s. 207) znalazł w *Palubie* „próbę śmiałej analizy psychologicznej”, za nieporozumienie jednak uznał rozważanie jej jako dzieła sztuki. Juliusz Kleiner prezentując czytelnikom zagranicznym zwięzły zarys pt. *Die Polnische Literatur* w serii „Handbuch der Literaturwissenschaft” (1929) poświęcił *Palubie* zaledwie jedno, przychylnie zresztą zdanie (podczas gdy np. omówienie powieści Makuszyńskiego zajęło obszerny akapit); w podręczniku licealnym *Zarys dziejów literatury polskiej* (t. 2. Warszawa 1939) zdanie to w pewnym rozszerzeniu powtórzył. Do określenia „ciekawe studium powieściowe” ograniczył się Manfred Kridl w *Literaturze polskiej wieku XIX* (cz. 5, t. 2. Warszawa 1933, s. 177).

Obszerniej, ale z lekceważącą niechęcią wypowiadał się o *Palubie* Julian Krzyżanowski w *Neoromantyzmie polskim 1890–1918*, pisanym w r. 1942, ale ogło-

szonym dopiero w r. 1963 (cyt. z wyd. 3: Wrocław 1986, s. 278–279). Określił ją jako „dziwaczną hybrydę powieści i traktatu psychologicznego”. Swoich pomysłów powieściowych Irzykowski nie potrafił bowiem przetworzyć w plastyczne obrazy, a rozważaniom teoretycznym – nadać precyzji traktatu naukowego. Jawnym nieporozumieniem było tu przypisanie Irzykowskiemu zarówno poglądu, że za pomocą poznania rozumowego żadnych wyników osiągnąć się nie da, jak i zamiaru narzucenia wszystkim pisarzom swej metody jako jedynie słusznej i owocnej.

4

Nową fazę w losach *Paluby* rozpoczyna jej reedycja z r. 1948, która udostępniła szerszemu gronu czytelników tę książkę, stanowiącą już wówczas trudno osiągalną rzadkość antykwaryczną⁷. Do należytego zrozumienia powieści przygotowywać miał *Wstęp* pióra krytyka najlepiej wówczas do tej roli predestynowanego – Kazimierza Wyki (cyt. z: *Młoda Polska*, t. 2). Dzisiaj odczytany – w porównaniu z wcześniejszą *Recenzją* z „*Paluby*” sprawia pewien zawód.

Tematem nadrzędnym powieści nazwał Wyka początkowo „odwieczny dramat idealizmu” (s. 184), polegający na tym, że dążenie człowieka do ideału nie może się urzeczywistnić wskutek jego własnych wykrętów i uników, a także wskutek oporu samej rzeczywistości (s. 185). W dalszych jednak wywodach opozycja ta ulega stylistycznemu przemianowaniu, powodującemu przewartościowanie jej członów: czytamy teraz o „sporze pomiędzy wmówieniami i pretensjami idealizmu a prawami rzeczywistości” (s. 202) – i po takim przemianowaniu Irzykowski ukazany zostaje jako zdecydowany rzecznik praw tej rzeczywistości. Obronę ich prowadzi on, co prawda, „narzędziami pożyczonymi raczej z idealistycznej rekwizytorni”, ale często się w niej „zaplątuje”, broni jednak sprawy słusznej – i obrońca ta stanowi jedną z naczelných wartości książki.

Wyjaśniwszy, że *Sny Marii Dunin* są symbolicznym, a przeto ogólnikowym tylko ekwiwalentem studium biograficznego o Strumieńskim, Wyka skupia uwagę na prekursorstwie Irzykowskiego wobec Freudowskiej psychoanalizy marzeń sennych. Polegać ma ono na tym, że uwydatnia ich erotyczne treści, zastępcze spełnienie w nich życzeń, związki z przeżyciami dzieciństwa. Z kolei „studium biograficzne” wyprzedza psychologię indywidualną Alfreda Adlera, bo zwraca uwagę na znaczenie celów, które sobie człowiek nakreśla w swym życiu duchowym, oraz zależność owych celów od obrazu świata, jaki sobie wytworzył.

Cały ten wywód budzi pewne wątpliwości – wskazane cechy marzenia sennego nie są przecież swoiste dla teorii Freuda, nie implikują jego symboliczności oraz odwołania się do sfery nieświadomego czy podświadomego, a motywy rzekomo Adlerowskie sprowadzają się w gruncie rzeczy do zdroworozsądkowych truizmów.

O fabularnej warstwie *Paluby* Wyka był – podobnie jak niemal wszyscy jego poprzednicy – niewysokiego mniemania; słabość jej wyjaśniał małą znajomością życia u młodego pisarza. Wysoko natomiast ocenił „analityczny traktat odautor-ski na temat tej powieści” (chodziło tu zarówno o interpretacje psychologiczne,

⁷ Następne wydania ukazały się w latach 1957, 1971 i 1982.

jak i o rozważania treści ogólniejszej, np. o pierwiastku pałubicznym) oraz „książkę warsztatową o pisaniu utworu”. Nazwał te warstwy „quasi-powieścią analityczną” i „quasi-powieścią o powieści” (s. 194). Oba te określenia – Ingardenowskiej zapewne proveniencji – nie wydają się fortunne: psychologiczne analizy postępowania bohaterów były przecież pełnoprawną domeną właśnie tradycyjnej powieści, uogólnienia zaś Irzykowskiego z tej dziedziny dotyczące ludzi realnych, jak również rozważania warsztatowe bynajmniej swej „powieściowości” (w sensie narracji fikcjonalnej) nie pozorowały, wyraz „quasi” był więc mylny.

