

Włodzimierz Bolecki

Opis przedwojennej twórczości Witolda Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 70/3, 3-32

1979

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.

WŁODZIMIERZ BOLECKI

OPIS W PRZEDWOJENNEJ TWÓRCZOŚCI
WITOLDA GOMBROWICZA *

Leonard Sobierajski, autor przenikliwych uwag o tekście *Ferdydurke*, stwierdzał przed laty:

Mało w krytyce uwzględnia się element opisowy powieści. Traktuje się go raczej jako coś bardzo drugorzędnego. W *Ferdydurke* odgrywa on rolę bardzo pośrednią. Autor za pomocą krótkich spojrzeń na konkretną rzeczywistość, w którą wprowadza bohatera, sugeruje nam najrozmaitsze treści. Deskryptywność staje się tu raz równoważnikiem oceny sytuacji, kiedy indziej w sposób precyzyjny charakteryzuje wprost strukturę środowiska czy uczuciowość poszczególnych postaci.

[element opisu] codziennej zewnętrznej rzeczywistości [...] otrzymuje autonomiczne znaczenie: staje się parodią deskryptywności zewnętrznej w ogóle¹.

W rozważaniach poniższych nie będzie jednak chodzić o istotę „parodii deskryptywności”, którą rozpoznaje Sobierajski. Ta bowiem wydaje się oczywista. Interesować mnie natomiast będzie funkcja i semantyka owej parodii deskryptywności (tj. elementów opisu tzw. rzeczywistości zewnętrznej) wśród pozostałych elementów narracji w przedwojennej prozie Gombrowicza.

Fragmenty opisu „rzeczywistości zewnętrznej” są w tekstach autora *Ferdydurke* wyraźnie jednorodne. Wszystkim im przyznaję status zdań deskrypcyjnych w tym sensie, że opisują pewien wycinek świata przedmiotowego, np. elementów przyrody (poranek, słońce, wiatr *etc.*) bądź innych rzeczy niezależnych od istnienia narratora (ulica, dom, okna). Używając dalej nazwy „zdania opisowe” (deskrypcyjne) będę przez nią rozumiał takie właśnie sformułowania (zdania bądź grupy zdań) w tekstach Gombrowicza, które denotują klasę przedmiotów zwaną „rzeczywistością zewnętrzną”. Ilość tego rodzaju zdań w *Ferdydurke*, będącej tu głównym materiałem rozważań, jest — na tle konwencji gatunku — minimalna. Jednakże to właśnie stanowi o swoistej znakowości poszczególnych fragmentów opisowych prozy Gombrowicza. Na pierwszy rzut oka zdają się

* Rozszerzona wersja tego szkicu była dyskutowana w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w Warszawie. Wszystkim Kolegom, którzy podzielili się ze mną swoimi krytycznymi uwagami, niniejszym serdecznie dziękuję.

¹ L. Sobierajski, *Jeszcze z powodu książki Gombrowicza*. „Ateneum” 1938, nry 4—5, s. 747—748.

one występować w funkcji podobnej do tej, jaką zapewniła im konwencja epiki wieku XIX. Są to opisy pejzażu, tła, a więc przestrzeni, w jakiej rozgrywiają się działania bohaterów *Ferdydurke*. Pejzaż ten jest elementem towarzyszącym wszystkim poczynaniom bohatera-narratora powieści.

Sformułowanie „epika XIX-wieczna” nie jest, rzecz jasna, wskazaniem na żaden konkretny utwór. Jest schematycznym nazwaniem pewnej konwencji literackiej, która może być rozpoznana jako stała tendencja w prozie w. XVIII i XIX, mimo oczywistych różnic pomiędzy poszczególnymi poetykami². Była ona związana z przekonaniem, że zadaniem prozy jest opis widzialnego świata, że powieść jako podstawowy gatunek epicki jest zwierciadłem rzeczywistości. Konwencja ta zakładała, iż postacie utworu poruszają się w realnej, typowej przestrzeni fizycznej. Owa „prze-strzeń zewnętrzna” to domena formy narracji zwanej tradycyjnie opisem. Konwencje opisu w modelu XIX-wiecznej epiki znajdowały się, schematycznie rzecz ujmując, między biegunem „przedmiotowej obiektywności” a biegunem „lirycznej subiektywności”³. Każdy z tych biegunów był zresztą wewnątrznie zróżnicowany. Celowo poprzestaję na tak ogólnikowej charakterystyce — chodzi bowiem tylko o zasygnalizowanie punktu odniesienia dla dalszych rozważań. Historyczne zróżnicowania XIX-wiecznej opisowości są w tym wypadku zupełnie nieistotne. Krótko mówiąc: 1) opis w przywołanym tu globalnym modelu epiki był faktem absolutnie rozpoznawalnym; 2) pełnił podstawową, choć zróżnicowaną funkcję w obrębie konwencji mimetyczności prozy; 3) był nie z b ę d n y m elementem takiego „modelu świata”, jaki najogólniej wiąże się z rozwojem powieści w wieku XVIII i XIX.

W całej *Ferdydurke* zdania opisowe pojawiają się rzadko, ale — trzeba to zaznaczyć — systematycznie. Można nawet zauważyć, że stale występują te same elementy opisu: wietrzyk wieje, spadają liście, świeci słońce, fruwać gołębie i od czasu do czasu słycać trąbkę samochodu (zob. np. 31 i 156)⁴. Liczba miejsc tekstu, w których można je zlokalizować, nie przekracza w sumie trzydziestu kilku fragmentów. Taka ilość zdań deskryp-

² Zob. J. Culler, *Konwencja i oswojenia*. Przełożył I. Sieradzki. W zbiorze: Znak — styl — konwencja. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 161—179.

³ Zob. m. in. G. Blin, *Stendhal i problemy powieści*. Przełożyła Z. Jaremkó-Pytowska. Warszawa 1972. — I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'emu, Richardsonie i Fieldingu*. Przełożyła A. Kreczmar. Warszawa 1973.

⁴ W ten sposób wskazuję stronicę wyd.: *Ferdydurke*. Warszawa 1973 (pierwotny druk: Warszawa 1937). Natomiast do innych utworów Gombrowicza będę odsyłać następującymi skrótami: P = *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Warszawa 1933. Cyt. według: *Bakakaj*. Kraków 1957; V = *Varia*. Paris 1973 (stąd artykuły publicystyczne). Liczba po skrócie wskazuje stronicę. Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie. Wyłączam z moich rozważań nie dokończoną powieść Gombrowicza pt. *Opełtani*, drukowaną przed wojną przez „Kurier Poranny”, a przedrukowaną w tomie *Varia*.

cyjnych w stosunku do opowiadania jest minimalna, zwłaszcza na tle konwencji gatunku. Są to zazwyczaj wstawki jedno- lub dwuzdaniowe, rzadko przybierające postać kilkuzdaniowego epizodu. Najczęściej elementy opisu wchodzi w obręb opowiadania, łącząc się z przedstawianymi tam sytuacjami. Upraszczając, opowiadanie i opis mieszczą się wówczas w ramach wspólnego zdania narracyjnego. Stanowią spójną gramatycznie jednostkę tekstu. Są więc częściami tej samej całości składniowej, a z perspektywy narracji — całości konstytuowanej jednocześnie w wysłowieniu narratora. Z pozoru, jak zaznaczyłem, ich miejsce w tekście podporządkowane jest w pełni tradycyjnym konwencjom epiki. Oto np. „rozpoczynaniu pisania” towarzyszy konwencjonalne oznaczenie pory dnia i panującej pogody.

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

Połączenie opowiadania o zdarzeniu i opisu czasu tego zdarzenia (tu: pisania i pory dnia) ma za sobą rozbudowaną tradycję literacką, albowiem, zwłaszcza w konwencji dziennika, opowiadaniu o pewnych czynnościach towarzyszy opis ich „naturalnego otoczenia” — pory roku (dnia), pogody, wyglądu przestrzeni, gdzie dana czynność miała miejsce. I tak jest u Gombrowicza. Część „opowiadaniową” i część opisową łączy harmonijnie współrzędniący spójnik „i”, co dodatkowo podkreśla naturalną przyległość i współrzędność obu tych sfer rzeczywistości (czynności i towarzyszących jej okoliczności). Więcej nawet, zwrot „i oto” łączący obie te sfery nadaje ich związkowi charakter współistnienia, a nawet swoistego wynikania. Jest tak, jakby samo „wyciąganie papieru” wywoływało, implikowało poranek, słońce, kawę i bułeczki. Narrator, sugerując bezpośrednio związek między tymi sferami, w pewnym sensie nawet teatralizuje swój akt opowiadania. Wpisuje weń bowiem jakby ramę modalną:

Wyciągam papier z szuflady i oto [popatrzcie, ku mojemu zdziwieniu, jak na zamówienie, jak w bajce, jak w literaturze, etc.] poranek nastaje, słońce zalewa pokój, służąca wnosi ranną kawę i bułeczki [...].

W tym „geście”, tkwiącym jakby w głębi tego fragmentu, przywołana „rzeczywistość zewnętrzna” jest bezkonfliktowa, jest domeną naturalnego ładu. Ukonstytuowana została bowiem na elementach bardzo stereotypowych (poranek, słońce), ale zarazem mających przejrzystą semantykę. Zresztą elementy te, niezależnie od kontekstu, w jakim się pojawiają — tu antycypując dalsze podziały — są zawsze identyczne. Oto kilka przykładów:

Ranek był suchy i jasny, jak na obrazku. [105]

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

Babie lato snuło się leniwie, gdym tak szeptał, a liście spadały... [31]

Ilość tych elementów to pewne minimum stereotypowych znaków rzeczywistości zewnętrznej. W *Ferdydurke*, a także w pozostałych tekstach, są nimi niezmiennie słońce, wiatr, liście, gołębie, niebo, drzewa, trawa *etc.*⁵ Wszystkie one stanowią typowy słownik konwencjonalnego przedstawienia „rzeczywistości wewnętrznej”, a ściślej — pejzażu. Wszystkie też są elementami języka o wyraźnym nacechowaniu sentymentalno-idyllicznym, przy czym nie ma tu znaczenia, czy jest to aluzja do pejzażu idylli w „wysokiej kulturze” przełomu w. XVIII i XIX, czy do stereotypów laurkowych przedstawień: „jak na obrazku” (105), czy też do infantylnego stylu „ciotek kulturalnych”. Niewątpliwie wszystkie te możliwości istnieją w aktualizowanej przez Gombrowicza konwencji.

Znamienne, że autor *Ferdydurke* używa w tych właśnie fragmentach form zdrobniałych. Elementy pejzażu nazywane są wielokrotnie za pomocą deminutiwów o wyraźnym nacechowaniu stylistycznym. Odwołują się one do idyllicznych wzorów przedstawienia natury typowych dla opisowego nurtu liryki klasycystycznej i sentymentalnej przełomu XVIII i XIX wieku⁶. Są to formy takie, jak „ptaszki” (151, 208), „wietrzyk” (25), „pyłki” (137), „ranek” (105) *etc.* Funkcją deminutiwów jest nie tylko odsyłanie odbiorcy do określonej tradycji opisywania natury, ale także swoiste infantylizowanie przedstawianych pejzaży. W systemie językowym, w jakim pojawia się *Ferdydurke*, deminutiwa są podstawowym elementem stylu dziecięcego. Świat ewokowany przez formy zdrobniałe („wietrzyk”, „poranek”, „ptaszki” *etc.*) to niewątpliwie świat ukazywany w konwencji dziecięcej arkadii. Pełno w nim stereotypowych elementów pejzażu literatury dla dzieci — wietrzyk wieje, słońce świeci, a gołębie fruwać na tle niebieskiego nieba. „Dziecięcość” należy tu rozumieć jako konwencję określającą semantykę używanych form leksykalnych. „Dziecięcość” — to sugestia pewnej wizji świata nadbudowującej się nad tak silnie skonwencjonalizowanym opisem pejzażu. Semantykę form zdrobniałych uzupełniają stereotypowe epitety, np. „c i c h e powietrze jesienne” (30),

⁵ Np.: „Słonko grzało” (*Tośka*, fragmenty. „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 28 <V 70>); „A górą po niebie suną chmurki, obłoczki, raz po raz słonko prześwieca, to znów perlisty deszczyk rosi i ścieka po burcie” (*Jak po maśle*. „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 38 <V 75>); „jesień nadchodziła, liście opadały” (P 123); „pogoda cudowna, niebo przejrzyste” (P 142); „Słonko przygrzewa coraz silniej” (P 152).

