

Andrzej Zawadzki

"Ferdydurke" Witolda Gombrowicza wobec tradycji i powieści pikareskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 85/4, 39-58

1994

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.

ANDRZEJ ZAWADZKI

„FERDYDURKE” WITOLDA GOMBROWICZA WOBEK TRADYCJI POWIEŚCI PIKAREJSKIEJ

Powieść pikarejska, choć silnie związana ze społeczną i kulturową rzeczywistością XVI- i XVII-wiecznej Hiszpanii, kraju, w którym powstała, stanowi literacki fenomen o znaczeniu i randze wykraczających zdecydowanie poza obszar Półwyspu Iberyjskiego¹. Pikareska hiszpańska rozwijała się przez okres mniej więcej 100 lat: anonimowy *Łazik z Tormesu*, pierwsze dzieło uznane później za pikarejskie, ukazało się w r. 1554; w r. 1646 zaś opublikowano także anonimową powieść pt. *Vida y hechos de Estebanillo Gonzales*, zgodnie uważaną za wieńczącą rozkwit hiszpańskiej literatury łotrzykowskiej.

Powieść pikarejska rychło zyskała dużą popularność w Europie dzięki licznym tłumaczeniom na języki francuski, angielski, włoski i niemiecki. Wydała też poza granicami Hiszpanii liczne i wybitne literackie potomstwo, by wspomnieć tylko *Przygody Simplicissimusa* Hansa Jakoba Christoffela von Grimmelshausena, *Przypadki Idziego Blasa Alana-Rénego Lesage’a*, *Przygody Rodericka Randoma* Tobiasa Smolletta czy *Moll Flanders* Daniela Defoe.

Jeżeli traktujemy powieść pikarejską jako historycznoliteracką całość, tj. nie ograniczamy zainteresowania do utworów hiszpańskich (stanowiących niewątpliwie klasyczny kanon pikarejski), lecz obejmujemy nim także chronologicznie późniejsze utwory powstałe w Niemczech, Francji i Anglii, to okres rozwoju tej odmiany powieści można zamknąć w latach 1550–1750². Pika-

¹ Korzystałem z następujących opracowań dotyczących powieści pikarejskiej: J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*. T. 2. Madrid 1983. — R. O. Jones, *Historia de la literatura española*. T. 2. Barcelona 1979. — V. Prat, *Historia de la literatura española*. T. 3. Barcelona 1982. — *Historia y crítica de la literatura española*. Red. F. Rico. T. 3. Barcelona 1983. (Tu bibliografia przedmiotu do r. 1980). — R. Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*. The University of Wisconsin Press, 1977. — S. Miller, *The Picaresque Novel*. The Press of Western Case Reserve University, 1967. — C. Guillen, *Literature as System*. Princeton University Press, 1971. (Tu dwa eseje dotyczące powieści pikarejskiej: *Toward a Definition of Picaresque* i *Genre and Countergenre*.) — Z prac polskich godny polecenia jest artykuł: M. Bystrzycka, *Rodowód pikarizmu*. „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 7/8.

² Historykom i teoretykom powieści pikarejskiej nie udało się wypracować jednolitego stanowiska w sprawie jej statusu gatunkowego. Stanowiska badawcze polaryzują się dość wyraźnie wokół tego zagadnienia. Bjornson (*op. cit.*, s. 5–6) i Alborg (*op. cit.*, s. 456) odmawiają pikaresce rangi osobnego gatunku powieściowego. Jones (*op. cit.*, s. 211), Miller (*op. cit.*, s. 132), a jeszcze dobitniej Guillen (*op. cit.*, s. 73) obstają przy zachowaniu genologicznej odrębności powieści pikarejskiej. Aby uniknąć angażowania się w ów spór genologiczny, używam bardziej

reska zanika w drugiej połowie XVIII stulecia; za przyczynę takiego stanu rzeczy uważa się rozwój powieści realistycznej oraz powstanie koncepcji bohatera powieściowego odmiennej od pikareskiej. Powieść łotrzykowska zdaje się przeżywać pewien renesans w XX wieku. Za jej współczesne realizacje uważa się m.in. *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla* Thomasa Manna i *Amerykę* Franza Kafki. Wyraźnie do pikareski nawiązuje także José Camilo Cela w powieści *Rodzina Pascuala Duarte*.

Powieść łotrzykowska nie była też całkowicie obca tradycji polskiej. Na jej podobieństwa i związki z polską literaturą sowizdrzańską wskazał Stanisław Grzeszczuk³. Tutaj chciałbym przedstawić obserwacje, które dowodzą, iż także *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza uznać można za dzieło czerpiące obficie z pikareskiej tradycji.

Krytycy szukający gatunkowych powinowactw *Ferdydurke* dostrzegali jej bliskie związki przede wszystkim z tradycją powiastki filozoficznej oraz z szeroko rozumianą literaturą popularną⁴. Na powiązania pierwszej powieści Gombrowicza z literaturą pikareską, bliską niewątpliwie powieści awanturnicznej i przygodowej, wskazywali Konstanty Jeleński i Michał Głowiński⁵. Uwagi ich jednak, choć bardzo cenne i istotne, sygnalizują raczej niż rozwijają ten trop interpretacyjny.

Ambicją niniejszej pracy jest w miarę wszechstronne naświetlenie wszystkich aspektów „pikareskości” *Ferdydurke*. Z tego punktu widzenia omówione zostaną najpierw narracja, fabuła i styl tego utworu. Osobny rozdział poświęcony zostanie pokazaniu pikareskich cech głównego bohatera *Ferdydurke*. Następnie chciałbym przenieść analizę na poziom kompetencji narratora i autora powieści. Spodziewam się, iż pokazanie ich strategii jako „literackich” pikarów pomoże rzucić nieco nowego światła na narratorską i autorską instancję pierwszej powieści Gombrowicza.

neutralnego pojęcia „odmiana powieściowa” zamiast „gatunek”, a w dalszej części pracy posługuję się określeniem „cechy charakterystyczne powieści pikareskiej” zamiast terminu „cechy gatunkowe”.

³ S. Grzeszczuk, *Blażeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzańskiej XVI i XVII wieku*. Kraków 1970.

⁴ Zob. J. Rzymowski, „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza jako powiastka filozoficzna. „Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych” 1969, nr 4. — L. Fryde, O „*Ferdydurke*” Gombrowicza. W antologii: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i opracowanie Z. Łapiński. Kraków—Wrocław 1984, s. 67. — L. Flaszen, „*Ferdydurke*” — Gombrowicza. W: jw., s. 94. — A. Mencwel, *Antygrotoska Gombrowicza*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965, s. 243. — Z. Malić, „*Ferdydurke*”. Z serbochorwackiego przełożyła J. Łatuszyńska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 138. — A. Kijowski, *Kategorie Gombrowicza*. „Twórczość” 1971, z. 1, s. 82. — M. Janion, *L'Art c'est l'homme qui s'organise*. „Literary Studies in Poland” t. 10 (1983): *Gombrowicz*, s. 76.

⁵ K. A. Jeleński, *Od bosości do nagości. O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza*. W: *Szkice*. Wybór: W. Karpiński. [Wstęp: W. Gombrowicz]. Kraków 1990, s. 41. — M. Głowiński, „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza. Warszawa 1991. Pierwsza na elementy pikareskie u Gombrowicza zwróciła uwagę D. Danek. O ile mi wiadomo, jej studium poświęcone tej problematyce nie zostało dotąd opublikowane. Przypomnieć warto, że autorka ta interpretując Gombrowiczowską *Operetkę* przywołała kontekst menippejsko-karnawałowy, bliski niewątpliwie literaturze łotrzykowskiej. Zob. D. Danek: *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki”*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4; *Oblicze. Gombrowicz i śmierć*. „Znak” 1975, nr 8.

Pikareska w *Ferdydurke*. Rozpoznanie wstępne

Ponieważ specyficzna konstrukcja bohatera, jego stosunek do społeczeństwa i przyjętych w nim powszechnie opinii i poglądów jest sprawą kluczową dla zrozumienia powieści pikarejskiej, problematyka ta zostanie omówiona osobno. Specjaliści wskazują jednak na szereg innych cech, uznawanych za charakterystyczne dla literatury łotrzykowskiej. Nawet jeśli uważa się je za drugorzędne lub mniej istotne, należy podjąć próbę wykazania, że w *Ferdydurke* występują. Cechy te tyczą konstrukcji fabuły i narracji, stylu oraz specyfiki świata przedstawionego powieści pikarejskiej. W kolejności wyliczania i omawiania respektować będę ich charakterystyczność dla powieści pikarejskiej oraz częstotliwość pojawiania się w tekstach.

Historycy i teoretycy powieści pikarejskiej wskazują zwykle na jej autobiograficzny charakter, choć niektórzy jako pikarejskie akceptują powieści pisane inną niż pierwoosobowa techniką narracji⁶.