Wyka mocno podkreślił bogactwo i wnikliwość refleksji psychologicznych Irzykowskiego, choć zastrzegał się, że psychoanalityczne zapowiedzi stały się już „wyeksploatowanymi i mało aktualnymi marginesami laboratoryjnymi” (s. 202). Bez zastrzeżeń natomiast podnosił wartość wyznań warsztatowych Irzykowskiego, zwracając uwagę, że autor wprowadził je nie dla efektownej gry z czytelnikiem, lecz w pełni na serio, dla rzetelnego wyjaśnienia i uzasadnienia swych decyzji pisarskich.

Wydanie *Pałuby* nie wywołało szerszego rezonansu poza artykułem Marii Rzeuskiej (*Pozorna krzywda „Pałuby”*. „Odrodzenie” 1949, nr 21). W gruncie rzeczy konstatacje jej niewiele różniły się od tego, co pisał Wyka, ale wnioski oceniające były całkowicie odmienne. Przyznawała Irzykowskiemu dociekliwość i odkrywczosć w zakresie problematyki psychologicznej i teoretycznoliterackiej; z uwagi na używaną terminologię – mimo zaprzeczeń samego Irzykowskiego – nie miała pewności, czy był on całkowicie niezależny od Freuda. Całość utworu rozważanego jako powieść – ze względu na „analityczny pedantyzm, nużącą jednostajność” i ubóstwo ekspresji oceniła jako pozycję wręcz „małej wagi”. Uważała więc, że pierwsi krytycy *Pałuby* jej nie skrzywdzili. Od siebie dodała jeszcze ten zarzut, że Strumieński żyje w próżni społecznej, psychika jego nie została powiązana z realnością, a prawda psychologiczna w powieści zawarta ma charakter „najoczywiściej pesymistyczno-naturalistyczny, nie realistyczny”.

W roku 1949 zabrzmiało to jak zarzut zbieżny – zapewne wbrew intencjom Rzeuskiej – z zarzutami, jakie *Pałubie* można było wówczas stawiać z pozycji marksistowskich. Tak się jednak złożyło, że marksiści na jej temat się nie wypowiedzieli. Tylko młody wówczas polonista, Jacek Lipiński, w artykule „*Pałuba*” jako program literacki Karola Irzykowskiego („Prace Polonistyczne” t. 7 (1949), s. 151) napomknął: „Widząc dokładnie – jak mało kto u nas – nadbudowę psychiczną rzeczywistości, Irzykowski nie dostrzegał niemalże »programowo« jej ekonomicznej podbudowy i uwarunkowania”. Wyka w swym pospiesznie skreślonym skrypcie *Zarys współczesnej literatury polskiej (1884–1925)* (Kraków 1951, s. 262) zaznaczył, że eksperyment powieściowy Irzykowskiego był wprawdzie „daleki od formalistycznej zabawki”, zmierzał jednak ku „tym formom rozkładu powieści, jakie epoka imperializmu uznawała błędnie za postęp w tej dziedzinie”.

Poza tym w krytyce i literaturoznawstwie krajowym zapanowało na kilka lat całkowite milczenie na temat *Pałuby*. Za granicą ukazał się artykuł Jerzego Pietrkiewicza *A Polish Psychoanalytical Novel of 1902* („The Slavonic and East European Review” nr 74 (1951). Przekład: *Polska powieść psychoanalityczna z 1902 r.* W: J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej*. Warszawa 1986). Autor połączył tu zadania informacyjne w stosunku do zagranicznych czytelników, nie znających oczywiście książki Irzykowskiego, z polemiką wobec tez Wyki.

Pałubę charakteryzował ogólnie jako „żarliwą powieść eseistyczną, napisaną przez poetę o skłonnościach naukowych” (s. 290); mechanizm jej ocenił jako nazbyt skomplikowany, ale logiczny i celowy. Zakwestionował natomiast niemal wszystkie wcześniejsze opinie reklamujące Irzykowskiego jako prekursora Prousta, Freuda i Adlera. Z Proustem nie ma Irzykowski nic wspólnego, bo nie był „malarzem społeczeństwa”. W przeciwieństwie do Freuda interesował się autonomicznym generowaniem znaczeń („samoródtwem słów”), nie ich psychologicznymi uwarunkowaniami, porównanie jego metody psychoanalitycznej z metodą Freuda jest szczególnie chybione, bo sprawy płci nie stanowią w *Pałubie* „naczelnego składnika analizy” (s. 301). Odrzuca też Pietrkiewicz porównywanie Irzykowskiego z Adlerem.

Argumenty Pietrkiewicza były sporne (wręcz niefortunna zaś uwaga, że gdyby Irzykowski znał teorię Adlera, toby się na nią powołał), zasadnie natomiast twierdził on, że „bezpieczniej [...] i stosowniej będzie utrzymać się na wskazanej przez autora płaszczyźnie odniesień”; chodziło tu o poglądy Ernesta Macha, a przede wszystkim Friedricha Hebbla. Przytoczone przez Pietrkiewicza cytaty mówiły o „splątaniu motywów” w postępowaniu człowieka, inkongruencji idei i zjawiska, a także o „nieumiarkowaniu”, które znikając w zjawisku, znosi je i uwalnia w ten sposób ideę od jej niedoskonałej formy (s. 303).

Autentyczne parantele literackie *Pałuby*, zdaniem Pietrkiewicza, to twórczość E. Th. A. Hoffmanna, E. A. Poe’go, Jean Paula, Laurence’a Sterne’a – a więc proza fantastyczna i autotematyczna, jeśli zaś chodzi o współczesną powieść psychologiczną, to utwory późniejsze od *Pałuby*, mianowicie *Panna Elza* (1924) Artura Schnitzlera i zwłaszcza *Tigre Juan* (1926) Ramóna Péreza de Ayala, ze względu na uwydatnienie procesów intelektualnych i dystansowanie się wobec skrajnego irracjonalizmu. Niemniej – jako powieść psychoanalityczna była *Pałuba* odosobnionym eksperymentem, pozwalającym domyślić się, jak mogłaby się rozwinąć analiza charakteru w powieści, gdyby nie ulegano wpływowi „zwulgaryzowanego freudyzmu”.

