

# Jan Ij. van der Meer

---

## "Dziewictwo" Witolda Gombrowicza : antybaśń, antyidylla czy baśń/idylla antyformy?

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 79/4, 63-82

---

1988

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

JAN IJ. VAN DER MEER

„DZIEWICTWO” WITOLDA GOMBROWICZA:  
ANTYBAŚŃ, ANTYIDYLLA CZY BAŚŃ/IDYLLA ANTYFORMY?

W twórczości Witolda Gombrowicza pojęcie „formy” zajmuje niewątpliwie pozycję centralną. Znaczenie tego pojęcia wciąż jest podkreślane zarówno w dziełach pisarza, jak i w opracowaniach krytycznych<sup>1</sup>. W tych ostatnich obiera się za punkt wyjścia przede wszystkim dwa warianty definicji, podane przez samego Gombrowicza. Pierwszy z nich, zawarty w przedmowie do dramatu *Ślub*, odnosi się do „formy międzyludzkiej”; idzie tu o ów sposób bycia, mówienia i działania, który jednostki narzucają sobie nawzajem, kiedy wchodzą ze sobą w kontakt. W *Rozmowach z Gombrowiczem* pisarz dodaje do „formy międzyludzkiej” wariant drugi: „imperatyw formy”, „imperatyw symetrii i analogii”, tzn. skłonność jednostki do „zaokrąglania kształtu”, uzupełniania i strukturyzowania otaczającej ją rzeczywistości według sieci związków paralelnych i kontrastowych<sup>2</sup>. Do pierwszego z wymienionych wariantów definicji odwołuje się m.in. Zdzisław Łapiński, który interakcję społeczną uważa za problem centralny nie tylko w sensie tematycznym, lecz również gdy chodzi o stosunek Gombrowicza do istoty dzieła literackiego, a także o jego stosunek do odbiorcy<sup>3</sup>. Natomiast Jerzy Jarzębski opiera się na drugim wariantcie definicji, rozumiejąc formę jako pojęcie nie tyle socjologiczne, co raczej filozoficzne, które wiąże się z wszelkim postrzeganiem otaczającego świata przez jednostkę i w tym sensie staje się instrumentem kształtowania świata<sup>4</sup>.

Tym samym Gombrowiczowskie pojęcie formy rozważane jest przede wszystkim na płaszczyźnie teoretycznej, a mianowicie jako pojęcie albo

---

<sup>1</sup> Wykaz literatury przedmiotu dotyczącej kwestii „formy” można znaleźć u Z. Łapińskiego o (*Ja Ferdynurke, Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985, s. 25—26, przypis). Nie mówi on jednak o „formie”, lecz o „interakcji społecznej”.

<sup>2</sup> D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969, rozdz. 5.

<sup>3</sup> Łapiński, *op. cit.*, s. 24.

<sup>4</sup> J. Jarzębski: *Pojęcie „Formy” u Gombrowicza*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 77—78; *Między chaosem a formą — Witold Gombrowicz*. W zbiorze: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Warszawa 1972, s. 192.

socjologiczne, albo filozoficzne, powiązane ze światopoglądem etyczno-estetycznym pisarza. W sensie raczej pragmatycznym możemy jednak uznać to pojęcie także za kategorię strategiczną w obrębie różnych dzieł i zdefiniować je na podstawie sposobu, w jaki się pojawia. Przy tym co najmniej równie ważna jest przeciwstawna wobec formy kategoria, którą możemy nazwać „antyformą”. Utworzenie tego pojęcia sugeruje nam definicja Gombrowicza w drugim swym wariacie, mówiącym o „imperatywie symetrii i analogii”. Dla bliższej specyfikacji obydwu kategorii wykorzystamy pojęcia, które Andrzej Kijowski wymienił w *Strategii Gombrowicza*: „układy zamknięte”, „uniwersalne” (S 275—280)<sup>5</sup> i „reformy” (S 266—267). On również wychodzi zasadniczo od Gombrowiczowskiej „formy międzyludzkiej”: kontakt dwu lub więcej jednostek prowadzi do rozpoczęcia się gry, zamknięte jeszcze „układy” narzucają sobie wzajemnie własne reguły gry, przy czym następuje wzajemna deformacja; ze zderzenia tych ruchliwych, zmiennych „układów” powstają ostatecznie „układy” uniwersalne — systemy społeczne posiadające własne skodyfikowane sposoby zachowań i działania. Jako przykłady wymienia Kijowski m.in. arystokrację (tak w krótkim opowiadaniu *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*), artystów (*Przeciw poetom*) i inteligencję. To wyliczenie można by bez trudu rozszerzyć o zjawiska i konwencje społeczne, z którymi Gombrowicz nieustannie polemizuje w *Dziennikach* i w *Rozmowach*, jak choćby typowo szowinistyczny „styl polski” (D 26); „stare” i „wyższe” kultury, jak kultura francuska i angielska<sup>6</sup>; religia, szczególnie katolicyzm; stereotypowe zachowania „damsko-męskie” (D, rozdz. 12, 13) itd. Ważne jest jednak przy tym, że Kijowski wiąże „układy” z jedną ze strategicznych kategorii dzieł (powołując się zwłaszcza na krótkie opowiadania i powieści). Jako przykłady wymienia m.in. „odór czułości rodzinnej” w opowiadaniu *Zbrodnia z premedytacją*, jak również poprawne życie domowe, które demonstrują rozsądne, konwencjonalne zaręczyny Wacława i Heni oraz pobożność i cnotliwość pani Amelii w *Pornografii*. „Układy” tej kategorii wystawione są na coraz to nowe prowokacje najróżniejszego rodzaju<sup>7</sup>.

Drugą kategorię reprezentuje to, co Kijowski w odniesieniu do opowiadania *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* określa jako „reformy”. Również tutaj narrator (główna postać) poznaje pewien zamknięty, uniwer-

<sup>5</sup> W ten sposób odsyła się tu do pracy A. Kijowskiego *Strategia Gombrowicza* (w zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1980—1939*. Seria 2. Wrocław 1974). Liczby po skrócie wskazują stronicę (jeśli nie zaznaczono inaczej). Na podobnej zasadzie używany będzie drugi skrót: D = W. Gombrowicz, *Dziennik* (1953—1956). Paryż 1971. *Dzieła zebrane*. T. 6.

<sup>6</sup> De Roux, *op. cit.*, rozdz. 4.

<sup>7</sup> Prowokacje wynikły z pozycji, jaką „ja» otwarte” zajmuje wobec zamkniętych „układów” — zob. Kijowski. S 273. „Ja” oznacza narratora w powieściach i opowiadaniach. Zob. też Łapiński, *op. cit.*, s. 37: „dewastacja całości danego systemu”, „przekształcanie rzeczywistości” u Gombrowicza.

salny „układ”: stereotypowy patriotyzm i szowinizm, z jakimi styka się w szkole, w miłości i podczas wojny. Niezdolny do czynnego uczestniczenia w tym świecie, buduje pod koniec opowiadania swój własny świat. Owe „reformy”, „antyświat”, „antynatura” stanowią według Kijowskiego jedno z ogólnych zjawisk strategicznych u Gombrowicza (S 264).

Możemy zatem opisać pojęcia formy i antyformy jako dwie zasadnicze opozycyjne kategorie strategicznej budowy dzieł Gombrowicza. Forma, która opiera się na Gombrowiczowskim wariacie „międzyludzkiem” i w znacznej mierze pokrywa się z tym, co Kijowski nazywa „układami”, zawiera więc cały szereg sytuacji i typowych cech skostniałych w stereotypowe wzorce; chociaż mogą występować między nimi poważne różnice i w każdym utworze trzeba je na nowo identyfikować, mają jednak częstokroć elementy wspólne z tym, od czego Gombrowicz dystansuje się w *Dziennikach* i *Rozmowach*: z religią i związanymi z nią tradycjami, z charakterystycznym dla pewnych ugrupowań i całych narodów „stylem”, z wyrafinowanymi elementami kultury, itp.

