

Anna Czabanowska-Wróbel

"Pałuba" : "monstrualna ruina" dziewiętnastowiecznej powieści rodzinnej

Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literature 61/2, 93-102

2006

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.

Anna Czabanowska-Wróbel

„PAŁUBA” – „MONSTRUALNA RUINA”
DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ POWIEŚCI RODZINNEJ

Pałuba to, jak głosi podtytuł jej zasadniczej, fabularnej części, „studium biograficzne”¹, nowatorski utwór psychologiczny, to także awangardowa powieść o powieści². Utwór Irzykowskiego można potraktować także jako sfabularyzowany traktat z dziedziny antropologii kultury³. Świadomy wielości sprzecznych zadań, jakie sobie wyznaczył, autor nazywa swoją powieść „monstrualną ruiną” „Jest ona monstrualną ruiną – a i to tylko stylizowana”⁴ – stwierdza pisarz. Istotnie, stanowi ona rumowisko fabuły, które, gdyby zostały poprowadzone w konwencjonalny sposób, stałyby się kanwą tradycyjnej powieści rozwojowej przechodzącej płynnie – po osiągnięciu przez głównego bohatera etapu dojrzałości – w powieść o rodzinie. Tak się jednak nie dzieje, gdyż autor (i narrator) zrywa w *Pałubie* niepisaną umowę z czytelnikiem, według której milcząco zakłada się dziesiątki sądów na temat człowieka i jego środowiska społecznego. Powieść XIX-wieczna stanowi fabularne i fikcjonalne miejsce spotkania wielkich założeń filozoficznych i artystycznych wyznawanych przez pisarzy z małymi przyzwyczajeniami myślowymi i komunalnymi świadomie i nieświadomie przyjmowanymi przez odbiorców. W nowej sytuacji szwy powieściowe zostają obnażone:

Anna Czabanowska-Wróbel (ur. 1962) – dr hab., adiunkt w Katedrze Pozytywizmu i Młodej Polski Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek: *Baśń w literaturze Młodej Polski* (1996), *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski* (2003), *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego* (2005).

¹ Michał Głowiński zwraca uwagę na quasi-biograficzną konstrukcję powieści i jej związki z naturalizmem. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 290.

² Autotematyzm *Pałuby*, tak ważny dla dalszych dwudziestowiecznych dziejów prozy, nie będzie tu przedmiotem mojego zainteresowania. Por.: H. Markiewicz, *Nazywanie „bezziemnego dzieła”*, „Pamiętnik Literacki” 2003 z. 1, s. 45-69; W. Bolecki, *Metaliteratura wczesnego modernizmu*, „Arkusze” 2003 nr 2, s. 4-5 i nr 3, s. 13.

³ O podobieństwie dzieł literackich i antropologicznych por.: W. Burszta, *Antropologia a literatura*, „Teksty Drugie” 2005 nr 4, s. 43.

⁴ K. Irzykowski, *Szaniec „Pałuby”*, [w:] *Pałuba*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 480. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

Czyż będę może wmawiał, że Strumieński to żywa figura, a nie królik doświadczalny, którego konstruję, aby dowieść – udać, że dowodzę – tego, co mi się podoba? [364]

Fabula nie może być „normalnie” opowiadana, a każde niemal zdanie utworu zasługuje na komentarz.

Więc nie z figlów, nie tak jak w starych powieściach Dzierzkowskiego, Kraszewskiego, Lama itd., ale z konieczności wytwarza się w *Patubie* ciągly kontakt między autorem a czytelnikiem [472]

– stwierdza autorski podmiot *Szańca „Patuby”*. Narrator całości nie tylko nie nawiązuje „porozumienia z czytelnikiem”, ale wciąż zrywa je, tropiąc przyzwyczajenia myślowe i oczekiwania odbiorcy. Pierwszy przypis autorski do *Patuby* wywołuje fraza (mówiąca o Piotrze Strumieńskim) „z chaty swych rodziców wyniósł pewną dozę uległości i zdolność przystosowywania się do sytuacji” [49]. Jak wcześniej i później „mistrzowie podejrzeń”, Irzykowski śledzi stereotypy społeczne, które zmagazynowane zostały w tym oczywistym zdawałoby się stwierdzeniu, i przeprowadza z nimi polemikę.

