

Zdravko Malić

"Ferdydurke"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/2, 107-154

1968

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.

ZDRAVKO MALIĆ

„FERDYDURKE”*

1. W stronę rzeczywistości

Zwrot w stronę rzeczywistości w literaturze lat trzydziestych znajduje swój widoczny wyraz w linii rozwojowej prozy Gombrowicza, tj. w różnicy między jego pierwszą (1933) i drugą książką (1937). Gombrowicz debiutował nowelami, w których zademonstrował niemal pełny repertuar chwytów literackich charakterystycznych dla całej swej późniejszej twórczości. Już ta pierwsza książka wykazuje wszystkie istotne cechy stylu pisarza. Stylistyczne innowacje *Ferdydurke* wynikają z faktu, że druga książka Gombrowicza jest powieścią, a nie zbiorem nowel jak pierwsza. Mają one głównie charakter makrostylistyczny, związane są z kompozycją powieści i rolą narratora.

Ale jednak istnieje coś, co w istotny sposób różni *Ferdydurke* od prozy *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Mówiąc językiem scenograficznym — pierwszy plan jest wspólny dla obu książek, drugi plan, tło, jest tym, co je między sobą różni. Postacie *Pamiętnika* otoczone są pustką, próżnią, ich działania odbywają się pod szklanym kloszem groteski, w którym dźwięczą i grzmią tylko ich ukryte myśli, w którym słycać każde uderzenie ich serca i w którym panuje ich napięcie nerwowe. W nierzeczywistej atmosferze *Pamiętnika* bohater Gombrowicza przysłuchuje się „burczeniom” własnego wnętrza, spojrzenie skierowuje w siebie. W *Ferdydurke* postacie *Pamiętnika* wychodzą spod klosza i zanurzają się w aktualną polską rzeczywistość społeczną. Równocześnie groteskowość ich postępowania nie traci na intensywności, lecz zwiększa się tylko jej ciężar gatunkowy: fantastyczność i absurdalność świata owych postaci nie ustępuje w zetknięciu z konkretną rzeczywistością społeczną, przeciwnie — ich świat zaraża tę rzeczywistość swoimi prawami i właściwościami.

* Praca niniejsza stanowi fragment większej całości.

Już w *Pamiętniku* postaci określone są przez swe wzajemne stosunki, tj. nie według tego, mówiąc abstrakcyjnie, czym są same w sobie, lecz według tego, czym są dla innych. Ten aspekt osobowości ludzkiej nabiera w *Ferdydurke* konkretnego znaczenia socjologicznego właśnie dzięki specyfice „drugiego planu” tej powieści. Wyraża się to również w zmianie charakteru narratora: w prozie *Pamiętnika* był on najczęściej fikcyjny, w *Ferdydurke* utrzymuje częściowo swój fikcyjny charakter, ale się równocześnie socjologicznie dopełnia przez to, że w pewnym sensie identyfikuje się z autorem powieści, stwarzając w ten sposób szczególną syntezę (Józio — Gombrowicz), w której odzwierciedla się ogólny charakter tej powieści, czyli: syntezę fantastyki znamiennej dla *Pamiętnika z okresu dojrzewania* i — rzeczywistości. Postępowania Józia nie tłumaczą wyłącznie prawa Gombrowiczowskiego kracjonimu literackiego, jak to się najczęściej działo z postaciami *Pamiętnika*. Motywacja postępowania Józia zawarta jest równocześnie w socjalnym charakterze jego kolejnych konfliktów z pozostałymi postaciami powieści, bądź ze środowiskami, przez które przesuwają się w trakcie powieści. To samo zjawisko można również zdefiniować inaczej: sytuacja jako podstawowy element warsztatu Gombrowicza traci swój czysto kreacyjny, literacki charakter (*Pamiętnik z okresu dojrzewania*) i nabiera charakteru zdecydowanie socjologicznego (*Ferdydurke*), choć sam autor komentując swoją powieść podkreślał:

Zastrzegam się, że wszelkie przypisywanie tej książce charakteru zbyt do-
rażnego wypaczałoby najzupełniej moje intencje, gdyż przede wszystkim jest
to książka filozoficzna i psychologiczna. Przedstawia starcie człowieka z czło-
wiekiem i ze środowiskiem oraz starcie człowieka z własną jego niedojrza-
łością, z pozostałościami czasów niemal przedpotopowych¹.

Poświęcając kompleksowi szkoły tak poważne miejsce w utworze, Gombrowicz daje swojemu socjologizmowi specyficzne, wyraźnie anachroniczne zabarwienie. Poprzez hipertrofię zjawiska szkoły, poprzez jego absolutyzację, osiąga — zgodnie z ogólnym anachronicznym charakterem swojej stylistyki — uduchowanie rzeczywistości świata powieściowego. Narzuca się paralela z XVIII wiekiem: szkoła w świecie *Ferdydurke* zajmuje mniej więcej takie miejsce, jakie zajmowała w polskim społeczeństwie końca XVIII wieku. Wniosek: świat *Ferdydurke* rozumiany jako świat Polaków trzydziestych lat w. XX — jest anachroniczny, a przez to także fantastyczny. Sam Gombrowicz zresztą w swojej powieści mówi o tym wyraźnie, gdy stwierdza, że XX wiek to „wiek pomieszania wie-

rackie” 1937, nr 47.

¹ W. Gombrowicz, *Aby uniknąć nieporozumienia*. „Wiadomości Lite-

ków” (165)², lub gdy Miętus z przerażeniem dochodzi do wniosku: „Straszne, że nie ma dziś nikogo, kto by był w okresie dojrzewania” (212). Postępowanie postaci *Ferdydurke* jest więc umotywowane, szczególnie w pierwszej części powieści, wychowaniem szkolnym. Ten rodzaj motywacji³ we współczesnym dziele literackim, które chce być realistyczne, byłby anachronicznym nieporozumieniem; u Gombrowicza wtapia się w groteskową, fantastyczną stylistykę utworu.

Analizę socjologiczną drugiej części *Ferdydurke* najpełniej przeprowadził Artur Sandauer⁴, za mało jednak uwagi poświęcając Zucie Młodziakównie, postaci niewątpliwie centralnej w tej części utworu. Charakterystyka socjologiczna pary Zuta—Kopyrda sprowadza się do mody amerykańizmu wśród ówczesnej młodzieży gimnazjalnej. Dla ustalenia genezy tego motywu szczególne znaczenie mają niektóre felietony Gombrowicza publikowane w „Kurierze Porannym”. Na początku r. 1936, a więc w czasie powstania *Ferdydurke*, stwierdza w felietonie:

kultura wymyśliła typ pośredni człowieka już dojrzałego do rojeń, a nie dość jeszcze dojrzałego, aby rojenia trzymać w cuglach. Jednostki te [...], wyrwane z prymitywu, a jeszcze nie całkiem przeniesione do kultury, w stadium pośrednim przyspieszonego rozwoju, nie mogą właściwie wyleźć z wieku przejściowego, w którym umieściła je Historia. Podobni szkolarzom nie tyle wiekiem własnym, ile wiekiem XX, odznaczają się też właściwym młodzieży gustem do iluzji, podnieceni kinem, romansem brukowym, reklamą uliczną, ilustracją, wytwarzają bezkarnie wielkie ilości marzeń na własny użytek i w wielkim sekrecie przed innymi ludźmi. O, tandeto! Gdyby nagle opadła zasłona, osłupielibyśmy ze zgrozy na widok treści pośrednich, przejściowych kultury. Poeta, literat, marzący jawnie nudnym oficjalnym trybem, z biedą może sobie wyobrazić, co się dzieje w głowach owych prywatnych, zakonspirowanych twórców samotniczych⁵.

Tak więc świat półkultury, międzywarstwy społeczne, kicz klasowy — to wszystko stanowi glebę, z której wyrasta dzieło Gombrowicza. Przy tym cechy charakterystyczne półkultury rozciąga pisarz na świat polskiego inteligenta lub na cały dzisiejszy świat cywilizowany⁶. Ale

² W ten sposób oznaczamy stronicę wydania: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Warszawa 1956.

³ Zob. A. Flaker, *Motivacija i stil*. W: A. Flaker, Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*. Zagreb 1964, s. 167.

⁴ A. Sandauer, *Początki, świetność i upadek rodziny Młodziaków*. W: *Bez taryfy ulgowej*. Warszawa 1959.

⁵ W. Gombrowicz, *Grzechy naszego wieku przejściowego*. „Kurier Poranny” 1936, z 10 I. Podkreślenia Z. M.

⁶ Zob. W. Gombrowicz, *Rozmyślenia nad autobiografią Wellsa*. „Kurier Poranny” 1938, z 20 V: „Inteligent czuje się nieustannie zagrożony, egzystuje w warunkach zmieniających się z dnia na dzień, tkwi po uszy w płynnej plazmie życia zbiorowego, gdzie wszystko dopiero się stwarza, a nic jeszcze nie jest skryształizowane”.

przytoczony fragment zawiera również zapowiedź konkretyzacji literackiej tak widzianego świata. Porównanie przedstawicieli tego świata do uczniów, w związku z wiekiem dojrzewania, w którym znajduje się XX stulecie — stanowi podstawę systemu metaforycznego *Ferdydurke*, ale jest też, *ex post*, psychosocjologicznym umotywowaniem *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. W tym samym felietonie, powołując się na książkę *Bunt młodzieży* Amerykanina Bena B. Lindseya⁷, Gombrowicz rozszerza początkowe rozważania o pubertalnym charakterze okresu i mówi m. in.:

Powstał kult pensjonarki, z piętnastolatki zrobiono królowę. Szkolarze chodzili dumni i tajemniczy, rodzice dali sobie zaimponować i kłaniali się im w pas.

Tu właśnie rodzi się Zuta Młodziakówna!

Uwagi Gombrowicza o książce Baryki *Grzechy młodzieży* (w tym samym felietonie) są zapowiedzią analogicznych partii w *Ferdydurke*:

Bohaterowie są zręczni, silni, gibcy, wysportowani, hardzi i śmiali. [...] Pensjonarki są ładne i też gibkie, przy czym — geniusz, choć nieco oblesny — dziewczętom każe przejawiać większą zmysłowość niż chłopakom. [...] Nauczycieli zaś przedstawia jako idiotycznych świadków, nabieranych przez górującą intelektualnie młodzież. [...] Świetne też są momenty poświęcone

⁷ B. B. Lindsey, *Bunt młodzieży*. Warszawa [1931]. Książka Lindseya to jeszcze jeden temat do pracy komparatystycznej o twórczości Gombrowicza. Nie mam zamiaru zajmować się tym tutaj, pragnę jednak przytoczyć kilka fragmentów, przemawiających niedwuznacznie na rzecz takiego zestawienia: „Przeważnie wchodząc w życie ludzkie, wstępuję w krainę piękną, gdzie młodzież jest cudowna i giętka, promienna i czarująca nawet w swych uchybieniach i błędach” (s. 11). „Właściwie nie ma dorosłych, jesteśmy rasą dzieci [...], w każdym razie pocieszam się tym, że póki dzieci są młode, są plastyczne, bosko giętkie” (s. 12). „Przyszłość naszej cywilizacji zależy od rozumnej, krytycznej rewizji naszych tradycji i zwyczajów w celu zdecydowania, które z nich są jeszcze użyteczne, które zaś spełniły już swoje zadanie” (s. 84). „Nasz system wychowawczy, oparty na małpowaniu, urabia młodzież na jednakową modłę, oddaje ją w niewolę psychologii masy, jak to uczynił już ze starym pokoleniem” (s. 99). „Myślę, że cała ekscentryczność dziewcząt dzisiejszych jest wielką błagą. Ich zachowanie się jest tylko pozą. Wszystko robią dla wywołania efektu. [...] Ekscentryczność jest w modzie [...]” (s. 190—191). „Instytucje społeczne są statyczne. Właśnie dlatego powstały. Nie zmieniać się i zapobiegać zmianom jest ich zadaniem. Istnieje po to, by utrzymać stały i niezmienny porządek społeczny. [...] Wszystko, co zatrzymuje ruch nieustanny prawdy, jest kłamstwem (s. 282). Itd., itd. Dziś, z perspektywy trzydziestu lat, Gombrowiczowska ocena książki Lindseya brzmi, trzeba przyznać, trochę zabawnie, ale ze względu na *meritum* poruszanej tu sprawy jest jednakże warta uwagi: „jak wiele kompromitujących i zawstydzających treści wyzwoliła w społeczeństwie słynna, zresztą szlachetna i słuszna, książka sędziego Lindseya *Bunt młodzieży*, sprowadzona do nas z Ameryki” (*Grzechy naszego wieku przejściowego*).

czystości fizycznej, akcentowanej przez całą książkę na pohybel starym, a na chwałę młodym.

Okres dojrzewania i szkoła, „chłystek” i „pensjonarka” to zresztą częste tematy felietonistyki Gombrowicza. Ze wszystkiego, co dotąd powiedziano, można już, wydaje mi się, wysnuć wnioski o sensie i znaczeniu tego tematycznego i problemowego szkieletu rozmyślań Gombrowicza. Okres dojrzewania jest wiekiem, w którym dochodzi do najgwałtowniejszego konfliktu między dwiema sprzecznymi siłami w życiu jednostki: biologiczną i socjologiczną, tzw. żywiołową i instytucjonalną, amorficzną i wykryształizowaną, nieokreśloną, nieuchwytną i precyzyjnie określoną i zdeterminowaną. Jeśli da się pojęciu „okres dojrzewania” znaczenie nie indywidualne, ale grupowe, kolektywne, wtedy konflikt, o którym była mowa, staje się konfliktem pokoleń. Gombrowicz problematykę tę traktuje w sposób bardzo kompleksowy i bierze pod uwagę oba jej aspekty — indywidualny i kolektywny, psychologiczny i socjologiczny. W *Ferdydurke* uwaga pisarza kieruje się na te instytucje społeczne, które wychowują jednostkę, które dają psychice ludzkiej formę społeczną, które indywidualną psychologię przemieniają w społeczną charakterologię, a są to: szkoła i warstwy społeczne, klasy.

Obiektywnymi cechami socjologicznymi tła drugiej części *Ferdydurke* są — nienaturalność, sztuczność, drugorzędność i powierzchowność; chodzi o zjawiska socjologiczne „z drugiej ręki”, które siłą niewłaściwie kształtujących się tradycji zostały przeszczepione na polski teren. Wtórność kultury polskiej wychodzi tu na jaw w całej swojej monstrualności. Socjologiczny substrat wydarzeń opisanych w drugiej części powieści jest zgodny ze sposobem ich literackiego ukształtowania: jeden i drugi ma charakter wtórny i trąci groteską.

Niektórzy krytycy zauważyli, że trzecia część *Ferdydurke*, opisująca pobyt Józia i Miętusa u ciotki na wsi, jest szczególnie bogata w realia, że wyróżnia się swoim „realizmem”. „Ostatnia część książki” — pisał Stefan Otwinowski — „jest groteską najbardziej realistyczną”; jest to „policzek wymierzony ziemiaństwu”⁸. Porównując drugą i trzecią część powieści Leon Pomirowski stwierdzał:

Tą samą, a może i większą jeszcze pasją realistycznego uziemiania ludzi i zjawisk nacechowana jest ostatnia, literacko najbardziej wirtuozyjna część utworu, obrazująca środowisko wiejskie, ściślej — psychologię stosunku do ludu⁹.

⁸ S. Otwinowski, *W poszukiwaniu proporcji*. „Czas” 1937, nr 347.

⁹ L. Pomirowski, *Przewyciężenie okresu dojrzewania*. „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 8.

Stanisław Piasecki, autor najbardziej negatywnego sądu o *Ferdydurke*, tak „streszczał” powieść:

Trzy bardzo zwykłe sobie historyjki, z których jedna jest dość banalnie antybelferską satyrą na szkołę, druga niezgorszą satyrą na tzw. postępową rodzinę (życie ułatwione), a trzecia najlepiej pomyślaną i przeprowadzoną satyrą na ziemiaństwo, z której okazuje się, że Gombrowicz mógłby zostać kronikarzem obyczajowym tej sfery¹⁰.

Stanisław Furmanik, recenzent warszawskiej „Gazety Polskiej” (tej samej, która w r. 1933 zamieściła negatywną recenzję Kadena o *Pamiętniku z okresu dojrzewania*), porównując opisy trzech środowisk społecznych w *Ferdydurke*, stwierdza:

Sceny na wsi podejmują zagadnienie węższe, a nad wyraz aktualne — stosunek pana i chłopą, dworu i chaty. M. Dąbrowska w *Rozdrożu* ujęła je od strony idących konieczności przemian natury ekonomicznej, społecznej i politycznej, Gombrowicz dał bardzo wnikliwe oświetlenie psychologiczne¹¹.

Wszystkie te i tym podobne uwagi o socjologicznym znaczeniu opisanych w *Ferdydurke* przygód Józia świadczą o wielkiej aktualności problematyki, jaką twórczość Gombrowicza — na swój specyficzny i niepowtarzalny sposób — w sobie zawierała. W cytowanym komentarzu Gombrowicza (*Aby uniknąć nieporozumienia*) jest ustęp, który stanowi wyjaśnienie pisarza co do stosunkowo wyraźniejszego podtekstu socjologicznego trzeciej części powieści:

Ferdydurke nie jest wymierzona przeciw jakiegokolwiek ideologii lub temu czy innemu środowisku. Jeżeli zaczepiłem w niej ziemiaństwo, szkolnictwo, literaturę, to dlatego, że książka jest porachunkiem z tym, co mnie samego zinfantylizowało i najwydatniej zaciążyło na moim rozwoju. Gdybym pochodził nie z ziemiaństwa, ale np. z proletariatu, zaatakowałbym proletariat, gdyż nie ma środowiska i nie ma człowieka w pełni dojrzałego.

Prawdę wyrażoną w tych słowach jasno dostrzegł Bruno Schulz, jeden z niewątpliwie najdocieklewszych interpretatorów *Ferdydurke*:

Punkt wyjścia książki jest najbardziej konkretny, osobisty, żywy i palący, jaki sobie wyobrazić można, i Gombrowicz programowo podkreśla genezę swego dzieła ze swojej osobistej i określonej sytuacji¹².