⁶ Analizy stylistycznych i leksykalnych wykładników opisu natury typowego dla tej tradycji można znaleźć w następujących pracach: T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*. Warszawa 1964. — M. Maciejewski: *Od erudycji do poznania*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 1; *Poetyka — gatunek — obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977. — I. Opacki, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972. Korzystam także z ustaleń zawartych w rozprawach T. Kostkiewiczowej: *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Wrocław 1971; *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*. Warszawa 1975, oraz z odpowiednich haseł *Słownika literatury polskiego Oświecenia* (pod redakcją T. Kostkiewiczowej. Wrocław 1977).

„jasne słońce” (196), „lekkie wietrzyk”, „jasny ranek” (105), „blada we światło księżyca” (110). Dodatkową cechą tych epitetów jest brak elementarnej konkretności — wszystkie są pozbawione jakości uszczegółwiających opisywany przedmiot.

W systemie liryki opisowej XVIII w. epitety takie pełniły ważną historycznie funkcję — wiązały się z opisem elementów natury ukazywanych przez pryzmat subiektywnych doznań „czującego” podmiotu. W systemie literackim, w jakim pojawia się *Ferdydurke*, epitety te jaskrawo ujawniają swą konwencjonalność i odrębność od mowy „dojrzałej”, poważnej. Sprawiają, że pejzaż, natura, przyroda okazują się całością o wyjątkowo sielskim charakterze. Inaczej mówiąc, większość zdań deskrypcyjnych w powieści ewokuje taki model rzeczywistości zewnętrznej, w którym panuje niezmienny, naturalny ład, harmonia i porządek — świeci słońce, fruwać gołębie, wieje lekki wietrzyk i opadają liście. Jeśli pojawia się człowiek jako element pejzażu, to zostaje on dokładnie podporządkowany regułom tak opisywanej rzeczywistości. Zdanie: „staruszek woźny zgarniał miotłą śmiecie do śmietniczki” (30), pełni taką samą funkcję jak stwierdzenie: „chmara gołębi przefrunęła w jesiennym słońcu” (38).

W *Ferdydurke* zdania typu „liście spadały” czy „ptak wzbił się w górę” są formułami jeszcze na jeden sposób przypominającymi dziecięcą artykulację świata. Przypominają bowiem produkowanie najprostszych zdań — w rodzaju „Ala ma kota” lub „Cała klasa ciągnie Asa” — w których przedmiotowe wykładniki są zupełnie nieistotne. Można by to też określić jako zastąpienie czynności opisywania samym aktem wypowiedzenia zdań deskrypcyjnych. Inaczej mówiąc, jeśli nie będzie to nadużycie terminów Austina, akty lokucji (np. zdania na temat rzeczywistości zewnętrznej) w tych fragmentach, które analizuję, nie pełnią, wbrew klasycznym powieściowym konwencjom, funkcji aktów illokucji⁷. Rozumiem to tak, że sformułowania typu „gołębie znów się ukazały” (lokucja) nie są zarazem stwierdzeniem tego stanu rzeczy (illokucja). Fragmenty deskrypcyjne w prozie Gombrowicza po prostu „mówią się” w zarezerwowanych przez konwencję miejscach, a mechanizmem napędzającym te akty mówienia nie jest bodaj najmniejsza ambicja przedstawienia (opisania) czegoś faktycznego w „rzeczywistości zewnętrznej”. Tak jak konwencje gatunku zakładają w powieści pewne miejsca konotujące (wymagające, otwierające) użycie opisu, tak i elementy słownika opisu u Gombrowicza konotują stereotypowe uzupełnienia: koniki polne — skaczą, świerszcze — bzykają, ptaszki — fruwać, tramwaje — jada, trawa — rośnie,

⁷ Korzystam z tekstów J. L. Austina zawartych w antologii M. Hempolińskiego *Brytyjska filozofia analityczna* (Warszawa 1974, s. 224-244) oraz z bardzo instruktywnego wstępu wydawcy tej edycji (o koncepcji Austina: s. 106—124).

słońce jest jasne, a wietrzyk — lekki. Protokolarne zdania opisowe w prozie Gombrowicza nie są więc motywowane przez choćby minimalny mimetyzm, lecz przez system językowy oraz gatunkowy. Motywacja ta ma, rzecz jasna, charakter ambiwalentny. Jest „pozytywna”, ponieważ jest spełnieniem faktycznych wymagań systemu językowego i gatunkowego. Ale jest też „negatywna”, ponieważ obnaża stereotyp deskrypcyjnego mechanizmu języka i powieści oraz jaskrawo deformuje jeden z elementarnych składników epickości.

Kolejną własnością używanych przez Gombrowicza określeń pejzażu jest ich wręcz nienaturalna inercyjność. Znakowość tej inercyjności jest tym bardziej wyrazista, że wszystkie pozostałe partie powieści nacechowane są niezwykle „aktywnym” idiolektem narratora. Kontrast między inwencją leksykalną, składniową i semantyczną fragmentów „opowiadających” i „dyskursywnych” — o których pisze w innym artykule — a maksymalną inercją „opisów przyrody” jest w prozie Gombrowicza swoistym leitmotivem lingwistycznym. We wszystkich fragmentach opisu Gombrowicz posługuje się w zasadzie tylko zleksykalizowanymi zestawieniami rzeczowników z typowymi czasownikami — „wietrzyk powiał” (25), „ptaszki świergocą” (208), „liście spadały” (31), „ptaszki fruwały” (151), „kury grzebały i dziobały” (242), „słonko przygrzewa” (P 152) etc.⁸ Co więcej — te zleksykalizowane zwroty pełnią także funkcję jakby elementarnych zdań protokolarnych. Wewnątrztekstowy paradoks tych formuł polega na tym, że — w przeciwieństwie do partii „opowiadających” — to, co stanowi deskrypcję rzeczywistości, jest w nich tylko użyciem stereotypowej formuły lingwistycznej. Można powiedzieć, że opisywany pejzaż tkwił już w szablonych formułach językowych (leksykalnych, frazeologicznych), a tylko to, o czym narrator opowiada (działania, zdarzenia, przemyślenia), zmusza go do tworzenia własnego oryginalnego idiolektu. Ten radykalny dualizm językowy jest, jak mi się zdaje, ważnym składnikiem poetyki prozy Gombrowicza.

Inercyjność języka w partiach opisowych *Ferdynurke* ma jeszcze i tę właściwość, że czasami jest tylko używaniem określeń pozbawionych cech opisowości. Sformułowania typu „Ranek był suchy” (105) lub „Ranek był świeży” (242) zawierają tylko pewien pozór realnego opisu, ponieważ epitety w nich występujące pozbawione są cech konkretności.

⁸ Por. u Książnika (*Wiosna*):

Cisza łagodzi morze,
 Żuraw z daleka leci,
 Pływa gęś po jeziorze,
 Słońce jasno świeci,
 Pagórki zielenieją,
 [.....]
 Bujne zboża runieją
 Pęka się kwiat oliwy,
 Winorośle sok leją

Takie sformułowania są i poprawne, i — wydawałoby się — zgodne z konwencją epickiego opisu, jednakże w sensie deskryptywnym nie wnoszą do tekstu żadnych istotnych informacji. Zjawisko to Michał Głowiński nazwał, przy okazji analizy *Pornografii*, „pustą epickością”.

Jednym z przejawów pustej epickości jest nagromadzenie słów (zwykle przymiotników lub przysłówków), które mają pełnić funkcje opisowe, zostały jednak tak zestawione, że w istocie niczego o przedmiocie nie mówią [...]. Tak skonstruowane nagromadzenia te jakby kwestionują same siebie, proste zestawienie kolorów nie tworzy wyobrażenia o kolorystyce miejsca⁹.

W przedwojennej prozie Gombrowicza częste jest takie zestawienie elementów opisu, by określenie konkretne było neutralizowane przez abstrakcyjny rzeczownik: „Syfon [...] zawołał w p r z e s t r z e n i bładniebieskawej” (35). Abstrakcyjność pojawia się także w tych miejscach, które z natury schematu składniowego służą doprecyzowywaniu informacji zawartych w pozostałych częściach zdania. Taką funkcję pełnią np. wszelkie okoliczniki. U Gombrowicza:

Światło księżycowe barwiło bładawo drobne pyłki, które w ogromnych ilościach bujały w powietrzu t a m i s a m. [137]

Pojawienie się w opisie takich „uszczergólowień” pełni w systemie narracyjnym Gombrowicza funkcję degradacji opisu jako „sposobu przekazywania znaczeń”¹⁰. Informacje zawarte w opisie są nawet czasami prowokacyjnie wzajemnie sprzeczne bądź zbędne. W poniższym fragmencie — jak i w pozostałych — opis jest „poprawny” pod względem składniowym, narracyjnym czy kompozycyjnym:

Ranek był świeży, słoneczny, ziemia — wilgotna i czarna, kępy drzew, powłóczących modrym jesiennym listowiem, stały na wielkim dziedzińcu; pod drzewami oswojone kury grzebały i dziobały. [242]

Trudno jednak przypuszczać, by w okolicach Warszawy — tu położony jest Bolimów — lub gdziekolwiek w Polsce można było spotkać „m o d r e listowie”! Podobnie wyrażenie „oswojone kury” jest typowym pleonazmem, bo czyż kury, jako ptactwo *ex definitione* domowe, mogą być dzikie? Takie żarty leksykalne trafiają się w opisie Gombrowicza nader często. Wszystkie one są jakby podporządkowane założeniu, że opis w literaturze jest tak dalece konwencjonalny, iż poszczególne jego elementy mogą być — jeśli już być muszą — dowolne i informacyjnie bezwartościowe, a nawet sprzeczne z empirycznym doświadczeniem czytelnika. Opis „rzeczywistości zewnętrznej” jako składnik narracji nie służy bowiem przekazaniu żadnych istotnych literacko

⁹ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 299.

¹⁰ Określenie W.-D. Stempla w rozprawie *Opowiadanie, opis a wypowiedź historyczna*. Przełożyły E. Feliksiak i H. Przybyłowska. W zbiorze: *Znak — styl — konwencja*, s. 302.

informacji o świecie. Gombrowicz nie dba więc o prawdopodobieństwo wyglądu poszczególnych faz rzeczywistości. Można się więc zastanawiać, jak to możliwe, by słońce było jednocześnie „jasne” i by „miało się ku zachodowi” lub by po scenie, która kończy się niedługo po północy (ile bowiem trwać może afera w pokoju Ziuty?), następował błyskawicznie świt (198) i by była godzina ósma (208)¹¹. Dlaczego Józio i Miętus jedzą śniadanie w „mydlarni” (208) albo dlaczego po licznych informacjach o drzewach pełnych liści pojawia się informacja o drzewach „szumiących o s t a t k i e m z w a t ł a ł y c h liści” (222). Jak się zdaje, takie pytania są celowo prowokowane przez maksymalnie „nonszalancką” konstrukcję opisu.

Stereotypy deskrypcyjne pełnią w *Ferdydurke* jeszcze jedną ciekawą funkcję. Jak wspominałem, tworzą one jakby protokolarne zapisy pewnych stanów zdarzeń w obrębie tzw. rzeczywistości zewnętrznej.

Ptaszki świergocą na drzewach. [208]

Ptaka wzbili się w górę [...]. [213]

Gołębie znów się ukazały. [40]

Koniki polne skakały. Świerszcze bzykały w trawach. Ptaszki siadały na drzewach albo fruwały. [279]

Mucha bzyknęła. [222]

Tak samo jak określenia kolorystyczne „nie tworzą wyobrażenia o kolorycie miejsca”, tak i zdarzenia w pejzażu nie ewokują żadnych zdarzeń. Sugerują absolutne nic-nie-dzia-nie-się w rzeczywistości. Wybór zdarzeń typu „Z miasta wyrwał się pies” (213) lub „Tramwaje jeździły” (110) oraz „fruć”, „bzykań” i „powiewów” jako jedynie reprezentatywnych dla tego, co się dzieje w realnej, naturalnej przestrzeni zewnętrznej, jest decyzją o wyjątkowo jaskrawej semiotyczności. Jest to zabieg szczególnie drastyczny, jeśli zestawić go z konwencjami tradycyjnej epiki lub po prostu z tekstami klasyków gatunku — Orzeszkowej, Prusa, Żeromskiego, Kadena czy Dąbrowskiej, by pozostać tylko w kręgu dokonań rodzimych. Semiotyczność tę powiększa fakt aktualizowania przez Gombrowicza schematów powieści awanturniczo-podróżniczej, w których pejzaż jako tło zdarzeń odgrywa ważną rolę. Nacechowanie semantyczne zdarzeń, które ewokują „rzeczywistość zewnętrzną” w stanie absolutnej inercji, jest tym bardziej wyraziste, że w *Ferdydurke* wiele jest — jak sugeruje Zdravko Malić¹² — odwołań do powieści kryminalnej, a w opowiadaniu narratorskim stale pojawiają się takie słowa, jak „straszny” (24), „koszmar” (55), „przerażenie” (31). Wszystkie fragmenty opowiadania są wyraźnie zdominowane przez akcję,

¹¹ Niewątpliwie najpełniejszą i najwybitniejszą wypowiedzią na temat *Ferdydurke* jest rozprawa Z. Malicia „*Ferdydurke*” (przełożyła J. Łatuszyńska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2). Mimo że kilkakrotnie piszę o poruszonych przez Malicia zagadnieniach, moje analizy prowadzą do nieco innych interpretacji.