Co istotne, Irzykowski potrzebuje nieustannego przywoływania tradycji powieściowej XIX wieku, zarówno polskiej, jak europejskiej. Stanowi ona ważniejszy może od filozofii (choćby wywoływanego wciąż z nazwiska Ernsta Macha) kontekst „patubicznej” antropologii.

Warto pokrótce przypomnieć za badaczami kultury i życia codziennego zmiany, jakie dokonały się w Europie na przełomie XVIII i XIX wieku w nowożytnej wrażliwości i podejściu do rodziny – uznano wówczas emocjonalną i moralną wagę życia rodzinnego, doceniono indywidualne uczucia, wzrosło znaczenie prywatności i intymności. Jak podkreśla Charles Taylor:

Nowemu rozumieniu małżeństwa w naturalny sposób towarzyszy pogłębiająca się indywidualizacja i uwewnętrznienie. Małżeństwo oparte na uczuciu [...] zakłada wyższy stopień osobistego i emocjonalnego zaangażowania niż wymagano tego wcześniej.⁵ Zmiana nie polegała na tym, że ludzie zaczęli kochać swoje dzieci i swoich małżonków, lecz na tym, że uczucia te stały się dla nich zasadniczą treścią tego, co sprawia, że życie ma wartość i sens. [Ib. 546]

W czasach powstawania *Patuby* – na przełomie XIX i XX wieku przychodzi chwila na nie mniej radykalne, choć nie od razu dostrzeżone w kulturowej refleksji zmiany. Pojawiają się „subtelniejsze języki” wyrażające indywidualne doświadczenie. Rodzi się niestabilna i subiektywna „tożsamość nowoczesna”.

Patuba – ta nadświadoma powieść o ludzkiej nieświadomości sytuuje sama siebie wobec światopoglądów dominujących w powieści XIX-wiecznej⁶. Dodajmy, że ich „relikty”

⁵ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 542.

⁶ Por.: T. Sobieraj, *Fabuły i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.

(używam tu ulubionego pojęcia pozytywistycznej antropologii) wędrowały przez tradycyjną powieść długo jeszcze w XX stuleciu, a dziś dobrze czują się w powieści popularnej, w filmie i serialu telewizyjnym, gdzie rodzina niezmiennie stanowi centrum świata.

Ciągła, spójna narracja staje się niemożliwa, bo nie istnieje już narracyjna tożsamość, która ją konstituowała. Irzykowski dostrzegł, że nie ma już jednego porządku wyjaśniania, nie ma jednej poetyki powieści ani jednej antropologii – przynajmniej dwie podstawowe jej odmiany (naturalistyczna i idealistyczna, „duszoznawcza”, co nie znaczy religijna) toczą ze sobą spór⁷.

Kluczem do antropologii ukazanej w *Pałubie in statu nascendi* może być następująca scena. W muzeum Angieliki Strumięński pokazuje Oli rzeźbę przedstawiającą:

człowieka wykuwającego samego siebie w kamieniu. Człowiek wyłonił się dopiero do połowy ze skały, która go w kształt niszy otaczała, i pracował mozolnie dłutem nad wyrzeźbieniem reszty swego ciała. [136]

Żona Strumięńskiego jest zdziwiona samym tematem owego dzieła sztuki:

Wydało się jej to opaczny, żeby rzeźba nie wyobrażała całego człowieka w jakiejś pozie, np. trzymającego winogrona, rzucającego dyskiem. Strumięński, zawstydzony nieco tą arogancją krytyczną, ją tłumaczył Oli symboliczne znaczenie posągu, mówił, że to ma oznaczać duchowy rozwój człowieka itp. Nie tyle to wytłumaczenie, co słowo „symboliczny” przekonał nieco Olę, tylko zarzuciła jeszcze:

– Dlaczego jednak wykuwa dalszą połowę swego ciała? Przecież głowa i popiersie to najważniejsze – to przecież siedlisko ducha i serca.

– No, w takim razie można by pojąć to jako symbol kształtowania lub uwalniania siebie w ogóle, a zresztą – powiem ci coś do ucha.