Narrator *Przedmowy do Filidora dzieckiem podszytego* wyznaje, iż *Ferdydurke* to „prawdziwe wspomnienia” (67)⁷. Na autobiograficzne cechy pierwszej powieści Gombrowicza wskazywali też Zdravko Malić, Artur Sandauer i Konstanty Jeleński⁸. W wypowiedziach tych krytyków można dość wyraźnie wyodrębnić dwa momenty: sugeruje się, że *Ferdydurke* stanowi opis życia i przypadków jej narratora, oraz uwypukla się ich fikcyjny (oniryczny, fantastyczny, mityczny) charakter. W przypadku *Ferdydurke* jednak sprawa się komplikuje, ponieważ istnieją sygnały tekstowe pozwalające na utożsamienie jej narratora z samym autorem dzieła. Na początku książki Józio Kowalski wspomina przecież, że napisał *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (8). Nie zachodzi tu jednak, jak się zdaje, „pakt autobiograficzny” taki, jak rozumie go Philippe Lejeune⁹. Przeszkadza bowiem nazwisko narratora, podważające jego tożsamość z autorem. Bardziej już uzasadnione byłoby chyba stosowanie również Lejeune’owskiego terminu „pakt fantazmatyczny”, choć i to nie bez pewnych zastrzeżeń. O problemach związanych z jasnym ustaleniem personalnego statusu Józia świadczy wyraźnie sformułowanie Malicia, uznającego narratora *Ferdydurke* za częściowo fikcyjnego, częściowo zaś tożsamego z Gombrowiczem. Dla powieści pikarejskiej istotne jest jednak utożsamienie narratora z bohaterem powieści — taką właśnie konstrukcję przeciwstawia Claudio Guillen narracji trzecioosobowej, wyrażającej świadomość zewnętrzną w stosunku do sekwencji zdarzeń i czyniącej możliwym pisanie „poezji” oraz „historii” w arystotelesowskim sensie tych pojęć. Natomiast utożsamienie narratora powieści pikarejskiej z głównym bohaterem powoduje jej nasycenie

⁶ Zob. Guillen, *op. cit.*, s. 93. — Miller, *op. cit.*, s. 121. — Bjornson, *op. cit.*, s. 8.

⁷ Liczba w nawiasie wskazuje stronicę w: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Kraków — Wrocław 1988. *Dziela*. Redakcja naukowa tekstu J. Błoński. Wyd. 2. T. 2. — Oznaczenia stronic z innych przywoływanych utworów Gombrowicza poprzedzam skrótami: D-1 = *Dziennik*. 1953–1956; D-2 = *Dziennik*. 1957–1961 (*Dziela*, t. 7–8). — T = *Testament*. Wyd. krajowe 3. Kraków 1990. — T-A = *Trans-Atlantyk* (*Dziela*, t. 3).

⁸ Malić, *op. cit.*, s. 123–124. — K. A. Jeleński, *Preface*. W: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Roman traduit du polonais par Brone. Paris 1958, s. 11. — A. Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*. Wyd. 3, zmienione. Kraków 1974, s. 102–103.

⁹ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przełożył A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5.

indywidualnym i celowo ograniczonym punktem widzenia narratora. Świat przedstawiony powieści pikarejskiej nie ma więc charakteru rzeczywistości zamkniętej, podsumowanej, widzianej z obojętnej i zewnętrznej perspektywy. Stanowi on raczej „*energeia*” niż „*ergon*”, narrator nie umie zdystansować się od zdarzeń, których jest aktywnym uczestnikiem, nie tylko prezentuje świat, lecz także ocenia go i interpretuje.

Subiektywne postrzeganie rzeczywistości nieobce jest też, jak się zdaje, narratorowi *Ferdydurke*. Nie informowany wcześniej co do wieku Zuty, już przy pierwszym spotkaniu stwierdza autorytatywnie, że dziewczyna ma 16 lat (101). Co więcej, kilkanaście stron dalej określa Młodziakównę jako 17-latkę (133). Charakterystyczny też jest sposób, w jaki Józio postrzega Pimkę podczas ich pierwszej wizyty w domu Młodziaków:

Nagle zobaczyłem, że z belfra wyłazi starość. Nie zauważyłem dotąd, że profesor ma już powyżej pięćdziesiątki, nigdy jakoś przedtem nie przyszło mi to na myśl [...]. [103]

Użyte sformułowania („Nagle”, „Nie zauważyłem dotąd”, „nigdy [...] przedtem”) świadczą, że dokonała się zmiana w sposobie widzenia Pimki przez Józia. Zuta posłużyła narratorowi za katalizator pomagający wydobyć i dostrzec „tkwiącą” w profesorze starość. Przy pierwszym kontakcie Józia i Pimki narrator całkowicie pomija sędziwy wiek filologa, eksponując za to jego cechy „belferskie” (18–19). Postacie więc nie posiadają ustabilizowanego zespołu cech, lecz ukazują różne „oblicza” w zależności od otoczenia, z którym się „rymuje” (bądź nie rymuje). Wszystkie te zależności i układy, wiążące bohaterów w różnorakie „lokalne mikrostruktury”, istnieją, jak się zdaje, w świadomości narratora i dzięki niej.

Podobnie jak jego pikarejscy antenaci narrator nie tylko prezentuje pewną rzeczywistość, lecz także ją interpretuje. Jako przykład przytoczyć można epizod dotyczący wspólnego „siedzenia” Pimki, Józia i Zuty w przedpokoju mieszkania Młodziaków (102–103). W tym niespełna 2-stronicowym fragmencie Józio nieustannie próbuje dociec znaczenia tego, co rozgrywa się wokół („Co się działo?”), a zwłaszcza zrozumieć „siedzenie” Pimki („Dlaczego przyszedł tutaj, żeby siedzieć przy mnie z pensjonarką?”, „Czemu jego starość nie jest zwykłą starością, ale pensjonarską?”, „Co to znaczy – starość pensjonarska?”). Świadomość narratora nastrojona jest na poszukiwanie znaczeń w otaczającym go świecie i jednocześnie współtworzy je. Jest to możliwe dzięki temu, iż rzeczywistość jest chaotyczna i płynna, pozbawiona gwarancji ładu i oparcia w pozajednostkowych normach i hierarchiach.

Przekleństwem ludzkości jest, iż egzystencja nasza na tym świecie nie znosi żadnej określonej i stałej hierarchii, lecz wszystko ciągle płynie, przelewa się, rusza [...]. [9]

Taki pozbawiony centrum, nie zorganizowany wobec jednego punktu odniesienia świat ma tendencję do porządkowania się według reguł, które nazwać by można „zasadami o lokalnym oddziaływaniu”, ponieważ ich moc czy obszar obowiązywania nie jest totalny, lecz ograniczony. „Świat mój się załamał i zorganizował naraz na zasadzie belfra klasycznego” (18) – wyznaje Józio. Później jednak rolę ośrodka krystalizacji świata przejmuje np. „nowoczesna pensjonarka”, dla Miętusa z kolei pełni ją parobek. Poza tym „belfra” czy „nowoczesność” można skompromitować, a wtedy świat znów zapadnie się w chaos, bezładną „kupę”.

Ukazywanej przez powieść pikarejską wizji świata jako chaosu najwięcej miejsca i uwagi poświęcił Stuart Miller, podnosząc ją do rangi najbardziej charakterystycznej i reprezentatywnej właściwości literatury łotrzykowskiej. Powieść pikarejska wyraża według niego intuicję, że świat jest pozbawiony porządku. Nic nie jest w nim ustalone, bohater zaś nie szuka trwałych związków z innymi postaciami powieściowego świata, lecz porusza się razem z nim. Jego chaosowi potrafi przeciwstawić jedynie swój wewnętrzny chaos. W widzeniu świata jako domeny nieporządku i chaosu dostrzega Miller atrakcyjność powieści pikarejskiej w naszych czasach:

Często ujmowana jedynie jako specyficzny wytwór swej epoki, literatura łotrzykowska zdaje się ją wyprzedzać. Chyba tylko w ateistycznym klimacie XX wieku, pozbawionego obietnic bezpieczeństwa w tym lub innym świecie, może stać się tym, czym jest naprawdę¹⁰.

Dopiero więc swoista aura naszych czasów pozwoliła powieści pikarejskiej powiedzieć pełnym głosem to, co w czasach swego powstania mogła przekazać jedynie stłumionym szeptem – prawdę o pozbawionym porządku i transcendentnej gwarancji świecie. Ujmowana od tej strony tradycja pikarejska wydaje się bliska Gombrowiczowi, bliższa chyba nawet *Pornografii* czy tym bardziej *Kosmosowi* niż *Ferdydurke*.

Historycy i teoretycy powieści pikarejskiej utrzymują, że nie można mówić o „idealnym”, charakterystycznym tylko dla niej stylu¹¹. Z drugiej jednak strony dostrzega się pewne podobieństwo stylistycznych chwytów, występujących w poszczególnych powieściach łotrzykowskich. Według Millera część z nich można by nawet uznać za relewantne gatunkowo. Do podobnych wniosków prowadzi także lektura prac poświęconych analizom stylistycznym *Łazika z Tormesu*, *Guzmana z Alfarache* czy *Buscona*. Choć pozbawione ambicji uogólnień teoretycznych, teksty te upoważniają do mówienia o daleko idących i nieprzypadkowych, jak można sądzić, podobieństwach stylistycznych między poszczególnymi powieściami łotrzykowskimi. Miller akcentuje głęboką różnicę między stylami powieści realistycznej i pikarejskiej. O ile ten pierwszy dąży do maksymalnej „przezroczystości”, o tyle w powieści łotrzykowskiej sam język przyciąga nieustannie uwagę odbiorcy. Powodują to liczne gry słowne, dygresje, komentarze, zwroty do czytelnika. Miller dopatruje się związku między chaotyczną wizją świata prezentowaną przez powieść pikarejską a stylem jej narracji, nieskładnym i „rwącym się”. Narrator nie potrafi zapanować nad opowiadanymi przez siebie zdarzeniami, przedstawić ich w uporządkowany sposób. W efekcie czytelnik odnosi wrażenie, że opowiadana historia „wymyka się” narratorowi. Analizując styl powieści pikarejskich wspomina się też często o jego humorystycznym charakterze.

Wiele spośród wymienionych cech, uznawanych za znamienne dla stylu powieści pikarejskiej, można odnaleźć także w *Ferdydurke*. Trudno nie zgodzić się z twierdzeniem Hanny Góreckiej-Dryńskiej, że język gra w *Ferdydurke*

¹⁰ Miller, *op. cit.*, s. 110.