Niewątpliwie jednak większość krytyków, a to znaczy i czytelników, szczególnie w pierwszym, najwcześniejszym okresie percepcji *Ferdydurke*, pojęła tę powieść w jej socjologicznej warstwie. Sam pisarz, co

¹⁰ S. Piasecki, *Czarowanie gałązką w zębach*. „Prosto z mostu” 1938, nr 7.

¹¹ S. Furmanik, „*Ferdydurke*”. „Gazeta Polska” 1938, nr 42.

¹² B. Schulz, „*Ferdydurke*”. „Skamander” 1938, z. 46/48.

zupełnie zrozumiałe, odczuwał swój utwór jako akt egzystencjalny, jako siebie wyobcowanego w słowo.

Opisując wiejski dwór, Gombrowicz, jak się wydaje, mniej, a nawet znacznie mniej, wykrzywił obraz świata zewnętrznego; w tej części powieści istnieje — pozornie — najmniejsza różnica między „przedstawioną” a „realną” rzeczywistością. Żadne bowiem z opisanych w *Ferdydurke* środowisk nie jest tak bliskie stylistyce tej powieści jak właśnie wiejskie — to, na którego tle odbywa się ostatnia przygoda Józia. Bolimowo, wieś ciotki Józia, Hurleckiej, jest „skamieliną”, rezerwatem przeszłości. I właśnie dlatego, przez swój anachronizm, jest sama przez się groteskowa i fantastyczna. A więc — wystarczyło ją bez zbytniego wykrzywienia odmalować, aby otrzymać opis sam przez się wykrzywiony, zbliżony do zasad stylistyki pisarza.

W tej konfrontacji poetyki z realiami, dzieła pisarza z jego sytuacją życiową — zwycięża ostatecznie poetyka, dzieło. Konwencje życiowe w *Ferdydurke* ustępują miejsca konwencjom literackim. A to znaczy: dopiero przez analizę literacką można dotrzeć do wszystkich warstw, do wszystkich sensów tej książki.

2. Mechanizm snu

Granica, która dzieli świat *Ferdydurke* od rzeczywistości czytelnika, jest granicą snu. Na samym początku powieści pisarz mówi o tym stosunkowo jasno:

Sen, który mię trapił w nocy i obudził, był wykładnikiem lęku. [...] ujrzałem siebie takim, jakim byłem, gdy miałem lat piętnaście i szesnaście — przeniosłem się w młodość — i stojąc na wietrze, na kamieniu, tuż koło młyna nad rzeką, mówiłem coś [...]. A dalej, wydało mi się w półśnie, ale już po obudzeniu [...].

Gdyż na jawie byłem równie nie ustalony, rozdarty — jak we śnie. [5—6]

Dychotomia sen—jawa, pod względem artystycznym może najistotniejsza dychotomia w *Ferdydurke*, już na pierwszych stronach jest wyraźnie podkreślona. Zaznaczywszy ten motyw, pisarz w ekspozycji powieści (6—18) odchodzi od niego i przedstawia swoją sytuację życiową, a wraz ze zjawieniem się Pimki, czyli z początkiem tekstu fabularnego, znów wraca do wspomnianego motywu, znów — zapada w sen:

Sen!? Jawa? Po co tu przyszedł? Po co siedział, po co ja siedziałem? Jakim cudem wszystko [...], streściło się w siedzenie belfra banalnego? Świat skurczył się w belfra. Stawało się to niemożliwe. [20]

Cała powieść może być rozumiana jako sukcesywne budzenie się i zapadanie w sen, jako spowiedź Gombrowicza (jawa) i jako onirycz-

ne przygody małego Józia (sen), przy czym pierwsza warstwa tekstu jest dygresyjna, eseistyczna, niefabularna, a druga, której bohaterem jest Józio, fabularna („fiction”). Można więc powiedzieć, że jest dwóch głównych bohaterów *Ferdydurke*: sam pisarz i Józio, infantylna inkarnacja pisarza, owoc jego wspomnień. W momencie krytycznym, na granicy między snem a jawą, kiedy pisarz jeszcze nie przestał identyfikować się z samym sobą (trzydziestoletnim autorem *Pamiętnika z okresu dojrzewania*), ale już staje się Józiem, uczniem szóstej klasy gimnazjalnej; zamiast krzyżeć, protestować przeciwko zachowaniu Pimki w stosunku do siebie — podnosi dwa palce, jak w klasie w czasie lekcji, na co mu „absolutny pedagog” odpowiada: „Niech Kowalski siedzi. Znowu do klozetu?”. A więc — Kowalski, nie Gombrowicz! „I siedziałem w nierealnym nonsense jak we śnie [...]” (22). Właśnie w tym miejscu zaczyna się pierwsza opowieść Józia o dniu spędzonym w szkole dyrektora Piórkowskiego.

Zdawało mi się, że śnię — gdyż we śnie się zdarza, że popadamy w sytuację głupszą od wszystkiego, co by się dało wymarzyć. [29]

Na marginesie przygód Józia ciągle napotyka się uwagi o onirycznym charakterze przedstawianej rzeczywistości:

...Bywa, iż niezdrowy sen przenosi nas w krainę, gdzie wszystko krępuje, paczy i dusi, ponieważ jest z czasów młodości — młode, a przeto zbyt stare już dla nas, przebrzmiałe i anachroniczne, i żadna męka nie dorówna męce takiego snu, takiej krainy. [...] Znajdowałem się w samym środku snu pomniejszającego i dyskwalifikującego niestrudzenie. [37—38]

Pytanie: „Sen!? Jawa?” i okrzyk: „daj mi teraz marzyć, daj!” — ciągle towarzyszą opowiadaniu Józia. Komentując pojedynek na miny między Miętusem a Syfonem, Józio-narrator stwierdza:

rzeczywistość przekroczyła ostatecznie swe granice, nieistotność skulminowała się w koszmar, a zdarzenie z nieprawdziwego zdarzenia stało się pełnym snem — ja zaś tkwiłem w samym środku przyłapany jak mucha w sieci, nie mogąc się ruszyć. [69]

Na początku trzeciej części powieści, kiedy Józio i Miętus znaleźli się w fantastycznej scenerii pustej wsi, Miętus woła: „Skąd tyle psów? Dlaczego nie ma chłopów? Uszczypnij mnie, bo chyba śnię” (214). Rozkazywanie Miętusa parobkowi na folwarku skomentowane jest następująco:

Rozkazywał, parobek spełniał wszystko bez szemrania — a rozkazy stały się coraz bardziej podobne do złego snu. [228]

I wreszcie — finał powieści. Józio-Gombrowicz jakby usiłował przerwać męczący sen, wszystkie te fantastyczne przygody, jakby pragnął zasnąć zdrowym „snem bez snów”:

Spać mi się chciało. Nie mogłem już dalej iść ani słuchać, ani odpowiadać, a jednak musiałem iść, słuchać i odpowiadać. [283]

Potarłem czoło. — Co to za okolica? [...] Ale spać mi się chciało, głowa zwisała, nie miałem sił. [284]

A mnie zabrakło sił, sen napadł jawę i nie mogłem. [285]

Ferdydurke kończy się tak jak się i zaczęła: w nieokreślonej atmosferze ciężkiego snu. I to, co krytycy powiedzą później o *Slubie*, że końce jego zanurzone są w sen, można odnieść i do *Ferdydurke*. Światem tej powieści, jej części fabularnej, jest poprzez mechanizm snu udziwniona, realnie istniejąca rzeczywistość.

„W połowie drogi mego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu” (6) — zapisuje Gombrowicz na początku swojej powieści. Owa trawestacja pierwszej tercyny *Boskiej komedii* posiada poza tym znaczeniem, o którym pisała M. Jarczyńska¹³, jeszcze jedno, równie ważne. Stanowi mianowicie zapowiedź ukształtowania utworu w formie wizji sennej. Pokrewieństwo z arcydziełem Dantego podkreśla też Gombrowicz metaforycznie wspominając *Boską komedię* słowami Józia: „Drzałem i pot ze mnie spływał, gdyż wiedziałem, że w pielgrzymce mojej schodzę oto kolejną kłęsk na samo dno piekła” (154), lub też: „na samym dnie inteligenckiego piekła” (177). Jeszcze wymowniejsze od tych mikrostylistycznych szczegółów są zbieżności z poematem Dantego w kompozycji powieści jako wizji sennej, w koncepcji dzieła jako „mitycznej autobiografii” (jak nazwał *Ferdydurke* jeden z krytyków), o wyważeniu elementów konkretnego i fantastycznego, w stosunku wizji do naśladowania rzeczywistości.

Gombrowicz nie wyrusza argonautycznie, na wzór surrealistów, na badanie *terram incognitam somnii*. Posługuje się on m e c h a n i z m e m snu przede wszystkim w celach czysto literackich, jako zasadą twórczą, jako podstawowym chwytem makrostylistycznym. Jeśli nawet uzasadnione są twierdzenia o romantycznym (H. Vogler) czy metafizycznym (K. A. Jeleński) charakterze twórczości Gombrowicza, obecność mechanizmu snu w *Ferdydurke* nie stanowi dodatkowego argumentu na rzecz tych twierdzeń. Do Gombrowicza odnieść można natomiast uwagi Lukácsa o Kafce: pisarz ten, w szczegółach zawsze zadziwiająco realny, koncentruje wszystkie swoje środki wyrazu po to, by swoją wizję lękową wyrazić jako „tamtą” rzeczywistość, by w ten szczególny sposób odrzucić rzeczywistość. Realistyczne szczegóły przekształcają się w elementy upiornej nierzeczywistości, w składniki świata koszmaru, świata snu¹⁴.

Wrażenia sennego toku wydarzeń w części fabularnej *Ferdydurke*

¹³ M. Jarczyńska, *Problematyka i metoda twórcza w „Ferdydurke”*. „*Twórczość*” 1946, nr 5.

¹⁴ Zob. G. Lukács, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*. Przekład serbochorwacki: *Današnji značaj kritičkog realizma*. Beograd 1959, s. 18—19.

osiąga Gombrowicz w wielkiej mierze dzięki doborowi odpowiednich czasowników, którym towarzyszą swoiste określenia przysłówkowe, wytworzące zasadniczy klimat psychologiczny tej powieści: panikę i gorączkowość. Oto przykłady:

Zbudzony nagle, chciałem pędzić taksówką na dworzec. [5]

Bładaczka przerwał w pół zdania i zniknął, audytorium ocknęło się i podniosło straszny wrzask. [54]

powiedziałem ubogo, mentalnie [149]

chichotał [...] strasznie, automatycznie, mimo woli. [149]

tym samym tonem ospałym i biednym. [150]

jadłem ciągle, bo dlaczego miałbym nie jeść? — wszystko zjem, zdechłego szczura, wszystko jedno [...] dobre, dobre... Dobre... Niech tam, co tam, byle co do gęby włożyć, niech tam, co tam, niech tam... [152]

i stałem dalej [...] apatycznie i niezdarnie. [159]

inżynier spazmatycznie zachichotał mimo woli i chichotał długo, automatycznie. [179]

Lecz widok państwa puszczonech w ruch niedbały na pozór i powolny, a przecież uporczywy, był groźniejszy niż widok najbardziej gwałtownego pościgu [...]. [249]

nie wiedzieć czemu, mimowolnie, automatycznie. [265]

Określenia te mówią o niespodzianości, gwałtowności dziania się lub o jego krańcowej powolności, machinalności — ruch i spokój. Mówią właściwie o jednym: o automatyzmie. Wydarzenia następują jedne za drugimi bez cezury czasowej, jak we śnie, a kiedy się zaczną, trwają — jak we śnie — powoli, nudno.

Niespodzianości dziania się odpowiada gorączkowość reagowania, machinalności — obojętność. Określenia te nie są wycieniowane, ale i w nich, jak i w całej stylistyce Gombrowicza, istnieje wybór i konsekwencja w tym wyborze.

Niespodzianka, którą interpretujemy tu jako przeniesienie mechanizmu snu na tok narracyjny *Ferdydurke*, ma w powieści również inną, wyłącznie literacką motywację. Niespodzianka jako chwyt literacki jest bowiem autentyczną właściwością prozy awanturycznej bądź (współcześnie) — kryminalnej.

Chwyt niespodzianki wprowadzającej przedmiot jest specjalnie częsty w baśni, w legendzie, we wszelkich utworach przedstawiających przygody; stąd znamienny jest dla *roman d'aventure*¹⁵.

Gombrowicz w swojej powieści konsekwentnie stosuje ten chwyt od pierwszego słowa tekstu, tj. od tytułu, do końcowego dwuwiersza.

¹⁵ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 413.

3. Kukły

Automatyzm wydarzeń w *Ferdydurke* odbija się też na charakterze postaci. Zgodnie z ogólną koncepcją Gombrowicza, że człowiek jest ofiarą ustalonych konwencji, że wolność i autentyczność jednostki są nieosiągalne, że wszystko, co ludzkie, jest nieosiągalne — postaci tej powieści zostały w większym lub mniejszym stopniu przedstawione jako manekiny, jako martwe kukiełki, wbrew pozornej, fizycznej ruchliwości, a ich świat jako szopka, jako teatr kukiełkowy. Krytyka powiedziała już wiele na ten temat. I tu, rozpatrywana z tego punktu widzenia, powieść Gombrowicza „rozłamuje się”: Józio z jednej strony, z drugiej — pozostałe postacie. „Bohater *Ferdydurke* jest dość blady” — słusznie stwierdza Fryde i wyjaśnia: „nie dlatego że powstał z abstrakcji, ale z tego względu, że autor oderwał się od niego”¹⁶. Łatwo się z tym zgodzić, ale zastrzegając równocześnie, że wyjaśnienie Frydego można rozszerzyć na dużą część prozy współczesnej.

Sprawa Józia, głównego bohatera *Ferdydurke*, da się wyjaśnić w ramach zasadniczego Gombrowiczowskiego rozumienia literatury jako aktu egzystencjalnego. Obciążając Józia funkcją wyraziciela własnego stanowiska, pisarz nieraz krępował jego swobodę postępowania, zakłócał charakter literacki tej postaci miejscami zbyt wyraźnym utożsamieniem jej z własną osobą. Z pozostałymi postaciami *Ferdydurke* sytuacja wygląda nieco inaczej. Motywacja snem jest tu o wiele wyraźniejsza niż w przypadku Józia, ale nie wyczerpuje ona ich charakteru. Wszystkie te postacie są właściwie obciążane podwójnym znaczeniem w ogólnej koncepcji dzieła. Jedna strona tego znaczenia, tej idei, jest socjologiczna, druga czysto literacka, a więc fantastyczna w podstawowym znaczeniu tego słowa; jedna daje powieści Gombrowicza ciężar mimetyczny, druga — formalną lekkość. Całkowita różnorodność, niemożliwość pogodzenia tych dwóch jakości *Ferdydurke* jest podstawą jej wewnętrznego „pęknięcia”, które pierwsi zauważyli Ludwik Fryde i Waclaw Kubacki.

W *Ferdydurke* niewiele występuje postaci, szczególnie jeśli się weźmie pod uwagę zasadniczą strukturę kompozycyjną tej powieści. *Ferdydurke* jest bowiem powieścią o konstrukcji schodkowej, jak *Don Kichot*. Jednak w niej, w odróżnieniu od czystego schematu powieści o konstrukcji schodkowej, wraz z głównym bohaterem, Józkiem, „przenosi się” z pierwszej części powieści do drugiej Pimko, częściowo Kopyrda i Miętus, a z drugiej do trzeciej — Miętus. To samo, co można powiedzieć o wzajemnym stosunku postaci w nowelach Gombrowicza, ma miejsce również w *Ferdydurke*: akcja powieści sprowadza się do szeregu

¹⁶ L. Fryde, O „*Ferdydurke*” Gombrowicza. „Pióro” 1938, nr 1.

epizodów, w których głównej postaci w zasadzie przeciwstawiona jest tylko jedna postać drugoplanowa. Przymiotnik „drugoplanowa” (czy „epizodyczna”) nie wyraża najlepiej właściwego znaczenia pozostałych postaci, „nie-Józiów”, w *Ferdydurke*. Podczas gdy główna postać jest przede wszystkim nosicielem stanów psychicznych, epizodyczne są nosicielami treści ideowych — stąd też wynika, że sylwetka głównego bohatera jest nieokreślona i rozbita, a sylwetki postaci epizodycznych karykaturalne, typowe, jednoznaczne.

Najlepiej widać to na przykładzie Pimki. Fryde go nazwał „drewniany Pimko”, „lalka” i „figura ze starej farsy włoskiej”. Dla Gombrowicza jest on „formą” i „czystym schematem, absolutnie uprzedmiotowionym, wyalienowanym zjawiskiem, nosicielem jednego znaczenia, jednej martwej i anachronicznej, ale potężnej funkcji instytucjonalnej. Mówi on cytatami, bogactwu i delikatności form życiowych przeciwstawia się z powodzeniem jako wcielenie banalności, symplifikacji, ubóstwa duchowego i nietolerancji. Ten brat Flaubertowskiego Bouvarda i Pécucheta, ten „Wielki Zdrabniacz” w powieści Gombrowicza reprezentuje „ciało pedagogiczne”, nieśmiertelną rasę przeżuwaczy i niszczyteli wszystkiego, co w kulturze żywe, co stanowi prawdziwą wartość ideową. Ale Pimko to nie tylko to. Mirosław Starost słusznie zauważył:

Nie należy brać jej [tj. szkoły w *Ferdydurke*] dosłownie (choć i tak wzięta nasunęłaby niejedną refleksję!), nie mówmy o kompleksie szkoły¹⁷, podstawmy pod szkoła — życie, a znajdziemy najwłaściwszą i jedyną interpretację ogólną¹⁸.

W tym utożsamieniu skamieniałej instytucji z życiem zawiera się cały defetyzm powieści Gombrowicza.