Antyformę z kolei pojmujemy w pierwszej instancji jako przeciwstawienie do formy określonego dzieła, i to w sensie czysto strategicznym: tam gdzie występuje forma, pojawia się również antyforma jako jej prowokacja<sup>8</sup>. Jako prowokacja tego rodzaju, niszcząca wszystkie tradycyjne konwencje i wyrafinowane elementy kultury — antyforma wykorzystuje elementy ateistyczne, anarchistyczne i „niskie”, turpiściczne. W drugiej zatem instancji antyforma jest — na płaszczyźnie światopoglądu Gombrowicza — wypowiedzią przeciw formie. W tym ideologicznym znaczeniu pozwala nam ona uniknąć owych zazwyczaj nieuniknionych aporii w obrębie dzieła literackiego, do których z reguły prowadzą interpretacje teoretyczno-filozoficzne nakierowane jedynie na formę<sup>9</sup>. Takie wyjście w sensie alternatywy, dla której Kijowski użył pojęć „antyświat” i „antynatura”, proponuje właściwie już główna postać wczesnego utworu *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*. Ale z pełną wyrazistością występuje ono (a równocześnie pozostaje w formie otwartej) przede wszystkim w późniejszych utworach, mianowicie przez na-

<sup>8</sup> I tak mówimy np. również o antyformie w odniesieniu do *Zbrodni z premedytacją*, gdy Kijowski (S 268—269) i K. Bartoszyński (*Nieważne to, jak było naprawdę*. „Teksty” 1973, nr 6, s. 115—117) mówią o formie. Pojęcie to dotyczy tutaj skonstruowanej przez narratora bądź przez główną postać groteskowej „rzeczywistości”, która jest skierowana przeciw rzeczywistości zorientowanej na formę. Forma zawiera się tutaj w konwencjach żałobnych rodziny oplakującej śmierć ojca (szepkanie, klęczenie przy zwłokach, nastrój smutku, itd.). Sędzia śledczy H., jako gość, zmuszony jest do współuczestnictwa, czuje jednakże, iż znalazł się w sztucznym położeniu i z zemsty postanawia zmienić tę sytuację w dochodzenie w sprawie morderstwa. Rodzina dostosowuje się w końcu do tej nowej sytuacji i potwierdza ją: zwłoki zostają „pośmiertnie” uduszone przez syna.

<sup>9</sup> Zob. np. Bartoszyński, *op. cit.*, s. 101.

stępujące nieokreślone, wyrastające z opozycji, metafory: „syncyzna” (neologizm, w opozycji do „ojczyzny”), przez którą Gonzalo w *Trans-Atlantyku* rozumie inny, nowy świat; nowy ślub „międzyludzki”, do którego dąży Henryk w *Ślubie*; w ten sam sposób alternatywne „małżeństwo”, które Fryderyk w *Pornografii* konstruuje przez obrazową inscenizację z młodą i częściowo nagą parą Karol—Henia; zmartwychwstająca z trumny naga Albertynka w *Operetce* (nagość w opozycji do stroju jako metafory formy w różnych okresach historycznych).

Zajmiemy się najpierw płaszczyzną strategii. Dla zilustrowania ważnej roli obu wymienionych kategorii zanalizujemy jeden z wczesnych utworów — *Dziewictwo*.

*Dziewictwo* figuruje w zbiorze opowiadań, który po raz pierwszy został opublikowany w r. 1933 pt. *Pamiętnik z okresu dojrzewania*<sup>10</sup>. Jak stwierdził Jarzębski, wszystkie te opowiadania łączy główny motyw „walki” bądź konfrontacji między postacią główną a pozostałymi postaciami utworu — walki, która często daje się interpretować w kategoriach przestrzennych. Przestrzeń jest określona przez opozycję między światem jako nieograniczoną przestrzenią przygody a wąską, zamkniętą przestrzenią, w której znajduje się główna postać<sup>11</sup>. W dalszym toku wywodu wrócimy jeszcze do specyficznej roli przestrzeni w *Dziewictwie*, roli, jaka wynika ze szczególnego tematycznego znaczenia opozycji przestrzennej. Opowiadanie *Dziewictwo* zajmuje w obrębie tomu nieco odmienną pozycję także i dlatego, że jako jedyne pozbawione jest narratora pierwszoosobowego — narrator relacjonuje tutaj historię nie swoją, lecz bohaterki, dziewiczej dziewczyny, Alicji.

Opowiadanie to charakteryzuje się minimum zdarzeniowości narracyjnej. Dla opisanie zdarzeniowości możemy odwołać się do definicji fabuły, jaką sformułował Boris Tomaszewski: przez pojęcie to rozumie on całość wzajemnie powiązanych zdarzeń, które występują w utworze literackim. W rekonstrukcji fabuły zdarzenia ujmowane są „pragmatycznie”, tzn. w naturalnym następstwie chronologicznym i przyczynowym, niezależnie od sposobu i kolejności ich wprowadzania w samym utworze. Dalszą definicję Tomaszewski podaje po wprowadzeniu pojęcia sytuacji, przez którą rozumie wzajemny stosunek osób w określonym odcinku czasu. Fabułę stanowi wtedy przejście jednej sytuacji w inną<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Dziewictwo* jako jedyne opowiadanie ze zbioru zostało w późniejszych wydaniach przerobione i skrócone. Zob. Jarzębski, *Dojrzewanie „Pamiętnika”*. W: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 144, 145. Posługujemy się tu późniejszą edycją *Opowiadań: Gombrowicz, Dzieła zebrane*, t. 9 (1972). Niemianowane liczby w nawiasach wskazują stronicę tego tomu. Zawiera on wszystkie przywoływane przez nas utwory Gombrowicza oprócz tekstu *Przeciw poetom* (D 281 n.).

<sup>11</sup> Jarzębski, *Dojrzewanie „Pamiętnika”*, s. 140.

<sup>12</sup> B. Tomaszewski, *Teorija literatury*. Letchworth 1971 (reprint), s. 137, 139.

Dla tej ostatniej definicji fabuły potrzebujemy jeszcze pojęcia „motywu dynamicznego”; według Tomaszewskiego jest to taki motyw (czyli najmniejsza niepodzielna część materiału tematycznego), który wywołuje zmianę sytuacji. Jeśli na początku opowiadania mamy do czynienia z sytuacją stabilną, tzn. z takim wzajemnym stosunkiem między osobami, który nie jest nacechowany konfliktem, to wówczas żeby wprowadzić fabułę w ruch, można wprowadzić motyw dynamiczny, który tę równowagę zakłóci<sup>13</sup>.

Fabułę analizowanego opowiadania możemy więc opisać w sposób następujący. Na początku istnieje sytuacja stabilna. Śliczna młoda dziewczyna Alicja mieszka z rodzicami w „cottage” z pięknym ogrodem otoczonym murem, po którym pną się kwitnące róże. Stosunek Alicji do rodziców i narzeczonego, równie jak ona młodego i pociągającego Pawła, który ją tutaj odwiedza, cechuje harmonijna zgoda z wzorcem życiowym określonym przez szereg stereotypowych i konwencjonalnych wzorców zachowania. Rozpatrzmy je potem dokładniej, na razie jednak nazwiemy ogólnie zachowaniem zgodnym z normą. Tak więc możemy opisać sytuację wyjściową jako sytuację zgodności z normą.

Wprowadzona w tę sytuację wyjściową zmiana polega na grze słów, zjawisku w *Opowiadaniach* Gombrowicza dosyć częstym<sup>14</sup>. W tym wypadku idzie o grę słów opartą na zasadzie dezautomatyzacji. Funkcję motywu dynamicznego spełnia tutaj konkretyzacja zwrotu idiomatycznego lub kliszy językowej, która dotyczy jednego ze składników: głównej postaci, Alicja, zostaje ugodzona kamieniem, rzuconym w nią przez włóczęgę leżącego na ogrodowym murze; kamień ten jest później zrównany z „kamieniem obrazy” (98). Całość ulega dalszej komplikacji jeszcze i przez to, że Alicja, raz trafiona „kamieniem obrazy”, pragnie już tylko tego, co obraźliwe (gorszące, nieprzyzwoite)<sup>15</sup>. Możemy więc uznać rzut kamieniem za motyw dynamiczny, zmieniający sytuację, do czego uprawnia sam tekst słowami rozczarowanego narzeczonego, Pawła: „Kamień, mówisz? Czyż możliwe — by rzucono kamieniami i by z tego...” (103).