¹¹ Na temat stylistyki powieści pikarejskiej zob. *ibidem*, s. 98. — Alborg, *op. cit.*, s. 488. — L. Spitzer y R. Lida, *Lengua y estilo del Buscón*. W: *Historia y critica de la literatura española*, t. 3. — F. Rico y E. Cros, *Construcción y estilo del „Guzman de Alfarache”*. W: *iw.* — Miller, *op. cit.*, s. 112. — Bjornson, *op. cit.*, s. 89, 106. O dygresjach w powieściach pikarejskich zob. Alborg, *op. cit.*, s. 468. — Bjornson, *op. cit.*, s. 8.

pierwszoplanową rolę i występuje w tej powieści jako byt samodzielny, na którym koncentruje się uwaga odbiorcy¹². Autorka ta poświęciła odrębną pracę pokazaniu mechanizmów powstawania humoru językowego w *Ferdydurke*. Łatwo także wskazać na dygresyjny charakter pierwszej powieści Gombrowicza, wystarczy przypomnieć rozważania Józia zaraz po przebudzeniu czy obie *Przedmowy*. Narrator komentuje także własny tekst i swoje poczynania jako jego twórcy:

Zanim podejmę dalszy ciąg tych prawdziwych wspomnień, pragnę tytułem dygresji zamieścić w następnym rozdziale opowiadanie pod nazwą *Filidor dzieckiem podszyty*. [67]
I znowu przedmowa... i zniewolony jestem do przedmowy [...]. [179]

– oraz zwraca się do potencjalnych czytelników:

Nie, nie żegnam się z wami, obce i nieznanne facjaty obcych, nie znanych facetów, którzy mnie czytać będziecie [...]. [255]

Jedną z najbardziej wskazywanych i najbardziej charakterystycznych cech powieści pikarejskiej jest epizodyczna budowa jej fabuły¹³. Poszczególne epizody są ze sobą luźno powiązane, łączy je w zasadzie tylko osoba głównego bohatera. Na nim także skupia się jednowątkowa akcja powieści. Pozostali bohaterowie tworzą jedynie tło dla protagonisty i jego poczynañ. Najczęściej dochodzi do jednorazowych interakcji między głównym bohaterem a pozostałymi postaciami powieści. Niektóre z nich jednak pojawiają się powtórnie, a nawet kilkakrotnie. Miller opisując to zjawisko użył sformułowania „taneczny wzorzec [*dance pattern*]”, mając na myśli postępowanie głównego bohatera, polegające jakby na tańcu z ludźmi, których spotyka on podczas swych podróży. Pikaro „tańczy” z jednym partnerem, którego porzuca, by kilka czy kilkanaście stron dalej powrócić do niego.

Czas w powieści pikarejskiej jest prosty, pozbawiony inwersji i nawrotów, biegnie jednoznacznie naprzód.

Powieść ta [tj. powieść wędrowek, do której zalicza się także powieść pikarejska] wypracowała jedynie czas awanturniczy. Wyznaczają go bezpośrednio następujące po sobie chwile, godziny, dni, wyrwane z procesu temporalnego¹⁴.

Dodajmy, że każda z tych jednostek czasowych jest równie istotna. Równorzędne są także motywy fabularne powieści pikarejskiej. Miejsce logicznego wynikania motywów (a także epizodów) zajmuje ich metonimiczna przyległość. Być może, właśnie ta cecha powieści pikarejskiej zdecydowała o dużej ilości naśladownictw i kontynuacji takich utworów, jak *Guzman z Alfarache* czy *Łazik z Tormesu*. Dzięki swemu otwartemu charakterowi zdawały się one niejako zapraszać do dołączania kolejnych epizodów.

¹² H. Górecka-Dryńska, *Humorystyczna funkcja języka w „Ferdydurke”*. „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 5, s. 105. Zob. też Głowiński, *op. cit.*, s. 92. Język *Ferdydurke* skupia na sobie uwagę czytelnika przede wszystkim dzięki nasyceniu solecyzmami. Zob. J. Ziomek, *Solecyzmy w „Ferdydurke”*. W zbiorze: *Studia o tropach*. T. 1. Wrocław 1988.

¹³ Zob. Miller, *op. cit.*, s. 131. – Guillen, *op. cit.*, s. 84. Odmienne stanowisko zajmuje Bjornson (*op. cit.*, s. 7).

¹⁴ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*. Przełożyła D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czapplewicz. Warszawa 1986, s. 286.

Epizodyczna budowa *Ferdydurke* rzuca się od razu w oczy. Epizodów tych jest wprawdzie mniej niż w powieściach pikarejskich, lecz łączy je postać Józia. Większość bohaterów drugoplanowych spotyka on raz, niektórzy, jak Pimko, Kopyrda, a zwłaszcza Miętus, powracają kilkakrotnie na scenę zdarzeń. Chociaż podobnie jak w powieści pikarejskiej wszystkie motywy fabularne *Ferdydurke* są semantycznie równorzędne, powieść Gombrowicza odstaje w tym miejscu dość wyraźnie od pikarejskiego wzorca. Epizody powieści łotrzykowskich miały charakter nie strukturalny, lecz sumatywny. Odjęcie lub dodanie któregoś z nich lub też poprzesztawianie miejscami nie zmieniało zasadniczo charakteru całości. Orzekanie podobnych twierdzeń o *Ferdydurke* byłoby niewątpliwie dużym błędem: każdy z elementów powieści jest „na swoim miejscu” i stanowi konieczną część całości, będącej przemyślaną konstrukcją. Istniejące podobieństwa można jednak uzasadnić, pod warunkiem, że umieści się je na płaszczyźnie fabularnej. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że na tym poziomie epizod w ziemiańskim dworze nie wynika logicznie z przygód Józia w domu Młodziaków. Pewna luźność kompozycji była dla XVII-wiecznych twórców powieści pikarejskiej czymś zapewne naturalnym. Chcieli oni po prostu opowiadać ciekawe przygody w miarę nieskomplikowanym sposobem. Jeśli podobną konstrukcję fabularną stwierdzamy w przypadku Gombrowicza, problem rozpatrywać należy w płaszczyźnie stylizacji.

Podkreśla się często fakt, że powieść pikarejska kładzie nacisk na materialną sferę egzystencji¹⁵. Ukazuje to, co w człowieku „niskie”, związane z ciałem i jego potrzebami. Stąd też duża liczba szczegółów opisywanych w powieściach łotrzykowskich. Także w *Ferdydurke* można wskazać na wiele podobnych ujęć, jak np. opis obiadu u Młodziaków czy kolacji u Hurleckich. Nie chodzi jednak o samo podobieństwo motywów, zwłaszcza że ich geneza i funkcja są odmienne. W powieści pikarejskiej bohater należał do społecznych nizin i był nieustannie zagrożony śmiercią z głodu czy wskutek innych rozlicznych niebezpieczeństw. Stąd jego obsesyjne niemal zainteresowanie i detaliczne opisy rzadkich, lecz jakże upragnionych posiłków. Istotne zbieżności między literaturą łotrzykowską a *Ferdydurke* zdają się leżeć gdzie indziej, mianowicie w ukazywaniu prymarnej funkcji pierwiastka biologicznego w człowieku. To, co „wysokie”: kultura, wartości, okazuje się osadzone w tym, co „niskie”, materialne, a także nie dość dojrzałe i nie dość poważne. W obliczu zagrożenia egzystencji kulturowa maska opada z człowieka: po kilku dniach postu dumny arystokrata zachowuje się identycznie jak jego sługa, Łazik z Tormesu.

Zagadnienie biologicznych podstaw człowieka, jego kultury itd. widoczne jest w całej twórczości Gombrowicza, choćby w naczelnej dla niego opozycji dojrzałości i niedojrzałości. Nie miejsce tu na analizę tego zagadnienia, wskazać jednak trzeba na pewne zbieżności z analogiczną, jak się zdaje, koncepcją, którą wyinterpretować można z powieści pikarejskich. W przedstawionym kontekście warto zacytować zdanie samego Gombrowicza:

Bóg czy ideały wcale nie są potrzebne, aby odkryć najwyższą wartość, wystarczy nie jeść trzy dni, a kawałek chleba stanie się wartością, potrzeby nasze stanowią fundament wartości naszych i sensu, ładu, życia. [T 46]

¹⁵ Zob. Guillen, *op. cit.*, s. 83.

Na koniec warto przypomnieć, że opisując powieść pikarejską często mówi się o grotesce oraz o groteskowej deformacji świata i bohaterów. Przeciwwstawiając się ujmowaniu powieści łotrzykowskiej jako jedynie niedoskonałego etapu rozwoju realizmu w literaturze, Juan Luis Alborg pisał o charakteryzującej *Łazika z Tormesu* czy *Guzmana z Alfarache* tendencji do ukazywania rzeczywistości zdeformowanej i zdehumanizowanej, o groteskowych przesadzeniach oraz wyostreniu cech i proporcji¹⁶. To samo dotyczy bohaterów powieści pikarejskiej: ich sylwetki, pozbawione cienia psychologizmu, ujęte są w perspektywie groteski. Największe nasilenie tej tendencji widzi Alborg w *Żywocie Buscona*, najmniejsze w *Guzmanie z Alfarache*. Powieść pikarejska mieści się według niego w estetyce brzydoty, przeciwstawiając się klasycznym i renesansowym kanonom piękna.

Groteska jest jedną z najczęściej stosowanych przy opisie *Ferdydurke* kategorii. O deformacji świata w tej powieści wspominał Józef Wittlin, schematyczność zaś i jednowymiarowość postaci pokreślali Zdravko Malić, Ludwik Fryde i Stefan Kisielewski¹⁷.

Wobec ludzi. Pikarejska strategia bohatera *Ferdydurke*

Pomimo iż wielu historyków i teoretyków powieści pikarejskiej usiłuje opisać charakterystyczne dla niej ukształtowanie fabuły, narracji czy stylu, pozostaje rzeczą niewątpliwą, że większość cech postrzeganych jako pikarejskie koncentruje się wokół głównego bohatera utworów takich, jak *Łazik z Tormesu* czy *Guzman z Alfarache*. Należy więc teraz przyjrzeć się bliżej, czy i jakie cechy łączą bohatera *Ferdydurke* z jego pikarejskimi antenatami.