5

Drugi renesans *Pałuby* rozpoczyna się około r. 1957 i następuje znowu głównie za sprawą młodego pokolenia badaczy i krytyków. Starsi uczestniczą w nim w niewielkim tylko stopniu. Wyka poprzestał na wznowieniu w *Starej szufladzie* i dalszych wydaniach *Modernizmu polskiego* swych prac dawniejszych. We wprowadzeniach syntetycznych do serii młodopolskiej „Obrazu Literatury Polskiej XIX i XX Wieku” (1968) o *Pałubie* ledwie napomknął. *Pałuba* intrygowała Adama Ważyka. Przeczytał ją wówczas ponownie i poświęcił jej kilka stron w *Kwestii gustu* (Warszawa 1966), a potem w *Cudownym kantorku* (Warszawa 1979). Nie był jej entuzjastą. Zarzucał Irzykowskiemu, że nie docenia porządkującej funkcji „narracji” (chodziło tu, zdaje się, o fabułę) i nie potrafi zrobić należytego użytku z tonu ironicznego. Uważał, że pisarz dokonał „złego wyboru” eksponując wpływ literatury i sztuki, a nie doświadczenia życiowego, na „życie głębinowe jednostki”, w obrębie zaś tej orientacji – na tajemnice intelektualne, a nie seksualne, które były ważniejszą „potrzebą poznawczą” następnej generacji (*Kwestia gustu*, s. 38). W sprawie punktów styecznych *Pałuby* z freudyzmem wypowiadał się ostroż-

nie: „Irzykowski, podobnie jak Freud, uznał pewne zjawiska psychiczne za szyfr, za sygnans ukrytego sygnatu, i zastosował podobny klucz” w interpretacjach patologii życia codziennego czy marzenia sennego (*Cudowny kantorek*, s. 114). Ważyk miał tu na myśli zapewne „studium biograficzne”, bo jeśli chodzi o *Sny Marii Dunin*, polemizując z Wyką zauważał słusznie, że skoro bohaterka „śniła właśnie to, o czym śnić chciała, o czym cały dzień roіła” – sytuacja taka „jest oczywiście sprzeczna z powszechnym doświadczeniem i z tezą Freuda o autocenzurze i zaszyfrowanym charakterze snów” (s. 115).

Z entuzjazmem natomiast przypomniał *Pałubę* Artur Sandauer w eseju *Początki, świetność i upadek rodziny Młodziaków* („Polityka” 1958, nr 43. Cyt. z: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 3. Warszawa 1981) – nazwał ją „kapitałną”, „najinteligentniejszą książką Młodej Polski” (s. 475); inaczej bowiem niż pisarze linii Przybyszewski–Boy, walczy Irzykowski nie z obłudą koftuna, lecz z wewnętrzną obłudą, z autostylizacją i zakłamaniem inteligencji polskiej. *Pałuba*, zdaniem Sandauera, jest ponadto prekursorska wobec literatury autotematycznej na Zachodzie (obok Gide’a pada tu nazwisko Valéry’ego, który tematem uczynił powstawanie swych wierszy). Dopatrywał się też Sandauer wyraźnej zależności *Ferdydurke* Gombrowicza od powieści Irzykowskiego – zarówno w poszczególnych obrazach i chwytach, jak i w zasadniczej koncepcji utworu („rzeczywistość rozsadza wszystkie schematy literackie”, s. 492)⁸. Pochwały swe osłabił jednak końcowym zastrzeżeniem, że w *Pałubie* frapujące są raczej pomysły niż ich realizacje. Zdaniem krytyka, nie udała się Irzykowskiemu w *Snach Marii Dunin* próba narracji autokompromitującej, w „studium biograficznym” – ukazanie dzieła *in statu nascendi* czy uwydatnienie fikcyjności postaci i zdarzeń; autor „raz po raz popada w technikę tradycyjną” (s. 478).

Listę młodszych badaczy i zarazem na ogół entuzjastów *Pałuby* rozpoczyna Ryszard Zengel jako autor szkicu „*Pałuba*” *po latach* („Twórczość 1958, nr 11). Kolejne pozycje na tej liście to:

Krystyna Dąbrowska, „*Pałuba*” – *Gombrowicz – Sartre*. Jw., 1962, nr 11; oraz *Struktura artystyczna „Pałuby” Irzykowskiego* („Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika”, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 9 (1963)).

Andrzej Werner, *Człowiek, literatura i konwencja. Refleksja teoretycznoliteracka w „Pałubie” Karola Irzykowskiego*. W zb.: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1: *Młoda Polska*. Red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki. Warszawa 1965.

Wiesława Łojek, *Czas w powieści Karola Irzykowskiego „Pałuba”*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” t. 12, nr 8 (1968).

Teresa Cieślukowska, *Polska geneza powieści warsztatowej*. W zb.: *Z polskich studiów slawistycznych*. Seria 4. Warszawa 1972.

Aleksandra Budrecka, *Zagadnienie autentyczności w „Pałubie”*. „Prace Polonistyczne” t. 29 (1973).

Krzysztof Stępnik, *Ogólne czynniki paradygmatu estetycznego „Pałuby” i jego organizacja estetyczna*. „Studia Estetyczne” t. 10 (1973).

⁸ Gombrowicz w hipotezie tej energicznie zaprzeczył: „*Pałuby* na oczy nie oglądałem” – pisał do Sandauera 3 XII 1958. Cyt. z: *Gombrowicz – walka o sławę. Korespondencja*. Cz. 1. Oprac. J. Jarzębski. Kraków 1996, s. 212.

Colleen Taylor, Sen., *Karol Irzykowski's „Pałuba”: A Guidebook to the Future*. „Slavic and East European Journal” t. 17 (1973), nr 3.

Jerzy Paszek, „Próchno” – „Popioły” – „Pałuba”: *paralela stylistyczna*. W: *Styl powieści Wacława Berenta*. Katowice 1976.