¹² *Ibidem*, s. 138.

a partie eseistyczne — przez opowieść o tym, jak bohater przeżywa świat, który na każdym kroku jawi mu się jako „straszny”.

Niewątpliwie stereotypowy mechanizm deskrypcji jest jednym z podstawowych czynników motywujących pojawienia się opisu „rzeczywistości zewnętrznej”. Ważne jest, że elementy, które się nań składają, mają zawsze charakter konwencjonalny i — w pewnym sensie — p r z y p a d k o w y. Nie ma między nimi żadnych koniecznych związków, z ich zestawienia nic nie wynika. Samo zestawienie nie implikuje bowiem przystosowania sensu. Wyliczanie uwspółrzędzonych elementów pejzażu ujawnia tylko brak hierarchizacji w obrębie elementów ewokowanej rzeczywistości.

Nad dachem sąsiedniej willi gołębie fruwały 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]

Po prostu elementy te są obok siebie: gołębie obok trąbki samochodu, bona z dzieckiem obok zachodu słońca.

Mrok zapadał. Latarnie skąpały miasto w fiolecie. Synek dozorczy wracał ze sklepiku. Drzewa gubiły liście w powietrzu czystym i przejrzystym. Aeroplan furczał nad domami. [160]

Akt deskrypcji okazuje się więc w prozie Gombrowicza także aktem katalogowania, wyliczania elementów rzeczywistości dostrzeganej zmysłowo. Każde zdanie deskrypcyjne ciąży jakby ku osobności. Tym samym z faktu wyliczania — gołębie, samochód, bona, trąbka, mrok, sklepiak, aeroplan — nie powstaje żadna całość, w której obrębie odnaleźć by można motywację istnienia poszczególnych elementów. Żaden z nich nie jest bowiem motywowany przez zmysłową percepcję narratora. W akcie opisywania wybranego fragmentu rzeczywistości nie zostaje ukonstytuowane wyraziste pole percepcyjne skupione wokół aktu postrzegania narratora utworów Gombrowicza¹³.

Przypadkowość wymienionych elementów powoduje, że nie sposób określić braku któregoś z nich. Powstaje tu swoisty luz w kompozycji opisu, ponieważ trudno przewidzieć, jaki element mógłby się jeszcze pojawić. Z drugiej strony, można powiedzieć — co nie jest tu sprzecznością — że ze względu na czysto konwencjonalną motywację tych elementów i ich ustabilizowany repertuar łatwo określić wymieniane składniki pejzażu: ptaszki, wietrzyk, liście, słońce *etc.* Dla obu sformu-

¹³ Parafrazując E. Benveniste'a (*Mowa jako ludzkie doświadczenie*. Przełożyła K. Falicka. W zbiorze: *Znak — styl — konwencja*, s. 50) można powiedzieć, że mamy do czynienia z kategorią przestrzeni nie przeżywanej. Pojęcie „pole percepcji” do badań nad liryką wprowadził Z. Łapiński w świetnej rozprawie „Świat cały — jakże go zmieścić w żrenicy”. (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosa*) (w zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Wrocław 1970).

łowań wniosek jest wspólny — opis rzeczywistości zewnętrznej nie jest podporządkowany żadnemu aktowi percepcji, który mógłby stanowić gwarancję weryfikacji, spójności lub prawdopodobieństwa. Taki status zdań opisowych w *Ferdydurke* jest również rażącym odejściem od konwencji i ambicji wypracowanych przez klasyczny model prozy. Opis bowiem zawsze musiał być czymś motywowany, a nietrudno uzasadnić, że jego ewolucja zmierzała do podporządkowania elementów rzeczywistości bądź stanom psychicznym podmiotu (Stern)¹⁴, bądź jego wiedzy (naturaliści)¹⁵, bądź aktowi percepcji (proza strumienia świadomości i w pewnym sensie *nouveau roman*)¹⁶. W grubym skrócie i migawkowo zaznaczam tu sprawy, które dla ewolucji powieści, a także teorii narracji, mają znaczenie podstawowe. Krótko mówiąc, podmiotowa motywacja opisu, np. w obrębie sytuacji narracyjnej, jest jednym z głównych problemów (i wyznaczników) ewolucji prozy. U Gombrowicza sytuacja jest potraktowana nonszalancko inaczej. O ile aktywność intelektualna Józia w płaszczyźnie działań i opowiadania należy do najbardziej zadziwiających składników *Ferdydurke*, to wszystkie elementy, jakie dostrzega on w „rzeczywistości zewnętrznej”, opisywane są tak, jakby nie były dotknięte jego spojrzeniem. Istnieją tak, jakby nikt ich nie widział, nikt nie odczuwał, jakby nie były muśnięte oczami patrzącego podmiotu. A przecież jest to powieść w pierwszej osobie! A więc pisana taką techniką narracyjną, która wręcz narzuca przymus aktu percepcji w dowolnym polu przedmiotów. Pozycja „ja” narracyjnego stanowi w niej dogodny punkt odniesienia dla wszelkich przestrzennych usytuowań podmiotu¹⁷. Tymczasem w *Ferdydurke* jakby nie istnieje aktywność percepcyjna, wzrokowa bohatera. Wypowiada on czasem zdania, po których można by sądzić, że akt percepcji jest aktem pustym, że patrzenie nie jest dostrzeganiem. „Trzymałem głowę

¹⁴ Zob. m. in. A. A. Mendilow, *Time and the Novel*. Introduction J. Isaacs. Deventer 1952, zwłaszcza rozdz. *The Revolt of Sterne*. — Blin, *op. cit.*

¹⁵ Spośród wielu rozpraw dotyczących naturalizmu tu szczególnie użyteczne są: J. Michno, *Narrator w prozie Antoniego Sygietyńskiego. 1880-1901*. Wrocław 1967. — M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969, zwłaszcza rozdz. 3—5.

¹⁶ Zob. R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles 1953 (rozdz. 2 tej książki ukazał się w „Pamiętniku Literackim” (1970, z. 4) w tłumaczeniu S. Amsterdamskiego). — M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*. W: *Porządek — chaos — znaczenie*. Warszawa 1968. — Z. Bieńkowski: *Piekła i Orfeusze*. Warszawa 1960; *Modelunki*. Warszawa 1966.

¹⁷ Zob. B. Romberg, *The Narrator and his Narrative*. W: *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm—Göteborg—Uppsala 1962. — M. Butor, *Przestrzeń powieści*. W: *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*. Tłumaczyła J. Guze. Warszawa 1971, s. 39—49. Ostatnio ciekawie pisał na ten temat M. Płachecki w artykule *Powieściowa przestrzeń i poetyka sceny* („Teksty” 1977, nr 4).

sztywno, prosto i nie patrząc” (198). Ale przecież nie mówi się tu o „zamkniętych oczach”. Także w sformułowaniu: „podglądałem ubogo” — określenie czynności patrzenia jest nieco dziwne.

We wszystkich opisach, o czym wspominałem, panuje konwencjonalna protokolarność charakteryzująca się wręcz niezwykle ubóstwem słownika nazywającego elementy „rzeczywistości zewnętrznej”. To, co się o niej stwierdza, nie wychodzi nigdy poza rejestrację elementarnych stanów rzeczy. Całe pole możliwości obserwowania natury, pejzażu, tła zdarzeń zostaje sprowadzone w płaszczyźnie aktu słownego do łączenia orzeczenia z podmiotem — ptaszki siadały, fruwały *etc.* Pozostałe części zdania, których funkcją jest określanie i konkretyzowanie (czasowe, przestrzenne, własnościowe), mają charakter tak dalece konwencjonalny, że są wręcz zbędne, ponieważ nie wnoszą żadnych szczególnie ważnych informacji o rzeczach i zdarzeniach. Dlatego też funkcje tych elementarnych zdań deskrypcyjnych mogą przejąć same nazwy (rzeczowniki). Niepotrzebne okazują się orzeczenia, dopełnienia, przydawki, okoliczniki. Nazwa jako molekularny znak „rzeczywistości zewnętrznej” staje się w takiej sytuacji podstawowym środkiem opisu:

Asfalt. Próżnia. Rosa. Pustka. [198]

I właśnie, gdy tych słów domawiał, leciutki powiew owionął nam policzki, skończyły się domy, ulice, kanały, ścieki, fryzjerzy, okna, robociarze, żony, matki i córki, robactwo, kapusta, zaduch, ciasnota, pył, właściciele, czeladnicy, buciki, bluzy, kapelusze, obcasy, tramwaje, sklepy, włoszczyzna, andrusy, szyldy, węgry, przedmioty, spojrzenia, włosy, brwi, wargi, chodniki, brzuchy, narzędzia, narządy, czkawka, kolana, łokcie, szyby, pokrzykiwanie, siąkanie, plucie, chrząkanie, rozmowy, dzieci i stuk. Miasto się skończyło. Przed nami — pola i lasy. Szosa. [212]

Wyliczane rzeczowniki zastępują takie rozbudowane zdania opisowe, z których Balzac (w opisie Paryża) lub Prus i Żeromski (w opisie Warszawy) stworzyliby podstawowe — dla późniejszych interpretatorów — fragmenty prozy. W tych rzeczownikach zawarta jest bowiem cała deskrypcyjna potencja prozy realistycznej. Nazwy, jakie wymienia bohater *Ferdydurke*, stanowią jakby molekularną postać różnych konwencji opisu miasta. Można by z nich zrekonstruować wątek opisowy w duchu „krytycznego realizmu” (pt. „Judym na Powiślu”):

kanały, ścieki, [...] okna, robociarze, [...] robactwo, kapusta, zaduch, ciasnota, pył, właściciele, czeladnicy [...].

Albo opis rejestrujący tzw. gwar życia miejskiego — różnorodność ludzi i zdarzeń na ulicy dużej metropolii:

buciki, bluzy, kapelusze, obcasy, tramwaje, sklepy, włoszczyzna, andrusy, [...] chodniki, brzuchy, narzędzia, [...] łokcie, szyby, pokrzykiwanie, siąkanie, plucie, chrząkanie, rozmowy, dzieci i stuk. Miasto [...].

Można by z nich utworzyć opisy wykorzystujące konsekwencje narracji pierwszoosobowej, a więc różne odległości podmiotu od oglądane-

go (słyszanego) przedmiotu, rejestrujące szczegóły różnej wielkości na różnych poziomach. Np. „domy, ulice, kanały” oraz „włosy, brwi, wargi” lub „okna, [...] spojrzenia, [...] brzuchy, [...] kolana”. Mniejsza o to. Faktem najważniejszym jest tu taka redukcja partii opisowych, która funkcje deskrypcyjne pozostawia jednemu słowu — odrzucając akapity, grupy zdań, zdania. Jest to kontrast nie tylko wobec tych konwencji, w których opis wymagał zawsze wielosłowa (np. u Reymonta lub Żeromskiego), ale także wobec wszelkiego aktu deskrypcji, który zawsze musi stwierdzać istnienie określonych stanów rzeczy lub zdarzeń. Gombrowicz redukując *ad finem* język deskrypcji tworzy język nowy, w którym — w zestawieniu z klasycznymi konwencjami opisu — jeden element skupia na sobie funkcje wszystkich pozostałych części zdania. Tym samym redukcja okazuje się szczególnym przypadkiem nadorganizacji fragmentów deskrypcyjnych tekstu.