Motyw ten stwarza nową sytuację, w której zachowanie i pragnienia Alicji znajdują się w konflikcie z jej zachowaniami i pragnieniami w sytuacji wyjściowej. Tę nową sytuację, kończącą się ostatecznie tym, że

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>14</sup> Np. o licznych grach słownych w *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj* zob. M. Głowiński, *Straszny piątek w domu hrabiny*. (O „Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj” Witolda Gombrowicza). W zbiorze: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Kraków 1984. Najważniejszą z tych gier jest pewien homonim, który jako element łączący dwa tematy staje się strukturalną podstawą opowiadania (s. 288).

<sup>15</sup> Uwzględniając ten motyw i następującą po nim „obraźliwą” sytuację M. van Buuren (*Witold Gombrowicz et het groteske*. „Revisor” 1981) przeprowadza porównanie *Dziewictwa* z biblijną opowieścią o Raju.

Alicja obgryza kość na śmietniku, opiszemy tymczasem jeszcze wyłączenie w opozycji do sytuacji poprzedzającej (sytuacji formy) jako sytuację antyformy. Bardziej szczegółowo zajmiemy się nią później.

Opowiadanie *Dziwictwo* zawiera różne elementy o charakterze wyraźnie baśniowym. Jednym z nich wydaje się już sam brak właściwego uzasadnienia dla tego, co nazwaliśmy motywem dynamicznym. Władimir Propp pisze:

działania [...] przeciwników są w bajce nie umotywowane. [...] Istnieją podstawy, by sądzić, że motywacje wyrażone słowami w ogóle nie są właściwością bajek [...]<sup>16</sup>.

Włóczęga nie ma żadnego powodu, by rzucić kamieniem w Alicję, chyba że rzucanie kamieniami byłoby specyficzną cechą świata antyformy, o czym jednak dowiadujemy się dopiero w zakończeniu opowiadania. Istnienie określonego powodu zachowania włóczęgi w chwili samego czynu jest tu nawet wyraźnie zanegowane: Alicja „spozstrzegła, że prześladowca nie zdradza ani gniewu, ani zadowolenia” (91). Tym samym włóczęga, który w dodatku znika z opowiadania spełniwszy swój czyn, zdaje się odgrywać rolę przede wszystkim funkcjonalną, związaną bezpośrednio z motywem dynamicznym. To z kolei zgadza się z rolą postaci w baśni, tak oto definiowaną przez Proppa:

Ważne jest nie to, co [protagoniści] zamierzają uczynić, ani przepełniające ich uczucia, lecz ich czyny jako takie, określone i ocenione z punktu widzenia znaczenia dla bohatera i toku akcji<sup>17</sup>.

Druga cecha baśniowa w *Dziwictwie* to występowanie różnych charakterystycznych symboli. Spośród symboli wyliczonych w dziele Ottona Strumpfego *Die Symbolsprache der Märchen*<sup>18</sup> wymieńmy tutaj: zwierzęta, metale takie, jak złoto i srebro, oraz stosunki liczbowe 3, 7, 12. Zwierzęta mówiące pojawiają się także w *Dziwictwie*, lecz w przeciwieństwie do typowych zwierząt baśniowych (wilk, smok itd.) są to dekadencjonalne „zwierzęta pokojowe” (91) — kanarek Fifi i pinczerek Bibi, które w stereotypowej sytuacji formy, w jakiej znajduje się Alicja, zachęcają się wzajemnie do czuwania nad dziewczyną:

Bibi — śpiewał kanarek — Bibi, piesku, strzeż dobrze naszej panienki. [...] Uważaj na parasolkę, ona taka leniwa, niech dobrze chroni od słońca naszą kochaną panienkę! [91]

Srebro występuje w formie srebrnej łyżeczki, którą Alicja, pod wpływem ugodzenia kamieniem, kradnie z serwisu do herbaty i ukrywa.

<sup>16</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*. Tłumaczyła W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976, s. 139.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>18</sup> O. Strumpfe, *Die Symbolsprache der Märchen*. Münster Westfalen 1969, s. 24.

Z wymienionych liczb występują w *Dziewictwie* 3 i 7: „tajemnica” dziewiczości zamknięta na siedem pieczęci („cudne tajemnice, sprawy zamknięte na siedem pieczęci”, 96) oraz trójczłonowa sekwencja pytań i odpowiedzi w dialogu między matką i Alicją przy picciu herbaty:

- Dlaczego tak chłpiesz, moje dziecko? [...]
- To dlatego, mamó, że bardzo gorąca [...].
- Ależ Alicjo, nie jedźże tego kawałka chleba, który upadł na podłogę.
- To przez oszczędność, mamó.
- [...]
- [...] o, o, dlaczego przydeptałaś nogę psinie? [...]
- Ach, jestem taka roztargniona [...]. [91—92]

Jednakże przy tych zbieżnościach brak w *Dziewictwie* najbardziej charakterystycznych elementów baśni, jak: mocne zaakcentowanie przebiegu akcji i szczęśliwe zakończenie, tzn. nagrodzenie dobrych i ukaranie złych<sup>19</sup>. Jeśli oprzemy się na definicji akcji podanej przez Proppa:

każdy rozwój akcji: od szkodzenia [...] lub braku [...], przez funkcje pośrednie do wesela [...] lub innych funkcji wykorzystanych jako rozwiązanie<sup>20</sup>.

— okaże się, że w *Dziewictwie* zrealizowana jest tylko pierwsza funkcja „szkodzenia”: rzucenie kamienia przez włóczęgę, powodujące zakłócenie harmonijnej sytuacji wyjściowej. Można więc wyciągnąć wniosek, że Gombrowicz kształtuje to opowiadanie jako antybaśń, tzn. dystansuje się zarówno od typowej dla baśni struktury, jak i od baśniowego morału. W związku z tym warto zatrzymać się przez chwilę przy porównaniu twórczości Gombrowicza i Sienkiewicza, które przeprowadził Kijowski, zainspirowany tekstem *Przygody* z tomu *Opowiadania*. Zdaniem Kijowskiego los bohaterów Gombrowicza jest przeciwieństwem losu bohaterów Sienkiewicza, w którego opowiadaniach panuje nienaruszona struktura baśniowa: po wielu przygodach bohater powraca do tradycyjnego społecznego rytuału życia rodzinnego, do stanu stateczności. Pod tym względem dzieło Gombrowicza byłoby więc polemiką z dziełem Sienkiewicza, którego Kijowski nazywa również „guwernerem polskiej dziewiczości” (S 290). „Dziewiczość”, którą Kijowski wiąże bezpośrednio z opowiadaniem *Dziewictwo*, rozumiana jest tutaj jako dziewiczość Alicji, tzn. jako cała sytuacja wyjściowa formy.

W odniesieniu do struktury akcji i baśniowego morału w *Dziewictwie* możemy więc stwierdzić rzecz następującą: Gombrowicz nie tylko ogranicza typowo baśniowe bogactwo akcji do minimum (jest tu tylko

<sup>19</sup> Zob. G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1969, s. 463, s.v. *Baśń*: „Etyczną podstawą jest możliwie prosty porządek świata: nagrodzenie dobrych i ukaranie złych”.

<sup>20</sup> Propp, *op. cit.*, s. 164.



jeden motyw dynamiczny), lecz również odwraca moral baśni. To odwrócenie można zilustrować prostym schematem, do którego Algirdas Julien Greimas sprowadza następstwo funkcji u Proppa:

złamanie porządku i alienacja — reintegracja i przywrócenie porządku<sup>21</sup>

Gombrowicz wiąże moral tego zakończenia baśni („przywrócenie porządku”) z wyjściową sytuacją dziewiczości w *Dziwictwie* i tej „baśniowej” sytuacji formy<sup>22</sup> przeciwstawia niski, turpistyczny świat antyformy.