Ewa Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm*. (Od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”). Wrocław 1979.

Piotr Joran Drozdowski, „Pałuba” 1980-(1). „Poezja” 1980, nr 5.

Aleksandra Budrecka, *Wstęp* w: K. Irzykowski, *Pałuba*. – *Sny Marii Dunin*. Wrocław 1981. BN I 240.

Krzysztof Obremski, „Pałuba”, *groteska i pytania wokół koncepcji Santayany*. „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 11.

Joachim T. Baer, *Some Observations on the Style and Meaning of Irzykowski's „Pałuba”*. „The Polish Review” 1984, nr 4.

Piotr Joran Drozdowski, „Pałuba”, *kłopotliwe arcydzieło polskiego modernizmu*. „Poezja” 1986, z. 7/8.

Witold Mackiewicz, *Nietzsche, prawda, fałsz i szczerłość w „Pałubie” Karola Irzykowskiego*. „Edukacja – Filozofia” 1988.

Brygida Pawłowska, *Parodia i groteska w „Pałubie” Karola Irzykowskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 5.

Kinga Siatkowska-Callebat, *Irzykowski – pierwszym polskim postmodernistą?* Jw., 1997, nr 4.

Hanna Ratuszna, *Gra, maska i konwencja w „Snach Marii Dunin” Karola Irzykowskiego*. W zb.: *Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*. Red. M. Jakitowicz, R. Moczkoan. Toruń 2001.

Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Bezkształty sensu. Karola Irzykowskiego krytyka aforystyczności*. W: *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby” do „Kosmosu”*. Kraków 2002.

Włodzimierz Bolecki, *Metaliteratura wczesnego modernizmu. „Pałuba” Karola Irzykowskiego*. „Arkusze” 2003, nry 2–3.

Istotne uwagi o *Pałubie* znalazły się również w książkach: Michała Głowińskiego *Powieść młodopolska* (Wrocław 1969. Cyt. z wyd. 2: Kraków 1997) oraz Marty Piwińskiej *Legenda romantyczna i szydery* (Warszawa 1973).

W wyliczonych tu pracach nadal zajmowano się głównie zawartością problemową, a więc warstwą dyskursywną *Pałuby* i najogólniejszymi wnioskami sugerowanymi przez jej warstwę fabularną. Nadal też starano się przede wszystkim uwypuklić nowatorstwo lub wręcz prekursorską pozycję tego dzieła na tle piśmiennictwa europejskiego, a przynajmniej polskiego.

W mniejszym niż dawniej stopniu interesowano się zbieżnościami z psychoanalizą Freuda i psychoanalizą indywidualną Adlera. Werner akceptował ustalenia Wyki, Zengel nawet je wzmacniał, twierdząc, że *Sny Marii Dunin* są „w całej pełni snem freudowskim, snem będącym rekompensatą rzeczywistości” (s. 128). Dodawał przy tym, że w losach Strumieńskiego znajduje potwierdzenie teza Adlera, iż człowiek z natury swojej jest istotą społeczną i dopiero okoliczności życiowe kształtują w nim tendencje indywidualistyczne (tu zresztą krytyk wprowadzał kontekst marksistowski – oderwanie się bohatera od własnej klasy społecznej i odepchnięcie go przez klasy wyższe). Analogie między *Snami Marii Dunin* a koncepcjami Freuda (funkcje werbalizacji marzenia sennego, jego symbolika erotyczna,

rola *libido* w kształtowaniu zjawisk świadomości i nieświadomości) silnie zaakcentował ostatnio Włodzimierz Bolecki. Natomiast na różnice w stosunku do Freuda zwracała uwagę Budrecka: podziemne życie psychologiczne, o którym pisze Irzykowski, rozgrywa się nie w sferze nieświadomego, lecz półświadomości, co zresztą po części tylko zgodne jest ze sformułowaniami *Pałuby*. Słusznie przypominała, że zainteresowanie nieuświadomionymi zjawiskami psychicznymi było szerokie i silne na długo przed Freudem; sam Irzykowski w *Uwagach do „Pałuby”* przyznawał się do wpływu Schopenhauera. Całkowicie poniechano dopatrywania się pokrewieństw między Irzykowskim a Proustem; Wiesława Łojek pokreślała raczej różnice między nimi (u Irzykowskiego występuje ingerencja czynników woli i intelektualnych w materiał niesiony przez pamięć).

Centralne miejsce w rozważaniach o *Pałubie* zajmowała problematyka pierwiastka konstrukcyjnego i pałubicznego oraz relacji między nimi. Na ogół pierwiastek konstrukcyjny interpretowano jednostronnie – negatywnie: przejawami jego miały być hipostazy, zafałszowania i urojenia, rezultatami – nieosiągalność ideałów lub ich niszczące oddziaływanie, zawodność wszelkich prób poznania i usystematyzowania świata, nieadekwatność języka, deformujące funkcje wszelkich wzorców kulturowych, nieautentyczność przeżyć psychicznych. Traktowano te zjawiska jako uniwersalne, wynikające z przesłanek ontologicznych – z natury ludzkiej i usytuowania człowieka w społeczeństwie (Dąbrowska, „*Pałuba*” – *Gombrowicz – Sartre*)⁹. Jedyna autentyczna działalność poznawcza to poznanie negatywne, obalające dotychczasowe konstrukcje myślowe. Okazywało się więc, że pierwiastek konstrukcyjny w rzeczywistości jest silniejszy od pałubicznego. Temu ostatniemu poświęcano mniej uwagi, ogólnie tylko charakteryzując go jako napór sił chaotycznego i nieprzewidywalnego życia. Interesującą nowością była transpozycja pałubiczności w kategorię groteski (Pawłowska). Miała tu ona podwójny sens: w myśl koncepcji Bachtina była siłą wyzwalającą od fałszywych wartości, według Wolfganga Kaysera – kryła się poza nią nieobliczalna groza świata.