Taka sytuacja jest ostateczną realizacją tendencji, która miejsca epickiej deskrypcji „rzeczywistości zewnętrznej” pozbawia, gatunkowo obowiązującej, funkcji referencjalnej. Elementy opisu — te w tradycji prozy najbardziej werystycznie obciążone (podmiotowo lub przedmiotowo) *loci communes* — u Gombrowicza funkcjonują jak pojęcia. Zamiast poszczególnych, motywowanych sytuacyjnie przedmiotów denotują ich klasy. Zamiast funkcji przedstawiającej dominuje wyraźnie funkcja poetycka. Także opis, podobnie jak opowiadanie, choć oba te elementy narracji inaczej, w stosunku do konwencji prozy staje się wewnętrznym ruchem sensów — od słowa do słowa, od słowa do konwencji, do tradycji literackiej. Za pierwszą więc relację, w jaką wchodzi zdania deskrypcyjne w twórczości Gombrowicza, można uznać opozycję między opisem jako elementem tekstu a opisem jako elementem konwencji epiki w tradycji literackiej. Opozycja ta ujawnia jaskrawą dysfunkcjonalność opisu na tle konwencjonalnych praktyk rodzajowych i gatunkowych i w sposób oczywisty odsłania jego parodystyczną funkcję. Parodystyczność jest tu więc relacją między elementem tekstu a jego funkcją w systemie tradycji. Ale znaczenie elementów tekstu ujawnia się także w ich relacji do pozostałych części tego samego dzieła¹⁸. Wskazałem wcześniej, że poetykę utworów Gombrowicza konstituuje wyrazista opozycja między opowiadaniem a opisem jako składnikami narracji i zarazem między niezwykłością zdarzeń ewokowanych w akcie opowiadania a nic-nie-dzianiem-się w przestrzeniach pejzażu. Każe to podejrzewać, że w opozycjach tych kryją się ważne dla Gombrowicza znaczenia.

¹⁸ Zob. T. Todorov, *Language and Literature*. W zbiorze: *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore 1970, s. 130: „Znaczenie monologu lub opisu może być uchwycone i zweryfikowane w relacji do innych elementów utworu”.

Jak już pisałem, w *Ferdydurke* elementy opisu „rzeczywistości zewnętrznej” współistnieją z opowiadaniem już na poziomie jednego zdania. Współrzędne spójniki „a” oraz „i” scalają za każdym razem obie te sfery w naturalną całość.

Chciałem protestować, lecz szastnąłem nogą, wietrzyk lekki powiał, gałęzie drzew się poruszyły, a wraz z nimi pęczek włosów Pimki. [25]

Bo młodzi złośliwie śmieli się, że starszych nabrali, a starsi poczciwie śmieli się z beztroskiej wesołości młodych — i obie potęgi zmagaly się w cichym powietrzu jesiennym, pośród liści spadających z dębu, w rozhowerze życia szkolnego, a staruszek woźny zgarniał miotłą śmiecie do śmietniczki, trawa żółkła i niebo było blade... [30]

Lecz on [tj. Pimko] nadal czytał belfrem i moje żywiołowe teksty asymilował belfrem typowym trzymając arkusz blisko przed oczyma, a za oknem kamienica stała, dwanaście okien wszereż i wzdłuż! [20]

[Pimko] wziął mnie za rękę i wyprowadził z domu, a na ulicy domy stały i ludzie chodzili! [23]

Gombrowicz stylizuje także i te fragmenty na narrację protokolaną, rejestrującą, ograniczającą się jakby tylko do stwierdzenia, że np. Pimko czytał, a kamienica stała. Jednakże wykrzyknik kończący te stwierdzenia wydaje się znakiem wyraźnie — i niekonwencjonalnie — *sensotwórczym*. Przede wszystkim pojawia się w miejscu najbardziej nietypowym. W modelu epickości mimetycznej opatrzenie wykrzyknikiem zdań opisowych typu „kamienica miała dwanaście okien” lub „domy stały, a ludzie chodzili” było po prostu wykluczone. Ten rodzaj znaków konwencja zastrzegała dla ekspresji przeżyć, dla mowy własnej podmiotu, wyposażonej zazwyczaj w leksykalne wykładniki owej ekspresyjności — a więc w słowa o specjalnym, emocjonalnym zabarwieniu, w dobitne sformułowania, *etc.* W tej konwencji wykrzyknik jako graficzny sygnał intonacji był przede wszystkim znakiem uzupełniającym, dodatkowym, nigdy zaś semantycznie decydującym. Tymczasem w tych fragmentach *Ferdydurke* jest on jedynym sygnałem jakiejś ukrytej ekspresji podmiotu — tym dziwniejszej, że związanej z konwencją stylu protokolarnego. Ten „gest emocjonalny” narratora pozwala sądzić, że bezpośrednio, *wewnątrz tekstu* funkcją zdań opisowych jest nie tylko parodystyczna iluzja przedstawienia, lecz ponadto *kontrastowe* zestawianie ich ze zdaniem „opowiadającymi”, takimi właśnie, jak „Pimko wziął mnie za rękę”. Swoista rama modalna, jaką tworzy „gest emocjonalny” narratora w tych zdaniach, jest jakby zakwestionowaniem opisowej protokolarności takich stwierdzeń. Spójnik „a” nie występuje tu zatem w funkcji tylko współrzędniającej, lecz rozłączającej. Znaczy tyle co „ale”, „podczas gdy”, „mimo że”. Przy takiej — chyba uzasadnionej — interpretacji całość zdaniowa harmonijna na poziomie gramatyki okazuje się pęknięta w płaszczyźnie sensu. Intencja narratora przyznaje bowiem obu sferom rzeczywistości

różne aksjologie, powodujące, że sfery te znajdują się w jakimś konflikcie. Ale konflikt ten jest niewyraźny, bo leksykalnie nie wysłowiony. Jest albo sugerowany graficznymi znakami emocji (wykrzyknikiem, semantyką spójników), albo ukryty w zestawieniu różnych wycinków rzeczywistości.

W przeciwnym razie wciąż będziemy mieli do czynienia z chimerami książek, chimerami gustów, chimerami kryteriów i o zgrozo, będziemy marnować życie na przeżuwanie trupów, podczas gdy słońko świeci¹⁹.

Występowanie fragmentów opisowych w funkcji kontr punktu wobec zdarzeń jest szczególnie wyraźne w pozostałych partiach powieści. W dotychczasowych analizach wyrwałem je z ich kontekstu i interpretowałem tylko pod względem funkcjonalności epickiej. Tymczasem wszystkie te zdania podporządkowane są niewątpliwiej funkcji tekstotwórczej — wchodzą w relacje nie tylko z „empirycznymi” odczuciami czytelnika i z konwencjami gatunkowymi, lecz także — a sądzę, że przede wszystkim — z sąsiednimi zdaniami „opowiadającymi” o zdarzeniach, sytuacjach i przeżyciach bohatera powieści.

— Co? — zapytał profesor, skulony za drzewem. — Co takiego wypisali? W oddali zabrzmiała trąbka samochodu.
— Brzydkie słowo! Brzydkie słowo wypisali! Niech profesor wyjdzie!

I drugi przykład z tej samej strony.

— [...] Zwariuję. Profesorze, niech profesor wychodzi! Dość! Dość!
Babie lato snuło się leniwie, gdym tak szeptał, a liście spadały...
— Co, co? — zawołał Pimko. [31]

Zdania opisowe zostają jakby „włamane” w linearny ciąg narracji. Pełnią taką samą funkcję wobec kontekstu, jak i — analizowane wcześniej — fragmenty opisu wobec fragmentów opowiadania umieszczone w jednym zdaniu narracyjnym. W obu wypadkach wyraźny jest kontrast między relacjonowanymi przez bohatera zdarzeniami i przeżyciami a opisami tzw. tła. Semantyka „wtrąconych” zdań deskrypcyjnych związana jest nie tyle z koniecznością opisu tego, co nasuwa się właśnie spojrzeniu bohatera, lecz z ich opozycją wobec „opowiadanych” sytuacji. Z punktu widzenia bohatera (Józia) w sferze zdarzeń dzieją się rzeczy niewiarygodne, i jeszcze do nich powrócę, natomiast w sferze oglądanego pejzażu — panuje sielskość i naturalność absolutna. Sens kontrastowego zestawiania takich fragmentów jest słabo rozpoznawalny na krótkich odcinkach tekstu. Pozwala ono jednak przypuszczać, że aktywizowane są jeszcze inne elementy utworu tworzące jakąś głębszą strukturę znaczeń.

¹⁹ W. Gombrowicz, *Rzeczywistość i żywotność*. „Prosto z mostu” 1935, nr 36 (V 64).

Wydaje się, że już z przedwojennych tekstów publicystycznych Gombrowicza można wyinterpretować konstruowaną świadomie opozycję między opowiadaniem o zdarzeniach a opisywaniem wyglądów rzeczywistości. Charakterystyczne są bardzo pochwalne wypowiedzi autora *Ferdydurke* o takich gatunkach, jak wspomnienia i podróże. Mimo naturalnej skłonności tych gatunków do opisu Gombrowicz dostrzega w nich tylko żywioł opowiadania o zdarzeniach, w jakich autor uczestniczył. Sądzić wolno, że „zdarzenie” jest elementarną jednostką, od jakiej zaczyna się zainteresowanie Gombrowicza (i narratora jego utworów) rzeczywistością oraz literaturą. Charakterystyczne, że w recenzowanych przez siebie utworach Gombrowicz oceniał — poza tzw. problematyką — przede wszystkim konstrukcję zdarzeń. Jest to szczególnie widoczne w recenzji książki Schulza, w której czytelnik dla wszystkich recenzentów dominująca funkcja opisu nie interesuje Gombrowicza w ogóle. Rozbudowanych fragmentów opisowych jako wartości prozy Schulza Gombrowicz zupełnie nie dostrzega. O tzw. opisie przyrody wypowiada się przy innej okazji z wyraźną ironią.

Bohater [książki] i jej autor jest zupełnie poprawnym, zajmującym narratorem i być może zwykły, bezpretensjonalny tok opowiadania jest bardziej na miejscu w tym dziale literatury (gdzie rzeczywistość i autentyczność stanowi źródło emocji) niż utalentowany styl z opisami przyrody i wnikięciami psychologicznymi.

Uniłowski w roli chwalczy i piewcy podzwrotnikowych krajobrazów mógłby się okazać gorszy od na przykład Fidlera albo Połczyńskiego²⁰.

Znamienne, że opowiadanie o zdarzeniach przeciwstawione zostaje opisywaniu przyrody jako bliższe „rzeczywistości” i bardziej „autentyczne”. Nic dziwnego. Sformułowany w publicystyce program nowej literatury oparł Gombrowicz na trzech podstawowych zasadach — należy pisać o tym, co: „rzeczywiste”, „autentyczne” i „własne”. Niezależnie od wyboru tematu prawdziwą literaturę „pisze się po to, aby się wywnętrzyć”²¹. Wspólne dla tych trzech postulatów jest założenie, że utwór literacki, niezależnie od realiów świata przedstawionego, musi czytelnikowi coś powiedzieć o duchowej osobowości autora. Z dwóch form narracji tylko opowiadanie o zdarzeniach pozwala, wedle Gombrowicza, na prezentację autora jako podmiotu w coś zaangażowanego. Opis bowiem umożliwia mu jedynie dystans wobec przedmiotu opisu, poza tym prezentuje nie człowieka (bohatera lub autora), lecz przyrodę.

Tak, jak jest, mamy piękny ponury krajobraz, dobrze podmalowane tło, ale też mamy książkę połowiczną, część książki bardzo skończoną wprawdzie,

²⁰ W. Gombrowicz: *Egzotyka wielka i mała*. „Kurier Poranny” 1937, nr 130 (V 120); *Uniłowski zaplątany w ludziach*. „Czas” 1937, nr 167 (V 153).

²¹ W. Gombrowicz, „*Kobiety na drodze*”. „Kurier Poranny” 1935, nr 150 (V 35).

ale tylko część. W tym pejzażu brak nam człowieka, który by się ruszał²².

Krótko mówiąc, z wypowiedzi publicystycznych Gombrowicza zrekonstruować można wartościującą opozycję między opowiadaniem a opisem jako dwiema formami narracji oraz opozycję między światem ludzkim a przyrodą lub — nieco szerzej — tzw. rzeczywistością zewnętrzną. Opozycja pierwsza jest wyraźnie widoczna nie tylko w ocenach cudzych utworów, lecz także w literackich działaniach samego Gombrowicza.