Lecz Ola zaczęła uciekać, potem wbiegła w ogród, gdzie ją wreszcie dogonił i powiedział jej dozwolony żarcik małżeński. [137]

Scena ta ilustruje trwający w powieści spór między starą antropologią „ducha i serca” naiwnie reprezentowaną przez Olę i nową, do której skłania się Strumięński. Jest w niej miejsce na powolne odslanianie „dolnych” partii człowieka, z tym, że działają tu jeszcze mechanizmy cenzurujące treści jednoznacznie seksualne (Strumięński zwierza się Oli jedynie „na ucho” w dozwolonym między mężem i żoną erotycznym żarcie). W całej *Pałubie* toczy się spór między odrzuconym przez autora wyobrażeniem o „całym”, „gotowym” człowieku, a wizją człowieczeństwa jako projektu, jako czegoś wiecznie niegotowego i stającego się. W objaśnieniach Strumięńskiego podpowiedziane zostało słowo „symboliczny” – otóż rzeźba należąca do bohatera symbolicznie reprezentuje „studium biograficzne”, jakim jest *Pałuba* i stadium, w którym znajduje się główny bohater. Przedmiotem i podmiotem eksperymentu tworzenia samego siebie jest właśnie Piotr Strumięński, zaś wyłącznie obiektem antropologicznego eksperymentu, wreszcie jego ofiarą – syn Piotra, Pawelek.

⁷ Por. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie rozważania o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1992.

Człowiek Irzykowskiego musi mozolnie odnajdywać siebie i ustanawiać siebie wobec wzorców kultury, do której należy, bardziej niż od dziedziczności i wychowania zależny jest od stereotypów narzucanych przez tradycję kulturową i aktualną modę a zwłaszcza przez literaturę.

Pomijając utwór, który niejako „podrzuca” bohaterom sam autor, każąc im czytać „fałszywy palimpsest”, czyli *Sny Marii Dunin* oraz pozostawiając na marginesie fikcyjną powieść napisaną przez bohatera Gasztolda, lektury Piotra i Oli to przede wszystkim dzieła romantyczne, powieści Sienkiewicza i najnowsza proza przełomu XIX i XX wieku. Wśród utworów tych wyjątkowe miejsce zajmuje *Bez dogmatu* Sienkiewicza – utwór najczęściej przywoływany z tytułu i w narracji fabularnych części *Patuby* i w komentarzach. Nawet powieściowy Gasztold wzoruje się na *Bez dogmatu* nadając swojej powieści oceniający tytuł *Chora miłość*. Można by się tu spodziewać raczej *Rodziny Połanieckich* (zwrot do tradycji ziemiańskiej Połanieckiego, przywiązanie do niej jego żony, motyw zdrady męża) – jednak Irzykowski wybiera utwór, w którym autoanaliza bohatera-narratora jest bardziej pogłębiona, utwór będący przy tym źródłem (czy może dobitnym przypomnieniem) arcy-polskiego stereotypu kobiecości – w postaci Anielki. Uderza brak aluzji do *Lalki* (chyba, żeby wspomnieć rzucaną przez Olę uwagę, że mężczyźni to lalki...), o tyle zastanawiający, że od tytułu powieści Prusa do wieloznacznej motywacji tytułu *Patuba* jeden tylko krok...

Irzykowski wyraźnie zapowiada w komentarzach narratorskich konteksty, które posłużą mu do zaprezentowania motywacji postaci:

Dalej muszę poruszyć wpływ literatury i tzw. prądów umysłowych w sztuce na Strumińskiego. Koniunktura literacka była teraz taka, że tzw. dekadentyzm, secesja, po okresie walk, w których je odsądzano od czci i wiary, zdobyły sobie pewne prawo obywatelstwa i, jak niektórzy znawcy mówili, uklasyczniły się. [184–185]

Narrator opowiada o decyzjach życiowych i ewolucji poglądów bohatera, na przykład o jego przyłączeniu się do obozu konserwatywnego, na szerokim tle przemian filozoficznych epoki. Postać staje się przykładowym reprezentantem procesów kulturowych, których nie musi znać ani rozumieć:

Bo wynosząc czyn i siłę na tron w przeciwieństwie do nieproduktywnej myśli, zwalono wówczas osiwiiałe bożki rewolucyjne: równości wolność, a z rupieci wyszukano sobie i zrehabilitowano ideę czystej rasy, ideę arystokratyzmu jako reprezentanta siły. Od teorii Nietzschego szły coraz szersze koła współśrodkowe, myśli jego kierował każdy na swój młyn, przekręcał, a to co dostawało się do Strumińskiego, przeszło już przez kilkanaście głów. [158]

Polemika z dawnym sposobem budowania opowieści to zarazem walka z romantyczną wizją człowieka. Mit jedynej na całe życie prawdziwej miłości zostaje podważony, wreszcie zanegowany. Romantyczny mit wyjątkowej więzi łączącej ojca i syna – również⁸.

