

Jan Błoński

Rozbieranie Józia

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (21), 5-21

1993

Artykuł został 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.

Szkice

Jan Błoński

Rozbieranie Józia

Ferdydurke jest najchętniej czytana z powieści Gombrowicza, przynajmniej w Polsce. Polscy czytelnicy uważają ją też często za najlepszą, inaczej niż zagraniczni, którzy cenią nieraz wyżej *Pornografię*. Może warto chwilę pomyśleć, skąd ta popularność *Ferdydurke*. Chyba najpierw stąd, że — mimo dwuznacznego zakończenia — ogólna tonacja powieści jest szalenie wesoła, mamy też czytając wrażenie, że autor bawi się równie dobrze co my... Z tej wesołości sporo musi jednak umknąć etranżerom. Polski czytelnik o wiele łatwiej rozpoznaje miejsca i środowiska, gdzie dzieje się *Ferdydurke*, słowne zaś rozhasanie Gombrowicza dociera doń bezpośrednio. Zapewne, nie ma już (czy jeszcze) ziemian, a Słowacki wieszczy rzadziej i ciszej; rodakom łatwiej jednak docenić trafność i złośliwość obyczajowych obserwacji, wpisanych pośrednio w półtora wieku polskiej prozy. Ten sam dwór — rodzinny — posłużył Gombrowiczowi za model w *Ferdydurke* i w *Pornografii*. Przed wojną jednak w nim bywał, okupację rysował z wyobraźni. Nie można powiedzieć, aby polskiemu czytelnikowi było to całkiem obojętne... chociaż pojmuje on już, że trafność tej rekonstrukcji ma niewielkie znaczenie dla zrozumienia *Pornografii*.

Może to zabrzmieć już zaskakująco: przed i po wojnie — *Ferdydurke* została wydana pod koniec 1937 roku, pierwsze wydanie ma na okładce rok 1938 — przed wojną zatem wielu ludzi, może nawet większość,

czytało *Ferdydurke* jako humorystyczną (satyryczną?) powieść obyczajową. Także interpretacje z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (powieść wznowiono dopiero w 1957) podkreślały silnie ideo-społeczny aspekt *Ferdydurke*. Kto jak kto, ale Sandauer czuł dobrze artystyczne nowatorstwo Gombrowicza. Ale i on uważał *Ferdydurke* za nowe *Wesele*, złośliwą panoramę polskiej kulturalnej niemocy... Polak tradycyjny, okopany w szkole i we dworze, walczyć miał tutaj z karykaturalnymi fanfaronami scjencyzno-inżynierskiego postępu.¹ Pimkowie i dzisiaj trzymają się nie najgorzej, rasa zaś Młodziaków rozpleniła się znacznie, choć nie do Paryża jeździ po swoje mądrości, lecz za ocean. Więc i dzisiaj czytelnik polski może łatwo dostrzec gombrowiczowską krytykę postaw czy stylów myślenia. Ale łatwiej mu już chyba zachwycić się literacką osobliwością tej powieści. A także — oryginalnością pisarskiego spojrzenia na człowieka, czyli na powieściową antropologię Gombrowicza.

I jedna, i druga — poetyka i antropologia — są chyba wyraźniejsze, lepiej widoczne w *Pornografii* i *Kosmosie*. Ale nie musi to koniecznie być zaletą. *Ferdydurke* tchnie świeżością i humorem, zdaje się dziełem człowieka, który siebie szuka, który nie jest jeszcze zupełnie pewien, kim jest i do czego zmierza. Gombrowicz zaznacza też silniej swój dystans do opowiadanej historii... i do swego dzieła. Można nawet powiedzieć, że tym dystansem kokietuje czytelnika. Podobnie jest jeszcze w *Trans-Atlantyku*, powieści będącej generalnym i prowokacyjnym atakiem na polskie tradycje, obyczaje i mitologie. W *Pornografii* Gombrowicz jest już w pełni sobą, ale kto jest w pełni sobą, ten poznał także swoje granice i ten smutek dojrzałości jest w obu ostatnich powieściach dobrze widoczny, podobnie jak dokładność i przemyślenie literackiej roboty.

Dzisiaj znamy całego Gombrowicza i ta znajomość zmienia — rzecz jasna — lekturę *Ferdydurke*². O wiele lepiej widać linię rozwoju pisarza i nawet — wewnętrzną logikę jego pierwszej powieści. Sporo też o niej napisano — i najświetniejszymi piórami. Ale dużo jeszcze da się o tym arcydziele powiedzieć! Poczynając od budowy *Ferdydurke*, która rzadko tylko zajmowała dłużej krytyków, tak bardzo wydawała się oczywista...

¹ Por. A. Sandauer *Początki, świetność i upadek rodziny Młodziaków*, w: *Pisma zebrane*, t. 3, Warszawa 1985, s. 263–306.

² Cytaty według wydania: W. Gombrowicz *Ferdydurke*, Kraków 1986, *Dzieła*, t. 2; w dalszym ciągu podaję numer strony.

Ale przecież wcale nie jest oczywista, raczej — w swej ostentacyjnej symetrii — osobliwa!

Największym urokiem *Ferdydurke* jest — moim przynajmniej zdaniem — jej zupełna nieprzewidywalność. Roi się ona od niespodzianek — sytuacyjnych, osobowych, stylistycznych — i stąd aura młodości, niezwykłości, radosnego oczekiwania, jaka z niej emanuje. Świat *Ferdydurke* jest otwarty — otwarty na zmianę, inność, różnicę. Życie jej bohatera (a może też postaci, chociaż w mniejszym stopniu) składa się z „przygód”, ze zdarzeń niezwykłych, nieoczekiwanych i, co może ważniejsze, do siebie niepodobnych... Przygody te mogą być nie tylko „zewnętrzne”, nie dość na tym, że bohatera czekają dziwne spotkania i zdarzenia, łaski i gniewy losu. On sam jest równie nieobliczalny jak świat.