Bohaterowie powieści łotrzykowskich charakteryzują się stosunkowo młodym wiekiem. Ten skądinąd dość rzucający się w oczy fakt akcentuje kilkakrotnie Guillen. A Józio Kowalski? Chociaż, jak sam wyznaje: „Przeszedłem niedawno Rubikon nieuniknionego trzydziestaka [...]” (6), jego niedojrzałość, brak ukształtowania i specyficzna „młodszość” są podkreślane w wielu miejscach tekstu. W dodatku pomniejszenie Józia przez Pimkę spowodowało zepchnięcie bohatera *Ferdydurke* do roli ucznia VI klasy, 17-letniego młodzieńca.

Kolejną cechą łączącą bohatera *Ferdydurke* z typowym protagonistą powieści łotrzykowskiej jest znikoma rola rodziny w biografii i życiu. Dopiero w trzeciej części *Ferdydurke* dowiadujemy się czegoś o najbliższej rodzinie Józia: jego nieżyjąca już matka i ciotka Hurlecka były ze sobą, chociaż dość daleko, spokrewnione (194). O ojcu bohatera powieści wiemy bodaj tyle tylko, że Józio odziedziczył po nim kształt nosa (196). Najprawdopodobniej więc Józio jest sierotą. Motyw sieroctwa jednak nie wydaje się tu istotny sam w sobie, nie we wszystkich powieściach pikarejskich występuje, nie zawsze bywa akcentowany. Należy rozpatrywać go funkcjonalnie: sieroctwo (bezdomość, porzucenie przez rodziców) podkreśla wyobcowanie i wykorzenienie

¹⁶ Alborg, *op. cit.*, s. 456–457, 458.

¹⁷ Malić, *op. cit.*, s. 129. — Fryde, *op. cit.*, s. 68. — J. Wittlin, *Apologia Gombrowicza*. W: antologii: *Gombrowicz i krytycy*, s. 91. — S. Kisielewski, „*Ferdydurke*”. *Artykuł dyskusyjny*. W: *ju.*, s. 46.

bohatera u początku życia oraz brak legitymizacji dla jego społecznej egzystencji. Z takiej koncepcji bohatera powieściowego Guillen wysnuwa ciekawe wnioski, wykraczające poza teren literatury i tyjące ogólnej wizji jednostki ludzkiej w epoce powstawania większości pikarejskich powieści. Społeczne sieroctwo pikara widzi on jako metaforę sieroctwa „metafizycznego”, zerwania więzi między człowiekiem a Bogiem pojmowanym jako jego Ojciec i Kreator.

Przy takiej interpretacji sieroctwa pikara, jako radykalnego zerwania z przeszłością i korzeniami społecznymi, należy wskazać na co najmniej dwa istotne z tego punktu widzenia momenty w życiu Józia. Po pierwsze, zostaje on gwałtownie wyrwany ze snu. Motyw ten, warto przypomnieć, występuje też w wielu innych utworach Gombrowicza, np. w *Slubie*. Egzystencja bohatera rozpoczyna się jakby na nowo, po przebudzeniu zmuszony jest stawić czoło takim sytuacjom, w których jego dotychczasowe doświadczenie i wiedza na niewiele mogą mu się przydać. Po drugie, groteskowo pomniejszony przez Pimkę, Józio jakby po raz kolejny zrywa z przeszłością, przestaje być nawet jako tako ukształtowanym 30-latkim i autorem *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, staje się natomiast 17-letnim uczniakiem, którego młodość i brak doświadczenia są nieustannie akcentowane i który od nowa niejako musi zapoznawać się z zachowaniami i konwencjami, obowiązującymi w środowiskach, z którymi się styka.

Powieść pikarejska kreuje więc bohatera samotnego i wyalienowanego. Nie do końca jednak. Pojawia się zawsze ktoś, kto w zastępstwie rodziny kierować będzie życiem pikara i znacząco na nie wpływać, przez pewien czas przynajmniej stanowiąc pierwsze *medium* pomiędzy bohaterem a światem. Guillen wskazuje na wiele przykładów istotnej roli granej przez wuja protagonisty w powieściach łotrzykowskich, np. w *Przypadkach Idziego Blasa* bądź w *Przypadkach Rodericka Randoma*¹⁸.

W *Ferdydurke* odnaleźć można fragmenty świadczące o tym, że wujem Józia jest nie kto inny, jak sam profesor Pimko (17 – 18). Sugestia taka pojawia się jednak tylko dwukrotnie, dość zresztą niewyraźnie, sam wątek pokrewieństwa obu bohaterów powieści nie jest w jej dalszych partiach rozwijany. Bo też nie sam fakt pokrewieństwa jest najistotniejszy. Łazik z Tormesu nie ma wcale wuja, a jego pikarejski charakter bynajmniej na tym nie cierpi. Opiekunem i wychowawcą chłopca jest stary ślepiec, wprowadzający go w świat żebraczko-łotrzykowskich reguł i norm. W postaci czy to wuja, czy wymienionego poprzednio starca, czy samego Pimki wreszcie – dopatrywać się należy, jak sądzę, figury przewodnika *à rebours*, będącego ironicznym bądź parodystycznym nawiązaniem do postaci takich, jak Wergiliusz z *Boskiej Komedii* Dantego czy też, w nieco szerszej perspektywie, do Jungowskiego archetypu starca. Postać ta bowiem odnosi się do znaczeń związanych z mądrością, doświadczeniem i wiedzą. Starzec też nierzadko wprowadza młodego człowieka w świat społecznych reguł i zachowań. Jeżeli o postaci pikara mówi się często jako o antybohaterze, to jego opiekun zasługuje na miano antyprzewodnika, inaugurującego negatywne doświadczenie swego podopiecznego.

Bez wątplenia wpływ Pimki na Józia jest zdecydowanie negatywny. Począwszy od groteskowego pomniejszenia, rozpoczyna on całą serię kosz-

¹⁸ Guillen, *op. cit.*, s. 86.

marnych doświadczeń bohatera powieści, maltretując go na różne sposoby i wciskając w kolejne „formy”. O ile degradacja bohatera powieści pikarejskiej zachodziła głównie na płaszczyźnie moralnej, o tyle w przypadku Józia dokonuje się ona na płaszczyźnie egzystencjalnej (pomniejszenie) oraz – co istotniejsze – intelektualnej. Pimko bowiem, który „reprezentuje [...] rasę przeżuwaczy i niszczycieli wszystkiego, co w kulturze żywe”¹⁹, poddaje Józia naciskowi społecznych stereotypów i całej sfery pseudokultury.

Związki łączące bohatera powieści pikarejskiej z otoczeniem i środowiskiem społecznym są jedną z najciekawszych cech literatury łotrykowskiej. Liczne podobieństwa do tych stosunków wykazują analogiczne relacje zachodzące w powieściowym świecie *Ferdydurke*. Pikaro nie występuje nigdy samotnie, poza środowiskiem ludzkim i niezależnie od niego. Wielu badaczy powieści pikarejskiej posługuje się pojęciem interakcji przy opisie relacji zachodzących pomiędzy głównym bohaterem a postaciami, które spotyka on na swojej drodze²⁰. Kategoria ta była nieraz wykorzystywana dla naświetlenia charakteru związków łączących Józia z innymi bohaterami *Ferdydurke*. Niemal wszyscy piszący o tej powieści wskazywali też na wagę napięć i konfliktów, jakie rodzą się między Józkiem a otaczającymi go postaciami, na jego osadzenie w ludziach oraz uzależnienie od środowiska, od jednostek lub małych grup ludzi, z którymi się styka²¹. Zależności te zachodzą na kilku płaszczyznach. Jedną z nich stanowi stosunek do panujących w społeczeństwie (lub w pewnych społecznych mikrogrupach) norm postępowania oraz zachowań uznawanych za obowiązujące. Zmuszonemu życiową sytuacją bohaterowi *Gila Blasa* czy *Łazika* z *Tormesu* nie pozostaje nic innego, jak nauczyć się wielu sposobów postępowania, inne bowiem reguły obowiązują go jako służącego księdza, jako służącego szlachcica czy wreszcie jako towarzysza bandy opryszków. Ciśnienie tych norm jest jednak dla niego odczuwalne. Nigdy nie jest całkowicie przystosowany do panujących w danej grupie czy społeczności reguł, zawsze pozostaje, w taki czy inny sposób, na marginesie. Nawet jeśli uda mu się zadomowić gdzieś na dłużej, szybko wypada z danej roli, co wyraża się choćby w dużej liczbie profesji, które nieustannie zmienia.

Nieprzystosowanie do środowiska, z którym przychodzi mu się zetknąć, cechuje także Józia. 30-letni bohater *Ferdydurke* jest w sposób naturalny obcy w środowisku szkolnym czy na stacji u Młodziaków. Żadna z reguł postępowania, do których Józio musi się dopasować, nie jest dla niego naturalna, każda z masek uwiera go, każda rola postrzegana jest jako narzucona i obca. Niezdolność bohatera *Ferdydurke* do poddania się obowiązującym konwencjom i schematom ukazywano niejednokrotnie.

Oddziaływanie społeczeństwa na jednostkę stawia także kolejny problem: zagadnienie statusu osoby i jej ontologii. Podmiot, uzależniony od innych,

¹⁹ Malić, *op. cit.*, s. 118.

²⁰ Zob. Guillen, *op. cit.*, s. 78. – Miller, *op. cit.*, s. 4. – Bjornson, *op. cit.*, s. 34, 119.