Komentując niespodziewane pojawienie się Pimki przy końcu pierwszej części powieści, Gombrowicz pisze:

Akurat w kulminacyjnym punkcie strasznego psychofizycznego gwałtu, jakiego dopuścił się Miętus na Syfonie, otworzyły się drzwi i do klasy wkroczył *Deus ex machina*, Pimko, zawsze najgłębiej niezawodny w każdym calu. [109]

W innym miejscu tekstu marionetkowy charakter Pimki będzie zaznaczony jeszcze wyraźniej:

Pimko okręcił się parę razy jak na sznurku, dopadł szafy ściennej. [188]

¹⁷ Byli bowiem i tacy krytycy, którzy przywitali *Ferdydurke* lekceważącym okrzykiem: „Jeszcze jedna powieść o szkole!”.

¹⁸ M. Starost, Witold Gombrowicz, „*Ferdydurke*”. „*Życie Literackie* 1938, nr 4.

Pimko wyszedł z szafy i ukłonił się, śmieszny z zewnątrz, wewnątrz nieszczęśliwy... [190]

Pimko nie jest zresztą jedyną postacią *Ferdydurke* przedstawioną jako marionetka, automat. Z techniki teatru kukiełkowego przejął pisarz nie tylko sposób zachowania i reagowania postaci. Wystarczy przypomnieć scenę w łazience, gdzie pani Młodziakowa, naga, robi ćwiczenia gimnastyczne (176). Józio i Miętus maszerują „niezręcznie, sztywno po polach, jak po linie” (214). Podobny sens ma także następująca scena:

Szofer trąbi, wóz rusza [...], samochód, nanizany na sznurek telegraficznych słupów, zaczyna pędzić [...] [217]

Tych kilka przykładów ilustruje jedną z czysto literackich cech „rzeczywistości pisanej” Gombrowicza. Niewątpliwie, jego wizja świata „najnaturalniej” wyraża się najbardziej nienaturalnymi, konwencjonalnymi chwytami literackimi.

4. Powtórzenia i paralelizmy

Wśród szeregu chwytów literackich, którymi posługuje się Gombrowicz w *Ferdydurke*, wyjątkowo ważną rolę odgrywa figura powtórzenia. Jest ona jednym z tych pionów powieści, które są obecne zarówno w jej makrostrukturze jak i w mikrostrukturze. W rozprawie niniejszej mówi się na innym miejscu o konflikcie, obrachunku, jako o podstawowym układzie organizującym postacie w *Ferdydurke*. W trakcie tych nieustannych sporów ciągle się powtarza ta sama sytuacja: postacie są zaskoczone przed chwilą wypowiedzianym słowem lub dokonany właśnie postępkim. Linia napięcia narracji każdej z trzech części *Ferdydurke* nie wznosi się regularnie. Przerwywają ją i zakłócają napięcia „lokalne”, sukcesywne konflikty i burze. Tę ciągle powtarzaną sytuację autor często zaznacza jednakową reakcją postaci, reakcją, która się staje pewnym rodzajem *leitmotiv*'u. Na początku konfliktu między Miętusem i Syfonem Miętus wypowiedziawszy słowo „niewinność”, to kluczowe słowo pierwszej części powieści, „cofnął się o krok, tak jakoś głupio to zabrzmiało” (32). Trochę później zrobi to samo Syfon: „I cofnął się o krok, tak jakoś fatalnie to zabrzmiało. Zapanowało milczenie” (33). Do sporu włączają się wszyscy uczniowie. I oni reagują tak samo: „I cofali się o krok” (33). Owo „cofanie się o krok” co najmniej jeszcze dziesięć razy napotykaemy w powieści (na s. 36, 37, 56, 57, 58, 59, 61, 112, 131, 270), i to najczęściej w pierwszej jej części. „Cofanie się o krok” jako sposób reakcji osoby zaskoczonej nie robi wrażenia odruchu nienaturalnego w świecie „chłystków”. Uparte powtarzanie sprawia jednak, że

świat ten przestaje być normalny i nabiera cech zamkniętego, niezależnego, samowystarczalnego mechanizmu. Właściwy sens takiego zabiegu zawarty jest w przykładzie, który, między innymi, jeszcze raz dowodzi, jak bardzo świadomie Gombrowicz operuje środkami wyrazu i jak bardzo jego sztuka literacka ma charakter — aleksandryjski:

I dopiero rozmaite typy chłopiące, chłopaka, komsomolca, sportsmena, młodzika, łobuza, estety, filozofa, sceptyka wystrzelały nad pobojowiskiem i plwały na siebie, niesłuchanie podrażnione i rozczarowane, a z dołu dolatywały tylko jęki i krzyki: „Tyś naiwny!” „Nie, to tyś naiwny!” Bo te ideały wszystkie bez wyjątku były bezmiernie skąpe, ciasne, nieporęczne i niewydarzone; wyrzucali je z siebie w ferworze dysputy i cofali się jak katapulta, przerażeni tym, co wyrzucali, nie mogąc już cofnąć słów niewypierzonych, które padły. Zatraciwszy wszelki kontakt z życiem i rzeczywistością, prasowani przez wszystkie odłamy, kierunki i prądy, traktowani wciąż pedagogicznie, otoczeni fałszem, dawali koncert fałszu! [...] I tak toczył się świat. Tak oto świat się toczył i urastał. [...] rzeczywistość pomału przetwarzała się w świat ideału [...]. [55]

Ostatnie cytowane zdanie należy do tych, które pisarz kilkakrotnie powtarza w powieści i które bezpośrednio mówią o sensie uduchawienia rzeczywistości w *Ferdydurke*, tj. o sensie stylistyki tej powieści. „Cofanie się o krok” postaci Gombrowicza określa fenomenologiczny charakter świata *Ferdydurke*, tj. sposób (nie tylko sens) jego istnienia, ale sposób istnienia, który obejmuje obecność podmiotu, sposób, który temu światu daje ciepło, ale i chwiejność, niestałość myśli ludzkiej: „Za późno było się cofać” — mówi aforystycznie Józio — „świat istnieje tylko dzięki temu, że zawsze za późno się cofać” (133).

Powtórzenie jako chwyt literacki często staje się w *Ferdydurke* podstawą charakterystyki niektórych postaci. Powtarzając tę samą cechę charakteru jakiejś postaci (dobroć ciotki, nogi Kopyrdy, łydki Zuty, „zółkłe od papierosów najdalsze zęby” wuja Konstantego), Gombrowicz odrealnia daną postać, sprawia, iż staje się ona fantastyczna i groteskowa. Otchłań nierealności, która się otwiera w kontakcie z tymi postaciami, precyzyjnie określa narrator — Józio:

czulem się niezbyt realnie, lecz wobec tej kobiety [tj. ciotki] każdy stawał się nierzeczywisty, miała ona dziwną umiejętność roztopiania ludzi w dobroci, pławienia ich w chorobach i mieszania z częściami ciała innych ludzi [...]. [260]

I następnie — s o c j o l o g i c z n a motywacja dobroci ciotki: „czyżby ze strachu przed służbą? »Dobra, bo dusi« [...]” (260).

Prawie za każdym razem, kiedy w tekście mowa o Kopyrdzie, pisarz zwraca się do czytelników z pytaniem: „Czy pamiętacie Kopyrdę?” W trzeciej części powieści kilkadziesiąt razy występuje słowo „bra...tać się”, służba usługuje „na palcach”, wuj Konstanty bezsensownie powta-

rza „tereperepumpum”, efekt policzków, które parobek wymierza Mięsusowi, ciągle jest określany jako „druzgot, taran i świeczki w oczach”; każde uchybienie Walka wywołuje tę samą reakcję u starego kamerdynera: „stary Franciszek wyciął go w ucho nieznacznie”, Konstanty spaceruje wokół dworu tylko „z ogrodnikiem Zielińskim z tyłu z czapką w rękę”, itd., itd.

Poza powtórzeniami, jako ich nieco swobodniejszy odpowiednik stylistyczny, w *Ferdydurke* szczególnie często pojawiają się paralelizmy. W tekście jest ich tyle, że muszą wpaść w oko nawet niewyrobionemu czytelnikowi. Zdań typu: „lecz on usiadł, wobec czego i ja musiałem usiąść” (19), już chociażby ze względu na oczywistość ich charakteru, nie ma potrzeby wyliczać. Wspomnę tylko dwa znamienne przykłady:

Kawki siedziały na drzewie. Na bramie podwórzowej siedziały dziecka z umorusanymi palcami wsadzonymi w gęby [...]. [250—251]

Trzy dziewczki przebiegały przez dziedziniec świecąc gołymi łystami. Za nimi pies kulawy pędził, czekał. Zygmunt wsunął się do fiumuaru. [248]

Paralelizmy te wywołują efekt naiwności, przypominają technikę rysunków dzieciennych i zbliżają prozę Gombrowicza do paraliterackich form wypowiedzi.

Gombrowicz bowiem często i obficie posługuje się chwytami paraliterackimi. Daje to jego prozie charakter wyrafinowanej niezręczności, staromodnej i prowincjonalnej retoryki, wielkiego gestu i podniesionego tonu. Retoryczność stylu *Ferdydurke* podkreśla częste i bezpośrednie zwracanie się do czytelników („widzieliście, słyszeliście”, „byliście niemymi świadkami”, „ujrzycie” itp.), szczególnie w niefabularnej części powieści, następnie — mnóstwo tzw. pytań retorycznych, zdań wykrzyknikowych, barokowe gromadzenie przymiotników i parataktyczna składnia.

Powtórzenie jako chwyt literacki pełni u Gombrowicza funkcję wskazaną przez samego autora *Ferdydurke*:

Przez powtarzanie, przez powtarzanie najsmadniej tworzy się wszelka mitologia! [76]

Między człowiekiem a światem stanęły mity, gotowe formuły, przewrotne ideały, autorytety, programy partyjne, ideologie, przesady, tradycje, szkoły literackie, konwencje, truizmy, religie. Wszędzie, na każdym kroku i o każdym czasie, człowiek w świecie współczesnym jest poddany „gwałtowi psychofizycznemu”; podobnie jak ciotka, która „na kanapie starała się nie egzystować”, zostaje przez Józia wciągnięta „w kupę, żeby się zmieszała z kupą” (276) — tak i współczesny człowiek jest skazany na alienację własnej indywidualności w lepiej lub gorzej

zorganizowanym kolektywie, na wtapianie się w masę. Arystokratyzm duchowy obecny w tylu dziełach literackich powstałych od końca pierwszej wojny światowej do dziś, w gruncie rzeczy jest romantycznym aktem indywidualnej samoobrony przed zalewem różnych form podkultury. Z tego obronnego arystokratyzmu ducha zrodziła się też literacka „przygoda” Gombrowicza.

Figura powtórzenia posiada decydujące znaczenie dla kształtu literackiego powieści Gombrowicza. Powtórzenia i paralelizmy w materiale językowym dzieła literackiego, jeśli są dostatecznie częste, tj. jeśli są wyraźnie uwydatnione (a tak jest w *Ferdydurke* i w ogóle u Gombrowicza), dają temu dziełu w pewnym sensie geometryczny charakter, geometryczną jasność i prawidłowość¹⁹. Paralelizmy i powtórzenia w *Ferdydurke* — których wewnętrzne uzasadnienie naszkicowano tu poprzednio — są podstawową zasadą stylistyczną tej książki. Można bez zastrzeżeń stwierdzić, że ów chwyt literacki obejmuje wszystkie środki wyrazu powieści. „Choćbym chciał” — czytamy w *Przedmowie do Filiberta*, a więc w tekście, który jest bezpośrednim komentarzem odautorskim do świata *Ferdydurke* — „nie mogę i nie mogę uchylić się żelaznym prawom symetrii oraz analogii” (199). „Żelazne prawa symetrii i analogii” organizują nie tylko środki językowe tego utworu, lecz kierują również mechanizmem fantazji pisarza, a nawet jego intelektu. *Ferdydurke*, dzięki konsekwencji i intensywności stosowania tych praw, jest blisko spokrewniona w swojej poetyce z kubizmem w malarstwie, względnie futuryzmem w poezji (np. Majakowski). Paralelizmy i powtórzenia nadają tekstowi Gombrowicza jeszcze jedną szczególnie ważną cechę charakterystyczną: retoryczność, a poprzez nią i smak archaiczności. Gdy w swym kolejnym większym tekście — w *Trans-Atlantyku* — Gombrowicz będzie dążył do większej archaizacji stylu, wtedy tylko właściwie w większym stopniu wykorzysta ten chwyt literacki, który jest wyraźnie i jasno obecny na kartach *Ferdydurke*. Paralelizmy i powtórzenia, poza wszystkim, o czym była mowa, potęgują emocjonalne zabarwienie powieści Gombrowicza. W *Ferdydurke* — pisze Hans Mayer —

*Die Worte (eigentlich: die Wörter) werden musikalisch eingesetzt: als Leit-motive, aber nicht — wie etwa bei Thomas Mann — nach ihrer Sinnbedeutung, sondern nach ihrer klanglichemotionalen Ausdruckskraft*²⁰.

¹⁹ Zob. P. Якобсон, *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*. W zbiorze: *Поэтика — Poetics — Poetyka*. Warszawa 1961.

²⁰ H. Mayer, *Ansichten des Witold Gombrowicz*. W: *Ansichten zur Literatur der Zeit*. Hamburg 1962, s. 181.

5. Dokumentaryzm a fantastyka

Wyraźna emocjonalność prozy Gombrowicza nie zmniejsza dystansu, który ją dzieli od poezji. Emocjonalność, jak i wiele innych cech, zbliża tę prozę — do paraliterackich form wyrazu, do specyficznej prymitywnej retoryki, barokowo ozdobnej, niezręcznie uroczystej, ornamentalnej i wielosłownej. Styl Gombrowicza jest mieszaniną podniosłej retoryczności i zmysłowej, naturalistycznej opisowości, mieszaniną, która zjawia się nie po raz pierwszy w historii literatury europejskiej; ilokrotnie się pojawiała, oznaczała dekadencję określonej tradycji literackiej i była wyrazem burzycielskiej postawy psychologicznej²¹.

Ferdydurke — pisze Sandauer — jest „ujęta w formę fantastycznego pamiętnika”²². Forma pamiętnika i dziennika z wielu powodów odpowiada koncepcji literatury wyznawanej przez Gombrowicza i jego talentowi literackiemu. Przede wszystkim — jako forma literackiego autentyzmu. I tu nadarza się nam okazja do porównania dzieła Gombrowicza z literaturą w. XVII i XVIII, kiedy powstawało tyle powieści stylizowanych na piśmiennictwo pamiętnikarskie i podróżnicze bądź epistolarne, kiedy dominowała „konwencja dokumentarna”²³. Pierwszą swą książkę Gombrowicz nazywa pamiętnikiem, tak jak i jedną nowelę z tej książki (*Krótki pamiętnik Jakuba Czarnieckiego*). Większość jego nowel ma formę pamiętników fikcyjnych narratorów. *Ferdydurke* swój pamiętnikarski charakter zawdzięcza wielu różnorodnym chwytom, które fantastykę przeżyć Józia otaczają aurą prawdopodobieństwa, autentyzmu. Jako narrator w tej powieści występuje autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, którym Gombrowicz był w rzeczywistości; tekst gęsto poprzetykany autentycznymi cytatami, powiedzeniami postaci historycznych, od Juliusza Cezara do Józefa Weyssenhoffa i Ignacego Fika. Gombrowicz najczęściej przytacza te cytaty dosłownie, nie parafrazuje. Ale — z nieukrywaną złośliwością — zawsze w jakiś sposób wypacza ich sens: z długiego wiersza Fika cytuje tylko kilka wersów; dwa starannie przepisane fragmenty *Wojny galijskiej* najpierw przedstawia, pierwszy na miejsce drugiego, a potem łączy. W ten sposób pozbawiając sensu wypowiedź ludzką, „udowadnia” niemożliwość autentycznego wyrazu („Ach, stworzyć formę własną! Przerzucić się na zewnątrz! Wyrazić się!” (18)); nieosiągalność indywidualnego ludzkiego autentyzmu — dowód na nierealność tego świata. Józio-narrator ma tyle samo lat co pisarz; topografia przygód Józia jest rzeczywistą topografią

²¹ Zob. E. Auerbach, *Mimesis*. Bern 1946, s. 52.

²² Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*, s. 102—103.

²³ Zob. J. Rytłówna, *Kilka uwag o pamiętniku i powieści*. „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 5.

Warszawy i jej okolic; na początku *Ferdydurke* pisarza-narratora opowiadają wspomnienia („Wspomnienia, wspomnienia” (8)); akcja powieści w jednym miejscu jest datowana: „29 IX 193... Warszawa” (28); zakończenie tekstu, bezpośrednio skierowane do czytelników, autor podpisuje inicjałami „W. G.” — jakby nie powieść to była, ale autentyczny prywatny list.

Z mnóstwem realiów *Ferdydurke* i z mnóstwem zawartych tam danych autobiograficznych²⁴ rzecz ma się tak jak i z cytataми: pozornie są autentyczne, a w istocie wykrzywione i sfalszowane, ich wartość dokumentarna została sprowadzona do zera, ale za to ich znaczenie literackie jest — najczęściej — niedwuznaczne i autentyczne. Jak już stwierdzono, w powieści występuje rzeczywista topografia ulic warszawskich, ale ponieważ z tych ulic Miętus i Józio wkraczają prosto w fantasmagoryczną irrealność wsi, gdzie chłopci ulegli metamorfozie w psy — sąsiadująca z taką właśnie wsią Warszawa staje się również nierealna.

Ferdydurke, ten świat-zmora, świat-przywidzenie, swoją fantastyką, poprzez wspomniane mnóstwo realiów, zaraża świat czytelnika, przenosi na niego swoje cechy nierealności. Owa *katharsis*, którą zawiera dzieło Gombrowicza, jest destruktywna i — jeśli się weźmie pod uwagę satyryczne elementy — demaskatorska. Na krawędzi dzieła Gombrowicza otwiera się otchłań przywidzeń i złudzeń.