⁸ O roli dziecka w powieści por.: A. Zalewska, *Katalizator rzeczywistości, czyli funkcje dziecka w „Patubie” Karola Irzykowskiego*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice*, pod red. J. Papiuńskiej i G. Leszczyńskiego, Warszawa 1998, s. 133–142.

Zapewne nikt po mnie nie oczekuje, bym w Pawełku kreślił jakiegoś geniusza à la Oracio. To nie ja, to Strumiński i Gasztold tak go pojmowali [...] [366]

– to słowa narratora. Wreszcie ironicznie zostaje potraktowany motyw wydania za mąż panny, której adorator to nieszczęśliwie zakochany w niej artysta – jedynie Ola widzi tu analogię do ról Maryli, Puttkamera i Mickiewicza z tradycyjnie czytanej biografii poety, zaś narrator demaskuje złudzenie bohaterki.

Irzykowski polemizuje też z powierzchownie pojmowanym światopoglądem naturalistycznym (podczas gdy głębiej rozumiany naturalizm jest stale do wychwycenia w rozumowaniu narratora), kwestionując na początku powieści konwencjonalny już motyw nieślubnego, biologicznie zdrowego, potomka starego rodu – tymczasem Piotr nie jest naturalnym synem właściciela Wilczy:

W tej pięknej komedii odegrał Piotr z właściwym przejęciem się rolę naturalnego syna, który wszystko wreszcie rozumie, lecz umie dyskretnie uszanować tajemnicę. [51]

Irzykowski nie zamierzał też proponować prostego odwrócenia schematu: stary, „zużyty” biologicznie ród – nowa, świeża krew ludu; jednak wprowadzając do charakterystyki chorowitego Roberta rysy okrucieństwa i prymitywizmu i przeciwstawiając je wrażliwości i uczuciowości małego Piotra przelamuje ten stereotyp. Robert – ostatni potomek starego rodu jest wprawdzie (jak w obiegowym, „przyrodniczym” wyobrażeniu) fizycznie słaby i ułomny, ale nie jest ani nadwrażliwy ani uzdolniony. Paradoks powieściowej biografii samego Piotra Strumińskiego stanowi posiadanie przez niego cech pojawiających się niejako „znikąd” – trudno o mocniejsze zakwestionowanie pytania „wychowanie czy dziedziczność?” – jest to w istocie podważenie sensowności całego tak sformułowanego zagadnienia.

Inny antynaturalistyczny, a przy tym zdecydowanie antyromantyczny motyw to sprawa anatomicznych przeszkód uniemożliwiających Angelice rozpoczęcie współżycia z Piotrem. Dziewictwo heroiny powieściowej i jej niewinność jest tu motywowane nie moralistycznie, lecz biologicznie – zresztą wiek Angeliki (jest starsza od partnera) również nie predestynują jej do roli „pierwszej naiwnej”. Informacja o operacyjnym usunięciu przeszkód współżycia wprowadza efekt dziwaczny i groteskowy, „wstydlivy”, zmuszając zarazem czytelnika do reinterpretacji intuicyjnych definicji tego, co naturalne i nienaturalne. Defekt Angeliki należy w oczywisty sposób do sfery „natury” (choć jest błędem natury), a samo współżycie dwojga kochanków zaczyna się od „nienaturalnej” medycznej ingerencji. Wątek natury i „nienatury” [349] – jak wtrąca w komentarzu sam Irzykowski – zawdzięcza on Przybyszewskiemu:

Iza i Falk kochają się, ale Falk nie może przeboleć tego, że „pierwszym” był u niej ktoś inny. Wypytuje o szczegóły... ale go to nie uspokaja. Autor kreśli tę sytuację tak, jakby była sytuacją bez wyjścia, tragiczną od urodzenia. Otóż przeciw temu chciałem za protestować [...] [445]

Temat zazdrości bohatera *Homo sapiens* o pierwszego partnera ukochanej, motywowana „przyrodniczo” obsesja dziewczęstwa zostaje przekształcona w nieco absurdalne prze-

ciwiństwo. Strumiński może być pewny, że w dosłownym, cielesnym znaczeniu Angelika nie miała przed nim żadnego kochanka.