Istotna dla *Dziwictwa* jest dychotomia pojęć formy i antyformy, dokonana kosztem rzeczywiście dynamicznego rozwoju opowiadania. W tym sensie jest to opowiadanie modelowe dla opisanego tu już napięcia pomiędzy tymi dwoma pojęciami. Liczne motywy statyczne, w odróżnieniu od motywów dynamicznych nie zmieniające sytuacji<sup>23</sup>, można zawsze przyporządkować jednej z tych dwóch kategorii funkcjonujących jako paradygmaty, a przy tym stanowią one często motywy kontrastowe, tzn. takie, które pojawiają się przy każdym z paradygmatów jako opozycje binarne<sup>24</sup>. Z kolei przyjrzymy się bliżej obu kategoriom, poszukamy przyczyny, dla której można je zrównać w obrębie opowiadania, a na zakończenie jeszcze raz wyraźnie skonfrontujemy za pomocą schematu motywy kontrastowe.

Sytuację początkową w *Dziwictwie*, którą określiliśmy jako sytuację sprzed dotknięcia Alicji przez „kamień obrazu”, typizujemy na podstawie różnych elementów jako sytuację formy. Są to najpierw stereotypy charakteryzowania wyglądu i zachowania zarówno Alicji, jak i jej narzeczonego, Pawła. Alicja przedstawiona jest jako piękna młoda dziewczyna, której sprawia przyjemność sama egzystencja. Alicję charakteryzują: „dziewiczo” biała spódniczka, parasolka przeciwsłoneczna (symboliczny element ochrony), a także „dziewicze” sposoby zachowania się, jak paplanie, oblewanie się rumieńcem, bycie „naiwnie zawstydzoną” w „odpowiednim” momencie i — przede wszystkim — „święta naiw-

<sup>21</sup> A. J. Greimas, *Auf der Suche nach den Transformationsmodellen*. W: *Strukturelle Semantik*. Braunschweig 1971, s. 188.

<sup>22</sup> Określenie „baśń” w związku z formą znajdziemy również w innym opowiadaniu z tego tomu — *Na kuchennych schodach*. Narrator, attaché ambasady w Paryżu, zdradzający upodobanie do ułomnych, brudnych dziewczek kuchennych o grubych łydkach, porównuje wysubtelnione, eleganckie ciało swojej małżonki do baśni (170).

<sup>23</sup> Zob. Tomaszewskij, *op. cit.*, s. 139.

<sup>24</sup> O pojęciu „motywu kontrastowego” zob. wspomniane u J. van der Enga (*The Arrangement of the Narrative*. W zbiorze: *Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of Jan M. Meijer*. Amsterdam 1983, s. 277) przy różnych typach juks-tapozycji motywy antytezy lub kontrastu, z dominującym brakiem podobieństw i charakterem antynomicznym.

ność”. Znaczenie tych zachowań jako formy uwidocznia się wyraźnie wówczas, gdy nie ma już pomiędzy nimi zgodności albo gdy kompromitują się wzajemnie przez swoją sztuczność, np. kiedy Paweł prosi Alicję o rękę, a ona, w swej „świętej naiwności”, traktuje ten zwrot dosłownie, po czym natychmiast się czerwieni:

— Wszak nie chce pan chyba, abym ucięła sobie rączkę — rzekła naiwna dziewczyna, oblewając się jednak rumieńcem. [92]

Narzeczony Paweł, atrakcyjny młody mężczyzna o białej cerze i czerwonych wargach, przeciwstawia dziewiczości Alicji cechy „dziewiczości męskiej”: „honor, odwagę, godność, małomówność”, oraz powiązane z tymi stereotypami charakterologicznymi ideały życiowe: „śmierć pod sztandarem”, wiarę/„ślepią wiarę” (96). Powiązany z dziewiczością motyw słowny stanowi tutaj przymiotnik „z a s z p u n t o w a n y”, wchodzący w bezpośrednią opozycję wobec przymiotników „o t w a r t y”, „z w i e t r z a ł y”, którymi określane są kobiety zamężne, „niedziewicze” (Paweł: „Mężatki to nic, to błaga, otwarta, zwietrzała butelka”, 97).

Ze stereotypami dwóch głównych postaci wiążą się te elementy formy, które wskazują najpierw na kraje o rozwiniętej kulturze, Anglię i Francję (jak już wspomnieliśmy, funkcjonują one u Gombrowicza jako kraje formy *par excellence*), potem zaś na inne zjawisko — religię w ogólności i katolicyzm w szczególności, a więc na zjawisko, które Gombrowicz stale wiąże z formą. Elementy angielskie występują przede wszystkim przy opisie przestrzeni, w której toczy się życie Alicji i jej rodziny, a więc „c o t t a g e” i ogród z pnącymi różami, jak również przy opisie zwyczajów tej rodziny, choćby *five-o-clock-tea* — pod wieczórku. Elementy francuskie pojawiają się np. w nazwaniu Pawła „młodym a m a n t e m” (92), przede wszystkim jednak w cytacie czy pseudocytacie z Chateaubrianda<sup>25</sup>, użytym przez narratora dla gloryfikowania dziewiczości:

Widzimy więc, że dziewictwo, które wznosi się od najniższego członka w łańcuchu jestestw, rozciąga się wzwyż do człowieka, od człowieka do aniołów, a od aniołów do Boga, u którego gubi się. Bóg sam jest wielkim samotnikiem we wszechświecie, wiekuistym młodzianem zaświatów. [93]

Ten użyty z pewnością ironicznie pseudocytat z wybitnego wczesnromantycznego francuskiego pisarza, który stał się później pisarzem religijnym (*Le Génie du Christianisme*), sprawia, że dziewiczość, a więc i cała sytuacja wyjściowa, zostają powiązane z kulturą (kulturą francuską, reprezentowaną przez jednego z jej wybitnych przedstawicieli) i, jak pokazuje cytat, z religią. Oprócz Chateaubrianda należy wymienić jeszcze Bernardina de Saint-Pierre. Odniesienie do najsłynniejszego

<sup>25</sup> Zdaniem Jarzębskiego (*Między chaosem a formą — Witold Gombrowicz*, s. 173—174, przypis) z pewnością idzie tu o pseudocytat.

go opowiadania tego prekursora francuskiego romantyzmu, aczkolwiek nie cytowanego i nie nazywanego wprost, implikuje już sam tytuł jego dzieła *Paul et Virginie* („virginité” znaczy ‘dziewictwo’, u Gombrowicza: dziewica Alicja; „Paul” zaś — ‘Paweł’). Ponieważ to intertekstualne odniesienie pełni tu rolę większą niż tylko proste identyfikowanie sytuacji wyjściowej z określonymi kulturami lub z religią, jeszcze się nim zajmiemy bliżej.

Powiązanie z religią dokonuje się w *Dziewictwie* w licznych miejscach, np. kiedy Paweł określa „dziewicę” tak, jakby dana została grzesznie żyjącej na ziemi ludzkości, by przywrócić jej „czystość” (97) — zauważmy, że takie ujęcie wynosi „dziewicę” do godności postaci Chrystusa. Następnie trzeba wymienić religijny gest klękania, który Paweł gotów jest wykonać przed dziewiczością wielokrotnie. I wreszcie w sposób subtelniejszy owo powiązanie wyłania się przy opisie ciała Alicji: „Łokieć Alicji, [...] boczna kaplica jej ciała” (90).