W sześciu utworach literackich, jakie wydrukował Gombrowicz na łamach prasy, tzw. opis przyrody praktycznie nie istnieje²³. We wszystkich tych utworach dostrzec można niebывałe nagromadzenie zdarzeń i we wszystkich podstawową częścią mowy, będącą siłą motoryczną Gombrowiczowskiego stylu, są czasowniki. Niezwykłej erupcji zdarzeń i czynności w tych krótkich utworach towarzyszy wyraźna degradacja i parodia opisu, a zarazem rzeczywistości zewnętrznej, którą opis przedstawia.

Jest mętnie. Słońce czasem świeci, ale właściwie nie świeci, gdyż śnieg czasem pada. Śnieg pada, ale właściwie nie pada, ponieważ deszcz pada — a jakieś chmurki oraz mgiełki nawiedzają czarowną górską kotlinę, pomniejszając krąg widzenia i zwiększając mętlik. Czasem ujrzysz pejzaż wydutych i masywnych szczytów w całej krasie, a czasem w ogóle nie widzisz ani jednej góry. Mróz jest, ale właściwie go nie ma, gdyż czasem jest, a czasem nie ma²⁴.

Charakterystyczne, że we fragmentach dotyczących opisu podróży (np. wyjazdu na wieś) nie ma ani słowa o „urokach natury” czy o zmianie krajobrazu z miejskiego na wiejski, która przecież stała się swoim toposem w tego rodzaju opisach. Gombrowicz tak redukuje opis, że nie pełni on już funkcji deskrypcyjnej. Jego elementy są co najwyżej znakami poruszania się bohatera, a nie składnikami charakterystyki świata, w którym znajduje się postać. We wszystkich tak konstruowanych fragmentach minimalną rolę pełni naoczność. To, że narrator coś ogląda, nie ma żadnego znaczenia, ponieważ jego narracja nie przekazuje nam żadnych informacji o wyglądzie świata. Opisywane elementy to jakby umowne znaki dekoracji teatralnej, to jakby schematyczna scenografia apelująca nie do zmysłu wzroku czytelnika, lecz do jego wiedzy, że zdarzenia rozgrywają się na jakimś tle. Nic dziwnego, że wszyscy krytycy mieli odczucie, iż świat przedstawiony w *Ferdydurke* jest „dziwnie nierzeczywisty”.

²² *Ibidem*.

²³ Chodzi tu o następujące teksty W. Gombrowicza: *Dramat baronostwa*. „Polska Zbrojna” 1933, nry 246—247 (V 9—12); *Studnia*. „Kurier Poranny” 1935, nr 62 (V 29—30); *Uwagi*. „Prosto z Mostu” 1935, nr 1 (V 55—56), *nb.* jest to wczesna wersja noweli *Filibert dzieckiem podszyty* (w: *Ferdydurke*, rozdz. 12); *Apostrofa do Tośki*. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 6 (V 66—67); *Tośka*. „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 28 (V 68—74); *Pampelan w tubie*. „Zwierciadło” 1937, nr 5 (V 163—170).

²⁴ W. Gombrowicz, *Niedole zakopiańskie*. „Czas” 1938, nr 57 (V 191).

Ta programowa niechęć do naoczności wyraźna jest we „wspomnieniach z podróży” pt. *Swawolnymi stopy po Rzymie* (V 193—196), w których parodia obejmuje zarówno „naoczne badanie istoty faszyzmu” (V 195), jak i naoczne podziwianie zabytków z czasów Imperium Rzymskiego. Sądzić by zatem można, że w Gombrowiczowskiej koncepcji prozy tak jak opis jest bezużyteczną odmianą narracji, tak i „oko” nie jest organem poznawania i kontaktu ze światem.

Charakterystyczna dla wszystkich opisów w *Ferdydurke* okazuje się, o czym wspomniałem — ich dysfunkcjonalność wobec aktu postrzegania. Opisy, o których mowa, pojawiają się jako konwencjonalne, rejestrujące stwierdzenia — nie są motywowane ani subiektywnymi stanami emocjonalnymi narratora (wrażliwością, sytuacją patrzenia), ani nie budują wiedzy o świecie zewnętrznym, tj. nie przynoszą informacji o jego „wyglądzie”. Narrator *Ferdydurke* opisuje więc „rzeczywistość zewnętrzną” tak, jakby akt widzenia, akt patrzenia na nią, nie miał żadnego wpływu na przekaz oglądanych fragmentów świata przedmiotowego. Po prostu „tramwaje jeździły”, „ptaszki świergocą”, „domy stoją”, a „słońce świeci”. Jest to zabieg tym bardziej zastawiający, że sytuacja widzenia, swoista rama modalna, jaką tworzy akt obserwacji, jest jednym z najważniejszych motywów *Ferdydurke*. „Widzenie” (i nazwy czynności podobnych: patrzenie, postrzeganie, zobaczenie *etc.*) to — jeśli tak można powiedzieć — elementarna sytuacja, w jakiej znajduje się narrator i bohater utworu. To również „sytuacja leksykalna”, ponieważ swoją pozycję w świecie przedstawionym narrator charakteryzuje za pomocą formuł związanych z polem semantycznym wyrazu „patrzeć”. Parafrazując nieco Benveniste’a powiem, że wzrok jest podstawowym trybem działania²⁵ bohatera *Ferdydurke*, a także wszystkich narratorów pozostałych tekstów Gombrowicza. Oznacza to także — co spróbuję uzasadnić — że wzrok właśnie (a więc widzenie, patrzenie, postrzeganie *etc.*), wbrew temu, co dotychczas zostało powiedziane, określa swoisty obszar ważności i obszar zdarzeń w przedwojennej twórczości Gombrowicza.

„Widzenie” (akt percepcji) było dla epiki i liryki zawsze aktem konstytutywnym. Można wyodrębnić co najmniej trzy formuły „widzenia” w literaturze tworzące wyraziste motywy, chociaż różniące się sposobem istnienia w tekście literackim.

Za pierwszą formułę widzenia można uznać konwencję werystyczną. Jej motywacją wewnątrztekstową jest supozycja: „opisuję to, co widzę dzięki empirycznemu zmysłowi wzroku”. Oczywiście, we wszystkich poetykach konwencja ta jest wewnętrznie zróżnicowana. „Widzę” mogło bowiem oznaczać i sytuację obojętnej deskrypcji, a nawet ambicję wy-

²⁵ E. Benveniste, *Semiologia języka*. Przełożyła K. Falicka. W zbiorze: *Znak — styl — konwencja*, s. 20.

zwolenia się z „podmiotowych” ograniczeń, i deskrypcję podporządkowaną emocjom podmiotu (np. sentymentalizm), a nawet jego wiedzy (liryka opisowa klasycyzmu, narracja naturalistyczna). Krótko mówiąc (nie wnikam w bliższą charakterystykę tej formuły), konwencja ta była podporządkowana ambicji jak najwierniejszego opisanie widzianej rzeczywistości.

Formuła druga to konwencja najpełniej rozbudowana przez romantyków, a najprecyzyjniej wysłowiona przez Mickiewicza — „widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”. „Widzenie” było w niej aktem podwójnym — po pierwsze, było wspomnieniem podporządkowanym treściom emocjonalnym, po drugie, było opisywaniem rzeczywistości nieosiągalnej za pomocą wzroku (niewidocznej) w momencie aktu opisywania. Opisywany pejzaż był więc ewokowany nie przez aktualnie widziany świat przedmiotowy, lecz przez pamięć indywidualnego podmiotu. Pejzaż romantyków to przecież „pejzaż wewnętrzny”, „kraj duszy” — pejzaż utracony, ale zapamiętany, wspomniany i rekonstruowany w akcie opisu²⁶.

Trzecią formułę — bliską drugiej, również rozbudowali romantycy, chociaż i ona ma za sobą odległą, bo platońską, tradycję. Chodzi tu o występujący we wszystkich wypowiedziach epoki motyw „okno wewnętrzne”, widzenia „oczyma duszy”²⁷. Najważniejszy w tym motywie jest radykalny dualizm zmysłów percepcyjnych człowieka. Implikował on ważną tezę ontologiczną: istnienie rozpadać się miało na dwie sfery — widzianą „okiem empirycznym” oraz widzianą „oczyma duszy”. Dwóm rodzajom zmysłów odpowiadały dwie sfery rzeczywistości. Obie te sfery, jak i oba te zmysły, były zawsze rozłączone, nigdy wzajemnie do siebie niesprowadzalne. Pierwszą konstytuowała obserwacja świata „przedmiotowego” (w tym zmysłowo oglądanej natury), drugą — oglądanie fenomenów duchowej strony świata. W drugiej też, pierwszą tu pomijam, rozgrywała się najważniejsza problematyka estetyczna i filozoficzna epoki. W interesującej mnie perspektywie ważne jest, że sfera widzenia „okiem wewnętrznym” była także domeną fantastyki romantycznej — wszelkich zjawisk irracjonalnych, dziwacznych, nie dających się mierzyć „szkiełkiem i okiem”. W niej pojawiały się wampiry, duchy, zjawy, niematerialne postacie osób umarłych i to wszystko, co nie mieściło się w praktyce codziennego doświadczenia. Sytuacja widzenia „wzrokiem wewnętrznym” miała jeszcze i tę cechę, że

²⁶ Zob. K. Pomian, *Kolekcjonerstwo i filozofia. (Narodziny nowożytnego muzeum)*. „Archiwum Filozofii i Myśli Społecznej” nr 21 (1975), s. 82.

²⁷ Na ten temat piszą: R. Przybylski, „*Romantyczne oko duszy*” (w druku). — M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*. W: *Gorąca romantyczna*. Warszawa 1975, s. 60. — Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*. W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976. Zob. też teksty zebrane w antologii: *Manifesty romantyzmu. 1790—1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna. Warszawa 1975.

zawsze był w niej wyodrębniony podmiot widzący w ten szczególny sposób to, czego inni nie mogli dostrzec. Krótko mówiąc, wyodrębniony był ten, kto patrzył i widział, spośród tych, którzy patrzyli, a nie widzieli. „Widzę, a oni nie widzą” — ta formuła z *Romantyczności* Mickiewicza jest, jeśli można tu tak powiedzieć, klasyczna dla tego motywu. Celem tych szkicowych uwag jest przedstawienie potencji semantycznej tego motywu i głównych opozycji, na których był ukonstytuowany.

W twórczości Gombrowicza na pewno nie występuje — w sensie pozytywnym — konwencja pierwsza. Czy to samo orzec można też o dwóch pozostałych?

Opis, jak wspominałem, znajduje się w *Ferdydurke* w opozycji wobec opowiadania, ale zarazem w opozycji wobec literackiej tradycji przedstawiania natury. W tym drugim wypadku jest to wyraźna polemika nie tylko z konwencją opisową prozy, lecz także z wiążącą się z opisem filozofią natury. Tradycja to niezwykle bogata zarówno pod względem problematyki filozoficznej i estetycznej, jak i realizacji literackich. Opis pejzażu i jego poszczególnych elementów można bowiem rozpatrywać jako ekwiwalent filozoficznych przekonań na temat tego, co jest naturą, co w naturze jest fascynujące dla człowieka jako podmiotu istniejącego w naturalnej przestrzeni. Człowiek wobec natury, kultura a natura, mechanizm percepcji natury, estetyczna i etyczna waloryzacja natury, to klasyczne problemy oświeceniowo-romantycznej tradycji, żywej zresztą w ciągu następnych dziesięcioleci²⁸.