Swoją wieloraką nietożsamość Strumiński chce zaszczyć swojemu pierworodnemu. Można przypuścić, że nie tylko przez pietyzm dla pierwszej żony pragnie – wbrew faktom i wbrew naturze – uczynić Pawełka dzieckiem Angeliki, ale że kieruje nim chęć upodobnienia losu syna do własnego. Odebranie Pawełka biologicznej matce i skierowanie jego emocji w stronę nieżyjącej już malarki stanowi analogię do jego własnych dziejów. Wyrwany z rodziny Włosków Piotr nie otrzymuje nawet potwierdzenia swojego statusu bękarta. Zawieszony między światem, z którego pochodzi, ale którego nie zna, i tym, do którego należy, jednak nie przez więzy krwi, a przez wychowanie, Strumiński od dzieciństwa jest obcym, prawdziwie modernistycznym „przybyszem”⁹. Fakt, że znajomi i sąsiedzi chcą widzieć w nim arystę, nie wyczerpuje stopnia komplikacji jego braku zakorzenienia. Ten *homo novus* nigdzie nie jest u siebie, najmniej zaś – we własnych myślach i uczuciach, które usiłuje sobie narzucić. Wyrwany z korzeniami ze swego dzieciństwa, obdarowany w młodości niespójną tożsamością, Piotr zmuszony jest sam – głównie w oparciu o wzory kultury ponadnarodowej – budować samego siebie z elementów podsuwanych przez sztukę i literaturę wysoką oraz to, co narrator nazywa „prądami umysłowymi” (wylicza je zresztą w podręcznikowy sposób).

Wątek Pawełka rozpięty jest pomiędzy romantycznym motywem Orcia a sygnalizowanym przez narratora naturalistycznym aspektem dojrzewania znanym z *Przebudzenia wiosny* Wedekinda. Wyobrażenie zaczerpnięte z *Nie-Boskiej* pozwala dorosłemu bohaterowi wejść na chwilę w rolę znudzonego trywialnością małżeństwa poety i wyobrazić sobie więź z pierworodnym synem jako wyjątkowe duchowe porozumienie. Postać literacka – marionetka w rękach pisarza – nie wie oczywiście, że uruchomienie tego właśnie motywu ma swoje konsekwencje: Pawełek musi umrzeć. Z kolei sztuka niemieckiego pisarza stanowi synonim odkrycia młodzieńczej seksualności i reprezentuje antyromantyczny temat związku chłopca z Kseńką Pałubą. Jak można sądzić, z przywołanego w powieści z tytułu dramatu Wedekinda Irzykowski zaczerpnął również seksualny sens motywu bezkształtnej kukły, „królowy bez głowy” – obiektu erotycznych pragnień mężczyzny, który nadaje wybranej przez siebie kobiecie takie cechy, jakich sam pragnie.

Ta właśnie manipulacja Piotra i sposób, w jaki dawny odrealniony ideał Angeliki zastępował nowymi partnerkami, zemścił się i na nim samym, i na jego synu. Zaszczeplanie Pawełkowi wyobrażeń o Angelice-Pałubie nie było, jak chciał Piotr, przekazywaniem mu idealnej legendy o bezcielesnej „matce duchowej”, lecz stanowiło wampiryczne zatrucie dziecka pragnieniami i pożądaniami dorosłego. Bez kierunkowy, wczesny erotyzm chłopca znalazł drogę na skróty do fazy, którą sam odnalazłby później i zapewne inaczej. Nieprzytoczone przez narratora dosłownie monologi chorego Pawełka stanowiły właśnie szokującą dla jego ojca mieszkankę tego, co idealne i obsceniczne.

⁹ Formułę Stanisława Brzozowskiego pochodzące ze szkicu *Bergson i Sorel* (1910) Ryszard Nycz uznaje za zamienną dla tożsamości modernistycznej. Por.: R. Nycz, „Každy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

By przełamać jeszcze inny stereotyp fabularny, Irzykowski nie pozwala Pawłkowi umrzeć w najbardziej dramatycznym momencie akcji, byłoby to bowiem spełnienie tragicznych obaw Strumińskiego, a równocześnie swoista „kara” za związek chłopca z Ksenią, lecz każe mu odzyskać zdrowie i zginąć przypadkowo i niespodziewanie nieco później, gdy jego rodzice nie byli w żaden sposób przygotowani na to wydarzenie.