Obok wspomnianych już elementów formy, takich jak stereotypy charakterystyki zewnętrznej i zachowań, oraz elementów, które nawiązują do kultury angielskiej bądź francuskiej, a także do religii katolickiej, istnieją w *Dziewictwie* również elementy formy, które w pierwszej instancji stanowią immanentny składnik opowiadanej historii i jedynie dzięki danej tutaj opozycji (między sytuacją przed i sytuacją po rzuceniu kamieniem) uzyskują znaczenie, tj. mogą być uznane za elementy formy lub też antyformy. Funkcję parametrów często pełnią tu różne części ciała. Poprzez nie można umieścić elementy znaczenia w pewnej jukstapozycji, przy czym poszczególne części ciała przypadają stale jednej z tych dwu kategorii. Tę „retorykę części ciała”<sup>26</sup> zapowiada już pierwsze zdanie tekstu, w którym narrator zaznacza swój dystans wobec obiegu, a w jego oczach nagannej retoryki, jaką stosuje się przy opisach młodych, rozkwitających dziewcząt<sup>27</sup>:

Nic sztuczniejszego nad opisy młodych dziewcząt i wyszukane porównania, jakie tworzy się przy tej okazji. Usta jak wiśnie, piersi — różyczki, o, gdybyż wystarczyło kupić w sklepie trochę owoców i kwiatów! [90]

Miejsce owej retoryki zajmuje retoryka własna utworu. Tak więc zupełnie nietypowa w podobnych wypadkach część ciała, łokieć, otrzymuje cały szereg określeń: raz jest „białym, gładkim dziewczęcym szpicem”, a potem „słodkim dołkiem”, kiedy indziej znów „boczną kaplicą

<sup>26</sup> Nieprzekonywająca jest przeprowadzona przez Kijowskiego (S 283) interpretacja funkcji części ciała w *Dziewictwie*: jakby były one najpierw tylko częściami ciała jako całości, a po rzuceniu kamieniem — samoczynnie działającymi częściami (rączka, która kradnie; usteczka, które kłamią).

<sup>27</sup> Mógłby tu zapewne istnieć intertekstualny związek z sonetem 130 Szekspira, dotyczącym zarówno żartobliwego sposobu zdystansowania się wobec określonej retoryki, jak też przykładów tejże retoryki (u Szekspira: wargi jak korale, lica jak róże).

jej ciała”. Znaczenie tego ostatniego określenia już poznaliśmy. Przymiotnik „biały” wystąpił już w odniesieniu do spódniczki Alicji, jak również do cery Pawła, powraca w inny jeszcze sposób, przy „białej firance” (94), „białym łóżku” Alicji i jej rówieśnic (95). I wreszcie przymiotnik „słodki” pojawia się wielokrotnie w kombinacji z inną częścią ciała, „główką słodką” Alicji, widzianą oczami Pawła (102). Łokieć Alicji, który jest także ośrodkiem zainteresowania narzeczonego („wpatrywał się z upojeniem w jej łokieć”, 100), zajmuje więc we własnej reторыce opowiadania pozycję centralną. Oprócz wspomnianych określeń zostaje on ponadto połączony z „główką”, jak również z „rączkami” i „nózkami”, przy czym wszystkie te części ciała razem stają się symbolami dziewiczości, a tym samym i sytuacji wyjściowej:

Jeśli Paweł pokochał Alicję, to dlatego, iż łokieć, rączki, nóżki bardziej były dziewicze, niż się zazwyczaj spotyka. [93]

W następującej potem sytuacji antyformy symbolami stają się inne części ciała, a ponadto atrybutywne określenia łokcia zyskują kontrast w barwie i smaku.

Tym, co pozwala zrównać obie sytuacje w *Dziewictwie*, jest słowo „tajemnica”, pełniące funkcję swego rodzaju pojęcia kluczowego. Słowo to pojawia się w *Opowiadaniach* częściej i możemy w nim dostrzec pojemne, synonimiczne nazwanie pary kategorii forma/antyforma<sup>28</sup>. Wyraźnie ukazuje to *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*. Stefan, bohater i jednocześnie narrator tej opowieści, wykluczony z otaczającego go świata formy (który jest ukształtowany przez konwencjonalny patriotyzm, stereotypowe zachowania się zakochanych i żołnierzy), porównuje ten świat z tajemnicą, pod koniec opowiadania zaś przeciwstawia jej tajemnicę własną:

a wszystko gwoli jakiejś Tajemnicy. Lecz co będzie, jeśli i ja zdobędę się na własną tajemnicę i narzucę ją waszemu światu z całym patriotyzmem, bohaterstwem, poświęceniem, jakiego nauczyły mnie miłość i wojsko? [32]

Określenie „tajemnica”, które tutaj zdaje się całkowicie wiązać z nacechowaną emocjonalnie perspektywą narracyjną wykluczonego Stefana, powraca również w *Dziewictwie*. Sposób postępowania jest w tym opowiadaniu taki sam; także i tutaj pojęcie to użyte jest najpierw synonimicznie w odniesieniu do sytuacji formy, tzn. dziewiczości („Dziewiczość i tajemnica — to jedno”, 99), także i tutaj Alicja, podobnie jak Stefan w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego*, natychmiast po przejściu na drugą stronę przyznaje sobie prawo do równoważnego określania świata antyformy tym samym pojęciem („To ślepe, dziwne, t a j e m n e, wstydlive i lubel!”, 103 (podkreśl. J. I. M.)). Użycie tego samego pojęcia

<sup>28</sup> Zob. Kijowski, S 277—278. — Jarzębski, *Dojrzewanie „Pamiętnika”*, s. 144.

umożliwia jednocześnie skonfrontowanie obu sytuacji — formy i antyformy.

Jak już powiedziano, sytuację antyformy określa relacja kontrastu wobec poprzedzającej ją sytuacji formy. Nową sytuację wprowadza rzut kamieniem, charakteryzując ją już przez to, że zamiast zwykłej reakcji, bólu, wywołuje u Alicji uśmiech, a więc reakcję przeciwną oczekiwaniom. Także następujący potem (cytowany już) dialog z matką podkreśla oddziaływanie owego rzutu kamieniem: trzy pytania matki, które sygnalizują pierwsze, niewielkie wykroczenia Alicji przeciw formie (chlipanie herbaty, jedzenie chleba podniesionego z podłogi, nadeptanie na nóżkę pinczera), jak również pytania Alicji o cechy charakterystyczne dla mężczyzn (dlaczego mężczyźni noszą spodnie, strzygą włosy, chcą dobrze wyglądać), pytania dające wyraz jej wątpliwościom skierowanym na ten podobszar formy. Przy opisie antyformy określimy bliżej poszczególne motywy, które wyraźnie akcentują opozycję w stosunku do poprzedniej sytuacji.

Jako pierwszy należy wymienić motyw budowany i rozwijany w sposób kompleksowy z wielu innych, asocjacyjnie wzajemnie powiązanych motywów. Ważne jest przy tym współgranie działań, jakie Alicja podejmuje z własnej inicjatywy, oraz bodźców, jakie docierają do niej z drugiej strony muru. Przestrzenie wewnątrz i zewnątrzności tworzą tutaj znów opozycję, która formie i antyformie nadaje szczególne znaczenie<sup>29</sup>. Zewnętrzność funkcjonuje symbolicznie jako przestrzeń antyformy.

Budowanie motywu zaczyna się od pierwszego „antyformalnego” czynu Alicji, od kradzieży srebrnej łyżeczki. Kwestia kradzieży zostaje powtórzona w informacji o świecie poza murem, z dodaniem kilku nowych elementów: przy okazji doniesienia gazetowego matka opowiada o wzroście liczby kradzieży i bezrobotnych, którzy rozmnażają się jak nierozumni, włóczą się „półnago” i jedzą wstętne „ochłapy”. Element „ochłapy” powraca w wyrażonym zaraz potem przez Alicję pragnieniu: „zjeść coś cierpkiego” (100; „cierpkie” samo w sobie stanowi już motyw kontrastowy do „słodkiego”, które było przecież stałą cechą sytuacji formy). Do obu tych elementów dochodzi w końcu jeszcze trzeci, znów oparty na zwrocie idiomatycznym. Idzie tu o frazę Pawła: „Od brudów rzeczywistości wyższa o niebo prawda zawarta w czystości!” (100), przeciwstawiającego w ten sposób „czystość” (ce-

<sup>29</sup> W kwestii opozycji przestrzennej i często z nią związanych znaczeń symbolicznych zob. M. Bał, *De Theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de Narratologie*. Muiderberg 1978, s. 50, 99. Podaje ona obiegowy przykład: „wewnątrz” — poczucie bezpieczeństwa; „na zewnątrz” — niebezpieczeństwo. W *Dziwactwie* opozycja przestrzenna ma, jak już powiedziano, znaczenie specyficzne, związane z relacją formy przeciwko antyformie.

chę dziewiczości, sytuacji formy) „brudom rzeczywistości”. W wyniku dosłownej interpretacji tego ostatniego sformułowania rodzi się w Alicji pragnienie lizania albo jedzenia „obrzydlivstwa” (101).