Niewątpliwie, dyskursywnie wypowiedziane problemy młodości, dojrzałości, niedojrzałości czy naturalności są w twórczości Gombrowicza nawiązaniem do tamtej tradycji. Charakterystyczne jednak, że Gombrowicz radykalnie przekształca wszystkie wytworzone w niej znaczenia, motywy i pojęcia. Najbardziej radykalne posunięcie polega na całkowitej redukcji natury oglądanej, widocznej, kontemplowanej, dostarczającej obserwatorowi odczuć emocjonalnych. Co najmniej od końca XVIII w. swoistym toposem jest w literaturze akt kontemplacji natury wyrażający się bądź zachwytem, bądź poczuciem znikomości człowieka

²⁸ Zob. m. in. B. Baczko, *Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1964. — M. J. Siemek, *Schiller*. Warszawa 1970. — J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968. — M. Janion, *Natura*. W: *Romantyzm — rewolucja — marksizm*. Warszawa 1972. — A. Witkowska, „*Stawianie, my lubim sielanki...*” Warszawa 1972. — Maciejewski: *op. cit.*; *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970. — Opacki, *op. cit.* — R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966. Podstawowe znaczenie dla tej problematyki ma rozprawa F. Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej* (w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przełożyli I. Krońska, J. Prokopczuk. Wstęp J. Prokopczuk. Warszawa 1972). Zob. też M. Piwińska, *Romantyk w ogrodzie*. „Teksty” 1977, nr 4.

wobec jej niezwykłości²⁹. Zachwyt nad doskonałością, pięknem lub niesamowitością natury implikuje do dzisiaj aktualizację różnych wariantów literackiego wyrażania tych odczuć. Nie wnikając w różnorodność technik, stylistyk czy motywacji tej tematyki można chyba powiedzieć, że jej fundamentem jest zawsze uznanie natury za sferę: 1) percepcyjnie wyodrębnioną, 2) słownie wyrażalną, 3) aksjologicznie istotną. Jednakże w twórczości Gombrowicza wyraźna jest manifestacyjna polemika ze wszystkimi elementami literackiej tradycji filozofii natury. Obok specyfiki tych zdań deskrypcyjnych, które już opisywałem, charakterystyczne są nazwania klasycznych dla filozofii natury elementów pejzażu, tj. księżyc i słońca. W każdej konwencji „księżyc” i „słońce” występują jako najbardziej oczywiste elementy naturalności pejzażu. Ale w *Ferdydurke* w tych fragmentach, gdzie w rzeczywistości pojawiają się słońce i księżyc, narrator dostrzega tylko „pupę”.

Księżyc wypływał zza chmur, lecz nie był to księżyc, tylko Pupa. [277]

O świtanu nowa pupa, stokroć wspanialsza, czerwona, ujawniła się na nieboskłonie [...]. [277]

W symbolice modernistycznej nieruchome, rozżarzone słońce miało czytelną i skonwencjonalizowaną semantykę. W *Ferdydurce* jednak — mimo że pozycja słońca przypomina modernistyczną „południcę” — opisy te wchodzą w nieco inne opozycje znaczeniowe. Józio bowiem dostrzega elementy natury jako *nienaturalne*, jako sztuczne. Znika tym samym opozycja między naturalnością natury a sztucznością człowieka, ponieważ przestaje istnieć Natura jako enklawa swojskości, prostoty i bezpośredniości. Gombrowicz tak silnie eksponuje język „filozofii natury”, że w istocie rzeczy dokonuje jego całkowitej likwidacji. Znika, jako nieistotny, przedmiot tej filozofii, czyli natura oglądana. Znika także elementarny składnik epiki. Świat widziany okiem zmysłowym okazuje się więc domeną sztuczności³⁰. Ale natura obserwowana pełni w tych fragmentach jeszcze jedną funkcję — wchodzi w opozycję, jak wcześniej opis, z odczuciami egzystencjalnymi narratora powieści. Słońce — podobnie jak w katastroficznej odmianie młodopolskiego solaryzmu³¹ —

²⁹ W tradycji tej ogromne znaczenie przywiązywano do wzroku — zob. np. wypowiedź księcia Michała Radziwiłła (cyt. za: Maciejewski, *Od erudycji do poznania*, s. 28): „Dla człowieka, który umie patrzeć, wszystko jest widowiskiem w naturze i najmniejszy szczegół pobudza jego refleksję. Chcąc więc dobrze czuć, trzeba pozyskać umiejętność dobrego widzenia”.

³⁰ Zob.: „A tymczasem 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).

³¹ O modernistycznej semantyce słońca piszą: J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk 1969, s. 168—187. — M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Cz. 2, Kraków 1975. Temat młodopolskiego solaryzmu gruntownie omawia J. Kwiatkowski w artykule *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*. W zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Kraków 1977.

reprezentuje nieludzkie oblicze natury: jest „straszne”, „bezlitosne”, jest „chłostą szatana” (283) „wysuszającą trawy i zioła” (280). Natura nie jest tu ani utraconą arkadią, ani ziemią obiecaną autentyczności. Nie jest ani podziwiana, ani oczekiwana, ani kojąca — przez naturę, wbrew tradycji tego toposu, nie prowadzi żadna droga do zespolenia ze światem ani z wartościami transcendentnymi. Natura i świat ludzki w twórczości Gombrowicza — podobnie jak w tradycji modernistycznej — to sfery absolutnie rozłączne, pomiędzy którymi nie istnieje „komunikacja”. Ponieważ między światem ludzkim a naturą nie ma żadnego kontaktu, ta ostatnia wydaje się z perspektywy bohatera okrutna, obojętna, pusta i — wobec spraw ludzkich — szydercza w swej naturalnej neutralności:

Niebo na wysokościach zwisało lekkie, poblądłe, chłodne i szydercze, drzewo, rosły dąb pośrodku podwórze, odwróciło się tyłem [...]. [39]

Bohater *Ferdydurke* wypowie to najzwyczajniej: „Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie” (213).

Mogłoby się zatem wydawać, że w *Ferdydurke* brak „tradycyjnych” elementów pejzażu, przyrody, natury. Tymczasem w całym tekście pełno jest „listków”, „drzew”, „dżungli”, „zieleni”, „owadów”, „gąszczy” i rozmaitych zwierząt. Jednakże funkcją tych wszystkich elementów natury jest charakteryzowanie ludzi i ich zachowań.

I zauważyłem, że belfer jak krowa pasie się moją zielonością. Przedziwne uczucie — gdy zieloność twoją belfer skubie na łące [...] i pasie się. [20—21]

wizja podejrzanego, mętnego półświatka, który [...] powoli obrasta cię zielenią jak pnącze, liany i inne rośliny w Afryce. [12]

wszędzie zakwitwały dżungle i pustynie niesamowitych odruchów, dziwacznych czynności. [50]

Ale czas najwyższy [...] wyrzeć z zieleni [...] i spojrzeć przytomnie spod ciężaru miliarda kielków, pączków, listków [...]. [199]

Pokój Młodziaków przypomina „szumiący las” (162), „ludzie się pływają w ludzkim jak ryby w stawie” (211) i „aż wierzyć się nie chciało, iżby ideały wydać mogły ryk podobny dzikiemu bawołu na puszczy” (72)³². Gombrowicz — jak by powiedzieli rosyjscy formalści — materializuje metaforę, konkretyzuje przenośnie i porównania. Rzecz jasna, zabieg ten nie ma nic wspólnego z metaforyką prozy naturalistycznej czy modernistycznej. W obrębie *Ferdydurke* znamienne jest przestawienie — to, co faktycznie jest naturalne, widzialne i konkretne (księżyc, słońce etc.), Gombrowicz przedstawia za pomocą słownictwa poję-

³² Zob. też: „Ktoś tu się mądrzy i ktoś wygłupia [...]. Jestem jak w ciemnym lesie, gdzie cudaczne kształty drzew, upierzenie i jazgot ptaków wabia i śmieszają dziwną maskaradą, lecz z głębi dochodzi daleki ryk lwa, kłus bawołu i skradający się krok jaguara” (P 153); „A twarz ludzka, [...] jest koroną, ulścieniem drzewa” (75); „Lecz ja byłem, [...] owad w gąszczu głębokim i gęstym” (14).

ciowego, abstrakcyjnego. To zaś, co jest pojęciem (natura człowieka), opisuje jako rzeczywistość zmysłowo widzianą, fizycznie istniejącą i materialnie konkretną. Inaczej mówiąc: to, co ma charakter zmysłowej konkretności, Gombrowicz przedstawia za pomocą kategorii intelektualnych, natomiast to, co ma charakter wybitnie intelektualny, nabiera w *Ferdydurke* cielesności i sensualności. Otóż ciekawe, że wzrok bohatera powieści nie dostrzega niczego, ilekroć spoczywa na świecie przedmiotowym, a ożywia się natychmiast, ilekroć zwrócony jest ku ludziom i ich „naturze”:

o, gdzie się podział mój las, mój gąszcz oczu i ust, słów, spojrzeń, twarzy, uśmiechów i grymasów? Zbliży się inny las cichych, zielonych drzew iglastych, pod którymi przemyka zając i liszka pełza. [214]

Znamienne, że w początek powieści wmontowany został motyw „wspomnienia-widzenia”, z wyraźnymi zresztą cechami parodii, który przewijać się będzie przez cały tekst *Ferdydurke*.

Nawrotem czasu, który powinien być zabroniony naturze, ujrzałem siebie takim, jakim byłem, gdy miałem lat piętnaście i szesnaście — przeniosłem się³⁸ w młodość — i stojąc na wietrze [...] widziałem nos niewyrośnięty na twarzy niedokształtowanej i ręce za wielkie [...] [5—6]

„Widzenie”, „patrzenie”, „spozstrzeganie”, „obserwowanie” należą w twórczości Gombrowicza do czynności wyjątkowo nacechowanych.

Oko jest prawie najczulszym organem ciała — nadmienilem po chwili. Bardzo łatwo wyjąć oko. Dodałem jeszcze, że na punkcie oczu jestem specjalnie drażliwy. [P 164].

Najbardziej charakterystyczne dla „patrzenia” w tekstach Gombrowicza jest to, że pojawia się ono w y ł ą c z n i e w odniesieniu do świata ludzkiego. Radykalny dualizm między brakiem „oka” patrzącego na naturę (płaszczyzna opisu) a niezwykłą aktywnością „oka” obserwującego zdarzenia międzyludzkie (płaszczyzna opowiadania) wyznacza kolejną, fundamentalną opozycję w poetyce przedwojennych tekstów Gombrowicza. Jeśli „oko” opisujące naturę jest w systemie narracyjnym autora *Ferdydurke* maksymalnie zdegradowane i jeśli nie odgrywa żadnej — poza negatywną — roli tekstotwórczej, to czym charakteryzuje się „oko” oglądające ludzi?

Poza tymi zdaniem, w których orzeczenia typu „spozstrzegłem” są leksykalnymi wykładnikami naturalnych sytuacji („spojrzał dokoła” (39), „spojrzałem przez okno” (156)), „patrzenie” jest zawsze aktem uprzywilejowanym. Czasowniki „widzieć”, „spozstrzegać” *etc.* należą niewątpliwie do najbogaciej reprezentowanych w tekście *Pamiętnika z okresu dojrzewania* i *Ferdydurke*. Najczęstszą rolą Józia jest przecież

³⁸ Być może, użycie tego czasownika aktualizuje także motyw Mickiewiczowski: „Tymczasem przenoś moją duszę utęsknioną” (*Pan Tadeusz*, ks. I, w. 14).

o b s e r w o w a n i e, podglądanie, bycie świadkiem patrzącym na to, co się rozgrywa przed jego oczami.

Jestem świadek. Widziałem przez okno! [194]

Po obiedzie starałem się podglądać pensjonarkę od czwartej do szóstej, bezowocnie jednak, gdyż ani razu nie weszła w orbitę mego wzroku. [197].

„Oczy” są w przedwojennej twórczości Gombrowicza organem o niezwykłej sile ekspresji. Wzrok jest zmysłem „mocnym”, obezwładniającym, narzucającym postaciom wolę innych osób.

Wszyscy spojrzeli na mnie — i musiałem coś powiedzieć. [P 5]

Wzrok pełni często funkcję swoistego języka, kodu, za którego pomocą przepływają między postaciami nie zwerbalizowane informacje. Bohater Gombrowicza znajduje się często w sytuacji osaczonego przez cudze spojrzenia. Wzrok staje się więc narzędziem represji, agresji, osaczania. Charakterystyczne, że wpływa on na inne zmysły — odbiera mowę lub zmusza do mówienia (jak wyżej), wywołuje bicie serca, zamieranie głosu, zmusza do czynności motorycznych.