Wskazując na związki tak rozumianej *Pałuby* z Nietzscheańską krytyką poznania intelektualnego i empiriokrytycyzmem (Budrecka), częściej jednak i z większym naciskiem traktowano ją jako dzieło, które wyprzedziło bergsonizm, konwencjonalizm, koncepcje uzależniające obraz świata od użytego języka (jak np. semantyka ogólna Korzybskiego – zob. Taylor), egzystencjalizm Sartre’a i Gombrowicza („linia myślowa *Pałuby*, zawadzając po drodze o Gombrowicza, trafia bez ochyby w Sartre’a – pisała Dąbrowska w artykule „*Pałuba*” – *Gombrowicz – Sartre*, s. 69), a nawet Heideggera, filozofię Bachtina i postmodernistyczny dekonstrukcjonizm. Konstatując te paralele, porzeczano jednak na sformułowaniach skrótowych i ogólnikowych.

Niekiedy w postawie Irzykowskiego dopatrywano się niekonsekwencji. Dąbrowska w swej pracy magisterskiej o *Pałubie* (1961) pisała:

Za jedyną drogę poznania uważa analizę, a sam tworzy syntezę. Nie wierzy w poznanie, a wierzy w naukę jako metodę poznania [...]. Przede wszystkim zaś operuje pojęciami, uogólnieniami, abstrakcjami, podczas gdy nie mógłby posłużyć się nawet pojęciem „stołu”, gdyby był wierny swoim bezimiennym, nieproblemowym atomom.

⁹ Według Pawłowskiej (*Parodia i groteska w „Pałubie” Irzykowskiego*, s. 154) u Irzykowskiego nieautentyczność rodzi się we wnętrzu człowieka, u Gombrowicza jest rezultatem zewnętrznych presji – norm i schematów kultury.

Autorka nie umieściła tego fragmentu w swoich publikacjach o *Pałubie*, cytował go natomiast z aprobatą Obremski (s. 86), dodając, że poznanie Irzykowskiego, mające być w jego intencjach haraczem złożonym Bogini Rzeczywistości, „faktycznie [...] jest raczej koniem trojańskim” (s. 87).

W innych jeszcze, zwłaszcza nowszych pracach relacje obu naczelnych pierwiastków potraktowane zostały w sposób dialektyczny i chyba bliższy intencjom Irzykowskiego. Piwińska pisała, że w *Pałubie* „tematowość” Strumieńskiego i „strumień życia” „deformują się, karykaturują i przedrzeźniają nawzajem” (s. 201). Według Szary-Matywieckiej pozytywnie negatywnie kwalifikowanych dualizmów jest dialektyka (s. 39). Zdaniem Budreckiej, Irzykowski krytykuje Strumieńskiego nie za budowanie konstruktów myślowych, ale za utożsamianie ich z rzeczywistością, i choć uważa za nieosiągalną całkowitą realizację ideałów prawdy czy szczerości – zdecydowanie opowiada się po stronie dążeń przybliżających człowieka do tych celów. Zofia Kłak sądziła, że postulatem Irzykowskiego było osiągnięcie stanu równowagi między intelektem – pierwiastkiem dośrodkowym, a korygującym go działaniem pierwiastka pałubicznego (odśrodkowego). „Tak rozumiana dekonstrukcja – pisze Siatkowska-Callebat – staje się narzędziem dla konstrukcji właśnie. Ale konstrukcji samoświadomej, stale »podszytej« destrukcją, poszukującej ciągle nowej formy” (s. 95), nigdy nie osiągającej celu finalnego. Wręcz optymistyczny „idealizm dialektyczny” znalazł w *Pałubie* Drozdowski: Irzykowski wszczepił w swą powieść „silną, choć dość złożoną wiarę w postęp ludzkości ku coraz wyższym i wyższym poziomom samoświadomości, twórczości i zręczności intelektualnej” („*Pałuba*”, *kłopotliwe arcydzieło polskiego modernizmu*, s. 11).

Sporom o sensy ideowe *Pałuby* towarzyszyła refleksja nad jej swoistością jako dzieła sztuki literackiej. Strukturę utworu scharakteryzowała wszechstronnie i trafnie Dąbrowska w pracy magisterskiej ogłoszonej w r. 1963; analiza ta do dziś nie straciła aktualności. Autorka podjęła tu także próbę przewartościowania utworu z punktu widzenia jego artyzmu. Wskazała najważniejsze odstępstwa Irzykowskiego od powszechnie uznawanych norm poetyki powieściowej – eksponowanie narratora, dygresyjność, zepchnięcie fikcji na plan drugi, jej amorficzność, dezintegrację postaci, rozbijanie iluzji powieściowej, niesugestywność („świata *Pałuby* wyobrazić sobie nie można”, s. 193), zastosowanie eseistyczno-felietonowego języka krytyki. Przyznawała, że sensacyjna fabuła *Pałuby* jest i naiwna, i niefunkcjonalna wobec zadań analizy psychologicznej, jakie stawia sobie autor (w artykule „*Pałuba*” – *Gombrowicz – Sartre* wyraziła pogląd inny: że wadą fabuły jest jej ilustracyjność); uważała ją za najgorszy składnik powieści. Broniała natomiast innych odstępstw Irzykowskiego od norm powieściowych: dygresje filozoficzne są jednym z najlepszych literacko i intelektualnie elementów *Pałuby*, poszczególne motywy łączy więź logiczna, dezintegracja postaci wynika z założeń autora, który uwagę ogniskuje na powszechnych sytuacjach i mechanizmach psychicznych, konstytuujących ludzkie indywidua, postaci powieściowe nie są sugestywne, ale za to „istnieje w całej pełni ten, kto o nich opowiada” (s. 102). Wbrew często stawianym zarzutom uważała język powieści za „ciekawy i pełen ekspresji dzięki kontrastom stylistycznym, szukający pełni wyrazu w precyzyjnej metaforze, głęboko zironizowany” (s. 172). (Istotnym dopełnieniem analizy językowej *Pałuby* dokonanej przez Dąbrowską były późniejsze spostrzeżenia Pawłowskiej dotyczące przejawów groteski lingwistycznej w tym utworze. Przejawia się ona w kontraście mię-

dzy sposobem wysłowienia a sytuacją wypowiedzi, w niejednorodności stylistycznej, w dziwnych porównaniach, stosowaniu parodii, autoironii oraz ironii wobec oczekiwań czytelnicych.) Przede wszystkim jednak Dąbrowska dostrzega wartość *Pałuby* w jej konsekwentnej wierności wobec postulatów etyki pisarskiej, jakie stawiał przed sobą Irzykowski, czego rezultatem jest jednolitość artystyczna tej książki.