²¹ Zob. Malić, *op. cit.*, s. 146. – Fryde, *op. cit.*, s. 62. – Mencwel, *op. cit.*, s. 243. – F. M. Cataluccio, *Gombrowicz filozof*. Tłumaczyła z włoskiego K. Bielas. W antologii: *Gombrowicz filozof*. Wybór i opracowanie J. Illg i F. M. Cataluccio. Kraków 1991, s. 14. Najpełniej kategorie interakcyjne zastosował do analizy dzieł Gombrowicza Z. Łapiński: *Ja Ferdydurke. Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985; *Ślub w kościele ludzkim*. „Twórczość” 1966, nr 9.

poddany nieustającej presji otoczenia i sytuacji, ma tendencję do fragmentaryzacji i rozpadu osobowości oraz do utożsamienia jej z zespołem ról społecznych. Osoba nie istnieje jako samodzielny, niezależny byt, lecz jest każdorazowo projektowana przez sytuację, w jakiej się znajduje i której funkcję stanowi. Na miejsce wizji człowieka jako substancji obdarzonej niezmiennymi cechami, działającej w świecie, który może mieć na nią wpływ, lecz nie wnosi zasadniczych zmian, otrzymujemy szereg „ja” momentalnych, powstających w poszczególnych interakcjach. Jest to konsekwencja zerwania przez powieść pikarejską z esencjalistyczną wizją człowieka (Guillen), ujęcia go w kategoriach nie stałego i stabilnego zespołu cech charakteru, lecz stawania się i procesu (Bjornson). Nie zbliża to bynajmniej pikara do bohaterów tzw. powieści edukacyjnej, ukazującej stopniowe dojrzewanie jednostki. Pikaro zmienia się, lecz się nie rozwija.

W bardzo zbliżony sposób opisywano także bohatera *Ferdydurke*. Małgorzata Szpakowska zauważa zmianę formy jego ja w zależności od partnerów, Andrzej Mencwel zaś posuwa się wręcz do stwierdzenia, że Józio „Czuje się tym tylko, czym tworzą go Inni, czym kreuje go więź z nimi”²².

Jak dotąd, analizowałem destrukcyjny wpływ społeczeństwa na jednostkę. Pikaro był narażony nie tylko na oszukanie czy okradzenie. Zbiorowość, w której żył, chciała zmusić go do posłusznego odgrywania zaprogramowanych dla niego ról. Podobnie Józio narażony był na odkształcenie osobowości, popadnięcie w nieautentyczność i alienację. Patrząc przez moment na rzecz nie z punktu widzenia historii literatury, lecz historii myśli społecznej, powiedzieć by można, że zarówno dla powieści pikarejskiej, jak i dla *Ferdydurke* o wiele bliższa niż Russowska umowa społeczna jest Hobbesa wizja społeczeństwa jako „*bellum omnis contra omnes*”.

Chociaż zagrożony stale przez innych — pikaro jednak nie umie się od nich uwolnić, żyć poza nimi. Guillen nazywa go „półoutsiderem”, gdyż nie potrafi on ani całkowicie się przyłączyć, ani faktycznie porzucić swych towarzyszy. Może jedynie uciekać z jednego miasta do drugiego, zmieniać kolejnych panów i opiekunów, lecz nigdy nie zdoła uwolnić się od nich ostatecznie i całkowicie. Uczy się też, jak postępować, by przeżyć w społeczeństwie, próbuje walczyć o margines wolności, stara się oswobadzać z narzucanych mu ról. Za przykład takiej aktywności służyć mogą epizody *Łazika z Tormesu* opisujące pobyt głównego bohatera u księdza lub jego ucieczkę od pierwszego towarzysza łotrzykowskich peregrynacji, ślepego starca.

Podobnie przedstawia się sytuacja bohatera *Ferdydurke*. Ludzie ukazywani dotąd jako zagrożenie są jednocześnie niezbędni mu do życia, działania, wreszcie do tworzenia samego siebie, gdyż zakreślają granice autokreacji podmiotu. W procesie interakcji jest on nie tylko deformowany, lecz także formowany, w oparciu o innych może realizować swe cele i stawać się osobowością społeczną. Józio jest agensem i patienssem jednocześnie: choć ulega wypaczeniom w procesie kontaktu ze społeczeństwem, potrafi uniezależnić się od innych, wydobyć się z każdej z narzucanych mu ról, wygrywając jednych ludzi przeciw innym. Podobnie z formą: rodzi się ona ze stosunków

²² M. Szpakowska, *Gombrowicz uporządkowany*. Jw., 1986, nr 11/12, s. 82. — T. Komentant, *Gombrowicz*. Jw., s. 176. — Mencwel, *op. cit.*, s. 251.

międzyludzkich, z wzajemnych tarć i konfliktów. Maski i role, choć narzucają coś obcego, konwencjonalnego, i co za tym idzie, ponadjednostkowego, są jednocześnie jedynym dostępnym środkiem wyrażenia siebie.

Z przedstawionym tu wywodem wiąże się blisko problem natury i jej miejsca w powieści pikarejskiej. Dla bohatera tej powieści nie ma ucieczki poza społeczeństwo, w świat arkadyjskiej utopii. Opisy przyrody prawie nie występują w *Łaziku z Tormesu* czy *Gilu Blasie* i nie odgrywają znaczącej roli w strukturze powieści, która jakby nie projektuje dla nich miejsca. Zdaniem Guillena powieść pikarejska powstała jako odpowiedź i jako przeciwieństwo w stosunku do utworów pastoralnych, które stanowią jej antyगतunek. Akcentowanemu przez te ostatnie związkowi człowieka z naturą literatura łotrzykowska przeciwstawiała kulturę (społeczeństwo, miasto) jako właściwe środowisko i obszar działania swego bohatera.

Opozycję między naturą a kulturą podkreślają też często autorzy prac poświęconych *Ferdydurke*²³. Wprawdzie sfera kultury w tym utworze oraz jej schematy i mechanizmy mają charakter alienacyjny, jednakże radykalne oswobodzenie się z niej nie jest dla Józia osiągalne. W powieści pikarejskiej nie ma miejsca na Russowską wizję człowieka jako „*animal naturale*”, przypomina on raczej Arystotelesowskie „*dzoön politikon*”, przy etymologicznym rozumieniu słowa „polityka (polityczny)”, wskazującym na związek człowieka ze środowiskiem miejskim, a więc tym, co przeciwstawione stanowi naturalnemu. Naturą człowieka jest sztuka (rozumiana jako całość tego, co sztuczne, a więc ludzkich wytworów, artefaktów) — by przywołać na koniec błyskotliwy paradoks Edmunda Burke’a.

Powieść pikarejska wniosła do świadomości europejskiej problematykę istotną nie tylko dla *Ferdydurke*. Ukazała jednostkę zależną od innych jednostek, od grupowych nacisków, ról społecznych, konwencji i stereotypów, od których jednak nie ma ucieczki. Guillen sugeruje szczególną aktualność tej problematyki po drugiej wojnie światowej. Była jednak bardzo istotna także wtedy, gdy powstawała *Ferdydurke*, w czasach rodzących się totalitaryzmów. Refleksja filozoficzna i społeczna tamtych czasów podkreślała ją na wiele sposobów: jako popadanie w nieautentyczność (Heidegger), jako grupowe i społeczne zakorzenienie myślenia jednostki (Mannheim). Korzeni tej tradycji myślowej szukać należy w pracach Alexisa de Tocqueville’a, który w tyranii większości i tworzonych przez nią ideologii doszukiwał się powodów postępującego wyobcowania jednostki w społeczeństwie. Jest to kolejna, może najważniejsza cecha łącząca *Ferdydurke* z powieścią pikarejską, która od czasów *Łazika z Tormesu* aż po nasze dni stanowiła świadectwo alienacji ludzkiej.

Wobec literatury. Pikarejska strategia narratora i autora *Ferdydurke*

Istotą poczynań Józia Kowalskiego była nieustanna ucieczka. Bohater *Ferdydurke* wymykał się kolejnym próbom przyprawienia mu „gęby”, przypisania do jednoznacznie określonej roli. Jednocześnie pełna autentyczność nie była mu dostępna. Mógł jedynie zmieniać role i maski, krążyć pomiędzy

²³ Zob. Cataluccio, *op. cit.*, s. 14. — Malić, *op. cit.*, s. 125–128. — Sandauer, *op. cit.*, s. 13.

współbohaterami i wygrywać jednych przeciw drugim. Tej sferze doświadczeń i działalności Józia, mieszczącej się w płaszczyźnie egzystencjalnej, odpowiada ją poczynania narratora i autora na poziomie tekstualnym²⁴. Zarówno narrator, jak i autor, każdy w swoim obszarze kompetencji, powtarzają ruch wymykania się i ucieczki, tak charakterystyczny dla bohatera *Ferdydurke*. Ruch ten jest dwukierunkowy. Z jednej strony należy stawić czoło tradycji literackiej, której ciężenie odczuwa narrator *Ferdydurke*, gdy tylko zasiada do pisania swojej powieści. Z drugiej strony, na młodego autora czyhają recenzenci, krytycy i czytelnicy. Jak pisze Zdzisław Łapiński:

W świecie literackim Gombrowicza ciało potrzebuje innego ciała, świadomość innej świadomości. Podobnie potrzebuje czytelnika autor. Pisarz pragnie partnerów i boi się ich. Są, oczywiście, niezbędni, ale stanowią jednocześnie wieczne zagrożenie²⁵.

Sam Gombrowicz przyznawał, że jego dzieła rodzą się pomiędzy nim samym, formą a czytelnikiem (D-1 125). Akt lektury jednak nie jest czynnością niewinną, przypomina raczej zadawany dziełu przez czytelnika gwałt:

Pisarz i dzieło są czymś mieniącym się i nieuchwytnym – dopiero czytelnik utrwala je w jakimś określonym i naczelnym sensie. [D-2 21]

Krytyka natomiast „jest jak palec położony na brzmiającej strunie – zabija wibrację” (D-1 13). Co do samej *Ferdydurke* zaś:

postarałem się, aby dobrze i jaskrawo stało się widoczne, że książka pisana jest w strachu przed krytyką, w nienawiści do krytyki i w żądzy uchylecia się krytyce. [D-1 119]

Czytelnikowi więc należy wszelkimi sposobami „psuć grę”, nie pozwolić, by „mieniący się i nieuchwytny” tekst przekształcił on w jednowymiarowe dzieło. Jak z zadaniem tym radzi sobie narrator *Ferdydurke*?