Ze czterdzieści par oczu i rozmaitych twarzy — serce biło mi, głos zamarł, skierowałem się do wyjścia [...]. [P 6]

Znamienne, że akt patrzenia w tekstach Gombrowicza jest niezwykle intensywny — spojrzenie wdziera się w osobowość Innego, narusza integralność drugiej osoby, staje się często sygnałem napięć i konfliktów. Bohaterowie mierzą się więc spojrzeniami, walczą na spojrzenia, czują się przez cudze spojrzenia spętani, ale też — jak Józio — sami spojrzeniami atakują innych. Wzrok okazuje się elementarnym składnikiem wszystkich działań, zachowań, decyzji i ekspresji.

pensjonarka [...] obejmuje mnie wzrokiem [...] i widzę na jej twarzy wyraz nieżyczliwy. [...] I widzę, jak w dziewczynie wzbiera ostra młodzieńcza nieprzychylność [...]. [120]

Po chwili już była w łazience i rzuciłem się na nią wzrokiem z ukrycia. [176]

Ciekawe, że Józio chcąc pognębić pensjonarkę wypisuje na ścianie formułę Cezara, w której najważniejszym słowem staje się „*vidi*” — zobaczyłem.

i napisałem ołówkiem w łazience na ścianie te tylko słowa: *Veni, vidi, vici*. Niech przynajmniej wiedzą, że widziałem, niech poczują się zobaczonymi! [177]

W twórczości Gombrowicza wzrok, spojrzenie — to zawsze komunikat, informuje o czymś nieokreślonym, bo nie wysłowionym, ale zawsze jest rozpoznawalny jako pewna dawka informacji. Spojrzenie zazwyczaj apeluje do władz pojęciowych. Najważniejsze jest właśnie to, że akt widzenia — podkreślam: nietożsamy z aktem deskrypcji! — jest

dla bohatera *Ferdydurke* sytuacją o niezwyklej doniosłości. „Zobaczenie” to czynność mocno nacechowana, do której bohater powieści przywiązuje zadziwiająco wielkie znaczenie.

Mnie proponował na superarbitra? [...] Ależ ja nie mogę! Nie mogę przecie! Nie chcę tego widzieć! Nie mogę patrzeć na to! [61]

Umyślnie powołał mnie na superarbitra! Żebym musiał patrzeć, żebym widział. [...] Czyż mogłem narażać twarz swą na ten widok? [66]

W akcie patrzenia zawsze coś się dzieje, ponieważ oczy okazują się organem wybitnie poznawczym. Spojrzeć i widzieć — to coś zobaczyć, coś zrozumieć ponad to, co jest oglądane. Tym samym w akcie patrzenia zostają niezwykle spotęgowane władze intelektualne. Spojrzenie staje się zmysłem, za którego pomocą postaci powieści starają się dotrzeć do jakiegoś głębszego, tajemniczego, bliżej nie określonego sensu rzeczywistości.

Wzrok jej padł na żebraka przed domem. [...] Myszkowała mi oczami po twarzy. [...] Coś miarkowała [...]. [159]

Wiedziałem, że kuli się, a rozszerzone oczy trwoźnie badają ciemność. Czyżby nowoczesna pensjonarka była już tak dalece wyczulona, że wzrok mój poraził ją w mroku przez dziurkę od klucza? [183]

Nowoczesna wpatrywała się bacznie w przestrzeń, jakby próbując wzrokiem wykryć sens niebezpieczeństwa, odgadnąć kształt, ujrzyć wreszcie postać grozy [...]. [181]

Każde spojrzenie wiąże się zawsze z poszukiwaniem sensu, z nadawaniem rzeczywistości znaczeń, z intelektualnym porządkowaniem elementów znajdujących się w polu widzenia. Zawsze jest albo dotarciem do jakiejś formuły interpretacyjnej, albo — w spojrzeniu właśnie — jej poszukiwaniem. Akt widzenia jest więc jakby nieustannym kołataniem do bram sensu wyrażanego tylko pojęciowo³⁴. Gombrowicz aktualizuje tu filozoficzną i literacką tradycję utożsamiania wiedzy z widzeniem, a rozumu ze wzrokiem. Widzenie jest tu zatem aktem intelektualnym, bliższym myśleniu dyskursywnemu niż receptywnemu spoglądaniu na przedmioty. W tradycji tej przejawia się także specyficzna koncepcja języka, wedle której władze intelektualne człowieka kontaktują się za pomocą „wzroku wewnętrznego” ze sferą rzeczywistości niewyraźną werbalnie. Znamienne właśnie, iż dla aktu widzenia nie można znaleźć ekwiwalentu w akcie wypowiedzenia. Widzenie jest tu jakby „negatywnością mowy”, jej niewerbalnym przedłużeniem, ponieważ to, co można zobaczyć „wzrokiem wewnętrznym”, nie daje się wyrazić w ję-

³⁴ Zob. np. „Przetarłem oczy. Co się działo? Bo, że coś się działo, to na pewno — ale co właściwie?” (113); „Zrozumiałem na pierwszy rzut oka [...]” (111); „Matka spojrzała na nią z tajonym podziwem. [...] poznała, iż córka wcale nie rozkleiła się podczas obiadu” (157).

zyku. „Wzrok wewnętrzny” to jakby pozasłowny i ponadjęzykowy sposób poznawczego kontaktowania się z rzeczywistością.

Nie, nie chcę wiedzieć. [...] wolę nie wychodzić na pokład z obawy, by nie ujrzeć czegoś... czegoś, co dotychczas było mętne, osłonięte i nie-domówione [...], zewnętrżność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wewnątrz! [P 179]³⁵

Charakterystyczne, że funkcją takich formuł jest wytwarzanie swojej niepewności u czytelnika. Narrator bowiem często podkreśla, że czegoś nie chce zobaczyć, ujrzeć, wiedzieć, ale to „coś” nigdy nie jest nazwane. Werbalnie jest niekomunikowalne. Ta strategia to stały element komunikacji literackiej w tekstach Gombrowicza. Narrator sugeruje, że widzi i wie „coś” ponad to, co może wysłowić, stwarza dystans między sobą a czytelnikiem. Daje do zrozumienia, że widzi inaczej, więcej, że czegoś się domyśla lub że czegoś — ale czego? — nie jest w stanie pojąć. Wykorzystywany motyw, obok wewnątrztekstowej teleologii, pełni więc także oczywistą funkcję perswazyjną: sugeruje czytelnikowi, że obok (wewnątrz? na przedłużeniu?) „wysłowione” świata istnieje też sfera niewyraźnego w „normalnym” języku. I że co krok spotykają bohatera zdarzenia, w które po prostu nie może uwierzyć.

W *Ferdydurke* akt widzenia jest aktem wybitnie poznawczym, albowiem, jak pisałem, „wiedzieć” i „zobaczyć” to za pomocą wzroku wejść w kontakt z taką sferą rzeczywistości, która — co nieustannie sugeruje narrator — ma charakter niezwykły. Rzecz w tym, że owa niezwykłość zostaje zwerbalizowana nie w akcie deskrypcji, lecz jest funkcją sytuacji „widzenia”. Niezwykłość zatem Gombrowicz umieszcza w sferze innego wzroku niż wzrok Józia patrzącego na „rzeczywistość zewnętrzną”. Oznacza to, że aktowi deskrypcji i aktowi „widzenia” przyporządkowane są w *Ferdydurke* jak gdyby dwie radykalnie odmienne sfery ontologiczne. To, co Józio opisuje („ptaszki świergocą” etc.), okazuje się zespołem zjawisk pozbawionych jakiegokolwiek znaczenia. Sfera ta — jak wspomniałem — jest domeną manifestacyjnej inercji wzrokowej relacjonującej nic-nie-dzianie-się w rzeczywistości przedmiotowej. Znamienne, że ten typ wzroku, owo empiryczne oko patrzące jest kilkakrotnie sparodiowane.

Myzdral ze zdenerwowania wziął kawałek drutu, machinalnie wepchnął w dziurę w płócie i uszkodził jednej z matek oko. Zaraz jednak rzucił drut. Matka jęknęła za płotem. [39]

Tak, na przykład, nauczyciel historii, jest, niestety, w sile wieku i na oko wydaje się znośny, ale niech pan tylko zauważy, jakiego ma zez. [41]

Z kolei to, co „widzi” bohater, okazuje się sferą, w której dzieją się rzeczy niezwykle, określane nawet jako „okropne”, „straszne”, „ko-

³⁵ Z. Starowieyska-Morstinowa („Przegląd Powszechny” 1933, nr 598, s. 110, rubryka *Przegląd piśmiennictwa. Nowe powieści*) tak komentowała to zdanie: „To objaśnienie jest jakby głównym kluczem do zrozumienia jego [tj. Gombrowicza] książki”.

szmarne”. Tym samym Mickiewiczowska formuła „widzę i opisują” zostaje rozłamana na dwie odrębne czynności związane jakby z dwoma różnymi wymiarami zjawisk. Co innego narrator „widzi”, a co innego „opisuje”. Józio posługuje się sformułowaniem, w którym zostaje podkreślony konflikt między okiem jako organem empirycznym a jakąś inną władzą poznawczą, która nie może pogodzić się z tym, co widzą oczy. Konflikt ten ujawniany jest przy pomocy zleksykalizowanych przekształceń sformułowań typu „nie wierzyć własnym oczom”, „przecierać oczy ze zdumienia”, „czy mnie wzrok myli”. Użycie tych sformułowań związane jest z przedstawieniem takich sytuacji, w których empiryczne doświadczenie przeczy jakiejś — nie nazywanej — władzy poznawczej.

I oto przed nami — nie, nie wierzę własnym oczom — gmach dosyć płaski, szkoła, do której Pimko ciągnie mnie za rączkę [...] i w którą wpycha mnie przez furtkę. [25]

Wstydiłem się zdradzić, że widzę. Nie wiedziałem, czy widzę tak, jak jest, czy się nie mylę [...]. [275]

Młodziak — jeżeli mnie wzrok nie omylił — zdradzał pod wpływem ostatnich wypadków pewną skłonność do niechlujstwa [...]. [179]

Za portierą przecierałem oczy, chciałem krzyknąć, wzywać pomocy, ale nie mogłem. [...] Czy mnie wzrok mylił, czy też w drzwiach fiumuaru zobaczyłem ciocię z cukierkami. [272—273]

I zaczęło się, [...] aż zwątpiłem, czy nie mylą mnie zmysły. Bo nic tak nie myli jak zmysły. Czy mogło to być prawdziwe? Ukryty za portierą, na bosaka, nie byłem pewny, czy widzę prawdę, czy dalszy ciąg ciemności [...]. [274]

Podstawową funkcją takich sformułowań jak „nie wierzę własnym oczom” jest tworzenie dychotomii w obrazie oglądanej rzeczywistości³⁶. Znamienne, że narrator *Ferdydurke* podkreśla w ten sposób jakby nierealność oglądanych zdarzeń. To, na co patrzy, wydaje mu się tak nierzeczywiste, że zmuszony jest dawać wyraz poczuciu rozdwojenia władz poznawczych. Formuła „mylącego wzroku” używana jest przecież wówczas, gdy w obszarze oglądanej rzeczywistości podmiot dostrzega rzeczy nieprawdopodobne, tj. przekraczające możliwość zwyczajnego zrozumienia i zaakceptowania. Poza nacechowaniem stylistycznym formuła ta jest wyraźnie nacechowana gatunkowo i tematycznie³⁷. Pojawia się ona często w tzw. opowieściach fantastycznych, w takich sytuacjach, gdy oczom bohaterów ukazują się obrazy „niereczywistości” — wampiry, duchy, wilkołaki, mówiące przedmioty, niewytłumaczalne zjawiska fizyczne, etc. Formuła „niewierzenia własnym oczom” zarówno w nurcie fantastyki, jak i w prozie przygodowo-awanturycznej implikowała zawsze pojawienie się w polu percepcji postaci takich zjawisk, które nie mieściły się w możli-

³⁶ Podobną funkcję pełni stale pojawiające się pytanie: „Sen czy jawa?”

³⁷ Zob. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970, s. 126—130.

wościach ludzkiej wyobraźni i przekraczały zdolność ludzkiego rozumienia³⁸. Zwrot ten i jemu podobne to swoiste *loci communes* całego nurtu tematycznego, ich użycie było dla czytelnika wyraźnym sygnałem granicy między „dwoma światami”. Formuły takie pojawiały się często wówczas, gdy narrator chciał zasugerować czytelnikowi, że na to właśnie powinien zwrócić uwagę: na dziwaczność, niezwykłość, okrucieństwo *etc.* Te swoiste ramy otwierające opis oglądanych scen lub opowiadanych zdarzeń należały do klasycznych środków retoryki prozy. Ich bezpośrednią, doraźną funkcją miało być wzmocnienie efektu przekazywanych informacji. Implikowały istnienie odbiorcy w pewnym sensie biernego, ponieważ odbiorcy temu, oprócz przekazywanych informacji, trzeba było także dopowiedzieć, że te właśnie informacje są niewiarygodne i wstrząsające. Ramy takie jakby zabezpieczały narratora przed ewentualnym pominięciem przez czytelnika scen o szczególnej „grozie”. Jednym ze sposobów neutralizacji tego chwytu było na terenie prozy posługiwanie się „poetyką kontrastu”. Jest ona wyraźna w utworach naturalistów i polega na zestawianiu różnych jakościowo wycinków rzeczywistości. Kontrast pełnił więc funkcję nie wysłowionego komentarza. Ale efekt ten był możliwy tylko wtedy, gdy czytelnik otrzymywał opis zdarzeń jednoznacznych i konkretnych, których wartościowanie nie nastęczało mu trudności (np. zderzenie świata „nędzy” i „przepychu”). W *Ferdydurke* formuła „niewierzenia własnym oczom” pojawia się wielokrotnie. Jednakże Gombrowicz używa jej w sytuacjach neutralnych, rażąco odmiennych od wymogów gatunkowych *loci* — „nie wierzę własnym oczom — gmach dosyć płaski, szkoła” [25].