Ze wszystkich trzech elementów razem wziętych powstaje ostatecznie, nawet jeśli początkowo tylko jako pragnienie, motyw obgryzania na śmietniku kości, na której pies pozostawił resztki mięsa („ochłapy”, „cierpkie”), obgryzanie musi się ponadto odbyć w stanie półnagości (103). Realizacja tego motywu dokonuje się dopiero wtedy, gdy Alicja spojrziała za mur, gdzie pojawia się obraz, który jeszcze raz łączy różne elementy motywu: młoda, bosa („pólnaga”) złodziejka (element „kraść”) liże ranę na kolanie („ochłapy”, „cierpki”) powstałą od uderzenia kamieniem (powtórzenie uprzedniego motywu dynamicznego, który stał się przez to statycznym motywem sytuacji formy). Lizająca kolano złodziejka i Alicja, obgryzająca potem kość na śmietniku, łączą się pośrednio z „niskością”, „brudami rzeczywistości”, przy czym dosłownie zrozumiana zostaje metafora „brudy rzeczywistości”, która w pierwszej instancji przeciwstawiona jest wprawdzie tylko „czystości”, w sensie metaforycznym jednakże wchodzi jednocześnie w opozycję również wobec całej formy, tzn. wysublimowanej kultury, wzniosłej religii itd.

Możemy teraz powrócić do retoryki części ciała, wspomnianej już przy opisie sytuacji formy, i prześledzić kontrastowy motyw koloru. Tak jak łokieć, „rączki”, „nóżki” i „główka” związane są z formą, podobnie z antyformą — różne części ciała. W tym drugim wypadku jednakże, co wydaje się dość charakterystyczne, nie są już wyrażane za pomocą zdrobnień. Jedną z nich jest kolano, które, jak widziliśmy, przez skojarzenie z „cierpkim” pozostaje w opozycji do „słodkiego” łokcia i „główki słodkiej” Alicji z sytuacji formy. Kolejną część ciała stanowi palec; to, co jest „wyssane z palca”, nie należy już, zdaniem Pawła, do dziewiczej fantazji (103). Trzeci i ostatni element tworzą trafione kamieniem plecy: „Kamień mi poszepnął, poszepnął mym plecóm, że za tym murem jest coś [...]” (102). Poprzez plecy dany mamy również kontrast kolorystyczny. Zamiast „białych” jako atrybutywnego określenia łokcia i ogólnego symbolu sytuacji, Alicja w nowej sytuacji domaga się pleców, które zostały „posiniaczone” przez kamień. „Ciemny”, jak również „czarny” mogą być uważane, tak czy inaczej, za stałą cechę antyformy w analizowanym opowiadaniu (np. elementy „wieczór”/„noc” i „cien” przy usiłowaniu Alicji, żeby nakłonić Pawła do antyformy: „a ja ci mówię, że kamienie wieczorami świszczą [...] i, w cieniu drzew, kości i inne odpadki bywają obgryzane”, 103; także odrzucenie przez Pawła nagich i czarnych ciał Murzynek z dalekich krajów, 95—96).

I wreszcie przy antyformie możemy mówić o zakwestionowaniu motywu religijnego związanego z sytuacją wyjściową. Ten element formy,

który został wyrażony m.in. przy opisie łokcia jako „bocznej kaplicy ciała”, Alicja podaje tu w wątpliwość: „Raj, Bóg... kto wie, czy i to nie zostało zmyślane dla mnie, dla nas — młodych panienek” (99).

Po opisanu obu sytuacji, formy i antyformy<sup>30</sup>, oraz pojęcia, które umożliwia połączenie między nimi, możemy teraz podsumować wszystkie poszczególne motywy kontrastowe:

Forma	Antyforma
(dziewiczość sytuacji wyjściowej: „tajemnica”)	(równouprawniona: również „tajemnica”)
zamkniętość	otwartość
przestrzeń: wewnątrz, w obrębie muru	na zewnątrz, po drugiej stronie muru
„zaszpuntowanie”, zapieczętowanie: stan fizyczny Alicji — dziewica; przenośnię — „męska dziewica” Paweł, „zaszpuntowana swoim ideałem”	otwartość, wystawienie na zepsucie przez dostęp powietrza: niedziewicze mężatki, które są jak „otwarta, zwietrzała butelka”
„czystość”	„brudy rzeczywistości”
Paweł: „Od brudów rzeczywistości wyższa o niebo prawda zawarta w czystości!” (100); „Zawsze starałem się być godnym ciebie i czystym” (101)	zrealizowane w zakończeniu opowiadania — w sensie dosłownym, przez obgryzanie kości na śmietniku
ubranie	nagość
dziewiczo biała spódniczka i parasolka Alicji; długie spodnie i w ogóle zadbane wygląd takich mężczyzn jak Paweł	elementy „pólnago” i „boso”, za którymi Alicja tęskni w zakończeniu opowiadania
smak	„cierpki”
„słodki”	„cierpki”
„główka słodka” Alicji, jej łokieć jako „słodki dołek”	pragnienie Alicji, by „zjeść coś cierpkiego” (obrzydliwe „ochłapy”)
kolor	„siny”/„czarny” (czarność, ciemność, cień)
„biały” (białość, światło, słońce)	„siny”/„czarny” (czarność, ciemność, cień)
Alicja: „męczy mnie [...] biel mej sukienki” (102)	„chciałabym może mieć posiniaczone plecy...” (102)

<sup>30</sup> Zob. przypis 8. Także w odniesieniu do *Dziewictwa* mówi się (Jarzębski, *Między chaosem a formą — Witold Gombrowicz*, s. 201) o formie, natomiast my mówimy właśnie o antyformie.

Alicja spacerująca w biały dzień, chroniona parasolką przed słońcem

odrzućcie przez Pawła czarnych ciał  
Murzynek z dalekich krajów  
świstanie kamieni wieczorem, obgryzanie kości i jedzenie odpadków w cieniu drzew

części ciała  
dziewicze

niedziewicze

zdrobnienia: „rączka”, „nóżka”, „głowa”; także łokieć

palce, kolano, plecy

Aczkolwiek przedstawiony schemat nie może pretendować do kompletności, to jednak podkreśla strategiczną zasadę opowiadania. Polega ona na zestawieniu dwóch kategorii funkcjonujących jako paradygmaty, wyrażanych przez cały szereg motywów kontrastowych/antytez. Taka zasada zdaje się obowiązywać w całym intertekstualnym kontekście dzieł Gombrowicza. Poza tym te same motywy powracają w wielu zupełnie różnych utworach. Możemy tu podać kilka przykładów. W opowiadaniu *Na kuchennych schodach*, gdzie antyforma określona jest jeszcze wyłącznie przez perwersyjne upodobanie narratora do wszystkiego, co niskie, odpychające i ułomne, występują te same opozycje: „biały” — „czarny” („śnieżnobiała” skóra i szczupła figura małżonki, „białe” koronkowe czepki paryskich pokojówek wobec „czarnej” skóry wulgarnych dziewczek kuchennych, odpowiadających gustowi narratora); u b r a n i e — n a g o ś ć (szczupłe, eleganckie, odziane w pończochy łydki paryskich służących wobec nagich stóp dziewczek kuchennych); „czystość” — „brud” (172, 179). Element „cierpki” powraca np. w *Rozmowach*, gdzie Gombrowicz mówi o tym, jak podczas pierwszych lat spędzonych w Argentynie odkrył w sobie upodobanie do rozkładu, do pewnego rodzaju „gorzkiej, przekłetej rozkoszy”<sup>31</sup>. Odnajdziemy to również w *Pornografii*, gdzie narrator z uczuciem dumy przeżywa pozabawienie treści mszy przez obecność dominującej postaci Fryderyka i określa to przeżycie pojęciami „ciemny” i „gorzki”<sup>32</sup>. Jako powtórzenia elementu „ciemny” istnieją u Gombrowicza np. opozycja między ciemnością argentyńskiego „retiro” a „światłami Paryża” (D 177) oraz w *Ferdydurke* „ciemność bezkształtna i nieokreślona”, która zagraża formie Młodziaków<sup>33</sup>. I wreszcie możemy jeszcze wskazać na powtórzenie n a g o ś c i we wspomnianej tu już obrazowej inscenizacji Fryderyka w *Pornografii*, a także w *Operetce*, ostatnim dramacie

<sup>31</sup> De Roux, *op. cit.*, s. 71.