Trochę inaczej bronił *Pałuby* Werner. Zdaniem jego, Irzykowski celowo wprowadził fabułę mało pomysłową, ubogą, konwencjonalną (z taką jej charakterystyką trudno się zgodzić), by z jednej strony zademonstrować małą nośność poznawczą realistycznej fabularności w ogóle, z drugiej zaś – by pokazać, jak potrafi ją wzbogacić dyskursywny komentarz. Podobnie interpretuje Werner *Sny Marii Dunin*: nie są one – jak sądził Wyka – symbolicznym ekwiwalentem *Pałuby*, traktowanym przez autora na serio, lecz ekwiwalentem parodiowanym, mającym ukazać wyższość „studium biograficznego” nad konwencją symboliczną (ze świadomością jednak, że to właśnie ona może się czytelnikom bardziej spodobać). Na tym jednak Werner nie poprzestaje – i wbrew samemu Irzykowskiemu dokonuje dowartościowania *Snów*: „Przejrzyste, posiadające dużą nośność intelektualną symbole *Snów Marii Dunin* – zbliżają nam »palimpsest« Irzykowskiego do nowoczesnej prozy parabolicznej” (s. 366). (Dodajmy, że prozę paraboliczną lansował ówczesny mistrz Wernera, Stefan Żółkiewski...) Wysoka ocena *Snów* wynika także z artykułu Ratusznej.

Dla autorów piszących o *Pałubie* w latach sześćdziesiątych problemem była jej istota gatunkowa. „Gdybyśmy chcieli udowodnić, że *Pałuba* jest udaną powieścią, obniżylibyśmy jej rangę jako dzieła sztuki” – pisała Dąbrowska (*Struktura artystyczna „Pałuby” Irzykowskiego*, s. 195). Zengel twierdził, że Irzykowski nie był „beletrystą”, a *Pałubę* nazywał „esejem z pogranicza artystycznej fikcji i naukowej, psychologicznej analizy” (s. 127). Jeśli więc dawniej warstwę dyskursywną uważano za intelektualnie cenny, ale pozaartystyczny składnik *Pałuby*, szkodliwy nawet dla jej wartości artystycznej, teraz wartość tej warstwy uznano, ale *Pałubę* jako całość umieszczano poza granicami powieści. Niebawem jednak właśnie występowanie warstwy dyskursywnej, a mówiąc ściślej – tej jej części, która traktowała o samym dziele i procesie jego tworzenia, stało się wyznacznikiem swoistej powieściowości *Pałuby*, co więcej – wyznacznikiem jej rangi artystycznej.

Ze względu na ten swój składnik *Pałuba* w kolejnych wypowiedziach interpretatorów otrzymywała różne, lecz wspólne w swym znaczeniu określenia gatunkowe. Dąbrowska („*Pałuba*” – Gombrowicz – Sartre) użyła terminów „antypowieść” i „*self-conscious novel*” (o „*self-conscious novel*” pisał także Taylor), Cieślakowska – „powieść warsztatowa”. Ale już u Dąbrowskiej i Wernera pojawia się formuła „powieść autotematyczna”.

Termin ten, początkowo w formie „samotematyczność”, wprowadzony przez Sandauera w eseju *Konstruktywny nihilizm* (1947. Cyt. z: *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1), odnosić się miał do dzieła, którego treścią jest „jego własna geneza”, dzieło takie „samo ma służyć sobie za historię i komentarz, [jest] zamknięte w koło doskonałe i samowystarczalne, *perpetuum mobile* nicości” (s. 543). Jako próbę urzeczywistnienia takiej koncepcji literackiej krytyk wskazywał właśnie *Pałubę*. W tej formule jednak powieść Irzykowskiego się nie mieściła – komentarz do utworu stanowi wszak tylko jedną z jego części składowych.

Zastosowanie określenia „autotematyzm” do *Pałuby* budziło niekiedy i inne

wątpliwości. Budrecka dopatrywała się autotematyzmu tam tylko, gdzie w tekście literackim występują „zdania zbliżone do samoodnoszących się, na przykład takie, które orzekając o jakimś zbiorze zdań samo należy do tego zbioru” (*Wstęp*, s. XXXIV). W konsekwencji twierdziła, że o autotematyzmie w *Pałubie* wtedy tylko można mówić, jeśli przyjmie się, że wszystkie jej zdania są zdaniami fikcjonalnymi, a w każdym razie, że są semantycznie jednorodne. Jeśli natomiast uznaje się dwoistość tekstu *Pałuby* (występowanie w nim zarówno zdań fikcjonalnych, jak i zdań logicznych), autotematyczność w niej znika.

Z kolei Szary-Matywiecka, traktując dosłownie metaforę Sandauera o autotematyzmie jako „kole doskonałym i samowystarczającym, *perpetuum mobile* nicości” (cyt. na s. 18), dowiodła bez trudu, acz zawiłym (najtrudniejszym od czasów Lacka...) językiem, że w *Pałubie* cechy te przechodzą w swe „zaprzeczenia dialektyczne: spiralność, destrukcyjność, heterotekstowość/heterotematyczność” (s. 45), a mówiąc prościej – że „pisanie o pisaniu nie tylko nie zastępuje stosunku do rzeczywistości empirycznej, ale sprzęga się z nią po to, aby ją zmienić” (s. 179); ową rzeczywistością jest młodopolska empiria kulturalna.