6. Tło

Pejzaż

W prozie awanturniczej, a więc i u Gombrowicza, krajobrazowi nie poświęca się zbyt wiele miejsca, krajobrazu się nie opisuje, przeważnie tylko zaznaczając go, wspominając. Pejzaż w *Ferdydurke* uzupełnia i cieniuje sens opisywanych przygód Józia. Słowa Józia: „Natura. Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie” (213) — kierują na właściwe rozumienie roli pejzażu w zurbanizowanym piśmiectwie Gombrowicza. Pejzaż jest w nim funkcją bohaterów bądź postaci narratora. Przerywając opis wydarzeń, pisarz od czasu do czasu zauważa pejzaż, zauważa najczęściej jakiś szczegół w przestrzeni, w otoczeniu wydarzenia. Te uwagi mają charakter komentarza odautorskiego. Przykłady, które tu przytoczę, zgrupowałem według znaczenia tego komentarza:

Wyciągam papier z szuflady i oto poranek nastaje, słońce zalewa pokój, służąca wnosi ranną kawę i bułeczki, a ja [...] zaczynam pisać pierwsze stronicie dzieła mojego [...]. [18]

²⁴ Realia w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* są nieliczne i mają znaczenie marginesowe, można powiedzieć, że nie są włączone do „systemu” tej książki.

Wielokrotny paralelizm tego opisu łamie przyjętą hierarchię zjawisk na tym świecie. Do pokoju wchodzi słońce przynosząc światło dnia, tak jak wchodzi służąca i przynosi poranną kawę z bułeczkami. Błaha czynność służącej nabiera znaczenia kosmicznego, a kosmiczne zjawisko obracania się ziemi wokół słońca zaczyna zawierać w sobie coś drobno-mieszkańsko małego, ciepłego i domowego. Ten sam charakter mają również następujące przykłady:

Przestrzeń. Na widokregu — krowa. Ziemia. W dali przeciąga gęś. Olbrzymie niebo. We mgle horyzont siny. [213]²⁵

Rzeczywiście, czas był wspaniały, na tle niebieskich przestworzy drzewa pokapywały złotorudym listowiem, pinczerek wabił się z pudlem. Miętusa jednak nie było. Nadeszła ciocia z dwoma grzybami na dłoni [...]. [250]

Krowa, gęś, pieski, ciotka z dwoma grzybami na wyciągniętej dłoni — na tle szerokiego horyzontu nabierają olbrzymich rozmiarów, absolutyzują się, deifikują:

Kto powiedział, że wobec natury człowiek się staje mały? Przeciwnie, olbrzymięję i rosnę, delikatnieję, jestem jak obnażony i podany na półmisku ogromnych pól przyrody w całej nienaturalności człowieczej [...]. [213—214]

Stawiając człowieka i wszystko, co człowiekowi bliskie, w centrum świata, wyodrębniwszy go jak „szczura przyłapanego na środku pokoju” (17), Gombrowicz wyznacza mu rolę, która przerasta ludzkie siły i zdolności. Rzeczywistość ludzka nie jest rzeczywistością świata, w którym żyje człowiek. Postawienie na tej samej płaszczyźnie człowieka i świata oznacza absolutyzację absurdu. Ciotka z dwoma grzybami w ręku i z dobrodusznym uśmiechem „na tle niebieskich przestworzy” jest ucieleśnieniem absurdu i stoi jak widmo — godna przedstawicielka nienaturalności ludzkiej istoty w ogóle.

Między przyrodą a człowiekiem nie ma w dziele Gombrowicza punktu styczności; człowiek jest w pewnym sensie negacją przyrody, ponieważ jest on skończonym, sztywnym, ukształtowanym zjawiskiem i jako taki znajduje się poza przyrodą, która oznacza ciągle przemiany, ciągły ruch i wzrost. Człowiek jest odpadkiem przyrody, nie jest on — u Gombrowicza — twórcą, nie uczestniczy w przemianach stosunków międzyludzkich, nie rewolucjonizuje ich, ogranicza się do konsumpcji gotowych form i szablonów. Mając zamiar naruszyć, złamać ustalony porządek rzeczy, bohater *Ferdydurke*, Józio, wybiera metodę skandalu jako właściwą, do zastanego, niezyciowego i nienaturalnego stanu adekwatną,

²⁵ Zob. *Bakakaj* (Kraków 1957, s. 136): „Pogoda dopisywała. »Banbury« torował sobe drogę na pełnym kliwrze pośród jednostajnego falowania. Na horyzoncie ukazała się krowa morska”.

formę infantylnego buntu. Skandal jako jedyna możliwa forma rewolucji świadczy o beznadziejności i braku jakichkolwiek szans ludzkich wysiłków w celu nadawania sensu, a więc zmieniania świata. Na dnie niezniszczalnej, wiecznej niestrudzoneści bohatera Kafki (w *Zamku* np.) leży wiara w humanitarne rozwiązanie procesu sądowego, który oznacza życie. Bunt Józia jest krótkotrwały i płonny, klęska jest jego losem, z męczącego i koszmarnego snu budzi się tylko na chwilę do życia (takiego, jakie by powinno być — czyste i wolne, autentyczne i żywe), aby zaraz utonąć w poprzednim koszmarze snu. W świecie *Ferdydurke* nie żyje się teraźniejszością i nie ma przyszłości, istnieje tylko więzienie przeszłości, z którego nie ma ucieczki. Kategoria czasu teraźniejszego przekształca się u Gombrowicza w kategorię przestrzeni i bezsensownego, beczasowego kręcenia się po tej przestrzeni. Absurd jest pojęciową definicją przedsięwzięć Józia, które nie osiągają celu. Światem Gombrowicza włada dialektyka aksjomatu Zenona — Achilles nie może dogonić żółwia. Postacie Gombrowicza to abstrakcje, które nie mają nic wspólnego z materialną zjawiskowością życia. Tęsknota Miętusa do parobka, ten russowski motyw *Ferdydurke*, kończy się załóżnie. W świecie ludzkim dochodzi do ostrych napięć, fatalnych splotów i prawdziwych katastrof — przyroda, a to znaczy materia, pozostaje nietknięta, *homine intacta*, obojętnie kontynuując trwanie.

Cichy śmiech [...] rozległ się wokoło [...] — i zapanował śmiech podwójny. [...] i obie potęgi zmagaly się w cichym powietrzu jesiennym, pośród liści spadających z dębu, w rozhovorze życia szkolnego, a staruszek woźny zgarniał miotłą śmiecie do śmietniczki, trawa żółkła i niebo było blade... [30]

Dość. Nie mogę dłużej mówić tego w powietrzu. Zwariuję. [...] Dość! Dość! Babie lato snuło się leniwie, gdym tak szeptał, a liście spadały... [31]

W chwili pierwszej porażki Miętusa —

Niebo na wysokościach zwisało lekkie, pobladłe, chłodne i szydercze, drzewo, rosły dąb pośrodku podwórza, odwróciło się tyłem, a stary woźny nie opodał bramy uśmiechnął się pod wąsem i odszedł. [39]

Tego rodzaju opisy często powtarzają się w powieści i mają zawsze ten sam sens: przyroda nie bierze udziału w przedsięwzięciach ludzkich, jedyny gest, którym przerywa czasem swoją obojętność, to gest pogardy i lekceważenia, jak w przypadku dorożkarza, który odwozi Pimkę i Józia do Młodziaków: „dorożkarz zasiadł na koźle plecami do Pimki z bezmierną pogardą ludu” (110—111). W świecie *Ferdydurke* człowiek jest otoczony obojętnym milczeniem albo lodowatą pogardą przyrody i ludu. (W przeciwieństwie do tego — postacie antagonistów w tej powieści łączą krańcowo napięte stosunki, „głośne, wrzaskliwe i nic nie znaczące”.)

Przyroda jest obca człowiekowi, nie rozumie on jej i zaczyna się jej bać:

Wyjrzałem przez lufcik, deszcz ustał, wzrok sięgał nie dalej niż na pięćdziesiąt kroków, tylko gdzieniegdzie odgadywałem w zgęstnieniu nocy kształt drzew — ale kształt ich zdawał się być jeszcze ciemniejszy niż ciemność i bardziej nieokreślony. Za zasłoną park kapał wilgocią, przesyty na wylot przestrzenią głuchych pól, utajony i nie wiadomo jaki. Nie odgadując, jakie jest to, na co patrzę, patrząc i nic nie widząc prócz kształtu ciemniejszego od nocy, cofnąłem się w głąb pokoju i zatrzasnąłem lufcik. [232, podkreślenia Z. M.]

Cały ten obraz, zamknięty w wąskich ramach krótkiego spojrzenia Józia przez okienko dworku, jest tylko swoistym „znakiem” pejzażowym, jednym z wielu znaków, które w *Ferdydurke* wskazują na nierealność świata ludzkiego. Odgradzając się od zewnętrznego świata „w ciemnym pudełku” pokoju, Józio usiłuje uratować sens własnej wewnętrznej istoty.

i stojąc na wietrze, na kamieniu, tuż koło młyna nad rzeką, mówiłem coś [...]. [6]

— jest to pejzaż snu, pejzaż nierealności, przez który się wchodzi w świat *Ferdydurke*. Pejzaże snu określają ten świat:

Chmara gołębi przefrunęła w jesiennym słońcu i powietrzu, zawisła nad dachem, przysiadła na dębie i pofrunęła dalej. [38]

Gołębie znów się ukazały. Trzepocząc przysiadły na płocie, za którym były matki. [40]

W oddali zabrzmiała trąbka automobilu. [31]

Nad dachem sąsiedniej willi gołębie frunęły w jasnym słońcu i zbiły się w kupę, w oddali zabrzmiała trąbka samochodu, bona na chodniku bawiła dziecko, szyby pławiły się w słońcu, które miało się ku zachodowi. [156]

Czas się zatrzymał w poranku i smugi złociste kładły się na podłodze fiumuaru. Psy swojskie leniwie wałęsały się z kąta w kąt. Swojskie gołębie gruchały. [242]

Znaczenie tych fragmentów krajobrazowych jest na tyle jasne, że nie wymagają one komentarza. Przypominają nierzeczywiste pejzaże snu na płótnach de Chirica oraz filmy Bergmana.

Ostatnia przygoda Józia kończy się w fantastycznej scenerii:

pupa wzbijała się w górę i ziała miliardem iskrzących promieni nad światem, który był jak gdyby namiastką świata, wyciętą z kartonu, podmalowaną na zielono i oświeconą z góry palącym blaskiem. [279]

Józio idzie przez egzotyczny i nierealny pejzaż koszmarne snu, udziwnienie rzeczywistości osiąga swój punkt kulminacyjny, przyroda

staje się nienaturalna, tj. podlega symbolice świata postaci *Ferdydurke*. Nierealność się absolutyzuje. Poszukiwanie przez Józia prawdy, naturalności, autentyczności kończy się paroksyzmem sztuczności, kłamstwa i nicości:

A wszystko nieokreślone w konturze i tak zamazane, ciche i zasromane, utajone w oczekiwaniu, nie narodzone i nieokreślone, że właściwie nic tu nie było oddzielone i wyodrębnione, lecz rzecz każda łączyła się z innymi w jedną małą grząską, białawą i zgaszoną, cichą. [284]

W tym intymnym Zosinym krajobrazie („To moja okolica”) znikają ślady Józia. Jeszcze raz świat zewnętrzny zidentyfikował się z innym człowiekiem. Czwarta niewola Józia, jego czwarta inkarnacja, ma charakter rozmnażania, ślepego płodzenia, biologicznej przemocy. Mokra, zielona trawa, pierwiosnki, kaczeńce, lilie wodne i karłowate, zgniłe drzewa podobne do grzybów, mnóstwo wróbli — są znakami nowej nierealności Józia, elementami jeszcze jednego tylko zapowiedzianego a n t y p e j z a ż u *Ferdydurke*.

Ten krajobraz Zosi z końca powieści można łatwo i nie bez uzasadnienia — odczytać jako parodię modernistycznego pejzażu. Z modernistyczną manierą łączy ten pejzaż wyraźna egzotyka i symbolistyczna koncepcja²⁶. Gombrowicz w widoczny sposób wyśmiewał tu szablon literacki określany jako „przybyszewszczyzna”, co jednak nie przeszkodziło niektórym krytykom w krótkowzrocznym ogłoszeniu Gombrowicza — „dziesiątą wodą po Przybyszewskim” (J. E. Skiwski)!

L u d z i e

Ludzki „pejzaż” nadaje światu *Ferdydurke* znamiona surogatu. Nieukończona ilość postaci epizodycznych tej powieści ma zdecydowanie nieludzki charakter. Tło przygód Józia jest pełne całkowicie alienowanych postaci, z których odpadło wszystko, co ludzkie. Ci ludzie są tylko nosicielami funkcji, które pełnią w społeczeństwie (nie w życiu!), ich zajęcia określają ich całkowicie. Ludzki „inwentarz” tej powieści sugeruje nienaturalność, drugorzędność, kłamstwo i nieautentyczność życia w kolektywie, życia, którym rządzą prawa wielkich liczb i system przedstawicielski, gdzie nikt nie przedstawia samego siebie. Niewyczerpana jest litania zawodów i nazw funkcji postaci w *Ferdydurke*. Postacie, które się kryją za tymi nazwami, nie mają własnej twarzy, reprezentują tylko grupy społeczne (regionalne, rodzinne, zawodowe, klasowe) i w utożsamieniu się z grupą, do której należą, tracą swoją własną tożsamość.

²⁶ Zob. K. Wyk a, *Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 175, 171.

Przedmioty

Otoczenie przedmiotowe, akcesoria, *nature morte* — jest jednym z podstawowych składników świata *Ferdydurke*, tak jak i całej twórczości Gombrowicza, tak jak i każdej sztuki groteskowej. Szczegółowa analiza tej kategorii rzuciłaby na twórczość Gombrowicza jasne światło, całkowicie by określiła jej przynależność do określonej sfery artystycznej i zdefiniowałaby stosunek między dziełem literackim a malarstwem. Obecnie naszkicuję tylko pewne cechy specyficzne tego aspektu *Ferdydurke*. Już sama potrzeba, by w związku z twórczością Gombrowicza używać terminu „martwa natura”, nakierowuje na paralełę z konwencją artystyczną w. XVII i XVIII bądź XX-wieczną poetyką surrealizmu. Uprzedmiotowanie świata ludzkiego zjawia się w nowszej historii sztuki jako logiczny element towarzyszący swoistej sakralizacji mieszczańskiej codzienności. Jednak już np. u Balzaka inwentarz tej codzienności nabiera charakteru groteskowego. Sztuka Gombrowicza, nie będąc „bezpośrednią”, lecz pośrednią, parodystyczną i groteskową, stanowi kontynuację tej europejskiej tradycji literackiej i artystycznej, która pielęgnowała „spojrzenie z ukosa” i technikę „wykrzywiania”. Paralela, często w tej rozprawie przywoływana (inspiracją było tu stanowisko Frydego), między sztuką Gombrowicza i sztuką w. XVIII, w żadnym wypadku nie przeczy powyższej konstatacji. Dla poparcia przytaczam niewątpliwie bardzo kompetentny sąd Charlesa Sterlinga o znaczeniu martwej natury w malarstwie XVIII stulecia. Omawiając technikę „*trompe-l'oeil*”, czyli technikę dosłownego kopiowania, naśladowania rzeczywistości, wyrosłego z pragnienia artysty, by namalowane płótno przestało być obrazem, a stało się realnym przedmiotem, identycznym z tym, który naśladuje, Sterling pisze m. in.:

*Est-ce que la lumière, l'atmosphère chaude ou limpide d'un trompe-l'oeil est celle de la vie? Non, le trompe-l'oeil d'un artiste montre une réalité qui s'impose à nous, qui nous fascine, qui paraît comme inventée, exprès; en somme, tellement impérieuse, qu'elle paraît arbitraire [...]. Le XVIII^e siècle vit dans une atmosphère de fiction. Et il partage avec les autres époques anticlassiques un penchant pour le jeu sensationnel où l'imagination bouscule la réalité et où la réalité la plus directe apparaît comme habitée par des forces imaginaires*²⁷.

Wszystkie te określenia można zastosować i do sztuki pisarskiej Gombrowicza, podobnie jak używany przez Sterlinga termin „magiczna rzeczywistość”.

Tenże historyk sztuki mówi o podziale artystów: jedni posiadają dar

²⁷ Ch. Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*. Paris 1952, s. 78.

zatrzymywania, przekazywania statycznej wizji obserwowanego świata („*still-life approach*”), u innych wizja świata jest dynamiczna²⁸. Jeśli podejść do twórczości Gombrowicza z tego punktu widzenia, nieunikniony staje się wniosek, iż „*still-life approach*” jest charakterystyczny dla jego wizji świata²⁹. Ta cecha wyraża się również poprzez wysuwanie na pierwszy plan sytuacji jako podstawowego schematu stosunku między postaciami jego utworu oraz przez specyficzną — mechaniczną — dynamikę: ruch, rozwój i wzrost stają się poruszaniem, gromadzeniem i mnożeniem, nie istnieje ciągłość, lecz zjawiskowe formy rzeczywistości są ostro ograniczone i uprzedmiotowione.

Łamiąc zasadę funkcjonalności, której są podporządkowane zjawiska i rzeczy tego świata, Gombrowicz powołuje do życia nowy układ stosunków, nowy podział części, nowy wymaginowany mechanizm i nową fantastyczną całość. Fascynacja uprzedmiotowioną rzeczywistością doprowadza tu — w ostatecznym wyniku — do wydzielenia człowieka (ludzkiej świadomości) z jego nienaturalnego i kłamliwego cywilizacyjnego otoczenia, do wyzwolenia ducha ludzkiego od tyranii rzeczy. Innymi słowy: poprzez mitologizację przedmiotu, codziennego, banalnego przedmiotu — wykałaczki chociażby, czy też żółtych giemzowych butów Pimki — Gombrowicz narusza naturalną jedność świata, narzuca temu światu swoją interpretację. W tym procesie widoczna jest ręka artysty, interweniuje on w rzeczywistość i kreuje konkretyzację własnej wizji świata.