<sup>32</sup> W. Gombrowicz, *Pornografia*. Paryż 1970, s. 22. *Dzieła zebrane*, t. 3.

<sup>33</sup> W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Paryż 1982, s. 174. Jw., t. 1.



Gombrowicza, pod wieloma względami pokrewnym z opowiadaniem *Dziewictwo*<sup>34</sup>. Na podstawie tych przykładów możemy więc motywy: „cierpki”, „nagi”, „czarny” i „mroczny”/„ciemny”, zaliczyć do stałych elementów antyformy. I na odwrót: motywy antytetyczne mogłyby sygnalizować albo formę, albo antyformę w różnych utworach.

Podsumowując można więc powiedzieć, że utwory Gombrowicza dadzą się sensownie interpretować na podstawie opisanych kategorii formy i antyformy oraz stałych motywów związanych z każdą z nich. Dopiero w ostatniej instancji obie te kategorie i przynależące do nich stałe motywy można by usytuować w związku z pojęciem formy, tak jak traktowane jest ono na płaszczyźnie teoretyczno-filozoficznej w powiązaniu ze światopoglądem Gombrowicza. Dopiero wówczas staje się ważne, czy antyforma występuje tylko w swojej roli „prowokacyjnej”, czy wykazuje ateistyczne, anarchistyczne i „niskie”, turpistyczne/antyestetyczne elementy lub czy istnieje również możliwość interpretacji metaforycznej, a przez to „nieokreślonej”, „otwartej” funkcji antyformy. Przy tym znaczenia nabiera także rola różnych stałych motywów: czy mogą one występować jako takie „nieokreślone” metafory, a jeśli tak, to jaką wagę mają wtedy przy całościowej interpretacji konkretnego utworu. Pojawia się np. różnica między znaczeniem „nagości” we wczesnym opowiadaniu *Na kuchennych schodach*, gdzie jest ona wyłącznie podrzędnym motywem niskiego, turpistycznego świata, a „nagością” w późniejszych utworach<sup>35</sup>, zwłaszcza w *Operetce*, gdzie jako metafora skierowana jest przeciw formie (wciąż na nowo przez człowieka wybierane i w ostatecznym rachunku opanowujące go role i wzorce zachowania, które w *Operetce* prowadzą do wciąż nowych dekadenskich prądów kulturalnych i ideologii opartych na przemocy) i sugeruje ucieczkę od niej. Tu w końcu nabiera istotnego znaczenia również opowiadanie *Dziewictwo*, ponieważ zdaje się nosić w sobie obydwie możliwości interpretacyjne (turpistyczną i metaforyczną/„otwartą”). Spróbujmy je jeszcze raz dokładnie rozważyć.

Opisaliśmy poprzednio *Dziewictwo* jako antybaśń, która „baśniowej” sytuacji formy przeciwstawia niski, turpistyczny świat antyformy. Być

<sup>34</sup> Por. np. w obu utworach grę słów, która wyzwala pragnienie nagości/antyformy w Albertynie z *Operetki* i w Alicji. O roli, jaką w *Operetce* odgrywają przy tym kieszonkowcy, a w *Dziewictwie* włóczęga oraz złodziejka, zob. J. I. van der Meer, „*Operetka*” als szenisches Triptychon. Zum Verhältnis von Struktur und Thema im letzten Drama von Witold Gombrowicz. „Russian Literature” 1987.

<sup>35</sup> Pewien wpływ na zmianę kierunku ewolucji utworów Gombrowicza mogły mieć pierwsze lata spędzone w Argentynie. Zob. Thompson, *op. cit.*, s. 22. Gombrowicz, raz zdobyty przez „młodość, niedojrzałość i niskość”, uczyniłby potem z tych pojęć stałe elementy antyformy. Metafory nieokreślone, jak „nagość”, otrzymałyby jednak właściwą funkcję alternatywną wobec formy na płaszczyźnie ideologicznej.

może, z większym jeszcze powodzeniem da się przypisać ową „anty”-funkcję temu opowiadaniu w odniesieniu do wspomnianej idylli Bernardina de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (1786)<sup>36</sup>. Utwór ten, jak stwierdza sam pisarz we wstępie, łączy piękno tropikalnej przyrody z moralnością małej idyllicznej społeczności, głoszącą, że szczęście polega na życiu zgodnym z naturą, (religijno-)cnotliwym. Ta mała społeczność — niewinna, dziewicza para młodych Paul i Virginie, obie matki i dwóch służących — żyje w odosobnieniu w dwóch górskich chatach. Podkreślona jest zamkniętość przestrzeni tej społeczności („ciekawość ich nie sięgała poza grzebień gór. Wierzyli, że świat kończy się wraz z wyspą [...]”, 45) i przeciwstawiona przestrzeni świata zewnętrznego (tu — niesprawiedliwa, opanowana przez uprzedzenia Europa: „z dala od okrutnych przesądów Europy”, 43). Dokładnie tak samo przedstawiają się te przestrzenie w utworze Gombrowicza. *Dziewictwo* jest zapewne bezpośrednią parodią tego idyllicznego opowiadania. Paweł w *Dziewictwie* nie tylko określa swój związek z Alicją jako idyllę („nasza sielanka”, 94), lecz w dodatku czyni bezpośrednią aluzję do utworu francuskiego, kiedy Alicja pyta o jego miłość do niej: „Czy ja cię kocham? — Tak kocham, że chyba tylko w górach znaleźć można równą miłość” (102). Góry kojarzą się w idyllicznej historii stale z miłosnym związkiem młodej pary<sup>37</sup>. Również zjawienie się włóczęgi i młodej złodziejki w *Dziewictwie*, rzucenie „kamieniem obrazy” i następujący po nim akt kradzieży dokonany przez Alicję są niemal bezpośrednią odpowiedzią na różne typizacje idyllicznego współżycia w *Paul et Virginie*: „Nie potrzebowaliśmy się [...] dręczyć obawą złodziei, ani z daleka, ani z bliska” (76).

Jeśli ograniczymy się tylko do kodu retorycznego związanego z idylliczną ideologią opowiadania, to stwierdzimy, że elementy, które w naszym schemacie *Dziewictwa* znajdują się po lewej stronie („s ł o d k i”, „b i a ł y”, „j a s n y”, „c z y s t y”), pojawiają się u Bernardina de Saint-Pierre w całym opowiadaniu i mają pozytywną denotację. Tak więc przy opisie Virginii wciąż podkreślane są elementy „b i a ł e”, „j a s n e”: „blond włosy” (46), „blond włosy cudownie stroiły dziewiczą główkę” (100; proszę zwrócić uwagę na zdrobnienie: „główka”!), „białość cery” (75). Przymiotnik „c z a r n y” ma natomiast znaczenie negatywne. I tak czytamy o Paulu: „czarne [...] oczy jawiłyby nieco dumy [= negatywnie], gdyby oceniające je długie rzęsy nie dawały im wejrzenia niezmiernej

<sup>36</sup> Będę się posługiwał przekładem T. Żeleńskiego (Boya), pt. *Paweł i Wirginia* (korzystam z wyd.: Warszawa 1979. Liczby w nawiasach wskazują stronicę). Jednakże w przypadku imion postaci tytułowych (oraz samego tytułu) trzymam się oryginału, żeby uniknąć nieporozumień. Wskazówkę dotyczącą intertekstualnej relacji pomiędzy *Dziewictwem* a *Paul et Virginie* zawdzięczam prof. Michałowi Głowińskiemu.