Narrator

Jako główny bohater *Ferdydurke* Józio Kowalski jest nieustannie nastawiony na doświadczanie obecności innych. Jako narrator powieści i autor własnego tekstu doznaje obciążenia wynikającego z nieustannego oddziaływania cudzych tekstów, którymi jego narracyjny dyskurs jest przesiąknięty. Tekst Józia jest więc *par excellence* intertekstem, istniejącym pomiędzy tekstami obcymi i wobec nich. Na kluczową rolę intertekstualności dla zrozumienia *Ferdydurke* zwrócił uwagę Michał Głowiński²⁶. Intertekstualnych nawiązań dopatrzoneo się w *Ferdydurke* bardzo wiele. Za najważniejsze uznać można aluzje do *Boskiej Komedii* Dantego, *Przedświtu* Krasińskiego, *Platońskiego Fajdrosa*, dzieł Prousta, Rabelais’ego czy do *Kazań świętokrzyskich*. Wyrażenie „wieśniak z Paryża” da się, być może, rozumieć jako aluzja do *Wieśniaka paryskiego* Aragona.

²⁴ Na paralelizm doświadczeń Józia-bohatera *Ferdydurke*, Józia-narratora oraz samego jej autora wskazywali m.in.: J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Kraków 1982, s. 277. – Łapiński, *Ślub w kościele ludzkim*, s. 100. – M. Janion, *Sobowtóry i osobliwości Gombrowicza*. „Dialog” 1975, nr 2, s. 135.

²⁵ Łapiński, *Ja Ferdydurke*, s. 58; o celowym myleniu czytelników i recenzentów zob. s. 58–59. Zob. też J. Błoński, *Rozbieranie Józia*. „Teksty Drugie” 1993, nr 3, s. 13, 21.

²⁶ Głowiński, *op. cit.*, s. 82–83.

W odwołaniach *Ferdydurke* do innych tekstów uderza najbardziej, obok ich mnogości, różnorodność. Miejsce uporządkowanej tradycji historyczno-literackiej zajmuje heterogeniczna, niespójna suma referencji i „ech” intertekstowych, z których utkana jest mowa narratora *Ferdydurke*. Nie mamy w przypadku tej powieści do czynienia z ukrytymi w jej strukturze nawiązaniami do określonego prototekstu bądź grupy prototekstów, w której dałoby się odkryć porządek i ład, płynące z zakorzenienia w danej tradycji. Nie chodzi także o pisanie swojego tekstu „na” jakimś tekście cudzym, niejako „pasożytwanie” na nim. Istotne natomiast wydaje się pewne pisarskie doświadczenie, wskazujące na niemożność stłumienia we własnej mowie cudzego głosu, który wciąż pojawia się i daje o sobie znać w narratorskim dyskursie. Niepodobna uniknąć cytatu i aluzji, popadania w „tekstową” nieautentyczność, „bo co moje, nie Moje, podobnież Kradzione!” (T-A 39). Skoro być człowiekiem znaczy udawać i „recytować” człowieka, być skazanym na odwieczne, lecz naturalne aktorstwo (D-29) – to być narratorem znaczyłoby być skazanym na równie nieuchronne i równie naturalne cytowanie, pastiszowanie i „powtarzanie” cudzego tekstu.

Ten nieuchronny nacisk tradycji literackiej łagodzić jednak można przez umykanie od jednego tekstu do drugiego, nawiązywanie dialogu i natychmiastowe przerywanie go, niedopuszczanie do jednoznacznego ustalenia tekstu stojącego za tekstem własnym i będącego źródłem jego inspiracji. Wśród cudzych tekstów można krążyć jak pikaro wśród swych panów i opiekunów, zacierać ślady spędzając sen z oczu miłośnikom wpływologicznych dociekań.

Cytaty (czy raczej kryptocytaty) w *Ferdydurke* nie zdają się wносить zbyt wiele do zrozumienia powieści, bardziej rozpraszą niż skupiają znaczenie utworu, przyczyniając się raczej do utrudnienia niż ułatwienia interpretacji. Nawiązując do sformułowania „pusta epickość”, użytego przez Głowińskiego przy interpretacji *Pornografii* Gombrowicza, rodzaj literackich odniesień występujący w *Ferdydurke* można by nazwać „pustą intertekstualnością”²⁷. Zdaje się ona funkcjonować na poziomie „fizyki” utworu, służyć li tylko praktyce konstrukcji tekstu, zawieszając w próżni i podważając jego hermeneutykę, która usiłuje dociec znaczeń na płaszczyźnie metafizyki dzieła.

Można jednak przypuszczać, że Gombrowicz, wróg wszelkiej abstrakcji, walczy nie tylko z literackimi bądź filozoficznymi stereotypami. Za tekstem krył się dla niego zawsze człowiek, osobowość, która pociągała i interesowała, przytłaczając jednocześnie swoją wybitnością²⁸. Mielibyśmy więc tu do czynienia z rodzajem psychomachii podobnej do tej, którą opisywał w swych książkach Harold Bloom. Ukazuje on historię literatury angielskiej jako walkę wielkich osobowości, usiłujących „zabić” swych literackich „ojców” i uwolnić się od ich nacisku przez tekstowe strategie „złego odczytania [*misreading*]”, „dezinterpretowania”, zacierania śladów obecności ojca i jego tekstu w tekście własnym²⁹.

²⁷ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 299–300. Na temat charakteru intertekstualnych aluzji w *Ferdydurke* zob. W. Bolecki, *Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991, s. 21–23.

²⁸ Zob. W. Gombrowicz, *Grube nieporozumienie*. W: *Varia*. Paryż 1973, s. 20, 41.

²⁹ H. Bloom, *Poetry and Repression*. New Haven 1976.

Strategia narratora *Ferdydurke* jest jednak nieco odmienna. Po pierwsze, chce on uniknąć wpływu nie jednego, określonego „ojca”, lecz co najmniej kilku literackich poprzedników. Nawiązując nieco żartobliwie do koncepcji Blooma, a zarazem do literatury pikarejskiej, powiedzieć by można, iż podobnie jak Guzman z Alfarache, którego matka jest prostytutką, nie zna swego prawdziwego ojca, tak też tekst *Ferdydurke* nie potrafi określić jednoznacznie swego literackiego poprzednika (proto- czy archetekstu).

Po drugie, narrator *Ferdydurke* nie stosuje „mylnego odczytania” dzieł swych literackich „ojców”, lecz wrywa z kontekstu pewne cytaty i wpisuje je w tekst własny. Nagromadzenie różnorodnych odwołań przeważnie do tzw. klasyki, czy to rodzimej, czy obcej, także służyć może jako sposób na radzenie sobie ze zbytnim ciężeniem tradycji i przeszłości. Tekst *Ferdydurke* przypomina bowiem bibliotekę Gonzala:

najcenniejsze, najbardziej szacowne to dzieła geniuszów samych, najprzedniejszych Ludzkości duchów, ale [...] Gryzą się, Gryzą, ale też Tanieją od nadmiaru swego. [T-A 83]

Wielość, wręcz nadmiar cytatów w *Ferdydurke*, pozornie niefunkcjonalnych i prowadzących donikąd, służy więc narratorowi do uzyskania większej swobody i dystansu w stosunku do literackich kanonów.

Myląc czytelnika, pozostawiając go na wydeptanych tylko do połowy ścieżkach intertekstualnych, narrator *Ferdydurke* bronił swej proteuszowej nieokreśloności. Inną z jego metod, wymierzona tym razem w interpretacyjne wysiłki czytelnika, jest strategia autokomentarza. Chciałbym tu zająć się tylko *quasi*-krytycznymi tekstami i zawartymi w strukturze *Ferdydurke*, szczególnie zaś obiema *Przedmowami* — do *Filidora dzieckiem podszytego* i do *Filiberta dzieckiem podszytego*, które starają się wyjaśnić genezę dzieła i jego konstrukcję. Felietony Gombrowicza poświęcone *Ferdydurke* oraz dotyczące jej partii *Dziennika* pozostawiam na uboczu.

Komentarz, w tym wypadku przedmowa, to tekst krytyczny poświęcony innemu tekstowi, mający na celu przybliżyć i wyjaśnić jego znaczenie, poddać możliwe kierunki interpretacji czytelnikowi. W lekturowych oczekiwaniach odbiorcy występuje więc jako metatekst w stosunku do tekstu pierwotnego oraz podstawowego, którym jest dzieło literackie. Powinien zatem stabilizować i domykać znaczenie tekstu, nad którym się nadbudowuje, który ma ambicję zrozumieć i wyjaśnić. A jak postępuje narrator *Przedmowy do Filiberta dzieckiem podszytego*? Jak przystało na rzetelnego komentatora, chce „wyjaśnić, zracjonalizować, uzasadnić, wytłumaczyć i uporządkować” (179). Zamiast jednak „naczelnej myśli” dzieła, którą zobowiązał się wydobyć, otrzymujemy isticie rabelais’owską wyliczankę mąk, z których każda leżeć może u podstaw dzieła (180—182). Podobnie niepowodzeniem kończy się próba uchwycenia dzieła w kategoriach relacyjnych, osadzenia go „wobec, względem i w stosunku”, ponieważ także w tym przypadku otrzymujemy wyliczankę, w której na dodatek reprezentowane są różne grupy społeczne (od arystokracji po gminy) oraz różne grupy czytelnicze (uczniowie, inni literaci, krytycy) Narrator nie potrafi także określić przynależności gatunkowej dzieła: określić, czy jest ono „powieścią, pamiętnikiem, parodią, pamfletem, wariacją na tematy fantazji, studium — i co przeważa w nim: żart, ironia czy głębsze znaczenie, sarkazm [...]” (183). Jako komentator swojego dzieła narrator *Przedmowy*

ponosi więc klęskę. Zamiast wyjaśniać i skupiać sens — wręcz przeciwnie, rozprasza go. Nie precyzuje nawet własnej metody, jaką chciałby obrać przy wyjaśnianiu dzieła, pragnie bowiem „skomentować dzieło analitycznie, syntetycznie i filozoficznie” jednocześnie (179).