I na zakończenie jeszcze jedna paralela, dla której inspiracją jest rozprawa Sterlinga — między Gombrowiczowską a malarską martwą naturą. Salvador Dali, pisze Sterling³⁰, jest przedstawicielem tej podstawowej tendencji ruchu surrealistycznego, która idzie za „*reproduction textuelle afin de mieux discréditer la vision conventionnelle du monde*”. Udziewnienie malowanego przedmiotu Dali osiąga „*par le procédé du dépaysement*”; banalna dosłowność („*banale vérité*”) przedmiotu na jego obrazach staje się „halucynacją”. U surrealistów kult przedmiotu (np. w *Paysan de Paris* Aragona) jest wyrazem dążenia do udziwnienia codzienności i odpowiada ich „*goût de l'exotique*” i wyolbrzymianiu chwilości („*instanté*”). U Gombrowicza przedmioty oznaczają — ludzką klęskę, są wskaźnikiem dehumanizacji życia ludzkiego, ostatecznej i tragicznej alienacji ludzkiej indywidualności w świecie przedmiotów. Pisarz

²⁸ Zob. Sterling, *op. cit.*, s. 114.

²⁹ Według G. Lukácsa (*Idejni temelji avangardizma*. W: *Današnji značaj kritičkog realizma*, s. 30) statyczność jako forma ukształtowanej literacko rzeczywistości nie jest przemijającą modą artystyczną, lecz ma u awangardowych pisarzy głębokie podstawy w ich światopoglądzie.

³⁰ Sterling, *op. cit.*, s. 111.

jest świadom tej alienacji, pisarz, a nie jego postacie, i ta świadomość jest zadatkem wyzwolenia od tyranii rzeczy, jest artystyczną *katharsis* dzieła Gombrowicza. Mieszczański charakter społeczny przedmiotowego otoczenia w *Ferdydurke* potwierdza i fakt, iż otoczenie to jest najbardziej uwydatnione w drugiej części powieści. gdzie akcja toczy się w mieszkaniu Młodziaków. Martwa natura *Ferdydurke* ma charakter mitu, przedmioty nie służą tu człowiekowi, lecz określają go, są jego bóstwem — mieszkanie Młodziaków to ich świątynia.

W drodze do Bolimowa, kiedy Józio i Miętus jadą z ciotką samochodem,

Na drogę wybiega cielak i staje, rozkraczony, szofer trąbi niczym archanioł, lecz cielak nie chce ustąpić, samochód się zatrzymuje i szofer spycha cielaka — pędzimy dalej [...]. [219]

To cielę inauguruje „przedmiotowe” środowisko trzeciej części *Ferdydurke*, wszystkie te psy, muchy, kury, krowy, konie i szczury, które spełniają tę samą funkcję co buty Pimki, naramienniki Kopyrdy i szlafrok Młodziaka w „mieszczańskiej” części powieści.

Pejzaże, miejski i wiejski, przedmiotowy, roślinny, zwierzęcy i ludzki, jednoznacznie określają świat Gombrowicza jako uprzedmiotowioną, zdehumanizowaną apokalipsę, „*no-man's land*”:

Minęliśmy [...] parę wiosek, ale były jak wymarłe — chaty, zabite gwoździami, szczyrzyły puste oczodoły. Ruch na szosie ustał zupełnie. Czy długo mamy kroczyć po pustym? [214]

7. Metaforyka

Swoją przynależność do okresu literackiego — do międzywojennej prozy polskiej — *Ferdydurke* dokumentuje m. in. również metaforyką. Uznając sztukę literacką Gombrowicza za odmianę przybyszewszczyzny, niektórzy krytycy sugerowali się właśnie pierwszym, powierzchownym i błędnym wrażeniem, jakie mogła na nich wywrzeć Gombrowiczowska metaforyka.

Powszechnie wiadomo, że sztuka modernizmu chętnie sięgała po metaforykę o charakterze organicznym, zwłaszcza wziętą ze świata roślinnego³¹. Metaforyka Gombrowicza jest również w swoim ogólnym charakterze organiczna. Ale — w odróżnieniu od twórców secesji, których przyroda przyciąga bogactwem i egzotyką form świata organicznego, jego nieokreślonością i amorficznością — Gombrowicza przyciągają do

³¹ Zob. M. Wallis, *Secesja a świat organiczny*. „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 2.

tęgo świata całkiem inne motywy. Według przybliżonego rachunku w *Ferdydurke* metaforyka pochodząca ze świata organicznego ma się do metaforyki ze świata nieorganicznego jak 2:1. W ramach metaforyki zaczerpniętej ze świata organicznego istnieje mniej więcej następujący stosunek: świat zwierzęcy — świat ludzki — świat roślinny mają się do siebie jak 6:3:1. Z tego przybliżonego obrazu statystycznego jasno wynika, że w metaforyce organicznej Gombrowicza zdecydowanie dominują elementy świata ludzkiego i zwierzęcego, a nie — jak w literaturze modernizmu — roślinnego.

Dążąc do bliższego jeszcze określenia charakteru metaforyki Gombrowicza, należy zwrócić uwagę, jakie zwierzęta najczęściej służą pisarzowi za drugi człon porównania bądź do konstrukcji wyrażeń przenośnych. Przytoczę je kolejno, bez wyboru: krowy i konie, szkapy dorożkarskie, krowy i muły, ryby w stawie, kot, pies, kaczka, lis, dzik, indyk, wróbel, foksterier, kundel, bawół, zwierzę w klatce, nietoperz, małpa, paw, sroka, ostryga, ptaszki, jagnię, cielę, sęp, orzeł, motyl, szczury i myszy, mrowisko, wąż, owad, łabędź, trup poczwarki, stado kuropatw, gołąbek, kura na jajach, mucha w sieci, prosię... To paradoksalne, ale tym niemniej prawdziwe, że wspólnym mianownikiem tej fauny *Ferdydurke* jest — człowiek. Te zwierzęta zebrały się w powieści Gombrowicza na zasadzie bliskości z człowiekiem. Są to przez człowieka zarażone, „zdeanimalizowane” zwierzęta. Trąd cywilizacji przeszedł i na nie. Zwierzęta te stanowią negację zwierzęcości i ich znaczenie jest zgodne z charakterem uprzedmiotowionego świata Gombrowicza, w którym wszystko jest podporządkowane tyranii formy, tyranii stwardniałego, skamieniałego, martwego kształtu. Świat Gombrowicza to apokalipsa skończoności, zatrzymanie w biegu, apokalipsa ostatecznego końca.

Wyszędłszy od stwierdzenia, że metaforyka *Ferdydurke* najczęściej czerpie materiał ze świata organicznego, a właściwie zwierzęcego, doszliśmy do nieoczekiwanego, lecz nieuniknionego wniosku o martwocie i skamieniałości świata Gombrowicza, świata, w którym życie jest napiętnowane cechami swojej negacji — śmierci. A więc znaczenie metaforyki Gombrowicza jest sprzeczne ze znaczeniem metaforyki secesji, ze stylistyczną przybyszewszczyzną, z którą wydaje się pozornie, w swoim powierzchownym, zewnętrznym „wyglądzie” spokrewniona. „Cywilizowane zwierzę”, które pisarz wspomina w swojej powieści, stanowi symbol jego metaforyki. W świecie Gombrowicza — powtórzmy raz jeszcze — człowiek nie jest człowiekiem, zwierzę nie jest zwierzęciem, przedmiot nie jest przedmiotem. Ten świat został pozbawiony funkcjonalności i pozbawiony sensu przez formę. Sztuka Gombrowicza jest w swojej najgłębszej istocie abstrakcyjna i jego twórczości należy się miejsce w rodzinie dzieł szkoły aleksandryjskiej. Drugorzędne,

pośrednie i sztuczne, dzieło to wiąże się z żywiołowością, elementarnością i ciepłą biologiczną bezpośredniością jedynie poprzez — nostalgię. Świadczy o tym, o tej nostalgii, m. in. i wspomniany już powierzchowny charakter jego metaforyki.

8. Idiomatyka

Idiomatyka *Ferdydurke* potwierdza i uwydatnia powyżej określone znaczenia metaforyki i wraz z nią stanowi o charakterze szeroko pojętego środowiska fizycznego, w którym obracają się główne postacie powieści. Setki idiomów użytych w *Ferdydurke* można zaszeregować do trzech kategorii: ludzkie ciało (typ: „umilkłem, jak gdyby mi kto język skrzył” (27)), świat zwierzęcy (typ: „plakał jak bóbr” (228)), ludzkie otoczenie przedmiotowe (typ: „chwyciłem się tego jak tonący brzytwy” (57)).

Gombrowicz w *Ferdydurke*, tak jak i w swoich nowelach, buduje i kombinuje sytuacje na idiomatyce, tj. posługuje się idiomatyką jako punktem wyjścia i zasadą udziwnienia rzeczywistości. Przytoczę tylko jeden przykład. Na początku trzeciej części powieści Józio i Miętus uciekają z miasta na wieś. Kiedy przechodzą przez wsie, towarzyszy im szczekanie chłopów, którzy się zachowują jak psy i którzy by ich rozszarpali, gdyby nagle i w odpowiedniej chwili nie znalazła się tam ciotka Józia i jak jakiś *deus ex machina* — nie uratowała ich od pewnej śmierci. Komentarz pisarza do tej niezwyklej metamorfozy chłopów w psy głosi:

Pierwszy to raz oglądałem całą gromadę ludzką pośpiesznie przekształcającą się w psa na mocy prawa mimikry i ze strachu przed uczłowiczeniem, zbyt intensywnie stosowanym. [216]

Prymitywny człowiek broni się przed cywilizowanym ucieczką w animalizm. Cała scena jednak, bez względu na jej znaczenie ideowe — zrodziła się z idiomu: „zejście na psy”. Tadeusz Sinko, komentując opis chłopów u Gombrowicza, którzy naśladują „własne psy, byle uniknąć wszechobejmującej aktywności czynników inteligencji miejskiej” (215—216), stwierdza: „Tak dosłownie bierze autor zejście na psy drobnych rolników”³². Słowa te świadczą o tym, jak znany hellenista (nawiasem mówiąc, negatywnie oceniający *Ferdydurke*) wyczuł jedną z podstawowych zasad sztuki twórczej Gombrowicza.

Idiom, według definicji, daje negację znaczenia swych poszczególnych składników i dlatego jego naturalne miejsce jest w dziełach, które przez

³² R. [T. S i n k o], *Witold Gombrowicz, „Ferdydurke”*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 49.

twórcze kombinowanie elementów rzeczywistości tworzą świat fantastyczny:

Każdy poszczególny fragment powieści analizowany w oderwaniu od reszty utworu okazuje się prozą nader realistyczną, pozbawioną pierwiastków niezwykłości. Ale to, że wypływa on z fragmentu czy sceny o zupełnie innym ciężarze gatunkowym, barwie i założeniu oraz że z kolei przecieka w scenę o znowu odmiennej płaszczyźnie widzenia — to właśnie powoduje owo wrażenie na pół sennego irracjonalizmu zdarzeń³³.

Sens stylistyki Gombrowicza w pełni pokrywa się z sensem fantastyki jego dzieła. Miejsce i znaczenie słowa w tej stylistyce jest równoznaczne z miejscem i znaczeniem przedmiotów w otoczeniu fizycznym jego postaci — pozorna dosłowność („*trompe-l'oeil*”) jest ich wspólną cechą.

9. Antropotropizm

Historia trzech „niewoli” Józia ma specyficzną spiralną konstrukcję. Każda z trzech opowieści fabularnego tekstu *Ferdydurke* zaczyna się, toczy i kończy w ten sam sposób, z tym że każde zakończenie sprowadza bohatera w głębszy krąg piekła, w cięższą i bardziej bezwyjściową „niewolę”. Każda z tych trzech historii zaczyna się od załamania intymnego świata Józia, od wdarcia się obcego elementu w ten świat. W momencie, gdy fantastyczny Pimko, postać, która jak w średniowiecznych misteriach ucieleśnia Pedagogię, absolutną władczynię upupionego świata pierwszej części *Ferdydurke*, odkrywa, że Gombrowicz jest nie tylko siostrzeńcem dawno zmarłej ciotki, ale i autorem — „Świat nagle się załamał. [...] Świat mój się załamał i zorganizował naraz na zasadzie belfra klasycznego” (19—20). To „załamanie się” świata Józia, tj. istniejących w tym świecie stosunków i tworzenie nowych stosunków poprzez „włamanie” z zewnątrz, za pośrednictwem drugiego człowieka, ciągle towarzyszy procesowi zatracania się Józia w innych, w nieautentyczności. To samo kluczowe zdanie powtarza się i na początku drugiej części powieści, zanim świat Józia „przeniósł się bez reszty ze szkoły do domu Młodziaków” (140). Józio poczuje się nagle zagrożony, działa w nim jakiś rodzaj instynktu samozachowawczego, chce uciekać, pragnie uniknąć nowej „niewoli” —

Wyjść, wyjść jak najprędzej! Lecz świat jakby się załamał i zorganizował na nowych zasadach, trzydziestak stał się znowu błady i nieaktualny [...]. [116]

³³ H. Vogler, *Świat rozcząstkowany*. „Nowy Dziennik” 1937, nr 326.

„Świat mój się zawalił” (125) — to stwierdzenie oznacza ostateczną klęskę narratora, jego zgodę na nową rzeczywistość, na tracenie własnej indywidualności, na swoją metamorfozę (trzydziestoletni pisarz — siedemnastoletni gimnazjalista). Na początku trzeciej historii sytuacja się powtarza: Józio „u ciotki” ma ciągle jeszcze tylko dwa lata (219). Ta metamorfoza, stały chwyt literacki w *Ferdydurke*, charakterystyczny również pod względem gatunkowym, wyraża — na płaszczyźnie psychologicznej, w świecie psychicznym głównej postaci — podwójność tej powieści, jej dwa równoległe nurty, ideowy i czysto literacki.

Narracja fabularnej części *Ferdydurke* zawsze jest jednokierunkowa i można by ją zdefiniować jako transformację rzeczywistości pisarza w rzeczywistość opowiadania, fantazji. Dla tego aspektu powieści Gombrowicza szczególnie znamienne jest jeszcze jedno, raz już cytowane, zdanie, „rzeczywistość pomału przetwarzała się w świat ideału” zdanie, które wyraża może najbardziej podstawowe prawo świata *Ferdydurke*.

Raz „przełamana” rzeczywistość narratora staje się rzeczywistością ideału Józia. I w tej drugiej, fabularnej rzeczywistości, główna postać tonie coraz bardziej, co jest rejestrowane poprzez nieustanne narastanie w niej niepokoju. Józio, zniewolony przez innego, żyje w frenetycznym napięciu, w odróżnieniu od pozostałych postaci, które zachowują się chłodno i obojętnie, chronione wybraną formułą życiową (Pimko³⁴ — pedagog, Miodziakowa — postępową feministka, Zuta — idealna współczesna gimnazjalistka, itd., itd.). Jednakże w historii każdego poszczególnego „zniewolenia” Józia ten niepokój stopniowo udziela się i jego przeciwnikom. Pierwsze znaki zaniepokojenia w anty-Józiowym obozie równocześnie są znakami nadchodzącego końca kolejnej „niewoli” Józia. Cały spryt i wszystkie intrygi Józia mają na celu wynalezienie czegoś, co by zmało absolutną równowagę psychiczną i pewność siebie jego przeciwników. Nieznaczną z początku, niemal niezauważalną utratę równowagi psychicznej u swoich przeciwników Józio wykorzystuje niebywale zręcznie, troskliwie ją pielęgnuje, z biegiem czasu coraz bardziej ją pogłębia. Zaniepokojenie rośnie jak lawina i na końcu każdej z trzech części utworu osiąga punkt kulminacyjny: Miętus ze swoimi zwolennikami gwałci Syfona przez uszy (koniec pierwszej części); Miodziak, jego żona, Zuta, Kopyrda i Pimko kołują się i biją na podłodze pokoju Zuty (część druga); dochodzi do fizycznego porachunku między chłopami a krewnymi Józia na wsi (część trzecia).

Napięcie psychiczne, gwałtownie potęgowane przy końcu każdej części

³⁴ Postać Pimki narrator komentuje następująco: „Na widok tej Formy, tak przeraźliwie zdawkowej i doszczętnie zbanalizowanej, rzuciłem się na moje teksty zakrywając je całym ciałem” (18—19, podkreślenie Z. M.).

utworu, tylko w drugiej i trzeciej części na moment się rozładowuje. *Ferdydurke* to powieść o nieosiągalności wolności indywidualnej, o niemożliwości samotności. Józio nigdy nie jest sam, poza końcowymi momentami wspomnianych części utworu. I wtedy nawet, kiedy jest fizycznie sam — psychicznie, a więc w istocie, samotny nie jest:

Tymczasem mrok zapadał i samotność — owa kłamana samotność, gdy człowiek, sam, nie jest sam jednak, lecz w duchowym, bolesnym związku z drugim człowiekiem za ścianą [...]. [128—129]

Zachowanie ludzkie w *Ferdydurke* jest całkowicie możliwe do określenia przez stosunek wobec innego, myśl o innym, przez świadomość o istnieniu innego. Ten aspekt dzieła Gombrowicza zamyka się w Sartre'owskiej definicji — „*l'être pour autrui*”. Pod tym względem szczególnie charakterystyczne są komentarze narratora, tj. Józia, dotyczące zachowania się wujka Konstantego:

Wyciągnął srebrną papierośnicę [...], ale upadła mu na podłogę. Nie podniósł jej, lecz znowu ziewnął — na kogo tak poziewał? Komu poziewał? [223]

I trochę dalej:

Zajadać! — rzekł Konstanty dobierając nieco musztardy i odrobinę chrzanu (lecz przeciw komu dobierał?). [223]

Opis sposobu, w jaki je Konstanty, narrator ciągle przerywa tego samego rodzaju komentarzami, i to zawsze w formie pytającej:

Przeciw komu jednakże wypluwał? i przeciw komu smarował? [224]

Przeciw komu to mówił? [225]

Przeciw komu wuj Konstanty wsadza w znużone i słodkie usta jeszcze jedną truskawkę? [226]

Motywację zachowania Konstantego, a więc odpowiedź na powyższe pytania, daje sam narrator — i ta motywacja, jak można było przypuścić, jest czysto socjologiczna:

Pojąłem [...] tajemnicę dworu wiejskiego [...]. Służba była tą tajemnicą. Chamstwo było tajemnicą państwa. Przeciw komu wuj poziewał, przeciw komu wsuwał w usta jedną więcej słodką truskawkę? Przeciw chamstwu, przeciw służbie swojej! [...] I wszystko, cokolwiek robił, było niejako względem służby i wobec służby, w stosunku do służby domowej oraz do służby folwarcznej. [238]

W związku z tą międzyludzką zależnością w *Ferdydurke*, Stanisław Piasecki pisał:

Otóż zdaniem Gombrowicza stosunki między ludźmi wypełnione są jedną wielką chęcią zapanowania każdego nad każdym. „Zdominować” innych

ludzi — oto cel życia. [...] Owa teoryjka „dominowania” jest kluczem do powieści³⁵.