<sup>37</sup> Zob. np. rozmowę między Paulem a starym mężczyzną: „Oto nasze góry, wróćmy tam”. — „Tak, oto góry, gdzie mieszkała twa droga Wirginia [...]” (163).

słodczy [= pozytywnie kompensującej]” (46). Zły człowiek w tym opowiadaniu, właściciel ziemski, który bije swoich niewolników, mieszka nad „Czarną Rzeką” i ma „zrosnięte i czarne brwi” (51). Przymiotnik ten związany jest również z negatywnymi myślami, melancholią itd. („czarne majaki dumań”, 142; „czarna melancholia”, 159). Ta sama opozycja istnieje także pomiędzy „jasnym” a „ciemnym”: Virginie, po śmierci porównana do anioła w niebie, jest „czysta i nieskażona niby cząsteczka światła”, która nie powróci do „nocy tego życia” (170, 169; zob. także: za dnia „człowiek cieszy się światłem”, w nocy jest „wydany ciemności”, 106).

Obok tego wciąż powracają „czysty” i „słodki”. Przymiotnik „czysty” używany jest w znaczeniu dosłownym (woda w strumyku, który ukazuje się zbląkanym w lesie dwojgu młodym po ich modlitwie do Boga, jest „czystsza niż kryształ”, 52), jak również w sensie przenośnym w stałych kombinacjach z „przyjemnością”, „szczęściem” itd. („ucieczki czyste”, „czyste szczęście”). Najczęściej używanym elementem retorycznego kodu opowiadania jest zapewne przymiotnik „słodki”, który zawsze określa coś dobrego/pięknego. Używany jest w stosunku do Virginii („słodka dziewczynka”, „słodka istota” itd.) lub też do obojga zakochanych (porównania: są oni jak „słodkie owoce” z drzewa, 42; „Tak fiołki [...] ślą daleko swoje słodkie wonie [...]”, 62). Występuje także przeciwny biegun opozycji — „gorzki”, który ma znaczenie negatywne („starali się go oderwać od gorzkich myśli”, 72). I w końcu możemy przeprowadzić jeszcze jedno porównanie między opowiadania Bernardina de Saint-Pierre i Gombrowicza: odrzucenie nagości w pierwszym z utworów (dziewica Virginie, tracąca życie w katastrofie okrętowej, ponieważ nie chce zdjąć ubrania, co uniemożliwia uratowanie jej, 152) i parodystyczna z pewnością replika w drugim — pociąg Alicji do nagości.

*Dziewiectwo* Gombrowicza możemy więc uważać za parodię opowiadania *Paul et Virginie*, przy czym częścią parodii jest z pewnością odwrócenie kodu retorycznego. Jeśli przedtem mówiliśmy o *Dziewiectwie* jako o „antybaśni”, w której zrealizowana jest tylko początkowa funkcja „przeciwnika”, to teraz, w związku z odwróceniem idyllicznego kodu Bernardina de Saint-Pierre, możemy mówić także o „antydylli”, gdzie w opozycji do idyllicznego, „słodkiego”, „czystego” poglądu na życie — do godności ideału wyniesiony zostaje świat „gorzki”, turpistyczny (antyestetyczny): niskość/brud (zrealizowane przez motyw śmiećnika).

Opowiadanie to można zinterpretować jednak również inaczej. W tym celu należy pominąć wymienione związki intertekstualne oraz związany z nimi „anty”-element, a nastawić się raczej na idiosynkrazyjny świat własnych utworów Gombrowicza. Np. powtórzenie motywu śmiećnika występuje w *Dzienniku* (1953—1956). Gombrowicz, który w charakterystyczny dla niego, na poły żartobliwy sposób podaje się tutaj za no-

wego Mojżesza, powołanego, aby odwieść Polaków od określonej formy narodowej, wykorzystuje przy tym obraz śmietnika (część „ja”, której poszukujący formy wstydzą się i którą usiłują od siebie odepchnąć). Z tego śmietnika on — w swojej roli Mojżesza — wyszedł. Gombrowicz mówi tutaj nawet o „śmietniku nie wyzyskanych polskich możliwości” (D 52). To ostatnie stwierdzenie rzuca nowe światło na śmietnik w *Dziewictwie*, który teraz możemy zinterpretować zgodnie z metaforycznym językiem Gombrowicza: ze śmietnika, który nęci Alicję pod koniec opowiadania, powstaje możliwość czegoś nowego — antyformy w sensie ideologicznym<sup>38</sup>.

Możemy też ponownie wskazać na podobieństwo między Alicją w *Dziewictwie* a Albertynką w ostatnim dramacie Gombrowicza, *Operetce*: obie te postacie są na początku częścią otaczającego je świata form i w obu w podobny sposób obudzone zostaje pragnienie nagości. Te zgodności umożliwiają również podobne ujęcie roli nagości w obu utworach. W *Operetce* jest ona, jak już powiedzieliśmy, główną metaforą, pozostaje w bezpośredniej opozycji do ubrania jako metafory formy, tj. do form ludzkości w różnych okresach historycznych, i sugeruje ucieczkę od nich. Oznacza to, że również w *Dziewictwie* można przypisać „nagości” tę samą funkcję metaforyczną.

W ten sam sposób można by wreszcie wyjaśnić także inne motywy naszego schematu, przy uwzględnieniu kontekstu wszystkich utworów Gombrowicza. Idiosynkrazje świata pisarza staną się wówczas zrozumiałe, tak że opowiadanie może uzyskać wykładnię pozytywną. Zgodnie z nią ogólna konotacja „słodkiego” jest wprawdzie pozytywna (to, co miłe, przyjemne itd.), ale coś może być także zbyt słodkie i wywoływać mdłości, gdy tymczasem na odwrót, coś cierpkiego może dawać rozkosz, skoro człowiek już się do niego przyzwyczaił. Jeśli „białe”/„jasne” ma konotacje pozytywne (czysty, bez grzechu itd.) w opozycji do „czarne”/„ciemne”, to ta ostatnia para może sugerować jednak także: „niejasne”, „nieokreślone” i „tajemnicze” (por. przykład zastosowania „gorzkiego” i „mrocznego” z pozytywnym znakiem wartości w *Pornografii*, *Rozmowach*, *Dzienniku* (1953—1956) i w *Ferdydurke*, jak choćby „gorzka radość”). I w końcu „odosobniony”/„osłonięty” (związany z dziewiczością motyw słowny „zaszpuntowany”, symboliczne znaczenie parasolki, przestrzeń zamknięta murem) wskazuje wprawdzie na „bezpieczeństwo,

<sup>38</sup> Interesujące byłoby tutaj zapewne porównanie z Brunonem Schulzem, np. z jego teoriami o „nowych formach” ojca, z „drugą demiurgią” (*Traktat o manekinach, albo wtóra księga rodzaju*), a także — z jego upodobaniem do „niskiej sfery”, do „niskiego” materiału: „Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału” (*Sklepy cyjamonowe. — Sanatorium Pod Klepsydrą. — Kometa*. Kraków 1957, s. 67).

„pewność”, lecz przeciwstawiony temu „otwarty”<sup>89</sup> oznacza możliwość czegoś nowego.

Ogólnie zatem rzecz biorąc, *Dziwictwo* da się zinterpretować na dwa różne sposoby. Jeśli pierwszy z nich akcentuje głównie element „anty”, element turpistyczny, antyestetyczny, to drugi zmierza do ujawnienia elementu metaforycznego, „otwartego”, „nieokreślonego”, który ma ukazać właściwą rolę antyformy na ideologicznej płaszczyźnie światopoglądu Gombrowicza. Odbiorca decydujący się na drugą z tych interpretacji wczesnego opowiadania pisarza będzie je więc uważał raczej za baśń/idyllę antyformy niż za antybaśń czy antyidyllę.

Z niemieckiego przełożył *Krzysztof Jachimczak*

---

<sup>89</sup> Do „otwartego” należy tu wprowadzić „zepsucie”, lecz to ostatnie pojęcie znowu możemy kojarzyć ze śmietnikiem (wietrzejąca wskutek otwarcia zawartość butelki — siniaki na plecach — śmietnik) i dlatego też nadawać mu wykładnię pozytywną.