Obok sprzeczności między funkcją komentarza i kierowanymi w jego stronę oczekiwaniami czytelników a tym, co w komentarzu znajdują, dochodzi jeszcze sprzeczność inna. Tekst krytyczny powinien być traktowany jako dyskurs serio, różny od dyskursu literackiego, na którego temat formułuje sądy i tezy. Tymczasem obie *Przedmowy* są literacko nasycone nie mniej niż tekst główny, można w nich odnaleźć wiele np. figur retorycznych. Ten wysoki stopień retorycznej organizacji tekstów obu *Przedmów* nie pozwala uznać występujących w nich wyliczeń, wykrzyknień czy zwrotów do czytelnika za jedynie *ornamenta sermonis*. Stanowią one raczej świadomy zabieg, podważający status komentarza jako metajęzyka opartego na solidnych podstawach dyskursu, zdolnego do opisania rzeczywistości, jaką stanowi tekst literacki. Dochodzi jeszcze do tego fakt umieszczenia obu *Przedmów* w tekście głównym powieści, co powoduje kolejne osłabienie mocy metatekstowego dyskursu³⁰.

Gombrowiczowski dyskurs krytyczny kompromituje się więc jako metajęzyk, ukazując swą literacką, niepoważną strukturę. Zamiast finalnego znaczenia i rewelacji sensu oferuje jego dyseminację, mnożenie znaków bez oparcia na trwałym fundamencie metajęzyka. Jeżeli sprawy mają się tak, jak to próbowałem nakreślić, Gombrowicz wyprzedził współczesną nam refleksję teoretyczno-literacką. Wielu teoretyków literatury (Barthes, de Man, Hartmann) wskazuje na kryzys metajęzyka i wyłonienie się nowego typu komentarza, czy to filozoficznego, czy też krytycznoliterackiego.

Pikarejska strategia narratora *Ferdydurke* skierowana była zarówno przeciw ciężącej nad nim literackiej tradycji, jak i przeciw czytelnikowi. Nawiązaniem do tekstów pochodzących z odległych od siebie nawzajem kulturowych tradycji powodował on, iż „gryząc się” między sobą i „taniejąc” przez to, pozwalały mu zyskać dystans wobec instytucji literatury i jej kanonów. Jednocześnie wodzony po manowcach był czytelnik, nie mogąc osadzić jednoznacznie dzieła w określonej tradycji i na próżno szukając wyjaśnienia go w narratorskich komentarzach. Na swoim obszarze kompetencji łotrzykowską taktykę realizuje także autor powieści.

Autor

Bohater *Ferdydurke* odczuwa nieustanny nacisk i presję ze strony cudzych egzystencji, jej narrator — ze strony obcych tekstów, nieustannie „przebijających” przez jego dyskurs. Autor natomiast poddany jest ciśnieniu przeróżnych literackich konwencji, stereotypów, motywów i struktur. Jedną z takich struktur jest gatunek literacki.

Lektura zarówno samej *Ferdydurke*, jak i dotyczących jej tekstów krytycznych pokazuje wyraźnie, jak wiele gatunkowych wzorców można odnaleźć i wyodrębnić w pierwszej powieści Gombrowicza. Mówi się przy tym już to

³⁰ Zob. A. Zalewski, *Dyskurs w narracji fikcjonalnej*. Wrocław 1988, s. 182.

o konkretnych konwencjach gatunkowych, jak powiastka filozoficzna (Fryde), powieść pikarejska (Głowiński), powieść awanturyczna (Janion) czy gatunki literatury popularnej w ogóle, już to formułuje się sądy nieco ogólniejsze, wskazujące raczej na pewną poetykę niż na konkretny gatunek (gatunki), np. na poetykę snu czy groteskę³¹. Wskazuje się także na podejmowanie tylko pewnych elementów konwencji gatunkowych, jak np. powieści psychologicznej czy powieści szlacheckiej³² lub jedynie poszczególnych powieściowych motywów. Artur Sandauer np. uważa porwanie Zosi za typowy dla powieści szlacheckiej motyw *raptus puellae*, Ewa Majewska-Thompson zaś pokazała, że autor *Ferdydurke* parodiuje cały szereg motywów z *Braci Karamazow* Dostojewskiego³³. Ta sama autorka udowodniła, że bohaterowie obu wplecionych w tekst *Ferdydurke* nowelek zawdzięczają swe imiona nawiązaniu do XVIII-wiecznego traktatu szachowego *Analyse du Jeu des Echecs* Philidora³⁴.

Żadna z konwencji gatunkowych, jakie da się w *Ferdydurke* zauważyć, nie jest zrealizowana w sposób całkowity i pozbawiony parodystycznego dystansu. Niektóre, jak powieść szlachecka czy realistyczna, są parodiowane poprzez ukazanie sztuczności charakterystycznych dla nich motywów. Od innych podmiot autorski dystansuje się poprzez ich niepełne realizowanie, podjęcie pewnego tropu i porzucenie go w dalszej części tekstu, rozbudzenie lekturowych oczekiwań czytelnika i rozczarowanie, jakie staje się jego udziałem wskutek niedopełnienia „paktu gatunkowego” ze strony autora. Bardzo istotna rola przypada tu oczywiście parodii jako efektowi uświadomienia sobie sztuczności pewnej formy (w tym wypadku gatunkowej) oraz środkowi dystansowania się wobec niej.

Zamiast zrealizowanego w sposób mniej czy bardziej doskonały gatunkowego wzorca, stanowiącego warunek inteligibilności i możliwości ustalenia sensu dzieła, czytelnik postawiony jest przed „stereofoniczną” (Barthes) różnorodnością tekstu, oferującego mu wiele różnorodnych „wejść”, z których żadne jednak nie prowadzi do pełnej i jedynej perspektywy genologicznej utworu. Sprawę komplikują jeszcze, rzecz jasna, teksty obu nowel oraz przedmowy do nich, przyczyniając się do gatunkowej amorficzności utworu. *Ferdydurke* więc bliska byłaby koncepcji „powieści-worka”, czemu zresztą dało wyraz wielu krytyków, pisząc o niej jako o mieszaninie powieści i eseju filozoficznego czy też stwierdzając, że nie jest ona ani powieścią, ani traktatem, ani parabolą, lecz jakby wszystkim razem³⁵. Te właściwości powodują, że *Ferdydurke* jest

³¹ Zob. Malić, *op. cit.*, s. 115.

³² Zob. Głowiński, „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza, s. 58.

³³ Sandauer, *op. cit.*, s. 157. — E. Majewska-Thompson, *Gombrowicz*. Londyn 1984, s. 132–133.

³⁴ Majewska-Thompson, *op. cit.*, s. 71. François-André Philidor był przede wszystkim znanym i cenionym twórcą muzyki religijnej i oper komicznych. Pochodził z rodziny Danican — dynastii muzyków, która przybrała przydomek Philidor. Zob. *Dictionnaire illustré des musiciens français*. Paris 1961, s. 307. „Collection Seghers”. — *Dictionnaire de la musique*. T. 1. Paris 1970, s. 839. Dziękuję prof. Michałowi Głowińskiemu za zwrócenie mi uwagi na fakt tożsamości autora *Analyse du Jeu des Echecs* z muzykiem F.-A. Philidorem.

³⁵ Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Warszawa 1982, s. 86–89. Na temat heterogeniczności gatunkowej *Ferdydurke* zob. też Cataluccio, *op. cit.*, s. 9. — J. Jarczyńska, *Problematyka i metoda twórcza w „Ferdydurke”*. „Twórczość” 1945, nr 2, s. 129.

książką „niedojrzałą” pod względem formy i traktując o niedojrzałości (biologicznej, społecznej) może stanowić jej literacki ekwiwalent³⁶.

Krążąc wokół różnych konwencji i stereotypów, wykorzystując je niczym budulec do tworzenia własnego tekstu, autor *Ferdydurke* nie pozwala zająć żadnemu z nich dominującej pozycji. Zamiast dać swemu dziełu solidne podstawy gatunkowe, woli igrać z ustalonymi społecznie i funkcjonującymi w świadomości czytelniczej regułami pisania. „Literacki” pikaro wie jednak równocześnie, że od reguł tych uciec nie sposób, że nie da się stworzyć dzieła radykalnie nowego. Tu jego świadomość bliska jest postawie *bricoleur’a*³⁷. O ile jednak ten ostatni zadowolona się konstruowaniem nowych dzieł z zastanych elementów, o tyle pikaro, odczuwający nieustanny nacisk form, stereotypów i konwencji, jest nie tylko konstruktorem, lecz i destrukctorem jednocześnie. Choć bowiem nie umie (nie chce) uciec od ciężaru tego, co dane mu uprzednio przez tradycję, wykorzystuje jej elementy w taki sposób, by utrudnić czytelnikowi-„konsumentowi” ich łatwą klasyfikację i opanowanie.