Bez względu na lekceważący ton tych słów określają one pewien niewątpliwy aspekt stosunków między postaciami w *Ferdynandzie*. Nieosiągalność wolności indywidualnej znajduje się w bezpośrednim przyczynowym związku ze stosunkami międzyludzkimi takimi, jakimi je widzi Gombrowicz. Stosunek do drugiego warunkuje wolność, ewentualnie niewolę, w dziełach wszystkich tych pisarzy, których można by objąć wspólnym, szeroko rozumianym terminem — egzystencjalistów (pod tym względem Gombrowicz nie jest specjalnie oryginalny). Tak np. György Lukács mówi o postaciach Dostojewskiego:

[ich] życie wewnętrzne jest dlatego tak głębokie i intensywne, że psychika innych ludzi to dla nich wieczna *terra incognita*. Inni są dla nich wyłącznie obcą i wrogą siłą, która może ich albo zniewolić, albo sama stać się dla nich przedmiotem zniewolenia³⁶.

Odrzucając z góry każdą ideologię, odmawiając pozytywnych wartości każdemu ludzkiemu zaangażowaniu w coś, co się znajduje na zewnątrz indywidualności ludzkiej, w imię indywidualnego autentyzmu, osiągalnego tylko w bardzo rzadkich przypadkach, u najsilniejszych indywidualności, sprzeciwiając się każdej formie wyobcowania jednostki, Gombrowicz skazuje swoje postacie na niewolę lub na śmierć. Innymi słowy, dla Gombrowicza niewola znaczy życie, a śmierć — wolność. Wyzwolony od tyranii Pimki i tyranii Młodziaków z Zutą na czele, Józio przeżywa chwilę całkowitej samodzielności:

Ze byłem z pupą, z gębą, z łydką, tra, la, la... Nie, zniknęło, ani młody, ani stary, ani nowoczesny, ani staromodny, ani uczeń, ani chłopiec, ani dojrzały, ani niedojrzały, byłem nijaki, byłem żaden... Odchodzić idąc, iść odchodząc i nie czuć nawet wspomnienia. Zobojętnienie błogie! Bez wspomnienia! Kiedy umiera w tobie wszystko, a nikt jeszcze nie zdążył urodzić cię na nowo. O, warto żyć dla śmierci, by wiedzieć, że w nas umarło, że już nie ma, pusto i cicho, cicho i czysto — i gdy odchodziłem, zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą — tuż przy mnie, a może we mnie, lub naokoło mnie siedł ktoś identyczny i tożsamy, mój — we mnie, mój — ze mną i nie było między nami miłości, nienawiści, żądz, wstrętu, brzydoty, piękna, śmiechu, części ciała, żadnego uczucia ani żadnego mechanizmu, nic, nic... Na setny ułamek sekundy. [197]

Józio jest więc sam i wolny, tożsamy sam z sobą, jednak i „pour soi”, i „en soi” tylko ułamek sekundy. W tym czasie jest całkowicie obojętny

³⁵ Piasecki, op. cit.

³⁶ G. Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin 1949. Cyt. za: A. Walicki, *Osobowość a historia. Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej*. Warszawa 1959, s. 393.

(„zobojętnienie błogie!”), pusty, w gruncie rzeczy martwy („kiedy umiera w tobie wszystko”).

W ten sam sposób odczuwa swoją wolność Roquëntin w zakończeniu *La Nausëe Sartre’a*:

Czy to się nazywa wolność? [...] Jestem wolny: nie mam więcej żadnego powodu, aby żyć [...]. Sam i wolny. Ale ta wolność jest nieco podobna do śmierci. Dzisiaj się kończy moje życie.

Ale w odróżnieniu od Sartre’a, który w późniejszych dziełach będzie ewoluował ku innemu rozumieniu wolności, wolności utożsamionej z całkowitym zaangażowaniem w sprawy świata, Gombrowicz w całej swej twórczości pozostaje konsekwentnie nihilistyczny i destrukcyjny. Jego postaci nawet wtedy, gdy osiągają krótkotrwałą wolność — nie mogą jej wytrzymać, oddają się w niewolę,

Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. [286]

Wyjątkowa ruchliwość Józia, jego chłopięcy niepokój i potrzeba działania, jego gorączkowe napięcie wewnętrzne są więc uwarunkowane stanem ciągłej zależności od drugiego człowieka. W świecie *Ferdydurke* najmocniejszą siłą psychiczną można by nazwać antropotropizmem; człowiek jest tu zawsze w towarzystwie innego człowieka („gęba”) albo w towarzystwie siebie dawniejszego („pupa”), nigdy sam, nigdy tożsamy z samym sobą, nigdy wolny.

10. „Ferdydurke” a „podliteratura”

Czas

Chwyty literackie, dzięki którym *Ferdydurke* zaciekawia czytelnika, zapożyczone są przede wszystkim z drugorzędnej literatury, szczególnie z kanonu obowiązującego w powieści kryminalnej³⁷. Rozrywkowy charakter *Ferdydurke* jest zgodny z powszechnym gustem czytelniczym epoki. Bez wątpienia — Gombrowicz swoją powieścią parodiuje „brukowe romanse” i powieści kryminalne (*Ferdydurke*, i ogólnie biorąc, i z każdego punktu widzenia, jest powieścią-parodią). Parodiując metody literackie „podliteratury”, Gombrowicz nadaje im zupełnie nieoczekiwany charakter. Ulegają one mianowicie uszlachetnieniu w kontekście am-

³⁷ Warto tu wspomnieć, że Gombrowicz sam napisał powieść detektywistyczną. Nie miałem, niestety, możliwości zapoznania się z tym utworem, bo dowiedziałem się o nim dopiero niedawno. W liście prywatnym Gombrowicz pisze o tej powieści, że „nie ma najmniejszego znaczenia” i że napisał ją „trochę dla pieniędzy, trochę dla zabawy”.

bitnych założeń autora: ich powierzchowność otrzymuje rangę prostoty, a ich banalność — rangę głębszego znaczenia. Nie zmniejsza przy tym ich walorów rozrywkowych, przeciwnie: przez to, że stają się bardziej twórcze, ich charakter rozrywkowy nabiera siły i znaczenia *katharsis*.

Nadchodziła noc, a z nią rozgrywka. Wypadki nie dawały się przewidzieć, nie było programu, wiedziałem tylko, że muszę współdziałać z każdym pierwiastkiem deformującym, śmiesznym, mętным, karykaturalnym i dysharmonijnym, jaki się narodzi, z każdym elementem destrukcyjnym — i przenikało mnie jęklike, słabowite przerażenie, przy którym tęgi strach mordercy jest igraszką. [181]

Ten z wielu względów kluczowy fragment ukazuje, w jaki sposób (i w jakim celu) Gombrowicz posługuje się chwytami charakterystycznymi dla powieści kryminalnej. „Nadchodziła noc”, trochę wcześniej (179): „od czwartej do szóstej” i (180): „około siódmej”, następnie: „po jedenastej” (181), „w stołowym wybiła godzina dwunasta” (184) i „światało” (198). Precyzowanie czasu w opisie rozwoju pewnej sytuacji powieści jest to chwyt typowy przede wszystkim dla powieści kryminalnej, który Gombrowicz po mistrzowsku stosuje w *Ferdydurke*. Powyżej naszkicowane ukształtowanie czasowe finału drugiej części powieści jest charakterystyczne nie tylko dla tej części, lecz także dla całej powieści. Jeśli wyeliminuje się te partie *Ferdydurke*, które nie są fabularnie związane z Józkiem, schemat czasowy powieści wygląda następująco: pierwsza część („szkoła”) ma ciągłość czasową, trwa od wtorkowego świtu do południa (73). Druga część powieści („rodzina Młodziaków”) — od tego samego wtorku po południu (109) do środy rano (138), kiedy zaczyna się „rózaniec dni monottonnych”, obejmujący około dwóch tygodni (145); potem wspomniany finał drugiej części powieści — od obiadu jednego dnia (145), przez popołudnie i wieczór (160), nazajutrz od świtu (174) do rozpoczęcia lekcji w szkole (177—178), przez popołudnie i całą noc do rana (198). Trzecia część („wiejski dwór”) rozpoczyna się tego samego ranka (208), a trwa do nocy (230), następnego dnia, w sobotę, od rana do wieczora (259), całą noc i trzeci dzień do południa (283).

Ten zarys schematu czasowego *Ferdydurke* wskazuje przede wszystkim, że konstrukcja powieści jest linearna i progresywna. Czas powieści dzieli się na dwa bloki, na dwie ciągłe całości, między którymi znalazł się „rózaniec dni monottonnych”. Czas w *Ferdydurke* pokrywa się z czasem zegarowym. Jak w powieściach kryminalnych, jak w każdej literaturze awanturniczej. Ten schemat czasowy świadczy także o prostocie konstrukcji utworu i jej mechanicznej prawidłowości. Jeśli konsekwencja w stosowaniu tego samego rodzaju chwytów literackich jest zaletą jakiegos opisu literackiego, dzieło Gombrowicza, rozpatrywane jako całość,

zaletę tę posiada w stopniu najwyższym. Progresywna konstrukcja czasowa w ramach fabularnej warstwy utworu, o której tu wyłącznie mowa, została naruszona tylko raz. W chwili kiedy pani Młodzikowa wychodzi na jakieś zebranie, tok czasowy zaczyna biec podwójnym torem:

Trzasnęły drzwi frontowe zwiastując wyjście Młodzikowej. Inżynierowa [...] poszła na sesję komitetu zaczerpnąć na wszelki wypadek nieco elementu dojrzałego, światowego, społecznego.

Przewodnicząca

Proszę pań, na porządku dziennym mamy plagę porzuconych niemowląt.

Inżynierowa Młodzikowa

Skąd wziąć fundusz?

Mrok zapadał, a żebrak przed oknami trwał [...]. [160]

Daje to efekt zaskoczenia, jeden z wielu komicznych szoków tej powieści, a ponieważ cała eskapada jest niezwykle krótka, podstawowy tok czasowy tylko na chwilę ulega wstrzymaniu, ale się nie przerywa. Wewnętrzna logika dzieła nie pozwoliła naruszyć przyjętego porządku.

Dalszy ciąg ostatniego fragmentu, może najwyrazistszy w całej powieści, wskazuje na charakter tego, co *Ferdydurke* zawdzięcza powieściom kryminalnym:

Zostałem sam w mieszkaniu. Jakaś holmesada zaczynała tworzyć się w pustych pokojach, coś detektywistycznego domieszało się, gdy stałem w półmroku szukając dalszego ciągu szczęśliwie rozpoczętej akcji. Ponieważ uciekły, postanowiłem sforsować mieszkanie [...]. [160, podkreślenia Z. M.]

Nieco później Zuta w nocy czytała „angielski romans kryminalny” i równocześnie

wpatrywała się bacznie w przestrzeń, jakby próbując wzrokiem wykryć sens niebezpieczeństwa, odgadnąć kształt, ujrzeć wreszcie postać grozy, zrozumieć konkretnie, co się przeciwko niej knuje. [181, podkreślenia Z. M.]

Te i tym podobne ustępy dowodzą, w jakim stopniu utwór Gombrowicza jest parodią powieści kryminalnej i literatury brukowej. Wreszcie sam pisarz w *Dzienniku* najlepiej określa tę stronę literackiej genealogii *Ferdydurke*:

Dobra literatura polska, współczesna czy dawniejsza, nie na wiele mi się przydała i niewiele mnie nauczyła — a dlatego, że nie odważyła się nigdy dojrzeć pojedynczego człowieka. [...] Ale zła literatura polska była dla mnie i ciekawa, i pouczająca. Studiując okropne nowelki rozmaitych ciotek w niedzielnym numerze „Kurierza Warszawskiego” albo powieści Ger-

mana, Mniszkówniej, Zarzyckiej, Mostowicza, odkrywałem rzeczywistość... gdyż te powieści demaskują, one są zdradzieckie. Ich nieudolna fikcja pęka co chwilę, a przez szczelinę można rzucić okiem na wszystkie brudy tych dusz autorskich, niechlujnych. Historia literatury... Owszem, ale dlaczego historia dobrej literatury? Zła sztuka może być bardziej charakterystyczna dla narodu. Historia grafomanii polskiej więcej może powiedziałaaby nam o nas niż historia Mickiewiczów i Prusów. [t. 1, s. 103—104]

Repertuar chwytów literackich, które dowodzą pokrewieństwa literackiego *Ferdydurke* i powieści kryminalnych jest bardzo szeroki i różnorodny. Zatrzymam się teraz tylko na tym, co uważam w owym materiale za najistotniejsze, co moim zdaniem najsilniej wpłynęło na kształtowanie się koncepcji literackiej *Ferdydurke* i na jej realizację w tekście. Cytowałem: „Nadchodziła noc, a z nią r o z g r y w k a”. Ze słynne zdanie z Huis-Clois: „L'enfer c'est les autres”, mogłoby być mottem do *Ferdydurke* — stwierdzenie to, słusznie zresztą, powtarza się w krytyce dotyczącej Gombrowicza. Zakończenie każdej z trzech części *Ferdydurke* poprzedza chaotyczna bójka wszystkich postaci obecnych na scenie powieści. Wszyscy przeciwko wszystkim, w imię nieporządku, żywiołu, anarchii, chaosu. Ale tak jest nie tylko we wspomnianych zakończeniach. Cała *Ferdydurke* to swego rodzaju spór, obrachunek, „r o z g r y w k a”, w wieloznacznym sensie tych słów. Można by powiedzieć, iż rozgrywka stanowi pion powieści, który łączy wszystkie jej warstwy. A więc — ponownie — dochodzimy do wcześniej już wypowiedzianej definicji: literatura oznacza dla Gombrowicza bunt i walkę. Na fabularnej płaszczyźnie *Ferdydurke* „rozgrywka”, „spór”, „pojedynek” i walka są kluczowymi słowami, które determinują zarówno rozwój fabuły, tj. organizowanie opisywanych w powieści sukcesywnych sytuacji, jak też metaforyczne i pojęciowe węzły tego tekstu. Gdyby się przeprowadziło ich analizę warstwową, w tych miejscach właśnie tekst Gombrowicza odkryłby najwięcej swoich warstw.

Wszystkie trzy części powieści kończą się bójką, a dwie wtrącone nowele są w fabularnym sensie opisem pojedynku. Abstrahując od filozoficznego znaczenia tego faktu (triumf chaosu, biologicznego żywiołu), trzeba raz jeszcze stwierdzić jego zgodność z celowym, a więc prymitywnym tylko pozornie, mechanizmem prozy Gombrowicza. Cała powieść jest opowiedziana jako szereg przygód Józia. Rola pisarza sprowadza się jakby do zwykłego rejestrowania tych przygód, do protokołu ich początków, przebiegów i zakończeń. Zdanie: „Podczas obiadu nie zaszło nic godnego zanotowania” (178), jest w kontekście *Ferdydurke* bardzo znamienne. Powieść ta, w pewnym sensie, daje takie samo sprawozdanie naukowe, jakie piszą asystenci profesora Filidora we wtrąconej noweli *Filidor dzieckiem podszyty*. Prozatorski kunszt Gombrowicza należy do

rzędu „suchej”, racjonalnej, opisowej literatury, której obcy jest jakikolwiek impresjonizm.

Dla celów niniejszej analizy wcale nie jest ważne, czy „pojedynek na miny” to oryginalny pomysł pisarza, czy też nie³⁸. Ważne jest, że motyw ten znajduje swe właściwe miejsce w systemie chwytów literackich charakterystycznych dla *Ferdydurke* i dla pisarstwa Gombrowicza w ogóle. Fizyczny obrachunek, bójka, jako pointa, jako kulminacja całości fabularnej (a tak właśnie wygląda w *Ferdydurke*), jest starym i bardzo popularnym chwytem, którym często posługiwała się najstarsza komedia europejska, a także ludowa literatura awanturnicza i komedio-wa oraz XIX-wieczna komedia realistyczna, wodewile, farsy, skecze cyrkowe, powieści kryminalne i filmy kowbojskie. Jednym słowem: te utwory, w których wszystko sprowadza się do fabuły, do opisu działania postaci i następstwa sytuacji; cała ta literatura, która nie dąży do skrótowego, skondensowanego wyrazu, która jest opisowa, która nie jest metaforyczna, symboliczna, alegoryczna. Dzieło Gombrowicza rozpatrywane z punktu widzenia swej stylistyki, tj. całości charakterystycznych środków wyrazu, do tego rodzaju literatury całkowicie należy. Dlatego opis, wyliczenie, gradacja są stylem tego dzieła, dlatego najczęstszą figurą stylistyczną jest tzw. *pars pro toto*, dlatego Gombrowicz posługuje się anegdotą, parabolą, fabułą również niesymbolicznie. W tym więc leży sens pokrewieństwa między utworem Gombrowicza i „podliteraturą”. Przejmuje on z tej literatury wygląd zewnętrzny, system środków wyrazu, styl. Problematyka tkwi tu na innej, nieoczekiwanej stronie (psychologicznej i filozoficznej). Utwór Gombrowicza nosi więc w sobie głębokie pęknięcie, sprzeczność, rozłam: pomiędzy swoją przynależnością historycznoliteracką a swym ostatecznym, całościowym znaczeniem. I dzięki temu wewnętrznemu rozdzieleniu jest on nowy, interesujący, oryginalny.