Aktualizowana w takich miejscach formuła pełni więc oczywiste funkcje hiperbolizujące, ponieważ stwarza kontrast pomiędzy ekspresją doznań narratora a oglądaną przez niego rzeczywistością. Kontrast ten polega na tym, że „trudna do uwierzenia” realność tego, na co patrzy narrator, nie jest oczywistą funkcją przedstawianych przez niego sytuacji. Dlaczego trudno uwierzyć, że „gmach dosyć płaski” to szkoła i dlaczego wykrzyknik towarzyszy stwierdzeniu, że „na ulicy domy stały i ludzie chodzili” (23)? Jest to tym bardziej jaskrawe, że żadna z postaci biorących udział w takich sytuacjach nie zdradza podobnego rozdwojenia władz poznawczych i nie ma problemu z uwierzeniem w to, co widzi. Józio — podobnie jak Karusia z *Romantyczności* — mógłby też powiedzieć: „widzę, a oni nie widzą”. Akt widzenia, który opisywałem wcześniej, wyraźnie bowiem w odrębnia Józia spośród innych postaci. Młodziakowie badają wzrokiem rzeczywistość, którą Józio zamierza zburzyć, ale, co podkreśla sam narrator, ich wzrok nie może dotrzeć do sensu

³⁸ L. Vax (*L'Art et la littérature fantastiques*. Paris 1974, s. 29—31) wymienia grę „widzialnego” i „niewidzialnego” jako jeden ze stałych motywów fantastyki.

jego działań. Obserwują bowiem rzeczywistość „wzrokiem empirycznym” — dostrzegają zachowanie Józia, muchę z oberwanymi skrzydłami, żebraka z gałązką bzu w ustach, Kopyrdę i Pimkę w szafie — p a t r z ą, a l e n i e w i e d z ą, „co to ma znaczyć?” (193).

Tradycja dualizmu wzroku implikowała, jak w romantyzmie, dualizm ontologiczny rzeczywistości. Romantycy „okiem wewnętrznym” dostrzegali zjawy, duchy, postacie z zaświatów i nieopisywalną różnorodność świata niematerialnego. Tymczasem, mimo niewątpliwej — choć, rzecz jasna, bardziej odmiennej — aktualizacji tamtego motywu, w prozie Gombrowicza nie pojawiają się żadne stwory ani „dziwaczności” z innego świata, które uzasadniałyby ten szczególny sposób widzenia. Motyw „wzroku wewnętrznego” służy więc bohaterowi *Ferdynand* do oglądu świata realnego, tego, którego typowość może zaakceptować każdy czytelnik. Jednakże narrator *Ferdynand* nieustannie sugeruje, że ta właśnie realna rzeczywistość (szkoły, domu Młodziaków, dworu w Bolimowie) jawi mu się tak, jak romantykom jawił się świat zdarzeń fantastycznych, pozarozumowych, irracjonalnych. Niepotrzebne są jednak zjawy, duchy, nadzwyczajne, nadnaturalne efekty — po prostu realny świat ludzkich postaw, przekonań i zachowań przypomina najbardziej fantastyczną nierzeczywistość. Lub „florę i faunę” — w innej leksyce. Ta „nierzeczywistość” jest jedyną rzeczywistością, w jakiej żyje człowiek. Dlatego też, sugeruje narrator powieści, cały świat ludzkich wytworów uznać należy za nierealny. Cały ten świat przybiera bowiem „formy pokraczne”, deformujące podmiotowe istnienie — „w świecie ducha odbywa się gwałt permanentny” (12—13).

Wzrok pełni w twórczości Gombrowicza jeszcze jedną funkcję: informuje o stanie władz umysłowych podmiotu. To, co dzieje się z człowiekiem, uwidocznia się natychmiast w jego wzroku.

Uczniowie chodzili. [...] a wzrok ich błędny i tumanowaty ślizgał się po mnie nie odkrywając mego trzydziestaka. [27]

Wzrok jest także sygnałem anormalności. Ujawnia stany wyjątkowego napięcia, odbiegające od normy. Zwłaszcza szaleństwo ujawnia się natychmiast w spojrzeniu, w sposobie patrzenia na rzeczywistość.

Młodziak runął — on zaś [tj. Kopyrda] ugryzł go w lewy bok [...] — podniósł twarz i szalonymi oczami wodził po całym pokoju, gryząc bok. [195—196]

Narrator własnemu wzrokowi przypisuje funkcję nadzwyczajnego oddziaływania. Jest to wzrok o niezwykłej przenikliwości, bystrości i mocy. Intensywność aktu widzenia staje się tym bardziej wyrazista, że jego wykładnikiem nie jest rejestrowanie przedmiotowych korelatów spojrzenia, a więc tego, na co się patrzy. Patrzenie jest tu tylko f o r m ą, pustą ramą, której wewnętrzne niewypełnienie potęguje dodatkowo siłę oddziaływania. Wzrok taki — przywołuję tu wcześniejsze rozważania — nie jest

zatem zmysłem receptywnym, rejestrującym dookolną, przedmiotową rzeczywistość, lecz instrumentem oddziaływania i wywoływania zmian w obiektach oglądu.

Próbowałem magnetyzmu: — musisz, musisz — powtarzałem raz za razem spoglądając w okno [...]. [P 14]

Staralem się patrzeć na nią jak najbardziej przenikliwie i powiedziałem [...], że odznaczam się wzrokiem wyjątkowo bystrym i na wskroś przewiercającym, który wchodzi przez twarz, a wychodzi drugą stroną... [178—179]

Sytuacja „widzenia” pełni też ważną funkcję w publicystyce Gombrowicza i w dyskursywnych partiach jego twórczości literackiej. Charakterystyczne, że Gombrowicz w swych polemikach literackich odwołuje się do zmysłu wzroku czytelników — jak gdyby polemizuje z naocznością cudzej myśli, z jej widzialnością, a zarazem samą wymianę sądów przedstawia czytelnikowi jako możliwą do zobaczenia.

I patrzcie, jak to piekielnie obmyślone! [...] Czy widzicie — tu ja, młody [...], a tam wytrawny stary [...]. Lecz przecieram oczy. Czy śnię? [...] I znowu przecieram oczy³⁹.

Stylistyka Gombrowiczowskiego dyskursu krytycznego ujawnia, jak sądzę, niezwykle znamiennej właściwości retoryki jego tekstów. Gombrowicz bowiem wszelkie racje intelektualne przedstawia jako zachowania w pewnej przestrzeni. Myśli (idee, sądy, opinie *etc.*) są dla niego działaniami spektakularnymi. Retoryka tego dyskursu krytycznego sugeruje swoistą przestrzenność wypowiedzania racji dyskutantów (tu ja młody, a tam stary). Tym samym akt polemiki staje się jakby spektaklem, w którym można zobaczyć różne poglądy. Wydaje się, że dla Gombrowicza wszelka myśl ma charakter sceniczny. A skoro myśl ludzka jest teatrem, przeto wszelkie jej wysłowienia można traktować jako role sceniczne. Skoro więc intelekt jest spektaklem, a myśl swoistą rolą, nic dziwnego, że wszelkie intelektualne starcia (zawarte nawet w dialogicznym dyskursie literackim) przybierają dla Gombrowicza postać widowiska. Dlatego też zachęcając do „poglądania formy pisarza” Gombrowicz wykorzystuje każdą okazję do inscenizowania spektaklu myśli. Wszystkie więc kolejne polemiki podporządkowane są retoryce tego specyficznego teatru. Rozgrywając się przed oczami czytelników, którzy czytają i widzą, polemiki te sugerują także bliską obecność „aktorów” i czytelników jako „widzów”. Dlatego też we własny dyskurs Gombrowicz włącza potencjalne wypowiedzi tych, którzy są tu o bok — jest to wyraźne w takich zwrotach, jak „powiecie”, „zapytacie”. Między „widzeniem” a „spektaklem”, między „patrzeniem” a „reżyserowaniem” zachodzą w przedwojennej twórczości Gombrowicza — powtórzę raz jeszcze — bardzo silne związki.

³⁹ W. Gombrowicz, *Groteska i urojenia*. „Kurier Poranny” 1936, nr 104 (V 82).

Czy można się dziwić, że autor występujący po raz pierwszy na widownię traci z oczu czytelnika.

[Czytelnik] podgląda życiową formę pisarza i pożyczą ją sobie na własny, domowy użytek.

Każdy inną przyjmuje formę, [...] my zaś, przypatrując się z boku, możemy widzieć, które z form są nieporadne [...], a które okazują się skuteczne.

Skłonność do udawania, naśladowania, maskowania się i przebijania jest wrodzona naszej naturze. [...] Literatura również jest niezgorszym teatrem⁴⁰.

Podstawowa opozycja poetyki przedwojennej twórczości Gombrowicza znajduje się w płaszczyźnie narracji. Jest to opozycja pomiędzy opisem a opowiadaniem. Szczególnie wyraziście zaznacza się ona w aktualizacji motywu „oka patrzącego”⁴¹. Oko patrzące na przedmioty (opisujące naturę) przeciwstawia się oku patrzącemu na ludzi. Jednocześnie „wzrok empiryczny” jako ogląd zmysłowy przeciwstawiony jest „wzrokowi wewnętrznemu” jako oglądowi intelektualnemu. Oba te zmysły w pewnym sensie przeciwstawiają się wysławianiu, ponieważ tego, co jest oglądem zmysłowym, wysłowić nie warto, a to, co jest oglądem intelektualnym, w pełni wysłowić się nie da. Niewątpliwie, istnienie tych opozycji powoduje, że akt opowiadania narratora zostaje pozbawiony klasycznych, epickich motywacji. Decyduje także o najszerszej „ramie semantycznej”, w jaką wpisują się zdarzenia świata przedstawionego, a mianowicie o nieustannej oscylacji między „realnością” a „fantastyką”.

Opozycja opisu i opowiadania jako cecha narracji nie jest specyficznym przypadkiem nadorganizacji utworów tylko Gombrowicza. W latach trzydziestych pojawiły się bowiem co najmniej trzy radykalne manifestacje narracyjne, w których opozycja ta odegrała rolę podstawową jako element poetyki utworu. Poza Gombrowiczem⁴² należałoby uwzględnić powieść Adama Ciompy pt. *Duże litery* (1933), będącą najradykalniejszą wypowiedzią narracyjną w całej literaturze międzywojennej, oraz prozę Brunona Schulza. Rzecz jasna, wszystkie te utwory różnią się między sobą w sposób skrajny, ale wszystkie też stanowią różnorodną ogniwo ewolucji polskiej prozy narracyjnej przed rokiem 1939. Wpisanie ich „osobności” w całokształt międzywojennych przemian narracyjnych to sprawa odrębnych rozpraw.

⁴⁰ W. Gombrowicz: *Pisarze z góry i pisarze z dołu*. „Kurier Poranny” 1937, nr 54 (V 117); *O stylu Zofii Nałkowskiej*. „Świat” 1936, nr 5 (V 99); *Kompleks aktorstwa u pisarza*. „Kurier Poranny” 1938, nr 204 (V 188).

⁴¹ Rzecz jasna, motyw ten ujmuję zupełnie inaczej niż J. Jarzębski, który w artykule *Anatomia Gombrowicza* („Teksty” 1972, nr 1) zajmował się semantyką części ciała w twórczości autora *Ferdydurke*.

⁴² Ciekawa byłaby analiza, w jakim stopniu *Pamiętnik morski* Z. Uniłowskiego (Warszawa 1935) jest próbą nawiązania do poetyki *Zdarzeń na brygu Banbury* Gombrowicza (Warszawa 1933).