Może zmienić się z dorosłego w chłopca, podobnie jak chłopci zmieniać się mogą w psy. Popada w niespodziewane zależności, jest niemal niewolnikiem Pimki, a na pewno — pajacem pensjonarki... Ale uzyskuje też nadzwyczajną władzę, choćby nad Zosią. Poznaje istoty, o których istnieniu zapomniał, jeżeli je nawet podejrzewał... i zaznaje uczuć, których się w sobie nie domyślał (co poznać po jego chwiejnym stosunku do pensjonarki i do „parobka”). Robinsonowi przyszło przeżyć najdziwniejszą przygodę — przygodę zupełnej samotności — ale w tej samotności pozostał tym samym trzeźwym, pobożnym i pracowitym Anglikiem. Bohater Gombrowicza, wokół którego roi się od ludzi, jest Robinsonem własnego wnętrza, którego nawet nigdy nie rozważa, nie roztrząsa... czy dlatego, że tak bardzo jest nieobliczalne? W bohaterze-narratorze *Ferdydurke* zdarzyć się może wszystko, podobnie jak wszystko zdarzyć się może w świecie zewnętrznym. Krótko mówiąc, bohater *Ferdydurke* jest jakby wiązką szans, skupieniem możliwości... Dlatego właśnie blask tej powieści jest blaskiem młodości, czasu zaistnienia po raz pierwszy.

Ale jeśli bohater, to także narrator, bo powieść napisana została w pierwszej osobie. Przechodzi on tak daleko idące przekształcenia, że świat opowiedziany (przedstawiony) traci zwykłość i jednorodność; tym samym zaś nabiera niesłyszanego i niesłuchanego wyglądu... Ten narrator jest najpierw kimś, kto przeszedł „niedawno Rubikon nieuniknionego trzydziestaka”(s. 6), nie zdołał się jednak „ustalić”, czyli ożenić i zdobyć określonego zawodu. „— Józiu — mówiły (mu) ciotki — czas najwyższy (...). Jeżeli nie chcesz być lekarzem, bądźże przynajmniej kobieciarzem lub koniarzem, ale niech będzie wiadomo...” (s. 7). To

zwlekaniu i niedookreśleniu dręczy go i sprawia, że nieraz śni mu się on sam, jakim był, gdy miał „lat piętnaście i szesnaście” (s. 6). Co ciekawsze, napisał i ogłosił książkę zatytułowaną *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, czyli dokładnie tak, jak brzmiał tytuł gombrowiczowskiego debiutu. Kiedy obudziwszy się rozważa, skąd powstało w nim „to niewolnictwo niedokształtowania, to zapamiętanie w zieleni”, czy to epoka sprawiała, czy pochodzenie „z kraju szczególnie obfitującego w istoty niewyrobione, poślednie, przejściowe” (s. 14) — dostrzega pod piecem własnego — żywego! — sobowtóra. Zdejmuje go niepoahamowane obrzydzenie...

i nie mogąc już powstrzymać wyciągniętej ręki trzasnąłem w twarz pełnym zamachem. Precz! Precz! Nie, to wcale nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego, jakiś kompromis między światem zewnętrznym a wewnętrznym [...]. Jęknął i znikł — dał susa. A ja zostałem sam, a właściwie nie sam — gdyż nie było mnie, nie czułem, abym był, i każda myśl, każdy odruch, czyn, słowo, wszystko wydawało się nie moje, lecz jakby gdzieś ustalone poza mną, zrobione dla mnie — a ja właściwie jestem inny! [...] Ach, stworzyć formę własną! Przerzucić się na zewnątrz! Wyrzucić się! [s. 16].

I tak zabiera się do pisania „dzieła swojego własnego, takiego jak ja, identycznego ze mną” (s. 17). Ale dzieło to już zostało rozpoczęte — bo przecież niczym innym nie są strony poprzedzające!... kiedy pojawia się profesor Pimko i zabiera Józia do szkoły. Pimko — nie wiadomo dlaczego — chrzci Józia „Kowalskim” (s. 20), czyli byle kim — i takim dziwnym stworem bohater–narrator pozostanie aż do momentu, kiedy udaje mu się wydostać spod uroku Młodziakówny. Odchodząc z domu „nowoczesnych” czuje się „na setny ułamek sekundy” lekki i żaden (s. 177). Zaczepia go jednak Miętus i nakłania, aby pójść razem na poszukiwanie parobka, Miętusowego ideału. W trzeciej sekwencji swoich przygód Józio jest już jednak wyraźnie starszy od Miętusa, który zresztą także szybko dorósł, skoro osiągnął już „niespełna osiemnaście wiosen” (s. 231). Trafiają do dworu: bohater, który pochodzi — jak jego twórca — ze środowiska ziemiańskiego, pełni wobec swego szkolnego kolegi rolę mentora i poniekąd opiekuna, znowu do chwili, gdy Miętus prowokuje minirebelię służby. Uciekając z Zosią, Józio jest już całkiem dorosły. Porwał ją przecież i żenić się może, a zatem powrócił do swego naturalnego wieku. A więc te trzy „przygody” nie były niczym innym niż jego dojrzewaniem lub może raczej — kształtowaniem.

Skoro ten sam człowiek pojawia się w *Ferdydurke* w dwu wcieleniach, może poręczniej byłoby przyjąć, że powieść ma dwóch narratorów.

dojrzałego i niedorosłego? Teoretycznie możliwe, takie rozwiązanie nie znajduje uzasadnienia w tekście i to aż z dwu powodów.

Po pierwsze, nie jest tak, że odmłodzony i upupiony Józio stracił pamięć i świadomość swego wieku. Pamięta i rozumie, co się z nim stało, ale nie może działać jako dorosły, ponieważ wszyscy uznali go za sztubaka! A skoro go uznali, on sam zaczął postępować jak sztubak, ba, myśleć i odczuwać jak sztubak! W istocie więc nie tyle jest, ile gra rolę (lub raczej, nie może nie grać roli) niedorostka. Jest zakłęty, zaczarowany... Podobna przygoda zdarzała się też królewnom (królewicom). Zakłęci czy uśpieni, pamiętali jednak, kim są, wiedzieli, do czego zostali powołani. Ale nie mogli się poruszyć, objawić, działać zgodnie ze swoim „ja”, przechowanym w pamięci... Zaczarowany Józio nie przestaje być narratorem, opowiada powieść, więc jego tożsamość nie może zostać podana w wątpliwość.