Sytuacje

Dopóki poruszamy się na płaszczyźnie środków wyrazu *Ferdydurke*, dopóty znajdujemy się wewnątrz jednego, zamkniętego w sobie i konsekwentnego systemu. W tym systemie fabuła zajmuje miejsce centralne,

³⁸ Jarczyńska (op. cit.) zwraca uwagę na podobieństwo „pojedyunku na miny” u Gombrowicza i pojedyunku Panurga z angielskim uczonym (*Gargantua i Pantagruel*, t. 2, rozdz. 19). M. Głowiński w artykule o Romanie Jaworskim (*Drwiące requiem dla historii*, „Twórczość” 1960, nr 1) wskazuje jako motyw analogiczny walkę Antychrysta z Prochrystem w *Weselu hrabiego Orgaza* (Warszawa 1925, s. 114). Scena z *Gargantui i Pantagruela* jest bez wątpienia o wiele bliższa pojedynkowi między Miętusem a Syfonem.

fabuła — tzn. szereg sytuacji, w których znajdują się postacie. Tekst fabularnej części *Ferdydurke* jest opisem tych sytuacji. Ich charakter był już widoczny w przypadku obrachunków fizycznych czy w pojedynku na miny, tego „psychofizycznego gwałtu”. Sytuacje, w których Gombrowicz stawia swoich bohaterów, są to już szablonowe i banalne, jak zauważył Andrzej Kijowski. Przez to, że są konwencjonalne, ogólnie przyjęte, tradycyjne — narzucają się z nieodpartą siłą, tyranizują świat utworu, stanowią w tym świecie największą potęgę. Owa zamiana wewnętrznej, psychologicznej, świadomej siły napędowej na zewnętrzny, międzyludzki, sytuacyjny *movens* ma decydujące znaczenie dla dzieła Gombrowicza pod względem literackim oraz ideowym. Widać tu, jak motywacja psychologiczna, przyjęta w literaturze zastanej przez Gombrowicza i grupę jego rówieśników, zmienia się w motywację *s o c j o l o g i c z n ą*. Tak samo niewątpliwe i widoczne jest, że przewaga socjologicznego sposobu widzenia i interpretowania świata zewnętrznego, pozostaje w ścisłym związku z Gombrowiczowską filozofią absurdu, nieosiągalności wolności ludzkiej, nieosiągalności autentyzmu. I wreszcie trzecia konsekwencja przewagi sytuacji w systemie motywacyjnym dzieła Gombrowicza: wymierne, określone, konkretne, realnie istniejące siły osiągnęły poziom abstrakcji, czystych, pozaludzkich wymiarów. Fizyka staje się metafizyką, przyczynowość jako zasada postępowania i toku wydarzeń znika, zastępują ją prawa mechanizmu fantazji, a są nimi przede wszystkim analogia i inercja.

Siła sytuacji jako kategorii formalnej znalazła swój wyraz już w nowelach *Pamiętnika z okresu dojrzewania* (właśnie ona spowodowała „zbrodnię z premedytacją” w opowiadaniu takiż tytuł noszącym — przypominam tylko jeden przykład). W *Ferdydurke* sytuacja jest władczynią absolutną. Opisując moment, kiedy na podwórku szkolnym Pimko stoi za drzewem, a uczniowie posłusznie spacerują, Józio-narrator stwierdza:

sytuacja [stała się] tak wstrętne naiwna, iż zacząłem tonąć wraz ze wszystkimi niewypowiedzianymi protestami. [30]

Podwórko szkolne, duża pauza, uczniowie, dyżurny profesor, woźny, matki za płotem, Pimko — to elementy sytuacji, która jest nam wszystkim dobrze znana, od dawna ustalona, której nie można zmienić w najmniejszym stopniu, która trzyma w szachu wszystkie obecne postacie, która terroryzuje.

Zanim przytoczę jeszcze kilka przykładów dla zilustrowania roli sytuacji w utworze Gombrowicza, chciałbym zaznaczyć jedno: charakter tych przykładów tylko na pierwszy rzut oka wydaje się banalny, ich przynależność, ich niewątpliwe pokrewieństwo z „podliteraturą” dotyczy ich pochodzenia i „wyglądu”, ale właściwy sens jest głęboki, tragiczny

i absolutny, pełen esencjonalnych treści życiowych, tradycyjnie charakterystyczny dla literatury pierwszoplanowej i kultury elitarnej. Zasady organizacyjne *Ferdydurke* tkwią całkowicie w sferze literatury drugorzędnej. Przez ekstremizację takich właśnie środków wyrazu, przez ich parodiowanie, proza Gombrowicza staje się artystycznym przeciwieństwem owych „pierwowzorów”.

Narracja w *Ferdydurke*, właściwie narracja jej fabularnego tekstu, sprowadza się do opisu powstawania, rozwoju i „rozbijania” kilku podstawowych sytuacji powieści. U Gombrowicza jest to reguła bez wyjątków. Możemy rozpoznać w takiej narracji wyraźnie dramatyczny, klasyczny rozkład „akcentów” i tradycyjny rozwój toku narracyjnego: 1) sytuacja wyjściowa, zawiązanie, 2) konflikt wraz z perypetiami, które przeżywa główny bohater, 3) rozwiązanie. I tu znajduje swój wyraz mocna, przejrzysta i czysta technika narracyjna Gombrowicza, z którą tytu krytyków łączyło pojęcie matematycznej precyzji. Po naszkicowaniu sytuacji podstawowej, tj. podstawowego układu postaci w jednej z trzech podstawowych scen powieści (szkoła, Młodziakowie, dwór wiejski), Gombrowicz rozwija wewnętrzny antagonizm sytuacji, doprowadza jej siły dośrodkowe i odśrodkowe do wybuchu, w którym rozbija się pewien system stosunków, po chwili zaś, w następnej części powieści, proces ten zaczyna się od nowa, przebiega tak samo jak poprzedni i kończy się taką samą eksplozją. Odśrodkową, niszczycielską siłę reprezentuje w powieści Józio. „Magiczną” formułą *Ferdydurke* jest — trzy razy trzy. Józio jest trzy razy zniewolony przez innego człowieka (Pimko, Zuta, ciotka), trzy razy z rzędu trwa w sytuacji osobiście dla niego nie do przyjęcia, kiedy jako indywidualność nie istnieje; trzykrotnie wyzwala się z niewoli u innego.

Perypetie, które przeżywa Józio, pisarz rejestruje jako zmianę sytuacji na korzyść jednej lub drugiej z „wojujących” stron:

Naraz, szerokim ruchem od ucha do ucha, utarła sobie nos ręką — całym przedramieniem — a ruch ten śmiały, sportowy, zamaszysty i zabawny zmienił oblicze sytuacji na jej korzyść [...]. [159]

Ten sam chwyt zastosowany jest w opisie ostatnich wydarzeń w domu Młodziaków, kiedy przez moment antagoniści Józia wierzą w szczęśliwe rozwiązanie konfliktu:

Pensjonarka schowała się z główką pod kołdrę, tylko nogi było widać i trochę czupryny. [...] A ona tylko nagie nogi wysadziła i przebierając nimi grała na sytuacji — nogami, ruchem, wdziękiem — jak na flecie. [189]

I tu włącza się Józio-intrygant, pisarz-aranżer:

Dotychczas umyślnie nie otwierałem szafy z Pimką. Szło mi o to, żeby sytuacja ustaliła się w swoim charakterze, osiągając pełnię stylu nowoczesnego i młodego. Teraz w milczeniu otworzyłem szafę. [...]

Wrażenie było wywracające, przewracające. [...] Sytuacja zachwiała się jak uderzona z boku nożem przez mordercę. Coś idiotycznego. [...]

Sytuacja nie miała osi — nie miała diagonalii — nie można było znaleźć komentarza do tej sytuacji. [...]

tajemna i prywatna zawartość majaczeń staruszka była niemożliwa w sytuacji jasno oświetlonej lampą u sufitu [...]. [189—191]

I wtedy znów na moment „sytuacja obracała się na korzyść dziewczyny” (193), póki wreszcie nie nastąpiło zwycięstwo Józia i jego wyswobodzenie się:

Przyniosłem sobie marynarkę i buty z mojego pokoju i zacząłem z wolna się ubierać, nie tracąc zresztą z oczu sytuacji. [195]

Również z pierwszej i trzeciej części *Ferdydurke* można by wydzie- lić taki sam schemat narracyjny. Tworzenie sytuacji jest zasadą narra- cyjną całej powieści. To stwierdzenie z kolei uwydatnia pewną, dotych- czas niedostatecznie zauważoną, cechę znamioną sztuki Gombrowicza — jej sceniczny, dramatyczny charakter. I ten charakter jego sztuki jest również ambiwalentny. Z jednej strony wykazuje ona powiązania z niż- szymi gatunkami komediowymi (*commedia dell'arte*, farsa, komiczny film Chaplinowski), a z drugiej strony — z Szekspirem, nieustannie obecnym w dziele Gombrowicza.

Repertuar sytuacji z *Ferdydurke* jest maksymalnie nieoryginalny, konsekwentnie przejmowany, naśladowniczy, pozbierany, kupowany z drugiej ręki. Gombrowicz, powtarzam, materiał dla swojego utworu znajduje na śmietniku literackim, w makulaturze. Wytarta i bezwar- tościowa jest literacka moneta, jaką przewraca w rękę. Przytoczyłem powyżej sytuację, w której dwie postacie powieści zostały przyłapano po północy w szafie w pokoju pensjonarki: to Kopyrda i Pimko — obaj przyszli przez okno na nocne spotkanie z Zutą. Całą sytuację zaaranżo- wał główny bohater napisawszy dwa listy anonimowe. Na ten pomysł wpadł grzebiąc w rzeczach dziewczyny i czytając korespondencję, którą ona otrzymywała... itd., itd. — niewyczerpany szereg najbanalniejszych sytuacji zapożyczonych z drugorzędnej literatury. Jest jednak metoda w tym upartym sięganiu Gombrowicza po banalność. Banalność oznacza tutaj — nieautentyczność, nienaturalność, sztuczność. Oznacza ona śmierć tego, co ludzkie, skamienienie życia, zatrzymanie rozwoju. Sytu- acje, w których znajdują się postacie *Ferdydurke* — przez to, że są banalne, ogólnie przyjęte i ostateczne, zamieniają te postacie w automa- ty, kukielki, w standardowe mechanizmy pozbawione autentyzmu życiowego.

Podglądanie i podsłuchiwanie

Opisując sytuacje, w których znajdują się postacie utworu, Gombrowicz stale posługuje się chwytem szczególnie popularnym w powieściach kryminalnych. Zapożyczając go od innych, Gombrowicz chwyt ten absolutyzuje, a więc — parodiuje, narzuca mu nowe znaczenie i wyciąga zeń ukryte, nieoczekiwane możliwości.

Postacie Gombrowicza nie są ani na moment same. To stwierdzenie ma ogromne znaczenie zarówno fizyczne jak też psychologiczne, socjologiczne i metafizyczne. Józio albo sam podsłuchuje i podgląda, albo jego podsłuchują i podglądają. Podsłuchiwanie i podglądanie składa się na specyficzny klimat egzystencjalny postaci Gombrowicza, na ich sposób bycia (podobny stan istnieje także w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*). W *Ferdydurke* ten „modus” powtarza się tyle razy, ile razy stosunek między postaciami nabiera charakteru konfliktu. Przypominam cytowany już opis sytuacji, kiedy koledzy Józia znajdują się na szkolnym podwórku ogrodzonym płotem: „W płocie [...] były szparki, a przez te szparki zaglądały matki i ciotki” (25). Pimko, ten „Wielki Zdrabniacz”, sformułował pedagogiczny sens tego „chwytu”:

matki ich podglądają — bardzo dobrze. Nie ma nic lepszego od matki za płotem na chłopca w wieku szkolnym. Nikt nie wydobędzie z nich bardziej świeżej i dziecięcej pupy niż matka dobrze ulokowana za płotem. [26]

„Chwyt” ów jest niewątpliwie anachroniczny i banalny w swoim anachronizmie. Na tym polega jego drugie, głębsze znaczenie. Gombrowicz jasno je sobie uświadamia — podkreśla je każąc Pimce wypowiedzieć następujące *credo* pedagogiczne:

Dajcie mi jak najwięcej tych anachronicznych chwytów! Anachroniczne są najlepsze. Nie ma nic lepszego nad prawdziwie anachroniczny chwyt pedagogiczny. [26]

Zaraz po tej kapitalnej dla zrozumienia sztuki prozatorskiej Gombrowicza definicji — autor konsekwentnie stosuje anachroniczne chwyt literackie — Pimko ukrywa się za drzewem i zaczyna obserwować uczniów! Taka sama sytuacja w gabinecie dyrektora Piórkowskiego: dyrektor, Pimko i Józio zaglądają przez uchylone drzwi sali konferencyjnej. Znów, naturalnie, chodzi o stosunek o charakterze konfliktowym, między dyrektorem Piórkowskim i inspektorem Pimką z jednej strony a zgromadzeniem nauczycielskim z drugiej. W dalszej części powieści dochodzi do konfliktu między Józkiem a rodziną Młodziaków, zwłaszcza zaś — i tu tkwi rdzeń ideowy tej części powieści — między Józkiem a Zutą Młodziakówną, tą idealną przedstawicielką nowoczesnego typu pensjo-

narki. W narracji drugiej części *Ferdydurke* najwięcej miejsca zajmuje podsłuchiwanie i podglądanie Zuty przez Józia:

Ucikiem nasłuchując, co się dzieje za ścianą. [128]

Jak kazić na dystans jej [tj. Zuty] styl nowoczesny? [...] „Chyba [...] przez podglądanie i podsłuchiwanie”. [...] przyjęli mnie jako podsłuchiacza, podglądacza. [155]

— i znów wyjaśnienie tego chwytu:

sam fakt podglądania już poniekąd kaził i nadziewał, gdy szpetnie podglądamy [Józio] piękność [Zutę], coś z naszego wzroku osiada jednak na piękności. [155]

„Podglądanie” i „podsłuchiwanie” jest jednym z tych centralnych chwytów literackich w dziele Gombrowicza, które przepuszczone przez pryzmat parodii — ściśle nakładają się na sens ideowy tego dzieła. Chwyt ów wyraża przede wszystkim stan wzajemnego przenikania się jednostek psychicznych w świecie Gombrowicza, podstawową w tym świecie niemożność człowieka, który pragnie być sam, jeden, wyodrębniony i oddzielony od innych, nieosiągalność wolności indywidualnej i indywidualnego autentyzmu. To uparte dążenie postaci Gombrowicza do wzajemnego przeniknięcia, do wdarcia się jednej w drugą, zawładnięcia nią, z psychologicznego punktu widzenia jest wyraźnie cyniczne. Tak jak przeciwstawną cechą jego niektórych bohaterów — chęć poddania się drugiej osobie (Zosia w *Ferdydurke*, fikcyjny narrator noweli *Przygody*, narrator noweli *Na kuchennych schodach*) — ma charakter zdecydowanie masochistyczny. Funkcja tych dwóch stanowisk psychicznych w świecie literackiej fikcji Gombrowicza jest identyczna, masochizm i cynizm mają ten sam sens. Naturalnie — w *Ferdydurke* przeważa stanowisko Józia, które jest całkowicie cyniczne. U Ericha Fromma napotykamy w interpretacji cynizmu i sadyzmu to samo ostateczne utożsamienie:

Niewątpliwie, pragnienie zależności lub cierpienia, ze względu na swoje praktyczne skutki, jest przeciwne pragnieniu władania i wywoływania cudzego cierpienia. Pod względem psychologicznym jednak oba te pragnienia są wynikiem tej samej podstawowej potrzeby, która wypływa z niezdolności człowieka do zniesienia izolacji i słabości swego indywidualnego ja. [...] W obu wypadkach ztraca się integralność poszczególnego ja³⁹.

Podglądanie i podsłuchiwanie tłumaczy się u Gombrowicza jeszcze jedną potrzebą. Jedną z podstawowych sił napędowych przygody literackiej Gombrowicza jest pragnienie, by człowieka „ogołocić”, by go ujrzeć

³⁹ E. Fromm, *Escape from Freedom*. New York — Toronto b. r., s. 158.

w „naturalnym” stanie, pozbawionego nawarstwień cywilizacyjnych. Ten swoisty russoizm Gombrowicz wyraził jasno w komentarzu do *Ferdydurke*:

Głównym problemem w *Ferdydurke* jest problem formy. [...] Potrzeba znalezienia formy na to, co w człowieku jest jeszcze niedojrzałe, nieskrystalizowane i niedorozwinięte, oraz jęk z powodu beznadziejności tego postulat — oto naczelną emocją mojej książki. [...] Pragnę wykazać, że kultura nasza jest jeszcze niepełna, niecałkowita, że jest to wątpliwa budowa nad żywiołem anarchii, który rozsądza układ konwencji kulturalnych. Dlatego każda partia książki kończy się wtargnięciem żywiołu, nonsensem, anarchią, anormalnością, które wdzierają się poprzez pęknięcia formy i zalewają nieszczęsnych bohaterów, nadających sobie tylko pozór bohaterów⁴⁰.