W płaszczyźnie kompetencji autora należy także umieścić wybory dotyczące kluczowych elementów struktury tekstu, do których należą niewątpliwie jego tytuł oraz zakończenie. Tytuł z racji swej inicjalnej pozycji winien wskazywać, ogólnie przynajmniej, znaczenie utworu, sugerować kierunki interpretacyjne. Rozbudza on zainteresowania czytelnika, stanowiąc pierwszy krok na drodze interpretacyjnych konkretyzacji. Nierzadko nawiązuje do tytułu innego dzieła, czego szkolnym wręcz przykładem jest *Nie-Boska komedia* Krasieńskiego. W przypadku *Ferdydurke* sprawa wygląda nieco inaczej. Jej tytuł stanowi wprawdzie tekstowe nawiązanie, lecz nie do analogicznego elementu strukturalnego, tylko do imienia postaci występującej w powieści Sinclaira Lewisa pt. *Babbitt*³⁸. Czytelnik-erudyta znający powieść Lewisa i oczekujący, że dzięki swemu odczytaniu otrzymał sekretny klucz do zrozumienia utworu Gombrowicza, zawiedzie się jednak. Nawiązanie *Ferdydurke* do dzieła amerykańskiego pisarza kończy się bowiem na samym tytule i nie jest w żaden sposób kontynuowane. Tekstowy dialog został kapryśnie podjęty i porzucony.

Opisując pikarejską strategię autora *Ferdydurke* należy także wspomnieć o specyficznym zakończeniu powieści i jego funkcji. Źródło, z którego zaczerpnięty został kończący *Ferdydurke* dwuwiersz oraz rolę, jaką on odgrywa, pokazał Głowiński w swej cytowanej tu wielokrotnie pracy³⁹. Dwuwiersz ten został wyróżniony odmiennym drukiem, rymowaniem i oddzieleniem od głównej części tekstu, co zdaje się stanowić argument na rzecz przesunięcia go ze sfery narracji na obszar kompetencji autora powieści. Samo zaś wyróżnienie pewnego fragmentu tekstu, zwłaszcza końcowego, zwraca ku

³⁶ Zob. G. Lappasade, *Paris — Berlin*. W zbiorze: *Gombrowicz*. Red. K. A. Jeleński et D. de Roux. Paris 1971, s. 253.

³⁷ Na temat *bricoleur’a* i *bricolage’u* zob. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*. Przełożył A. Zajaczkowski. Warszawa 1969, s. 38. O *bricolage’u* w twórczości Gombrowicza pisali: J. Jastrzębski, „*Pornografia*” — *próba stworzenia nowego języka*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 72, przypis. — R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 75–76. Sformułowania „*ready-made*” w podobnym kontekście używa Bolecki (*op. cit.*, s. 72–82).

³⁸ Pochodzenie tytułu *Ferdydurke* ustalił B. Baran (*Ferdy Durke*. „Znak” 1984, nr 5/6). Zob. też H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 214.

³⁹ Głowiński, „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza, s. 36.

niemu uwagę czytelnika, który może zasadnie mniemać, że ma do czynienia z fragmentem szczególnie istotnym dla właściwej interpretacji tekstu i niosącym ważną informację. Także i te czytelnicze oczekiwania pozostają w wypadku *Ferdydurke* zawiedzione, sam zaś czytelnik, przebrnąwszy przez trudną przecież powieść, dowiaduje się, że „kto czytał, ten trąba!” Zamiast domykać tekst *Ferdydurke*, ułatwić lub ukierunkowywać interpretacyjne poczynania czytelnika, kończący powieść dwuwiersz bierze ją jakby w nawias, stanowi element dezorientujący lekturę.

Nie przesądzając o możliwych nawiązaniach czy aluzjach, warto w tym miejscu nadmienić o podobnych chwytach zastosowanych przez André Gide’a w niektórych jego wczesnych utworach, zwłaszcza w pochodzącej z 1892 r. *Podróży Uriana*. Powieść ta również kończy się wierszem, skierowanym do adresatki zwanej raz Panią, raz Ellis. Podkreśla się w nim, że cały utwór ma charakter zmyślenia: („kłamstwem jest ta książka cała”). Podróż zostaje przeniesiona z planu egzystencjalno-realnego w oniryczny („Ta podróż snem tylko moim”) oraz – co ciekawe – tekstualny („nie opuszczaliśmy nigdy / naszych rozmyślań pokoi, / życia nie widząc, żyliśmy. / Czytaliśmy”)⁴⁰. Pomimo różnic między dwuwierszem z *Ferdydurke* a kończącym utwór Gide’a wierszem pt. *Przesłanie* (podniosły, zamiast groteskowego, charakter, obecność adresata, którego brak w kończącym powieść Gombrowicza wierszyku) podobieństwo zdaje się występować w samym akcie dystansowania się wobec własnego utworu i mylenia czytelnika co do charakteru tekstu (który jest efektem snu, rozmyślań, lektur, a nie realnie odbytej podróży w przypadku utworu Gide’a) czy też sensu nazbyt poważnej i pozbawionej ludycznego charakteru lektury (w przypadku *Ferdydurke*).

Podobne chwytów stosował zresztą Gide w innych utworach. Jego opowiadanie *Mokradła* kończy się aż trzema dopiskami: wierszowanym *Przesłaniem*, pisany poetycką prozą fragmentem pt. *Alternatywa* oraz najbardziej zaskakującym *Wykazem zdań najbardziej godnych uwagi* w „*Mokradlach*”, w którym obok, jak się wydaje, całkowicie przypadkowo wybranych i wcale nie najważniejszych dla zrozumienia utworu zdań jest także miejsce do wypełnienia przez czytelnika⁴¹. Samo zaś umieszczenie na końcu utworu aż trzech dopisków sprawia wrażenie, jakby autor nie mógł rozstać się ze swoim tekstem, nie potrafił domknąć go ostatecznie i zakończyć czynności pisania. Poglądy Gombrowicza są też bardzo podobne do opinii, jakie narrator *Mokradel* wygłasza na temat roli czytelnika w procesie konstituowania finalnego znaczenia utworu:

Zanim wyjaśnię innym treść mojej książki, zaczekam, aby wyjaśnili mi ją inni. [...] Oczekujemy zewsząd objawienia rzeczy; od czytelników oczekujemy objawienia naszych dzieł.

– oraz na temat zubożającego i ograniczającego charakteru każdej interpretacji:

Chcieć [...] wyjaśnić [książkę], to przede wszystkim zaraz ograniczyć sens [...]⁴².

⁴⁰ A. Gide, *Immoralista i inne utwory*. Przełożyła I. Rogozińska. Wstępem opatrzył L. Budrecki. Warszawa 1984, s. 103.

⁴¹ *Ibidem*, s. 198–200.

⁴² *Ibidem*, s. 127.

Nie było moim zadaniem pokazanie, że *Ferdydurke* jest powieścią pikarejską. Literatura łotrzykowska należy nieodwołalnie do historycznoliterackiej przeszłości. Nie znaczy to jednak, że do historycznoliterackiego lamusa. Dowodów żywotności dostarczają liczne w XX w. nawiązania do utworów takich, jak *Łazik z Tormesu* czy *Guzman z Alfarache*. Ta żywotność powieści pikarejskiej, niezależnie od tego, czy rozpatrujemy ją jako osobny gatunek powieściowy, jako grupę luźno powiązanych między sobą tekstów czy wreszcie tylko jako zespół literackich motywów, stanowić winna usprawiedliwienie i uzasadnienie próby pokazania pikarejskiego charakteru pierwszej powieści Gombrowicza.

Jeśli konwencji powieści pikarejskiej zdecydowałem się przyznać w *Ferdydurke* rolę uprzywilejowaną, to stało się tak dlatego, iż jest ona, moim zdaniem, zrealizowana na wszystkich poziomach Gombrowiczowskiego tekstu: stylistycznym, narracyjnym i fabularnym. Także postać samego Józia wykazuje wiele podobieństw do bohaterów łotrzykowskich opowieści. Józio wciąż stara się wymykać rolom narzucanym mu przez współbohaterów. Wie jednak, że inni, choć nieustannie odkształcają, jednocześnie pomagają mu ukształtować się i uformować. Bez nich nie mógłby istnieć.

Różne maski, tyle że tekstowe i „literackie”, nakładają także narrator i autor powieści. Narrator nie tylko opowiada swą historię, ale jednocześnie ją komentuje. „Cudzy głos” zaś, który nieustannie pobrzmiwa w jego mowie i spycha go w literacką „nieautentyczność”, pozwala jednocześnie ukształtować własny narracyjny dyskurs. Autor z kolei, pisząc (czy raczej udając, że pisze) powieść (powieści), esej, traktat, powiastkę, nie pisze w końcu... żadnej z nich. Powiedzieć by można, że nie jest on „producentem”, nie tworzy bowiem formy radykalnie nowej, lecz „konsumentem”, smakoszem uczyty literackiej złożonej z wielu dań, urozmaiconej i przygotowanej dla subtelного i wyrafinowanego podniebienia.

Najszerszym i najogólniejszym kontekstem dla pikara i pikarejskości wydaje się postać błazna widzącego „świat na opak”, kontestatora kultury oraz jej „wysokich” i poważnych wartości⁴³. Postrzegany od tej strony, pikaro okazałby się bliskim kuzynem „wieśniaka z Sandomierskiego”, spacerującego sobie jak po własnym ogrodzie wśród rozżarzonych kuźni katolicyzmu, marksizmu, egzystencjalizmu (D-1 145). Obu właściwa jest polityka polegająca nie na zastępowaniu jednej formy (życiowej, literackiej) inną, lecz na „rozluźnieniu samego stosunku do formy” (D-1 60).

Strategia identyfikowana przeze mnie jako pikarejska nie ma, rzecz jasna, ambicji do opisanie wszystkich mechanizmów skomplikowanej gry z czytelnikiem, jaką uprawiał autor *Pornografii*. Z drugiej jednak strony kusi zastosowanie jej w szerszej perspektywie, ukazującej Gombrowiczowski stosunek do kultury w ogóle. Ciekawe byłoby także porównanie pikara z pojawiającą się często u Gombrowicza, szczególnie na łamach *Dziennika*, postacią tancerza. Płaszczyzną tego porównania mogłoby stać się kluczowe, moim zdaniem, dla zrozumienia twórczości autora *Ferdydurke* zagadnienie ruchu i sposobu jego ukazania w dziele (poprzez dzieło) literackim czy dziele sztuki w ogóle.

⁴³ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Goreniewie. Opracowanie, wstęp i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975.