Co znamienne, edukacja (i deprawacja) Pawłka rozgrywa się na tle całkowitej obojętności ojca wobec pozostałych dzieci. Nie poznamy ich imion ani płci (na pewno są wśród nich córki, ale czy wyłącznie?) i różnicy wieku wobec pierworodnego. Dowiadujemy się jedynie, że to matka miała wpływ na ich wychowanie:

bojkotowała Pawłka, poświęcając swą uwagę i miłość wyłącznie innym dzieciom i tręsząc je w swoich upodobaniach (czym znowu naśladowała Strumińskiego). Tak dzieci były żywymi figurkami na tej szachownicy małżeńskiej. [187]

Nawet po śmierci syna Strumiński nie kieruje zainteresowania w stronę innych potomków, jedynie jego własny los zajmuje jego myśli po stracie.

Można więc przyjąć, że w *Patubie* pojawiają się kolejno dwie „powieści o wychowaniu”, mające za temat losy Piotra, a następnie Pawłka Strumińskich – obie mówią w istocie o antywychowaniu. Zagadnienie „środowisko czy dziedziczność” zostaje podjęte przez Irzykowskiego, następnie zanegowane, obie narracje kwestionują też romantyczny mit „dziecka natury”, obie zrywają z wczesnonaturalistycznym wizerunkiem dziecka uwarunkowanego przez dziedziczność. Ta warstwa książki to na wskroś dwudziestowieczna, niesentymentalna prefreudowska (czy może jednak freudowska?) opowieść o początkach ludzkiej świadomości, o sposobie poznawania świata przez dziecko, wreszcie o narażeniach seksualności człowieka.

Przychodzi czas na epilog „studium biograficznego”. *Patuba* nie staje się „powieścią pokoleń”¹⁰, nie dowiemy się niczego o dzieciach Oli i Piotra mieszkających w Wilczy. Dla bohatera jego świat skończy się wraz z nim samym. Ostatni akapit powieści nie pozostawia złudzeń – bohater pogrąża się we własnych myślach, rozpamiętuje i wciąż interpretuje własną przeszłość, natomiast przyszłością, która go czeka, jest tylko śmierć. Strumiński „tworzył historiozofię własnego życia, doszukiwał się w nim pseudozwiązków, którymi się upajał” [395]. Jego własny, indywidualny los staje się dlań kosmosem, w którym roztafia się, by zatęsknić za tym, co niepoznawalne, metafizyczne.

Mimo wszystkich współwystępujących w *Patubie* warstw nowatorskiej „powieści analitycznej”, to „sceny z życia małżeńskiego” stanowią w niej obyczajowe *novum* godne – to nie komplement, ale stwierdzenie faktu – tradycyjnej powieści realistycznej. Tak bogatego w drobne, zdawałoby się nieistotne szczegóły, psychologicznego opisu pożycia małżeńskiego nie było wcześniej w literaturze polskiej. Czytelnik może prześledzić drobiazgowo, niemal „mikrograficznie”, ewolucję związku Oli i Piotra. Przypomnijmy, że słowa „mikrografia” w odniesieniu do *Patuby* użyła po raz pierwszy Maria Komornicka w swojej katerycznej opinii pochodzącej z „Chimery”:

¹⁰ Por. interesujące omówienie XIX-wiecznych powieści pokoleniowych: T. Sobieraj, *op. cit.*, s. 139–168.

dzieło nieodwołalnie poronione jako całość artystyczna, lecz nader ważne i ciekawe jako samodzielna próba *stenografii i mikrografii duchowej*.¹¹

Drobne jednodniowe intrygi małżonków wydobywają z nich liczne „*Naturlauty*”, jak nazywa narrator wybuchy szczerości. Chwile prawdy i obłudy, fazy bliskości i oddalenia, namiętności i zubożenia przeplatają się. Małżonkowie przechodzą rozmaite „etapy” związku, uświadamiają sobie wpływ czasu na ich pożycie. Narrator zaś uogólnia ich doświadczenia:

W małżeństwie często dzieje się tak, że po różnych wahaniach w górę i w dół temperatura zatrzymuje się wreszcie przy jakimś obojętnym punkcie. Wówczas jedna strona, w tym wypadku żona, przestaje dla drugiej być czymś w rodzaju problemu, zastępczynią nieznaną części świata, lecz zaczyna należeć do *status quo ante*, staje się tylko członkiem rodziny [...]. [172-173]