Sens intryg Józia, sens szeregu sytuacji, które on aranżuje, a więc sens narracyjnej dynamiki powieści, leży w usiłowaniu dotarcia do „naturalnego”, a to znaczy do biologicznego i animalnego w człowieku, w próbie zdarzenia cienkiej, powierzchniowej warstwy ludzkich obyczajów, warstwy osobowości zdeterminowanej przez kulturę i rolę społeczną, i w próbie ukazania człowieka nagiego, nagiego i żalostnego, zagubionego i rozplywającego się w swej cielesności. Ten właśnie sens jest szczególnie widoczny w związku ze sceną podglądania Młodziaków przy toalecie porannej (164—177). W czasie tej toalety Zucie i jej matce udaje się pozostać „na poziomie”, w przyjętej, publicznej konwencji społecznej. Rozbierając się, zatrzymują na sobie cywilizacyjny *habitus* — i klęska Józia jest kompletna:

Ohydzie wylazłem z sionki. Nikczemnie powlokłem się do siebie w przeświadczeniu, że dalsze podglądanie nie doprowadzi do niczego, owszem, może okazać się zgubne. Ścierwo, ścierwo — znowu porażka, na swym dniu inteligenckiego piekła jeszcze doznawał porażek. [177]

Ta porażka jest całkowita, chociaż nie musiałaby taka być, gdyby bohater zastanowił się głębiej nad zachowaniem Młodziaka, które jasno zapowiada dalszy rozwój konfliktu, czyli ostateczne zwycięstwo Józia. Zachowanie się Młodziaka otwiera wyrwę w pasie obronnym nowoczesnej i modnej, technokratycznej i inteligenckiej kultury, jaką reprezentuje rodzina Młodziaków. I właśnie Młodziak, „ten Europejczyk, inżynier i uświadomiony urbanista, który kształcił się w Paryżu i stamtąd przywiózł dryg europejski, [...] pozbawiony przesądów, czerstwy pacyfista i wielbiciel naukowej organizacji pracy” (146), pomoże Józiciowi w rozsądzaniu od wewnątrz „twierdzy młodziakowskiej”, w zburzeniu i rozbiciu pewnego współczesnego mitu⁴¹.

⁴⁰ Gombrowicz, *Aby uniknąć nieporozumienia*.

⁴¹ Zob. Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*.

11. Powieść o powieści

Wchodząc w świat *Ferdydurke*, na jej pierwszych stronach, pisarz przeżywa dziwną metamorfozę: trzydziestoletni autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania* przekształca się w siedemnastoletniego ucznia szóstej gimnazjalnej, nazywa się już nie Witold Gombrowicz, ale Józio Kowalski, traci tożsamość. W ten sposób między Gombrowiczem a Józkiem stanęła literacka konwencja *Ferdydurke*, tj. konwencja powieści awanturkowej. W takiej konwencji napisana jest ta partia utworu, którą nazwaliśmy fabularną i która pod względem socjologicznym dzieli się na trzy części. Owa fabularna część *Ferdydurke* należy do Józka, a część niefabularna „należy” do rzeczywistego autora, który nie uległ metamorfozie. Tym swoistym „schizofrenicznym rozdwojeniem jaźni” (T. Sinko) narratora są psychologicznie umotywowane obie części *Ferdydurke*, tyle że część fabularna ma charakter wyraźnie literacki, a niefabularna — „paraliteracki”, dokumentarny, jest raczej cdautorskim komentarzem niż tekstem literackim.

Józio, powieściowe wcielenie pisarza, jego siedemnastoletni sobowtór, pełni funkcję intryganta i reżysera w toku fabularnym *Ferdydurke*. Liczne samookreślenia rozrzucone w tekście utworu świadczą, że taka właśnie była koncepcja pisarza. Myśląc o tym, co się z nim dzieje (wizyta Pimki i dalszy bieg wydarzeń), Józio stwierdza: „przekonany byłem, że cyniczna farsa musi się skończyć lada chwila” (27), i następnie: „widząc, że farsa wcale nie ma zamiaru się skończyć” (28). W opisie pobytu Józka u Młodziaków kilka razy mówi się o intryganckiej działalności głównego bohatera i o akcji powieści jako o farsie:

nie mogła znać moich myślowych kombinacji [...]. [159]

wietrzyła niejasną machinację przeciw córce. [159]

musiałem obmyśleć plan akcji. [154]

Aż wreszcie [...] zaświtał pomysł pewnej intrygi — tak dziwaczny, że [...] wydawał się nierealny. [172]

nowa intryga! — zawołała Młodziakowa [...]. Intryga? — zawołałem [...]. Intryga? [188]

farsa zaczynała mnie powoli nużyć. [192]

Wszystkie te sformułowania określają narratora *Ferdydurke* jako intryganta i aranżera niezwykłych wydarzeń, które się opisuje, a samą akcję — jako farsę i intrygę. „Intrygant”, „farsa” — oto klucz do literackiej konwencji utworu jako powieści awanturkowej.

Ale o *Ferdydurke* można też powiedzieć, że jest swego rodzaju powieścią dygresyjną, powieścią o powieści. Stanowią o tym przede

wszystkim części niefabularne: *Przedmowa do „Filidora dzieckiem podszytego”* (74—93) i *Przedmowa do „Filiberta dzieckiem podszytego”* (199—204). Funkcja tych dwu rozdziałów sprowadza się do bezpośredniego komentarza odautorskiego.

Zasadniczym tematem pierwszej *Przedmowy* jest struktura kompozycyjna *Ferdydurke* (tj. jej tekstu fabularnego), swoista filozofia kompozycji tej powieści, nazwana przez pisarza „filozofią części”. Rozwodzi się nad nią wielu krytyków dzieła Gombrowicza. Nie wchodząc tu w szczegóły, chciałbym tylko podkreślić dwa jej aspekty, które w pracach o *Ferdydurke* były, wydaje mi się, niedostatecznie wzięte pod uwagę.

1. „Filozofia części” i „filozofia części ciała”, którą pisarz „tonem lekkiego felietonu” wyklada w tej *Przedmowie*, wyrasta z praktyki twórczej Gombrowicza, z jego stylistyki. Sens i charakter metaforyki oraz idiomatyki pisarstwa Gombrowicza, które były przedmiotem analiz stylistycznych w niniejszej rozprawie, dowodzą najściślejszych powiązań między istotą pisarstwa Gombrowicza a jego filozofią. Bezpośredni komentarz autorski w *Ferdydurke*, szczególnie *Przedmowa do „Filidora dzieckiem podszytego”*, ale — w szerszym i bardziej ogólnym sensie także cała *Ferdydurke* — są komentarzem, literackim i ideowym wyjaśnieniem całej twórczości Gombrowicza. W to samookreślenie pisarza, z nieuniknionymi modyfikacjami, będą się włączać również wszystkie jego utwory pisane po *Ferdydurke*. Jednym słowem, powieść ta jest — w jednej ze swoich warstw — literackim komentarzem do twórczości Gombrowicza. Przypominam raz jeszcze słowa Schulza o wyraziście osobistym charakterze sytuacji wyjściowej *Ferdydurke*. Swoją drugą książką Gombrowicz uzasadnił i usprawiedliwił nie tylko siebie jako człowieka, lecz także jako pisarza. *Ferdydurke* poświadcza i pogłębia sens przygody literackiej Gombrowicza, jego „bywania” pisarzem. Rozszerzając znaczenie tak pojętego utworu na literaturę i kulturę polską, dochodzi się do wniosku, który wyraził Andrzej Kijowski:

Wydaje mi się, że jedyną sensowną perspektywą dla *Ferdydurke* jest ujęcie jej jako groteskowej parodii, przekształcającej tradycyjne wątki literatury. Oczywiście, parodia ta ma swoją własną poetykę i swój nadrzędny sens, ale płynie on z zewnątrz, z przeżycia polskiej literatury, jest jej projekcją, tak jak projekcją szkolnej, podręcznikowej historii jest *Król Ubu* Alfreda Jarry⁴².

Dzieło Gombrowicza jest dla mnie przede wszystkim krytyką polskiej literatury (czy nawet kultury w szerszym sensie), nie zaś propozycją wartości nowych⁴³.

⁴² A. Kijowski, *Polska skala*. „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 43.

⁴³ A. Kijowski, *Tropy, Literatura w stanie czystym*. Jw., 1961, nr 44.

2. Drugi, w pracach o *Ferdydurke* również niedostatecznie dostrzegany, aspekt dotyczy jej systemu motywacyjnego. W odróżnieniu od prozy pierwszej książki Gombrowicza system motywacyjny jest tu wyraźnie socjologiczny. W bezpośrednim komentarzu autorskim do *Ferdydurke* socjologii nie ma, sam pisarz zdecydowanie sprzeciwia się socjologicznej interpretacji swojego utworu, utożsamiając ją z powierzchownością i krótkowzrocznością:

Ferdydurke nie jest wymierzona przeciw jakiegokolwiek ideologii lub temu czy innemu środowisku. [...] Część polemiczna książki jest skierowana przeciw demagogii i tandecie w kulturze bez względu na jej przynależność partyjną i środowiskową. I tutaj także kwestia formy wysuwa się na czoło.

Gombrowicz chce więc powiedzieć, że jego powieść jest podporządkowana jakiejś wyższej, abstrakcyjnej koncepcji filozoficznej, która tylko z konieczności posługuje się faktograficznym materiałem określonej sytuacji historycznej i socjologicznej.

Wydaje się, że w *Ferdydurke* nie chodzi w ogóle o konkretne fakty i zdarzenia. Jest tu stosowana bardzo szeroko technika symbolicznego, uogólniającego widzenia rzeczy.

— pisze Piotr Kuncewicz⁴⁴, który w próbach interpretacji powieści Gombrowicza wychodzi właśnie od *Przedmowy do „Filidora dzieckiem podszytego”* i od artykułu *Aby uniknąć nieporozumienia*. Rozpatrywany pod tym kątem widzenia materiał socjologiczny *Ferdydurke* traci swoją wagę w hierarchii immanentnych cech tej powieści. Socjologia utworu przestaje być celem, staje się środkiem... Takie rozwiązanie poruszonego problemu pociągnęłoby za sobą konieczność konstatacji: między *Pamiętnikiem z okresu dojrzewania* a *Ferdydurke* nie istnieje cezur, o której była mowa na początku tej rozprawy („zwrot w stronę rzeczywistości”); jeśli zaś chodzi o *Ferdydurke*: nie ma wewnętrznego pęknięcia między jej charakterem literackim (chwyty zaczerpnięte z podliteratury i paraliteratury) a charakterem zawartych w niej treści. Wbrew usiłowaniu Gombrowicza, by nas przekonać o pierwotności abstrakcyjnego charakteru kompozycyjnego czy schematu motywacyjnego swojej powieści — a taki jest sens komentarza do *Ferdydurke* — uważam, iż można z wystarczającą pewnością stwierdzić rzecz przeciwną: „przyziemne” warstwy tej powieści są tymi warstwami, które ją odróżniają od *Pamiętnika z okresu dojrzewania* i są przyczyną jej wewnętrznej, strukturalnej niekonsekwencji.

⁴⁴ P. Kuncewicz, *Nihilistyczna dojrzałość Gombrowicza*. „Kierunki” 1957, nr 26.

12. „Ferdurke” bez Józia

Podstawowym tematem *Przedmowy do „Filiberta dzieckiem podszytego”* jest irracjonalność twórczości literackiej (artystycznej) bądź agnostycyzm poznawczy. Trzeba tutaj powiedzieć coś, czego dotąd w pracach o *Ferdurke* nie odnotowano: Gombrowicz zamienił swoje *Przedmowy! W Przedmowie do „Filiberta”* porusza się problem agnostycyzmu poznawczego, który jest ideową podstawą noweli *Filidor dzieckiem podszyty*, a w *Przedmowie do „Filidora”* mówi się o problemie mechanizmu fantazji, a więc i mechanizmu postępowania ludzkiego, co jest tematem noweli *Filibert dzieckiem podszyty*, która była — jak już powiedziano — pierwotnie opublikowana pt. *Mechanizm życia*.

Charakter stylistyki tej drugiej *Przedmowy* jest wyraźnie rabelaisowski, co pierwszy zauważył Henryk Vogler:

Autor [...] w rozdziale XI — w sposób świadomie czy nieświadomie naśladowujący Rabelais'go — wylicza po kolei wszystkie „zagadnienia” powieści⁴⁵.

W tej płaszczyźnie — traktat plus groteska — rozpatrują rabelaisowski charakter *Ferdurke* również inni krytycy:

A forma powieści? Przypomnijmy sobie Rabelais'go: ów traktat ożeniony z powiastką, gdzie bufonada przeplata się z powagą, a duch uczonej parodii z moralistyką i psychologią na serio. [...] Z kart powieści błazeńskim okiem mruga renesans, oświecenie składa czytelnikowi wytworny ułkon⁴⁶.

Pokrewieństwa z Rabelais'm także w innych częściach powieści są widoczne w użyciu figury wyliczania, przez co osiąga się efekt pseudonaukowości. Właśnie te elementy w *Przedmowie* niektórzy krytycy mieli za złe Gombrowiczowi. Tak np. Leon Piwiński pisze:

Niepotrzebne, mylące i niecelowe są rozdziały o Filidorze i Filibercie „dzieckiem podszytych” oraz dygresyjne przedmowy do tych rozdziałów.[...] Rozdziały te — najfatalniej wzorowane na S. I. Witkiewiczu — przerywają rozwój „zapędzania” bohatera w „młodość” i na pewno nie uwyróżniają ani potęgują „jęku”⁴⁷.

Podobnie ocenia też Stanisław Furmanik:

Fabula zarysowuje się wyraźnie i układa w schemat niemal tradycyjny. [...] Ale w ten tok opowiadania, prowadzony w pierwszej osobie, wprowadza autor dwie jakoby nowele [...], które fatalnie nie wiążą się z całością. Każdą z tych nowel poprzedza przedmowa. Ich charakter polemiczno-publi-

⁴⁵ Vogler, *op. cit.*

⁴⁶ L. Flaszen, „*Ferdurke*” Gombrowicza. „*Życie Literackie*” 1956, nr 28.

⁴⁷ L. Piwiński, W. Gombrowicz: „*Ferdurke*”. „*Rocznik Literacki*” 1937, s. 64—65.

cystyczny już nie tylko nie wiąże się węzłami fabularnymi z całością, ale i jako „rodzaj” literacki przekracza jedność tonu kompozycji artystycznej⁴⁸.

Jednym z nielicznych krytyków w pierwszej fali recepcji *Ferdydurke*, którzy pozytywnie ocenili *Przedmowy*, był Emil Breiter:

W gąszczu *pure nonsense’ów* i najdowolniejszych związków myślowych znajdują się ustępy i rozdziały, dotyczące zwłaszcza zagadnień sztuki, napisane z rozmachem godnym Stanisława Brzozowskiego⁴⁹.

Jeśli chodzi o same „wtrącone nowele”, *Filidora* i *Filiberta*, mają one znaczenie paraboliczne, nadane im wyłącznie przez ich miejsce w powieści, tj. fakt, że są „wtrąconymi” nowelami. Poza tym, same w sobie i dla siebie, niczym nie różnią się od nowel *Pamiętnika z okresu dojrzewania* — i przeczytane w książce *Bakakaj*, a więc w kontekście nowelistyki Gombrowicza, inaczej „brzmia” i znaczą co innego, niż kiedy się je czyta w *Ferdydurke*. Przerzywając tok narracyjny fabularnej części tej powieści, i wtrącone nowele, i przedmowy do nich odgrywają rolę komentarza odautorskiego, tj. tłumaczą „głębszy sens” całego utworu.

Filibert bowiem — pisze Gombrowicz — ustanowiony definitywnie i na mocy analogii z *Filidorem*, kryje w swej dziwnej łączności ostateczny sekretny sens dzieła. [204]

Samo zjawisko nowel wtrąconych pogłębia tu wrażenie archaiczności i specyficznego prymitywizmu techniki powieściopisarskiej. Łącznie z ekspozycją (autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania* w swoim pokoju budzi się i zaczyna pisać o swoim siedemnastoletnim sobowtórze) i jej finałem (narrator zwraca się wprost do czytelników) te wtrącone przedmowy i nowele nadają *Ferdydurke* charakter powieści dygresyjnej, z łamaną kompozycją.

W pierwszej fali recepcji *Ferdydurke* krytyka zdecydowanie wskazywała na nadmierną wielkość i martwość tych części powieści. Wydaje się, że Gombrowicz również odczuł nieproporcjonalność — ilościową i jakościową — pomiędzy bezpośrednim komentarzem autorskim a fabularną częścią utworu. Wtrącone nowele łagodzą tę dysproporcję: zwiększają objętość fabularnego tekstu powieści i służą jako — co prawda bardzo abstrakcyjna i naciągnięta, „wyszana z palców”, jakby powiedział Gombrowicz, ale jednak — więź, przejście między jednym (eseistycznym) a drugim (fabularnym) tekstem powieści. Podobny, kompozycyjny w gruncie rzeczy, cel ma i następny zabieg autora: przygotowując hiszpańskie wydanie *Ferdydurke* (1947), Gombrowicz zmienia i skraca swoją *Przedmowę do „Filidora dzieckiem podszytego”*⁵⁰.

⁴⁸ Furmanik, *op. cit.*

⁴⁹ E. Breiter, *Walka o formę*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 51.

⁵⁰ Zob. *Notę wydawniczą* w cytowanej tu edycji *Ferdydurke*.

*

Rozpatrywana w swojej narracyjnej trójrodzajowości (część fabularna, przedmowy i wtrącone nowele) — *Ferdydurke* ukazuje się jako literacki utwór prozatorski o niezwykłym charakterze gatunkowym. Termin „powieść” jako jego określenie jest do przyjęcia jedynie w swoim najszerszym i najbardziej nowoczesnym znaczeniu. Na kartach tej książki Gombrowicza zawarty został tekst, który na swój sposób stanowi rekapitulację wielu cech charakterystycznych rozwoju powieści europejskiej, od *Don Kichota* i *Gargantui i Pantagruela* do Joyce’a i Gide’a.

W Zagrzebiu, listopad 1964

Z serbochorwackiego przełożyła
Joanna Łatuszyńska