Po drugie, nie jest to ostatni cud nad narratorem, który sprawia Gombrowicz. *Ferdydurke* nie składa się tylko z historii Józia, w skład powieści wchodzi także opowiadania i przedmowy wtrącone. Skąd się wzięły, kto je napisał? Przecież nasz dobry znajomy z pierwszego rozdziału, pisarz, który opublikował już *Pamiętnik z okresu dojrzewania!* „Zanim podejmę dalszy ciąg tych prawdziwych wspomnień — powiada w pierwszej przedmowie — pragnę tytułem dygresji zamieścić w następnym rozdziale opowiadanie pod nazwą *Filidor dzieckiem podszyty*” (s. 67). Przedmowę napisał na pewno, podobnie jak następną, do *Filiberta*: „zniewolony jestem do przedmowy, nie mogę bez przedmowy i muszę przedmowę, gdyż prawo symetrii wymaga, aby *Filidorowi dzieckiem podszytemu* odpowiadał *dzieckiem podszyty Filibert*, przedmowie zaś do *Filidora* przedmowa do *Filiberta dzieckiem podszytego*” (s. 179). Co do opowiadań, sprawa bardziej zawikłana: narracyjne „ja” zostaje w *Filidorze* rozszyfrowane — pośrednio, w dwu osobnych miejscach! — jako dr Antoni Świstak, asystent. Więc bohater–narrator *Ferdydurke* nie napisał wcale *Filidora*, „zamieścił” go tylko w powieści? Tak by należało przyjąć, gdyby — jak filologowi przystało — ufać tylko słowu pisanemu... Jeśli wreszcie chodzi o *Filiberta*, niejaki Gombrowicz (Witold, nie Józio!) miał na pewno coś z nim wspólnego, skoro opublikował go osobno — i pod innym tytułem — jeszcze przed ogłoszeniem *Ferdydurke*.

Jakie z tej całej płątaniny wnioski? Chyba takie, że dzięki zmączeniu, przysłonięciu, rozmnożeniu bohatera–narratora staje się on nie tyle

lepiej widoczny, bo widać go niejasno, niedokładnie... ile bardziej obecny. Właśnie dlatego, że nie wiadomo dobrze kim jest, zwraca ku sobie spojrzenie czytelnika. Im trudniej go uchwycić, określić, tym więcej miejsca zajmuje na literackiej scenie! Jak się ten dziwny osobnik rozpycha, jak bardzo domaga się uwagi! Pełniąc wewnątrz powieści aż „trzy role — bohatera, opowiadającego oraz pisarza”³ — może mieć jednocześnie szesnaście i trzydzieści lat, mieszkać na stacji mając całkiem przyzwoite mieszkanie, chodzić do szkoły i pisać opowiadania, a nawet poprzedzać je przedmowami, co czynią zazwyczaj ludzie szczególnie poważni... Czujemy, że nie ma udręki, która mu nie grozi... i nie ma komedii, której by nie zagrał. Urządza się wszakże tak, aby wyjść z tych prób cało i dać do zrozumienia, że ze wszystkimi potrafi sobie poradzić! Czy nie poznajemy już „naszego błazna” dumającego, „jakimiż jeszcze figlami i skokami nas” ucieszyć?⁴

Im wyrazistsza, osobliwsza narracja, tym bardziej każe myśleć o autorze. Opowiadający jest jakby delegatem pisarza w powieści, cóż dopiero, kiedy szarogęsi się w fikcji, zagarnia nie swoje role i podszywa się pod autorską tożsamość. Swoją książkę o Gombrowiczu Łapiński zatytułował *Ja Ferdurke*⁵. Ale Ferdurke jest niemalże anonimem, skromnym Freddy Durke z *Babitta* Sinclaira Lewisa. Tylko Pan Bóg raczy wiedzieć, czemu to w miarę śmieszne nazwisko urzekło Gombrowicza... Może więc trafniej — czy złośliwiej — byłoby napisać *Ja Gombrowicz*? Jeśli bowiem Gombrowicz — jako pisarz — jest tak silnie obecny w *Ferdurke*, to dzięki rozchwianiu postaci bohatera-narratora i wielorakim sztuczkom, w których ten sobie ulubował. Narracja neutralna, niezauważalna, stale ze sobą tożsama przenosi uwagę czytelnika na przedmiot opowieści i pozwala o sobie zapomnieć, podobnie jak o autorze. W *Ferdurke* jest dokładnie przeciwnie. Gombrowicz czyni wszystko, aby rozchwiać jej tożsamość, podobnie zresztą jak stabilność takich kategorii powieściowych jak postać, fabuła, czas i przestrzeń przedstawione. Cóż dopiero powiedzieć o gatunku... Wszystkie te manipulacje — zrodzone, rzecz jasna, z ducha parodii — zostają bowiem zaliczone przez czytelnika na konto autora. Co Gombrowicz doskonale wie i we właściwej chwili wykorzysta.

³ M. Głowiński „*Ferdurke*” *Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1991, s. 45.

⁴ Por. W. Gombrowicz *Dziennik (1961–1966)*, *Dziela*, t. 9, Kraków 1986, s. 74.

⁵ Z. Łapiński *Ja Ferdurke*, Lublin 1985.

Dlaczego trzydziestolatek nie mógł napisać swego wielkiego dzieła? Dzieła, które byłoby najgłębiej i najpełniej jego. Dlaczego — ledwie zaczął je pisać — do pokoju wtargnął Pimko, on zaś nie potrafił go odgonić? Chyba dlatego, że miał — zasiadając do pisania — raczej mylne pojęcie o sobie i świecie. Mianowicie myślał, że wystarczy wpatrzeć się w siebie, dostatecznie trafnie, uczciwie i głęboko wpatrzeć się we własną osobowość, aby ją właściwie i uczciwie wyrazić — i tym samym zdobyć uwagę i serca czytelników. Ale przecież raz już tej sztuki próbował! Napisał *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (*explicite* wzmiankowany w *Ferdydurke*) i choć ten przyjęty został życzliwie, to jednak nie całkiem tak, jak się spodziewał. Nie tylko doktorowa z Wilczej⁶, nie tylko więc ta doktorowa, którą ostatecznie można by chyba zlekceważyć... ale także ludzie znani i wybitni przyjęli *Pamiętnik* kwaśno, uznając go za dzieło śmieszne i niedojrzałe. A jeśli nawet zobaczyli w nim talent, to uczynili to jakoś poklepliwie i obraźliwie, tak, aby zaznaczyć swą wyższość i swoje doświadczenie... Jak udowodnił przekonująco Jerzy Jarzębski, krytyczna recepcja *Pamiętnika* wcale nie była niepocholebna, przeciwnie. A jednak Gombrowicz odczuł ją jak policzek. Może to świadczyć o tym, że odłoniła mu jakiś niedostatek czy lukę w jego literackiej filozofii: zlekceważył — pisząc — jakiś istotny czynnik, jakąś istotną prawdę literackiego działania... i teraz będzie musiał ten czynnik odnaleźć i wykorzystać. Pojawia się on też od razu w *Ferdydurke* pod postacią profesora Pimki! Wskazuje na to najpierw podobieństwo nazwiska — Sinko = Pimko. Potem to, że Pimko, zaganiając bohatera–narratora do szkoły, myli jego ciotkę z jego książką:

nieboszczka miała swoje wady (wyliczył), lecz miała też zalety (wyliczył). [...] w sumie książka niezła, to jest. chciałem powiedzieć, raczej trójka z plusem — — więc ostatecznie, krótko mówiąc, nieboszczka była dodatnim czynnikiem [s. 17].

Wreszcie: Pimko natychmiast rozpoznaje w leżących na stole papierach „rozpoczęty brulion”. Czegóż to brulion? Ależ *Ferdydurke* — te pierwsze strony, które przed chwilą omawiałem... i czytał te strony „belfrem i moje żywiołowe teksty asymilował belfrem typowym”(s. 18). Jego czytanie, „pobłażliwe” spojrzenie i protekcyjne „siedzenie” — porażają bohatera i sprawiają, że poddaje się on bez oporu pedagogicznej

⁶ Por. W. Gombrowicz *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936 nr 7, s. 209–211; przedr. w: B. Schulz *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 165–166.

kuracji, którą postanowił mu zaaplikować Pimko, zapisując go „do szkoły dyr. Piórkowskiego” (s. 21). Piórkowskiego! A więc do szkoły literackiej, gdzie pióra ostrzą i szlifują! Pimko chce go wyuczyć literatury, wdrożyć i podporządkować literacko! Młody autor odbiera to od razu jako zamach na własną twórczość: „Żegnaj, Duchu, żegnaj — rozpoczęte dzieło, żegnaj formo własna i prawdziwa, witaj, witaj, formo straszna, infantylna, zielona i niewypierzona!” (s. 21). Ale godzi się zauważyć, że — chcąc nie chcąc — Pimko odgrywa bardzo istotną rolę w literackim rozwoju naszego autora: oto swoją własną obecnością wprowadza czynnik — czy nawet wprowadza problematykę — której w *Pamiętniku* nie było, albo było stosunkowo niewiele, w postaci nie wykształconej jeszcze i niewyrazistej... Można wręcz powiedzieć, że w pierwszym rozdziale ukazuje Gombrowicz — w literackiej postaci — genezę i oryginalność własnego utworu. Abstrakcyjna i literacka świadomość znajduje od razu fikcyjny powieściowy wykładnik i tym samym od razu prezentuje swą oryginalność. Pierwsze kilkanaście stron *Ferdydurke* unaocznia nam jakby Gombrowicza „uprzedniego”, Gombrowicza, którego rozwój zatrzymał się na *Pamiętniku*... Razem z nową powieścią zjawia się, niejako za sprawą Pimki, a więc czytelnika debiutanckiej książki... zjawia się problematyka, która stanowić będzie właściwą nowość *Ferdydurke*. Można doprawdy podziwiać funkcjonowanie tej literackiej wyobraźni: twórczy pomysł wciela się natychmiast w postać i niejako rodzi fabułę, która z kolei rozpędza refleksję, domagając się intelektualnej prezentacji! Prezentacji, która pojawi się wkrótce w przedmowie do *Filidora dzieckiem podszytego*... Dla literackiego geniuszu idea i obraz są bliźniakami.

Problematyka formy — właściwa problematyka i oryginalność Gombrowicza — pojawia się zatem za sprawą czytelnika — tutaj Pimki, czytelnik jest tym „drugim”, z którym pisarz nie może się nie liczyć. Czytelnik — odkrywa Gombrowicz — jest inherentnie i nieuchronnie obecny w dziele literackim: potrafi wpływać na pisarza niejako bez jego wiedzy i jego woli, bytuje bowiem w samym pisarzu, w postaci — dodajmy już od siebie — horyzontu możliwości i oczekiwań. Czytelnik — w tej właśnie nieokreślonej postaci — jest granicą możliwości pisarza, to on określa punkt, którego pisarz nie może przekroczyć, stanie się bowiem całkowicie niezrozumiały. Czytelnik ogranicza wolność pisarza i zmusza go do przyjęcia rozmaitych pośrednich (czyli w jakimś stopniu oczekiwanych) sposobów na wyrażenie literackich fantazji... A więc czytelnik

także współ-kształtuje dzieło, czyniąc to często poza świadomością pisarza i — kto wie? — wbrew jego najgłębszym popędom i fantazjom! Więc właśnie Sinko–Pimko — odstawiając Gombrowiczowi mechanizm kształtowania dzieła — pchnął go na drogę literackiej oryginalności! Nie mógł już — jak w *Pamiętniku*, o wiele bardziej wsobnym — popuszczać bezkarnie cugli fantazji i drążyć osobliwości jednostkowej *psyche*! Zrozumiał, że nigdy nie napisze „dzieła swojego własnego, takiego jak ja” (s. 17), jeżeli nie uwzględni innego... choćby w postaci czytelnika. Czytelnik bowiem współ-kształtuje „Gombrowicza”, zarówno jako autora, jak i jako człowieka... a więc właśnie po to, aby jego dzieło było jego własne („takie jak ja”, „identyczne ze mną” — s. 17) musi on wprowadzić weń obecność, wpływ i działanie innych ludzi. Ale nie dlatego, żeby chciał tych ludzi ukochać, wyszydzić czy w aniołów przerobić! Dlatego tylko, że oni już są w nim, już kierują jego piórem! Nie można więc o nich zapomnieć, udawać, że ich nie ma... można ich najwyżej przechytryć. Ponieważ siedzą we wszystkim, co pomyśli i napisze nasz autor, nie można ich wyrzucić; można jedynie wyjawić ich obecność, pokazać, jakimi sposobami uciskają, kształtują autora.