Relacje mąż-żona ukazwane są konsekwentnie z perspektywy Piotra. Sama Ola prezentowana jest jako kobieta przeciętna, zdrowa i naturalna (jeśli w *Patubie* to cokolwiek znaczy). Uwarunkowana przez wychowanie w rodzinie ziemiańskiej z arystokratycznymi aspiracjami ma sporo wyobrażeń o przypisanym jej przez kulturę sposobie doświadczania kobiecości. Nie ma w niej przy tym ani pruderii ani przesadnej nieśmiałości. Nie ma też nadmiernego temperamentu – także w tej dziedzinie przyjęte formy zachowań dyktuje jej kultura. Ola traktuje życie seksualne jako niezbędną daninę płaconą naturze – narrator ujawnia, że przez takie myślenie odziera ona to, co zmysłowe z jakiegokolwiek nimb. Od początku małżeństwa Ola łatwo i śmiało wchodzi w nową rolę („słowa «mój mąż», «my się kochamy» wymawiała od razu z wielką pewnością siebie” [111]) a pozycja zamożnej mężatki jest dla niej okazją do realizowania upragnionych zadań, których nie mogła wypełniać w domu rodziców: pani domu przyjmującej gości, gospodyni zarządzającej dom, osoby wypełniającej jego przestrzeń swoim głosem, zwłaszcza anektującej go dla siebie poprzez śpiew, wreszcie matki wywierającej wpływ na swoje dzieci. Jej szczerość wobec męża ma swoje granice. Ola nie przyzna się przed nim, że posiadanie kolejnych dzieci nie jest wcale jej marzeniem – wypadłaby wówczas z konstytuującej jej tożsamość roli dobrej żony i matki. Gdy Piotr opowiada jej o Angelice, nie przyzna się, że uczucia lęku przed ciążą były znane i jej:

dzieci nie chciała mieć – ot i tyle. Ażes się zarumieniła biedaczko? Przebaczy, że ci mówię taką obrzydliwość. Prawda, że ty tego nawet nie pojmujesz (tu Ola chciała powiedzieć: pojmuję! Ale się wstrzymała), bo ty jesteś zupełnie inna natura, wychowana w innych tradycjach, i potępiasz taki sposób myślenia. [309]

Sam temat ambiwalencji kobiety wobec czekającego ją macierzyństwa wprowadzony został w powieści wcześniej:

¹¹ M. Komornicka, „*Powieść*”, „*Chimera*” 1905, t. 9, s. 331.

Angelika wyczytywała swego czasu z książek, że aspiracje artystyczne występują zwykle tylko u kobiet, które chybiły swego właściwego, kobiecego powołania, i że gasną, jeżeli taka kobieta zostanie żoną i matką. [71]

Piotr egzorcyzmuje emocje odczuwane przez pierwszą żonę jako podwójnie obce nowemu związkowi i nowej partnerce: Angelika była artystką i nie-Polką.

Szczegóły pożycia Piotra i Olii prezentowane są z uwzględnieniem przeszłości bohatera. To Strumiński porównywał ze sobą oba małżeństwa:

Strumiński był przez Angelikę rozkapryszony, zepsuty, przyzwyczał się z nią do innego sposobu kochania się, wobec którego miłość z Olą, po starciu uroku świeżości, była dość prymitywną lub, jak się potem wyrażał, fuszerką. [116]

[...] było wiele powiedzeń, które z Olą nie były powiedziane, pieszczot i uścisków – nie wymienionych, toków myśli i marzeń – wspólnie nie przemyślanych. I tak np. nie zdarzyło się, żeby kiedy ona jego z własnego popędu w rękę pocałowała – aż raz sam to na niej wymógł [...]. [117]

Ola natomiast preferowała w miłości „szablon rycersko-trubadurski” pełen „różnych względów, uszanowań i delikatności” [119]. Komentarz narratorski tłumaczy to środowiskiem, z którego się wywodziła: „bo tak przecież wypadło, by ona była damą a on rycerzem, to odpowiadało szablonowi, który przejęła podczas swego wychowania [117-118]. Narrator zachęca czytelników, by, dla potwierdzenia typowości wyobrażeń reprezentowanych przez Olę, przeprowadzili ankietę wśród znajomych starszych pań [119-120].