Trudności z autotematyzmem pozwalała uniknąć jego elastyczniejsza definicja sformułowana przez Wenera; nazywa on autotematyzmem „wrażoną *expressis verbis* i wplecioną w tkanę powieściową refleksję nad własnym procesem twórczym i nad tworzoną fikcją literacką” (s. 344). Wener nie wymieniając nazwiska Sandauera – również polemizował z jego pojmowaniem autotematyzmu jako ucieczki od tematu w sferę „pisania o niczym, pisania o pisaniu”; w rozumieniu Wenera autotematyzm jest tutaj „narzędziem walki z ograniczeniami poznawczymi kanonizowanych konwencji literackich” (s. 345). Za Irzykowskim powtarza jednak Wener, że zatrzymuje się on przed „otwarcie drugiego horyzontu” – relatywizacją samej *Pałuby*.

Tę autointerpretację Irzykowskiego podważył Drozdowski („*Pałuba*” 1980-*(1)*, s. 27):

Wiwisekcja poddana zostaje autowiwisekcji, ta z kolei jeszcze wyższej wiwisekcji i dalej w szalonym pędzie nie mogących się od siebie odseparować trybów tej w istocie magicznej maszyny: *perpetuum mobile*, ale nie nicości, jak sugerował Artur Sandauer.

Tej stylistycznie efektownej tezy Drozdowski jednak nie ukonkretnił.

W późniejszym artykule („*Pałuba*”, *kłopotliwe arcydzieło polskiego modernizmu*, s. 6) Drozdowski jako jedno z możliwych określeń gatunkowych *Pałuby* przypomniał termin „powieść samo-siebie-rodna [*self-begetting novel*]”, użył też nazwy „metapowieść”, ale w tym sensie, że jest to utwór, który „próbuje iść dalej, iść w y ż e j, przekraczać matrycę i przewartościowywać kategorię [powieści]”. W znaczeniu ogólnie przyjętym *Pałuba* zaliczona została do dziedziny „archeologii metafikcji” przez Władimira Krysinskiego (*Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction*. W zb.: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Ed. T. D’haen, E. Bertens. Amsterdam 1988).

Zdaniem niektórych badaczy, określenia „*self-conscious novel*” i „*metafiction*” (traktowane zazwyczaj synonimicznie) mogą być do *Pałuby* zastosowane tylko z pewnymi zastrzeżeniami. Stanisław Eile (*Modernist Trends in Twentieth Century Polish Fiction*. London 1996, s. 44–45) zwracał uwagę, że wbrew modernistycznemu ideałowi czytelnika aktywnego, który sam rekonstruuje znaczenie utworu, Irzykowski traktuje swoich odbiorców z patronackim poczuciem wyższości;

w jego powieści tradycyjna wszechwiedza i dydaktyzm autora dochodzą do swoistego szczytu; dodaje, co prawda, że właśnie w ten sposób zostają one podważone, ale ani tego paradoksu nie wyjaśnia, ani skutków tego podważenia nie ocenia. Krysinski natomiast zastrzega się, że u Irzykowskiego nie występuje samorefleksyjna odmiana („*self-reflexive mode*”) metafikcji, metafikcja dla metafikcji, lecz tylko krytyczna interpretacja tradycyjnych struktur literackich i analiza presupozycji tworzonej powieści.

We wszystkich tych głosach słyszalna była wprost lub w podtekście wysoka ocena powieści Irzykowskiego¹⁰. Z największą bodaj żarliwością formułował ją Drozdowski, zaliczając *Pałubę* do klasyki literatury europejskiej, choć przyznawał zarazem, że od strony artystycznej powieść budzi wątpliwości, jest często wręcz „nieporadna” („*Pałuba*” 1980-⟨1⟩). Wysoką ocenę potwierdzały również charakterystyki *Pałuby* w syntezach ostatniego trzydziestolecia XX w. (Czesław Miłosz, 1969; Andrzej Makowiecki, 1991; Jean Lajarrige, 1991; Maria Podraza-Kwiatkowska, 1992; Artur Hutnikiewicz, 1994; Ewa Ilnatowicz, 2000; Jan Tomkowski, 2001¹¹). O uklasycznieniu *Pałuby* świadczyło także umieszczenie jej w serii „Biblioteka Narodowa” (1981) w opracowaniu Budreckiej. W ten sposób jakby spełniało się na wpół żartobliwe przewidywanie Irzykowskiego o przyszłym szkolnym jej wydaniu (419).

Omówione tu badania prowadziły do różnych wniosków w sprawie pozycji *Pałuby* w procesie historycznoliterackim. Krzysztof Stępnik wskazywał na pewne jej związki z naturalizmem, zwłaszcza z jego psychologiczną wersją reprezentowaną przez „powieść analityczną” Bourgeta; tezę tę podjęła później Budrecka. Według Piwińskiej proponowany tu model kultury wywiedziony był w pewnej mierze z modernizmu, lecz „w szczególnym stopie elementów sięgających romantycznych i pozytywistycznych koncepcji” (s. 205); jest to modernizm taki, jaki zdaniem Irzykowskiego być powinien. Paszek zwrócił uwagę na niektóre stylistyczne cechy *Pałuby*, które dzieli ona z *Popiołami* i *Próchnem*, a więc z typowymi powieściami młodopolskimi – formacje deminutywne, różnorodne figury dźwiękowe, a przede wszystkim techniki repetycji pewnych wyrazów i motywów obrazowych. Są to jednak cechy drugorzędne, nie przesłaniające zdecydowanej odmienności stylowej dzieła Irzykowskiego¹². Drozdowski zatytułował swój esej „*Pałuba*”, *kłopotliwe arcydzieło polskiego modernizmu*, ale w treści jego ukazywał tylko opozycyjność tego utworu wobec Młodej Polski. Głowiński natomiast dowodził, że stosunek *Pałuby* do powieści młodopolskiej jest nie tylko, jak twierdził Werner (s. 356), „zależnością przez negację” – przypomniał, że *Pałuba* reali-

¹⁰ Anachroniczny – by nie rzec: kuriozalny – charakter miały pretensje W. Mackiewicza; z pozycji marksistowskich zarzucał Irzykowskiemu „łatwe krytykanctwo” i zapytywał, dlaczego nie stworzył on „bohatera takiego, na którego losach czytelnik mógłby się uczyć polskości, patriotyzmu, zaangażowania w sprawę pokolenia i kraju”.