A jak autora, to oczywiście także bohatera (bohaterów). Jeśli bowiem jest tak, jak odkrył pisarz po ogłoszeniu *Pamiętnika* — to przecie musi być podobnie z każdym człowiekiem! I zapewne — w każdej sytuacji... A zatem odkrycie, którego dokonał urażony Sinka–Pimką Gombrowicz, jest tylko literacką odmianą prawa, które obowiązuje we wszelkim myśleniu o człowieku! Tak właśnie wprowadzona zostaje do twórczości Gombrowicza problematyka formy. Jej zaistnienie (przekształcenie) wiąże się zawsze z obecnością drugiego człowieka. Choćby dlatego, że porządkując sobie świat, sięgamy stale po ujęcia i sposoby, które przed nami pomyśleli inni. Można więc powiedzieć, że wszystko, czego się tkniemy, jest już jakoś uprzednio zobaczone, ukształcone, a zatem uczłowieczone... W nasze myśli i czyny wkradają się zatem z konieczności starania i działania innych, mądre czy głupie, ale nieuchronnie obecne. Obojętne, czy tych innych naśladowujemy, czy też się im przeciwstawiamy! Jakkolwiek by było, pozostają obecni. Co stąd wynika? Otóż to właśnie, że nie ma doktryny, obyczajów, sytuacji — albo skromniej: myśli, zachowania i układu, a więc formy... która by nie była jakoś personalnie napiętnowana. Wszystkie istnieją dzięki i/albo względem kogoś (jednostki czy gromady). Dlatego — można by pół żartem powiedzieć — Pimko musi wtargnąć do powieści w momencie, kiedy bohater–narrator

zasiada do pisania najgłębszej prawdy o sobie. Ale ta prawda jest już prawdą przeciw Pimce, bo przez Sinkę–Pimkę i jego „kulturalne ciotki” została urażona, wykrzywiona, a więc także sprowokowana... I ta obecność Pimki musi zostać — w imię prawdy — unaoczniona. Mówiąc krótko, Gombrowicz odkrył, że każda „forma” zaopatrzona jest jakby w wektor ciężący ku danemu człowiekowi czy ku określonej społeczności. Albo przeciwnie: od tego człowieka czy społeczności odpychający czy oddalający. Dlatego też żadna forma — sytuacja czy układ — nie jest nigdy stabilna. Znajduje się zawsze w chwiejnej równowadze: każda nowa interwencja potwierdza ją lub rozkłada... i tym samym czyni silniejszą lub słabszą, bardziej lub mniej imperatywną (przymuszającą), narzucającą się jako oczywistość.

Człowiek żyje więc w niewoli form, dlatego po prostu, że tylko dzięki nim może zrozumieć i spamiętać świat, ogarnąć i uporządkować niekształtną Niagarę doznań, wrażeń, myśli, słów i działań, która go nie przestaje zalewać. Ale także dlatego, że tylko za sprawą form może się układać, komunikować z innymi. Ale jeśli tak jest, to znajduje się też stale pod naciskiem innych, w ich spojrzeniu, niczym aktor na scenie! Zagadują go, pouczają i kuszą niezrozumiałe istoty: inni. Interpretują jego słowa, pragnienia, gesty, przeinaczając z konieczności wszystko, co sobie we własnym wnętrzu wydumał i ulubił! Dlatego musi on stale prostować co powiedzą, chronić się przed cudzymi pomysłami, w ostateczności zaś — odganiać natrętów! Tym samym jednak czyni dokładnie to samo, co partnerzy... Tak właśnie buduje się powieściowy świat Gombrowicza. Forma jest w nim środkiem (a właściwie medium, koniecznym pośrednikiem) poznania. Ale także — a w *Ferdydurke* może bardziej — środkiem porozumienia. Gdyby bowiem nie było gotowych form, czyli gotowych kodów werbalnych, gestycznych, obyczajowych i mnóstwa innych... obcowanie człowiecze byłoby niesłychanie utrudnione, powolne, prymitywne. Im więcej form — zdaje się myśleć Gombrowicz — tym wyższa cywilizacja, bo tym szybsza i rozmaitsza komunikacja między ludźmi.

Dlatego także człowiek pozwala się tak ugniatać i naciskać. Czuje, że nie może istnieć samotnie, bo mało co samotnie zrozumie i odczuje. W samotności — powie później Gombrowicz — człowiek jest nikim. Swoistości, tożsamości, oryginalności nabiera względem innych, w spotkaniu z innymi. Dzięki nim właśnie może budować „formy”, w które uchwytuje świat... W tym sensie można istotnie za Głowińskim powie-

dzieć, że „formą” jest to, co „w jednostce nie jest indywidualne”⁷. Ale to wcale nie znaczy, że został raz na zawsze ukształtowany przez jakieś anonimowe siły! Przeciwnie, ugina się i tężeje, zmienia i przepoczwarza w każdym, choćby błahym, spotkaniu z pojedynczym człowiekiem! Dość czasem gestu, słowa, ba! — wspomnienia... aby zarysowała się „forma”, w której się zamknął czy otorbił. Zajmuje go to, co dzieje się między jednostkami. Inna rzecz, że — jak jeszcze zobaczymy — przez te gry czy interakcje jednostek przezierają nieraz grupowe obyczaje lub zbiorowe namiętności...

Józio uwolnił się od Młodziaków i zarazem — zaczął raptownie dojrzewać. Dzięki swej pierwszej przygodzie poznał, czym jest forma i jaka jej potęga. Dzięki drugiej — nauczył się tę formę poskramiać lub nawet odrzucać. Co jednak zyskał? Chyba tylko poczucie lekkości, swobody... lecz na jakże krótko!

Odchodziłem lekki. [...] ani młody, ani stary, ani nowoczesny, ani staromodny [...] byłem nijaki, byłem żaden... [...] Zobojętnienie błogie! Bez wspomnienia! Kiedy umiera w tobie wszystko, a nikt jeszcze nie zdążył urodzić się na nowo. O, warto żyć dla śmierci, by wiedzieć, że w nas umarło, że już nie ma, pusto i czczo, cicho i czysto — i gdy odchodziłem, zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą — tuż przy mnie [...] szedł ktoś identyczny i tożsamy, mój — we mnie, mój — ze mną i nie było między nami miłości, nienawiści [...] żadnego uczucia ani żadnego mechanizmu, nic, nic, nic... Na setny ułamek sekundy [s. 176–177].