Nawet w autorskie refleksje o poezji wkrada się uwaga o stereotypach na temat kobiet i o sprzeczności ideału kulturowego z rzeczywistą sytuacją kobiety. Sprzeciw wobec zakłamania w dziedzinie obyczajów i wobec fałszu w literaturze ma to samo źródło:

Ale od poezji żądają, by była inną, świetlaną, prostą, bosko-naiwną, by nie znała pałubicznych tajemnic życia, zupełnie tak, jak się to dotychczas działo z kobietą, której dlatego nic nie uczono, przed którą nieraz rzeczy najważniejsze dlatego ukrywano, żeby pozostała niby aniołem, pocieszycielem, ziemskim wcieleniem ideału, „lepszym ja” mężczyzny itd. – a ten anioł bywał tylko kucharką i torbą na dzieci. [392]

Pozamałżeńskie związki Strumińskiego ukazywane są jako wypadkowa jego temperamentu, znużenia monotonią życia rodzinnego i, co może najważniejsze, sposobności do zdrady. Tworząc taką mieszanekę przyczyn, odbiera Irzykowski tym wątkom rys awanturniczy lub perwersyjny, nadając im cechy banalności i trywialności. Nawet chwalebny przypadek wierności małżeńskiej Strumińskiego kuszonego już na początku związku z Olą przez jej kuzynkę Mossorową opatruje narrator tyloma objaśnieniami, że odejmującej decyzji wniosło motywację.

Nadrzędny schemat fabularny zakłada, że trwałość pierwszego małżeństwa Piotra gwarantowała związana z nim romantyczna miłość, drugie małżeństwo to od początku proza życia z pojawiającymi się nie od razu konwencjonalnymi zdradami: z aktorką Be-restajką (jej nazwisko ewokuje atmosferę „zberezeństwa”) i kolejna – z nauczycielką do-

nową i ubogą krewną Strumięskich Pauliną – postacią na tyle słabo zarysowaną i niewyraźną, że nie zostaje tu wyzyskana do końca możliwość wprowadzenia psychologicznych motywów zainicjowania przez bohatera tego romansu. Narrator powołuje się na maksymę Napoleona „Od szczytności do śmieszności tylko jeden krok” [145], by ukazać porażkę wyrozumowanego zamiaru Strumięskiego dochowania wierności pierwszej żonie. Los Strumięskiego to, według słów Stanisława Lacka, klęska doktrynera¹². Co znamienne, „doktrynerem rzeczywistości” [ib., 341] nazywa Lack także autora powieści, sugeruje więc, że walcząc ze schematami, Irzykowski popada w inne.

Wielokrotnie sygnalizowana przez pisarza śmiałość obyczajowa nie oznacza przelamywania tabu opisów pożycia fizycznego. Irzykowski stosuje eufemizmy i rozstrzelonym drukiem sygnalizuje, że ma na myśli „t a k i e r z e c z y”, lecz najczęściej je nazywa. W *Uwagach do „Patuby”* postuluje zmiany dotychczasowych konwencji powieściowych:

Żądam więc, aby t a k i e kwestie pojawiały się w powieściach, jeżeli już nie tak jak w *Nielsie Lyhnem* Jacobsena, to przynajmniej w „stadium dyskusji”, przynajmniej tak jak w *Bez dogmatu*, gdzie Płoszowski zaczyna przecież myśleć o tym, co Kromicki robi z Anielką. [440]

Śmiałość erotycznego wątku *Patuby* na tle innych powieści młodopolskich polega nie na odwadze opisów, ale na obnażeniu skomplikowanych mechanizmów samookłamywania się i przeróżnych „płaszczków”, którymi ludzie łatwo oślaniają swoje zamiary.

Język pojęć wprowadzonych przez Irzykowskiego na użytek psychologii w *Patubie* (właśnie „płaszczki” czy „garderoba duszy”, „niepoprzebijane ścianki” *etc.*) był tu przeze mnie stosowany w niewielkim stopniu. Można go traktować jako swoisty i godny osobnej szczegółowej refleksji, można go też przekładać na pojęcia dwudziestowiecznej psychologii (nie tylko freudowskiej psychoanalizy) – kluczowym terminem byłaby tu, jak sądzę, „racjonalizacja”.

Mój cel był inny – zaprezentować rodzinny wątek *Patuby*, świadomie zamieniony przez autora w „ruinę”, tak na poziomie fabuły (klęska zamiarów Strumięskiego), jak sposobu opowiadania. Istnieje głęboka analogia między niemożliwą już w *Patubie* realistyczną „przezroczystą” narracją a zburzeniem fundamentów myślenia o człowieku, które było znamienne dla wieku XIX.

¹² S. Lack, *O doktrynerach*, [w:] *Wybór pism krytycznych*, oprac. W. Głowala, Kraków 1979, s. 335–392.