¹¹ Nie zmienił tylko swej krytycznej opinii o *Pałubie* J. Krzyżanowski w *Dziejach literatury polskiej* (1969), a pominął ją całkowicie B. Miązek w *Polnische Literatur 1863–1918* (1984).

¹² Dla kompletności informacyjnej odnotować tu trzeba osobliwe, mało przekonujące twierdzenie B. Bera, że w *Pałubie* występuje wiele cech identycznych jak w wiedeńskiej secesji: „konstrukcja ornamentalna (zaprzeczenie prostoty), skomplikowana ozdobność w psychologicznym skłębieniu (*convolution*), nieustanne rozbieżności i zawiłości psychologiczne, budowa asymetryczna, płynne zarysy mglistych kształtów, niejasne znaczenia i aluzje do tajemniczego podziemia”, istotą tej powieści bowiem jest „nieokreślone znaczenie i ukryta treść symboliki” (s. 39).

zuje charakterystyczną dla powieści młodopolskiej konstrukcją *quasi*-biograficzną. Zasadniczo się jednak od niej różni przez dominującą rolę narratora, jego jawność, zintelektualizowany język i wszechwiedzę¹³, dialog z czytelnikiem, a dystans wobec postaci, supremację porządku interpretacyjnego nad fabularnym, odejście od prezentacji ku relacji. Pozornie były to tradycyjne, właściwie przednaturalistyczne środki powieściowe, ale inaczej tu sfunkcjonalizowane – narrator nie występuje w roli *quasi*-kronikarza, lecz uwydatnia swe czynności kreacyjne, relacja o świecie przedstawionym nie ma „sugestii werystycznych”, jest ciągle problematyzowana, refleksja autotematyczna dotyczy nie tyle psychologii twórczości, co reguł budowy utworu. Jeśli Irzykowski wprowadza do swej powieści tradycyjne, wręcz banalne motywy, to albo w funkcji tylko pretekstowej dla własnych refleksji, albo po to, by konwencjonalność tych motywów obnażyć. Jako propozycję nową, niespodziewaną i „z dzisiejszej perspektywy” najważniejszą wskazywał Głowiński autotematyzm *Pałuby*. Już wcześniej Werner zdecydowanie twierdził, że *Pałuba* jest nie tylko „organiczną częścią awangardowego nurtu powieści autotematycznej” (s. 346), ale i pierwszym autotematycznym utworem powieściowym; co więcej, autotematyzm ten został tu pełniej i głębiej wykorzystany niż w znacznie późniejszych *Falszerych* Gide’a, nie mówiąc już o powieściach, w których zredukowany jest do efektownego chwytu literackiego. Jako „najbardziej radykalny traktat metaliteracki wczesnego modernizmu”, a zarazem zastosowanie narracji autorskiej do wytworzenia efektu „maksymalnej deziluzji” charakteryzuje *Pałubę* Bolecki; dzięki tym właściwościom stała się ona „jednym z najważniejszych punktów wyjścia” dla nowoczesnej prozy polskiej.

„Kto wie, na ile jeszcze -izmów *Pałuba* będzie otwarta?” – pytała retorycznie w r. 1962 Dąbrowska (s. 71). Jakoż, wykorzystując znaną formułę Umberta Eco, nazwał Drozdowski tę powieść „dziełem otwartym” („*Pałuba*”, *kłopotliwe arcydzieło polskiego modernizmu*, s. 12). Pawłowska doszła do wniosku, że autotematyzm „nie wydaje się ani jedynym, ani najodpowiedniejszym kluczem do interpretacji *Pałuby*” (s. 168). Odnajduje w niej natomiast motywy charakterystyczne dla literatury parodystyczno-groteskowej (można by doprecyzować: skarnawalizowanej) wyróżnione przez Bachtina, m.in. położenie akcentu na fizjologię (tzw. dół materialno-cielesny, eksponowanie teatralnego aspektu życia, problem samoreżyserii). Nieufność wobec wszelkich kodów kulturowych, przekonanie o bezsilności tradycyjnych funkcji literatury, permanentna autonegacja, świadomość niespełnienia i niedoskonałości – wszystko to, zdaniem Pawłowskiej, wskazuje na możliwość interpretacji *Pałuby* jako powieści postmodernistycznej. W następstwie jednak krytyki Siatkowskiej-Callebat autorka z tezy tej się wycofała (*Sens i chaos*, s. 140).

Tak więc po stu latach powtórzyć trzeba za Czesławem Haliczem: *Pałuba* pozostała „dziełem bezimiennym” w takim sensie, jakie temu Szekspirowskiemu określeniu nadawał Irzykowski – dziełem uchylającym się wszelkiej „nomenklaturze”, nienazywalnym. A w tej swej „bezimienności” – dziełem najpełniej autotematycznym, bo potwierdzającym nie tylko w sposób dyskursywny, ale wszystkim sposobami swego ukształtowania naczelną tezę o niedefiniowalności i niefinalności świata.

¹³ Zdaniem Wernera (s. 346) narrator *Pałuby* nie jest wszechwiedzący, formułuje tylko hipotezy. Ta różnica zdań jest następstwem chwiejności znaczenia terminu „narrator wszechwiedzący”.