Jakież to dziwne słowa! I jak rzadko przypominane, komentowane... A przecież, kto wie?— skrywać mogą sekret. Jeden z sekretów *Ferdydurke!*

Cóż za doświadczenie opisuje tutaj Gombrowicz? Chyba doświadczenie wolności. Zgoda że szczególne, bo całkowicie negatywne. Jest pusty i żaden, nikt i nic na(d) nim nie ciąży: wyzwolił się jakby od wszystkich ludzi i nawet od wewnętrznego nacisku formy, ta bowiem przychodzi zawsze z drugim człowiekiem. Jest więc czystym trwaniem... albo raczej czystą potencją, śpiącą możliwością... Ale w tym doświadczeniu także rozpoznaje, że jest sobą i tylko — w tym momencie — sobą, ponieważ obok niego idzie „ktoś identyczny i tożsamy”. On sam, bohater, już dojrzały, może trzydziestoletni... idzie w świat z własnym sobowtorem, do którego nie czuje „nic, nic, nic”... A zatem w tym tylko momencie uwolnienia, opuszczenia, zapomnienia — w „zobojętnieniu błogim” — czuje się naprawdę sobą. *Quasi-sobowtór* pełni tutaj rolę „właściwego

⁷ M. Głowiński, op. cit., s. 11.

ja” bohatera: osiągnięcie stanu wolności (możliwości) zostaje rozpoznane jako najbardziej własne, budujące tożsamość.

Jaki stąd wniosek? Chyba ten, że będzie się on teraz starał utrzymać nieco bliżej owego stanu pustki i swobody (albo wewnętrznej dyspozycyjności), jakiego zakosztował, uwolniwszy się od obecności Młodziaków. Ale to nie udaje mu się na więcej niż na „setny ułamek sekundy”! Tyle tylko trwała ta dziwna epifania wolności... Na próżno woła: „Miętusie, co mi po twoim parobku?”. Ponieważ byli „tylko we dwóch i przy sobie”, nie mógł stawić oporu: „kiedy zacząłem iść, on poszedł ze mną, ja z nim poszedłem — i poszliśmy razem” (s. 177–178). Czyżby czekało go nowe przyłapanie, zdrabnianie i miętoszenie, jak w tytułach poprzednich rozdziałów określał Gombrowicz los swego bohatera?

Otóż nie całkiem. W przygodzie na wsi nie jest on już bezwolnym przedmiotem Pimczynych czy Młodziakowych manipulacji. Dotychczas jedyną jego troską było nie robić tego, czego chcieli inni. Teraz zaś ma od początku wyraźną przewagę nad Miętusem i to nie tylko dlatego, że ten popada coraz głębiej i głupiej w swą parobczańską manię. Bohater — któremu jakby przybyło nagle lat — jest krewnym właścicieli Bolimowa. Chłopsstwo bez wahania rozpoznaje w nim „pana”, czego on się bynajmniej nie wypiera. Jednak i do dziedziców — podobnie jak do Miętusa — zachowuje teraz stale dystans. Ustawia się najpierw w roli świadka: świadka groteskowych zabiegów Miętusa, które go brzydzą oraz celebracji wujostwa, które go śmieszą. Nie chce umocnić się w pańskości ani też „pobra...tać się” z parobkiem czy w ogóle z ludem. Wkrótce jednak wtrąca się bieg zdarzeń — choć jakby odruchowo, spontanicznie, niezbyt zrozumiale.

Daje na przykład po gębie Wałkowi, nie mogąc ścierpieć idiotycznej sytuacji, w której ten ściąga buty Miętusowi, przypochlebiającemu się niezdarnie parobkowi... „Stało się to jak na sprężynach, krzyknąłem «won», bo uderzyłem, ale dlaczego uderzyłem?” (s. 207). Może z obrzydzenia? Z zazdrości? A może po prostu z ciekawości, co z tego wyniknie? W przeczuciu, że na pół obłąkany Miętus siebie każe — w symetrycznej odpłacie — bić po gębie i tym samym doprowadzi do chamskiej rewolty? Bohater rozważa przecież po cichu: „co będzie, co się wydarzy, gdy (...) twarz pańska oko w oko stanie z masywną gębą ludową?” (s. 216). Bawi go też naiwność wuja, któremu nie może przyjść na myśl, aby jego gość „mógł sprzymierzyć się przeciwko niemu z Miętusem i z Wałkiem i cieszyć się jego pańskimi podrygami” (s. 221–222). Taki więc z „Józia”

krwawy bolszewik? Ale skąd: nie chce absolutnie dopuścić, aby zaraza „bra...tania się” spowodowała czyjaś krzywdę (a tym bardziej zbrodnię). Biegnie bronić Zosi, którą zaczął ścigać Miętus (s. 229) i „z radością myśli o wyjeździe” czując, że Miętus nazbyt już rozzuchwalił chłopstwo (s. 233). Słyszac strzały na postrach, podejmuje „decyzję natychmiastowej ucieczki” (s. 235) i chcąc skłonić Walka do wspólnego wyjazdu, daje mu znów po gębie... ale przez ścierkę, żeby nie było słycać odgłosów rytualnego mordobicia (s. 239)! A na dodatek — jakby chcąc wszystko zmącić — nie przestaje (od s. 236) marzyć o Zosi!

Bohater działa więc jakby w zyzgak i nieczytelnie — także dla siebie samego... W istocie nie zmierza on świadomie do żadnego wyraźnego celu. Szuka raczej, eksperymentuje — na poły w wyobraźni, na poły w międzyludzkiej rzeczywistości. I kiedy tak — w momencie najwyższego napięcia, tuż przed początkiem pańsko-chamskiego rozrachunku — czeka w ciemności, odczuwa coś bardzo osobliwego:

Śmiać mi się chciało, jakby mnie łaskotał kto. Rozrost. Wyolbrzymianie. Wyolbrzymianie w czerni. Rozdymanie się i rozszerzanie w połączeniu z kurczeniem i napinaniem, wymigiwanie i jakieś wyluskiwanie ogólne i poszczególne, naprężanie zastygające i zastyganie naprężające, zawieszenie na cienkiej niteczce oraz przekształcanie i przerabianie w coś, przetwarzanie, a dalej — popadnięcie w systemat [...] z pobudzeniem wszelkich narządów [s. 240].

Znowu zdań kilka, na które chyba nikt uwagi nie zwrócił, choć bardzo osobliwe. Bo co właściwie opisuje tu Gombrowicz? Strach towarzyszący zdarzeniu, do którego bohater doprowadził? Dziwną przyjemność, którą w nim obudziło? Czy też raczej osobliwe, groźno-rozkoszne odczucia, towarzyszące pracy wyobraźni, literackiej twórczości? Bo cóż w końcu powoduje bohaterem, jeżeli nie wola aranżowania, reżyserowania, pozorowania, majsterkowania na rzeczywistości — jej tworzenie na niby! A więc to właśnie, co będzie robić w *Trans-Atlantyku* sam, razem z Fryderykiem w *Pornografii*, przy Leonie w *Kosmosie*. Jak zaś najzwyczajniej określić eksperyment, któremu oddaje się w Bolimowie? Zaryzykowałbym tak: maksymalnie zbliżyć się — *via* Miętus — do wszystkiego, co „niższe”... ale zarazem nic nie utracić ze swojej (jednostkowej) godności, odrębności, pańskości! I ten eksperyment prawie mu się — jako uczestnikowi zdarzeń — udaje.

Prawie udaje, bo zaraz strąca w niepokój i zmusza do ucieczki. Bohater zdołał umknąć z dworu, w którym chłopi „miętoszą” dziedziców.

Powinien więc być jeśli nie zachwycony, to rozbawiony... Tymczasem...

Śmiertelna rozpacz złapała mnie i przycisnęła. Byłem zinfantylizowany do szczytu. Dokąd biec? [...] Gdzie się umieścić? [...] Nie mogłem długo sam, bez związku z niczym. [...] Szukałem związku z czymś, nowego, chociażby tymczasowego układu, żeby nie sterczeć w pustym. Cień oderwał się od drzewa. Zosia! Złapała mnie! [s. 247–248].

Skoro złapała, to bohater — zwykłą koleją rzeczy — łapie ją także: aby zaś znaleźć uzasadnienie dla wspólnej ucieczki (oboje boją się przyznać do wydarzeń w Bolimowie), „lepiej już przyjąć, że ją porwałem (...) to było znacznie dojrzalsze — łatwiejsze do przyjęcia” (s. 248). Porwanie panny z dworu ma bowiem w Polsce piękną tradycję: było przecież — nieco niebezpiecznym, ale budzącym nieraz estymę — sposobem na wymuszenie małżeństwa z miłości. „Pokochałeś i porwałeś — bzdurzy Zosia — (...) nie bałeś się rodziców... lubię te twoje oczy śmiałe, nieustraszone, drapieżne” (s. 253). Tak zaczyna się — nader krótka — narzeczńska sielanka: ledwie wstaje słońce, bohater zaczyna tęsknić do „trzeciego człowieka”, który by go uwolnił od Zosi, panny mdłej i lepkiej: „Niech przybędzie tu zaraz, natychmiast, t r z e c i c z ł o w i e k, obcy, nieznan, chłodny i zimny, (...) niech mnie oderwie od Zosi” (s. 255).

Przygoda z Zosią uwyrażnia nawrotny (ba, obsesyjny) tok fabularny *Ferdydurke*. Bohater najpierw myśli o niej jako o „trzecim człowieku, który go wybawi z układu Miętus — wujostwo (A). W tej roli przywołuje nawet Zosię w myślach (s. 236, 238, 241). Na chwilę wytwarza się między nimi porozumienie na zasadzie obyczajowego stereotypu (B), który umacnia się w formę uwierającą i przymuszającą (C): bohater, któremu przecież nikt nie broni pójść spokojnie na stację i pojechać do Warszawy, nie potrafi jej rozerwać, chyba że zjawi się znów „trzeci człowiek” (D). Tym samym D = A. Od tej międzyludzkiej mechaniki nie ma jakby ucieczki: „nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka” (s. 255). Czy zatem życie *modo* Gombrowicz będzie się zawsze składać z fascynacji (uwień) i zdrad (ucieczek) — *ad infinitum*? Tak by się mogło zdawać: powtórzył się tu przecież — w paru godzinach — ten sam proces, który zajmował uprzednio miesiące czy tygodnie. Jakież to jednak wszystko niejasne, osobliwe... Zburzenie formy przywołało „zobojetnienie błogie”. Ale także — „śmiertelną rozpacz”, która ogarnęła bohatera, kiedy umknął z dworu, gdzie chłopci miętosili dzie-

dziców. Zaś to miętoszenie, do którego się przecież nie mało przyczynił! — to nic innego niż kolejna odmiana chaotycznej bójki, którą Józio uwolnił się od Młodziaków. Jak widać, błogość i rozpacz (zrodzona ewidentnie z lęku) stanowią *recto* i *verso* tego samego doświadczenia, w którym tkwi jakoś właściwa tożsamość bohatera, uwolnionego już od nacisku formy (nowoczesnej, ziemiańskiej i każdej innej). Właśnie przejście od swobodnej — a więc pustej — możliwości do związanego (z) ludźmi działania określa przestrzeń, w której zawiązują się i rozsypują ferdydurkiczne przygody. Przygody Józia i — nie ukrywajmy — jego twórcy. A więc przestrzeń gombrowiczowskiej literatury.

Bohater *Ferdydurke* ciągle powtarza, że chciałby być dojrzały: w szkole — jak daje do zrozumienia — znalazł się przypadkiem, miłość — właśnie miłość — utrzymuje go u Młodziaków w niezdarnej postaci wyrostka, z której chciałby się wyrwać. Także uciekając z dworu chciałby „ze względną dojrzałością oddalić się od kupy” (s. 250) i urządzić się — jako dorosły — w Warszawie. Ale czy nie jest raczej tak, że właśnie te „kupy” — dziwaczne saturnalia, które odnawiają świat, zastygły w zwyczajach, schematach, formach zużytych i nużących — kuszą go bardziej niż odważa się przyznać? Owszem, nigdy się do nich nie miesza, nie dołącza. Ale jak bardzo lubi i umie je prowokować! Właśnie chaos, bezformie, niedojrzałość kusi go i pociąga mniej lub bardziej, ale zawsze nieco erotycznie... Przymoń, że Miętus z Syfonem walczą — na śmierć — o uświadomienie seksualne, że Młodziakówna budzi w bohaterze zapal niedwuznacznie miłosny, że w zaciekawieniu bra...taniem się Miętusa z parobkiem odzywa się coś wyraźnie erotycznego (pisano nawet, że Miętus jest w tej partii zastępnikiem, *alter ego* bohatera⁸). Jeśli zaś nie darzy Zosi gorącymi uczuciami, to jednak dziewczyna jawi mu się jako porwana narzeczona... Mówiąc krótko, *libido* odzywa się w *Ferdydurke* niezbyt gwałtownie, ale jednak natrętnie. Z latami dwuznaczna erotyczność gombrowiczowskiej wyobraźni będzie się stale nasilać. Jego twórczość uważał nawet Miłosz za najsilniej nasyconą erotyzmem w polskiej literaturze. O palmę pierwszeństwa — wtrąć z kącika — mógłby się jednak ubiegać także Leśmian... Ale inaczej niż u Leśmiana, nie ma

⁸ O roli Miętusa w *Ferdydurke* pisze A. Sandauer: *Wprowadzenie Gombrowicza* (1959), w: *Pisma zebrane*, Warszawa 1985, t. 4, s. 372–385 („chwilowy sobowtór bohatera Miętus”, s. 385); *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*, t. 1, s. 583–613 (o roli Miętusa „delegowanego do wstydlwych poruczeń, s. 599).

u Gombrowicza żadnego opisu (a nawet bezpośredniego napomknienia) o miłosnym spełnieniu... i w tym Miłosz ma całkowitą rację.⁹

Czas by może porzucić gombrowiczowskie terminy i samookreślenia i pokusić się — choć lekko — o uogólnienie. Człowiek Gombrowicza składa się z podświadomości (będącej źródłem coraz to nowych i bardziej dziwacznych pożądań) oraz społecznych form, które porządkują świat i umożliwiają porozumienie między jednostkami. Ale tym samym... pętają uczuciowość i pozbawiają przyjemności! Kiedy więc bohater może poczuć się sobą, rozpoznać własną tożsamość? Tylko w błogiej i strasznej chwili przejścia od formy do formy, chwili, w której sam sobie objawia się jako „możność” (zdolność przemiany) i wolność. Taka chwila jest jakby źródłem, z którego tryska twórcza moc obcowania, manipulowania, eksperymentowania (z) ludźmi.

Czego się zatem Józio nauczył w swoich przygodach? Najpierw: rozbijać schematy, uproszczenia, ideologie... Potem: że człowiek jest zawsze współ-człowiekiem. Że jego osobowość tworzy się interpersonalnie, co bywa zresztą częściej udręką niż radością. Dlatego też dojrzałość (w osiągnięciu której pokładał pierwotnie nadzieję) uznał w końcu za równie nieuchronną, co nieznośną.

Czy więc nie znalazł sobie drogi i nauki? Tak się może naiwnemu czy nieuważnemu czytelnikowi wydać... w ostatnich słowach powieści zastawił nań bowiem Gombrowicz jeszcze jedną pułapkę. Powiada tak:

przybądźcie i przystąpcie do mnie, rozpocznijcie swoje miętoszenie, uczynicie mi nową gębę, bym znowu musiał uciekać przed wami w innych ludzi i pędzić, pędzić, pędzić przez całą ludzkość. [...] Uciekam z gębą w rękach [s. 255].

Ta ucieczka nie jest jednak kapitulacją, przeciwnie. Bohater szukał dla siebie właściwej, dojrzałej formy... i poniósł trzy porażki, chociaż za każdym razem mniej bolesną i mniej oczywistą. Czy zatem dojrzał? Owszem, ale nie do formy jakiegokolwiek, ale raczej — do dynamicznej postawy. Opozycji formy i niedojrzałości (podświadomości?) nie można w istocie usunąć. Ale można ją prawdopodobnie przechytryć. Przechytryć takim postępowaniem, które pozwoli mu skusić drugiego, trzeciego człowieka... a zatem zabawić go, zaciekawić własną osobą, nie

⁹ „Dzieło Gombrowicza, jak na wiek dwudziesty, jest unikatem, bo nie ma w nim ani jednego opisu kopulacji” (Cz. Miłosz *Kim jest Gombrowicz?* [1970], w: *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990, s. 110–122; cyt. s. 116).

pozwalając się jednak nigdy określić, czyli podporządkować. Dlatego narrator zaprasza czytelników, aby go „miętosili” (miętosili różnorodnością odczytań *Ferdydurke*). Ale zaraz dodaje, że ucieka „z gębą w rękach”. Co znaczy: każda gęba, którą mi czytając przyprawicie, będzie tymczasowa, trzymam ją bowiem „w rękach” i skoro tylko poczuję, że ciąży mi swą jednoznacznością — potrafię przyprawić sobie inną. Umieję bowiem już teraz sam siebie — w swoich stosunkach z ludźmi — zmieniać i przepoczwarzać.

Jak pisarz do gry z czytelnikiem, tak bohater dojrzał do gry z postaciami. Już w Bolimowie poruszał się samodzielnie, oscylując między dwoma światami: pańskim i chłopskim, ale z żadnym się nie kompromitując, podobnie jak darzył (ograniczonym) zainteresowaniem parobka i Zosię... Można powiedzieć, że — nie świadcząc im dobra, ale także nie krzywdząc — zapisywał się w pamięci partnerów, smakując cudzą (i swoją!) odrębność i osobliwość! Więcej: choć nieśmiało, zaczął sobie na ludziach eksperymentować... Działał więc estetycznie, stawał się powoli artystą. Jako artysta nie musiał poczuwać się do konsekwencji... ale też nie upoważniał się do żadnej władzy nad bliźnimi oprócz władzy dziwienia. Kształtował więc siebie jako bohatera i siebie jako pisarza jednocześnie. Dlatego można powiedzieć, że *Ferdydurke*, a ściślej: historia Józia, spełnia wszelkie wymogi powieści edukacyjnej... Lub może raczej — autoedukacyjnej?